

ricerche di s/confini
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 1
Agire il paesaggio
Teatri, pensieri, politiche del 'luogo'
(2013)



Agire il paesaggio
teatri, pensieri, politiche del 'luogo'

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

REDAZIONE

Alberto Salarelli, Marco Scotti, Francesca Zanella

COMITATO SCIENTIFICO

Luigi Allegri, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Giulia Crippa, Elisabetta Fadda, Simone Ferrari, Arnaldo Ganda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Frances Pinnock, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2013 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma



I Franco Acquaviva – Roberta Gandolfi Introduzione

Voci dai teatri in ambiente naturale

- 3 Franco Acquaviva Tra sonno e spettacolo: qualche ipotesi per la veglia
- 17 Sista Bramini L'erranza in O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare
- 35 Enzo G. Cecchi I luoghi di Piccolo Parallelo
- 43 Stefano Pasquini – Paola Berselli Il teatro originario delle Ariette
- 52 Giuliano Scabia Note intorno al Teatro Vagante
- 60 Lorenza Zambon Frammenti dell'attrice-giardiniera

Le ricerche teatrali nel paesaggio: prospettive

- 69 Roberta Gandolfi Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale
- 79 Anna Bianchi Le celebrazioni del mondo contadino
e le pratiche del teatro in ambiente naturale: un confronto
- 91 Giulia Romanini Danza e paesaggio: *Die Klage der Kaiserin* di Pina Bausch
- 108 Francesca Gasparini ∪ ∪ — — (piede passo terra cielo).
Discorso sull'andare della poesia

Intersezioni con le discipline e le politiche del paesaggio

- 121 Tomaso Colombo Dal parco-spiaggia al paesaggio che in-segna:
significati sovrapposti della natura intorno alla metropoli
- 139 Laura Menatti Parlare di paesaggio tra locale e globale
- 155 Rita Messori Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura
- 171 Davide Papotti Luoghi, territori e paesaggi del teatro: per un approccio
geografico al rapporto fra azione teatrale e dimensione spaziale



Franco Acquaviva – Roberta Gandolfi

Introduzione



Questo dossier è figlio di un appuntamento che il Teatro delle Selve ha promosso e organizzato con cadenza annuale, nel 2010, 2011 e 2012, sotto l'ala di un festival *sui generis* come Teatri Andanti, sulle sponde del lago d'Orta, in collaborazione con l'insegnamento di Storia del teatro contemporaneo dell'Università di Parma (cfr. Acquaviva 2011 e Gandolfi 2011). Insieme avevamo pensato quelle giornate in forma seminariale; alternavano momenti di riflessione e pensiero con altri di *performance* nella natura e intendevano favorire lo scambio e l'interazione fra pratiche artistiche (e in primo luogo teatrali), riflessioni intellettuali e politiche locali che, da campi diversi, mettono al centro progettualità contemporanee e partecipate di *incontro col luogo* - inteso nella sua totalità culturale di dimora e memoria - che promuovono iniziative e eventi artistici volti alla sostenibilità e creatività ambientale, che interrogano gli statuti percettivi dell'alterità ambientale e i modi contemporanei di abitarla.

Il dossier, prima che documentare quegli appuntamenti, ne prolunga gli esiti e le sfide: le persone che vi avevano partecipato sono state chiamate a elaborare ulteriormente il loro pensiero, e abbiamo coinvolto anche altri artisti e studiosi implicati nello studio e nella ricerca di forme poetiche di relazione al luogo. Come si dice in questi casi, abbiamo allargato il cerchio, secondo una modalità che per altro ha contraddistinto anche i seminari annuali. Il titolo, *Agire il Paesaggio*, è transitato intatto dagli incontri al dossier, per segnalare che identica e feconda è la prospettiva: interrogare l'agire dell'arte nel paesaggio, oltre il tradizionale approccio vedutistico e alla luce del dibattito odierno sul globale e sul locale; contribuire a una cultura del vivente che appartiene profondamente al teatro come alla ecologia, e che caratterizza oggi vari territori di pensiero, dall'arte tutta alla geografia alla filosofia alle scienze.

Ricerche di S/Confine, rivista votata per statuto agli sconfinamenti, ci è sembrata il luogo ideale per sviluppare in forma scritta tali prospettive, considerando

anche l'appartenenza della rivista a un Ateneo, quello di Parma, che sta interrogando a fondo questi campi del sapere (cfr. almeno Iacoli 2012).

Il dossier è organizzato in tre sezioni. La prima, *Voci dai teatri in ambiente naturale*, raccoglie sei dense testimonianze dei teatranti che in questi anni misurano e mettono alla prova la loro ricerca dentro agli spazi aperti e nei paesaggi: Giuliano Scabia (autentico precursore, fin dalla fine degli anni '60, di tante pratiche “fuori dai teatri”), O Thiasos TeatroNatura, il Teatro delle Selve, il Teatro delle Ariette, Lorenza Zambon, Piccolo Parallelo.

Le ricerche teatrali nel paesaggio: prospettive raccoglie quattro contributi analitici, per mano di studiosi dello spettacolo, orientati su questioni specifiche: un'analisi delle ricerche performative negli spazi aperti del paesaggio (Gandolfi); una ipotesi di lettura di queste pratiche alla luce del classico studio di Paolo Toschi sulla ritualità contadina (Bianchi); un affondo dentro al paesaggio esteriore e interiore dell'unico film di Pina Bausch e del Tanztheater Wuppertal (Romanini); infine una riflessione sull'andare della poesia che suggerisce connessioni profonde fra alcune esperienze del poetare incarnato novecentesco, da Scabia a Yeats fino a Lorca e al duende (Gasparini).

L'ultima sezione, *Intersezioni con le discipline e le politiche del paesaggio*, raccoglie i contributi di operatori culturali e studiosi di altri territori disciplinari, fra i più attivi, in questo nostro tempo, per la ridefinizione del luogo e del paesaggio: l'estetica, la geofilosofia, la geografia, la progettazione ambientale. Tomaso Colombo ci parla di cosa significa progettare la vivibilità e gli usi di un grande parco urbano (e perché e come abbia senso ricorrere al contributo delle arti); Laura Menatti ci invita a ripensare filosoficamente il paesaggio fra locale e globale; Rita Messori interroga le pratiche dei teatri nel paesaggio da un punto di vista estetico e con approccio fenomenologico; Davide Papotti ripensa geograficamente il fatto teatrale.

Gli autori e le autrici che contribuiscono al dossier formano fra loro un campo attivo di interazione e scambi, che è più grande di quello visibile dall'indice dei nomi e al quale appartengono anche artisti, studiosi, colleghi che vogliamo qui ricordare, perché li abbiamo incontrati di persona e le loro ricerche appartengono allo stesso orizzonte dal quale muovono i nostri interrogativi. Franco Lorenzoni con la casa-laboratorio di Cenci è una voce qui mancante e tuttavia fondamentale dei teatri che agiscono in ambiente naturale (Cappelli e Lorenzoni 2003); Italo Testa ha organizzato per alcuni anni a Berceto, in Emilia, una iniziativa affine a *Agire il Paesaggio, Pensieri viandanti*, dalla quale sono nati preziosi volumi di approfondimento e ricerca (Testa 2007, 2009, 2010); Giulio Iacoli, occupandosi della

percezione narrativa dello spazio, ha incentivato i nostri scambi con curiosità e tenacia, spingendo avanti l'indagine comune (Iacoli 2008 e 2012); la fisica Alice Benessia, ricercatrice dell'Istituto di ricerche interdisciplinari sulla sostenibilità (IRIS) dell'Università di Torino, ci ha sempre fornito una sponda per guardare alle questioni della sostenibilità ambientale in prospettiva scientifica. Oltre a loro, un pensiero va anche a tutte/i gli altri che, insieme agli autori e autrici dei contributi qui raccolti, hanno partecipato alle tre giornate di studi e performance sul lago d'Orta: Andrea Amerio, Gimmi Basilotta, Cesare Bermani, Enrica Borghi, Domenico Brioschi, Carlotta Pedrazzoli, Tommaso Correale Santacroce, Giorgio Degasperi, Camilla Dell'Agnola, Andrea Del Duca, Mariella Fabbris, Francesca Ferri, Serena Gaudino, Riccardo Gili, Elisabetta Locatelli, Antonio Moresco, Anna Olivero, Angelo Pennacchio, Andrea Ruschetti, Beniamino Sidoti, Carla Taglietti, Marco Zappalaglio.

Agire il paesaggio vuole continuare a creare interrogazione e pensiero, come già lo hanno fatto le persone e le iniziative appena citate. Sperando di avervi incuriosito, oltre a leggere vi invitiamo anche a contattarci e a scriverci.

Franco Acquaviva: info@teatrodelleseelve.it

Roberta Gandolfi: robertapierangela.gandolfi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Acquaviva, F 2011 'Walking on the lakeside' in Colombo e Zambon (ed.), *Teatro e Natura. Naturalmente arte. Vivere i parchi con gli occhi e con il cuore*, Marco Valerio editore, Torino, pp. 89-97.

Cappelli, A, Lorenzoni, F 2003 (ed.) *La nave di Penelope*, Firenze, Giunti.

Gandolfi, R 2011, 'Agire il paesaggio: un incontro a Miasino', in Colombo e Zambon (ed.), *Teatro e Natura. Naturalmente arte. Vivere i parchi con gli occhi e con il cuore*, Marco Valerio editore, Torino, pp. 101-104.

Iacoli, G 2008, *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Torino.

Iacoli, G 2012 (ed.), *Discipline del paesaggio: un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine.

Testa, I 2007, *Antropologia ed estetica del camminare*, Diabasis, Reggio Emilia.

Testa, I 2009, *L'etica del camminare*, Diabasis, Reggio Emilia.

Testa, I 2010, *Poetiche del camminare*, Diabasis, Reggio Emilia.

www.ricerchedisconfine.info

Voci dai teatri in ambiente naturale



Franco Acquaviva

Tra sonno e spettacolo: qualche ipotesi per la veglia



Abstract

L'autore racconta la pratica del "teatro in ambiente naturale" messa in atto dal Teatro delle Selve scandendola attraverso il racconto delle suggestioni saggistiche e narrative che ne hanno segnato il percorso. Tra poesia e pensiero ecologista, tra geofilosofia e suggestioni apocalittiche, Acquaviva riflette su un possibile senso contemporaneo del teatro: pratica personale e "politica" in grado di tener desti spiritualmente individuo e comunità, di fornire strumenti di critica del presente, di non consentire la perdita di contatto con la dimensione simbolica del rituale.

The author tells Teatro delle Selve's practice of "theatre in natural environments", punctuating the story with the evocation of the literature (essays and narrative) which inspired their research. Moving through poetry and ecological thinking, geophilosophy and apocalyptic suggestions, Acquaviva proposes a possible contemporary meaning of 'theatre': a personal and political practice able to wake up spiritually both the individual and the community, to furnish tools for criticism of present times, to hold back the lack of contact with the symbolic dimension of ritual.



1.

Si tratta di due tipi di sonno. Quello biologico, che produce sogni oltre a far riposare il corpo, e che sappiamo pericoloso se prende il posto della veglia; e il sonno metaforico dello Spettacolo. Prodotto dallo spettacolo generalizzato in cui siamo immersi quotidianamente, esso è un prolungamento del sonno notturno; ma a differenza di quest'ultimo è generato dai sogni – o dalle illusioni - invece di generarne. Il primo aiuta il corpo e la mente a riprendere vigore; l'altro rinchiude il corpo nella gabbia sedentaria e dà alla mente l'illusione del volo. Esso inoltre tende a erodere lo spazio e il tempo della veglia. Il nostro è un mondo dei due sonni dove non è dato risvegliarsi se non attraverso pratiche personali.

L'azione è rivolta al futuro, è elaborazione di un senso a venire. L'azione è progetto (...). *Ma quando il mondo è inghiottito nello spazio della scena*, allora, come dice Amleto in uno dei passi più celebri di tutta l'opera, il tempo dell'uomo, un tempo eminentemente "politico", va fuori dai cardini. La politica diventa

insomma l'impossibile. *La scena si installa nella Città* come un cancro, nel senso che la corrode e la contamina, infine la dissolve (non è proprio questo il senso della tesi avanzata Guy Debord nel suo celeberrimo *La società dello spettacolo?*). Rito, ripetizione e recitazione subentrano all'azione politica (Ronchi 2013; i corsivi sono miei).

Tuttavia, se non ci si può astrarre completamente dallo Spettacolo (e dalla Scena della Città), fisicamente una sorta di flusso sonoro-iconico indifferenziato che tende a riempire ogni istante del nostro tempo, pure qualche possibilità esiste di abitare stati di veglia più o meno stabilmente. Una di queste possibilità è il Teatro.¹

Il Teatro, allora, per me, come e dove lavora? Intanto fonde pensiero critico e pensiero creativo (o creazione *pensoriale*); azione letterale e azione metaforica; azione nel mondo della scena e azione nella scena del mondo. Poi, miracolosamente, lavora fuori dal flusso dello spettacolo. Perché? Perché si arma di tre cose: del vuoto, del silenzio e dell'aria.

Del vuoto di ogni stimolo mediatico; del silenzio che il corpo stabilisce con se stesso ogni volta che si ascolta; dell'aria che riprende a girare tra le membra e a risuonare nello spazio - spazio che il corpo stesso ridefinisce con il movimento consapevole. Di un'altra arma, aggiungo, si dota: della capacità di creare lo spazio intorno a sé; uno spazio libero, non condizionato se non dalle regole del gioco che ci siamo consapevolmente dati, come individuo o gruppo autodeterminato.

Dunque, per me, il luogo teatrale è un ambiente dove c'è vuoto bio-mediatico, silenzio, aria e spazio auto creato. E questa è la dimensione per così dire orizzontale. Quella verticale la si può delineare usando la parola chiave "spirito del luogo", che contiene memoria e aura, cioè sedimento e luce - irradiazione.

Ma, date le premesse, qualsiasi luogo può darsi come teatrale, a patto che si possa leggere secondo le coordinate dette, cioè secondo il disegno di questa specie di croce i cui bracci orizzontale e verticale si incontrano nel focus dell'azione creativa.

¹ Il paradosso di contrapporre le pratiche teatrali allo Spettacolo è solo apparente e ben noto a chi si occupa di teatro contemporaneo, quindi non mi ci soffermerò. D'altronde il dualismo Teatro/Spettacolo appare in tutte le epoche e con sfumature digradanti dalla totale equivalenza delle due realtà (si pensi alle Epoche d'Oro del Teatro come la Tragedia Attica, il Teatro Elisabettiano, il Siglo de Oro, la Commedia dell'Arte ecc.), alla loro quasi netta contrapposizione (è il caso soprattutto del Teatro del XX secolo).

Il teatro è più pratica che crea luoghi e meno luogo che crea pratica. Anche perché il teatro come luogo canonico portatore e suscitatore di pratica, o meglio di buona pratica, si è quasi del tutto dissolto. Che i teatri storici spesso non possono dar luogo a nessuna pratica buona lo si vede non solo dalla piattezza e dal conformismo delle programmazioni, ma anche dal fatto che queste sale spesso vengono proprio chiuse e vendute perché ci si possa costruire sopra qualcos'altro. Chi decide di occupare quegli spazi sta opponendo al luogo morto una pratica viva. Ancora una volta è la pratica che crea il teatro, paradossalmente all'interno del teatro stesso; anzi della sua versione più ipostatizzata e rigida: il teatro all'italiana dei secoli XVIII-XIX. C'è una foto del recentemente occupato teatro di Pisa – che era rimasto chiuso per anni - dove i palchetti barocchi sono illuminati solo dal flash della macchina fotografica che inquadra la testa di uno stupito occupante appena entrato. Osservando quella foto ho avuto come l'impressione di stare guardando qualcuno che fosse stato improvvisamente messo di fronte ad una straordinaria scoperta archeologica. Archeologia dello stupore. Da riscoprire scavando non solo dentro se stessi, ma anche dentro ciò che l'odierna produttività esasperata di beni esclude – cioè il rimosso di ciò che sta fuori di noi.

Condivido in pieno l'affermazione del grande psicanalista James Hillman quando dice grosso modo – vado a memoria - che dopo cent'anni la psicanalisi ha, si può dire, gettato luce su tutti gli anfratti più oscuri dell'interiorità umana, e perciò - si domanda Hillman - dov'è l'inconscio, oggi? E argomenta che esso non coincide più con ciò che dell'interiorità umana rimane in ombra, ma con ciò che fuori di noi, nel mondo, rimane in ombra, occultato alla consapevolezza, rimosso. Se interpreto correttamente il discorso di Hillman è nel rapporto col pianeta, con la società, con la politica che si sono create ampie zone d'inconsapevolezza; l'inconscio che va portato alla luce sta lì insomma, non più nella soggettività dell'individuo. Ed è proprio in quelle zone che bisogna far luce per ritrovare una parte di noi che ci siamo dimenticati. Dell'effettiva validità di questa argomentazione ho avuto qualche dimostrazione pratica conducendo quello che è il nostro lavoro teatrale dentro alla natura – ma anche sul concetto di natura bisognerebbe soffermarsi, perché il teatro nasce necessariamente dentro a una natura che abbia in qualche modo un rapporto con l'uomo; il teatro insomma non può esistere nella *wilderness*, senza contatti esterni, senza spettatore. La natura si fa teatro se al suo interno predisponiamo uno spazio per lo spettatore, anche uno solo, verso cui indirizzare l'azione. La meditazione è altro dal teatro. Essa al limite può diventare teatro mentale di un rapporto tra individuo e natura, o tra individuo e creazione.

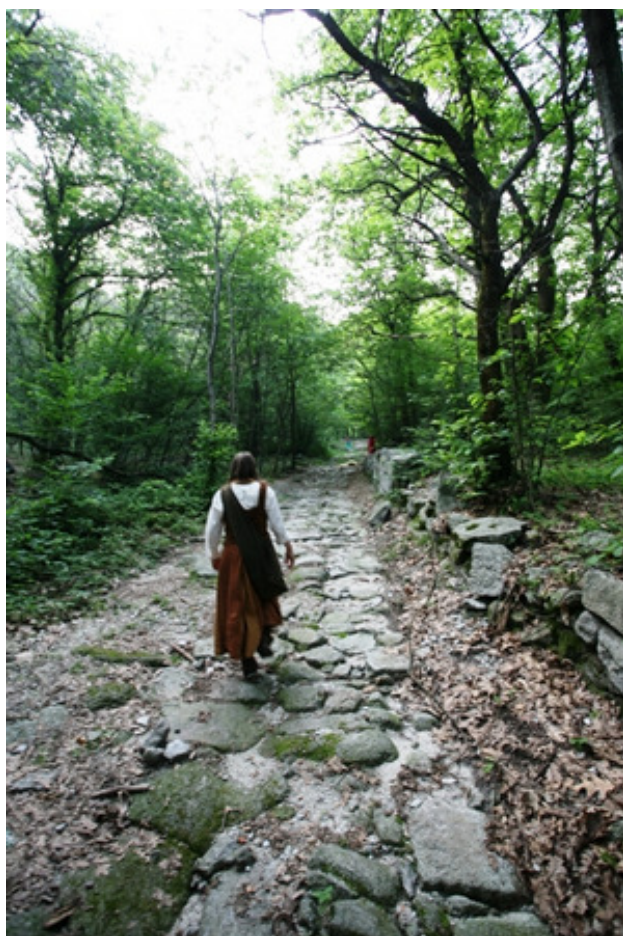


Fig. 1: *Il Camminante*, Co-produzione Teatro delle Selve-O' Thiasos TeatroNatura, regia di Sista Bramini. Con Franco Acquaviva, Camilla Dell'Agnola, Anna Olivero, Carla Taglietti. Antica via degli Scalpellini, Lago d'Orta (No), estate 2011, festival Teatri Andanti, XI ed.
Foto di Davide Vergnano
(www.davidevergnano.com)

2.

Per noi, il primo luogo, *in nuce*, in un certo senso è stato uno spazio mentale in cui il “delle selve” messo a complemento di “teatro” ha cominciato a lavorare come generatore di domande e di suggestioni. Un teatro, il nostro, che cercava un suo proprio luogo, una terra dove attecchire, e che da subito si è connotato come un luogo dell'anima, però estremamente concreto. Partiva intanto da un luogo fisico; da una casa posta sul limite estremo di una frazione quasi disabitata, al confine con i boschi, che io e Anna Olivero andammo ad abitare e ad adibire a sede del nostro lavoro. Teatro “delle selve” era già quell'immaginarsi che senso avrebbe potuto avere la nostra attività di teatranti bolognesi “di ricerca” in quell'ambiente apparentemente estraneo, se non ostile, non tanto al teatro come genere spettacolare mediamente inteso, quanto al “lavoro” teatrale. Quest'ultima espressione in particolare, nel posto in cui avevamo cominciato a vivere, aveva il sapore acidulo dell'ossimoro: lavoro e teatro, lì, sembravano infatti non avere alcuna parentela; percepivi chiaramente

insomma l'idea sottintesa che “lavoro” è ciò che si fa per guadagnarsi da vivere, mentre teatro è ciò che eventualmente si fa fuori dallo spazio-tempo del lavoro, per ricrearsi, per divertirsi.

