

ELENA DELL'AGNESE

ECO-TEATRO E DISCORSO SULL'AMBIENTE NELLA PROSPETTIVA DELLA GEOPOLITICA ECOCRITICA

Introduzione. – «I grandi dibattiti animati oggi dai sostenitori della *deep ecology* e da quelli della *shallow ecology*, della conservazione e della preservazione, possono sembrare piuttosto lontani dalle tematiche relative agli studi sul teatro, ma costituiscono il quadro di riferimento appropriato per qualsiasi tentativo di ricerca sul tema dell'eco-teatro» (Chaudhuri, 1994, p. 25)¹. Così scriveva Una Chaudhuri in un articolo che costituisce una delle prime riflessioni compiute sul rapporto fra teatro e posizioni ambientaliste. L'eco-teatro, nonostante vi fossero già state alcune produzioni antesignane, stava in quegli anni muovendo i suoi primi passi sulle scene. Da allora, tuttavia, le opere e le performance teatrali che mettono in scena questioni ambientali, quali la crisi climatica, il timore dell'eco-catastrofe, o la perdita della biodiversità, si sono moltiplicate. Può perciò essere rilevante seguire le indicazioni di Chaudhuri (1994) e mettere a punto un apparato di ricerca utile a comprendere come queste produzioni si pongano in relazione ai grandi dibattiti ambientalisti, ovvero quali discorsi sull'ambiente siano sottesi e vengano da esse veicolati.

A tal fine, il presente contributo vuole proporre una introduzione all'eco-teatro come potenziale oggetto di ricerca nel quadro della prospettiva teorica della geopolitica ecocritica (dell'Agnese, 2021). Dopo aver fornito nel primo paragrafo una breve storia dell'eco-teatro e nel secondo una necessariamente succinta presentazione delle strategie narrative adottate, il contributo avanza alcuni suggerimenti in relazione a cosa guardare per analizzare le opere teatrali in questa prospettiva, al fine di cogliere tanto il contenuto del messaggio ambientalista da esse veicolato quanto il discorso sull'ambiente sotteso e veicolato. Pur nella consapevolezza che la tematica delle relazioni fra esseri umani e “natura” pervade anche altre drammaturgie (il teatro balinese), altre epoche storiche (*La tempesta* di Shakespeare) e

¹ La traduzione è dell'autrice, come tutte le seguenti, se non altrimenti specificato.

altre forme espressive (*La pastorale* di Beethoven)², l'attenzione si focalizzerà qui esclusivamente su testi centrati sul ruolo dell'essere umano come agente di alterazione ambientale, prodotti fra la fine del Diciannovesimo secolo e l'epoca contemporanea, nel contesto della cultura occidentale.

Eco-teatro: la prospettiva della geopolitica ecocritica. – La geopolitica ecocritica (dell'Agnese, 2021) è una prospettiva transdisciplinare che congiunge l'approccio teorico della *popular geopolitics* (Dittmer, Bos, 2019) ai temi e agli strumenti dell'*ecocriticism* (Garrard, 2023). Il suo interesse prioritario, come per la *popular geopolitics*, è il “discorso” in senso foucaultiano, ovvero il “catalogo” di categorie interpretative date-per-scontate, che vengono prodotte e veicolate dalla cultura popolare. Tuttavia, mentre la *popular geopolitics* si focalizza sulle relazioni di potere fra esseri umani, la geopolitica ecocritica si spinge oltre, per analizzare anche le relazioni di potere fra esseri umani, animali non umani e contesto ambientale. Il focus sulle questioni ambientali l'avvicina così all'*ecocriticism*, da cui mutua gli strumenti di ricerca (l'analisi delle modalità di rappresentazione formale).

Nello specifico, oltre a individuare il messaggio ambientalista dei testi in esame, se presente in modo esplicito, o a rintracciare i riferimenti a temi relativi all'ambiente, se espressi tramute figure retoriche e linguaggio, la geopolitica ecocritica si propone di cogliere le posizioni sull'ambiente alla base di questi messaggi e di questi riferimenti, nell'ambizione di distinguere fra il persistere di posizioni antropocentriche tipiche del conservazionismo *mainstream*, e delle relazioni di potere a esso sottese, e l'emergere di approcci vicini alla visione filosofica *posthuman*, capaci di superare dualismi e gerarchie di potere tipiche dell’“antroparcato” (dell'Agnese, 2021).

Oltre al messaggio e al discorso, un terzo aspetto che merita di essere preso in esame in relazione alla cultura popolare riguarda la ricezione da parte del pubblico. Come suggerito da Dittmer e Bos (2019), il significato attribuito a un testo e la sua carica emotiva dipendono non solo dalle intenzioni di chi produce il testo e dal genere in cui questo si inserisce, ma anche dalla disposizione del pubblico e dalla sua capacità interpretativa. Da quest'ultimo punto di vista, il teatro può costituire, nella prospettiva

² Ringrazio i professori Pietro Barbetta e Wolfgang Welsh per avermi indicato queste nuove prospettive per la mia ricerca, nel corso della discussione successiva alla presentazione del *paper* da cui è tratto questo articolo, presentato nell'ambito del *First International Congress of Transcultural Studies*, Macerata, 9-10 aprile 2025.

della geopolitica ecocritica, un oggetto di peculiare interesse. In quanto esperienza collettiva, la *performance* dal vivo, di fronte a un pubblico, ha infatti una forte potenzialità di innescare una *affective atmosphere* (Fensham, 2016; May, 2020). Un simile approfondimento, tuttavia, va oltre la semplice analisi critica del testo, in quanto richiede la possibilità di intercettare le reazioni di pubblico, nel contesto di una messa in scena *live*.

Eco-teatro: una breve storia. – Il dramma di Henrik Ibsen *Un nemico del popolo* (*En folkefiende*), scritto nel 1882, è andato in scena per la prima volta a Oslo nel 1883. La trama racconta di una piccola città, il cui sostentamento primario deriva dalla presenza di uno stabilimento termale. Il protagonista, il dr. Stockmann, scopre che le acque termali sono inquinate e pericolose per la salute, a causa degli scarichi di una conceria di pellami, e denuncia la cosa tramite un giornale locale. Sarebbe necessario chiudere le terme, afferma, per operare una operazione di risanamento. Le autorità locali, e l'opinione pubblica si dimostrano però contrarie a questa opzione, per garantire la prosperità economica della città Così, quando Stockmann rifiuta di essere messo a tacere, viene indicato come *nemico del popolo*.

