



Davide Papotti

## **Luoghi, territori e paesaggi del teatro: per un approccio geografico al rapporto fra azione teatrale e dimensione spaziale**



### **Abstract**

Il teatro si svolge nella concreta dimensione territoriale. Dal territorio parte e ad esso ritorna, in un movimento circolare che vede da una parte le opportunità e le limitazioni imposte dai luoghi in cui si sceglie di mettere in scena le rappresentazioni teatrali e dall'altra gli esiti che esse producono nella percezione sociale dei luoghi. Il legame fra il teatro e i luoghi viene declinato nel presente saggio attraverso riflessioni relative alla localizzazione, alla dialettica spazi chiusi/spazi aperti, al rapporto fra dimensione spaziale e dimensione temporale. In seguito si propongono alcuni spunti dedicati al rapporto che il teatro intrattiene con la dimensione paesaggistica. Paesaggio e teatro, come sottolineato insieme da studiosi di storia del teatro (Cruciani, Serino) e da geografi (Turri) possiedono diverse caratteristiche in comune. In conclusione, si accenna alle potenziali valenze di educazione territoriale che le pratiche teatrali possono offrire.

Theatre takes place in a concrete territorial dimension. Theatre springs from the territory, and at the end goes back to it, within a circular movement between, on one side, the opportunities and the limitations imposed by the places where the performances take place and, on the other side, the outcomes that these theatrical activities produce in the socially shared perception of spaces. The relationship between theatre and places is here approached through the analysis of the processes of localization, the opposition between closed spaces and open ones, the intertwining of the temporal and the spatial dimension. In the second part of the article, the author concentrates on the relationship between theatre and landscape. These two elements, as stated both by historians (such as Cruciani and Serino) and geographers (such as Turri) share many characteristics. At the end, the author explains the potentialities offered by theatrical actions to improve "territorial education".



### **1. Teatri e luoghi: affinità elettive**

Ogni teatro è diverso dagli altri. L'unicità della singola combinazione che risulta dall'incontro fra elementi architettonici, struttura edilizia, partizione interna degli spazi, impiego di specifici materiali fa sì che ciascun luogo deputato alla rappresentazione teatrale sia non solo un *unicum*, ma anche uno spazio fondamentalmente irriproducibile, se non a costo di inevitabili variazioni sul tema (Cruciani 2005). Si può senza problema applicare al teatro in generale ciò che efficacemente afferma Michel Sivignon per la danza, e cioè che si tratta di un «fait social localisé» (Sivignon, Dalégre, Garden, Dibie 2009). Lo sanno bene gli attori o i

danzatori che, in *tournée*, imparano a conoscere le differenti caratteristiche di ogni teatro: l'inclinazione del palcoscenico, gli angoli visuali che esso presenta, le sonorità che esso offre alla voce, la comodità dei camerini, la qualità ambientale delle sale di prova, il rapporto fra palcoscenico e platea ecc. Con ogni spazio che ospita uno spettacolo, gli artisti stabiliscono un rapporto di conoscenza basato sull'esperienza concretamente fisica della percorribilità e, per così dire, della "abitabilità". Il rapporto con uno specifico spazio teatrale incarna una sorta di "avventura amorosa" con un luogo, che si sa in principio essere destinata a durare soltanto pochi giorni – il tempo di permanenza della compagnia in una determinata località – ma che nondimeno può esprimere ed incarnare una condivisa passione.

Il ruolo della matrice spaziale nell'esperienza teatrale è d'altronde ben noto anche a coloro che agli spettacoli assistono. Lo spettatore conosce i ritmi spaziali delle stagioni teatrali, che comportano anche l'alternanza dei luoghi nei quali possono essere messi in scena gli spettacoli. Nel corso del calendario annuale, si passa ritmicamente e ciclicamente attraverso diverse fasi. Durante la tradizionale stagione di programmazione, che va di norma da ottobre a maggio, le serate hanno luogo usualmente all'interno dei ben conosciuti teatri. Prendiamo l'inverno, ad esempio, il fulcro delle stagioni di spettacoli: si arriva a teatro a piedi, intabarrati nel cappotto, con il contrasto stridente fra il buio che regna all'esterno e le luci della ribalta che illuminano gli interni. Si possono aggiungere a piacere, al quadro atmosferico, elementi caratteristici dell'area in cui si abita: un tocco di nebbiolina, un po' di pioggia, magari perfino la neve. Il quadro generale non cambia: gli interni si stagliano come un approdo al sicuro dalle intemperie, o perlomeno dalla minore comodità, degli esterni. L'attraversamento dello spazio esterno è funzionale al raggiungimento del "nido" spaziale che è in grado di accogliere lo spettacolo, soddisfacendo le esigenze tecniche degli artisti così come i bisogni di comodità e di funzionalità degli spettatori.

Come per tutti i luoghi, a variare la percezione degli spazi teatrali contribuisce anche il grado di familiarità del frequentatore. Lo sguardo di chi entra per la prima volta in un teatro è impregnato di curiosità e di stupore; mentre, al contrario, la spiccata sicurezza dell'usuale spettatore permette rapidi movimenti in direzioni sicure. L'accogliente *habitus* della consuetudine è appannaggio soprattutto dei radicati possessori di abbonamento; grazie alla periodicità della frequentazione, essi si muovono negli spazi interni della struttura teatrale con autocompiaciuti automatismi: fanno, ad esempio, dove si trovano i servizi, conoscono i posti migliori dai quali godere lo spettacolo, nell'intervallo riescono ad arrivare fra i primi al bar, "bruciando" nello scatto il resto del pubblico ed evitando la coda che rapidamente si forma ecc. Ci

si può muovere dunque nei teatri con la sicurezza con cui ci si sposta a casa propria, quasi alla cieca.

