

antropologia e teatro

ARTICOLO

Ritualità in O Thiasos TeatroNatura di Sista Bramini

Abstract – ITA

Nell'articolo si analizza il rapporto tra rito e teatro attraversando il lavoro della compagnia O Thiasos TeatroNatura. Nelle numerose e varie produzioni del gruppo, infatti, l'aspetto della ripetizione e della relazione con i luoghi naturali sono gli elementi fondanti che creano forme "para-rituali", in cui ogni elemento della creazione performativa (testo, canto, performer, spettatori) è teso a ri-creare il rapporto tra umano-reale-comunità. La risonanza con il rito non deriva da tendenze New Age, ma si disvela in strutture teatrali lavorate dalla qualità artistica dell'atto. Un agire che avviene assecondando quell'ecologia della mente che influisce nell'estetica-etica del TeatroNatura predisponendo le sue attrici, nelle tecniche, alla relazione con i paesaggi. In questa ricerca l'elemento rituale è rappresentato anche dal repertorio mitico rielaborato dalla compagnia. In questo modo, archetipico e attuale si incontrano in una ricerca dislocata e ripetuta che si ricrea, rinnovandosi nei paesaggi, dal 1992.

Abstract – ENG

The article analyzes the relationship between ritual and theater through the work of the O Thiasos TeatroNatura company. In the group's numerous and varied productions, the aspects of repetition and the connection with natural environments are the foundational elements that create "para-ritual" forms. In these creations every element of the performative creation (text, song, performers, spectators) is aimed at re-creating the relationship between human-reality-community. The resonance with ritual does not stem from New Age trends but emerges through theatrical structures that are carefully crafted by the artistic quality of the act. This practice follows an ecology of the mind that influences the aesthetics-ethics of TeatroNatura, preparing its actresses, through technique, for interaction with places. In this exploration, the ritual element is also represented by the mythical repertoire reworked by the company. In this way, the archetypal and the contemporary meet in a dislocated and repeated in the landscape since 1992.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 17 (2024)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/20463

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Ritualità in O Thiasos TeatroNatura

di Sista Bramini

*E cosa ancor più stupefacente, ci sono acque in grado/
di trasformare non soltanto i corpi, ma perfino l'animo*

(Ovidio *Metamorfosi*: Libro XV)

*Ecco cosa mi succede in questi vostri spettacoli nella natura: oltre l'ammirazione per la competenza artistica,
provo un profondo sentimento di parità con le attrici e gli attori, perché più lo spettacolo va avanti e più si fa
chiaro che, anche se con ruoli diversi, siamo tutti immersi in un mistero molto più grande di noi.*

(una spettatrice di O Thiasos TeatroNatura)

*Il mondo dei sistemi viventi è costruito in modo tale da trovare una strada per arrivare là dove sta andando,
cioè verso la continuazione della vita: è pronto a questo. [...] Le mete e le destinazioni predeterminate sono
efficienti nell'industria, ma inefficienti (o proprio incapaci) nel continuare la complessità della vita. Continuare
la vita è un "obiettivo" di un altro e diverso livello, degno di un pianeta pieno di organismi guizzanti.*

(Nora Bateson 2021: 14)

L'attenzione, al suo grado più elevato, è la medesima cosa della preghiera.

(Weil 1996: 124)

Introduzione¹

Non restano molte compagnie in Italia, tanto nel teatro ufficiale quanto in quello 'marginale' dei circuiti e dei territori, in cui permanga la figura di una guida o di un maestro che si faccia carico di una ricerca e di un modo, anche radicale, di perseguirla all'interno del gruppo. Tra questi spicca la compagnia O Thiasos TeatroNatura di Roma, con una storia più che trentennale – il gruppo si costituisce come nel 1992, anche se i primi spettacoli sono del 1988 – di un teatro in natura, cioè in relazione con gli elementi del paesaggio, che si rispecchia e prosegue attraverso la sua fondatrice Sista Bramini. La regista e attrice si forma con varie esperienze della ricerca teatrale tra anni Settanta e Ottanta, ma individua in Jerzy Grotowski – conosciuto all'Università La Sapienza di

¹ L'introduzione è scritta da Emanuele Regi.

Roma con il corso *Le tecniche originarie dell'attore* – la radicalità di una ricerca incarnata e nel Teatro delle Sorgenti la modalità per attuarla. Da quelle azioni disseminate nel paesaggio, a cui dedica la tesi (1992) e un articolo pubblicato poi in «Biblioteca Teatrale» (1995), sente la necessità di reintrodurre l'elemento teatrale facendolo abitare in quello spazio e in relazione con quegli elementi oltre-che-umani del paesaggio. Così nella seconda metà degli anni Ottanta, all'interno della Casa di Laboratorio Cenci (luogo in cui la pedagogia e l'ecologia trovano nuove modalità di dialogare tra loro), cura diversi laboratori teatrali e inizia a creare i primissimi spettacoli con la guida di Jario Cuesta, collaboratore stretto del maestro polacco durante il Teatro delle Sorgenti. Nascono le azioni teatrali nei luoghi (*Tramonti d'acqua* nel 1988) o tratte dal repertorio drammaturgico del secondo novecento (Beckett *Giorni felici* 1990, poi con la sola regia di Bramini: *Aspettando Godot*, *Viaggio da Har a Tar*), ospitate in uno dei centri della nascente cultura ecologista italiana: La Fiera delle Utopie Concrete di Città di Castello, voluta e promossa dal leader dei Verdi italiani Alexander Langer. Nel 1992 avviene il momento della svolta. Bramini realizza il suo primo spettacolo come regista, un *Aspettando Godot* in natura e tutto al femminile. In quell'anno si forma ufficialmente l'associazione anche per poter partecipare al Festival di Santarcangelo.

Ma nonostante quell'ingresso in una cultura teatrale 'ufficiale' (per quanto vicina alla dimensione della ricerca), la storia di O Thiasos rimane sempre ai margini tanto produttivi quanto culturali. Questo territorio marginale ha fornito l'humus per la radicalità di una ricerca in cui convergono anime e discipline diverse: ecologia applicata all'azione teatrale, training dell'attore e dell'attrice di derivazione grotowskiana (*plastics, corporal* e altre forme acquisite durante gli anni a Cenci con Jairo Cuesta), a cui successivamente si inseriscono anche la danza meditativa e il canto polifonico sviluppato da Francesca Ferri, prima, e da Camilla Dell'Agnola con la collaborazione di Valentina Turrini, poi. Nei territori trova relazioni con i parchi e con altri artisti simili per prospettive di ricerca condivise (Lorenza Zambon, Franco Acquaviva e Giuliano Scabia). Si forma così un linguaggio proprio, specie con l'inizio dell'indagine sul mito che dal 1997 con *Ifigenia in Tauride*, rimane una costante in cui far incontrare rito e teatro, costituendo un dialogo con gli elementi circostanti.

Proprio su quest'ultimo punto «Antropologia e Teatro», facendo fede alla sua vocazione interdisciplinare, ha chiesto a Sista Bramini – che ha già testimoniato altrove la sua capacità di raccontare la propria ricerca (Bramini 2008, 2013, 2015, 2021) – di sviluppare una riflessione trasversale, finora inedita, sulle dimensioni del rito nel suo teatro, individuando alcuni nodi che possano costituire, per chi si avvicina allo studio di questa compagnia, dei necessari punti di partenza.

1. La ricerca di O Thiasos TeatroNatura

In questi ultimi anni la necessità di svegliare una nostra coscienza ecologica sembra finalmente prendere spazio anche nel contesto culturale italiano e nel piccolo mondo del teatro, e da più parti nasce l'interesse per un "teatro natura" come una sorta di nuovo genere teatrale. Nella pratica trentennale di O Thiasos TeatroNatura² l'idea di fondare un nuovo genere teatrale non mi ha mai interessato se non nel sognare *luoghi* per un teatro in ascolto del vivente, di possibili circuiti da creare forse tra i Parchi e le Riserve naturali che immaginavo, ingenuamente, come potenziali spazi di trasformazione culturale e cioè di indagine, produzione e circolazione di azioni performative mirate, vicine all'*esperienza vissuta* della natura³.

Anche se il nostro TeatroNatura non intendeva inventare un nuovo genere, è vero che mettere il teatro in un luogo naturale – concepito non come spazio incontaminato, ma come luogo abitato prevalentemente da viventi non umani – comporta domande e problemi in parte diversi da quelli di un teatro praticato al chiuso o nelle strade urbane, questioni che chiunque si avventuri su questo cammino prima o poi si trova di fronte.

Quando non sia già addomesticato e strutturato per il teatro (anfiteatri all'aperto o spiazzi ad hoc in ville storiche ecc.), interpretato cioè spesso come una sorta di confezione suggestiva, un ameno sfondo decorativo o comunque un praticabile scenografico a servizio degli attori, il luogo naturale è uno spazio vivo da *incontrare* e che richiede attenzione, ascolto e negoziazioni sensibili specifiche.

Altrove ho già scritto su questi aspetti concreti che, come spesso nell'arte, si rivelano allo stesso tempo tecnici e poetici (Bramini 2007, 2008, 2013, 2015, 2019, 2022).

In questo articolo però vorrei mettere l'accento soprattutto su come dalla pratica del nostro TeatroNatura[®] emergano gli elementi di una possibile ritualità che vale la pena indagare.

Secondo la sofisticata articolazione di Turner, il rito è un codice nella relazione tra immanente e trascendente e [...] consiste nell'individuare nell'essere umano qualcosa di originario che non si è perduto del tutto ma che vive nella parte più profonda di sé (Tomasello 2022: 71).