Quando Ibsen compose l'opera, termini quali antropocene, cambiamento climatico e biodiversità non facevano parte del dizionario delle scienze sociali. La critica dell'epoca accolse positivamente il lavoro, mettendo in risalto tematiche quali «society and class, power, politics, wealth, principles and hypocrisy etc.» (Mangang, 2017, p. 1127), e dunque lo collocò fra i drammi sociali di Ibsen. Il messaggio ambientalista era ai tempi ancora in secondo piano. I temi della corruzione e dell'inquinamento sono però, secondo Wang Ning (2012), la ragione dell'attenzione riscossa tuttora dall'opera. Certamente, oggi la si può considerare, al di là del messaggio che il suo autore voleva inviare al pubblico, un'opera che anticipa i contenuti dell'eco-teatro.

La questione ambientalista è stata invece affrontata in maniera diretta da parte del cosiddetto *guerrilla theater* (Doyle, 2002), animato, negli anni Sessanta del Novecento, da gruppi come il *San Francisco Mime Troupe* e *The Diggers*. In particolare, *The San Francisco Mime Troupe*, la cui prima performance risale al 1959, è considerato uno dei gruppi che hanno aperto la strada al teatro politico (Shank, 2003). *The Diggers*, attivi dal 1966 al 1968, anch'essi a San Francisco, erano a loro volta fortemente politicizzati; erano anarchici di comunità e si autodefinivano *live actors*, in quanto volevano

portare il loro teatro negli atti della quotidianità (Doyle, 2013). Come “manifesto” di *The Diggers* si può considerare il testo *Trip without a Ticket*, scritto dal loro fondatore, Peter Berg

Il teatro è territorio [...]. Il *guerrilla theater* intende condurre il pubblico in un territorio liberato per creare *life actors* [...]. Il suo obiettivo è liberare lo spazio occupato dai guardiani del consumismo e stabilire un territorio senza confini. Le sue rappresentazioni sono come fessure nei vetri delle finestre dell'impero. [...] Non è teatro di strada, la strada è teatro [...]. Tutto è gratuito, state liberi di agire secondo la vostra volontà. Gli esseri umani sono il mezzo di scambio. Cibo, macchine, vestiti, materiali, riparo e oggetti di scena sono semplicemente disponibili. Cose. Chi ha pagato il vostro viaggio? L'industrializzazione è stata una battaglia contro l'ecologia del XIX secolo per ottenere la colazione a costo di smog e follia. Le guerre contro l'ecologia sono autodistruttive (Berg, 1966/67)³.

A partire da queste posizioni, *The Diggers* aprirono negozi dove non si vendeva merce, ma la si scambiava e, facendo della strada il loro teatro, iniziarono a distribuire cibo gratis, preparandolo dopo aver raccolto le ecedenze dei campi e dei mercati⁴.

Nel decennio successivo, lo stesso Peter Berg e sua moglie Judy Goldhaft fondarono un altro collettivo, chiamato *Planet Drum*⁵, altrettanto politico, ma rivolto in maniera ancora più mirata ai temi del teatro come espressione ecologista, e iniziarono a promuovere il *Reinhabitory Theater* (ossia, il teatro del ri-abitare).

Ri-abitare significa imparare a vivere in un luogo che è stato

³ Theater is territory [...]. Guerrilla theater intends to bring audiences to liberated territory to create life-actors [...]. Its aim is to liberate ground held by consumer wardens and establish territory without walls. Its plays are glass cutters for empire windows. [...] Not street-theater, the street is theater [...]. Everything is free, do your own thing. Human beings are the means of exchange. Food, machines, clothing, materials, shelter and props are simply there. Stuff. Who paid for your trip? Industrialization was a battle with 19th century ecology to win breakfast at the cost of smog and insanity. Wars against ecology are suicidal.

⁴ Un documentario sulla loro storia è stato realizzato da Alice Gaillard e Céline Derransart (2016). Il film può essere visto qui: <https://www.diggers.org/les-diggers-de-SF.htm>.

⁵ https://www.foundsf.org/Planet_Drum_Foundation.

compromesso e danneggiato dallo sfruttamento passato. Significa diventare parte integrante di un luogo attraverso la consapevolezza delle particolari relazioni ecologiche che operano al suo interno e intorno a esso. Implica comprendere le attività e l'evoluzione dei comportamenti sociali per arricchire la vita di quel luogo, ripristinare i suoi sistemi di supporto vitale e stabilire un modello di esistenza ecologicamente e socialmente sostenibile al suo interno. In parole povere, implica diventare pienamente vivi in un luogo e con esso. Implica aderire a una comunità biotica, cessare di essere suoi sfruttatori e rispettare i valori dei suoi popoli nativi (Berg, 1978, pp. 217-218)⁶.

Ispirato al bioregionalismo⁷ (Sale, 1985; McTgart, 1993; McGinnis, 1999; Glotfelty, Quesnel, 2015), e cioè al desiderio di vivere in modo appropriato alla propria bioregione, opponendosi al paradigma scientifico/industriale, al mondo degli Stati/nazione, allo sfruttamento e alla competizione economica a livello mondiale, il *Reinhabitory Theater* metteva in scena storie del nord della California, come *Lizard and Coyote*, legate alla cultura indigena locale. Spesso, le storie includevano esseri umani e specie animali. I copioni non facevano distinzione tra le specie: da essere umano a animale non umano, da lucertola a coyote, da coyote a volpe, da pollo a umano. I personaggi e le specie si distinguevano per i loro movimenti e per il modo in cui interagivano tra loro, senza che venissero utilizzati costumi o maschere. Al termine delle esibizioni, si tenevano laboratori che esploravano gli effetti, positivi e negativi, dell'azione umana sul territorio e venivano aperte discussioni sui modi pratici in cui le persone potevano interagire con l'ecosistema senza danneggiarlo e iniziare a ripristinarne gli

⁶ Rehabilitation means learning to live-in-place in an area that has been disrupted and injured through past exploitation. It involves becoming native to a place through becoming aware of the particular ecological relationships that operate within and around it. It means understanding activities and evolving social behavior that will enrich the life of that place, restore its life-supporting systems, and establish an ecologically and socially sustainable pattern of existence within it. Simply stated it involves becoming fully alive in and with a place. It involves applying for membership in a biotic community and ceasing to be its exploiter and respecting the values the first peoples.