Per quanto riguardava noi, aldilà delle questioni sollevate da quel punto di domanda che la comunità intorno stava facendo ondeggiare sulla nostra testa, un'idea di cosa potesse significare teatro “delle selve” già l'avevamo. Oltre che dalle suggestioni legate alla foresta, come luogo fascinoso, primario, archetipico, partivamo anche da una tradizione teatrale della quale ci sentivamo pienamente parte – e non teoricamente ma di fatto, con la militanza bolognese e con quella mia nel gruppo internazionale *The bridge of winds* guidato da Iben Nagel Rasmussen, grande attrice-pedagoga dell'Odin Teatret: e cioè quella linea Stanislavskij-Mejerchol'd-Grotowski-Barba, che aveva messo l'accento sull'idea di “laboratorio” e di “studio” eleggendo a sede di ricerca luoghi situati fuori dalle grandi capitali della cultura, o fuori dal teatro come “luogo di produzione”: perciò prima gli “studi” creati al di fuori dell'ingombrante Teatro d'Arte di Mosca da Stanislavskij e Mejerchol'd (nel caso di Stanislavskij addirittura in casa propria); in ultimo le esperienze geograficamente “periferiche” di Grotowski e Barba, l'uno operante in una piccola cittadina della Polonia, l'altro in un paesone ficcato in un angolo remoto della Danimarca nord-occidentale. Se si può affermare che la tradizione è un “luogo” operativo, e non solo conservativo - come afferma limpidamente il concetto di *tradition de la naissance* coniato da Copeau per la messinscena dei testi classici della drammaturgia – posso dire che quel “luogo” era potentemente presente nei primi passi delle Selve. Un luogo interiore, ma incarnato nella prassi quotidiana, coi suoi numi tutelari e le sue ritualità, scandite nel tempo e nello spazio del lavoro.

Dall'altra parte, come entrava la foresta in tutto questo, aldilà della sua generica fascinosa? Devo dire che il mio lavoro teatrale è stato sempre fortemente debitore di suggestioni libresche. Essendo io un lettore onnivoro e compulsivo i mondi che i libri mi aprono nella testa finiscono sempre per influenzare direttamente le immaginazioni e poi i miei (nostri) progetti teatrali. Anche in questo caso dunque “galeotto fu il libro e chi lo scrisse”, e il libro in questione s'intitolava *Foreste. L'ombra della civiltà* di Robert P. Harrison.



Fig. 2: *Ur Nat*, The Bridge of Winds, regia di Iben Nagel Rasmussen, Ringkøbing, Danimarca, Festival "Ur Nat", giugno 2009. Nella foto: Franco Acquaviva, Sandra Pasini.

Devo intanto dire che dalla ricerca di un *quid*, di un "nonsoche", che fosse in grado di avvicinarmi alla fonte, all'origine del mio lavoro teatrale, a quella dimensione originaria per riaccostarmi alla quale avevo deciso di staccarmi dalla routine operativa di Bologna, ero slittato, per fascinazioni successive, verso lo studio dell'origine del teatro tout court. Origine nella quale la presenza della foresta mi sembrava avere un suo ruolo: pensavo alla possessione dionisiaca delle Baccanti che le spinge a inoltrarsi nella foresta, lontano dal consorzio civile e a darsi totalmente al dio per mezzo del canto e della danza (oltre che per mezzo di riti

sacrificali cruenti). Tutti conosciamo l'ipotesi che vede la tragedia attica antica nascere dai riti dionisiaci. Ebbene in maniera forse un po' confusa la foresta aveva cominciato a significare per me tutte queste cose insieme: luogo di origine del teatro, o comunque del dionisiaco, ma poi anche – e complice il suddetto libro – luogo di origine della civiltà umana. In quel libro – citando Vico – si sosteneva che la civiltà nasce nel momento in cui l'uomo, abitante delle immense foreste della preistoria (del “dopo diluvio”, per l'esattezza), in seguito all'esperienza traumatica del fulmine, alza gli occhi al cielo. Gli uomini sentirono il boato del tuono, scorsero il lampo e alzarono gli occhi: «che cosa, dunque, videro» gli uomini?. Nulla. Solo la volta della fitta foresta, ma avvertirono la presenza di una potenza che stava sopra di loro, aldilà degli alberi. «Quando la divinità è stata identificata con il cielo, con la geometria eterna degli astri, o con l'infinità dell'universo, o con il “paradiso”, le foreste sono divenute mostruose, perché nascondono la vista del dio» (Harrison 1992, p. 20). Ecco dunque che si rende necessario l'atto di aprire un varco nel fitto della volta vegetale: «ricavare una radura e riconoscerla come il sacro suolo della famiglia – questo, secondo Vico, fu l'atto originario di appropriazione che aprì la strada alla società civile» (Harrison 1992, p. 21). In sintesi, l'apertura della radura e il disboscamento sono i primi atti di una specie che edificherà le sue civiltà anche secondo una dialettica di distruzione/protezione della foresta.

Ecco dunque l'altro elemento di saldatura dell'immagine “foresta” con la dimensione esistenziale-artistica nella quale ci trovavamo, ché la foresta si presentava appunto ai miei occhi come luogo di origine del teatro (o del dionisiaco) e insieme della civiltà. Però anche come luogo che attraverso le alterne vicende della dialettica distruzione/protezione ha funzionato da sismografo delle spinte, sempre più incontrollabili nell'ultimo secolo, allo sfruttamento intensivo e incurante del pianeta, alla destabilizzazione sistematica di tutti gli ecosistemi, di cui la foresta è forse il più complesso. In fondo il teatro che aspiravamo ad essere e che poi abbiamo costruito nel “luogo della pratica” (e non appunto nella “pratica del luogo”), era anch'esso un ecosistema, viveva degli stessi delicati equilibri tra le varie componenti interne ed esterne. Dunque teatro “delle selve” voleva dire anche riconoscimento di essere un ecosistema delicato. Ce n'era forse abbastanza per far partire una serie di suggestioni e di ipotesi operative a catena.

E se ne aggiunse un'altra, di suggestione, generata anch'essa dalla lettura di uno, anzi di due testi: uno era *Le metamorfosi* di Ovidio, l'altro il poemetto *Alla primavera o delle favole antiche* di Leopardi. Vale a dire due testi in cui la vividezza delle immagini fantastiche e “primarie” nell'uno, e la nostalgia per un mondo perduto

nell'altro, rafforzavano in me, portando con sé con un'enorme suggestione, il sentimento che la foresta fosse stata un serbatoio straordinario di personaggi, divinità, animali fantastici, semidei; presenze che l'uomo antico – secondo Leopardi – era in grado di sentire, di avvertire.

Tutte queste suggestioni arricchivano insomma di fantasmi, di proiezioni e desideri il nostro stare sul *limine* del bosco, e incoraggiava una ricerca in tal senso. Ricerca che nei primi anni fu fatta oltre che di esperienze concrete anche di letture, scritture, fantasticherie, e in parte anche di lettere chiarificatrici (penso soprattutto all'intenso scambio epistolare, proprio su questi temi, intercorso con Giuliano Scabia). Contemporaneamente il “luogo” della tradizione teatrale che abitavamo dettava ancora rituali di appartenenza e atti di devozione ai numi tutelari che costellavano il nostro *atelier* interiore.

3.

Per noi l'andare “nelle selve” è nato come conseguenza di un rifiuto reale, da una reazione a uno stato di fatto. Il rifiuto di una pregressa esperienza teatrale. Esperienza che inizialmente si era configurata come organizzazione dal basso di una possibile creatività di gruppo, con i suoi elementi di azzardo e rischio, certo, con la sua presunzione da autodidatti, intrecciati però saldamente con la dedizione assoluta a uno scopo artistico, e con l'azzardo poetico dello scegliere il margine di una città, provinciale e metropolitana insieme, come Bologna, da cui irradiare una pratica, almeno nelle intenzioni, vicina al modello sognato dei grandi riformatori teatrali del Novecento. Senza nulla togliere al grande insegnamento che quella lunga pratica di gruppo aveva distillato nel tempo, giungemmo tuttavia, dopo un bel torno di anni, alla constatazione di come l'irrigidimento dogmatico cui quell'esperienza era nel frattempo approdata, e che avevamo vissuto - pur con sofferenza - come un necessario equipaggiamento ideologico a difesa di una sopravvivenza sempre minacciata, si fosse cristallizzato in una forma produttivo-organizzativa che secondo noi spegneva i fuochi della creatività di gruppo (che è sempre in controtendenza e in qualche modo “eroica”) a favore di una semi-comoda sistemazione nelle fila dei teatri cittadini riconosciuti. Semi-comoda, ma in realtà scomodissima situazione per chi, come me e Anna Olivero (cofondatrice del Teatro delle Selve), non si riconosceva più in quello che era diventato un organismo organizzativo quasi del tutto dimentico del proprio progetto artistico. La perdita del “pericolo” insomma, che normalmente è sinonimo di sicurezza e dunque di ben vivere, per noi si configurava come blocco della vitalità, come impasse creativa ed esistenziale.

Io ero già molto affascinato da quel poco di “natura” che potevo esperire – già partivano letture, fantasticherie, il Rimbaud poeta della natura del primo periodo e altro ancora.

Per buttarla ancora di più sul personale, diciamo che sentivo con molta forza, nella campagna fuori Bologna un *quid*, un “nonsoche”, che mi attraeva fin quasi allo stordimento.

L'esperienza della natura in città è sostanzialmente inesistente: non bastano giardini e parchi, anche in una città relativamente verde come Bologna. Ma appena fuori città, nei campi della vasta pianura emiliana, verso Modena, si respirava un'altra aria, potevi inoltrarti a piedi nelle stradine per chilometri e perdersi tra campi di grano e seminascolte aziende agricole. In quello spazio così esteso perdevi di colpo il confine socioeconomico che scontorna il disegno della tua persona, quello che senti con una certa oppressione quando sei immerso nel tumulto della città. Il corpo evaporava con un senso di sperdutezza al limite del vaneggiamento.

Poi c'era un altro testo che mi guidava in quel periodo e cioè *Teatro con bosco e animali* di Scabia. Quelle domande sul senso della città da parte dei cinghiali, che la guardano da lontano come luogo misterioso; quel sentirne il fascino – le luci, di lontano – come nostalgia e mistero di un luogo sognato, ma anche la prepotenza dell'uomo che distrugge il delicato equilibrio della natura, materializzata dall'arrivo dei cacciatori che sterminano quasi tutta la famiglia dei cinghiali; e quel segreto che la madre tramanda ai figli, il segreto per diventare invisibili, che consiste nello stare perfettamente immobili, erano per me altrettante tracce di un percorso che mi stava portando verso una critica radicale della città come luogo esclusivo di elaborazione di cultura. La perfetta immobilità che rende invisibili era per me l'equivalente della supervelocità - che rende parimenti invisibili. Entrambe mi sembravano valide strategie per sopravvivere come teatrante del margine, del *limine*. Che la perfetta immobilità è poi il segreto del magnetismo, della “presenza” degli alberi, mi parve in seguito una conferma che il bosco era un capace serbatoio di immagini culturali e di esperienze percettive profonde.

4.

Ma poi il bosco che cos'è? Per molti una distrazione dall'oppressione spaziale e sonora della città. Spesso si configura in negativo, quasi mai in positivo. Oppure è luogo della nostalgia di una libertà vagamente intesa, negata dalla vita “moderna”; o ancora ricettacolo di possibili piaceri gastronomici, dunque dispensatore gratuito di ogni tipo di fungo, bacca, erba, frutto commestibile. Luogo privilegiato di un certo tipo di socialità domenicale, campagnola, marchiato dallo stereotipo del “salubre” -

dell'aria, e per il movimento fisico cui costringe - preferito da un certo tipo di cittadino e non da chi vagheggia, invece, la dimensione più mondana della passeggiata sul corso. Oppure luogo dove c'è silenzio invece che rumore; spazio piuttosto che angustia; aria buona invece che inquinamento. Insomma un mito metropolitano che si condensa nell'opinione comune come singolare somma di negazioni, che dovrebbero automaticamente rendercelo desiderabile. Basta? No. La domenica non è raro incontrare persone che vagano tra gli alberi con aria annoiata e leggermente depressa (colpa della somma di negazioni *I suppose*).



Fig. 3: *Srulek e il vecchio Chassid*, coproduzione Teatro delle Selve-II Mutamento Zona Castalia. Regia di Giordano V. Amato. Con Franco Acquaviva, Eliana Amato Cantone. Montaggio con un'opera fotografica degli artisti Gioberto e Noro.

I primi anni in cui facevamo spettacoli in una stupenda radura dominata dalla franatura rossa di una ex cava di porfido, che appariva d'improvviso dopo una svolta su uno stretto sentiero, non sapendo che nome avesse quel posto per la gente di lì, e dovendolo io descrivere a un assessore, questi di colpo annuì felice dicendo: - ma lì è dove vado a raccogliere i funghi! -. Per fortuna qualche sera dopo venne a vedere lo spettacolo, e credo che per la prima volta abbia pensato che si poteva stare lì anche solo per guardare, senza fare nulla, guardando e basta, facendo solo vagare lo sguardo, senza nessun compito pratico da svolgere.

(Quando lo sguardo vaga il pensiero dove va? Sarebbe una bella domanda da fare a uno scienziato dei neuroni o dell'anima. Mi verrebbe da dire – non essendo io

né l'uno né l'altro – che quando lo sguardo vaga il pensiero è lì con lui che vaga anch'esso. Altrimenti l'occhio cadrebbe subito. I cattivi pensieri gravano sulla possibilità della visione.)

Insomma per attivarsi nella percezione un bosco ha bisogno non della fretteolosità della fuga, ma dell'urgenza del ritorno. Chiede tempi dilatati, disposizione all'attesa, rischio della noia, forte senso di quell'avventura apparentemente minimale che lo sguardo è in grado di intraprendere quando si appunta senza richieste di credito sulle cose intorno.

Andare per boschi vuol dire accettare il rischio – e la gioia – dell'atemporalità, di introdursi in un ambiente che immediatamente smemora, dà vertigine, induce un forte senso di irrealtà, provoca una sospensione del tempo storico.

Un altro testo mi accompagnò – e lo fa tuttora: *Walking* di Henry D. Thoreau, insieme a quell'altro straordinario diario di un'avventura del semplice che è *Walden*, dello stesso autore. Un uomo nato nel secondo decennio del XIX secolo all'immenso paesaggio americano, che sente come già oppressivo quanto di civilizzato – ancora poco in verità – lo circonda. Si tratti di semplici palizzate di legno, di villaggi ancora immersi tra boschi e colline; di strade maestre battute in terra, nei loro confronti Thoreau sente già l'insofferenza per un gesto colonizzatore che l'uomo, con ancora relativa povertà di mezzi, sta cominciando a mettere a punto e a elevare a cifra della propria presenza in quel nuovo mondo. Con conseguenze che solo oggi noi possiamo constatare appieno. Mi ha sempre colpito la preveggenza di quell'uomo che rifiutava il pre-visto; voleva allenare l'occhio al mai visto e per fare questo si mise a camminare, semplicemente, nel paesaggio che gli si offriva immediatamente fuori della porta di casa. Dice una cosa così, Thoreau, che suona domestica e perturbante insieme: «È possibile scoprire una sorta di armonia tra le risorse di un paesaggio entro un raggio di dieci miglia, o i limiti di una passeggiata pomeridiana, e i settant'anni della vita umana. Né gli uni né gli altri vi diverranno mai troppo familiari» (Thoreau, 1989, p. 19).

5.

La città è un luogo da cui andarsene. Mi sembra questa l'urgenza non detta di molti che scopro sempre più numerosi, dispersi; oppure questa è la motivazione che adducono coloro che sono già approdati a una nuova terra. È anche vero che prima di approdare a una nuova terra geografica è necessario approdare a una nuova terra interiore – la terra del desiderio-di-cambiamento, mi verrebbe da dire – altrimenti quel

passaggio è soltanto uno spostamento nello spazio. Devo dire che in questi 14 anni di “vita nei boschi” mi è capitato sempre più spesso di incontrare persone che avevano effettuato entrambi i passaggi.

Potrei chiamare queste persone i “pionieri del nuovo” o, più prosaicamente, i “topi che scappano”. Nell'usare quest'ultima espressione non vorrei che l'accento cadesse sulla “vigliaccheria” dei topi che scappano, quanto piuttosto sulla “profezia” che li muove.

Studi recentissimi stanno dimostrando che gli esseri umani – come i topi suddetti – sono in grado di presentire fino a dieci secondi prima il prodursi di un evento negativo che sta per investirli. Esperimenti condotti da neuroscienziati stanno dimostrando che, effettivamente, dieci secondi prima dello stimolo alcuni indicatori, come il battito cardiaco, la sudorazione ecc, subiscono delle alterazioni significative e non casuali.

Nel caso dei “pionieri del nuovo” si tratta di una premonizione che non si manifesta come stimolo fisico, bensì come constatazione morale di un naufragio in pieno svolgimento.

Quanti di coloro che stanno in città ammetterebbero mai che quello è un luogo che ha esaurito la sua funzione? Le città offrono ancora molte occasioni di distrazione, di ebbrezza, di conoscenza, di bellezza perché si possa vedere il fantasma che sono diventate. Sono resti di civiltà, più che civiltà in atto. Le città sono avviate all'era del loro purgatorio, in cui saranno non luogo dei non luoghi; abitate dai fantasmi.

C'è stato un cataclisma, una catastrofe di cui nessuno si è accorto, ma di cui si vedono in maniera impressionante gli effetti. Se fosse scoppiata la bomba al neutrone, quella che tiene in piedi gli umani ma distrugge le cose, saremmo vivi ma esposti alla contemplazione del disastro visibile; siccome invece è scoppiata la bomba “al neurone” noi vediamo tutto quanto perfettamente intatto; solo la sensibilità, le facoltà dell'anima, hanno subito danni consistenti.

Mi viene in mente un altro libro, anch'esso visionario e profetico: si tratta de *L'occhio del purgatorio* di Jacques Spitz. È un romanzo catalogato come fantascienza, ma tale non è perché la sua macchina narrativa, per quanto, come la fantascienza, sospenda la credibilità del mondo fattuale immaginando altre realtà, costruisce una potente metafora dell'umanità diretta verso il nulla. In breve: un uomo, per una strana coincidenza di casi, diventa cavia di un esperimento per il quale i suoi occhi cominciano a correre in avanti nel futuro; ogni giorno cresce il divario tra il

tempo quotidiano, nel quale il suo corpo, con tutti gli altri sensi, vive, e il tempo nel quale i suoi occhi sono proiettati. Se al tatto il viso di un essere umano conserva le caratteristiche di calore e levigatezza sue proprie, allo sguardo, quando il divario tra il tempo reale e il tempo dell'occhio in fuga verso il futuro del protagonista del romanzo diventa amplissimo, quel viso, a guardarlo, è diventato teschio, e poi mozzicone osseo, infine cenere. Così, verso la fine del romanzo, vediamo una civiltà disfatta, crollata; Parigi è una rovina ed è popolata di scheletri che camminano. Il libro è del 1945, fin troppo evidente è dunque il gioco di specchi che esso istituisce con la guerra appena conclusa, con il paesaggio di rovine ancora fumanti in cui era stata trasformata l'Europa. Tuttavia la sento niente affatto datata quella visione - al massimo se ne possono riconoscere alcuni manierismi rappresentativi. A differenza di quanto avvenne nel secondo dopoguerra, qui il paesaggio di rovine è percepito da una sola persona, che per qualche motivo si è trovata gravata dal dono della profezia. Tutti gli altri non le vedono. E proseguono la loro vita.

C'è una vocina che in conclusione sta premendo per uscire. È una vocina un po' teatrale e stridula, con un tono da comiziante millenaristico che in altri momenti soffocherei, ma siccome mi piace l'idea di chiudere con un *coup de théâtre*, la faccio venir fuori. Essa ha un tono definitivo e apocalittico che mi sembra molto calzante stasera, 31 ottobre 2012, con la pioggia violenta e le raffiche di vento che sento venire da fuori; le notizie dell'uragano che ha messo in ginocchio New York; i terremoti politici ed economici che si susseguono in tutto il mondo come pure in Italia. La vocina dunque dice: «l'occhio del purgatorio, a chi stia vigile, si rivela come lo strumento più preciso, più vero, per misurare giorno per giorno il tramonto di questa civiltà».

L'autore

Franco Acquaviva è attore, regista, drammaturgo, pedagogo del teatro. Laureato al DAMS - Università di Bologna e allievo di Giuliano Scabia, come attore si forma al Teatro Ridotto con cui ha prodotto spettacoli ed effettuato tournée in Italia, Danimarca, Venezuela, Argentina, Cuba, Nord America, Brasile, Polonia, Germania, Svizzera; e come organizzatore teatrale al Centro Teatrale La Soffitta (DAMS di Bologna). Lavora per venti anni come attore e insegnante a fianco della grande attrice e pedagoga danese Iben Nagel Rasmussen dell'Odin Teatret, all'interno del progetto internazionale The Bridge of Winds.

Ha pubblicato saggi di teatrologia su diverse riviste specializzate (*Prove di Drammaturgia, Culture Teatrali, Teatri delle Diversità, L'Ulisse*), e ha curato il volume *Il Ponte dei Venti* (Bologna, Il Battello Ebbro, 2001). È redattore della rivista di poesia, narrativa e teatro *Atelier*.