Le due categorie, quella dei novizi e quella degli *habitué*, si distinguono abbastanza agevolmente durante gli intervalli. Gli *insider* si muovono con concreta finalizzazione dei gesti, curano l'aspetto sociale, ingaggiano il gioco – da sempre appannaggio degli spazi teatrali – del vedere e del farsi vedere, del riconoscere e del farsi riconoscere. Gli *outsider* si muovono più incuriositi, con un "alzo" ottico più attento ad ammirare le decorazioni, i soffitti, i lampadari, le volumetrie architettoniche; l'atteggiamento, più che quello della consolidata fruizione, è quello della curiosa ammirazione e della piacevole scoperta.

All'interno di questa dialettica – che vede come poli oppositivi da una parte il compiaciuto riconoscimento di spazi di cui ci si è già appropriati attraverso una fedele frequentazione, e che ci si limita a riconoscere all'interno di prassi comportamentali consolidate, e dall'altra l'ammirato stupore caratteristico della fase di scoperta – si delinea la trasformazione di uno "spazio" teatrale in un "luogo" teatrale. Fra le due polarità conoscitive, quella della conquistata consuetudine e quella del curioso disvelamento della novità, oscilla il significato stesso della parola "luogo", così come messo a punto dalla geografia umanistica. Come afferma Yi-Fu Tuan, «When space feels thoroughly familiar to us, it has become place» (1997, p. 73); ma, più avanti nel medesimo volume, si afferma anche che «place is whatever stable object catches our attention» (1997, p. 161). La natura versatile del concetto di "luogo" è ribadita in più punti dal geografo americano: «Place can be defined in a variety of ways» (1997, 161). Ad ogni modo, «place matters» (Monk 1994). Le nostre esperienze di vita di tutti i giorni sono profondamente innervate nella dimensione spaziale, che è il prodotto di azioni istituzionali, di pratiche sociali e di convenzioni culturali costantemente in interazione fra di loro. Tale dimensione di interrelazione ricorre con un ruolo primario nella riflessione geografica sul concetto di luogo, come testimonia ad esempio Doreen Massey (1994, p. 120), per cui i luoghi sono «networks of social relations».

## **2. Il teatro fra spazi deputati e diffusione territoriale**

I teatri, però, non sono certo i luoghi esclusivi della rappresentazioni sceniche. La storia del teatro è un infinito repertorio di spazi che di volta in volta – a seconda della sensibilità del momento storico, dei gusti del pubblico, delle esigenze degli artisti, delle leggi in vigore, delle condizioni climatiche, delle tipologie di messinscena – si sono prestati ad accogliere le rappresentazioni teatrali:

Di fatto nell'estensione cronologica e geografica degli eventi che sono stati assunti come teatro, si deve prendere atto che sono in numero molto limitato quelli pertinenti all'edificio teatrale come luogo attrezzato e progettato in modo specifico per gli spettacoli; troviamo invece teatro nelle fiere, nei mercati, nelle aie, negli spazi di raduno di una comunità; nei luoghi di culto, nelle chiese e sui sagrati; nelle piazze, nelle strade, nei cortili, in villa (Cruciani 2005, pp. 90-91).

Il catalogo dei luoghi cui fa riferimento lo studioso suggerisce, attraverso la consolidata tecnica retorica dell'accumulo, l'infinita varietà spaziale delle rappresentazioni. La permeabilità fra luoghi chiusi deputati all'attività teatrale e luoghi all'aperto che possono ospitare spettacoli è dunque connaturata alla storia del teatro stesso. I teatri rappresentano un "cuore" spaziale indiscusso, che però finisce inevitabilmente per estendersi nel territorio circostante attraverso un "sistema sanguigno" complesso e ramificato. La dialettica fra teatri e luoghi aperti della rappresentazione scenica rappresenta una costante, modulata di volta in volta, nelle varie epoche storiche, attraverso diverse epifanie e differenti gusti spaziali: «In altri termini, il rapporto tra lo spazio del teatro come luogo della messa in scena e l'ambiente che lo ingloba è sempre dialettico e multiforme, e soprattutto non è mai un rapporto neutrale» (Serino 2011, p. 1).

Volendo riprendere la figura-tipo dello spettatore contemporaneo sopra delineata alle prese con gli edifici dei teatri storici, non è difficile pensare, nel profilo temporale del calendario annuale, ad una "liberazione" tardo-primaverile. Quasi uscendo da una sorta di letargo invernale, in questo periodo dell'anno lo spettatore si affaccia sulla soglia degli edifici teatrali e prosegue la sua attività all'aperto, in una variegata declinazione di luoghi. Fra la tarda primavera e l'estate, i luoghi delle *performance* si diversificano, offrono un "menu spaziale" assai più variegato e sfaccettato: cominciano gli spettacoli all'aperto, e l'attività di spettatore si sposta pertanto obbligatoriamente nella piacevole dimensione dell'*open air*, moltiplicando e differenziando gli scenari spaziali nei giardini di ville monumentali, nei parchi, nei cortili dei palazzi, nelle piazze delle città e dei paesi, con palcoscenici allestiti nei luoghi più diversificati. Da spettatore, si prova quasi la gioia di un animale liberato dopo una lunga cattività: gli occhi, e con essi i pensieri, scorrono su scenari inediti, si riempiono di angolazioni sorprendenti, di situazioni inattese, di declinazioni di luce naturale, riscontrando stranianti accostamenti fra ciò che avviene in scena e ciò che accade nel contesto territoriale circostante.