⁷ Come sottolinea K. Sale (2010), come antesignano delle posizioni che sarebbero state in seguito definite come bioregionalismo bisogna considerare Elisée Reclus, il che rende ancor più interessante, da un punto di vista della storia del pensiero geografico, il contributo di Peter Berg e del suo eco-teatro.

aspetti deteriorati. Le performance invocavano l'interdipendenza di tutte le specie e le storie, aperte alle improvvisazioni di chi recitava, erano spesso molto divertenti.

Sempre sulla costa pacifica del continente americano, un decennio più tardi, altre forme di sperimentazione teatrale, al di fuori dei palcoscenici tradizionali e in connessione con il contesto ambientale, vennero promosse da Theresa J. May, con il *Theatre in the Wild*. In questo caso, la messa in scena era un'esperienza immersiva, in cui lo spettacolo accompagnava il pubblico in un percorso di alcune miglia attraverso boschi e prati, trasformando il paesaggio in testo.

Il teatro nella sua forma originale consisteva nel raduno di una comunità per assistere e partecipare alle storie che spiegavano e davano significato alla sua vita, storie che fornivano un'immagine del suo ruolo nel cosmo. Il teatro era partecipativo nelle sue origini perché era una struttura di connessione, di relazione e, in ultima analisi, di influenza con la creazione e il creatore [...]. La chiave per offrire l'opportunità di entrare nella storia risiede nella terra stessa. Il dramma era concepito per essere parte integrante della terra e sembrava nascere naturalmente da essa. Infatti, l'opera teatrale era *scritta* ascoltando la terra, chiedendo: “Qual è la storia che vuole essere raccontata in questo luogo?” [...]. Questo tipo di teatro può alimentare il senso di comunità, riaccendere un profondo legame con la terra e fornire uno strumento per riesaminare i miti che vivono nella nostra coscienza. Attraverso il gioco e la partecipazione con gli altri, possiamo quindi creare nuove storie, nuove interpretazioni, nuovi miti da seguire (May, 1990, s.p.)⁸.

⁸ Theatre in its wild was the gathering of a community to witness and participate in the stories that explained and gave meaning to their existence – stories that provided an image of their place in the cosmos. Theatre was participatory in its origins because it was a structure for connection, for relationship, and ultimately for influence with creation and the creator [...]. The key to providing that opportunity to enter the story is in the land itself. The drama was designed to be integral to the land, and it seemed to grow naturally out of it. In fact, the play was *written* by listening to the land, by asking, “What is the story that wants to be told in this place?” [...]. This kind of theatre can nourish a sense of community, rekindle a deep connection with the land, and provide a vehicle for re-examining the myths that live in our consciousness. Through play and participation with others, we can then create new stories, new interpretations, new myths to live by.

A Theresa J. May, insieme a Larry Fried, si devono anche la pubblicazione di un volumetto in cui venivano avanzati suggerimenti per rendere sostenibile la scenografia (Fried, May, 1992) e la creazione, nel 2004, di un festival itinerante dedicato all'eco-teatro, *The EMOS EcoDrama Festival*, (EMOS sta per “earth matters on stage”). Il fine del festival era quello di stimolare opere centrate sul coinvolgimento delle popolazioni locali e sui temi della giustizia ambientale (May, 2022).

Al di là di queste sperimentazioni, tuttavia, i temi legati all'ambiente rimasero, per parecchio tempo, sostanzialmente esclusi dalla scena teatrale, come testimoniano i commenti di Lynn Jakobson (1992), secondo cui la tradizione occidentale delle arti performative non pareva segnata da alcun interesse per l'ambiente, o quelli di Erika Munk (1994), per la quale il silenzio dei commediografi sulle questioni ambientali doveva addirittura essere considerato un atto politico. La preoccupazione non era però totalmente assente da chi si occupava di teatro, tanto che una moltitudine di voci diverse (vedi Munk, 1994; Chauduri, 1994; Cless, 1996; May, 2005) mise all'epoca in evidenza la possibilità di effettuare, tramite le *performance* e le interpretazioni proposte, almeno una rilettura *green* dei testi teatrali classici, attraverso l'interpretazione registica e la *performance on stage*.

In ogni caso, ancora nel 2009, il critico teatrale di *The Guardian*, Robert Butler, poteva dichiarare di non aver assistito, nei suoi cinque anni di attività, ad alcuna opera che avesse per tema l'ambiente (Butler, 2009). Nello stesso articolo, Butler si trovava però a dover presentare ben tre titoli a tematica ambientale, andati in scena a Londra nell'arco di soli quindici giorni. Si trattava di una distopia sul tema delle alterazioni genetiche (*Grasses of a Thousand Colours*, di Wallace Shaw), di un dramma sulle relazioni familiari in un futuro apocalittico, in cui piovono pesci dal cielo (*When the rain stops falling*, di Andrew Bovell), e di *The Contingency Plan* (2009), titolo che riunisce due opere teatrali del drammaturgo britannico Steve Waters: *On the Beach* e *Resilience*. Entrambe le opere di Waters sono ambientate nel Regno Unito in un futuro prossimo e hanno come protagonista la stessa coppia, Will Paxton e Sarika Chatterjee. Paxton è uno scienziato che, al ritorno da un periodo di ricerca in Antartide, è diventato consapevole dello scioglimento dei ghiacciai causato dal cambiamento climatico e delle relative possibilità di innalzamento del livello del mare e di inondazioni costiere.

Negli anni successivi, parallelamente alla fioritura della Climate Fiction nella narrativa e nel cinema (dell'Agnese, 2022), si ebbe invece un

moltiplicarsi di iniziative, laboratori, rassegne estive e opere di diversa natura espressiva focalizzati sui temi dell'ambiente e dell'ecologia. Con un passo leggermente successivo, si sono sviluppate anche l'analisi critica e la letteratura sull'argomento, che attualmente offrono un insieme di testi decisamente corposo (vedi: Kershaw, 2007; Schafer, James, Standing, 2014; May, 2020; Wilmer, Vedel, 2020; Woynarski, 2020; Ahmadi, 2022; Beer, 2022; Watson, 2022; Žeželj, 2022; Shepherd-Barr, Simpson, 2022; van Baarle, 2023).