Nel 1999 fonda, insieme ad Anna Olivero, il Teatro delle Selve, con cui produce spettacoli (circa una trentina di titoli dalla fondazione) e organizza rassegne teatrali (la principale, TEATRI ANDANTI, è giunta nel 2012 alla XII edizione).

e-mail: franco@teatrodelleselve.it

Riferimenti bibliografici

Hillman, J 2005, *Politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo.

Leopardi, G 1987, *Canti*, Mondadori, Milano.

Ovidio 1994, *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino.

Pogue Harrison, R 1992, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano.

Rimbaud, A 1992, *Opere*, Mondadori, Milano.

Ronchi, R 2013, 'Scena', contributo pubblicato sulla rivista on-line *Doppiozero* (8 gennaio 2013).

Scabia, G 1987, *Teatro con bosco e animali*, Einaudi, Torino.

Spitz, J 1985, *L'occhio del purgatorio*, Mondadori, Milano.

Thoreau, H D 1989, *Camminare*, SE, Milano.

Thoreau, H D 2001, *Walden, ovvero vita nei boschi*, BUR, Milano.



Sista Bramini

L'erranza in O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare



Abstract

La compagnia e il progetto O Thiasos TeatroNatura nascono nel 1992 allo scopo di indagare, attraverso gli strumenti dell'arte teatrale, la relazione tra arte drammatica, coscienza ecologica e ambiente naturale. Questo incontro conduce a un ripensamento sia dell'arte dell'attore rispetto alla sua presenza nello spazio scenico che della concezione drammaturgica, della regia, della scenografia e della composizione musicale. L'idea stessa di teatro viene rimessa in causa. Nel 2000 la compagnia ha ricevuto il premio Europarc come "miglior progetto europeo di interpretazione del territorio". In questo breve saggio si entra nel cuore della ricerca, quella che forse resta più chiusa al pubblico. Sista Bramini, regista e fondatrice del gruppo, la descrive (per quanto possibile con parole scritte) cercando di restituire la necessità di rigore e sistematicità che una simile ricerca comporta, ma anche la profondità di respiro che riesce a suscitare in attori e spettatori. Il camminare come modo di riscoprire, attraversandolo, uno spazio scenico originario diviene nella pratica concreta uno snodarsi di tempo e spazio in cui aprire la presenza umana, fatta di corpo e memoria, al cospetto degli altri esseri viventi e così cominciare a vivere in un *mondo nuovo*.

The O Thiasos TeatroNatura was born in 1992 as a theatrical project to investigate the relationship between dramatic art, ecological awareness and environment. Such a perspective asks to reconsider the art of the actor and its presence in a scenic space, dramaturgy, directing, scenography and musical composition: to be questioned is the idea itself of 'theatre'. O Thiasos TeatroNatura was awarded in 2000 by Europarc as "the best European project of interpreting environment". This short essay leads to the core of a research, which is usually inaccessible to the audiences. Sista Bramini, director and founder of O Thiasos, describes such research in words, as far as this is possible, trying to convey the rigour and methodicalness that it requires, but also the insight that it is able to arouse in performers and spectators. Walking, as a way of re-discovering an original scenic space, means uncoiling of time and space, where to unfold human presence, made of body and memory, in front of other creatures, thus starting to live in a *new world*.



*Je suis un homme / homme / en marche / et c'est / en marchant / que / je me /
compose / tel / que je / me veux / et que je / comprends / ce que je veux / en
marchant / et / en chantant.*

Antonin Artaud¹

¹ (Io sono un uomo / uomo / in cammino / ed è / camminando / che / io mi / compongo / come / voglio / e che io / capisco / cosa voglio / camminando / e / cantando), Antonin Artaud, Cahier 390 (gennaio 1948), Bibliothèque Nationale Française, Paris, pp.42 e 43. Inedito, cit. in Borelli 2012, p. 56.



Fig. 1: *Danzò Danzò*. Regia: Sista Bramini. Con Silvia Balossi, Camilla Dell'Agnola, Silvia Giorgi, Veronica Pavani, Carla Taglietti, Valentina Turrini. Holstebro (Danimarca). Festival Transit, 2009. Foto di Torgeir Wethal.

Entrarci, per incontrare il paesaggio da dentro e attraversarlo col *corpo presente*, in cammino. La prima domanda è: *come* camminare? Una risposta concettuale non toccherebbe il nocciolo della questione, così la domanda resta aperta mentre cerchiamo uno *spostarsi* capace di restare *in ascolto* degli esseri viventi circostanti, *come pesci nell'acqua in perenne movimento*, mentre troviamo un ritmo del camminare in contatto con gli *altri ritmi* che animano lo spazio intorno. Spazio scenico speciale: vivente. Peter Brook stendeva un tappeto in terra: quando l'attore vi saliva la sua presenza non poteva più essere ordinaria². Dal punto di vista 'poetico' è importante che sia proprio un tappeto: non basta che sia uno spazio neutro, delimitato. I mistici islamici affidavano ai segni e ai disegni di alcuni tappeti le

² «Fin dall'inizio il nostro tappeto fu l'ignoto e divenne l'espressione molto semplice e diretta della differenza tra il teatro e la vita di tutti i giorni. Una volta che ci si trovava sul tappeto erano richieste all'istante un'intensità, una concentrazione e una libertà nuove. Gli attori divennero sempre più consapevoli di questa sfida da affrontare insieme ogni volta di nuovo. Mettendo piede sul tappeto, accettavamo una responsabilità che durava tutto il tempo che restavamo in quello spazio speciale» (Brook 2001, p. 175).

indicazioni su come raggiungere dimensioni più sottili dell'esistere (non era forse questo il segreto dei *favolosi tappeti volanti*?). Il nomade srotola il tappeto e così, dovunque si trovi, è di fronte ad uno spazio sacro. La natura, come il tappeto orientale di Peter Brook, è luogo di tracce, segni, *corrispondenze*, simboli che hanno ispirato artisti, scienziati, insegnamenti in ogni epoca. Essere nella natura con un progetto teatrale significa aprirsi tanto al rapporto diretto con gli elementi naturali quanto al dialogo con chi in modo profondo e creativo si è posto la nostra stessa domanda: cosa ho a che fare io con gli altri esseri viventi e questo come si connette alla mia ricerca di *libertà*? Se l'espressione *spazio sacro*, in una società profana come la nostra, può sconcertare, per ora lo chiamiamo *spazio speciale*. Il corpo teatrale allenato a scoprire la sua flessibilità perduta, ad aprire i propri canali percettivi, ritrova in parte la *sua natura animale* e con quella si aggira nello spazio circostante. Innanzitutto è vigile, attento, ha il respiro di chi è all'erta. *Dove sono?* si chiede. Ma quel secondo corpo, animale perché teatralmente lavorato per l'organicità, spogliato da ogni intento utilitaristico, è pur sempre quello di un essere *umano*: per lui il luogo e l'atto dell'attraversare sono concreti e allo stesso tempo metaforici. La natura è un luogo vivo e, per quanto lo sguardo vi veda i segni della Storia, resta comunque baluardo di qualcosa di originario: quando la serpe fruscia all'improvviso nell'erba «non è oggi, perché anche ieri è stato così e lo stesso avverrà l'indomani» (Pariani 2006, p. 101)³. Di quale contatto abbiamo bisogno affinché pur nella sua irriducibile letteralità e concretezza, la natura possa venirci incontro come *fonte* ancora viva di metafora, di poesia? La nostalgia di alberi e animali, di fonti e vette, di forre e ruscelli, che nessun prodotto della pubblicità potrà mai colmare (cfr. Bramini e Galli, 2007), ci muove verso la coscienza di essere state troppo a lungo in esilio. Entro nel bosco: finalmente tornata, rientrata. Sono probabilmente molto diversa da quando partii, ma ora sono di nuovo qui. *Cosa fare?* Come farlo? Sento gli odori, i suoni, vedo i colori e ascolto il vento, gli uccelli, la vita intorno e intanto procedo, intanto cammino. E spazio scenico è anche la mia presenza dotata di corpo: corpo percettivo, corpo che ricorda, corpo che sogna e che, aperto al circostante, intesse le sue relazioni. Accennerò ad alcune modalità del camminare scoperte e praticate in questi nostri anni di TeatroNatura⁴.

³ Cito da un racconto di Laura Pariani, *Il Camminante*, dal quale è nato nel 2010 l'omonimo spettacolo itinerante, frutto della collaborazione di O Thiasos TeatroNatura e il Teatro delle Selve.

⁴ Queste camminate e parte delle indicazioni su come praticarle ci sono state proposte durante il *Teatro delle Sorgenti* di Jerzy Grotowski, un progetto che il regista polacco perseguì all'inizio degli anni 80. O Thiasos TeatroNatura ha in questi anni continuato a *lavorarle* e approfondirle in maniera autonoma ma senza smettere di interrogarsi sulle loro intenzioni e modalità originarie (cfr. Bramini 1995).

1. Camminata esplorativa

È silenziosa, in gruppo o solitaria. Si entra in un luogo naturale sconosciuto. Lo scopo è ascoltare, predisporre all'*incontro*. Teatralmente parlando si tratta di una camminata pre-espressiva. Indicazioni di base per una fila indiana:

Resta nel ritmo della fila, tieni sempre la stessa distanza con chi ti precede, stai in ogni passo, percepisci la fila come un organismo vivo, un mille piedi che procede snodandosi in un paesaggio di cui tu sei parte. Tieni il ritmo ma non in modo militaresco, non fare rumore con i piedi, guarda verso l'orizzonte inglobando tutto il campo visivo, evita i piccoli tic o gesti automatici ordinari, resta con il respiro, in ogni respiro... da dove arrivano e dove ti portano i pensieri? Riesci a non alimentarli, ma a vederli scorrere nella tua mente come scorre il paesaggio accanto a te? Puoi percepirti camminare e nello stesso tempo ascoltare ciò che ti circonda?

Allenarsi a tenere la continuità di questa *doppia attenzione*, significa cambiare a poco a poco la percezione di sé nel mondo e del mondo in sé: l'esercizio è fisico e spirituale allo stesso tempo. A volte, a lungo, cammino molto lentamente; a volte, a lungo, molto velocemente: cosa cambia nel corpo, nella percezione, nei pensieri, nell'umore e come, dopo *aver fatto* questo, percepisco il mondo intorno a me?

Pratichiamo questo modo di camminare per *trovare* un luogo adatto alla narrazione di un mito antico, per individuare le tappe in uno spettacolo itinerante, per sondare le caratteristiche di uno spazio in cui realizzare le fasi di un training o le azioni teatrali con i partecipanti in un laboratorio. Spesso sono le caratteristiche del luogo ad ispirare una azione: c'è un campo di olivi, camminarvi in mezzo significa suscitare l'impulso su come salirvi ed esplorare, magari ad occhi chiusi, diverse possibilità e qualità di movimento. Si va a caccia di scorci, radure, grotte, alture, di improvvise aperture luminose e viste ampie o di un incunarsi di ombrosità fitte, dall'alto, dal basso, sentieri che sbucano, alberi su cui arrampicarsi, strade che si perdono... si va a caccia di suoni, di uccelli e ruscelli, del vento, di acustiche e echi per lavorarvi i canti polifonici e, nella necessità di scegliere lo spazio per una scena o per un'altra, ci si lascia stupire, toccare, sconcertare o entusiasmare. L'apertura percettiva a tratti ci fa dubitare su chi sia veramente il cacciatore e chi il cacciato.

Siamo noi a sceglierlo o è il luogo con la gravidanza, la fragranza attrattiva delle sue caratteristiche a sceglierci?

2. Camminata silenziosa

La camminata silenziosa eredita le indicazioni della camminata esplorativa perché come quella ha per scopo l'ascolto, la *continuità dell'attenzione* e della *presenza* nel luogo. Pur restando pre-espressiva, la camminata silenziosa viene inserita nell'allenamento teatrale, lavorata cioè nei dettagli, con precisione e sistematicità. Nel marzo scorso, ad esempio, ci siamo immerse in tre settimane di ricerca per approfondire alcuni aspetti del lavoro che la pressione verso il risultato performativo non ci lascia indagare con la necessaria libertà e ci siamo concentrate sull'indicazione: "non fare rumore con i piedi"⁵. A volte è quasi impossibile, ma per questo interessante: diventa davvero *lavoro*. «Cammina senza guardare in terra, lascia che i piedi sentano, leggano il terreno, ascolta il peso che passa da un piede all'altro, il momento dell'appoggio e del sollevarsi: riesci ad averne coscienza anche in terreni diversi?» Il tonfo dei piedi che sbattono in terra e il rumore di sassi spostati, lo sciabordio d'acqua di fiume, le foglie calpestate... un mondo di suoni sorge dai piedi... ma nel tempo, acuendo l'ascolto ci sembra di sentire sempre, sovrapposto a questi suoni, lo sbattere dei nostri piedi; invece gli animali non fanno rumore, senti solo il suono degli elementi su cui passano. Nell'acuirsi della percezione, quel tonfo si mescola senza ritegno alle foglie, all'acqua del ruscello da guardare, ai sassi calpestati. Allora ci chiediamo: si può eliminare quello sbattere del piede tutto umano che, dopo alcuni giorni di lavoro e di attento ascolto, sempre più sembra rivelare la sua irriducibile arroganza? Nell'impegno ad eliminarlo ma - senza smettere di restare in ascolto di ciò che accade intorno - mentre affini la consapevolezza del passaggio del peso da una gamba all'altra, dell'articolazione del piede nei diversi terreni e del suo rapporto con la spina e il resto del corpo, della qualità e delle sfumature del suono delle cose calpestate, mentre ascolti i piedi degli altri e percepisci il loro impegno, d'improvviso, inaspettato compagno di viaggio che ti si accosti, ti s'affaccia dentro *il silenzio* e comincia a camminare con te, nel respiro. E, chissà come, il mondo ora si è fatto più vasto... Il fuori fluisce dentro e il dentro fluisce fuori, ad un tratto, dopo giorni e giorni di pratica, come dirlo se non all'antica?, appare l'*anima*

⁵ In queste sessioni di ricerca pratica spesso chiamiamo ad assistere e partecipare, per qualche tempo, alcuni amici studiosi per confrontarci con le loro impressioni. Il suggerimento a lavorare principalmente su "non fare rumore con i piedi" per esempio, è venuto da Maia Borelli del Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma che in questi anni ha seguito periodicamente il nostro lavoro.

mundi. È sbalorditivo ma in realtà semplice: forse è solo l'esperienza di un contatto più vicino con sé e con il mondo intorno, di un modo di percepire, ormai dimenticato, appena un po' più sottile dell'ordinario. Per questa "camminata silenziosa" scegliamo un percorso vario, ma che sia sempre lo stesso, in modo da poter percepire meglio le differenze, nelle diverse ore del giorno e della notte, del clima, della luce, della temperatura, dei suoni, e del nostro stato d'animo. Come questa camminata, superato il primo impatto di noia, possa diventare al contrario ogni volta un viaggio straordinario, foriero di sorprese sempre diverse, lo si può comprendere solo attraverso la continuità dell'esperienza diretta. Come il bambino che entra ogni giorno nello stesso giardino e lo vede sempre diverso, al contrario dell'adulto che in giardini diversi finisce per vedere sempre lo stesso. Questo modo di camminare è utile per l'attrice nella natura, è un modo per allenarsi, un po' nella direzione di Stanislavskij e Grotowski quando cercavano una forma di "yoga attivo" per stimolare nell'attore la ricerca di una qualità della presenza nel corpo, nella mente, nell'apertura emotiva, una qualità dell' *esserci in azione*. È vero, la pratica di questa camminata silenziosa può anche uscire dal domino teatrale e diventare esclusivamente una camminata meditativa, uno strumento di consapevolezza. Ma nel restare ancorata al teatro essa rivela la doppia faccia del nostro TeatroNatura: un'esplorazione della relazione tra sé e il mondo che si articola in ambito artistico come in quello di una ricerca personale⁶. Nel cercare di non fare rumore con i piedi nei diversi tipi di terreno, anche nell'acqua, si può sviluppare una coscienza del peso, una qualità dell'appoggio e una flessibilità del tronco e del bacino, che rendono *la spina dorsale più viva*. Lavorare a questo in solitudine e insieme, in diverse formazioni, dalla fila indiana con diversa distanza tra i camminatori al piccolo gruppo che si sintonizza modificando continuamente la sua configurazione nello spazio e il suo ritmo in cammino, ha come scopo arrivare ad una camminata naturale, cosciente, senza rumore, a varie velocità e in relazione con chi cammina con noi, con la qualità energetica del gruppo in movimento, restando in contatto con il terreno, con il paesaggio e la sua morfologia.

⁶ Peter Brook: «Bisogna in un modo o nell'altro avere ciò che manca alla maggior parte degli attori: il desiderio di mettersi a servizio di una verità che è possibile avvicinare soltanto attraverso un lavoro intenso. Il lavoro quindi mira contemporaneamente, da un lato, allo sviluppo interiore dell'attore e, verso l'esteriore, a quello dello spettatore» (Brook 2011, p. 65).

3. Camminata senza meta

*Quante volte sorpassaste l'amato / compagno ansimando, / ansimando per
una corsa beata verso nulla, verso / l'Aperto*
(R.M. Rilke)

Ma si può camminare ancora in un altro modo, da soli o in piccoli gruppi solidali di tre cambiando a turno la guida che determina il percorso. È una pratica di anni; la sfida è la continuità dell'attenzione, dell'apertura. Parlo di una camminata campestre senza una direzione preordinata, con un ritmo che non è mai quello ordinario ma varia continuamente e in cui è un'intuizione immediata a farci svoltare di qua o procedere di là attratti da un'ombra, da uno scuotere di rami nel vento, da un piccolo varco sconosciuto, dalla voglia di seguire un basso viottolo aperto dai cinghiali. Infilandosi dove ci pare, tornare indietro, correre o camminare piano, poi entrare nel fitto, avanzare attratte dalle fronde lontane mosse dal vento, correre nella pianura, ripeto, senza meta e sempre con la felicità e la paura di perdersi, di arrivare chissà dove. La regola è: mai fermarsi per via di un ostacolo, mai. Non esiste ostacolo. La camminata deve divenire fluida, come acqua: salti il tronco e sguisci lentamente tra i rovi... sai che puoi infilarti senza che si impiglino nei vestiti... Se appare un ostacolo non lasciarti bloccare, non permettere che quel *movimento attento* lasci il timone al pensiero che si agita: «dove mi sto infilando? Qui non c'è via d'uscita. Accidenti, cala la notte e il bosco è fitto...» ma invece di affrettarti come vorrebbe l'ansietà, al contrario chetati, come l'acqua del torrente che trova uno slargo e per un po' si calma, riempie di sé lo spazio e poi, trovato il passaggio, di nuovo scivola via... pur restando nel ritmo fluido del camminare, senza smettere di restare attenta, respiri profondamente senza rumore, l'esprire va giù per il corpo, verso la terra dove percepisci i piedi ben piantati ma sempre pronti all'andare e dentro senti una specie di *nuova cura* per quello che fai, per i rami che tocchi, per te stessa, per ciò che ti circonda: «guarda...» - sembri dire a te stessa muovendoti - «basta girarti così... vedi? Così...brava... eccoti fuori dall'intrico» e ti giri ... non sai perché ti pieghi in quel modo... vedi un pertugio, la luce e... sei fuori all'aperto. Quella non è forse la strada di casa? Questo passaggio geniale, era qui e non l'avevi proprio immaginato, non l'avevi mai visto...! Sì, c'è un *respiro* legato al camminare nei sentieri stretti, lì dove non c'è strada, nei boschi, nei campi, sui greti dei fiumi, dove si passa da un terreno all'altro o dove il luogo è intricato, per rovi, tra i rami: respirazione naturale e profonda, i piedi poggiano bene in terra mentre la camminata fluida, con un suo ritmo interno, ci fa avanzare come scivolassimo nel paesaggio. Questo camminare ha qualcosa della danza, ma di una danza sotto pelle, non esibita. A volte l'hai sentita

emergere anche nella fila indiana quando, dovendo seguire il passo di chi ti è davanti, ti sei sentita come *portata* da chi precede, dai piedi che vanno, da un invisibile collegamento del tuo bacino con quello di chi ti è davanti, di chi ti è dietro, in un modo di camminare che non è automatico ma neppure dotato di troppa intenzione. Ciò che accomuna la 'camminata silenziosa' e la 'camminata senza meta' è una gratuità dell'attenzione, un "procedere per il procedere", non un "andare là" ma un "camminare qua". Camminare senza meta è una dimensione che ci cambia, contro i nostri preconcezioni ci dimostra che proprio quando ci crediamo persi, è la strada a trovare noi. A che serve fare questo per il teatro? Forse è un po' come per l'acrobatica nell'allenamento dell'attore: se non esiti davanti ad un salto mortale non esiterai neppure di fronte al mistero della battuta⁷. E nel TeatroNatura, l'attrice oltre che davanti alla battuta deve imparare a non esitare, anche quando è difficile, a *restare parte di un tutto vivo*⁸.



Fig. 1: *Fiume che mi guardi*.
Regia: Sista Bramini. Con: Camilla Dell'Agnola, Sista Bramini, Veronica Pavani, Carla Taglietti, Valentina Turrini. Centeno (Vt). Progetto Manifesto Vivente, 2012.
Foto di Cristina Vuolo.

⁷ Credo di aver mutuato l'espressione da Grotowski, ma non riesco a trovare la fonte.