Il senso di "liberazione" trova un correlativo oggettivo nella ristrutturazione del rapporto spaziale fra spettatore ed attore. Secondo Schechner (1968), una delle

caratteristiche principali dei teatri alternativi a quelli classici – che sono incarnati per eccellenza dalla tipologia del teatro all'italiana posizionato nel centro storico della città e caratterizzato da un profilo architettonico ed edilizio ben riconoscibile – è proprio la soppressione delle barriere fisiche di separazione fra il pubblico ed il palcoscenico. Lo studioso chiama appropriatamente questi teatri “*environmental*”, cioè “ambientali”: il termine bene riassume una nuova permeabilità spaziale delle strutture, che si profila principalmente come eliminazione delle barriere di separazione fra chi mette in scena lo spettacolo e chi lo osserva. A maggior ragione tale processo avviene quando le rappresentazioni si spostano all'aria aperta (Serino 2011, p. 2).

Nel processo di “uscita” dalle forme architettoniche del teatro “al chiuso”, è tutto il corpo dello spettatore a gioire di una risvegliata apertura sensoriale, penalizzata in precedenza durante gli spettacoli svoltisi rigorosamente in interni. In questo modo, infatti, lo spettatore viene forzatamente esposto ai mille messaggi sensoriali che arrivano al corpo durante le *performance*: gli odori trasportati dal vento, la temperatura che cala con l'inoltrarsi nella sera o nella notte, il tatto rugoso dei terreni irregolari sotto i piedi, i suoni della natura o della città che giungono, nonostante le precauzioni eventualmente prese dagli organizzatori, alle orecchie di chi sta osservando lo spettacolo. La multisensorialità viene considerata dalla geografia culturale uno degli elementi chiave della percezione spaziale (Tuan 1974, pp. 5-12). L'apertura prospettica concessa dall'allargamento dello spettro sensoriale attivato durante una rappresentazione teatrale contribuisce ad un radicamento geografico dell'esperienza ed alla sua immersione culturale nella natura dei luoghi. In questa prospettiva, l'esperienza teatrale può diventare un esercizio di “*topophilia*”, cioè di quell' «affective bond between people and place or setting. Diffuse as concept, vivid and concrete [...]» (Tuan 1974, p. 4).

Un simile processo di incontro fra la percezione teatrale e la percezione paesaggistica multisensoriale può avvenire ovviamente attraverso un altro tipo di contaminazione, che avviene sul medesimo asse direzionale, ma in verso opposto: trasportando all'interno di uno spazio teatrale elementi del paesaggio. In questo modo, attraverso l'attivazione in un spazio chiuso di sensazioni percettive tipiche degli spazi aperti, si stabilisce un cortocircuito conoscitivo in grado di valorizzare il potenziale evocatore degli elementi portati in scena e di condurre lo spettatore a riflettere sulle proprie modalità di conoscenza del territorio. Esempi di questo tipo di operazione, grazie alla quale si costruisce un “mondo nel teatro”, si trovano in molti lavori di una coreografa attenta agli incroci fra danza e teatro quale è Pina Bausch:

Terra, acqua, foglie o sassi in scena creano un'esperienza sensoriale del tutto

particolare. Modificano i movimenti, disegnano tracce dei movimenti, producono determinati odori. la terra si attacca alla pelle, l'acqua penetra nei vestiti, li rende pesanti e produce dei rumori. I mattoni di un muro abbattuto rendono il camminare difficile e insicuro. Se si porta all'interno di un teatro qualcosa che normalmente sta al di fuori, ci si apre lo sguardo. Improvvisamente si vedono cose che si credeva di conoscere in modo del tutto nuovo – come se fosse la prima volta. I molti materiali che usiamo sono cose naturali, che normalmente non hanno a che fare con quel luogo. Esse ci irritano e ci invitano a guardare in un modo completamente diverso. Impegnano i nostri sensi e ci portano a non pensare più e a cominciare invece a percepire, a sentire (Bausch 2012, p. 23).

### 3. Il “dove” dei teatri

La geografia è scienza del dove, che si occupa, *in primis*, di riflettere sulla localizzazione delle cose, sulla posizione in cui si trovano gli elementi che compongono il mosaico territoriale. Poi, ovviamente, la disciplina cerca anche di riflettere su questo quadro di distribuzione spaziale, e di indagare non solo il “dove”, ma pure il (i) perché; innegabilmente, tuttavia, trova la propria ragion d'essere prioritaria nella risposta alla semplice, ma spesso assai insidiosa, domanda: “dove?”. Un primo livello di indagine spaziale in cui la geografia e la storia del teatro si possono incontrare è lo studio della localizzazione degli edifici e dei luoghi che ospitano gli spettacoli:

I teatri sono da sempre una presenza significativa nelle città, tanto sul piano simbolico quanto su quello fisico. Un esame del territorio rispetto alla distribuzione delle sale permetterebbe di cogliere sia gli aspetti legati all'organizzazione di questa attività, sia la dimensione artistica ed estetica che la caratterizza, nonché gli usi sociali e culturali che il suo inserimento nella struttura urbana comporta. La posizione nella città è elemento costitutivo dell'identità di un teatro (Serino, 2011, p. 1).