Eco-teatro: quali strategie narrative? – Come rappresentare le questioni ambientali, le crisi ecologiche o la perdita di biodiversità senza cadere nel rischio di una messa in scena *preachy and dull*, ossia pedante e noiosa, come scrive Robert Butler (2009)? E come mettere in scena un *iper-oggetto* come il cambiamento climatico, che ha una scala dimensionale e temporale molto diversa da quella della vita umana quotidiana (Diamond, 2016)? Secondo Jordan Hall (2018), la maggior parte delle risposte teatrali contemporanee a queste difficoltà narratologiche ricade in due tendenze: quella del *cautionary tale*, e quella “informativa”. Nel primo caso, si fa ricorso a strumenti teatrali consueti, come i temi e le strutture tratte dall'elegia e dalla distopia, per concentrarsi sulle potenziali conseguenze di un mancato impegno in questa direzione. I testi informativi si basano invece su una pretesa di verità nei confronti dell'evento inquietante, impiegando ricerche scientifiche e strategie giornalistiche per rafforzare questa pretesa.

Ai *cautionary tales* appartengono tutte le opere che rappresentano un futuro distopico, in cui contesti usuali agli spazi umani appaiono trasformati in paesaggi climatici spaventosi e irriconoscibili. A questo filone appartengono drammi australiani come *The Turquoise Elephant*, di Stephen Carleton (2016), ambientato in una arroventata Sydney del futuro, o *Salvation*, di Linda Hassall (2013), in cui vengono ridiscusse le pratiche consumistiche dei colonizzatori bianchi (Hassall, 2017 e 2022). Alla dimensione elegiaca, invece, si connettono invece le rappresentazioni di un mondo poetico, segnato, oppure a rischio di, una perdita ecologica (Diamond, 2016). È quanto viene rappresentato in *Lungs* (2011, di Duncan Macmillan), una complessa storia d'amore alla fine della quale W, la protagonista femminile, ormai anziana e rimasta sola, deve affrontare un mondo in cui non solo M, il protagonista maschile, non c'è più, ma non ci sono più neppure le foreste e tutto pare coperto di cenere. Testi come *Ten Billion*, di Stephen

Emmott, del 2012, o *Seasick*, di Alanna Mitchell, del 2014, hanno invece carattere informativo. Nel primo caso, l'autore va in scena in un palcoscenico che imita il suo studio universitario di Cambridge e propone al pubblico una conferenza illustrata di 60 minuti sulle conseguenze (tragiche) del sovrappopolamento. Con impostazione analoga, in *Seasick* l'autrice porta in scena i risultati del proprio lavoro scientifico, a proposito della crisi ecologica in cui versano i mari.

Al di là di queste due scelte di stile, vi sono poi opere *genre-bending*, che nel trattare temi di carattere ambientale affrontano anche il tentativo di modificare la struttura narrativa. *CO₂*, per esempio, è un'opera lirica del compositore Giorgio Battistelli, messa in scena al Teatro La Scala di Milano per la prima volta nel 2015. Il testo è ispirato a *Una scomoda verità* di Al Gore (2006) e la trama è costruita come un viaggio nei secoli compiuto da un climatologo (chiamato, in modo altamente simbolico, David Adamson). Il viaggio accompagna il pubblico in un percorso che dalla Genesi giunge sino all'apocalisse, ma è turbato da una successione di eventi legati ai problemi ambientali del pianeta, quali cambiamento climatico, perdita di biodiversità, desertificazione e scioglimento dei ghiacciai. Cantata e recitata in inglese, con la commistione di latino, greco antico e sanscrito, articolata e complessa dal punto di vista della composizione musicale, della danza e dell'uso delle voci, l'opera, anche se venne accolta con applausi scroscianti dal pubblico⁹, non ha però convinto pienamente la critica. Accanto a chi l'ha definita l'«ennesimo pistolotto sulle condizioni disastrate del pianeta»¹⁰, vi è chi ha sottolineato come una messa in scena grandiosa, come quella prevista per un'opera lirica quale *CO₂*, difficilmente possa essere considerata in linea con le raccomandazioni legate alla riduzione delle emissioni di gas serra (Paige, 2020).

Analogamente a *CO₂*, anche *Sila*, dramma di Chantal Bilodeau, messo in scena per la prima volta nel 2014, prevede l'uso di molte lingue (inglese, francese e inuit; da quest'ultima trae il titolo, che nella traduzione italiana significa *respiro*) e ha fra i protagonisti un climatologo, Jean. Ma quella dello scienziato non è l'unica voce. Ambientata sull'Isola di Baffin, nel Nunavut,

⁹ <https://www.arttribune.com/arti-performative/teatro-danza/2015/06/teatro-la-scala-milano-opera-co2-giorgio-battistelli/>.

¹⁰ <https://www.lospettacoliere.it/co2-lirico-appello-ambientalista-di-battistellialla-scala-salviamo-il-pianeta-ma-veramente-lo-vogliamo-salvare/>.

in Canada, l'opera segue le interazioni e le interconnessioni di vari personaggi con la terra artica (Oreskes, Jaffe, Bilodeau, 2014). Oltre al climatologo, che si precipita a testimoniare un evento ambientale raro senza avere una piena comprensione del contesto, vi sono Leanna, attivista Inuit, e sua figlia Veronica, alcuni ufficiali della Guardia Costiera e una orsa polare, con il suo piccolo. Questa pluralità di voci aiuta a mettere in evidenza le posizioni dei vari gruppi di interesse che vivono o lavorano nel Canada artico e le loro esperienze individuali di perdita e lutto, immergendo il pubblico in una complessa rete di pratiche umane e non umane, alla scala locale e globale (Balestrini, 2017).

Eco-teatro: cosa guardare. – Secondo l'approccio della geopolitica ecocritica, le domande da porsi, per arrivare a cogliere il messaggio e il discorso sull'ambiente veicolati da un testo, riguardano non solo la trama e la possibile presenza di una molteplicità di punti di vista, ma anche la modalità di composizione narrativa, la presenza di forme retoriche e immagini relative alla dimensione vegetale e animale, la presenza di animali non umani e il loro ruolo. Dalla trama, è possibile cogliere il messaggio che chi ha prodotto l'opera vuole inviare. Le altre dimensioni aiutano a decostruire, oltre al messaggio, il discorso. Nel caso dei lavori teatrali, si deve aggiungere il rapporto tra pubblico e palcoscenico, nonché la coerenza fra messaggio e pratica, ovvero la sostenibilità della produzione in termini di gas serra e rifiuti.