² Cfr. <https://teatronatura.it/> (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024)

³ La nostra pratica, come qualsiasi ricerca artistica che intende restare autentica, provava e prova a mettere a suo modo in discussione i canoni vigenti nel teatro e nel suo rapporto con la società per poter risvegliare una percettività, ora anestetizzata, in grado di ispirare nella vita ordinaria scelte e azioni di trasformazione culturale.

Il rito quindi “non è un nostalgico retaggio, o frammento polverizzato del passato, ma insostituibile attualità” (Tomasello 2022: 72). Dunque si tratta di risvegliare una memoria profonda che si trova nelle fibre del sistema nervoso, dei muscoli, delle ossa, nella circolazione sanguigna, non aggrappandosi o fermandosi alla memoria breve più superficiale delle associazioni con il conosciuto ma andare oltre.

Intanto va forse chiarito per chi non ne abbia ancora fatto esperienza, che non stiamo parlando di performance in natura che imitino o rimandino esplicitamente a una sorta di liturgia rituale o di happening aggregativi tipici di una cultura New Age. Nel nostro TeatroNatura® la risonanza con la ritualità si disvela all’interno di strutture lavorate e regolate dalla qualità artistica dell’atto. Attraverso precise drammaturgie e competenze teatrali ci si muove alla ricerca di una possibile unità della pratica conoscitiva in grado di individuare i punti di contatto tra cultura e natura, azione e contemplazione, classicità e contemporaneità, scienza e arte e contribuire ad un superamento di rigide demarcazioni settoriali ormai asfittiche. Non è sufficiente indagare intellettualmente questa unità/fluidità, ma va risvegliata percettivamente nel nostro sistema nervoso. Si tratta di generare un nuovo “corpo” individuale e collettivo dove fisicità, emotività, affettività e pensiero ritrovino le organiche connessioni tra loro e con i sistemi viventi del pianeta. La scoperta della Natura come unificatrice di contesti, dovrebbe diventare una pratica di conoscenza nel senso antico e vibrante di questa parola, per ritrovare in noi lo slancio, l’*elan vital* di un immaginario, in una forma rinnovata e sintetica della cultura verso quell’unità del sapere che da sempre è, e continua ad essere, la questione della conoscenza.

Ciò rende il TeatroNatura® un’utopia, un annuncio, un teatro in cammino, un teatro del futuro in ricerca di pratiche evolutive artistiche e umane che negli anni si sono rivelate sempre più necessarie. L’orizzonte in cui questo teatro si muove è quello di una conversione organica dei valori. Se vogliamo davvero prendere coscienza del disastro climatico imminente e, come dice Judith Butler⁴, riuscire a contattare il dolore intollerabile che provoca in noi la perdita costante di biodiversità e il fatto di vivere in un mondo distruttivo e ingiusto, da noi creato, che non riesce a offrire un’efficace prospettiva di trasformazione, dobbiamo in qualche modo modificare radicalmente il nostro orizzonte evolutivo: apprendere e comprendere, in tutte le nostre fibre e attraverso una trans-disciplinarietà tutta da scoprire, che l’essere umano è un animale *naturalmente* destinato alla cultura e che la sua necessaria evoluzione comporta la capacità di destinarsi *culturalmente* alla Natura stessa. La Natura, che il nostro cervello non è in grado di comprendere completamente, è la sorgente della nostra esistenza e la

⁴ Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=loAQapszyfY&ab_channel=PalazzoGrassi-PuntadellaDogana (Ultima consultazione: 25 giugno 2024).

nostra destinazione. È origine e destino. Questa trasformazione richiede nuove modalità produttive ma anche nuove forme d'arte e nuovi spazi di evoluzione collettiva, nuove forme di ritualità.

Nel definire un'azione performativa rituale, mi riferisco a un atto extra quotidiano sentito come necessario, circoscritto in un *temenos* – un recinto spazio temporale dedicato – che si svolge al cospetto di una comunità umana ma in cui sono convocati in qualche modo anche gli altri viventi e i non viventi⁵. Nella struttura ripetibile di un atto rituale sento echeggiare la circolarità del tempo naturale, dei giorni che si presentano, passano e incessantemente ritornano. La sua ripetibilità colloca l'azione fuori del tempo contingente in una sorta di spazio liminale tra il presente e l'eterno, ma in quanto organica, attuata 'da-e-tra' esseri vivi sottoposti a imprevisti e adattamenti relazionali continui, si incarna anche come sempre nuova e attualmente necessaria. Se il rito non è l'unica origine dell'atto teatrale, certo ne è una radice fondamentale. Nell'evocare la "radice" non penso solo a una metafora concettuale o cronologica, ma soprattutto a l'immagine vivente di un albero o alla sorgente di un fiume presente che scorra qui, ora, davanti a me. Questo sgorgare e diramarsi avviene circolarmente, vissuto cioè dal punto di vista del pubblico che ne è il principale destinatario e vi partecipa, ma contemporaneamente anche da quello delle attrici e degli attori attraverso cui il fiume spettacolo fluisce, dilaga nell'ambiente vivo circostante e ne assorbe le atmosfere in mutazione. Quando l'incontro con il teatro riesce ad alzare il nostro stato vitale e ad ampliare la nostra visione dei fenomeni e della relazione tra loro, ho la tentazione di evocarlo come un dispositivo dalla doppia faccia dove il rito è la parte *nascosta*. Mi riferisco dunque non tanto, o almeno non solo, alla sua "ritualità" più evidente, comunitaria e sociale, ma a quella collegata a una sua funzione organismica, a un'azione trasformativa "oggettiva".

Grotowski ha parlato di spettatori trasformati in testimoni e di attori in attuanti. Questa trasformazione durante l'atto performativo riguarda tanto l'emersione di elementi originari del teatro quanto quelli del suo futuro perché è al lavoro su aspetti evolutivi della coscienza psicofisica e dunque anche culturale della nostra specie. Ho incontrato Grotowski in gioventù durante il suo periodo di ricerca chiamato "Teatro delle Sorgenti" e quell'incontro, per quanto la mia capacità di comprensione fino ad oggi me l'ha permesso, mi ha marchiato (Bramini 1992, 1995). Attraverso la mia ricerca teatrale continuo a interrogarmi su questa possibile

⁵ Per non viventi intendo in questa sede personaggi stessi che vengono evocati all'interno della dimensione teatrale, anche artisti che non sono vivi e i personaggi stessi che in forma archetipica che vengono incarnati, il visibile e l'invisibile.

trasformazione umana del pubblico, delle attrici e degli attori, della loro percezione dello spazio vivo circostante e su un possibile ritrovato, rigenerato linguaggio tra viventi.

Riporto qui una citazione degli intenti del Teatro delle Sorgenti di Grotowski che, tra i testi che continuano a ispirare la ricerca di O Thiasos, considero ancora essenziale.

L'essere umano non esiste senza un contesto, senza il contatto con il suo ambiente; e se si cerca davvero di rompere quel muro che sta tra un uomo e l'altro, e che è il muro di certe convenzioni o proiezioni di pensiero e di giudizio, bisogna affrontare il problema costituito dal fatto che si è nel grande mondo, dove si trovano alcuni fenomeni degni di attenzione, come le stelle e come il sole, come l'erba, come il bosco, come il vento, e che in qualche modo bisogna ritrovare una specie di stato di familiarità con tutto ciò, una parentela. Sennò di nuovo l'uomo si secca, anche nelle sue relazioni, incomincia a girare in tondo...il nostro obiettivo è che l'essere umano possa arrivare ad un certo punto in cui è allo stesso tempo uomo, con la propria coscienza in tutti i sensi di questa parola, e come una forza della natura connessa con altre forze della natura. Essere qualcosa di più di un essere addomesticato, educato. Io sento che nella nostra condizione umana noi siamo chiusi da due muri. C'è un muro dentro di noi che ci separa dalle nostre energie dimenticate, energie che applichiamo nella nostra vita solo per una piccola parte del nostro potenziale. L'altro muro è invece davanti a noi, ed è il muro che ha ostruito i nostri organi percettivi ora la chiave è questa: i due muri sono uno solo. Esistono tecniche che sono allo stesso tempo drammatiche e ecologiche. Drammatiche nel senso che non sono contemplative, ma sono radicate in ciò che è dinamico, realizzato in azioni (questo vuol dire etimologicamente "drama"), e che perciò sono anche palpabili. D'altro canto sono talmente connesse alla percezione che si può dire che sono ecologiche, perché situano l'uomo di fronte alle forze della natura dato che i muri sono uno, il drammatico e l'ecologico appartengono ad una sorta di continuum se si tratta di un solo muro e si vuole far breccia in esso, la breccia tocca allo stesso tempo il drammatico e l'ecologico. (Grotowski 1980: 90)

2. Verso un'esperienza rituale di un teatro con la natura

Tornando all'aspetto principale della nostra trattazione, quello della ritualità nel TeatroNatura® che si collega a tutti gli elementi che stanno emergendo, riparto da alcune generiche ma costanti affermazioni che accomunano tanto le attrici e gli attori che lo praticano quanto il pubblico che vi assiste. Spesso il pubblico ci dice frasi come: "È qualcosa di diverso da un semplice spettacolo sia pur bello. È più di uno spettacolo".