In geografia, parlando di localizzazione, si distingue di norma fra due concetti di base: il sito e la posizione. Anche se nel linguaggio comune questi termini vengono spesso usati, per semplificazione, pressoché come sinonimi, all'interno delle discipline geografiche le due parole acquisiscono connotazioni diversificate (De Blij, Murphy 2002, pp. 233-235). La prima esprime un concetto descrittivo: con “sito” si

intende infatti l'insieme delle caratteristiche fisiche di un luogo: l'estensione, l'aspetto morfologico (l'essere in pianura, in collina, in montagna, sulla riva di un fiume, sulla costa di una mare ecc.), la copertura vegetale, la tipologia del suolo ecc. A comporre il sito sono insomma le coordinate di base della spazialità, gli assi orizzontali e verticali di un diagramma composto dalle caratteristiche di fondo dell'ambiente. "Posizione", invece, esprime un concetto relazionale, indicando il rapporto che esiste fra la localizzazione di un determinato elemento territoriale sulla superficie terrestre ed il contesto circostante. Nel caso di una città, ad esempio, se il sito rimanda alle caratteristiche di fondo dell'insediamento urbano (la prossimità ad un corso d'acqua, il trovarsi su un'altura od alla confluenza fra due fiumi ecc.), la posizione rinvia alla rete di strade e di vie di comunicazione, naturali od artificiali, che collegano la città ad ulteriori insediamenti urbani o ad altri elementi territoriali, all'interno di un sistema relazionale di trasporti e di connessioni.

Questa doppia dimensione identificativa del concetto di localizzazione mi sembra utile anche per comprendere il rapporto fra spazio teatrale e luoghi identitari. Un teatro non possiede un significato spaziale solo in virtù delle caratteristiche del sito su cui esso sorge, e del ruolo che esso ricopre all'interno del tessuto urbano. La pienezza del suo essere parte del territorio passa anche attraverso la rete relazionale che il teatro instaura con altri elementi dello spazio urbano (le piazze, gli edifici sede del potere civile e di quello religioso, i parchi pubblici ecc.) e con gli altri luoghi deputati alle attività teatrali. In questo senso, ad esempio, è da interpretare il reciproco rimando di significati che si stabilisce qualora, all'interno di un sistema urbano, si instauri una dialettica fra quelli che Serino (2011, pp. 1-2) chiama i "teatri-simbolo" (i teatri architettonicamente dedicati, costruiti e decorati ai fini della massima riconoscibilità) e gli "spazi alternativi" (luoghi "altri" riconvertiti e riadattati alle attività teatrali).

Nel concetto relazionale di posizione sta d'altronde già inscritta la seconda dimensione di indagine che la geografia può proporre allo studio della natura spaziale del teatro. Non solo il "dove" si trova un luogo teatrale, dunque, ma anche il "come" la cultura e la prassi teatrale si distribuiscono nel territorio. Lessicalmente il rapporto fra le pratiche spaziali interne al teatro (come esso organizza i propri spazi deputati) e la diffusione territoriale del teatro (le modalità con cui le pratiche teatrali si diffondono e si distribuiscono nel territorio) può essere identificato, seguendo i suggerimenti proposti da Sivignon (2009), nel passaggio dalla dimensione dello "spazio" a quella del "territorio". In questo processo sono d'altronde in gioco alcune caratteristiche dell'attività teatrale legate alla sua natura profondamente democratica; fra le quali spicca, in prospettiva geografica, il concetto di "accessibilità". La localizzazione delle attività teatrali influenza profondamente la dimensione

democratica delle stesse. Come afferma il fondatore di una storica compagnia di teatro scozzese, “7:84”, «Theatre must use all possible means to reach every citizen in the *demos*, and not itself act as an excluding agency, whether by the price of tickets [...] its location or its impenetrability» (Mc Grath 2002, p. 138).

#### 4. Cartografia del teatro

La rappresentazione teatrale è fatta di spazi, certamente, ma anche, ovviamente, di tempi. La temporalità è una delle dimensioni più difficili da cartografare. Ogni carta geografica – ma il problema si ripropone per qualunque tipo di mappa, dagli schizzi disegnati a mano alle cartografie tematiche che rappresentano uno dei mille aspetti della complessità territoriale – rappresenta, per così dire, il fermo immagine di un film che continua a scorrere sullo schermo geografico. Anche la più recente cartografia informatica non ha risolto il problema, perlomeno non ovunque e non in maniera definitiva. Le cartografie rimangono momenti di “fissaggio” della realtà; che invece, notoriamente, continua a muoversi ed a sfuggire ad ogni tentativo di ingabbiamento. Per questo motivo gli appunti scritti di coreografia dei movimenti teatrali, gli “spartiti” della recitazione e della danza, appaiono assolutamente affascinanti; perché fissano sulla carta, attraverso un’apposita simbologia ed un linguaggio specifico, ciò che è per statuto impossibile da fermare: il movimento di un corpo nello spazio. Le note di coreografia sono dinamiche cartografie del movimento, spartito cartaceo di un’esecuzione corporea che rimarrà unica nella sua concreta incarnazione. A maggior ragione qualora la cartografia del tempo divenga impalpabile, perché il movimento di recitazione e/o di danza percorre un itinerario irripetibile nell’improvvisazione.