A titolo esemplificativo, è possibile qui confrontare tre opere citate per il loro rilievo, in relazione alla storia dell'eco-teatro: *Lizard and Coyote* del Reinhabitory Theater di Peter Berg (vedi fig. 1), *CO₂* di Giorgio Battistelli e *Sila* di Chantal Bilodeau.

Nel primo caso, la rappresentazione, tratta dalle antiche storie *navajo*, mette in scena animali non umani, che hanno attributi umani (parlano), interpretati da attori che non indossano costumi. Come scrive Peter Berg (1978)

Mettere in scena le “storie dei coyote”, che provengono da una tradizione orale piuttosto che teatrale, e cercare di trasmettere tutte le loro potenzialità rivelatrici al pubblico odierno richiede una comprensione e un trattamento del materiale diversi da quelli utilizzati dal teatro occidentale. Le favole semplicistiche di Esopo o le storie dell'orrore dei Grimm sono troppo limitate nella loro concezione sia degli esseri umani sia delle altre specie per poter servire da

modelli. Per rendere giustizia alle “storie di coyote” è necessario affermare una visione multispecie che dia credito implicito e ugualanza a tutti gli esseri viventi. Al pubblico dovranno essere mostrati i motivi per sospendere qualsiasi preconcetto possa avere sul ruolo centrale degli esseri umani nella biosfera, sulle “fiabe animali” come teatro per bambini o su una presunta mancanza di sofisticatezza nella coscienza “primitiva”. La presentazione di queste storie deve dichiarare il ripristino della coesistenza umana con le altre specie [...]. Le “storie di coyote” apparentemente riguardano animali con attributi umani, ma in sostanza non riguardano né animali specifici né persone. Riguardano la coscienza di tutti gli esseri viventi nel tempo (pp. 190-191)¹¹.

Come si evince dalle sue parole, il messaggio di Berg non vuole essere un monito diretto a una specifica minaccia nei confronti dell’ambiente (inquinamento, desertificazione, perdita di biodiversità ...), ma si prefigge di attaccare in maniera esplicita il discorso antropocentrico tipico della tradizione culturale occidentale, promuovendo la capacità di leggere in termini biocentrici il rapporto fra esseri umani e animali non umani. Lo scegliere storie che provengono dalla tradizione orale locale va inoltre nella direzione di una rottura dello sguardo coloniale e colonizzante, nel recupero della relazione con il territorio e del senso del luogo indigeni. La scelta di evitare costumi e palcoscenico, oltre a favorire il superamento del dualismo umano/animale non umano, è infine pienamente soddisfacente in termini di riduzione dei consumi e delle emissioni di gas serra.

¹¹ Performing “coyote stories” which come from an oral rather than a stage tradition, and attempting to convey their full revelatory possibilities for present-day audiences demands a different understanding and treatment of the material than Western theater employs. Aesop’s simplistic fables or Grimm’s horror stories are too limited in their conception of both human beings and other species to serve as models. To do justice to “coyote stories”, a multi-species vision that gives implicit credence and equality for all living things has to be asserted. Audiences will have to be shown reasons to suspend whatever preconceptions they may have about a central place for humans in the biosphere, “animal tales” as kiddy-theater, or an imagined lack of sophistication in “primitive” consciousness. Presenting these stories must declare the reinstatement of human coexistence with other species [...]. “Coyote stories” are apparently about animals with the attributes of humans, but in essence they are neither about specific animals nor people. They are about the consciousness of all living things in time.

Fig. 1 – Scene e testi da Lizard and Coyote



**LIZARD
AND COYOTE**

An Episode from the
Reinhabitory Theater's
NORTHERN CALIFORNIA
STORIES

LIZARD: (Scurries onstage in lizard posture and suddenly stands erect.) Human beings! There will be human beings and they will have hands like mine. Hands like mine.

COYOTE: (Offstage in Creator-like voice.) NO, THEY WON'T.

LIZARD: Disregard that. Human beings will have hands like mine. Long slender fingers with articulate joints.....

COYOTE: (Still offstage in same grand voice.) No, they won't. Human beings will have paws. Coyotes have paws and coyotes are noble. Human beings too will want to be noble, so they too will have paws. I HAVE SPOKEN.

LIZARD: Human beings will have hands. They'll want to scramble up rock piles.....

COYOTE: (Entering to box with Lizard.) PAWS! PAWS! PAWS!

LIZARD: (Grabs Coyote's paws in his hands and bends Coyote to the ground.) Hands!..... Stay. (Releases Coyote's paws.) The word is in—HANDsome, HANDyman, HANDle with care, special HANDling.....

COYOTE: P... P... P... PAWcific Ocean!

LIZARD: All HANDS on deck.

COYOTE: PAW... PAW... PAWmesan cheese!

LIZARD: HAND to mouth.

COYOTE: PAWn shop!

LIZARD: HAND-me-down.

COYOTE: PAWnography!

LIZARD: HAND job.

COYOTE: YEAH! (Slaps Lizard's hand with his paw.)

LIZARD: So admit it, human beings should have hands.

COYOTE: I think furry knuckles are sexier. Women love it when you rub 'em up against them,

Fonte: Berg, 1978, p. 192

Sila ha un riferimento diretto alla problematica ambientale e agli eventi che minacciano l'Artico. Inoltre, rifiuta di esprimere la situazione articolando un unico punto di vista, quello dello scienziato, per dar voce ad animali non umani (gli orsi polari) e attivisti indigeni. In tal modo, veicola un chiaro discorso decoloniale e biocentrico. In un contributo del 2016, intitolato *Why I'm Breaking Up with Aristotle*, Chantal Bilodeau esplicita come sia necessario, per il teatro, abbandonare la teoria che ha plasmato buona parte delle opere drammatiche della cultura occidentale perché l'antropocene ha bisogno di una narrazione diversa. La struttura aristotelica, infatti, include intrinsecamente valori patriarcali e gerarchici, non più moralmente sostenibili nel XXI secolo.

Questa forma di narrazione ha avuto grande successo in un'epoca in cui l'essere umano doveva conquistare per sopravvivere. La vita era difficile; la natura era una forza ostile da non sottovalutare; le altre popolazioni rappresentavano una minaccia costante. Soggiogare la natura era una questione di vita o di morte, mentre soggiogare le masse era un modo per assicurarsi potere e risorse e per costruire un senso di sicurezza. Man mano che questa visione del mondo e le storie utilizzate per mantenerla viva venivano tramandate di generazione in generazione, esse venivano (e vengono tuttora) utilizzate per giustificare una serie di comportamenti abusivi come il feudalesimo, il colonialismo, la schiavitù, il genocidio, la violenza contro donne e bambini, le ingiustizie economiche, il saccheggio delle risorse naturali, ecc. [...]. Gli esseri umani non sono più il centro dell'universo. Il tempo non è più lineare. La nostra specie potrebbe estinguersi. Si tratta di idee profonde che dovrebbero influenzare il modo in cui strutturiamo le nostre storie (Bilodeau, 2016, s.p.)¹².