⁸ Si può connettere questo modo di camminare alla necessità di recupero di spazi di autenticità e di rivelazione utili all'attrice nella natura come al partecipante di un laboratorio di TeatroNatura, ma antropologicamente a chiunque di noi, schiacciato dalla globalizzazione dei comportamenti e dalla sostituzione dell'esperienza con un eccesso di informazione mediatica.

4. Camminare come tecnica personale

Spesso, prima di uno spettacolo itinerante nella natura, le attrici⁹ camminano in solitudine attraversando gli spazi in cui avranno luogo le scene, bisogna fare una ricognizione che tutto sia a posto, lasciare o nascondere oggetti o vestiti. A volte sta per piovere, si alza il vento, l'autunno entrante colora gli alberi, gli uccelli gridano nel cielo nuvoloso... oppure tutto sembra assopito nella calura estiva immersa nel ronzio degli insetti... Dopo anni di pratica, questo modo camminare è divenuto anche una sorta di *tecnica personale* in grado di aiutare l'attrice nel processo di trasformazione del luogo naturale in luogo speciale e nella preparazione psicofisica all'esibizione. Si tratta di connettersi con la sconosciuta serenità trasmessa dal luogo, una sorta di sua possibilità di accoglienza intercettata grazie al lavoro, come se i percorsi si aprissero spontaneamente davanti a noi... Una disposizione che, pur mantenendo alta l'emozione per l'incontro con il pubblico, distende l'io, lo aiuta a restare presente e in relazione con la vita circostante.

5. Camminata del cacciatore

Da qualche anno scopro di aver messo a punto un particolare modo di camminare. Fabrizio Magnani, antropologo visuale che ha passato mesi a riprendere i Dogon e a volte segue e documenta i nostri lavori, mi dice: «Questo modo di camminare mi ricorda quello di alcuni cacciatori di lì». Cammini e continuamente, lentamente guardi intorno in lontananza; passi e ripassi con lo sguardo l'orizzonte, come in una quieta danza della testa guidata da occhi che si muovono come sensori, come propaggine estrema di una spina dorsale flessibile e all'erta. I piedi vanno avanti e la testa intanto si volta quieta, le due zone del corpo sono indipendenti, ma la testa *sa* cosa stanno sentendo i piedi, quale terreno stanno calpestando, e i piedi *sanno* cosa si muove intorno e laggiù negli alberi lontani dove soffia il vento. Per scoprire la libertà di movimento della testa - la sua autonomia dalle spalle, dalla

⁹ «Attrice o attore? (...) Volendo sovvertire l'uso corrente di includere il femminile nel maschile universale, e con l'intenzione dichiarata di definirmi come donna, ho deciso per la parola attrice anche quando parlo del mestiere in generale. (...) I lettori uomini forse si sentiranno esclusi, come mi sono sentita io tante volte quando si parla di uomini di teatro e di libro, di attori e registi. Con questa scelta desidero semplicemente contribuire a riconoscere in modo più manifesto il ruolo delle donne nella storia della professione teatrale» (Varley 2006, p. 12). Prendendo spunto dalla citazione di Julia Varley dell'Odin Teatret, voglio aggiungere che quando cerco di trarre principi generali dalla nostra pratica pluriennale scelgo di parlare di attrici e non di attori per restare in accordo con la mia esperienza vissuta che mi rimanda continuamente ricordi ed esempi legati ad attrici piuttosto che ad attori, che pure hanno partecipato spesso a laboratori e spettacoli, ma non con la costanza e sistematicità richiesti da una reale ricerca. Ho così in questa sede anche l'occasione di riconoscere e dimostrare la mia gratitudine verso l'ingegno e l'impegno pionieristico delle mie colleghe.

direzione e dal ritmo del camminare, e il suo collegamento alla spina lungo la schiena - ci sono voluti anche anni di Metodo Feldenkrais¹⁰. E ci sono voluti anni di camminate nella natura notturna per imparare ad aver fiducia nei piedi e lasciare a loro, e non agli occhi, la lettura del terreno.

6. Camminata notturna

È bello muoversi tra gli alberi e i campi alla luce della luna, scoprire che la notte non è affatto scura e che, appena gli occhi si abituano, tutto è molto più visibile di quanto sembra; le orecchie si aprono con una qualità d'ascolto che di giorno non conoscono, i suoni entrano più dentro e sono diversi da quelli diurni: il mondo attraversato, sia pur lo stesso di quello diurno, è tutto un altro.

Ma c'è ancora un altro camminare di notte: ci sono i boschi fitti senza luna né alcuna luce, c'è un camminare nel buio quasi totale. Più volte ho dovuto ammettere con stupore che pochissime cose sono più appaganti che camminare nella natura nelle notti senza luna, da sola o alla testa di un piccolo gruppo silenzioso: camminare senza fermarsi, entrando in un ritmo fluido e silente¹¹. Riccardo Serventi Longhi, attore e insegnante di Yoga, mi dice: «è tutta la vita che cammino, mi piace farlo anche nei sentieri di montagna, ma così non l'ho mai fatto, al punto che mi sembra di non aver mai camminato davvero». Vai e attraversi boschi, greti di fiumi, faggete immerse nella nebbia. C'è paura e certo non si deve rischiare se il posto ha burroni o il bosco ti sembra troppo fitto e grande da perderti... ma ormai sai come rischiare senza farlo in modo autolesionista, il corpo procede e, dove si ferma, ascolti... forse rallenti e molto cautamente saggi se è il caso di procedere, ma lo fai soprattutto attraverso un camminare cauto e attento, lasciando i pensieri solo nello sfondo della mente... percepisci un vago chiarore e intuisci che forse devi solo svoltare un po' più in là. Cosa significhi *restare calmi nella paura* l'ho provato in modo chiaro quanto

¹⁰ Il Metodo Feldenkrais insegna a conoscere e a utilizzare pienamente le nostre risorse attraverso il movimento. Obiettivo del Metodo è migliorare la consapevolezza e la sensibilità, espandere il repertorio di movimento, ridurre il dispendio di energie migliorando l'efficacia delle nostre azioni (www.feldenkrais.it). Sono insegnante Feldenkrais dal 1998.

¹¹ Nell'ambito di una ricerca di corrispondenze tra pratiche rituali legate al bios dell'attuale da poter mettere in relazione a pratiche pre-espressive nella natura e da rintracciare anche nel mondo antico, ho da poco scoperto che uno dei tanti epiteti di Dioniso era *niktipolos: colui che viaggia nella notte* (Scarpi 2002, p. 22).

entusiasmante solo procedendo nella natura nelle tenebre notturne¹². E pensare che lo sognavo fin da bambina, era quasi un incubo: la luce solo per pochi secondi e poi, penetrante dappertutto, il buio. Io dovevo avvalermi degli istanti fugaci di luce per orientarmi nelle tenebre... ma al buio tutto si trasformava e questa lotta per ricordare lo spazio con la luce, era inutile. Dopo anni uno psicoanalista mi disse: «perché vede in questo sogno ricorrente solo il senso di inadeguatezza, di delusione o frustrazione? non vede anche che non è bloccata dalla paura, non si ferma, ma procede a tentoni...? lei avanza nell'ignoto...». Ho cessato di fare questo sogno quando ho preso a camminare nelle tenebre di una campagna reale. Nella notte buia il paesaggio è completamente trasformato, ma *qualcosa* in me misteriosamente riconosce la via: avanzo senza sbattere e arrivo dove voglio. È *l'animale in me*, lui sa la strada. È una sensazione strana e affascinante: il corpo, che ha già percorso il luogo di giorno, procede ora con una sua 'vista', un po' come chi va nell'oscurità notturna di un bosco sulla groppa di un cavallo. All'inizio è difficile restare in equilibrio su quella massa viva e dondolante sotto di noi, ma il cavallo nell'oscurità continua a vedere e sa dove andare (dobbiamo solo stare attenti ai rami bassi che lui non si abbassa per evitarceli!). Così come il cavallo, il *nostro corpo di presenza* va nella notte scura: è il nostro animale, ce lo eravamo dimenticato.

7. Camminare sulle pietre a piedi nudi¹³

Già nella nostra sala-prove in città¹⁴, il pavimento di legno non trattato è fatto per poter essere calcato senza le scarpe. In certe situazioni per noi camminare con le scarpe è triste, come utilizzare i guanti per accarezzare qualcuno che amiamo. Così appena è possibile, le attrici nel nostro progetto e specie nella natura sono sempre pronte a togliersi le scarpe. Durante una sessione di lavoro ho chiesto loro di lavorare a piedi nudi scegliendo un luogo costellato di grosse pietre nel greto secco del fiume Paglia (Centeno, VT). Volevo trovare con loro: 1) alcuni principi per una sequenza di allenamento teatrale a contatto con le pietre. 2) Arrivare alla costruzione

¹² "Restare calmi nella paura" appartiene anche alla dimensione del processo performativo, ma in questo caso, mancando l'esposizione al pubblico l'esperienza resta più intima e nello stesso tempo più libera dalla pressione egoica.

¹³ «Quest'idea delle pelli del piede sensibile, che sente tutto, suonava vera, perché una donna acculturata della tribù Kiché mi disse una volta che aveva indossato il primo paio di scarpe a vent'anni, e ancora non si era abituata a camminare con "los ojos vendados", con gli occhi bendati» (Pinkola Estés 1993, p. 29).

¹⁴ La sala Cantieri Scalzi a Roma, sede della nostra compagnia e luogo di incontri e proposte culturali.

di azioni fisiche individuali dotate di contenuti immaginativi essenziali, che partissero cioè dalla percezione diretta delle pietre. Per lavorare *all'incontro con le pietre* mi ero lasciata ispirare da due miti: il primo è quello di Anteo, figlio della Terra, il cui nome vuol dire 'contro' (fra i tanti racconti, cfr. Kerényj 1995, *Gli eroi della Grecia*; Ovidio, *Le metamorfosi*, vol. IX, vv. 183,184). Anteo è un gigante che non può essere atterrato perché ogni volta che tocca la terra diventa più forte. Eracle si *s-contra* con lui e così *in-contra* la sua *natura*: per batterlo deve abbracciarlo *tenendolo in alto*, sollevato da terra. Questo mito mi suggeriva di indagare lo *scambio energetico tra le attrici e le pietre/ terra*, e il *contenuto immaginale* che da quell'incontro/ scontro poteva scaturire. Mi interessava l'emersione di un'*immaginazione* legata al lavoro diretto, concreto e sistematico, con le pietre. Il secondo mito scelto era quello di Deucalione e Pirra (Ovidio, *Le metamorfosi*, vol. I, vv. 313/415): i due anziani sposi sono gli unici superstiti del diluvio scatenato da Giove per punire l'iniquità degli esseri umani. Solo la purezza d'intenti dei due vecchi, ormai incapaci di generare biologicamente, ma disposti a tutto pur di contribuire al ritorno della vita, li rende atti a ripopolare di esseri viventi la terra lanciandosi le pietre - che l'oracolo ha chiamato "le ossa della grande madre" - dietro la schiena. Da quelle pietre rinascono gli uomini e le donne, e la Madre Terra rallegrata da quell'atto, ripartorisce le altre creature. Questo mito mi orientava verso un lavoro a contatto diretto con le pietre volto a *far apparire gli esseri viventi*: le stesse attrici più organiche e immaginative, *cavalcate* da personaggi umani ma anche da animali o piante. Non riesco ad accettare che tra i viventi solo l'essere umano venga riconosciuto come *soggetto*, mi sembra che sia stata proprio questa eccessiva considerazione di sé a generare quelle attività a senso unico che hanno finito per privare di dignità e sacralità tutto il resto¹⁵. L'anima/psiche, come ricorda Platone nel *Fedro*, non è solo dentro, ma intorno a noi e, come afferma Hillman, nel nostro mondo sono entrambe le realtà, quella interna e quella esterna, una specchio dell'altra, ad essere malate. In effetti noi ci comportiamo nella relazione con gli altri esseri viventi come fossimo morti, privi di soggettività. Non

¹⁵ «Non penso che la vita umana sia l'unico luogo dell'anima. È proprio questa incapacità di comprendere il valore sacro del mondo che l'uomo ha costruito- secoli e secoli di lavoro delle mani dell'uomo e della sua immaginazione- è proprio questo atteggiamento che fa del mondo "là fuori" qualcosa di morto, spazzatura. Dobbiamo quindi salvare quella spazzatura per mezzo di una rivoluzione della nostra percezione di essa, una rivoluzione estetica. (...) dobbiamo capire chi siamo, dove siamo e come è fatta la nostra forma di coscienza. Da Kant sappiamo che la soggettività è interiore, interna all'individuo e che il mondo materiale della *res estensa* è inorganico, morto e privo di vita. Anche il nostro corpo lo abbiamo collocato "là fuori", nel mondo inorganico e morto.(...). Questo tipo di atteggiamento ha creato un incredibile isolamento degli individui e della coscienza, e una tremenda distruttività nei confronti degli oggetti: la piante, gli animali, le riserve d'acqua, la terra. Ma non si tratta solo di sensibilità ecologia, di equilibrio della natura (...) Mi riferisco alla distruttività nei confronti delle cose: i tavoli, le automobili ecc. dobbiamo schiudere la nostra mente alla possibilità che l'anima sia ovunque. Questo significa che dobbiamo ri-vedere l'idea dell'anima prima di essere in grado di ri-vedere l'idea che abbiamo delle cose» (Hillman 1983, pp. 55-57).

si tratta di antropomorfizzare la pietra, ma di *lasciare agire* su di noi le sue caratteristiche.

Le quattro attrici lavorano in luoghi diversi e senza sapere una dell'altra. Tutte iniziano con il dolore ai piedi, il disagio e la paura di farsi male nel muoversi. Chi più e chi meno, tutte sono nella difficoltà. Ma le pietre stesse insegnano loro come fare, come negoziare le modalità adatte ad una relazione inedita, creativa. In questo senso, considerate fenomenologicamente nell'azione, le pietre sono vive e trasmettono vita: hanno consistenza, dimensione, colore, ruvidezza o liscezza precise e, nel lavoro di resistenza e adattamento che inducono, aprono canali di vitalità in chi le incontra e un'immaginazione che le riguarda. Nella necessità di essere breve, riporterò in questo scritto il percorso di Camilla Dell'Agnola in quanto particolarmente significativo rispetto alla ricerca in atto¹⁶. Camilla, distesa tra le pietre, accoglie l'impulso a muoversi: comincia con un difficile lavoro di mimesi sul serpente rinunciando all'appoggio delle braccia che restano unite al tronco e azionando solo la spina e le gambe; striscia salendo, sporgendosi e discendendo dai massi. Dopo alcuni giorni di perfezionamento di questo faticoso movimento, il cobra soffiando ha un guizzo e saltando su una pietra Camilla da predatore diventa preda: appare un cucciolo di tigre. Ora la ricerca cambia modo e il movimento, su mani e piedi, prende la qualità del felino: la mobilità della spina è vivace e lo sforzo di precisione nella mimesi del tigrotto sulle pietre apre nuove possibilità. Sono ore di lavoro sotto il sole o nel vento finché il felino balza ad afferrare un uccello: la sua elasticità deve ora trasformarsi nella leggerezza di un essere fatto di penne e ossa vuote. Camilla lavora ad uno zampettare veloce d'uccello da una pietra all'altra, distende le ali al sole, becchetta in giro... poi l'uccello vola via all'improvviso spaventato dalla freccia di un cacciatore. Ci sono voluti altri giorni di lavoro sulla sequenza degli animali per arrivare all'apparizione del cacciatore che scocca la sua freccia: ha mancato l'uccello ma poi ha tirato ancora, ha preso una lepre e balzando tra le pietre si precipita sulla preda trafitta. Mentre la scuoiata è attaccato da un serpente: adesso è lotta drammatica tra i due nel disequilibrio, nella necessità quasi acrobatica di rimanere in piedi sulle pietre. Strangolato dal serpente il cacciatore sente la vita fuggirgli via e il cerchio crudele delle metamorfosi predatorie sembra chiudersi. Ma a sorpresa, dal corpo appeso e senza più vita del cacciatore, si anima un altro essere: una danzatrice orientale con gesti stilizzati e un canto appassionato, ripercorre narrandolo, tutto il ciclo della predazione fino a dileguarsi, sinuosa tra i sassi, verso la lontananza. Il personaggio della danzatrice è portatrice di una nuova

¹⁶ È in preparazione un testo che riporta le esperienze e il contributo diverso di tutte le attrici analizzandolo nei dettagli.

dimensione, di uno scatto della coscienza e procede tenendo in bilico sulla testa... una pietra.

L'azione di Camilla, come quelle delle altre attrici, è nata dalla difficoltà e da una "sofferenza" che per tutte ha costituito la fase necessaria per innescare una reale attenzione, una "conoscenza carnale" dell'elemento pietra. Camilla:

La difficoltà con le pietre restava sempre e per procedere nel lavoro dovevo attraversare quotidianamente tutta la sequenza: non potevo muovermi con una buona qualità del felino senza essere passata prima per il lavoro sulla spina del serpente, e non potevo trovare la leggerezza dell'uccello tra le pietre senza aver lavorato la flessibilità e l'elasticità del felino. Così, solo padroneggiando la leggerezza dell'uccello potevo trovare l'equilibrio del cacciatore in corsa sulle pietre e mi sembrava che solo al termine di quel *viaggio* poteva sorgere la dea danzante a ripercorrerlo con la compassione e la distanza di una narratrice divina. Durante gli ultimi giorni di lavoro, la sera, tornando a casa sentivo tutti quegli animali abitare dentro di me, li sentivo muoversi nella mia spina dorsale e mi sentivo più ricca: a quanto rinunciamo! pensavo.

E anche solo nel *guardare* il lavoro di Camilla, attraverso i miei neuroni a specchio di spettatrice, anch'io dovevo *fare* in qualche modo il suo stesso viaggio se alla fine, alzandomi e camminando verso casa, sentivo la mia spina dorsale più mobile e più connessa ai piedi e al terreno!

8. Il passo dello spettatore nello spettacolo itinerante

E voi pellegrini, non potete più stare, che con il vostro passo scorre il tempo
(dal testo dello spettacolo *Il Camminante*).

*Camminavano insieme chiacchierando nel bosco. Erano completamente
inconsapevoli della magnificenza e della dignità degli alberi intorno. Quindi con molta
probabilità non c'era nessuna relazione reale tra loro*
(Jiddu Krishnamurti)

Spesso si sente dire: «Quel luogo è uno splendido scenario...» e si pensa ai fondali *trompe-l'œil* delle scene teatrali di qualche tempo fa, forse a qualche *location* cinematografica, certo alla pittura di paesaggio o a qualche giardino barocco... guardare un paesaggio da fuori e immaginarvi delle scene teatrali possibili è molto diverso dal realizzarle davvero entrandoci. Ma volte poi si capita in un luogo e

qualcuno con stupore dice : «questo è un teatro naturale...». Quest'espressione mi rimanda al teatro come a qualcosa di originario, legato alla conformazione dei luoghi naturali e all'importanza che la loro posizione e esposizione ha avuto per quella facoltà tutta umana che è osservarsi nelle relazioni, riflettere e narrare di esse. Per millenni l'essere umano si è osservato (*teatron* vuol dire luogo dello sguardo) al cospetto di forze naturali e di altri viventi. E se il bravo attore deve saper dimenticare e far dimenticare la solida tecnica che pur possiede, così il bravo spettatore dovrebbe dimenticare la sua funzione sociale per riuscire a *perdersi* nei paesaggi d'anima evocati nello spettacolo.

Quando lo spettatore entra nello spazio naturale e camminando comincia a seguire lo spettacolo, molteplici sono le immagini su se stesso che lo attraversano. Procedendo spaesato rispetto alle abitudini dello spettatore usuale si trova esposto anche all'emersione spontanea di una percezione immaginifica di sé che gli viene indotta dal corpo e dalla sensibilità in movimento. Si tratta spesso di spettatori che hanno *deciso* di venire, hanno compiuto una scelta precisa o perché hanno già visto altri spettacoli di O Thiasos o perché ne hanno sentito parlare. Sanno che devono tacere, aprire lo sguardo e restare in ascolto. Essere spettatori è prima di tutto una avventura. Si procede in silenzio, in attesa di *qualcosa* che arrivi dall'esterno, ma con la coscienza che questo attendere è anche un atto interiore, una attitudine ad ascoltare fuori e dentro di sé. Lo spettatore attraversa sentieri, prati, tratti di bosco in silenzio: può lasciarsi trasportare dal gruppo e restare indisturbato con i suoi soliti pensieri o può invece approfittarne, *scavalcare il muro*, aprirsi curioso all'ignoto della percezione. Che significa ascoltare, guardare, a volte inaspettatamente *ricordare*, sentirsi *dentro un mondo* e *attenderne* le apparizioni? Questa disposizione, che lo spettacolo deve con arte concorrere a suscitare, è fondamentale perché *accada davvero qualcosa*. Mentre si sposta, arriva sempre il momento in cui lo spettatore, qualsiasi sia la sua età o provenienza sociale, d'un tratto e in forme diverse, percepisce di far parte della scena. Riporto qui alcuni commenti raccolti in questi anni da cui si può evincere l'età e la formazione degli spettatori:

Ad un certo punto mi sono sentito come un cow boy che attraversava il territorio degli indiani che erano le attrici e gli attori: potevano apparire da un momento all'altro, avevano il controllo del luogo perché lo conoscevano bene, sapevano di quel posto ciò che io non sapevo e improvvisamente, nel passare da una scena all'altra, ho come sentito di essere sotto uno sguardo, forse il loro. Ero *visto* da coloro che avrei dovuto guardare... mi ha fatto sentire protagonista.