È appena uscita in libreria (2012) l’edizione italiana di un volume di due storici americani, Anthony Grafton e Daniel Rosenberg, dal bel titolo *Cartografie del tempo. Una storia della linea del tempo*, che parla proprio delle rappresentazioni cartografiche degli eventi temporali, una sfida concettuale e grafica che ha attraversato i secoli. La difficoltà intrinseca a questa operazione consiste proprio nel fermare l’impercettibile contatto di sovrapposizione fra l’esperienza del luogo e la percezione del tempo, che appaiono inestricabilmente intrecciate nella nostra esperienza esistenziale. Gli spettacoli teatrali eseguiti all’aperto disegnano specifiche *liaisons dangereuses* fra cartografia e temporalità. Ogni spettacolo possiede una propria dimensione spaziale, ma incarna anche, ovviamente, un’epifania temporale. Fra la viscosa inerzia dei luoghi, apparentemente stabili ed uguali a se stessi, e le mobili volute della temporalità, lo spettatore incastra le proprie avventure percettive.



L'esperienza completa della dimensione teatrale, è cosa risaputa, si compie appieno solo in presenza degli spettatori; ma prima, e presumibilmente dopo, vi è tutta una esperienza artistica di preparazione altrettanto concreta, che rimane nascosta agli occhi del pubblico e che però è assolutamente necessaria, vera e propria pre-condizione del momento dello spettacolo, in quanto ne rende possibile lo stesso svolgimento. Non si tratta solo di una dimensione tecnico-logistica; è anche una questione psicologico-spirituale di preparazione, di concentrazione, di attesa.

## 5. Il teatro nel paesaggio, il paesaggio nel teatro

Ogni rappresentazione teatrale instaura un dialogo con i paesaggi nei quali si trova ad essere immersa. Il ruolo assunto all'interno dell'azione propriamente scenica dai paesaggi circostanti può variare dalla semplice funzione di sfondo decorativo a quella più impegnativa e complessa di vero e proprio protagonista delle vicende rappresentate.

Un evento artistico cui mi è capitato di assistere di recente è stato il festival di danza *Dialoghi sul corpo*, un progetto di Virgilio Sieni che ha avuto luogo nell'estate del 2012 in Puglia, nelle campagne vicino ad Ostuni. Il *trait d'union* paesaggistico delle tre ambientazioni spaziali degli spettacoli del festival consisteva nelle aree di coltivazione dell'ulivo. Vero e proprio simbolo del paesaggio mediterraneo, incarnazione archetipica del profondo legame fra dotazione ambientale e lavoro umano che caratterizza questo bacino marittimo, l'albero dell'ulivo segna con la propria presenza una cospicua varietà di paesaggi mediterranei, sia sulla sponda settentrionale sia in quella meridionale. Lo storico francese Fernand Braudel, nel suo celebre lavoro *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (2002), identificava nel paesaggio degli ulivi una delle caratteristiche fondanti dell'identità mediterranea, ponendolo accanto ad altri due "iconemi" («le parti elementari del paesaggio stesso, che sono come parole di un discorso o brani di musica che vanno a incasellarsi panoramicamente nel tutto, formando l'immagine complessiva di un paese o di una regione»; secondo la definizione di Eugenio Turri, 2003, p. 30) come i vigneti ed i borghi urbanizzati. Un trittico territoriale, quello dei villaggi accentrati circondati da colture tipiche del clima e dei suoli mediterranei, che trova un'incarnazione esemplare nell'area vicino ad Ostuni.

Del medesimo parere, in relazione al ruolo chiave svolto dall'ulivo nella definizione identitaria del *mare nostrum*, è Predrag Matvejevic, che nel suo *Breviario mediterraneo* (2006, p. 13), ampliando e completando la gamma vegetale caratterizzante l'ambiente regionale, scrive: «Il Mediterraneo si estende fin dove

cresce il fico, il mandorlo, il melograno, l'ulivo [...] Dove il fico non dà più frutti, il melograno diventa acido, dove l'ulivo non sopporta più il freddo finisce il Mediterraneo». Ecco allora che il paesaggio dell'ulivo si fa collante identitario all'interno di un percorso scenico e coreografico che attraversa differenti località, cercando di stabilire fra di esse segrete trame ed inediti contatti. Proprio in virtù di questo aspetto spaziale coagulante ed accomunante, gli spettacoli presentati nel corso del calendario delle manifestazioni trovano un piano di comunanza, un carattere di "fratellanza spaziale" che aiuta a ritrovare le sempre liquide forme di collaborazione e di conoscenza fra paesaggio e rappresentazione.

La geografia, scienza del paesaggio per eccellenza, ha di frequente indagato proprio le varie tipologie dei paesaggi e la loro più o meno riconosciuta "tipicità". Un geografo che a lungo ha studiato il paesaggio, Renato Biasutti (1962) fornisce una proposta di definizione per questo termine chiave delle scienze geografiche:

Il paesaggio geografico è una sintesi astratta di quelli visibili, in quanto tende a rilevare da essi gli elementi o caratteri che presentano le più frequenti ripetizioni sopra uno spazio più o meno grande, superiore, in ogni caso, a quello compreso da un solo orizzonte (1962, p. 3).