Nel cercare di comprendere qualcosa da queste espressioni ancora in cerca delle parole per esprimere un'esperienza vissuta, quello che prima di tutto emerge è la sensazione di una speciale qualità della partecipazione personale, di aver vissuto un'esperienza estetica e umana unica, collegata in particolare alle

incursioni di un vivente circostante (fruscio tra gli alberi, canti di uccelli, trasmutare della luce, ecc.) che nella percezione ordinaria vengono date per scontate ma che durante lo snodarsi dello spettacolo finiscono per imporsi disvelando l'aspetto "presente e vivo" del luogo e proponendo quasi un loro linguaggio dialogante con quello del dramma in atto. E ciò che importa è che questo fenomeno è vissuto, sia da chi agisce sia da chi ne è testimone, come un'esperienza vivificante.

Sono molteplici le prospettive che simultaneamente concorrono a generare questa esperienza e a nutrirla. Di fronte a questa simultanea molteplicità, che è proprio ciò che rende l'esperienza intraducibile, è spesso il silenzio a risuonare più adeguato ed eloquente. Anche per questo il silenzio è un elemento decisivo, molto presente nella nostra ricerca. Ma nel linguaggio scritto il silenzio è più omissione che presenza, perciò proverò ad analizzare queste molteplici prospettive separatamente, senza dimenticare però che la questione fondamentale sta proprio nella loro connessione.

2.1 *Tecniche e pratiche*

Prima di tutto c'è l'agire, grazie a un preciso allenamento praticato e affinato nel tempo, di performer formate e formati teatralmente, e direi "neuronalmente", a una continuità di ascolto e di relazione con il mondo vivo circostante. Agire, danzare, cantare, narrare includendo un ascolto sensoriale costante è una pratica che contribuisce a rendere le performer e i performer particolarmente vivi e, proprio in quanto tali, possibili canali di relazione con i viventi presenti⁶.

Non potendo attingere a pratiche pregresse codificate teatralmente che vadano in questa direzione, in sede di formazione abbiamo sentito la necessità di esplorare, oltre che il campo dell'improvvisazione teatrale, quello delle discipline di 'meditazione in movimento' che, più dinamiche della meditazione tradizionale seduta, ci aiutassero a esercitare la continuità di una presenza in azione declinandola al cospetto di luoghi naturali. Mi riferisco ad esempio ad alcune pratiche di danza meditativa come quella dei Five Rhythms di Gabrielle Roth, della Contact Dance o della danza *butō*, a varie forme di meditazione camminata (Bramini 2013), a metodi di consapevolezza corporea in movimento come il Feldenkrais e agli studi sul movimento di Rudolf Laban. Nei nostri programmi di formazione si ritrovano ancora alcune azioni di attraversamento silenzioso del paesaggio incontrate durante il Teatro delle Sorgenti⁷ che abbiamo continuato a praticare sviluppando da esse nuove

⁶ Su questo si guardi al volume curato da Maia Giacobbe Borelli (2015) *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto Mila di Codra*, Editoria&Spettacolo, Spoleto. In particolare per quello che riguarda il lavoro delle attrici nel racconto di Camilla Dell'Agnola (Dell'Agnola 2015).

⁷ Per alcuni anni durante il mio periodo di formazione nella casa laboratorio di Cenci queste pratiche ci sono state trasmesse soprattutto da Jairo Cuesta, uno dei principali collaboratori di Grotowski durante il Teatro delle Sorgenti.

proposte. E continua ad essere molto utile per noi un allenamento ispirato ai *plastics* e ai *corporal* sviluppati da Grotowski con Rena Mirecka e Ryszard Cieslak in cui poter esplorare le possibilità di un corpo flessibile, animale, che immerso in un flusso di movimento si riveli allo stesso tempo percettivo, reattivo e creativo rispetto al vivente circostante, in sostanza un allenamento volto al recupero di un corpo organicamente vitale. In questo risveglio corporeo si innesta un lavoro di ricerca legata al canto polifonico di tradizione orale proveniente da diverse culture e a sua volta nato in contesti naturali e lavorato attraverso un apprendimento corpo a corpo secondo le modalità tradizionali (Ferri 2007). Quando questo canto si muove e si commuove nel paesaggio costituisce anche una base di allenamento vocale necessario per un diverso livello di incontro con esso⁸. Rispetto al movimento corporeo, la polifonia e la monodia cantata arrivano a lambire in modo più vasto il paesaggio e ne ereditano le acustiche e gli echi. Questa ricerca canora espressiva – attualmente guidata e sviluppata soprattutto da Camilla Dell’Agnola –, come quella sul movimento di gruppo, ci collega a un lavoro sul coro come elemento originario del teatro, ritrova la nascita necessaria del solista all’interno del coro stesso e costituisce un elemento fondante in sintonia con il disvelamento di un possibile aspetto rituale in relazione con l’ambiente naturale circostante.

2.2 Trans-contestualità e dati selvaggi

I contenuti archetipici dello spettacolo, espressi spesso attraverso l’evocazione del mito antico e incarnati in azioni, canti, parole e personaggi sono irrinunciabili per proiettare e immergere attori e spettatori in questa dimensione olistica che si schiude a quella rituale. Ma decisivo è proprio lo specifico linguaggio del TeatroNatura® che nasce dall’esperienza simultanea di almeno due contesti, quello teatrale con la sua poesia e le sue tecniche, e quello naturale con la sinfonia delle sue presenze vive. Proprio questa trans-contestualità permette particolari risonanze e slittamenti di significato esperienziali ed esistenziali da un contesto all’altro, in grado di attivare una speciale fruizione estetica allargata e capace di sintonizzarsi con le ansietà profonde della nostra epoca.

“L’evoluzione non sa dove sta andando” si chiede la studiosa e artista, Nora Bateson (2021: 14) che, figlia del filosofo dell’ecologia Gregory Bateson, ha continuato a indagare sul pensiero di suo padre. Nora Bateson ci

⁸ Per ispirazione e studio di questo aspetto è stato fondamentale l’incontro con la ricerca sul patrimonio canoro tradizionale di Giovanna Marini approfondito da Francesca Ferri, e i ripetuti laboratori residenziali con Rena Mirezka e Ewa Benesh e con Maud Robart che per 13 anni ha guidato la ricerca sulla qualità vibratoria della voce a partire dai canti tradizionali della ritualità haitiana nel Workcenter di J. Grotowski e T. Richards a Pontedera così come lo studio sui canti tradizionali ucraini e georgiani approfonditi tra altri da Camilla Dell’Agnola, Cfr. Camilla Dell’Agnola e Valentina Turrini, *Nel Vivo. Serenati, lamenti e altri canti dell’anima*, CD-rom; vd. anche https://www.youtube.com/watch?v=nTIXiAWmYk4&ab_channel=FondazioneRoccadeiBentivoglio (Ultima consultazione: 14 giugno -2024).

ricorda che tutti noi, comprese le stelle marine, le sequoie e i trilioni di organismi che vivono nel nostro corpo, per adempiere al più profondo comune obiettivo e cioè la continuazione della vita basata sulla complessità ecologica, dobbiamo esistere in continua relazione tra noi. Il tratto vitale più importante in questa rete di relazioni simbiotiche necessarie è la flessibilità degli organismi che la compongono che permette all'ordine del sistema vivente di trasformarsi adeguandosi all'imprevisto che caratterizza la vita. Queste relazioni pronte al cambiamento, cambiano continuamente e i cambiamenti devono rimanere selvaggi (*wild*). Non possono cioè essere tracciati esplicitamente perché sono risposte sfaccettate a relazioni che avvengono in diversi ordini di vitalità ecologica: lasciano in noi tracce che si faranno sentire quando sarà necessario, ma non possiamo dire quando e come ciò avverrà. Sempre secondo Nora Bateson, uno degli aspetti più preziosi del celebre libro di suo padre *Verso un'ecologia della mente* (Bateson 2000) è proprio il termine "trans contestuale" che apre l'attenzione a ciò che accade attraverso-e-tra-i contesti spostando lo studio dal cambiamento negli organismi o nelle parti di un sistema, al cambiamento tra di loro, all'aspetto relazionale del termine trans-contestuale. Questi cambiamenti connettono tra loro 'evoluzione' e 'apprendimento'. Dice Gregory Bateson

Sembra che ci sia un tratto in comune fra coloro che sono dotati di qualità transcontestuali e coloro che sono afflitti da confusioni transcontestuali: per tutti costoro, sempre o spesso, c'è una 'sovraimpressione': una foglia che cade, un amico che saluta o una "primula sulla proda del fiume", non sono mai "questo e nulla più". Esperienze esterne possono essere inquadrate nel contesto di un sogno, e viceversa, pensieri interni possono essere proiettati in contesti del mondo esterno, e così via. È nell'apprendimento e nell'esperienza che cerchiamo una parziale spiegazione di tutto ciò (G. Bateson 2000: 318).

L'espressione chiave qui è "Non solo questo e nulla più": un'esperienza è ricevuta e percepita, spesso senza che ce ne accorgiamo, simultaneamente attraverso più contesti, e le informazioni trans contestuali, attraverso forme di comunicazione dirette o indirette, combinano i contesti stessi.