Nel camminare, attendevo e quando le scene cominciavano ad apparire per un momento non sapevo se le stavo immaginando o se c'erano davvero.

Sono 70 anni che lavoro questo campo e lo attraverso ... stanotte mi ci veniva da piangere... che ci potevo trovare il teatro, non me lo sarei mai immaginato... mai

Mi sono commosso, era 40 anni che non sentivo risuonare un canto nella valle, prima camminando ne sentivamo sempre...

Ad un tratto camminando così in silenzio tutti insieme ho pensato ai deportati, a coloro che silenziosi fuggono e attraversano i confini, ai pellegrini che attraversano le campagne e vedono cose che non dimenticheranno mai. Mi sono sentito uno di loro.

Siamo arrivati in silenzio e ci siamo seduti sulla riva del fiume a vedere la scena che si svolgeva al di là, e all'improvviso ho pensato alle anime dantesche in attesa della loro sorte... ho avuto la sensazione che come noi stavamo guardando quella scena, qualcun altro guardava noi che eravamo di fronte alla scena.

Quando vedo un vostro spettacolo arriva sempre il momento in cui, anche se la vostra competenza artistica è indubbia, mi sento sul vostro stesso piano: entrambi, attrici e spettatrice, siamo di fronte ad un mistero più grande di noi e lo interroghiamo insieme.

Vorrei che il nostro TeatroNatura fosse un contributo a creare quel senso di comunità che abbiamo perduto e che deve essere ricreato, vorrei che fosse percepito anche come un atto civile, un esperimento volto a rifondare una società che non possa pensare se stessa, interrogarsi su cosa sia la democrazia e come debba intendere il proprio sviluppo armonioso, se non in un ascolto e una relazione creativa con gli altri viventi.



Fig. 3: *Demetra e Persefone*.
Regia: Sista Bramini. Nella foto: Sista Bramini. Centeno (Vt), 2012.
Foto di Francesco Galli.

L'autrice

Sista Bramini è narratrice, regista e autrice. Nel 1992 ha fondato, e tutt'ora dirige, la compagnia teatrale O Thiasos TeatroNatura (www.thiasos.it). È stata regista di più di venti spettacoli presentati in parchi, riserve naturali e siti archeologici in tutto il territorio nazionale e all'estero. Sviluppa, come narratrice e formatrice, un percorso sul racconto teatrale connesso principalmente al mito classico e destinato alla presentazione anche in sale teatrali. Da vent'anni conduce laboratori di narrazione teatrale e di TeatroNatura, e collabora con diverse Università e Soprintendenze ai Beni Archeologici, Istituti e progetti di ricerca, prestando il proprio contributo nell'indagine e nell'incontro tra arte teatrale, luogo naturale, mito antico e coscienza ecologica. Dal 1998 è insegnante di Metodo Feldenkrais e dal 2002 coordina la sala CantieriScalzi a Roma, sede, sala prove e centro di incontri e ricerche culturali. Nel 2012 per Arte Sella firma come regista, autrice e narratrice il progetto sperimentale *Fucina Madre* in cui il mito di Niobe si intreccia allo *Stabat Mater* di Arvo Pärt con un organico musicale di eccellenza diretto dal Maestro Mario Brunello. Sista Bramini ha al suo attivo varie pubblicazioni (alcune delle quali riportate nei riferimenti bibliografici che seguono).

e-mail: sistabramini@thiasos.it

Riferimenti bibliografici

Borelli, M 2012, (ed.) *Out of Order, quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo*, Bulzoni, Roma.

Bramini, S 1995, 'In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo', *Biblioteca Teatrale*, n. 33.

- Bramini, S 2003, 'La vocazione teatrale del paesaggio' in Cappelli A. e Lorenzoni F. (ed.) *La nave di Penelope*, Giunti, Firenze.
- Bramini, S, Galli, F 2007, *Un teatro nel paesaggio*, Titivillus, Pisa.
- Bramini, S 2008, 'La percezione nel Teatro Natura', in Costa, T, Selvaggi, D, *La Mucca e il frigorifero, come pensiamo, percepiamo, viviamo la natura*, LIPU Osservatorio sulla Biodiversità, Parma.
- Bramini, S 2012, 'Natura come luogo di cerimonia dell'umano', intervista di Michele Pascarella, *Culture teatrali, Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, edizione on-line.
- Brook, P 2001, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Feltrinelli, Milano.
- Brook, P 2011, *Insieme a Grotowski*, edizioni rueBallu, Palermo.
- Hillman, J 1983, *Intervista su amore, anima e psiche*, a cura di Marina Beer, Laterza, Roma-Bari.
- Kerényi, K 1995, 'Le dodici fatiche', in *Gli eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, p. 163.
- Krishnamurti, J 1983, *Diario*, Astrolabio-Ubaldini editore, Roma.
- Ovidio, 1994, *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino.
- Pariani, L 2006, 'Il Camminante', in *I pesci nel letto*, Alet, Padova.
- Pinkola Estes, C 1993, *Donne che corrono con i lupi*, Frassinelli, Milano.
- Platone, 1976, 'Fedro', in *Opere Complete*, Laterza, Roma-Bari.
- Rilke, RM 1978, 'VII Elegia', in *Elegie duinesi*, Einaudi, Torino.
- Scarpi, P 2002 (ed.), *Le religioni dei Misteri*, Vol.I: *Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.
- Varley, J 2006, *Pietre d'acqua*, Ubulibri, Milano.



Enzo G. Cecchi

I luoghi di Piccolo Parallelo



Abstract

Questo scritto evoca il percorso trentennale della compagnia teatrale Piccolo Parallelo, attiva in Nord Italia nella cittadina di Romanengo; interroga e ricostruisce, in particolare, la vocazione ad agire e abitare svariati territori (quelli pianeggianti della provincia di Cremona, e quelli montuosi di una valle dolomitica) tramite rassegne e festival teatrali, e a esplorare performativamente il fiume e la valle dell'Oglio.

Here it is told of a path thirty years long, that of the theatre company Piccolo Parallelo, which is based in Northern Italy, in the town of Romanengo. Enzo Cecchi, co-founder of the company, evokes and problematizes, in particular, the calling to inhabit and animate different rural environments (the flat country of Cremona's province, the mountainous territory of a dolomitic region) through theatrical festivals, and relates Piccolo Parallelo's recent creation of a ritual performance along the river Oglio.



Due giovanotti (Enzo Cecchi e Marco Zappalaglio) nel 1981, 31 anni fa, provenienti uno dalla Romagna, quell'altro dalla Lombardia. L'incontro a Bologna fra stages, lavoro continuo e spostamenti per prove da un quartiere all'altro. Poi un breve periodo ad Imola, poi alcuni spettacoli particolarmente riusciti e finalmente in giro per Festival e Teatri italiani. Niente di particolare o di diverso rispetto a tanti altri giovani gruppi che di volta in volta vengono definiti emergenti. Poi la disillusione e l'incontro con una strategia ed un marketing teatrale in cui non ci si riconosceva. La voglia di fuggire e di prendere altre strade, poi l'incontro con il sindaco di un paese, Romanengo provincia di Cremona, che ci dice: «abbiamo un teatro perché non venite su?» Perché no?

Inizia una stagione delle utopie in cui questo teatro di Romanengo diventa, nel nostro immaginario, una sorte di cattedrale nel deserto. Nel frattempo e d'estate eravamo stati scritturati come attori e registi per gli spettacoli di una rassegna chiamata *Se in Trentino d'estate un Castello*. Cinque anni in cui ci siamo confrontati con altre modalità e altre maniere di vivere questa professione. Poi ancora Romanengo, alcuni spettacoli riusciti, altri meno e uno spettacolo *Caravaggio... i furori* che ci apriva tante strade. Da allora ormai saranno trecento e passa repliche.

Potevamo vivere una vita con questo spettacolo che ci ha fatto girare il mondo, ma abbiamo sempre avuto bisogno di altro. Non sono i successi che ci esaltano, sono sempre stati gli insuccessi che ci deprimono. Non è uno spettacolo riuscito a fermarci o a farci credere di essere arrivati. Arrivati dove? Abbiamo bisogno in continuazione di inventarci altre storie o scrivere drammaturgie anche altre e che tengano conto di spazi non sempre e non necessariamente di tradizionale fruizione teatrale. Allora diventava motivo di fascinazione cercare e reinventarci degli spazi che nessuno avrebbe usato come scena teatrale. E questo ci è stato chiaro dopo il nostro lavoro in Trentino in cui laghi, castelli, boschi e montagne erano la scenografia abituale in cui si agiva. Già avevamo fatto uno spettacolo al Festival Internazionale *Passaggi* di Pontedera dentro le sale di una fabbrica distrutta dal fuoco. Con un altro spettacolo, abbiamo lavorato su di una zattera in mezzo ad uno stagno. E persino il nostro *Caravaggio...i furori* nasceva come prove dentro le prigioni del castello di Pumenengo (Bg) abitato da topi e serpenti. Ma ancora prima, i temi delle nostre drammaturgie (*La mia terra bruciata di sale*, che parla dei suicidi dei cassaintegrati dei primi anni '80, oppure *Martèn*, storia di tre fratelli contadini depositati in un letto circolare di granturco) si prestavano a spazi altri.

Poi quella sorta di quotidianità, che appartiene a tanti, di gestione di un teatro, di un festival e di distribuzione dei propri spettacoli. Fra difficoltà chiare a tutti e voli di fantasia per mantenere quella utopia da cui eravamo partiti. Intanto passavano gli anni e si diventava anagraficamente adulti. I nostri amici degli inizi intanto stavano per diventare o erano già diventati "famosi", parliamo degli attuali grandi nomi del teatro italiano. Abbiamo sempre fatto il tifo per loro e ogni loro successo ci riempiva di gioia e orgoglio. Noi avevamo scelto un'altra strada. Ciò che ci ha sempre distrutti o forse tenuti vivi, non sono mai state le difficoltà economiche, che bene o male siamo sempre riusciti a fronteggiare, ma una nostra fortissima e continua inquietudine. Raggiunto uno scopo abbiamo sempre avuto bisogno di altro, ci consideravamo e ci consideriamo acqua che ha bisogno di movimento, ci sentiamo vento che ha bisogno di correre senza fermarsi. Che se l'acqua si ferma diventa putrida e se il vento cessa, non riesci a respirare. Fortuna che nella vita ci sono altri interessi oltre il teatro e fortuna che ogni tanto si ha voglia di mescolare le carte.

Sia io che Marco abitiamo poco distanti da un fiume bellissimo, all'interno di un bosco altrettanto bellissimo. Per me che avevo sempre abitato città, abitare questi paesi della bassa, ai confini delle province di Bergamo, Brescia e Cremona in mezzo a coltivazioni a senso unico di granturco inframezzate da paesaggi incantevoli, ma anche di allevamenti di mucche e maiali trattati come topi in gabbia, è stata una scoperta che dura tutt'ora. Ho amato e amo i miei viaggi in solitaria, in bicicletta o a piedi, lungo le strade sterrate del parco dell'Oglio alla ricerca di fontanili o di spazi

non frequentati da persone. Mi servivano per ritrovarmi, per perdermi, per acquietarmi. La prima volta mi sono buttato in acqua completamente vestito e con la bicicletta, altre volte quando la parola e il pensiero diventavano faticosi entravo in acqua e danzavo la mia vita, i miei sogni le mie paure.

Passavano gli anni, questa cattedrale nel deserto che era il Teatro di Romanengo e il suo territorio si stava consolidando, poi dal pensiero di Marco Zappalaglio e del Sindaco di Romanengo nacque l'idea di aggregare diversi comuni limitrofi e appartenenti a diverse province (Bergamo, Brescia, Cremona e Mantova) cui in seguito si sono aggiunti anche il Parco Oglio nord e il Parco Oglio Sud, per un festival teatrale lungo 100 chilometri, per rivedere e rivalutare un territorio genericamente chiamato 'della bassa'. Marco ha sempre creduto in maniera viscerale al discorso di un gruppo teatrale radicato in un territorio e che lavora per questo territorio. Lui sempre più di me. Io ho l'animo nomade, le tantissime riunioni mi venivano a noia e il rapporto con gli amministratori l'ho vissuto poche volte con animo sereno. Mi confrontavo e mi confronto solo con quelli che mi sembrava avessero un ideale, un sogno, una idea. E un po' alla volta, questioni economiche e questioni politiche, questo grande festival che era *Odissea - Festival della Valle dell'Oglio* si è un pochino ridimensionato. Rimane forte il pensiero di Marco Zappalaglio ancorato a questo territorio che è il suo. Io mi considero, pur vivendo da anni in queste zone, un ospite. E l'idea di essere ospite in qualunque parte io possa capitare è l'idea portante di questi miei ultimi anni. Si cerca di camminare leggeri, si cerca di guardare, a volte di capire, si cerca di scoprire, magari anche di raccontare. In questi miei viaggi non solo mentali, dicevo, il parco e il fiume dell'Oglio sempre pieni di ricchezze e di misteri.

Qua, cercando di mettere assieme curiosità, voglia di stare con le persone, teatro ed una mia formazione psico-sociologica, antropologica e pedagogica, oltre ad un grosso interesse per i sogni e per l'animo umano che mi deriva da una cultura contadina romagnola, è nata l'idea di camminate in notturna come regalo al nostro pubblico di "Odissea" e del Teatro di Romanengo. All'inizio si chiamavano *Il Respiro del Fiume*. Avevo compiuto 50 anni e le cose dell'infanzia e dell'adolescenza, non risolte, mi erano saltate addosso tutte quante e improvvisamente. Allora ho pensato che forse le questioni non risolte, le paure, per esempio dell'abbandono, non appartenevano solo a me. Così con Marco abbiamo pensato a camminate che da una parte dovevano essere un ritorno all'infanzia, dall'altra un percorso nelle proprie situazioni non risolte per poi arrivare infine all'uscita. Non erano spettacoli, ad ogni camminata ci si dava un tema, i miei attori li chiamavo i miei fantasmi e comparivano appunto come fantasmi nella notte. A ricercare per esempio un padre, una madre, un amore, a ricercare la propria voglia di danzare e di leggerezza. Qualunque tema ci si

dava, il percorso aveva delle tappe obbligate. Il buio, luoghi a volte apparentemente inestricabili e spazi aperti, il creare dei percorsi fintamente pericolosi per cui obbligavo le persone che non si conoscevano a darsi una mano e poi i passaggi, tanti in acqua. Il tutto scandito da un rito ed un tempo, non esoterici, ma teatrali. Queste camminate erano diventate momentaneamente i nostri luoghi e la nostra casa. Acqua e vento; e fuoco, quello della inquietudine. Ma anche i fuochi nella notte o i falò con parti di abiti che chiedevo ai camminanti di togliersi e di bruciare come rito propiziatorio per iniziare la camminata. Ma anche terra, a volte dura, a volte sassosa, a volte paludosa, ma terra.



Fig. 1: *Meditazioni verso Eva nascente*. Ideazione e regia: Enzo G. Cecchi. Con Gianmarco Zappalaglio, Anna Carra, Paolo Comensoli, Isabella Di Pietro, Angelo Lucchi, Giovanni Massimo, Luciana Mandotti, Marina Pavesi, Francesco Viviani. Fiume Oglio, Soncino (Cr). Odissea - Festival della Valle dell'Oglio, IX edizione, 27 luglio 2009. Foto Isabelle Di Pietro.

Dato che non amo fare le stesse cose e di cambiamenti ho bisogno, è arrivato poi l'incontro bello e fortunato con il Teatro delle Selve, di Ameno. Con loro abbiamo programmato una sorta di camminata da fare sia da noi che da loro, che mantenesse tutte queste caratteristiche, ma le sviluppasse ulteriormente sotto forma di spettacolo. In ogni caso, la natura e i posti meravigliosi che andavamo ad incontrare, non dovevano essere uno sfondo. Ma erano attori importanti e parte integrante della drammaturgia. L'anno dopo è nato lo spettacolo *Il Poema di Gilgamesh* con una drammaturgia più definita che ci permetteva di poterlo fare circuitare anche in ambienti altri, come per esempio una cava abbandonata di porfido in Trentino a Possender - Albiano (Tn) o attraverso i sotterranei del castello di Soncino (Cr). Poi è iniziata la stagione delle camminate senza spettacoli e senza attori, ma con azioni

fatte solo dal pubblico. Ingresso e partecipazione gratuite, l'unico pegno: ognuno doveva portare qualcosa da mangiare che poi alla fine si condivideva. Quale l'evoluzione futura ancora non sappiamo.

Continuava l'esperienza del festival *Odissea* e cambiava aspetto la stagione teatrale del Teatro di Romanengo. Questioni economiche ed altro ci impedivano di portare avanti stagioni invernali importanti come avevamo fatto praticamente con continuità per 22 anni, dal 1988 al 2010. Marco Zappalaglio ebbe l'idea di non chiudersi in un teatro, ma di aprirsi in contemporanea a diversi comuni per diventare quelle che saranno le nuove stagioni sotto la dicitura di *Teatri di Pianura*. E stranamente, io che non amo le sicurezze e le radici, mi sono trovato spiazzato. Bella e necessaria questa idea della dislocazione di una stagione in diversi comuni, di cui nessuno (al di fuori di Romanengo) con reali spazi teatrali. E mi mancava molto quello che avevamo contribuito a far diventare un notevole spazio teatrale, riconosciuto e riconoscibile in ambito nazionale. Tutte le volte che ci si dislocava in un altro comune io mi lamentavo «mi manca il nostro teatro». Perché finora avevamo lavorato non per uno spazio mentale e fisico di Piccolo Parallelo, ma appunto per uno spazio riconoscibile del Teatro. Ora diventava, al di là del nome, la stagione di Piccolo Parallelo e non più la stagione del Teatro Galilei di Romanengo. Tanti posti, nuove conoscenze, altri amministratori, nuove ansie. L'idea funzionava e funziona, ma personalmente non sono ancora riuscito ad accettarla pienamente. Animi mobili ed adrenalinici, abbiamo prodotto anche diversi spettacoli che il troppo lavoro di organizzazione ci ha impedito di fare circuitare, come invece sempre desiderano un attore e un regista...



Fig. 2: *Il Poema di Gilgamesh*. Ideazione e regia Enzo G. Cecchi. Con GianMarco Zappalaglio. E con Anna Carra, Angelo Lucchi, Giovanni Massimo, Luciana Mandotti. Sotterranei della Rocca di Soncino (Cr). Teatri di Fiume, III edizione, 14 aprile 2011. Foto di Samuele Donatelli.

Ma ritorniamo ai luoghi di Piccolo Paralelo. Più di vent'anni fa, l'avevamo detto all'inizio, avevamo lavorato e abitato per cinque estati lungo i castelli, i fiumi, i boschi, i laghi e le montagne degli spettacoli di *Se in Trentino d'estate un Castello*. Qua avevamo incontrato un paese, Faver e una valle, Valle di Cembra, vi avevamo lavorato per diverso tempo e avevamo conosciuto anche tante persone e un gruppo di giovanotti che collaborava alla produzione. Nel 2009, vent'anni dopo quell'incontro, uno di quei giovanotti, nel frattempo pure lui cresciuto e diventato architetto, ci chiama e dice «perché non ritornate a fare un giro qua in Valle?». Così re-incontrando Sergio Paolazzi abbiamo sviluppato una sua idea, che lui aveva chiamato *Masi in... Visibili*. Masi abbandonati o in parte recuperati, dislocati sui fianchi di una valle che si sviluppa sopra e lungo il torrente Avisio. Non si trattava solo di produrre o di proporre spettacoli che definivamo a bassissimo impatto ambientale, si trattava di vivere questo paese e questa valle e da stranieri cercare di raccontarla ai suoi stessi abitanti. Ora sono passati tre anni, anche se le persone ci considerano ormai quasi del luogo, siamo ospiti. Perché gli spazi e i luoghi di Piccolo

Parallelo, non sono nostri; li abitiamo, li viviamo, li osserviamo e a volte cerchiamo di raccontarli.

Ma i luoghi di un gruppo teatrale non sono solo quelli che si vivono direttamente, sono anche quelli che hai amato, che ami e che aldilà di qualche breve passaggio, non sei mai riuscito ad abitare. Sia io che Marco ci innamoriamo di tanti luoghi che poi a vita ci rimangono nel cuore. Per me Montreal, Bruxelles, Lisbona, per Marco l'Argentina tutta. Per tutti e due S. Pietroburgo. Ora sono passati gli anni e nei luoghi che abbiamo vissuto e abbiamo amato, abbiamo sviluppato anche il nostro essere Teatro e viceversa. *Non abbiamo mai cercato un luogo del teatro, ma abbiamo fatto diventare teatro i luoghi che sentivamo nel cuore.* Alla data in cui scrivo, agosto 2012, abbiamo appena concluso le serate del festival *Odissea* (in Lombardia), ancora pochi giorni e terminerà pure il festival dei *Masi In...visibili* (in Trentino), poi ancora qualche spettacolo in giro e dopo abbiamo deciso, per la prima volta da quando siamo gruppo teatrale, di fermarci un mese intero o quasi. Per pensare con calma a quelli che saranno i nostri prossimi anni e i nostri prossimi luoghi, ma soprattutto per ricordarci che questi luoghi che amiamo e che ameremo sono anche e soprattutto le persone che lì sono nate e che abitualmente li abitano.