¹² This form of storytelling flourished at a time where man needed to conquer in order to survive. Life was hard; nature, a hostile force to be reckoned with; and other nations, a constant threat. Subjugating nature was a matter of life or death, while subjugating the masses was a way to secure power and resources and to build a sense of security. As this worldview and the stories used to keep it alive were passed down generations, they were (and still are) used to justify a slew of abusive behaviors such as feudalism, colonialism, slavery, genocide, violence against women and children, economic injustices, the plundering of natural resources, etc. [...]. Humans are not the center of the universe anymore. Time is no longer linear. Our species could go extinct. These are profound ideas that should inform how we structure our stories.

Per questo, aggiunge Bilodeau in una successiva intervista, bisognerebbe pensare a una struttura *eterarchica* della narrazione, in cui il potere è distribuito in maniera circolare (Trencsényi, 2021). Analogamente al teatro di Berg, seppure con parecchi decenni di ritardo, anche quello di Bilodeau assume dunque come obiettivo primario non tanto la conseguenza (il cambiamento climatico), ma la causa, ovvero l'antropocentrismo, la visione del mondo che pone gli esseri umani e i loro interessi al centro di ogni realtà, e che sancisce lo stesso pensiero gerarchico che sostiene anche il sessismo, il razzismo e l'ingiustizia (ovvero l'antropocentrismo), e per questo sceglie di utilizzare forme narrative ed espressive lontane dalla drammaturgia classica. Tuttavia, mentre per *Lizard and Coyote*, l'attenzione nei confronti dell'ambiente, in termini di sostenibilità, si manifesta anche attraverso la mancanza di apparati di scena, *Sila* fa un uso più tradizionale della separazione fra attori e pubblico, utilizzando palcoscenico, trucco e costumi.

Anche l'opera lirica *CO₂* è caratterizzata da una scelta formale decisamente innovativa rispetto alla tradizione e da un chiaro messaggio ambientalista, un monito nei confronti della distruzione del pianeta (tanto che l'opera si conclude con l'apocalisse); data l'attenzione riservata ai protagonisti umani, tuttavia, il messaggio appare fortemente segnato da un discorso sull'ambiente conservazionista e *mainstream*. Il fatto che il narratore, che rappresenta l'intera umanità (si chiama David Adamson, cioè David figlio di Adamo), sia un maschio bianco, portatore di cultura *alta* (è un climatologo), rinforza l'antropocentrismo del discorso, mentre l'uso di linguaggi classici (latino e greco) ed egemonici (l'inglese) rimarca la posizione prioritaria attribuita alla cultura occidentale. Del peso climatico della scenografia è stata già fatta menzione.

I punti salienti dell'analisi, nella prospettiva della geopolitica ecocritica, sono riassunti nella tabella 1.

Tab. 1 – *Alcuni spunti per una analisi critica di produzioni eco-teatrali*

| | <i>Agency umano / non umano</i> | <i>Prospettiva “eterarchica”, non antropocentrica</i> | <i>Approccio decoloniale / environmental justice</i> | <i>Rottura rapporto pubblico-palcoscenico</i> | <i>Sostenibilità produzione</i> |
|-------------------------------------|---------------------------------|---|--|---|---------------------------------|
| <i>Lizard and Coyote</i> , Berg | Sì | Sì | Sì | Sì | Sì |
| <i>CO₂</i> , Battistelli | No | No | No | No | No |
| <i>Sila</i> , Bilodeau | Sì | Sì | Sì | No | Parziale |

Fonte: elaborazione dell'autrice

Rispetto a quanto indicato nella parte teorica introduttiva, è evidente che in questa tabella manca una colonna, quella relativa alla ricezione del pubblico e alla potenziale dinamica affettiva che un'opera teatrale può innescare. Come già sottolineato, al di là del messaggio e del discorso, il modo in cui il pubblico reagisce di fronte a un prodotto di cultura popolare è di grande interesse, soprattutto nel caso di un'opera teatrale. Tuttavia, nel caso del teatro, questo aspetto non può essere oggetto di analisi per quanto riguarda opere e sperimentazioni passate, come quelle esaminate in questo paragrafo, in quanto richiede una messa in scena *live*; pertanto, può essere articolato esclusivamente nel caso di performance contemporanee, per le quali è possibile riscontrare la reazione del pubblico, tramite la partecipazione diretta da parte di chi fa la ricerca e la raccolta di commenti che critici e spettatori rendono disponibili in rete.

Diventa così possibile osservare che anche testi “classici”, non caratterizzati da un messaggio primariamente ambientalista all’epoca della loro stesura e prima produzione, possono acquisire un significato in tal senso, o dimostrare comunque la potenzialità di innescare una emozione condivisa, grazie alla reinterpretazione attuale e alla maggiore consapevolezza del pubblico nei confronti di questi temi. Esemplare, a questo proposito, è il dramma di Ibsen, *Un nemico del popolo*, un’opera costantemente messa in scena e adattata, che, pur non essendo stata concepita come un testo di eco-teatro, è, secondo il blog di uno spettatore britannico contemporaneo, «arguably more relevant now than when it was first performed» (Smith, 2024). Analoghi commenti hanno accompagnato la messa in scena italiana dell’opera, curata da Massimo Popolizio, che ha fatto il giro dei teatri della Penisola nel 2019 e nel 2020. Nella cartella di presentazione dell’opera elaborata in quella occasione si legge infatti che «Lo spettacolo – che prosegue il suo viaggio con una lunga tournée nei maggiori teatri italiani – vince un’enorme sfida, non scontata e con risultati d’eccezione: dare vita a un testo di fine Ottocento e far sì che incontri l’entusiasmo degli spettatori di oggi».