Dettagli e specificità che si mescolano producono un aggregato di variabili per un possibile cambiamento o flessibilità [...]. Il punto è che queste storie sfocate e dai molti "tentacoli" tengono insieme sia la continuità che la discontinuità. Evolvere (il che può includere un periodo di catastrofe durante la riorganizzazione) o diventare obsoleti. (Bateson 2021: 17)

Ciò che qui interessa maggiormente è che questi "dati selvaggi", non prevedibili o non misurabili dalla nostra scienza, appartengono tanto al mondo della vita quanto al dominio dell'arte, in special modo all'aspetto "reale"

dell'arte. Questa definizione appare paradossale dal momento che l'arte viene relegata nel regno del soggettivo, del fantastico da una cultura in cui il solo regno 'oggettivo' è quello della scienza. Questa demarcazione inesorabilmente incisa nella cultura moderna è destinata a essere superata, e la *mente estetica*, sintonizzata sull'intuizione di una struttura connettiva tra noi e le forme della vita, può aiutare sia nell'individuare corrispondenze tra le strutture viventi sia nello sviluppare organi percettivi capaci di viverle e riconoscerle. La funzione dell'arte, e in particolare nell'arte dal vivo, sta nel coinvolgere contemporaneamente e in modo dinamico più piani di relazione col mondo: biologico, sensoriale, emotivo, affettivo e riflessivo, attivando nuove sinapsi neuronali e concettuali, in vista di mutamenti antropologici necessari ad una percezione complessa e interconnessa della realtà, più adeguata alle esigenze attuali della nostra speranza di vita sul pianeta. Nella nostra epoca in allarme, la questione della "continuazione della vita sulla terra" e soprattutto quella di una specie umana isolata divenuta una minaccia letale anche per sé stessa, comincia a farsi davvero cogente. Uno degli obiettivi fondamentali della nostra evoluzione è imparare a sintonizzare la nostra percezione con la coscienza della nostra appartenenza al mondo dei viventi. Cruciale è la via verso il risveglio di una coscienza spaziale vivente che con il rinchiudersi nei display digitali si va sempre più occultando.

2.3. *Le relazioni ecologiche, i processi vitali e il rito-teatro*

Da quando, trent'anni fa, è nato il progetto O Thiasos TeatroNatura, fino ad oggi, specie dopo la pandemia che ha contribuito ancor più a mettere a fuoco la drammaticità della situazione, il mandato si è trasformato: la necessità di salvare noi e il pianeta che stiamo distruggendo diviene una priorità universale sempre più sentita, e in ogni campo si richiede una maggiore consapevolezza e radicalità operativa in questo senso. Se il campo d'azione principale sembra quello tecnologico, la questione decisiva è una coscienza in grado di orientare le scelte tecnologiche perché siano a servizio del vivente e non complici inesorabili della sua distruzione. Per coscienza si intende ciò che all'intelligenza artificiale è precluso e cioè il passaggio dalla "mappa" all'esperienza vissuta del territorio e dall'esperienza del territorio alla mappa che la schematizza e la rende linguaggio condiviso. Per coscienza dunque s'intende quello stato che tiene il sentore del reale insieme alle forme in cui la corteccia cerebrale lo incasella e lo processa comprese quelle selvatiche, cioè poetiche. Recuperare e sperimentare, attraverso pratiche organiche, la memoria e la capacità conoscitiva di un corpo espressivo risvegliato, una teatralità attenta ai mutamenti degli spazi viventi circostanti può diventare un 'esercizio spirituale' necessario, un allenamento del sistema nervoso all'attenzione, alla presenza e alla creatività, decisivo per la conversione ecologica di ciascuno. Quando, durante e attraverso un atto performativo in natura, il nostro sistema percettivo si apre all'ambiente circostante e viene tenuto in una continuità di attenzione diffusa grazie

alla stessa qualità d'attenzione contagiata dal/dalla performer, le incursioni della natura – l'alzarsi del vento, lo sfrecciare di stormi nel cielo, il cambio di luce, le nubi che si aprono e i raggi di sole che filtrano tra i rami, tuoni lontani, suoni di animali, ecc. – modificano organicamente la qualità dell'azione teatrale influenzando sulla vibrazione della voce, sul tempo ritmo dei movimenti e nelle pause tra le battute, sull'apertura dello sguardo, nella percezione tattile e cinestetica. Questo fenomeno tende a contagiare i neuroni a specchio del pubblico contribuendo a intensificare e allargare spazialmente la sua esperienza di partecipazione con una sensazione organica di irripetibilità e di aumentata autenticità⁹.

In sostanza si tratta di osservare, vivendoli nel loro fluire, senza cioè interromperli, i processi vitali presenti: percepire - per quanto possibile- l'interazione tra le azioni interumane in atto e il mondo della vita in cui sono immerse e interrelate. Si tratta di azioni teatrali originate dall'attenzione e che si nutrono nel reagire creativamente a quanto vive e accade intorno. Qualcuno ha definito questo tipo di azione non ego centrata ma eco-centrata. L'intento è contribuire a scoprire, allenare ed esercitare in noi una sorta di flessibilità che possa educarci, fino ad arrivare ad aprirci a intuizioni e poi a competenze quasi del tutto nuove. Una sacra flessibilità a servizio della continuazione della vita nei suoi molteplici e in gran parte ancora misteriosi aspetti, attraverso la quale imparare a inglobare nella percezione e nei pensieri la presenza del vivente umano e non umano. Incrementare e rigenerare questa sensibilità per creare nuove risposte alle drammatiche criticità del nostro mondo sembra essere ormai irrinunciabile.

Questa esperienza veicolata attraverso contenuti teatrali non ideologici, ma drammaturgicamente adeguati e in una sintesi poetica con il luogo trovato, non si limita a risvegliare sensazioni fisiche ma le integra e le fonde con la formazione di significati esistenziali, culturali, etici. Come i *fanciulli divini* del mito – spesso androgini, mezzo animaleschi, umani o vegetali – emergono da luoghi marginali e impensati come inquietanti e affascinanti veicoli del *nuovo*, in modo simile una ritualità teatrale nella natura nasce per invocare la voce del selvatico in noi. Un selvatico che non è quello degli stereotipi: l'incontrollato, il bestiale predatore, il grezzo primitivo, ma quello della sapienza organismica creatrice di raffinati e interconnessi sistemi viventi che permettono il continuare della vita, della misteriosa verità che rende gli animali così belli, eleganti e puri. Forse sono solo i nostri sensi umani a vedere, immaginare l'armonia degli animali nella natura, ma i nostri sensi fatti proprio così, adatti a cogliere questa bellezza sono anch'essi, e a tutti gli effetti, un fenomeno reale che ci fa ragionevolmente intuire che la bellezza stessa, fosse anche solo attraverso la nostra soggettività, è un dato reale della vita e della sua conservazione, e che va perciò vissuta. L'istinto verso la vita, verso la ricerca di risonanze, corrispondenze con

⁹ Per le relazioni tra neuroscienze e teatro vedi Falletti – Sofia (2011).

la natura aiuta la nostra vitalità individuale e sociale ma soprattutto è necessario al nostro impulso verso la conoscenza, verso una ricerca sempre viva di verità ed è inscindibile dal desiderio di libertà. La possibile ritualità nel TeatroNatura® s'inoltra nello spazio istintuale e sentimentale di una misteriosa identificazione tra verità e realtà di cui l'immaginazione si fa canale. Questa identificazione non è mai data una volta per tutte ma sempre è in cammino, in ricerca e in trasformazione. Quest'arte performativa, che si muove spontaneamente verso il rito, è in ascolto di una sacralità che non ha a che fare con una reazionaria fuga dalla scienza, ma si realizza in pratiche conoscitive efficaci che, attive forse in un altro tempo e quasi del tutto dimenticate, possano essere rintracciate e rigenerate in possibili "riti di guarigione" di oggi. Una ritualità guidata da una poesia incarnata artigianalmente, da una maestria in grado di generare non fascinazioni generiche ma un teatro in cammino di matrice europea intenzionato a far dialogare e integrare tanto lo spirito scientifico quanto la sapienza di altre culture.

2.4 Il viaggio solare e lo scorrere del tempo

All'interno della trans contestualità di ambiente naturale e linguaggio teatrale *riformato*, un elemento decisivo per una 'percezione rituale' nel TeatroNatura®, è proprio il fondersi dello spettacolo con lo scorrere *naturale* della giornata. In ogni momento, impercettibilmente ma costantemente, lo spostarsi del sole trasforma la scena naturale dal punto visivo, acustico e di percezione tattile e epidermica. Questa influenza del viaggio solare, lo spostamento del sole nel cielo, sui mutamenti della temperatura, del colore della luce e del trasformarsi delle ombre in ampiezza e posizione, della vita sonora degli altri viventi presenti, del nostro umore e dei significati archetipici evocati, è più percettibile al tramonto, nel tempo di passaggio dal giorno alla notte, e all'alba, quando l'oscurità notturna cede al chiarore aurorale. Sono questi infatti gli orari emblematici in cui presentare i nostri spettacoli.

Attraversare un paesaggio al tramonto, con l'attenzione attivata da una performance drammaturgicamente in ascolto del paesaggio che va scolorando nel crepuscolo fino a immergersi nella notte, significa darsi la possibilità di esperire un processo di mutazione percettiva, ordinariamente rimosso, che si attua tanto nella percezione del mondo esterno quanto in quella del nostro mondo interiore e che, rivelandoci una corrispondenza organica tra i due fenomeni ci apre all'intuizione di far parte di uno stesso sistema vivente. Ancor più intensamente forse questo accade a quegli spettatori e spettatrici, evidentemente motivati, che per assistere allo spettacolo si sono alzati nella notte e arrivano all'appuntamento quando è ancora buio e procedono silenziosi guidati da qualcuno alla luce di una fiaccola o anche solo della luna piena, camminano in ascolto e sostano davanti ad atti scenici in cui le tenebre a poco a poco si diradano mentre intorno cambiano le specie di uccelli che cantano e il chiarore

che filtra tra i rami svela a poco a poco il luogo. Se lo spettacolo stesso è stato creato con una drammaturgia in sintonia con questo viaggio della luce e con una sensibilità interpretativa in grado di respirarne i mutamenti tutto ciò può risuonare profondamente, indurre un tipo di contemplazione che dischiude una dimensione misterica, archetipica. Questo effetto l'ho verificato per diversi anni (dal 2004 al 2010), quando, durante il periodo di settembre, al Parco della Mandria presso la Reggia di Venaria di Torino abbiamo proposto il nostro repertorio proprio durante l'aurora.