Fig. 3: *Il poema di Gilgamesh*. Ideazione e regia Enzo G. Cecchi. Con GianMarco Zappalaglio. E con Anna Carra, Angelo Lucchi, Giovanni Massimo, Luciana Mandotti. Fiume Oglio, Torre Pallavicina (BG). *Odissea* - Festival della Valle dell'Oglio, X edizione, estate 2010. Foto di Samuele Donatelli.

L'autore

Enzo G. Cecchi, drammaturgo, regista e attore, ha fondato Piccolo Parallelo nel 1981, insieme a Gian Marco Zappalaglio, attore e direttore artistico. Dal 1999 Piccolo Parallelo ha sede a Romanengo (CR); è l'unico gruppo teatrale professionista della Provincia di Cremona riconosciuto dalla Regione Lombardia. In 31 anni di attività ha prodotto 44 spettacoli, la maggior parte scritti e diretti da Enzo Cecchi e rappresentati in 200 città in Italia e all'estero, fra cui San Pietroburgo, Londra, Stoccolma, Malta, Amburgo, Monaco, Colonia, Lubiana, Amsterdam, L'Aia, Montreal, Vienna. Quello di Cecchi e Zappalaglio è un modo di lavorare e concepire un teatro d'arte che fa dell'organizzazione di eventi culturali la naturale estensione dell'arte scenica. Per questa finalità ritiene fondamentale un rapporto con il territorio, con le sue istituzioni, con le sue istanze culturali. Frutto di questa idea, oltre ai 44 spettacoli, sono le quattro "imprese" realizzate e ancora in essere: le rassegne al [Teatro Auditorium G. Galilei](#) di Romanengo (Cr) giunte nel 2012 alla ventiquattresima stagione; la manifestazione [Odissea - Festival della Valle dell'Oglio](#), alla dodicesima edizione nel 2012; [Teatri di Pianura](#), una stagione teatrale itinerante che si svolge in periodo invernale in alcuni paesi fra le province di Cremona e Brescia; infine il festival *Masi In...visibili* che si svolge in Trentino in Val di Cembra, giunto nel 2012 alla terza edizione.

e-mail: enzogcecchi@gmail.com



Stefano Pasquini - Paola Berselli

Il teatro originario delle Ariette¹



Abstract

Teatro come esperienza umana che trova una via poetica nella natura. Teatro che si intreccia intimamente con la vocazione all'autobiografia e con il senso antico dello spirito; ispirato, dunque, al tempo della ritualità e volutamente estraneo alla società di massa. Questa è in sintesi la realtà del Teatro delle Ariette, che ha visto i propri fondatori abbandonare le piazze e i palcoscenici bolognesi per ritirarsi sulle colline bazzanesi. Qui hanno ritrovato se stessi e il mestiere di teatranti, grazie al legame con la terra e gli animali. Paola Berselli e Stefano Pasquini, nell'intervista che segue, raccontano come la pratica teatrale sia riuscita a diventare meditazione esistenziale e scelta di vita personale e come ogni loro spettacolo crei piccole comunità partecipi che condividono sentimenti originari e universali.

Theatre as human experience which finds its poetic way in the nature. Theatre which deeply binds itself with the vocation to autobiography and ancient sense of the spirit. Theatre that is inspired, therefore, by the rhythm of rituals and deliberately foreign to mass society. This is the essence of Teatro delle Ariette, which had its founders leaving squares and stages of Bologna to retire themselves in the hills. In the rural context they have been able to find themselves and their craft again, throughout the link with land and animals. Paola Berselli and Stefano Pasquini, in the following interview, expose how theatrical practice has managed to become existential meditation and personal choice of life. Each one of their performances creates small passionate communities, sharing universal and innate feelings.



D: Com'è nata la scelta di trasferirvi qui, in una zona così lontana dai luoghi "ufficiali" del teatro?

R. (S.P.): Noi arrivammo a creare le Ariette alla fine di un percorso teatrale, cioè dopo avere abbandonato il teatro. Negli anni Ottanta lavoravamo alla cooperativa Baule dei Suoni a Bologna; il teatro era la nostra professione... si guadagnava poco, era una professione "da giovani". Facevamo diverse attività, forse quella che più ci dava da vivere era il teatro di strada (nelle feste dei comuni, nelle feste di piazza, nelle feste dell'Unità) con una forma di spettacolo che noi chiamavamo il *Circo Ballotta*, tutto legato allo spettacolo popolare. Parallelamente facevamo anche teatro

¹ Testimonianza raccolta da Anna Bianchi.

di ricerca. Lavorammo all'ITC di San Lazzaro quando c'era ancora la Cooperativa // *Guasco* con Roberto Cimetta, che collaborava col Festival di Polverigi... era l'epoca dei nuovi comici bolognesi. Nell'ambito di questo teatro di ricerca a Bologna c'erano anche spazi come la Morara o Studios, c'era la nascita dei Teatri di Vita... facevamo un teatro legato alla musica, perché la mia è una formazione prevalentemente musicale. L'ultimo di questi nostri spettacoli di quel periodo si chiamava *Tom e Waits* ed era fatto da molte canzoni che avevamo tradotto di Tom Waits con le sue storie, lo replicavamo nei circuiti alternativi del nuovo teatro e del teatro di ricerca.

Nell'89 poi... è sempre difficile parlare delle crisi e del perché sono venute, però abbiamo deciso, forse per stanchezza o per inadeguatezza o per delusione, di lasciare il teatro. Io e Paola non eravamo ancora sposati ma vivevamo già assieme e tra le possibilità che si prospettavano per vivere c'era questo posto dei miei genitori, che era abbandonato e non interessava ai miei fratelli. In quegli anni c'era ancora poco interesse per la campagna, non come ora che ci vogliono tornare tutti... un po' per caso e un po' perché a me appassionava quest'idea, ci siamo trovati ad avere a disposizione, in un unico luogo, una casa dove abitare, un lavoro da immaginare, quello di coltivare la terra, e la prospettiva, con la nuova legge per gli agriturismi, di inventare un piccolo agriturismo, perché in questa zona di collina, con solo tre ettari e mezzo di terra, non saremmo mai riusciti a vivere. Così è cominciato il nostro percorso di contadini, andando via dal mondo forse anche troppo autoreferenziale del teatro e della gente che fa teatro. Dal 1989 fino al 2000 abbiamo vissuto di agricoltura e agriturismo.

A un certo punto, a metà anni Novanta, nel 1994 per precisione, il teatro rigermoglia proprio qua, forse grazie all'esperienza di lavoro e di vita in campagna, di lavoro con le materie prime, con la coltivazione della terra, con la trasformazione dei prodotti della terra in cibo. Facemmo un lavoro abbastanza autobiografico che si chiamava *Fienile* e raccontava questa nostra vita; l'abbiamo fatto perché ce l'hanno chiesto, poi però abbiamo sentito il desiderio di condividere e il teatro è tornato come desiderio di condivisione di un'esperienza di vita. Abbiamo ritrovato le cose da dire e il campo che si era inaridito in precedenza, è tornato vivo. Non eravamo più in città e ci siamo detti che ciò che dovevamo dire riguardava molto la vita che stavamo facendo. Abbiamo quindi pensato di cercare un magazzino o andare a vedere com'era la zona artigianale, poi ci siamo detti: "Siamo liberi, il nostro lavoro è un altro, abbiamo voglia di fare teatro, perché non farlo a casa a nostra?". Il primo lavoro che abbiamo fatto nei nostri campi, nella nostra terra si chiamava *Madre Coraggio* (non c'entrava con il dramma di Brecht). Dai campi poi siamo passati in casa... c'è una stanza di là, di sei metri per quattro, che è la sala da pranzo dell'agriturismo e lì

abbiamo iniziato a rappresentare i nostri spettacoli. Naturalmente ciò significava intrecciare teatro e vita, e così abbiamo iniziato a lavorare con persone del luogo: gli anziani di Castello di Serravalle, un ex deportato dei campi di concentramento, che raccontava la sua vita... lavorammo con degli ex partigiani, con loro abbiamo costruito un'*Antigone* ambientata nella Resistenza.

Poi, nel 1997 abbiamo creato il progetto *A teatro nelle case*, prima a casa nostra e poi in altre case del territorio. Abbiamo cominciato a chiamare altri attori, altre compagnie a fare teatro... era un lavoro autobiografico, strettamente legato al territorio e assorbiva tutti i temi che venivano dalla nostra vita qua, dai rapporti con le persone. Dal 2000 - da quando abbiamo costruito qui in mezzo ai campi il deposito attrezzi per dedicarlo alle attività teatrali e abbiamo debuttato con lo spettacolo *Teatro da mangiare?*- il rapporto con la natura, con la terra intesa come elemento naturale oltre che come agricoltura, è diventato uno dei centri dell'ispirazione del nostro teatro, come tutta la nostra vita.

Tutto è successo un po' per caso... Anche il percorso del *Teatro nelle case* è stato legato alle occasioni, nel senso che qua non ci sono teatri... Il legame con il territorio rimane sempre un po' contrastato, soprattutto con le istituzioni, perché noi facciamo il "teatro difficile", che non è vero, però così sembra o si crede... In ogni caso il fatto di vivere e fare un'attività economica qua, peraltro molto quotidiana come l'agricoltura e l'agriturismo, ci hanno inevitabilmente messo in rapporto con questa zona. Noi siamo sempre stati in relazione con il territorio, anche dialettica, su diversi problemi, come l'agricoltura biologica e questioni di mercato; forse saremo sempre considerati degli immigrati, però ormai sono vent'anni che abitiamo qui... Inoltre, questi comuni hanno visto un aumento dell'immigrazione in anni recenti, gente che arriva soprattutto dalla città, quindi noi siamo considerati "immigrati storici". Col teatro questa relazione con il territorio, oltre al lavoro con gli anziani, si è manifestata con l'accoglienza nelle case e nell'uso di luoghi non teatrali (come l'ospedale, luoghi abbandonati, il forno del panettiere) e anche con alcuni eventi connessi al territorio (documentati anche nei nostri dvd), come gli incontri col calzolaio di Castello di Serravalle e col fornaio di Bazzano nei loro negozi: io li intervistavo e loro raccontavano la loro vita, alla presenza del pubblico... Sono eventi che nascono spontaneamente dalla collaborazione/relazione con quelle persone che ti sembra abbiano più cose da raccontare.



Fig. 1: *Matrimonio d'inverno. Diario intimo*. Regia: Stefano Pasquini. Con Paola Berselli, Stefano Pasquini, Maurizio Ferraresi. Puertollano (Spagna). Feria de Teatro de Castilla La Mancha, 4-5-6 aprile 2011. Foto di Pilar G. Manzanares.

D: Raccontatemi della rassegna del Teatro nelle Case

S.P.: Il *Teatro nelle case* è un progetto che trasforma i luoghi privati in spazi pubblici. È nato nel 1997 e da subito ha funzionato con una struttura del tutto professionale molto simile a quella di un teatro: biglietti, permessi SIAE, agibilità, informazione pubblicitaria, noi (Teatro delle Ariette) nel ruolo di direttori artistici e organizzatori, le compagnie invitate come artisti e i cittadini come fornitori di uno spazio. Gli spettatori prenotano telefonicamente, raggiungono il luogo dell'appuntamento, che è di volta in volta diverso, e poi partecipano all'evento teatrale. La casa, il forno, il magazzino diventano così teatro pubblico nel senso più alto del termine, luogo dove si incontra una comunità di sconosciuti uniti dalla passione e dal desiderio di teatro. Il *Teatro nelle case* ha creato arte, cultura e socialità attorno all'evento teatrale; l'esperienza continua tuttora ed è arrivata nel 2012 al sedicesimo anno di attività. Ha avuto successo forse anche perché ha qualcosa di esotico, non so se la gente venga perché vuole andare a casa di qualcun altro o perché la situazione è esotica. Il *Teatro nelle case* si è sposato bene con forme popolari di espressione, ad esempio ci ha spinto a lavorare con molti artisti del teatro di narrazione che hanno una certa vena di popolare; così con Ascanio Celestini abbiamo collaborato varie volte, lui coniuga il teatro di ricerca con la

popolarità, non a caso ora si vede spesso in televisione. Queste situazioni ci hanno spinto ad incontrare molta gente.

L'intento pedagogico non ci interessa... ci interessa, invece, un altro aspetto, che stiamo progettando, cioè la costruzione di un laboratorio permanente attorno al nostro laboratorio... non rivolto a professionisti, ma alla gente del nostro territorio, per giocare al teatro, per raccontarci delle cose con il teatro. Un'attività che possa essere simile all'andare a giocare a tennis, o suonare nella banda del paese, o cantare nella corale... mi piacerebbe che ci fosse attorno a noi, a livello amatoriale, un gruppo di persone che amano il teatro e che attraverso di esso si raccontano delle storie, le loro storie, e anche celebrano assieme i momenti rituali della comunità, come il 25 aprile o il Ferragosto. È questa la cosa che ci interessa di più... a noi piace un teatro che abbiamo la presunzione di considerare non difficile, anche se viene visto così da quelle persone a cui non interessa. Il rapporto con il territorio ci stimola a fare un teatro che cerca di parlare con tante persone diverse, non vogliamo chiuderci in categorie: come sarebbe progettare uno spettacolo per soli studenti o per altri tipi di spettatori.

Dal 2000, grazie al successo che ha avuto *Teatro da mangiare?* abbiamo vissuto della creazione e vendita dei nostri spettacoli. Abbiamo fatto decine e decine di repliche dei nostri lavori qua nei nostri spazi, ma anche repliche fuori... C'è stato uno scarto economico che ha fatto sì che lasciassimo l'attività dell'agriturismo. Dal 2002 abbiamo cominciato a fare il nostro teatro anche in Europa e all'estero, perché piano piano si vengono a creare relazioni...

P.B.: Scopri che la modernità sta anche in questo genere, in queste idee che a prima vista, potrebbero sembrare più antiche, più legate alla campagna... Si riesce, attraverso la creazione di un canale che trasporta la tua esperienza diretta nel teatro, a incontrare persone in tutta Europa: forse è stata la scoperta più bella, perché parte appunto da una vita legata a un'altra epoca e poi, trattandola col teatro, diventa moderna, attuale e soprattutto diventa punto di incontro con situazioni che non sono, o potrebbero non sembrare, vicine a noi...

D: Studiando il Teatro nella Natura, ho scoperto che utilizza spesso quegli elementi che il Toschi individuava nel rito-spettacolo (canto, processione, musica, narrazione e danza)... Nel vostro lavoro c'è questa ritualità, questo ricorrere ad elementi derivanti dal rito?

S.P.: C'è un ricorrere alla forma rituale, non intesa nell'accezione esteriore, ma nell'accezione profonda: una cosa alla quale partecipano tutti, sacerdote e fedeli. Si possono creare forme simili. Ad esempio nel 2004 abbiamo fatto un progetto

particolare con il Festival di Santarcangelo che si chiamava *L'estate.fine*. Abbiamo chiesto e coltivato un campo e abbiamo costruito una scenografia vegetale del nostro spettacolo in questo campo... L'abbiamo costruita come una specie di cimitero, con tanti quadratini fatti dalle piante come se fossero piccole tombe vive (c'erano tutti i vialetti fatti coi fagiolini...). C'era anche una specie di cappella con l'abside con tutti i rampicanti e lì si celebrava il rito di *L'estate.fine* che poi ha avuto come sottotitolo *Pasqua laica in quattro movimenti: veglia, corteo, rito e festa popolare*. Si cominciava in una sorta di cucina dove noi cucinavamo e dove si leggeva un diario – come se fosse una preghiera – poi il cibo veniva messo in una cassa e, come in un funerale, si partiva in corteo... si attraversavano i boschi, ma anche i centri cittadini e poi si arrivava nella “chiesa” dove c'era il rito che consisteva nel cucinare il cibo durante lo svolgimento della performance e alla fine c'era la festa popolare, si mangiava e si ballava. Il luogo diventava lo spazio per una festa di tutti, con il liscio, con il cibo ecc. Questa è una delle forme di spettacolo che ci interessano di più, spesso nel nostro teatro c'è il cibo, che è elemento drammaturgico, ma anche elemento concreto, che viene consumato davvero. Ad esempio in *Teatro da mangiare* non c'è corteo, ma ci sono trenta spettatori seduti attorno ad un grande tavolo e io, Paola e Maurizio – i tre che recitiamo – di fatto celebriamo questo rito, perché raccontiamo la nostra storia servendo le portate: credo che sia, nella sua essenza, elemento importante. Spesso diciamo che non siamo vicini ad un teatro moderno, nel senso di creazione di un oggetto estetico da consumare, non siamo vicino all'estetica, ma tendiamo e vorremmo essere vicino al rito, creare una comunità, piccola o grande, partecipe.



Fig. 2: *L'estate.fine*. Regia di Stefano Pasquini. Con Paola Berselli, Stefano Pasquini, Maurizio Ferraresi, Claudio Ponzana, Gregorio Fiorentini, Rosa Massari. Santarcangelo di Romagna. Santarcangelo dei Teatri, luglio 2004. Foto di Stefano Vaja.

D: Quanta vita c'è nella vostra attività? Quanto sentite l'esigenza di un "risveglio" degli spettatori, delle persone in generale, in un'epoca che spesso riduce tutti ad automi, chiusi in uffici, con il corpo e i sensi anestetizzati?

S.P.: Noi abbiamo scelto di mettere la nostra vita come piatto dell'opera da mangiare, da condividere... si può dire che è un teatro autobiografico, ma anche dell'esperienza, cioè l'esperienza di vita – in questo caso, la nostra – diventa soggetto ed oggetto dell'opera da condividere. Poi c'è la materialità, anche dei corpi e dei gesti, che non sono estetici ma sono "veri", quindi c'è il tentativo di costruire anche una drammaturgia del gesto, della presenza fisica come presenza umana, non come presenza estetica: il gesto in noi non è trasfigurato, non diventa danza, però è il gesto del tagliare la sfoglia, del fare un tipo di pietanza, dell'impastare il pane...

P.B.: Sono gesti comuni che se messi in una condizione teatrale, anche condivisi col pubblico, diventano molto forti e commoventi. Fare le tagliatelle nella nostra regione è considerato quasi quotidiano, mentre fuori è considerato una cosa quasi esotica... Se lo riempi di senso tuo, di vita, questo gesto diventa molto bello, enormemente commovente, anche se è accompagnato dalla lettura di un testo che è originario della Spagna... sono cose che vanno al di là delle culture. Questa lettura è sempre apprezzata dappertutto perché è sentita come originaria, appartiene a una sorta di infanzia, di luogo della memoria dove tu rivivi la sensazione di una famiglia che si riunisce in cucina, qualcosa che appartiene a tutti... C'è una funzione catartica del teatro.

S.P.: C'è qualcosa che mette in moto un filo comune, che lega le persone più diverse. A volte noi lo otteniamo mettendo in scena situazioni molto intime, che però appartengono a tutti, anche se sembrano così particolari...

P.B.: A noi piace molto la definizione di teatro "originario", perché è meno intellettuale e più profondo. Andando a teatro ci sono spettacoli che piacciono o non piacciono, a seconda dei gusti... in questo caso, invece lo spettatore viene toccato ad un altro livello, che non è solo quello estetico o drammaturgico, fondamentale in tantissimi lavori: capita di intaccare un'altra parte, quella che più può esser messa in relazione con gli altri...

S.P.: Di solito non riusciamo a lavorare in una struttura di teatro, e quando succede, comunque gli spettatori stanno seduti con noi attorno al tavolo (nel caso del *Teatro da mangiare*). Se si è in una casa, è meglio... Non riusciamo perché l'idea è quella di costruire una situazione dentro la quale stare, vivere una parte di tempo, con una consapevolezza diversa, con un altro sguardo. In un progetto abbastanza grosso che si intitolava *È finito il tempo delle lacrime* abbiamo lavorato con i nostri animali, abbiamo costruito una specie di teatrino di legno in un accampamento; da

una parte c'era quello che chiamavamo *Lo zoo sentimentale* con gli animali vivi, ma anche con foto e pupazzi... attorno facciamo le tigelle, c'è il bar, c'è la musica, c'è una roulotte dove sta il poeta che parla con le persone... insomma si crea una situazione in cui lo spettatore entra, trascorre del tempo e noi tentiamo, scardinando le abitudini consuete, di attivare la sua attenzione, i suoi sensi, in modo che quel tempo venga osservato in altro modo: vendiamo i biglietti di una lotteria che ha come premi i nostri prodotti, facciamo la ruota della fortuna, fino al momento in cui questa festa raggiunge il suo culmine ed è allora che entriamo nel teatrino di legno e lì facciamo lo spettacolo *Bestie. Il circo filosofico da cortile* con la presenza dei nostri animali. Però i nostri animali non fanno dei numeri, particolari, ma semplicemente stanno lì con noi...noi facciamo il nostro lavoro e loro sono lì, in una situazione molto ravvicinata. Il tempo passa, ognuno torna a casa sua.. però, avendo condiviso questo tempo in una situazione non usuale, tentiamo di aprire la percezione per far vedere qualcos'altro...