Conclusioni. – La preoccupazione nei confronti delle conseguenze antropogeniche sull’ambiente non sono un tema tradizionale della drammaturgia. Esistono testi “classici”, come *Un nemico del popolo*, di Ibsen, che, pur toccando la questione ambientalista in modo secondario o, meglio, come occasione per focalizzarsi sulla dimensione delle relazioni umane, possono oggi essere riletti in tale senso. Tuttavia, la maggior parte dei lavori centrati

sul tema dell'antropocene, della perdita di biodiversità e del cambiamento climatico è stata prodotta nei primi decenni del Duemila, parallelamente all'affermazione della Climate Fiction letteraria e cinematografica.

L'eco-teatro ha così visto la crescita di un corposo quantitativo di opere, articolate come *cautionary tales*, come pseudo-conferenze scientifiche, o, in modo più innovativo, come testi capaci di scardinare le convenzioni di genere. Quest'ultima opzione, se talora si è configurata solo come una scelta formale, in altri casi si è mossa in seguito a una riflessione profonda sulla necessità di adeguare la struttura narrativa alla crisi contemporanea, superando l'impianto gerarchico e antropocentrico del teatro classico, per creare rappresentazioni polivocali, attente alla molteplicità di connessioni di esseri umani e animali non umani, popolazioni indigene, tradizioni locali. Questa forma di rappresentazione è stata esplorata da parte di sperimentatori come Peter Berg e Judy Goldhaft negli anni Settanta del Novecento, attraverso il *Reinhabitory Theater*, che nella riscoperta della tradizione orale e dei racconti indigeni, nell'uso di personaggi umani e non umani, nel superamento degli apparati di scena, ha messo in atto in modo straordinariamente innovativo un teatro decoloniale, antispecista e sostenibile, quando ancora questi termini non erano diventati di moda. In epoca più recente, una drammaturgia ambientalista che dichiara di avere come obiettivo primario non tanto la denuncia di problematiche specifiche, quali il cambiamento climatico o la perdita di biodiversità, ma la loro causa, ovvero l'antropocene, in quanto espressione di un discorso sull'ambiente antropocentrico e colonializzante, è tornata sulle scene, grazie alla riflessione teorica e alla produzione teatrale di Chantal Bilodeau.

Il presente contributo si è prefisso di articolare gli strumenti di analisi che possono essere messi in atto per individuare, nelle produzioni di eco-teatro, non solo il messaggio ambientalista, più o meno strutturato che esse si prefiggono di veicolare, ma anche il discorso sull'ambiente che ne sta alla base, ovvero il persistere dell'antropocentrismo di alcune posizioni conservazioniste *mainstream*, oppure il necessario rifiuto dell'antroparcato che invece si riflette in altre.

BIBLIOGRAFIA

- AHMADI M., *Towards an Ecocritical Theatre: Playing the Anthropocene*. New York, Routledge, 2022.
- BALESTRINI N.W., “Climate Change Theater and Cultural Mobility in the Arctic: Chantal Bilodeau’s *Sila* (2014)”, *Journal of Contemporary Drama in English*, 2017, 5, 1, pp. 70-85.
- BEER T., *Ecoscenography. Theatre and Performance Design*, New York, Routledge, 2021.
- BERG P., *Trip without a ticket*, 1966/67 (<https://www.diggers.org/digpaps68/twatdp.html>).
- BERG P., *Reinhabiting a separate country*, San Francisco, Planet Drum Foundation, 1978.
- BERG P., “Globalists Versus Planetarians: An Interview of Peter Berg by Michael Helm (1978)”, in GLOTFELTY C., QUESNEL E. (a cura di), *The Biosphere and the Bioregion: Essential writings of Peter Berg*, New York, Routledge, 2015, pp. 41-51.
- BILODEAU C., “Why I’m Breaking Up with Aristotle”, *Theatre in the Age of Climate Change*, 2016, s.p. (<https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle>).
- BUTLER R., “Green shoots of climate-change theatre”, *The Guardian*, 22 May 2009 (<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/may/22/climate-change-theatre>).
- CLESS D., “Eco-Theater, USA: The Grassroots is greener”, *TDR*, 1996, 40, 2, pp. 79-102.
- CHAUDHURI U., “There Must Be a Lot of Fish in That Lake? Toward an Ecological Theater”, *Theater*, 1994, 25, 1, pp. 23-31.
- DELL’AGNESE E., *Ecocritical geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*, London and New York, Routledge, 2021.
- DELL’AGNESE E., “La Climate Fiction secondo l’Ecocritical Geopolitics: un’agenda per la ricerca”, *Rivista Geografica Italiana*, 2022, 2, pp. 110-126.
- DIAMOND C., “Staging Global Warming, the Genre-Bending Hyperobject”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 2016, 30, 2, pp. 101-123.
- DITTMER J., BOS D., *Popular culture, geopolitics, and identity*, New York, Rowman & Littlefield, 2019.
- DOYLE M.W., “Staging the Revolution: Guerrilla Theater as a

- Countercultural Practice, 1965-68”, in BRAUNSTEIN P., DOYLE M.W. (a cura di), *Imagine Nation. The American Counterculture of the 1960s and '70s*, New York, Routledge, 2002, pp. 71-97.
- FENSHAM R., “Affective spectatorship: Watching theatre and the study of affect”, in STALPAERT C., PEWNY K., COPPENS J., VERMEULEN P. (a cura di), *Unfolding spectatorship: Shifting political, ethical and intermedial positions*, Gent, Academia Press, 2016, pp. 39-60.
- FRIED L., MAY T., *Greening Up Our Houses: A Guidebook to an Ecologically Sensitive Theatre Organization*, New York, Drama Book Publishers, 1992.
- GAILLARD A., NOULIN F., “Free! Les Diggers: l’utopie d’une vie libre et gratuite”, *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, 2016, 133, pp. 111-119.
- GARRARD G., *Ecocriticism*, London, Routledge, 2023, 3° edizione.
- GLOTFELTY C., QUESNEL E. (a cura di), *The Biosphere and the Bioregion. Essential Writings of Peter Berg*, New York, Routledge, 2015.
- GORE A., *An Inconvenient Truth: The Planetary Emergency of Global Warming and What We Can Do About It*, New York, Rodale, 2006 (trad. it. *Una scomoda verità. Come salvare la terra dal riscaldamento globale*, Milano, Rizzoli, 2006).
- HALL J., “Storytelling Strategies in Eco-Theatre”, Sept. 2018 (artistsandclimatechange.com/2018/09/06/storytelling-strategies-in-eco-theatre/).
- HANNON A., “The Theatre of Revolution Transforms Spectators into Political Actors: Performance as Political Engagement in the Transnational Counterculture”, *European journal of American studies*, 2019, 14, 4, s.p.
- HASSALL L., “Contemporary theatrical landscapes: The legacy of romanticism in two examples of Contemporary Australian gothic Drama”, *TEXT: Journal of Literary and Creative Writing*, 2017, s.p.
- HASSALL L., “Prophecy or Cautionary Tales? Australian Climate Gothic Drama and Mutating Climate-Scapes”, *Critical Stages/Scènes critiques*, 2022, 25, s.p.
- JAKOBSON L., “Green Theatre: Confessions of an Eco-Reporter”, *American theatre*, 1992 (<https://www.americantheatre.org/1992/02/01/green-theatre-confessions-of-an-eco-reporter/>).
- KERSHAW B., *Theatre ecology: Environments and performance events*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- MANGANG P.S., “The socio-critical plays of Henrik Ibsen and their reception”, *The Criterion*, 2017, 8, 2, pp. 1127-1133.
- MAY T.J., “Theatre in the Wild: Rediscovering the Spiritual Purpose of Theatre Through Stories that Give Meaning to Existence”, *In Context: A Quarterly of*