Tale definizione mette efficacemente in correlazione l'esperienza visuale e percettiva di chi contempla un paesaggio a quella dello spettatore che assiste ad una rappresentazione all'aperto. Come tratto identitario dello scenario circostante, in entrambi i casi, verranno identificati infatti proprio gli elementi ricorrenti e seriali del paesaggio; nel caso sopra citato, le rocce, i muretti a secco, gli alberi di ulivo ecc. Il bilancio finale di osservazione, però, trascende le possibilità di un singolo sguardo, per attingere piuttosto alla dimensione della sintesi mentale di diverse immagini percepite. Simile operazione di identificazione dei tratti distintivi esercita lo spettatore nella percezione e nell'interpretazione dei movimenti sul palcoscenico, seguendo corrispondenze, ripetizioni, iterazioni ed affinità; così come l'estrapolazione di uno sguardo sintetico sulla *performance* artistica supererà la singola scena, per attingere, attraverso la memoria visuale, ad una sintesi mentale della successione dei vari quadri dell'intero spettacolo. L'osservatore, nei confronti del paesaggio così come nei confronti dello spettacolo al quale sta assistendo, deve esercitare attenzione percettiva ed allo stesso tempo capacità di astrazione e di estrapolazione della singola tessera a favore del disegno d'insieme del mosaico territoriale ed artistico. Il percorso conoscitivo di un paesaggio è dunque assimilabile a quello che si compie come spettatori di uno spettacolo teatrale, in quanto radicato nell'unicità percettiva del percorso individuale:

nella realtà del vissuto un paesaggio altro non è che un modo di percepire un percorso, di dargli identità, di viverlo, cioè, non come una semplice successione di percezioni. Dipende quindi da colui che lo percorre nella stessa misura in cui dipende dall'assetto del territorio. È l' "effetto paese" che si crea nella mente dell'osservatore (Taviani 2002, p. 69).

## 6. Il paesaggio come teatro

La stretta correlazione fra gli elementi fisici che compongono il territorio e l'azione umana che su di essi si appoggia e si esplica rappresenta una delle chiavi identitarie del concetto di "paesaggio". Senza ripercorrere la lunga storia del dibattito scientifico che ha animato diverse discipline sul tema del paesaggio, basti in questa sede, a titolo esemplificativo, la definizione che di questo termine dà la *Convenzione Europea del Paesaggio* (Consiglio d'Europa 2000); al cap. I, art. 1, comma a, si può infatti leggere che si intende per "paesaggio": «una determinata parte di territorio, così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Questa natura relazionale del concetto di paesaggio, che si profila come il risultato di un rapporto fra elementi del mondo inanimato ed elementi del mondo vegetale ed animale, *in primis* l'uomo, ben si adatta a proiettare linee di affinità con il mondo del teatro. L'attività teatrale è infatti fondata sul rapporto che gli uomini intrattengono con determinati spazi. Senza interazione fra spazio e persone, e senza interazione fra le stesse persone, non si dà esperienza teatrale: «Alla cornice fisica del luogo si aggiunge quella dell'interazione tra i soggetti che lo usano» (Serino 2011, p. 3). Sia il teatro sia il paesaggio sono il frutto di determinate convinzioni (e convenzioni) culturali che orientano alla base l'azione. Il teatro porta con sé anche una componente di educazione allo spazio:

Nei teatri, dunque, vigono particolari convenzioni artistico-estetiche e "istituzionali", determinate dai codici impiegati nella comunicazione teatrale e da particolari condizioni prossemiche, le quali suggeriscono il modo in cui comportarsi nello spazio in cui ci si trova, e soprattutto comunicano – o più precisamente meta-comunicano – una particolare "definizione della situazione" (Serino 2011, p. 3).

Il termine "definizione della situazione" utilizzato da Serino proviene dal lavoro del sociologo Erving Goffman (2001) rivolto alla disamina dei condizionamenti comportamentali dettati dalla strutturazione spaziale. Nell'economia del discorso

condotto in questa sede, non mi appare una semplice coincidenza che proprio a partire dal lavoro di Goffman il geografo Eugenio Turri costruisca la sua elaborazione del concetto di “paesaggio come teatro”:

Nella ricerca di trovare nelle forme delle conchiglie il segreto che custodiscono, addentrandomi – fuor di metafora – nei regni delle rappresentazioni, io sono pervenuto, quasi obbligatoriamente, a intendere il paesaggio come teatro, un teatro nel quale individui e società recitano (nel senso in cui ciò è stato inteso da alcuni studiosi dei fenomeni urbani) (Goffmann, 1969) le loro storie, in cui compiono le loro “gesta” piccole o grandi, quotidiane o di tempo lungo, cambiando nel tempo il palcoscenico, la regia, il fondale, a seconda della storia rappresentata (Turri 1998, p. 13).