Fig. 3: *Lo zoo sentimentale*. Regia di Stefano Pasquini. Con Paola Berselli, Stefano Pasquini, Maurizio Ferraresi, Claudio Ponzana, Gregorio Fiorentini. Volterra. Volterrateatro, luglio 2007. Foto di Stefano Vaja.

P.B.: Anni fa avevamo dato a questo tipo di teatro la definizione un po' melensa di *Teatro invisibile del cuore* perché attorno a questo tavolo, dai ventenni agli ottantenni, c'è una sorta di comunione molto forte, si arriva ad attivare cose che sono universali, sentimenti originari (l'infanzia, la madre, l'amore) che noi raccontiamo non con il teatro tradizionale, come Shakespeare, ma con pezzi creati da noi...

S.P.: Adesso dovremmo partire con un progetto che lega i diari quotidiani con i tortellini, cioè faremo i tortellini durante lo spettacolo... sono fortunato, a me piace molto cucinare, mi piace soprattutto l'aspetto di trasformazione della materia, come si cuociono le cose: secondo me c'è qualcosa di simile alle operazioni artistiche, che in fondo sono operazioni di trasformazione.

Gli autori

Stefano Pasquini e Paola Berselli sono i fondatori del Teatro delle Ariette, che si costituisce nel 1996, come associazione culturale, con sede nell'azienda agricola Le Ariette a Castello di Serravalle (BO). Nel 1997 creano e realizzano a Castello di Serravalle il progetto *A teatro nelle case*, un'originale modalità di circuitazione e fruizione degli spettacoli, che negli anni successivi si allarga ai comuni di Bazzano e Monteveglio. Nel 2000 il Teatro delle Ariette costruisce e inaugura, in mezzo ai campi dell'azienda agricola, il Deposito Attrezzi, un edificio rurale per il teatro. Dal 2001 diventa compagnia teatrale professionista. Dal 2003 le attività dell'associazione sono riconosciute e sostenute dalla Regione Emilia-Romagna e dalla provincia di Bologna. Dal 2010 conduce le attività del *Laboratorio permanente di pratica teatrale*.

e-mail: info@teatrodelleariette.it



Giuliano Scabia

Note intorno al Teatro Vagante¹



Abstract

In questo testo-intervista Scabia traccia, alternando racconto e riflessione, un percorso che abbraccia tutta l'attività del suo Teatro Vagante: dalle azioni nelle scuole degli inizi degli anni '70 - agli albori dell'Animazione Teatrale, che anche da qui prese le mosse - al lavoro all'Università di Bologna, organica continuazione di quei primi esperimenti. Dalla poesia alle azioni teatrali in strada; dall'architettura della pagina al respiro della parola detta *in presenza*; dalle aule e dai teatri ai *trekking* nella natura di giorno e di notte, tutti questi sconfinamenti sono raccontati in prima persona; ne emerge una narrazione nella quale la pedagogia si intreccia con la vita e le sue relazioni; e la scrittura viene ogni volta messa *alla prova* nelle circostanze date - siano esse una scuola, un paese tra gli Appennini, il quartiere di una grande città, un bosco, un cammino - alla ricerca di una "poesia dello slancio vitale".

Giuliano Scabia interweaves memory and critical discourse to delineate a path, that encompasses all phases of his Teatro Vagante: from applied theatre in the schools at the beginning of the Seventies, at the dawn of 'animazione teatrale', to his work at the University of Bologna, an organic continuation of those experiments. From poetry to street theatre, from the planning of the written page to the breath of oral speech, from University halls and theatrical buildings to the trekking into the nature, day and night, one tale emerges, where pedagogy interweaves with life and all its connections. Writing is being *tested*, each time, in different contexts - be them a school, a rural village, a urban neighborhood, a path- looking after a "poetry of lively impetus".



D: La ricerca del teatro fuori dai teatri, nella natura, com'è nata?

R: Alle spalle c'è l'albero dei poeti, che cantano nella notte, è un'immagine di poesia... e il canto arriva fino all'origine del cosmo. È un dialogo, nel senso etimologico della parola, è ricerca del legame (logos) che c'è in tutto l'universo.

D: Può essere considerata una 'pacificazione' con l'universo, come è capitato diverse volte nel Novecento?

R: No... il Novecento ha detto tante cose: dagli assassinii degli Ebrei, alle utopie più pazze... È una maturazione mia del senso della poesia, è qualcosa di personale...

¹ Testimonianza raccolta da Anna Bianchi.

D: L'educazione, la pedagogia, che ruolo hanno nel suo lavoro?

R: È la base del mio lavoro, tutto il mio lavoro è pedagogia. La pedagogia, infatti, è l'atto centrale della specie umana, anche degli animali (che non fanno altro che insegnarsi le cose da fare), quindi la trasmissione è la base di tutto. Questo lavoro è sempre stato, per la parte di 'rapporto con gli altri', un lavoro per cercare di imparare; la pedagogia è per me un atto reciproco, un cammino insieme a persone che, forse, sanno qualcosa in più e che cercano di imparare. Per me la pedagogia non è tanto l'educazione, che è la capacità di 'tirare fuori', quanto quella di guidare il bambino interiore prima di tutto, il nostro bambino, guidarlo a fiorire sempre nella conoscenza, in equilibrio col mondo. Se c'è uno squilibrio, ci sono le fughe astratte, le fughe pericolose, le fughe ideologiche, che sono maligne perché non tengono più conto della presenza del corpo, dell'esserci, dello 'stare in', ma diventano ordini, dittature, imposizioni, quindi negazioni: dall'Inquisizione ai campi di concentramento Rossi o Neri e a tutto quello che abbiamo visto nel grandioso Novecento.

D: Leggendo delle varie esperienze di teatro nella natura, ho avuto la percezione che alla base ci fosse anche un tentativo di 'abbattere le barriere', mettendo attori e spettatori alla pari e non più contrapponendoli sul palco e in platea. È un'idea sbagliata questa?

R: La distanza viene effettivamente annullata solo se si fa qualcosa insieme. Ciò che interessava era camminare con un libro in mano, farlo diventare una foglia o un fiore dentro il luogo 'natura' che diventa a sua volta il teatro. Venti chilometri di cammino sono un teatro, come lo è una radura (pensi alla radura del Maggio), e dietro c'è l'idea del corteo.

D: Paolo Toschi, nel suo Origini del Teatro Italiano, individua alcuni elementi (danza, canto, processione, narrazione e musica) che ricorrono in quella categoria che possiamo chiamare dei riti-spettacolo: quanto c'è di rituale nella sua attività di teatro?

R: C'è molto rituale, come può essere un rituale oggi, in una società meccanica... Io ad esempio vado a Marmoreto e a Busana² dal 1974, ogni anno, perché c'è il rituale di ritorno e di interrogazione del mutamento: non è un ritorno per ricordare, ma per osservare cosa cambia e tenere viva una relazione. Similmente vado a Trieste fin dal 1973, quando c'era ancora il manicomio, ho fatto diverse azioni a distanza anche di molti anni, perché si ripresentava ogni volta una domanda, che chiedeva di guardare cosa era nel frattempo successo nel campo del teatro della follia. C'è, quindi, una ritualità di ritorno, mi piace che ci sia questa sorta di

² Sono questi due paesi dell'Appennino Reggiano, dove Giuliano Scabia e il Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna portarono nel 1974 l'esperienza del *Gorilla Quadrumano*.



Fig. 1: Giuliano Scabia, *A veglia con Lorenzo e Cecilia mentre viene la sera, dialogando con la violinista Chaki Kanda*, Alpe Selviana (Lago d'Orta, No), Teatri Andanti I ed., org. Teatro delle Selve, 23 giugno 2001. Foto di Camilla Pasini.

dialogo-rito, che può essere considerato anche rito purificante, perché ogni volta è cambiata la situazione, e quindi devo cambiare anch'io: non posso ripresentare quello che ho fatto dieci anni prima. È un rituale in movimento: partendo dal presente. Ho studiato molto il mondo folklorico, ma è il mondo di ieri, ormai sta alle spalle. Mi hanno influenzato molto Frazer, Toschi e molti altri antropologi, senza i quali non avrei fatto tante cose (rituale della festa, scadenze dell'anno così importanti per la sopravvivenza nel mondo antico, rapporti con la luna, col sole...). Tutto ciò mi ha dato molto per capire il passaggio che abbiamo vissuto, attraverso la lotta armata, o simili follie, da un mondo precedente a un mondo che verrà. A fine Novecento è avvenuta una spaccatura molto interessante: sono crollate definitivamente due grandiose utopie, una di Destra e una di Sinistra, che hanno costituito il secolo e che avevano dentro fortissimi momenti rituali. Ciò mostra come ogni cosa che facciamo

diventa un monumento, quindi bisogna ricominciare dall'inizio. Nel momento in cui è vivo, è vivo, dopo si fossilizza, cambia la fruizione.

D: Che tipo di fruizione c'è nei suoi spettacoli? Che tipo di pubblico?

R: È senz'altro un pubblico molto motivato... così ci si può 'permettere' azioni come la salita notturna del monte Amiata, nella boscaglia e senza sentieri. Avevo messo tutti al corrente della difficoltà, mi hanno risposto che mi avrebbero seguito e, quindi, l'abbiamo fatto! Chiaramente, avevo studiato tutto con attenzione, ma il rischio di perdersi c'è, soprattutto durante la notte...

D: Con quale criterio sceglie il percorso delle sue azioni?

R: Con qualcuno che lo conosce, con quelli che m'invitano. A volte chi assiste ad un'azione chiede di riproporla in un luogo caro (ad esempio Mario Pagliarini ha preso spunto da una camminata a cui aveva partecipato e si è inventato *La via Lattea*³). Nel 1969 a Santarcangelo ho scelto io di andare da lì al mare, di notte.

D: Come mai ha chiamato il suo teatro Teatro Vagante?

R: Perché vaga per i cieli e per la terra, alla ricerca di qualcuno a cui raccontare le storie, come i girovaghi. È vago di vagare. Nasce dalla *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*: nella prima scena ci sono i cinque attori legati al *Teatro Vagante*. Tutto il mio teatro si chiama *Ciclo del Teatro Vagante*. Il primo Teatro Vagante è stato a Sissa (PR) nel 1971, dove il padre di un ragazzo ci ha prestato il suo carro contadino su cui portavamo nelle case delle varie frazioni il lavoro che facevamo con gli studenti della classe. Era un lavoro sperimentale in una scuola media: si partiva dalla classe e si andava nelle strade, nelle case, nelle famiglie. Era in collaborazione con l'Università e i Comuni.

D: Che reazione ha avuto la gente di fronte al Teatro Vagante?

R: In questo caso ci conoscevano tutti, era già un mese che lavoravo coi ragazzi, si sapeva quello che facevamo, ogni giorno affiggevano i giornali murali, i genitori chiacchieravano, inventavamo diverse azioni (come la messinscena della storia del paese), c'era una commedia all'improvviso coi burattini costruiti dai ragazzi. La disponibilità era enorme.

D: Al trascorrere del tempo, l'atteggiamento delle persone è mutato? Sono più chiusi o diffidenti verso questo tipo di azioni?

R: Io credo che ci sia una quantità di teatro di strada impressionante ancora oggi. Dipende da come si bussa! Per quanto riguarda il *Gorilla Quadrumano* avevo

³ *La via Lattea* è 'pellegrinaggio' con azioni, musica, letteratura e cinema giunta nel 2009 alla quarta edizione. Si svolge, solitamente, in più giorni tra i mesi di agosto e settembre, nel territorio del Canton Ticino.

preparato molto le azioni, non andavo 'di sorpresa' nelle case: ho incontrato i sindaci, ma soprattutto quelle persone che sono i veri 'capi-paese', che conoscono tutti e ai quali ci si rivolge per consigli e pareri. Una volta trovati questi e dopo avere parlato, spiegato loro il nostro intento, tutte le porte si aprivano, ci hanno accolto in tutte le case.



Fig. 2: Giuliano Scabia, *A veglia col lupo nei boschi intorno al Monte Mesma*, Lortallo di Ameno (Lago d'Orta, No), Teatri Andanti III ed., org. Teatro delle Selve, 21 giugno 2003. Foto di Camilla Pasini.

D: C'è un filo conduttore nelle sue ricerche?

R: La scrittura, il filo del racconto scritto: o come progetto, o come testo, o come racconto dell'esperienza. Ho scritto per lasciare un seme a chi veniva dopo. Questo è il filo, il capo del filo è quando io scrivo. Ma non è uno scrivere solo quello che ho visto: scrivendo vedo delle cose che stanno sotto, oltre. Queste invenzioni diventano azioni: con il linguaggio esploro. La lingua è come un campo magico: lavorando, andando dentro le parole, si hanno delle rivelazioni, perché le parole sono anime vive, semi che sbocciano. Io cerco di farle sbocciare. Su questa base mi viene in mente di andare ad interrogare una situazione piuttosto che un'altra, dipende da quello che vedo e incontro. Lavoro su un essere vivente, il linguaggio, che è il cervello di tutto. Lo esploro, lo ascolto, lo scavo e arrivo ad un certo punto: sono

arrivato a *Marco Cavallo* perché avevo fatto un lavoro sulla scrittura. È una ricerca del senso del linguaggio, il filo di tutto è qui. Il viaggio del Teatro Vagante è quello di cercare di capire come è fatto il mondo, l'universo, gli altri, io stesso. Ora il Teatro Vagante è arrivato all'origine, al Big Bang, al suo mormorio. I poeti a volte cercano di ascoltare e capire il tempo, la luce. Il camminare nei boschi va in questa direzione.

D: Crede che questa ricerca 'aiuti' chi la ascolta ad aprirsi a nuove visioni?

R: Mah? A volte, quando vedo gli occhi che si illuminano, ho questa impressione... Però non sempre si ha la grazia. La poesia può dare una mano all'uomo, può dare speranza anche quando è pessimista. È come un gioco, per un momento si può immaginare di essere nel paradiso terrestre, anche se si è in un luogo brutto. La parola è un modo per svegliare in sé e negli altri la fonte, perché ognuno ha un patrimonio ricchissimo dentro. L'umanità è una specie in cammino, ha già fatto un percorso impressionante nell'autocoscienza, nella conoscenza di sé, sta capendo che il suo pensiero avvolge la terra, il mondo. La malinconia fa parte di tutti, ma può essere vinta dal gioco, se si cerca di capire, se si va in giro a curiosare...

D: I bambini come si pongono? Loro che hanno una mente diversa dalla nostra, ancora innocente...

R: I bambini sono l'origine, sono "il motivo per cui", da cui tutto comincia e tutto viene rinnovato. Il mito del bambino (ad esempio Gesù o l'anno nuovo) dice questa cosa: che tu li nutri, ma che sono loro a nutirti, perché è una vita nuova che cresce. La pedagogia è importante, perché il bambino (sia quello che c'è in sé, sia quello che c'è fuori) non sa niente e sa tutto, deve, cioè, imparare tutto, fa domande... queste domande fanno girare il mondo. Se si dimentica questo, si è morti. Le civiltà che dimenticano ciò non hanno speranza, sono vecchie, muoiono. E il bambino da una parte o dall'altra torna fuori. La pedagogia è importante, nei propri confronti e verso gli altri.

D: Per quale motivo non ha teorizzato il suo pensiero, la sua filosofia?

R: Perché ogni teoria è un po' cieca: quando si concettualizza, il vivente scappa... L'accademia è fatta così, ma noi siamo un po' guerriglieri, siamo pesci, non ci fermiamo lì. Come quando si studiano i poemi classici solo attraverso la metrica, si perde la poesia, la musica, il senso. Teorizzare è pericoloso, perché ci si ferma lì... da una parte è istintivo, però bisogna tentare di non istituzionalizzarsi, di non diventare schemi astratti. È una lotta continua, perché c'è bisogno di una concettualizzazione, non si può farne a meno... Però la schematizzazione deve essere una dialettica continua, deve essere interrogata, perché di per sé è monumento. I monumenti sono utili se si riesce a trovare il nocciolo da cui sono nati, il nocciolo vivente.

D: La sua è poesia della vita?

R: Sì, è poesia del vitale, dello slancio vitale... Quando ero più giovane ero molto più schematico! Anche i primi lavori teatrali sono più mentali... Poi ho cominciato ad interrogarmi, ad interrogare il mio corpo, a provare le cose su di me prima di affidarle agli attori. Il viaggio è stato questo.



Fig. 3: Giuliano Scabia, *Grande veglia con Marco Cavallo e Nane Oca rivelato*, Ameno (Lago d'Orta, No), Teatri in Limine V ed., org. Teatro delle Selve, 6 febbraio 2010.

D: Il camminare, come pratica, è un modo per sentirsi vivi?

R: Secondo me sì, siamo una specie in cammino; camminando la mente si rilassa, si è più allegri. A me piace camminare come pratica. Sia con *L'Angelo e il suo Diavolo*, sia con *Il Gorilla Quadrumano* abbiamo fatto molte camminate. È stato così, senza motivi particolari... Arrivato all'Università, ho sentito molto l'esigenza di uscire, di tornare negli spazi aperti, per questo ho accettato di fare l'insegnante, a patto di continuare col Teatro Vagante e il lavoro che avevo iniziato.

D: In tutta questa poesia di vita, come vede il teatro? Come un monumento, come qualcosa di morto?

R: È una sfida che alcuni hanno lanciato nei confronti dei nuovi modi di raccontare (cinema o televisione). Il teatro, infatti, potrebbe avere esaurito la sua funzione. È interessante vedere la rivoluzione che sta avvenendo, forse la più grande

dopo quella Neolitica: il digitale. La specie è cambiata, la rete Internet che ci avvolge è affascinante, ma ha cambiato i rapporti con la memoria. Ciò che manca è il corpo e lì, forse, si trova il teatro. Tra un po' potremmo non avere più la necessità di sentirci fisicamente, forse sarà sufficiente inviarci delle e-mail. Il teatro ha sicuramente vinto in quelle esperienze in cui il corpo si sente, in cui si narra e la gente ascolta e vive ciò che viene rappresentato. Con l'arrivo del cinema e soprattutto della televisione nelle case il teatro è cambiato, è diventato il luogo in cui il corpo si interroga, in cui la poesia interroga il corpo, in cui la comunità cerca di incontrarsi... ecco perché si fa teatro nelle scuole, nelle carceri... sono luoghi d'oro per il teatro.

L'autore

Giuliano Scabia è nato a Padova nel 1935. Scrittore, poeta, drammaturgo, narratore dei propri testi, è protagonista di alcune tra le esperienze teatrali più vive degli ultimi decenni. Dopo il primo libro di poesie, *Padrone e servo* (1964) scrive il testo per l'opera *Diario Italiano* (1964), composta da Luigi Nono. Sempre per Nono compone anche *La Fabbrica Illuminata*, per voce e nastro magnetico, dedicata agli operai dell'Italsider di Genova Cornigliano; la prima esecuzione avviene alla Biennale Teatro di Venezia, nel 1964. Scabia ha fatto parte del Gruppo 63 ed è stato uno degli iniziatori del Nuovo Teatro scrivendo lo spettacolo *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Trip Scap Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, per la regia di Carlo Quartucci presentato alla Biennale di Venezia (1965). Ha scritto opere teatrali, che fanno tutte parte del ciclo del Teatro Vagante (più di sessanta testi); romanzi, tra cui *Nane Oca*, *In capo al mondo*, *Le Foreste sorelle*, *Nane Oca rivelato*; libri di poesia tra cui *Il poeta albero*, *Opera della notte*, e l'ultimo *Canti del guardare lontano* (Einaudi, 2012).

Negli anni '70 il suo Teatro a Partecipazione ha inaugurato una pratica di teatro nel sociale o nello "spazio degli scontri", che ha poi avuto considerevoli influenze sul teatro italiano posteriore. Tra le altre, si ricordano qui le *Azioni di decentramento* a Torino nel 1969; *Marco Cavallo*, all'Ospedale psichiatrico di Trieste durante la direzione di Franco Basaglia, 1973; il *Gorilla Quadrumano* sull'Appennino Reggiano, 1974.

Scabia ha tenuto per anni un corso di Drammaturgia all'Università di Bologna che ha formato e segnato generazioni di studenti, diventando nel tempo un punto di riferimento pedagogico, un luogo di visioni e di sconfinamenti, mentali e fisici.

e-mail: g_scabia@hotmail.com



Lorenza Zambon

Frammenti dell'attrice-giardiniera



Abstract

Lorenza Zambon, attrice-autrice, ha ideato negli anni una serie di a-solo di timbro autobiografico, accompagnati da musica dal vivo, che entrano nel cuore della sua relazione all'alterità del vivente. Qui propone un montaggio di frammenti tratti dai testi delle sue performance. Si tratta di note scritte per essere raccontate a voce, in un particolare rapporto d'intimità con i partecipanti e i luoghi stessi della rappresentazione, per elezione giardini, boschi, paesaggi interi; ecco perché hanno un ritmo monologante e tendono all'oralità. Il montaggio è organizzato lungo alcune parole-chiave che sono care all'autrice: 'albero', 'macro(foresta)', 'micro(muschio)', 'nominare', 'selvatico'.