Se nei circuiti teatrali italiani poter replicare uno spettacolo è già difficile, in luoghi come Parchi, Festival estivi, la replica è quasi impossibile. Per il nostro TeatroNatura poter replicare una performance nello stesso luogo è l'opportunità più desiderata. Essendo lo spettacolo un dispositivo d'ascolto, immersione e fusione con il paesaggio circostante, ad ogni replica questi aspetti vengono raffinati e approfonditi e l'integrazione nel paesaggio più organicamente realizzata. Non potendo per motivi economici e di politica culturale darsi quest'opportunità con frequenza, abbiamo fatto di necessità virtù: abbiamo dovuto raffinare uno sguardo in grado di trovare negli elementi presenti nel paesaggio equivalenze archetipiche e incrementare la capacità di ogni spettacolo di ispirarsi e fondersi in contesti naturali sempre nuovi cosicché, pur mantenendo la sua partitura performativa, lo spettacolo risulti nella fruizione misteriosamente irripetibile altrove. Grazie alle sue capacità di adattamento e alla sua stretta relazione con gli spazi trovati la creazione si rinnova ogni luogo.

A questo proposito, va considerata anche l'esperienza percettiva delle interpreti di uno spettacolo di TeatroNatura® che è stato presentato in molti luoghi diversi. Attraverso il loro corpo-memoria performativo quello stesso spettacolo diviene una sorta di dispositivo vivente impressionato dai numerosi paesaggi incontrati e assorbiti e, come ogni memoria cosciente o subliminale *conosce per differenze*, si esprime e si raffina negli anni anche grazie a questa esperienziale stratificazione organica.

Di contro, tra le modalità fondamentali, comprese quelle economiche, in cui si è potuto sviluppare il TeatroNatura® c'è stata la necessità di ottemperare alla richiesta di ritornare ogni anno nello stesso luogo ma con spettacoli diversi. Questa consuetudine, oltre a confortarci sull'apprezzamento del nostro lavoro, ci ha spinto non solo a creare un vasto repertorio potenzialmente sempre disponibile, ma ha creato regolari ricorrenze di incontro con uno stesso luogo e in parte con uno stesso pubblico. Una spettatrice del Parco della Mandria ci disse: 'Ormai, di ritorno dalle vacanze, prima di ricominciare a lavorare non posso più perdermi il vostro spettacolo all'alba...'

Fu un'altra occasione per riflettere maggiormente su una possibile ritualità nel TeatroNatura® legata alla circolarità delle stagioni.

3. Il rito-teatrale

3.1 Partecipanti: pubblico

Tra le molte domande poste in questi anni sul nostro pubblico c'è la seguente: da chi è composto e cosa lo muove? Fin dall'inizio l'elemento che lo ha caratterizzato è stato la trasversalità dell'età e della provenienza culturale. Credo che ciò derivi anche dal fatto che il nostro TeatroNatura® è cresciuto in una sorta di isolamento fisico sia dal teatro ufficiale sia da quello cosiddetto d'avanguardia. Operando al di fuori degli edifici teatrali, delle innovazioni tecnologiche e dei circuiti che li animavano, agendo all'aperto in zone prive di prese elettriche, in campagne lontane dalle città e nei Parchi naturali, ha attirato un pubblico vario, spesso diverso da quello abituato a ritrovarsi a teatro. Fin dall'inizio abbiamo avuto varie tipologie di pubblico. C'erano persone del luogo che dopo l'urbanizzazione e la crisi della cultura rurale, vivendo ormai in paese, riscoprivano posti naturali dell'infanzia per lo più abbandonati; c'era un pubblico legato agli intenti dei Parchi naturali e uno colto, sensibile alle tematiche ambientali che in quelle zone ha la seconda casa e veniva attirato dalla qualità poetica dei temi proposti; c'erano famiglie in vacanza con bambini che hanno sempre adorato questo teatro itinerante nei boschi anche se non concepito espressamente per loro; spesso arrivavano spettatori che, non essendo mai stati a teatro, in quei luoghi naturali a loro familiari non si sentivano intimidite. Rispetto a trent'anni fa, le persone sono ancor più omologate culturalmente e questa differenziazione di pubblici, almeno esteriormente, si sono in parte appianate. Ciò che però rilevo, è che sempre più giovani si avvicinano al nostro TeatroNatura®. Io invecchio ma il pubblico e gli aspiranti attori e attrici ringiovaniscono. All'inizio era il contrario: eravamo noi un fenomeno giovane, 'ragazze selvagge' che attiravano soprattutto un pubblico consapevole di mezz'età, a volte con bambini. Oggi ad essere attratti sono molti giovani dai 17 ai 30 anni in cerca di una formazione alla dimensione ecologica personale oltre che teatrale. Credo che lo stile del nostro teatro appaia tuttora inconsueto, originale, attraente o respingente per questo, anche perché si è formato in rapporto a questo pubblico trasversale, non così habitué del teatro e delle sue autoreferenzialità o appartenenze teatrali più riconoscibili. In questo l'aspetto archetipico del mito antico (oggi 'di moda' ma non allora) come base della drammaturgia si è rivelato formidabile per comunicare in modo poetico e profondo con tutti. Tra i critici¹⁰ e i teatranti si affacciavano i più curiosi e avventurosi perché, tranne qualche articolo di giornale soprattutto locale, per molto tempo la stampa della circuitazione teatrale s'interessava poco di noi. Così posso affermare che il pubblico del nostro TeatroNatura® pur essendo ogni volta in numero esiguo (dalle 60 alle 150 persone circa, a seconda delle caratteristiche dello spettacolo e della sostenibilità ambientale dello specifico luogo naturale), non può essere definito né una nicchia

¹⁰ Tra i critici più assidui, agli inizi, c'era Nico Garrone che pubblicava i suoi articoli, molto ispirati, su di noi su «La Repubblica».

né una élite. Come nei misteri antichi – mi si perdoni la presunzione del paragone – è un teatro che, benché ispirato e rigoroso, si offre ad ogni cittadina e cittadino motivati e, come ogni tipo di teatro, viene è stato e continua a essere plasmato tanto da chi lo realizza quanto da chi lo va a vedere.

Si tratta di un pubblico che generalmente arriva attraverso un passaparola oggi sostenuto anche dai social networks o che, avendo già incontrato questo teatro, vi torna spesso, anche per rivedere più volte lo stesso spettacolo esperito come diverso perché, come accennavo più sopra, essendo ambientato in luoghi sempre diversi, suscita esperienze ogni volta nuove. Quando lo spettacolo funziona, all’inizio è la meraviglia e la commozione a prevalere, in seguito il desiderio di partecipazione diventa una scelta più consapevole e motivata. Spesso gli spettatori e le spettatrici tornano ad assistere a questi spettacoli anche solo per ‘esserci’, per esercitare e affinare una sensibilità psicofisica esperita come appagante, commovente, a volte dolorosa nella consapevolezza del nostro esilio quotidiano, ma comunque associata a un’esperienza di ‘integrazione salutare’ col mondo naturale circostante e, attraverso il mito antico, con le nostre radici umanistiche rigenerate, una sorta di ‘rito di guarigione’ personale e collettivo. Questo aspetto stimola anche il senso di appartenenza alla comunità con cui si sta condividendo quell’esperienza olistica integrata nel paesaggio. Ed è proprio l’integrazione di questi tre aspetti a suscitare una sorta di esperienza rituale.

3.2 I Partecipanti: le attrici

Quando le attrici e gli attori del TeatroNatura, e per contagio le spettatrici e gli spettatori, si esercitano al risveglio di organi percettivi che allargano l’attenzione all’ambiente vivo circostante, creano i presupposti per una sensibilità in grado di disinnescare, almeno momentaneamente, quell’onnipresente rapporto di strumentalità con la natura che nella nostra cultura attuale ne offusca la relazione diretta e rende impossibile ogni via alla sacralità. I viventi non umani sono costantemente profanati, percepiti cioè come oggetti di sfruttamento (economico, di consumo legato al tempo libero, o anche di studio scientifico, comunque oggetti da fotografare, riprendere, ecc.), e mai – se non quando vittime di intollerabili crudeltà – come soggetti. C’è invece un’attenzione che, allenata, ci aiuta a sentirci immersi in un’atmosfera viva, fino a sentirci percepiti dagli altri esseri. Questa attenzione richiede sinapsi percettive adeguate che, ancora vive nelle cosiddette ‘culture indigene’, negli antichi erano probabilmente funzionanti, certo intuitive. Perdute in noi, vanno culturalmente risvegliate. Questo risveglio richiede una cultura nuova, evidentemente non solo intellettuale ma pienamente psicofisica. Il corpo che danza, canta, parla e racconta in contatto sensibile con quanto accade intorno, con gli alberi, i suoni degli uccelli, il vento. È un corpo-memoria poetico che sperimenta la fonte della sua organicità e

come questa sia implicata nei nostri sentimenti, idee, sensazioni e percezioni, come sia all'origine della nostra stessa immaginazione.