Il ricondurre la dimensione paesaggistica ai “regni delle rappresentazioni” avvicina l'azione territoriale svolta dagli abitanti di un luogo alla pratica del teatro. Il paesaggio, dunque, inteso nell'accezione raccolta dalla *Convenzione Europea del Paesaggio* citata in precedenza, struttura le proprie interrelazioni fra i fattori naturali ed i fattori umani come azioni teatrali, in cui si realizza però una sorta di paradosso: l'attore è anche, al contempo o in momenti diversi, spettatore. La felice ambiguità del paesaggio (di “arguzia” del paesaggio parlava Farinelli, 1991, indicando la doppia natura del concetto, che indica sia il *concretum* territoriale sia la pletera delle sue rappresentazioni) sta proprio nel lasciare alla componente antropica un ruolo insieme attivo (nel determinare le forme con cui esso appare) e passivo (di contemplazione e di apprezzamento estetico; senza una componente visuale quasi “voyeuristica” di osservazione, il concetto di paesaggio stesso non sussiste).

Il ruolo di spettatore è centrale tanto nell'esperienza teatrale quanto in quella paesaggistica. Yi-Fu Tuan mette efficacemente a fuoco il valore conoscitivo che la contemplazione assume nell'esperienza visuale del paesaggio, con parole (quali la semanticamente duplice “*scene*”, scenario, per l'appunto) che, lette all'interno della similitudine fra mondo del paesaggio e mondo del teatro, risultano assai fruttuose:

As we look at a panoramic scene our eyes pause at points of interest. Each pause is time enough to create an image of place that looms large momentarily in our view. The pause may be of such short duration and the interest so fleeting that we may not be fully aware of having focused on any particular object; we believe we have simply been looking at the general scene. Nonetheless these pauses have occurred. It is not possible to look at a scene in general; our eyes keep searching for points of rest. We may be

deliberately searching for a landmark, or a feature on the horizon may be so prominent that it compels attention (1997, p. 161).

La difficoltà di cogliere sinteticamente tutti gli aspetti della rappresentazione cui ci si trova di fronte accomuna lo spettatore di scenari paesaggistici e lo spettatore di spettacoli teatrali. Così come sono tratti accomunanti di queste due categorie la scelta di uno specifico “modo di guardare”, il moto pendolare fra l’osservazione di insieme e l’inseguimento del dettaglio, la ricerca di conferme e di costanti, la possibilità di distrarsi. Lo spettatore teatrale e lo spettatore paesaggistico sembrano dunque potersi reciprocamente scambiare fruttuosi consigli sulle rispettive attività. Considerando che la qualità del paesaggio, come ricorda la Convenzione Europea, ha una influenza diretta sulla qualità della vita. Recita infatti il *Preambolo* del documento del Consiglio d’Europa (2000): «Consapevoli del fatto che il paesaggio coopera all’elaborazione delle culture locali e rappresenta una componente fondamentale del patrimonio culturale e naturale dell’Europa, contribuendo così al benessere e alla soddisfazione degli esseri umani e al consolidamento dell’identità europea».

Ad accomunare l’esperienza teatrale a quella paesaggistica vi è inoltre il rapporto circolare con il territorio, dal quale entrambe partono ed al quale entrambe ritornano. Sul territorio accadono e prendono forma le azioni del teatro e le azioni di trasformazione del paesaggio. Dal tessuto sociale e dall’*humus* culturale di un determinato periodo storico entrambi i *set* di azione, quello teatrale e quello paesaggistico, prendono forma ed ispirazione. Ed al territorio alla fine ritornano, informando di nuovo le azioni di messinscena e di trasformazione. Come afferma Evarossella Biolo ricordando la radice “scopica” del vedere che sta alla base del teatro (così come dell’osservazione paesaggistica):

La parola teatro deriva dalla greca *theastai*: vedere, guardare. Questo, nella nostra tradizione culturale, è il termine che va per primo a designare una rappresentazione dove la separazione tra spettatori e attori è definitivamente avvenuta ed è cosciente. Quindi dal territorio e verso il territorio: l’azione teatrale è, in qualche modo, circolare. Si nutre del sociale: nelle persone che lo agiscono, nelle idee che esprimono e nel linguaggio che usano, e alla fine del processo che si dispiega nella produzione di un’opera, si incontra nuovamente con esso (Biolo 2008, p. 35).

Sia a teatro, sia nel paesaggio, in prospettiva realmente e profondamente geografica, dal territorio si parte ed al territorio si ritorna.

## 7. Il teatro a favore di un'etica del rispetto ambientale

La disseminazione di pratiche teatrali in un territorio costituisce un importante invito alla frequentazione concreta e sensoriale dei luoghi. L'atto stesso dell'andare a teatro, in un mondo sempre più sbilanciato verso la dimensione virtuale, si configura come un'azione fortemente – e provocatoriamente – concreta e fisica. Obbligando all'inevitabile necessità di recarsi in un determinato luogo, l'andare a teatro richiede uno spostamento corporeo, con tutti gli "attriti" e le conseguenze che esso comporta. A maggior ragione, la scelta di una località all'aperto per una rappresentazione teatrale si profila come un esercizio di attenzione ai luoghi e di attrazione dei luoghi. Nella società contemporanea, il ruolo della contemplazione spaziale, dei momenti in cui semplicemente ci si ferma ad osservare le caratteristiche dei luoghi in cui ci troviamo, è ridotto ai minimi termini. Schiacciata fra, da una parte, ritmi temporali di vita sempre più frenetici e, dall'altra, movimenti di pendolarismo sempre più accelerati ed iterati, la soglia di attenzione ai luoghi viene di norma riattivata a comando solo attraverso le esperienze di alterità connesse ai viaggi e alle vacanze (Aime 2005). In questo senso, il teatro all'aperto può assumere un valore di educazione alla territorialità del "vicino", in quanto porta le persone a muoversi sul territorio, ad esporsi alle sue caratteristiche fisiche, ad aprire la sensorialità corporea a stimoli inusuali.