- Humane Sustainable Culture*, 1990, 24, “Earth and Spirit” (Late Winter) (https://www.context.org/iclib/ic24/may/?utm_source=chatgpt.com).
- MAY T.J., “Greening the Theatre: Taking Ecocriticism from Page to Stage”, *Journal of Interdisciplinary Studies*, 2005, 7, 1, pp. 84-103.
- MAY T.J., *Earth Matters on Stage: Ecology and Environment in American Theater*, New York, Routledge, 2020.
- MAY T.J., “Ecodramaturgy and the Genesis of the EMOS Ecodrama Festival”, *Critical Stages/Scènes critiques*, 2022, 26 (<https://www.critical-stages.org/26/ecdramaturgy-and-the-genesis-of-the-emos-ecodrama-festival/#end3>).
- McGINNIS M.V. (a cura di), *Bioregionalism*, New York, Routledge, 1999.
- MCTACGART W.D., “Bioregionalism and regional geography: place, people, and networks”, *Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, 1993, 37, 4, pp. 307-319.
- MITCHELL A., *Sea sick. The Global Ocean in Crisis*, Toronto, McClelland & Stewart, 2009.
- MUNK E., “A Beginning and a end”, *Theater*, 1994, 25, 1, pp. 5-6.
- NISBET R., “Lungs: Absurd Eco-Drama and a Sustainable Consumption Narrative”, *Innovation*, 2022, pp. 148-155.
- NING W., “An Enemy of the People: The Play That Anticipates the Future”, in FISCHER-LICHTE E., GRONAU B., WEILER C. (a cura di), *Global Ibsen*, New York, Routledge, 2012, pp. 214-226.
- ORESKES N., JAFFE R.L., BILODEAU C., “SILA-The Competing Interests Shaping the Future of our Planet”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 2014, 67, 3, pp. 18-24.
- PAIGE K., “Opera’s Inconvenient Truths in the Anthropocene Age: CO₂ and Anthropocene”, *The Opera Quarterly*, 2020, 36, 1-2, pp. 99-112.
- SALE K., *Dwellers in the Land: The Bioregional Vision*, San Francisco, Sierra Club Books, 1985.
- SALE K., “Are Anarchists Revolting? The World That Never Was. A True Story of Dreamers, Schemers, Anarchists, and Secret Agents, Alex Butterworth, Pantheon, 496 pages”, *The American Conservative*, 2010 (<https://www.theamericanconservative.com/are-anarchists-revolting/>).
- SCHAFFER R.M., JAMES E., STANDING S.A., “Eco-Theatre”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2014, 36, 1, pp. 35-44.

- SHANK T., “Political Theatre as Popular Entertainment: The San Francisco Mime Troupe”, in SCHECHTER J. (a cura di), *Popular Theatre*, New York, Routledge, 2003, pp. 258-265.
- SHEPHERD-BARR K.E., SIMPSON H., “Displacing the Human: Representing Ecological Crisis on Stage”, in CAMPOS L., PATOINE P.-L. (a cura di), *Life, Re-Scaled. The Biological Imagination in 21st-Century Literature and Performance*, Cambridge, Open Books Publishers, 2022, pp. 323-352.
- SMITH R., “Richard Smith’s non-medical blog”, 2024 (<https://richardswsmith.wordpress.com/2024/02/08/the-climate-and-nature-crisis-and-an-enemy-of-the-people/>).
- TRENCSÉNYI K., “Heterarchical Dramaturgies”, *Critical Stages/Scènes critiques*. 24, 2021 (<https://www.critical-stages.org/24/heterarchical-dramaturgies/>).
- WATSON A., “Contemporary Catastrophes: 2010s British Climate Crisis Theatre and Performativity”, *Contemporary Theatre Review*, 2022, 32, 2, pp. 140-161.
- WILMER S.E. e VEDEL K., “Theatre and the Anthropocene. Introduction”, *Nordic Theatre Studies*, 2020, 32, 1, pp. 1-5.
- VAN BAARLE K., “Ecodramaturgies in times of climate crisis”, in REMSHARDT R., MANCEWICZ A. (a cura di), *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, New York, Routledge, 2023, pp. 314-321.
- WOYNARSKI L., *Ecodramaturgies: Theatre, performance and climate change*, Cham, Springer Nature, 2020.
- ŽEŽELJ T., “Dramaturgy as a more-than-human practice”, *Maska*, 2022, 37, 3, pp. 64-77.

Eco-theater, biodiversity and environmental discourse: the perspective of ecocritical geopolitics. – The objective of this article is to analyse, from an ecocritical geopolitical perspective, a particular artistic practice, namely eco-theatre, i.e. theatrical performances that aim to convey an environmental message. To this end, a concise historical account of environmental theatre is provided, commencing with Ibsen’s *An Enemy of the People* (1882), followed by the experimental endeavours of *The Diggers* (1960s) and of the *Reinhabitory Theater* (1970s), culminating in the climate change works of the 2000s and the contemporary proliferation of initiatives. The article then examines the

different narrative strategies and suggests what should be analysed in the texts (plot, role of human and non-human characters, relationship with the audience, etc.) in order to grasp the environmental discourse of each text and its potential for creating an affective atmosphere.

Keywords. – Eco-theater, Ecocritical geopolitics, Environmental discourse

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale
elena.dellagnese@unimib.it