La nostra coscienza estetica, che coinvolge appunto i sensi e si attiva nello spettacolo dal vivo, risveglia la percezione di analogie tra i contenuti e le forme della nostra vita profonda, e quelle di esseri con i quali condividiamo le stesse strutture viventi. Elementi naturali e altri esseri viventi sono alla base del nostro sviluppo psicofisico: sarebbe potuta esistere la parola 'riflettere', e il conseguente atto che segnala, senza lo specchio d'acqua d'un lago su cui i nostri antenati videro riflettere sé stessi, le montagne e gli alberi intorno? Si tratta perciò di trovare pratiche organiche, tecniche corporee pre-espressive, in grado di suscitare coreografie spontanee che, radicate nella profondità preverbale del nostro immaginario, ci rivelano che la nostra vita somiglia, si conforma, è interconnessa e immersa in quella degli altri organismi molti dei quali ci abitano, e che ciò va compreso e pensato non solo come una realtà riduttivamente biologica ma dal punto di vista della vita di *tutta* la nostra esistenza. Questi organismi e sistemi di organismi sono collegati al nostro umore, alla nostra idea del mondo e delle vicende umane, alla vitalità stessa della nostra immaginazione. C'è un universo vivente, una complessità che influisce e regola la nostra vita e che noi, come se non esistesse, teniamo ottusamente fuori dalle nostre percezioni, i nostri pensieri e i nostri sentimenti, spesso fuori dai nostri linguaggi. Come potremmo perciò non avere una visione e una percezione terribilmente parziali del mondo della vita, della nostra vita? L'attitudine soprattutto predatoria nei confronti della Natura, forse giustificabile in fasi passate della nostra evoluzione, oggi è divenuta contro produttrice e terribilmente minacciosa. In questo senso il nostro TeatroNatura non ha mai potuto sottrarsi a una vocazione anche pedagogica, dove l'abusato termine "laboratorio" riacquista la sua originaria funzione, quella di spazio di ricerca di modi, tecniche e pratiche in grado di rintracciare e creare un artigianato concreto, empirico quanto poetico, e forse mistico, verso un'evoluzione umana di cui, come diceva Peter Brook dell'opera di Jerzy Grotowski, l'arte è veicolo.

Per questo motivo, per quella parte del pubblico e di attori e attrici già formati o in formazione che desiderano partecipare più da vicino a questa ricerca, abbiamo creato dei percorsi formativi aperti a tutti. La cultura come elemento che ci distingue dalle piante e dagli animali da secoli marca una nostra discontinuità con la natura che è divenuta sempre più distanza e poi autoesclusione. Nella miserabile solitudine in cui ci siamo segregati come specie e che ci anestetizza al mondo della vita, siamo divenuti "i tiranni della creazione" (Grotowski 2016: 163) i creatori di un impero disumano che rischia di crollare su sé stesso.

4. Mito e potere trasformativo

Decisivo nella nostra poetica è il rapporto del TeatroNatura con il mito antico che si è imposto su vari piani e per vari motivi. Dopo esserci dedicate ad ambientare in natura alcune drammaturgie contemporanee che, nate per lo spazio chiuso dell'edificio teatrale, evocavano l'aperto, l'approdo al mito è arrivato come una svolta post-beckettiana: un ricominciare dalle radici, dall'ascolto di voci vicine e molto lontane. Oltre a un'inclinazione personale accesa nell'infanzia da drammi famigliari che la lettura della mitologia mi aiutava a metabolizzare, a consegnarmi al mito è stata soprattutto l'assenza di una drammaturgia contemporanea in grado di affrontare i due temi che mi interessavano: la relazione col vivente non umano e il femminile come veicolo universale d'indagine sull'umano stesso. Il deserto del teatro contemporaneo su questi temi mi ha in un certo senso autorizzato a una libertà d'esplorazione che, alla ricerca di radici culturali, si è inoltrata nel più vasto terreno inattuale. A guidarmi però era un'ansietà tutta contemporanea che il panorama delle proposte teatrali sembrava ignorare.

Pur avendolo incontrato attraverso le meravigliose forme letterarie in cui è giunto fino a noi, ho sempre pensato al mito antico come a un fenomeno scaturito da una cultura orale anonima radicata in un rapporto sensoriale ed emotivo ancora vivido con i luoghi naturali e gli esseri che li abitano. Nelle parole del mito sento vibrare ancora l'esperienza corporea da cui scaturisce il mistero stesso dell'immaginazione, in cui le metafore più che da artifici letterari emergono da un istinto naturale in cerca di verità, da un autentico desiderio di conoscere noi, il mondo e noi in esso.

Le opere d'arte (scultura, pittura, letteratura, musica) in cui il mito ci è trasmesso mi vengono incontro come veicoli capaci di riconnettere l'organicità percettiva del corpo al linguaggio verbale e culturale, e attivare strutture psichiche in cui vibrano, ancora fuse, sensorialità, metafore, articolazioni linguistiche, luoghi naturali, esseri viventi e passioni umane. Il mito, in cui corpo, mente ed emozione sono ancora insieme, è per me un formidabile luogo d'accensione dell'immaginazione, che a mio avviso oggi è addormentata, quasi atrofizzata. James Hillman che parla di una Grecia psichica che, anche se rimossa, vive ancora in noi, scrive:

L'immaginazione è parte della sensibilità psicologica e non va intesa tanto come una produzione eccessiva di fantasie, quanto piuttosto come la capacità di percepire l'aspetto mitico, enigmatico di ogni momento della vita (Hillman 1984: 32).

In ogni caso, a indirizzarci verso il mito è stata anche e soprattutto la nostra concreta e costante frequentazione teatrale della natura stessa, sia quella diurna che quella notturna. Sono stati i paesaggi, gli elementi vivi presenti a indicarci, come riferimento immaginifico più adeguato a quel contesto, il mito antico. Così sono nati gli

spettacoli: *Ifigenia in Tauride* da Euripide (1996), *Demetra e Persefone* (2000) dall'inno omerico, *Pentesilea* (1998) da Kleist e poi l'incontro irrinunciabile con le *Metamorfosi* di Ovidio da cui sono scaturite diverse proposte teatrali.

Siamo approdate alle *Metamorfosi* di Ovidio perché, nella nostra ricerca di un teatro immerso nei luoghi naturali, è il testo che, sulla continuità tra mondo vegetale, mondo divino, mondo umano e mondo animale, più ci appassionava e ci sfidava. Il fluire dionisiaco della vita in Ovidio prende forma poetica sublime nelle *metamorfosi*. Le visioni di quei corpi in trasformazione attraggono fatalmente sia la carnalità e la dinamicità dell'azione teatrale quanto la sua vocazione a farsi transito tra dimensioni, forme e figurazioni diverse. Abbiamo immesso le *Metamorfosi* tra boschi e fonti attraverso il movimento danzato, il canto polifonico, le azioni e la narrazione orale di artiste allenate a una costante attenzione al vivente circostante. Dopo un primo spettacolo di tre ore, con 13 interpreti, creato alla maniera dell'*Orlando furioso* di Ariosto – in particolare per quegli episodi del poema cavalleresco in cui i personaggi si incontrano e si perdono nel bosco – e cioè itinerante in paesaggi naturali dove il pubblico s'imbatteva in diversi episodi ovidiani immersi in luoghi diversi del percorso, ci siamo concentrate su alcuni episodi dell'opera. Ne sono nati vari spettacoli che si sono rivelati veicolo formidabile di temi da interrogare con sensibilità contemporanea. Il mito è una narrazione orale delle origini fatta per essere ascoltata dal vivo e quando credi di averlo compreso si rivolta nel suo contrario aprendoti contemporaneamente sia all'universalità organica dell'archetipo e alla sua complessità poetica, sia alla visione simultanea delle sue stratificazioni culturali e al suo essere scaturigine e nutrimento, come dicevo, della nostra immaginazione. Nell'incontro con le *Metamorfosi* sento ancora vivo il passaggio traumatico dalla cultura neolitica della grande Madre a quella patriarcale che qui convivono accanto in risonanze poetiche conturbanti, spesso violente e dolorose, ma anche capaci di svelare la bellezza della complessità dell'esistere e, spesso inaspettato, un fondo giocoso, sempre vitale. Queste commistioni emblematiche hanno in me il potere di dischiudere 'visioni selvatiche' su una nuova, necessaria trasformazione culturale. Viaggiando nelle *Metamorfosi* di Ovidio con la nostra sensibilità contemporanea, l'unica possibile, ci imbattiamo tanto nei contenuti oppressivi patriarcali quanto in elementi fecondi per un ripensamento radicale del nostro mondo. I *fatti* narrati sono archetipici: più che dare risposte aprono domande rivelando la natura prismatica del mito che prende senso dalla cultura che lo interroga senza perdere la stratificazione dei contenuti acquisiti nel tempo. Ciò che per la mente patriarcale è regressivo e irrilevante in una cultura anti patriarcale può insorgere come elemento innovativo fondamentale. Avendo forse assorbito, nella frequentazione assidua e pluriennale del mito, alcuni dei suoi *segreti*, il TeatroNatura® stesso si scopre come un dispositivo organico capace di rigenerarsi col passare del tempo: uno spettacolo come *Miti d'acqua*, che ha compiuto ormai 20 anni, viene recepito con stupore nostro e del pubblico

come sempre più contemporaneo. Vi vengono narrati, immersi nella musica della viola e del canto, nel cuore di un bosco con fonti d'acqua, tre miti: quello di Aretusa che, per sfuggire al tentativo di stupro del fiume Alfeo, dopo una spasmodica corsa, trasformata prima in nube e poi in acqua da Diana, si immerge sottoterra, lambisce gli Inferi per scaturire altrove come sorgente sotto le stelle. La poesia crudele e sublime del racconto ci precipita nel cuore della violenza di genere per riecheggiare e lamentarsi fin dentro il paesaggio circostante ma aprendosi anche a una possibilità taumaturgica del trauma. Il secondo mito è quello di Ermafrodito la cui duplice figura si compone, in un laghetto rilucente, dalla fusione dell'esuberanza erotica di una ninfa con l'adolescenziale pudore di un giovinetto recalcitrante evocando, in tutta la sua fascinazione giocosa e conturbante, il fenomeno transgender in cui far risuonare anche i contenuti alchemici di una *coniunctio oppositorum* tutta da indagare. Il dardeggiare stesso del sole tra i rami o sullo specchio d'acqua alle spalle delle performer espande tutto intorno la sensazione di un'ineluttabile pervasività del desiderio. Lo spettacolo si conclude con il mito del cacciatore Atteone che, trasformato in cervo per aver violato la sacralità virgine di Diana e delle sue ninfe, sperimenta tutta la sua natura animale: dalla pulsazione parossistica del terrore nella fuga alla velocità esaltante della sua stessa corsa. Empatizzando, grazie al racconto, con il suo trovarsi infine sbranato dai suoi stessi cani, ci ritroviamo a soffrire per il suo destino e, precipitati nella crudeltà universale del divorare e dell'essere divorati, ci risvegliamo quasi tangibilmente ad una nuova visione antispecista fondata sulla compassione.