Dall'altro lato, la poetica del "rispetto" spaziale proposta dal teatro *environmental* si configura, per usare di nuovo le parole di Schechner, come una prassi di «spazio lasciato come si trova» (al contrario della formula della «trasformazione totale dello spazio» su cui si basa la architettura teatrale della modernità). In questo senso, nella capacità e volontà di rispettare la natura dei luoghi e di lasciarli invariati alla fine dell'ambientazione teatrale, senza imporre la costruzione di strutture permanenti caratterizzate da un impatto concreto e durevole sul territorio, il teatro *open air* si profila come portatore di un'etica ambientale implicita.

Il teatro fa bene al territorio, dunque? Probabilmente sì, perché conduce tanto gli attori quanto gli spettatori ad una rinnovata "aderenza" nei confronti della dimensione territoriale, favorendo il rafforzamento del senso di appartenenza ed alimentando potenzialmente azioni di cura territoriale. Auspicabilmente, la relazione funziona anche nella medesima direzione ma in senso contrario. L'incontro fra ottica geografica e mondo del teatro potrebbe essere suggellato dall'affermazione capovolta che "il territorio fa bene al teatro"; richiamando l'azione teatrale ad una pratica attenta e conscia della sua intrinseca natura territoriale.

## L'autore

Davide Papotti è professore associato di geografia presso il Dipartimento A.L.E.F. – Antichistica Lingue Educazione Filosofia dell'Università degli Studi di Parma. I suoi principali interessi di ricerca sono i rapporti fra geografia e le arti (soprattutto letteratura), il marketing territoriale e turistico, i processi di immigrazione e le dinamiche multiculturali in Italia, la geografia dell'alimentazione e lo sviluppo territoriale nell'area rivierasca del medio Po. Ha pubblicato *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia e turismo* (con Marco Aime; Torino, Einaudi, 2012) e *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del medio Po* (Pavia, La Goliardica Pavese, 1996). Ha curato inoltre i volumi *Alla fine del viaggio* (con L. Rossi; Reggio Emilia, Diabasis, 2006) e *Geographical Researches on Rice. A comparative analysis of rice districts in the European Union and India* (Vercelli, Mercurio, 2007).

e-mail: [davide.papotti@unipr.it](mailto:davide.papotti@unipr.it)

## Riferimenti bibliografici

- Aime, M 2005, *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Bollati-Boringhieri, Torino.
- Bausch, P 2012, 'Dance, dance, otherwise we are lost. Lectio magistralis', in D. Basso (ed.), *Verso di me*, Feltrinelli, Milano, pp. 19-25.
- Biasutti, R 1962, *Il paesaggio terrestre*, Utet, Torino.
- Biolo, E. 2008, 'Breve percorso di una geografa nel teatro', *Quaderni del Dottorato di ricerca in "Geografia umana e fisica"*, Dipartimento di Geografia "Giuseppe Morandini", Università degli Studi di Padova, n. 3, pp. 33-37.
- Braudel, F 2002, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino.
- Consiglio d'Europa, 2000, *Convenzione Europea del Paesaggio*, visto il 15 febbraio 2013, <<http://www.conventions.coe.int>>.
- Cruciani, F 2005, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari.
- De Blij, H J, Murphy, A 2002, *Geografia umana. Cultura società spazio*, Zanichelli, Bologna.
- Farinelli, F 1991, 'L'arguzia del paesaggio', *Casabella*, n. 575-576, pp. 10.12.
- Goffman, E 1969, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna.
- Goffman, E 2001, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma.
- Grafton, A, Rosenberg, D 2012, *Cartografie del tempo. Una storia della linea del tempo*, Zanichelli, Bologna.
- Massey, D 1994, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- Matvejevic, P 2006, *Breviario mediterraneo*, Garzanti, Milano.
- McGrath, J 2002, 'Theatre and Democracy', *New Theatre Quarterly*, vol. 18, n. 2, pp. 133-139.
- Monk, J 1994, 'Place matters: comparative international perspectives on feminist geography', *Professional Geographer*, vol. 46, n. 3, pp. 277-288.
- Schechner, R 1968, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma.

Serino, M 2011, 'Spazio urbano e spazio teatrale nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo', *Tafter Journal. Esperienze e strumenti per cultura e territorio*, n. 38, visto il 15 febbraio 2013, <<http://www.tafterjournal.it>>.

Sivignon, M, Dalègre, J, Garden, M, Dibie, P 2009, *Géographie de la danse et du bal*, visto il 24 febbraio 2013, <[http://www.cafe-geo.net/article.php3?id\\_article=1610](http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1610)>.

Taviani, F 2002, 'A parte il teatro: riflessioni di un teatrologo sul paesaggio', in A. Turco (ed.), *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, Diabasis, Milano, pp. 63-80.

Tuan, Y-F 1974, *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*, Columbia University Press, New York.

Tuan, Y-F 1997, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Turri, E 1998, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.

Turri, E 2003, *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Zanichelli, Bologna.