In *Miti di stelle* (2007) le metamorfosi erotiche in animali, nubi, fiamma e pioggia dorata sono utilizzate da Giove come strategie predatorie di seduzione ma, nello stesso tempo, da quelle fascinose trasformazioni si svela una sensualità fantasiosa, pervasiva, empatica della natura che sembra avere poco a che fare con una sessualità patriarcale tutta genitale e spesso violenta. Si potrebbe addirittura pensare che vi precipiti, e così paradossalmente vi si tramandi, la sensualità panteistica femminile di un'epoca precedente. D'altro canto nelle stesse metamorfosi delle ninfe, che per sfuggire alla violenza e allo stupro si trasformano in piante e animali, risuona un disperato radicale grido di libertà. Se la cultura antropocentrica tende a interpretare queste metamorfosi come forme di regressione nel mondo animale e vegetale col quale il femminile viene apparentato e così anche disumanizzato secondo la nota dicotomia uomo cultura/donna natura, una visione post antropocentrica può riscoprirle come un coraggioso, radicale tuffo dell'umano nella sua essenziale e liberatoria appartenenza al vasto mondo dei viventi. Una sana fuga dall'oppressione patriarcale verso un nuovo mondo da cui ricominciare il nostro viaggio culturale. D'altronde in ogni mito il procedere da causa a effetto non è che una delle descrizioni possibili della realtà, in altre letture questi due elementi possono in ogni momento rivoltarsi uno nell'altro e la "regressione" nella metamorfosi diventare una crisi che precede, annunciandola,

un'evoluzione. Non di rado il finale di una storia narrata appare come rivelazione di un inizio e, a ben vedere, l'inizio di tutto, quell'*inizio* che non cessa mai di pervadere di sé ogni fenomeno.

Nella *Metamorfosi della ninfa Io* (2008) è narrato il viaggio iniziatico di una giovane che attratta da visioni misteriche ancora confuse, diventa preda sessuale del dio. Trasformata in vacca, sosta in questa umiliata forma di annichilimento dell'io fino a scoprire, nella vita di questo animale universale, il veicolo verso la propria liberazione in un'ulteriore trasvalutazione metamorfica. Uscendo dalla sua pelle bovina come da una placenta sacra, Io si trasforma in Iside, la dea iniziatrice a una visione misterica del mondo in cui vita vegetale, divina, animale e umana sono parte di uno stesso inarrestabile flusso vivente: anche qui una sorta di iniziazione a un antispecismo che emerge dal dolore e dal sentimento del vivente che non ha voce. Non sarà infatti possibile nessuna evoluzione umana senza empatia e identità affettiva col mondo animale e vegetale, senza scoprirlo in sé stessi passando attraverso una diminuzione dell'io, come dicevamo: non più ego centrati ma eco centrati. È importante ricordare ciò che la nostra cultura sistematicamente dimentica: alla sorgente di ogni lavoro umano, ogni interpretazione del mondo, ogni intuizione e linguaggio di progresso non ci sono la logica e i calcoli matematico algoritmici, tanto esaltati ma che a ben vedere vengono sempre dopo, c'è il sentimento e la passione che scaturiscono dalla sapienza organismica del vivente, da un voler continuare a vivere, aspirare ad una sempre più ampia libertà a essere sé stessi e ad amare, con tutte le contraddizioni che tali impulsi comportano.

La metamorfosi è fuga, grido di libertà e fusione, è immersione in un doloroso e vivido caos primigenio che conduce all'esperienza germinativa di un nuovo mondo, come il pianto del neonato apre i polmoni al respiro.

Nella cultura contemporanea anti-sacrale e consumistica, anche a causa del retaggio religioso cristiano, il mito antico viene segregato in una storia passata, morta, in una "letteratura aulica" da parafrasare in ambiente scolastico o come parte di un patrimonio culturale specialistico, screditato dall'essere stato strumentalizzato dai totalitarismi fascisti, sdoganato solo in parte dalla letteratura psicoanalitica e ridicolizzato in storielle pubblicitarie, ma in sostanza sempre più annacquato e allontanato dall'immaginario vivo delle persone. Nei movimenti culturali del dopoguerra si è affermata l'idea che la poesia e l'arte contemporanee potessero accedere direttamente all'immaginazione archetipica. Contenendo in sé stessa gli elementi originari, la poesia non aveva bisogno di citare esplicitamente il mito (Bachelard 1990) (anche se spesso invece ha continuato a farlo). Ma l'invasione martellante nella nostra vita delle immagini veicolate da una tecnologia audiovisiva manipolata a fini economici e politici, il nostro tempo sempre più asservito al lavoro e al consumo, la colonizzazione del corpo in requisiti estetici e performativi standardizzati, i dispositivi digitali che contribuiscono all'impovertimento del linguaggio verbale del pensiero e fiaccano ogni desiderio di approfondimento mettendo

a rischio la stessa democrazia, tutto questo tende ad allontanarci sempre più dalla vita dell'immaginazione e dello slancio vitale personale. La nostra attenzione è continuamente catturata senza venire mai *ricaricata*. E perciò non riesce a spaziare liberamente, *selvaticamente*, non riesce a stimolare in noi un'attitudine spontanea a connettere poeticamente i vari ambiti delle nostre esperienze vissute favorendo le osservazioni e le riflessioni in grado di svelarci gli schematismi, i pensieri intollerabili e rimossi, le emozioni negate che imprigionano la nostra vita. Il silenzio e la frequentazione della natura sono stati per millenni i luoghi organicamente adatti a rigenerare l'attenzione da cui dipende la nostra vitalità e quella della nostra immaginazione (Barbiero 2013). Nel nostro TeatroNatura abbiamo scoperto come l'incontro con l'archetipo abbia anche una funzione maieutica. Incarnato in azioni performative sensibili e in racconti vividi nella natura, il mito varca il confinamento troppo letterario e intellettuale che spesso ne soffoca l'esperienza diretta e risveglia la vita del nostro immaginario profondo come appartenente al mondo stesso della vita. Lavorato adeguatamente, l'incontro performativo col mito può trovarsi in certo senso a *risanare* la frattura con il corpo percettivo operata in Occidente dalla scrittura e poi in modo diverso dalla cultura digitale.

5. *Genius loci e TeatroNatura: spazialità vivente e scenografie archetipiche*

Infine nell'incontro tra mito antico e TeatroNatura appare l'indagine sul *genius loci* come possibilità di connettersi al sentore di una atmosfera di sacralità emanante dal luogo naturale stesso. C'è stato un tempo, persino precedente alla devozione per gli dei, in cui era *il luogo* ad essere divinizzato. Per millenni, come umanità nomade, ci siamo inoltrati in luoghi completamente sconosciuti, di totale purezza e ancora immersi in un silenzio misterioso pullulante di vite sconosciute. Il terrore e la fascinazione inducevano a un rispetto comportamentale, a una speciale pulsazione ritmica nel camminare, a una cautela nel movimento, legata al timore verso spazi in cui potevano annidarsi animali, piante, spiriti del luogo imprevedibili ma dove la netta separazione tra noi e loro non era ancora così presente. Il cervello rettiliano ancora preminente sul neocorteccia non ci separava dal luogo ma svegliava in noi l'intuizione della sua morfologia animata, di un orientamento spaziale suscitato dai dati esperienziali incamerati in un'esposizione continua al paesaggio e provenienti, prima e più ancora che in mappe e strumenti eso-somatici, direttamente dal corpo percettivo e dai dati anche geneticamente memorizzati. Forse il sentimento del sacro è connesso al ricordo subliminale di queste percezioni ancestrali della Natura che si risvegliano in noi in certi ritmi del fluire nel cammino, nella corsa, nel tempo ritmo di certi movimenti propiziatori in attesa, in affioranti embrioni di danza, in precise qualità vibratorie nel canto e nella voce attraverso cui poter sondare acustiche, morfologie territoriali e presenze. Dice Jean-Marie Pradier: "Rather than the surprise

produced by a staging trick, was it not what Elisabeth de Fontenay calls “the silence of the beasts that captured the spectator’s attention?” (Pradier 2022: 79).

Da questo incontro ravvicinato tra mito, linguaggio performativo in ascolto e luogo naturale presente, può anche emergere la visione percettiva di una *scenografia archetipica* da rintracciare nel paesaggio e di cui *recuperare* il linguaggio. A volte mi sembra sia questa la sfida più grande. Aggirarsi in modalità randòmica negli spazi naturali, in una sorta di attenta pratica meditativa, fino a percepirne la loro qualità vivente di morfologia archetipica – ombrosità di sotto bosco, luminosità filtrante tra i rami, disvelamenti di radure in attesa, improvvisi affacci su ampie vedute o sentieri sprofondanti in percorsi labirintici, in fruscii di vento e presenze animali –. L’apparire di una qualità aurorale di questi spazi si connette all’intuitivo affiorare nel corpo di coreografie archetipiche, di una spiritualità corporea emanata dai frammenti di una coscienza connessa a una spazialità viva. Da qui l’emergere di una fascinazione integrale e magica vicina a quel *contagio*, quel contatto pestilenziale di cui parlava Antonin Artaud (2000) pensando alla *presenza* interpretativa nel suo teatro.

Il dialogo tra umani e non umani veicolato da queste pratiche para teatrali non si basa solo sullo scambio di informazioni tra le parti ma anche sull’attrazione verso strutture di movimento simili, comuni tra viventi diversi. Stormi, sciame, danze corali spontanee¹¹.

In questa *coscienza spaziale ritrovata* rientra anche, in alcune particolari condizioni, l’ascolto dei siti archeologici, l’incontro con le dimore storiche e i loro parchi, e finanche di alcuni luoghi museali che, protetti da un’eccessiva mercificazione turistica, espongono opere d’arte in cui vibrano elementi archetipici.

La ricerca di frammenti di pratiche originarie dimenticate è generata dal sentimento di una perdita costantemente in atto, di un vuoto da colmare, di una libertà da rintracciare e ritracciare. Per la nostra struttura mentale contemporanea, il sentiero dischiuso dal mito appare spesso paradossale. Come ho già accennato, è il racconto dell’origine, spesso dell’inizio di tutto. Nel doppio movimento di questa narrazione che più procede in avanti più si sta volgendo all’indietro, possono affiorare, in una sorta di germinante vertigine, visioni del futuro. Questo vortice mi fa pensare a un movimento simile a quello in cui si ritrova di Dante quando, scendendo nell’imbuto infernale nell’ultimo girone, d’improvviso si accorge che si è capovolto e sta salendo verso primi passi del Purgatorio.

Conclusioni¹²

¹¹ Ritroviamo queste stesse intuizioni nella danza di Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman e nelle ricerche del monte verità ad Ascona negli anni 20, intuizioni che si inabissano e riemergono (Casini Ropa 2015).

¹² Le conclusioni sono scritte da Sista Bramini ed Emanuele Regi

Di fronte a una società divisa e orientata al profitto e al logoramento, dove il benessere sembra essere ormai distante da un legame con la realtà, piuttosto tesa a una sua evasione in immaginari di separazione e mediazione artificiale, c'è la necessità di recuperare un'immaginazione connessa all'esperienza del mondo della vita. La ricerca di O Thiasos TeatroNatura risponde con delle tecniche frutto delle proprie radici e delle proprie metamorfosi a un bisogno contemporaneo e futuro. Lo fa attraverso il racconto del mito, in quella sua unica capacità di essere terreno di eventi emozionali e culturali irrisolti e, nella complessità multiforme delle sue incarnazioni storiche che ci pongono in un nuovo stato di relazione con il reale salvandoci da cieche logiche binarie o da razionalismi omologatori. Lo attua mediante l'integrazione attiva trans contestuale di natura/danza/teatro/mito/ viaggio della luce naturale/canto/ drammaturgie dei luoghi/scenografie e coreografie archetipiche/ narrazioni orali radicate in impulsi del corpo vivo nasce qualcosa che è più della somma di questi elementi: una nuova ritualità corporea e artistica, un'arte spirituale in cammino in cui respira una nuova coscienza spaziale.

In questa dimensione, performer, pubblico, partecipanti alle sessioni di laboratorio e studiosi interessati, nel momento in cui sono in contatto con la natura attraverso queste pratiche, contribuiscono tutti alla stessa ricerca evolutiva. Una ricerca che risponde al richiamo verso una connessione esistenziale da rigenerare e ricreare che dovrà portare, in modi in parte ancora imprevedibili ad azioni che, piccole o grandi, siano in qualche modo culturalmente orientate in senso ecologico.

Bibliografia

ARTAUD, ANTONIN

2000 *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

BACHELARD, GASTON

1990 *Poetica del fuoco frammenti di un lavoro incompiuto*, trad. it. A. C. Peduzzi, M. Citterio, Red Edizioni, Milano.

BARBIERO, GIUSEPPE

2013 *Una mente silenziosa immersa in natura*, in BARBIERO, G. (a cura di), *Di silenzio in silenzio. Una dimensione di incontro tra arte pedagogia e scienza*, Anima Mundi, Otranto, pp. 23-56.

BATESON, GREGORY

2000 *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.

BATESON, NORA

2021 *Aphanipoiesis*, Journal of the International Society for the Systems Sciences, Proceedings of the 64th Annual Meeting of the ISSS, Virtual (Vol. 1, No. 1), CALVO-AMODIO, J. – GOEDE, R. – MOBUS, G. (eds.), trad. it. S. Dinelli, *Aphanipoiesis. Una nuova parola per descrivere un aspetto dei sistemi viventi*, «Quaderni dell'AIMES», n. 3.

BRAMINI, S. – GALLI, F. (a cura di)

2007 *Un teatro nel paesaggio, fotografare O Thiasos TeatroNatura*, Titivillus, San Miniato.

BRAMINI, SISTA

1992 *Il Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: ricostruzione storica e testimonianze*, Tesi di Laurea, Università La Sapienza di Roma.

1995 *In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo*, «Biblioteca Teatrale», n. 33, pp. 95-125.

2008 *La percezione nel Teatro Natura*, in COSTA, T. – SELVAGGI, D. (a cura di), *La Mucca e il frigorifero. Come pensiamo, percepiamo e viviamo la natura*, LIPU Osservatorio sulla Biodiversità, Parma, pp. 123-126.

2013 *L'erranza di O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare*, in Roberta Gandolfi, Franco Acquaviva, *Agire il paesaggio. Teatrim pensieri, politiche del 'luogo'*, «Ricerche di S/Confine», Parma, pp. 17-34.

2015 *Dialoghi con il genius loci. Mila di Codra, genesi e geografia di un teatro nel paesaggio*, in GIACOBBE BORELLI, M. (a cura di), *TeatroNatura. Il Teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria&Spettacolo, Spoleto, pp. 155-200.

2019 *La mente nel corpo. Frammenti di un discorso teatrale nella natura*, in «Riflessioni sistemiche», n. 20,

giugno, pp. 43-57.

2021 *Il corpo di un sapere teatrale nella natura. Appunti di una formazione*, in «Riflessione Sistemiche», n. 24, giugno, pp. 22-35.

2022 *Corpi teatrali in spazi naturali*, in, *Fragilità e teatro: corpo scena vita*, «Perseo: la sfida del teatro», Rivista semestrale di Teatro di Napoli-Teatro Nazionale, aprile, v. 2, n. 1, pp. 46-50.

CASINI-ROPA, EUGENIA

2015 *La danza e l'agit-prop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, CuePress, Imola, prima ed. 1988.

DELL'AGNOLA, CAMILLA

2015 *A piedi nudi. Dalle pietre di fiume alla 'via' di Mila*, in GIACOBBE BORELLI, M. (a cura di), *TeatroNatura, il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria&Spettacolo, Spoleto, pp. 201-212.

FERRI, FRANCESCA

2007 *L'ascolto circolare del paesaggio*, in BRAMINI, S. – GALLI, F. (a cura di), *Un teatro nel paesaggio*, Titivillus, 2007, pp. 129-141.

GIACOBBE BORELLI, MAIA (a cura di)

2015 *TeatroNatura. Il Teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria&Spettacolo, Spoleto.

HILLMAN, JAMES

1984 *Intervista su amore e psiche*, Laterza, Roma-Bari.

PRADIER, JEAN-MARIE

2022 *Animal, anthropologist and teacher*, in in BUDRIESI, L. (a cura di), *Animal Performance Studies*, Academia University Press, Torino, pp. 79-101.

FALLETTI, C. – SOFIA, G. (a cura di)

2011 *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria&Spettacolo, Spoleto.

GROTOWSKI, JERZY

1980 *Grotowski: Venti anni di attività*, VOLLI, U. (a cura di), «Sipario – Trimestrale monografico di Teatro»; n. 404.

2016 *Il "Teatro delle Fonti" di Jerzy Grotowski (Conversazione con l'artefice del Teatro Laboratorio a cura di Tadeusz Burzynski)*, in POLLASTRELLI, C. (a cura di), *Jerzy Grotowski: testi 1954-1998*, vol III: *Oltre il teatro*

(1970-1984), trad. it. di Carla Pollastrelli, pp. 189-1990.

PUBLIO OVIDIO NASONE

8 *Metamorphosēon*, trad. it. Sista Bramini.

TOMASELLO, DARIO

2022 *Animal Studies, Performance Studies. Ritualizzazione, Rito, Gioco. Breve nota per un paradigma performativo*, in BUDRIESI, L. (a cura di), *Animal Performance Studies*, Academia University Press, Torino, pp. 69-78.

WEIL, SIMONE

1996 *L'ombra e la grazia*, Rusconi, Milano.