Lorenza Zambon is actress, author, director. She has created over the years a few solo performances, autobiographical in tone, that deal with her relationship to the 'otherness' of the living. Here she proposes an assembly of fragments from her plays. These texts have been composed to be told in a special intimate relationship with the audiences and the sites of performances, be they gardens, woods, landscapes; thus the voice performs a monologue and the style leads towards orality. The assembly is organized along some key-words, precious to the author, and precisely 'tree', 'macro (forest)', 'micro (moss)', 'to name' and 'wild'.



Albero

Cammino verso l'albero in mezzo al prato, vado dritta verso di lui.

Mi fermo quando riempie completamente il mio sguardo.

Allora comincio a girargli intorno. E lo guardo. Giro, giro. E lo guardo.

Non riesco veramente a vederlo tutto intero. I miei occhi corrono da un particolare all'altro, da una parte all'altra, su e giù. Non fisso nulla. Non vedo nulla.

Continuo a girare. Continuo a guardare.

Qualcosa emerge. Quel punto dove si vede che c'era attaccato un ramo caduto.

Quella foglia che spunta tutta da sola direttamente dal tronco, molto più sotto di dove cominciano i rami.

Piccoli particolari. Li ricordo, mi accorgo di aspettarli mentre giro. Li ritrovo ad ogni giro.

Il primo ramo in basso che esce dal tronco. L'angolo che fa.

E poi gli altri rami, uno dopo l'altro. La loro forma, la loro inclinazione, la loro direzione ... è così chiaro: è tutto determinato da un movimento, dal loro movimento verso la luce.

Anzi ... quella che mi pare la loro forma è solo un lunghissimo momento del loro movimento ...

... Forse tutto sulla Terra è il momento di un movimento!...

Le radici. Vicino al tronco affiorano leggermente. Poi si immergono. Si vede la loro direzione.

Posso immaginarle sotto la superficie della terra.

Si allargano a raggiera, arrivano a riempire un cerchio largo come la chioma. E sotto ce ne sono altre che sprofondano, tanto quanto è alta e larga la chioma.

Chiudo gli occhi e vedo l'albero tutto intero. Due chiome, una sotto terra, una nell'aria.

In mezzo il tronco. Tutto gli scorre sotto la superficie, l'energia del sole, la parte più sottile della terra sciolta nell'acqua ... si uniscono.

L'albero e la sua forma tutta intera, il lungo momento di un movimento.

Posso andare indietro in quel movimento, vedere l'attimo di inizio, vedere dove è successo... in quel punto appena sotto alla superficie della terra, che ora è lì in basso al centro del tronco.

Quel punto in cui il seme che era uno è diventato due. E le due metà hanno cominciato a spingere una contro l'altra con una forza enorme.

E una metà ha cominciato ad affondare verso il centro della terra, e l'altra a salire verso il punto più alto nel cielo.

[...]

Quel movimento continua ed è così chiaro, così logico... È così necessario che sia proprio così com'è... Perché mi sembra anche giusto? Cosa c'entra il giusto e l'ingiusto? E soprattutto: perché mi sembra bello? [...]

Macro (Foresta)

Faccio un passo, due, pochi metri.

Sono dentro. Ah, ecco.

È così allora, è davvero così.

Ecco com'è una foresta che ha mille anni.

Non ne avevo mai vista una, nemmeno somigliante.

Eppure in qualche modo la riconosco, certissimamente.

Ecco come è una foresta che ha il tempo di diventare tutto quello che può diventare.

Ci sono zone più fitte e se guardi bene,
vedi lo spazio di un vuoto che c'era.
Gli alberi lì sembrano sottili anche se sono grossi... così.
Sono giovani e vicini vicini,
quattro passi, sette passi. Da lì a lì.

Ma intorno, tutt'intorno a questa piccola corte
c'è lo spazio enorme degli alberi adulti.
I fusti ovunque sono così distanti, quindici passi, venti passi,
se uno è qui l'altro è lì.
E adesso... adesso i tronchi sono così grandi
che non li tieni, neanche in due ...
E i rami, le chiome sono così lontane
trenta metri? quaranta metri ? le chiome adesso sono lassù.
È piena ombra sotto le volte intrecciate

Ma mi manca un po' il fiato, mi suona in testa ... *cattedrale!*
e io vorrei silenzio, invece, nella mia mente ...
Ma che specie siamo ?
Non possiamo vedere mai niente proprio così com'è, fuori da noi
se non l'abbiamo già dentro non lo vediamo nemmeno
lo mischiamo sempre con qualcosa di noi
Su: fa silenzio!

... e cammino e cammino ...
in tutto quel largo dentro la foresta.
Qui non c'è rovo, non c'è intrico,
c'è tanta aria fra i tronchi e la volta,
non è così facile da raccontare
Quando ci sei dentro capisci con il corpo
quanto grande è lei, quanto grande sei tu.
[...]
Invecchiare è un privilegio davvero.
Anch'io sono qui impegnata a diventare antica
in attesa della stravaganza che mi attende da vecchia ...
La sento già muoversi, occhieggia, si affaccia,
la dovrò allevare davvero con grande attenzione.



Fig. 1: *Paesaggi. Una passeggiata fra il visibile e l'invisibile*. Di Lorenza Zambon. Con Lorenza Zambon, Gianpiero Malfatto. Parco Nord Milano. Festival Naturalmente arte, 3 maggio 2009.

Micro (Muschio)

Chissà cos'ha il muschio di così fatato e arcano?

[...]

C'è un giardino incantato appena fuori della mia finestra.

È nato da solo, sulle mattonelle di ghiaia del terrazzo.

Mi appare, all'improvviso, in un giorno d'autunno.

Alzo gli occhi, lo vedo e mi sembra la prima volta,
ma subito mi è anche così intimo e noto...

mille sguardi incoscienti si devono essere accumulati
ed ora come da un sogno all'improvviso riaffiora.

La prima patina verde, si perde negli anni, lì dove gocciola sempre il rubinetto
dell'acqua.

Il primo bottone gonfio di velluto, incastrato fra due sassi

e poi piccoli cuscini sparsi a chiazze, sulla ghiaia bianca.

Ed ora che mi accorgo di guardarlo, il mio è sguardo di satellite
lo sorvolo ad incredibile altezza, mentre ci cammino attraverso.
Ormai non è più solo isola, ormai è continente
copre addirittura due o tre passi, con una lunga dorsale.

Mi inchino, per guardarlo, mi accuccio per terra;
ora ho l'occhio dell'uccello che migra, e volo sopra quel paesaggio frastagliato
che emerge dal pavimento.
Sottilissimo, a riva, appena un riflesso verde.
Più alto e rigoglioso dentro, tutto sottilissime chiome e foreste...
Quasi una collina al centro, così alta e spessa
che cancella i canyon, profondi, fra le mattonelle.
E lì sopra... si slancia qualcosa, mi sembra:
non steli, nè rami... piuttosto antenne... una selva di antenne da insetto... trasparente

E proprio in mezzo vedo piccole erbe e minuscoli fiori di altre piante
crescono solo lì al centro, dove il tappeto è più alto, lontano dal *confine*...

Mi chino di più per vedere, lo tocco un po', ci infilo un dito dentro.
Dal centro del muschio si stacca netta una zolla.

Allora rientro in casa e il mio viaggio prosegue:
metto il muschio sotto al microscopio,
mi regalo uno sguardo da insetto.
Appena a fuoco mi manca il fiato, come sempre,
è come tuffarsi sott'acqua, è un cambio di mondo.
[...]
Perché è questo che il muschio fa da sempre
ed è un sempre molto lungo
forse un miliardo di anni
ben prima dei semi, prima delle altre piante...

il muschio, che non si è mai evoluto,
che ha attraversato quasi uguale a se stesso geologiche ere
e ha continuato incessante il suo lavoro
proprio lì, al confine, fra la pietra e la vita...

confine che forse non è una linea retta che divide e che separa
ma una trasformazione continua che unisce e che collega...
... e quello che intravedo adesso
é così vertiginoso e grande... che in me si fa silenzio.



Fig. 2: Studio per la realizzazione di un
“Orto metropolitano da passeggio”,
scenografia vivente per *Il giardino sacro*
(vincitore Teatri del Sacro 2011). Nella
foto: Lorenza Zambon.

Nominare

Io, che sono nata e cresciuta cittadina, da quando abito in campagna ho scoperto un sacco di cose, e molte, strano a dirsi, hanno a che fare con i nomi.

La prima, che mi ha riempito di meraviglia, è che sapere i nomi vuol dire vedere. Prima guardavo un bosco, il gerbido e il prato e vedevo un'unica massa verde. Adesso vedo l'olmo, la gaggia e il sambuco, il pioppo cipressino, il pioppo bianco e il salice, la berretta del prete, la sanguinerola e il prugnolo; mi godo i fiori della vecchia,

dell'aquilegia, della salcerella, della cicoria e della viola tricolor; so dove cercare il profumo del caprifogli e quello delle viole mamme, so dove fiorirà il dente di cane, il croco autunnale e la pervinca. Vedo di più ... e il mondo è più grande.

Poi, un po' più in là nel tempo, ho capito come è successo che sono venuti fuori i nomi dei posti. Capita anche a noi da quando abitiamo nella "casa in collina" ... continuamente ... diamo nomi ai luoghi man mano che li conosciamo, perché come si chiamano davvero non lo sappiamo.

I nomi che cominciamo ad usare sono ancora in formazione, nomi familiari che sappiamo solo noi: "lì al pioppo tagliato", "il prato delle lucciole", "la pozza della marzaiola", "la dove c'erano le lepri marzoline" Li diciamo e subito vediamo nella mente lo stesso posto e, contemporaneamente, vediamo anche quello che c'è dietro al quel nome: quella volta che ci siamo rimasti male quando abbiamo trovato il grosso pioppo tagliato; quella passeggiata di Pasqua in cui abbiamo visto le lepri che saltavano ... anzi non saltavano, correvano, ma noi abbiamo parlato della lepre marzolina che salta per amore; quella notte che per caso facevamo la strada sterrata della valle fra Castagnole e la Bertolina, e, dopo anni che ci lamentavamo che non c'erano lucciole, d'improvviso sembrava di vedere qualcosa, abbiamo spento i fari e ... ci siamo trovati dentro un'enorme galassia condensata su un prato ... senza fiato ... non avevamo mai visto tante lucciole così E ci siamo tornati le notti dopo finché non era finito e abbiamo portato i bambini, abbiamo invitato gli amici ... [...]

Selvatico

Ci sono rumori a volte nel bosco
che ancora non li hai veramente sentiti
e già la tua testa si è girata di scatto.
Ci sono brividi e movimenti dell'erba e delle foglie
che ti fanno arrestare, zittire, che ti fanno di sasso.
Cadono silenzi improvvisi nei boschi
che ti fermano il fiato.
Non sai perché
ma a volte ti abbassi di colpo
e ti metti in ascolto
Il tuo corpo sa cose che tu non ricordi.
Il tuo corpo è selvatico
Distingue il movimento della serpe nell'erba
da quello del vento.

Sente la vertigine del precipizio
i colpi duri del cuore se hai paura
e l'odore del sudore che cambia.
Sente la schiena che si drizza
l'occhio che si fa lucente
la pelle che si arrossa e si bagna
quando il momento dell'amore si avvicina.
... e riprende fiato e si sdraia e in quiete riflette
come tutti gli altri corpi mammiferi,
selvatico per sempre.



Fig. 3: *Paesaggi. Una passeggiata fra il visibile e l'invisibile*. Di Lorenza Zambon.
Con Lorenza Zambon, Gianpiero Malfatto. Valle Zappa – Laguna di Venezia.
Paesaggio con uomini – Echidna, 22 aprile 2012.

L'autrice

Ho una grande fortuna: le mie passioni e il mio lavoro sono la stessa cosa. Incapace di resistere al potente genio del luogo che abita la collina della Casa degli Alfieri (la compagnia e centro di produzione teatrale della quale faccio parte, nella campagna astigiana), lavoro da anni a esperimenti di ibridazione fra il teatro e la mia passione, maniacale, per le piante, i giardini, i paesaggi. Questo mi ha portato ad una variegata pratica di teatro-fuori-dai-teatri che parla del rapporto con le piante, i giardini, i paesaggi, insomma con il pianeta... il rapporto mio personale e quello della nostra specie. Mi definisco e voglio essere "attrice-giardiniera": per essere giardinieri non occorre avere un giardino, perché il giardino è il pianeta e tutti noi ci viviamo dentro.

I miei spettacoli sono strani ibridi, pensati per essere rappresentati ed agiti in luoghi naturali oppure per portare frammenti di natura vivente all'interno di spazi non tradizionali. Ora, dopo molto tempo passato su questa strada al confine fra teatro e... qualcos'altro, mi rendo conto di aver realizzato una specie di spettacolo unico che non finisce mai. Credo lo si capisca già solo leggendone i titoli: *Sette volte bosco, sette volte prato. Storia del dialogo fra gli uomini e le piante, Variazioni sul giardino, Paesaggi. Una passeggiata fra il visibile e l'invisibile, Il giardino segreto, Lezioni di giardinaggio planetario, Sillabario della natura, Sylva. Variazioni sulla foresta, Il giardino sacro....* Da alcuni anni su questi temi ho aperto un blog (<http://teatroenatura.blogspot.it/>) e collaboro con varie istituzioni locali per la messa a punto di originali modalità percettive dell'ambiente e del paesaggio (dalle audio guide agli spettacoli itineranti).

e-mail: lorenza.zambon@casadeglialfieri.it

www.ricerchedisconfine.info

Le ricerche teatrali nel paesaggio: prospettive



Roberta Gandolfi

Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale



Abstract

Il saggio mette in prospettiva le ricerche performative negli ambienti naturali rispetto alla sperimentazione teatrale contemporanea tout court. Nella prima parte, l'endiadi città e campagna viene assunta come utile concetto-chiave per interrogare le diversificate strategie dell'azione teatrale odierna, fra locale e globale. La seconda parte intende mettere a fuoco dispositivi e modi di operare che sottendono alle estetiche delle ricerche teatrali nel paesaggio: la dilatazione percettiva del vivente è perseguita attraverso strategie narrative, registiche, o legate alla qualità della presenza e dell'azione corporea.

This essay looks at the path of theatres in natural environments within the more general context of experimentation in contemporary theatre. The hendiadys 'city and country' is assumed, in the first part, to question how they place themselves in the complex dynamics of the local and the global. The second part focuses on those devices that underpin their aesthetics: their strategies for expanding the perception of the living, beyond the human, sweep from the narrative level, to the *mise-en-scène*, to the level of corporeal presence.



I teatri che agiscono in ambiente naturale sono, tutti, teatri di ricerca, nel senso che questa espressione ha assunto lungo la civiltà teatrale del XX° secolo: si pongono al di fuori del circuito maggiore del mercato teatrale e sono votati a una esplorazione artistica dei propri linguaggi e registri espressivi, a una interrogazione performativa del mondo e del reale. Il campo di azione da loro prescelto è quello degli spazi aperti, è l'indagine sul 'luogo', sul paesaggio, sul vivente, che si apre anche oltre l'umano. Altrove ho proposto una presentazione e storicizzazione di tali pratiche teatrali (Gandolfi 2012) mentre in questa occasione, facendo ampio riferimento alle preziose testimonianze che compongono la prima parte del dossier (altrettante storie o autopresentazioni), intendo piuttosto iniziare a problematizzare le logiche che sottendono ai loro modi di operare, rispetto alla lunga durata della storia teatrale e rispetto ad alcuni nodi di fondo del discorso culturale contemporaneo. I concetti-chiave che scelgo di approfondire sono due (fra i molti possibili): da un lato

indago il nesso città/campagna, per mettere a fuoco dove si svolgono e si collocano (materialmente e idealmente) queste pratiche teatrali; dall'altro interrogo la loro vocazione a dilatare, attraverso l'arte, la presenza del vivente.

Città e campagna

La città e la campagna possono essere intese come entità culturali, come le due facce di una endiadi costitutiva delle culture occidentali, che rimandano a modi del vivere e produrre e a forme di convivenza sociale e di processualità artistica e culturale che sono nettamente differenziati, ma anche storicamente interdipendenti (ce lo insegna Raymond Williams nel suo classico studio del 1973, *The Country and the City*).

Vivendo questo binomio in epoca di globalizzazione, e scegliendo elettivamente a loro residenza e luogo di lavoro zone rurali o di provincia, i teatri che agiscono in ambiente naturale si schierano decisamente dalla parte del locale: non un locale inteso difensivamente come luogo natio ma piuttosto (come suggerisce Laura Menatti in altre pagine di questo dossier) interpretato nella sua differenzialità e alterità: un locale che va abitato, esplorato, studiato, sviluppandovi un senso di appartenenza, e avendo la presunzione di riuscire, artisticamente, a captare e magari risvegliare il suo *genius loci*. Le loro pratiche insediative e artistiche possono allora essere comprese come “atti territorializzanti” (Menatti, *infra*, p....) legati a un'etica dell'abitare che rivela una forte sensibilità al discorso contemporaneo legato alla sostenibilità ambientale e alla cultura della responsabilità.

Le strategie di questi teatri sono diverse da quelle del grande teatro di regia contemporaneo che ha incorporato e accettato la sfida del cosmopolitismo e della globalizzazione, facendone il perno della propria progettualità artistica: si pensi ad esempio al ciclo della *Tragedia Endogonidia*, realizzato nei primi anni Duemila dalla Societas Raffaello Sanzio, grazie ai fondi della Comunità Europea, con nove episodi pensati in esclusiva per e in altrettante capitali europee; si pensi, nei decenni precedenti, alla peripezia creativa del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch per le metropoli del mondo – da Palermo a Madrid, da Lisbona a Hong Kong – alle quali ha dedicato altrettante coreografie. I teatri che agiscono in ambiente naturale sono invece interessati a tutto ciò che alla globalizzazione resiste, sono interessati alla cultura del vivente nel suo radicamento in territori molto diversi l'uno dall'altro per storia, per geografia, per memoria.

Occorre però subito dire che nella cultura e nella prassi teatrale contemporanea il binomio città/campagna non è per forza contrappositivo: le grandi esperienze prima

citare per l'orientamento cosmopolita, la Societas Raffaello Sanzio e il Tanztheater Wuppertal, hanno scelto in realtà come propria base operativa luoghi di margine e di provincia, due piccole cittadine europee (rispettivamente Cesena e Wuppertal). Diremo allora, riprendendo le considerazioni di Franco Acquaviva (infra, p. 7) che tutto il teatro di ricerca pratica da tempo posture di marginalità e che la rivendicazione dei margini appartiene a una orgogliosa tradizione operativa del Novecento teatrale, che si protrae anche nel nuovo secolo.

Spingendo indietro lo sguardo, nella lunga durata della storia teatrale, vediamo che l'endiade città/campagna entra significativamente in gioco nella stratificata identità e memoria dell'arte teatrale. Da un lato il teatro è indissolubilmente legato alla *polis*: pensiamo a tutte le grandi epoche della drammaturgia e della scena occidentale, dalla Grecia antica, al Seicento francese, al Settecento goldoniano a Venezia; pensiamo, in epoca cronologicamente più vicina, al legame con le città e lo spirito civico che caratterizza nel secondo dopoguerra le politiche culturali europee, orientandole a promuovere il teatro come servizio pubblico (ne è un esempio la vicenda della fondazione degli Stabili in Italia, a partire dal Piccolo Teatro a Milano). D'altro lato, la memoria teatrale è anche antropologicamente radicata nel dionisiaco, nel rituale, nel calendario festivo delle società contadine, dalle feste agresti ai carnevali, e nel tempo ciclico dell'epico e del mito (come ci ricorda l'interessante analisi di Anna Bianchi, infra, pp. 79-90). Così il teatro nelle sue esperienze più alte non si è mai sottratto alle problematichità dell'endiade città/campagna, che a ben vedere riguardano il modo di declinare cultura popolare e cultura colta, oralità e scrittura, nomadismo e stanzialità. Per tutta l'Europa moderna, la micro-società degli attori (Meldolesi 1984) si è misurata con tali questioni, splendidamente tematizzate nel film che il Théâtre du Soleil ha dedicato a Molière (Mnouchkine 1978): vi si racconta epicamente come lo spirito violento e ribelle del Carnevale spinse il giovane Molière ad abbandonare gli studi e a unirsi a una compagnia di teatro; poi si narrano i quindici anni di nomadismo suo e dei suoi compagni per le campagne francesi, alla ricerca del popolare, e come in seguito, quando la compagnia approda alla polis (a Parigi e alla corte del Re Sole) la farsa si muti in commedia di costume e politica, e nascano i più celebri testi di Molière.

Significativamente, le traiettorie di vita di molti artisti dei teatri in ambiente naturale si svolgono lungo un vettore opposto a quello della micro-società attorica, la cui linea di elevazione e riscatto è sempre andata dalle piazze alle corti, dalla campagna alla città. Si leggano qui, in particolare, i racconti di Franco Acquaviva del Teatro delle Selve e di Stefano Pasquini e Paola Berselli, del Teatro delle Ariette: sono figli di un'altra epoca, sensibili al verbo ecologista, allergici al mercato dello spettacolo, forti di una elaborazione culturale che permette loro di non vivere la

marginalità come sconfitta (anche se essa rimane problematica e difficile, soprattutto per quanto riguarda la sostenibilità economica dei progetti artistici); i loro decentramenti teatrali contribuiscono attivamente a quel ripopolamento selettivo delle campagne che ha interrotto, negli ultimi decenni, lo spopolamento di massa del periodo precedente (quando si allargavano le periferie urbane dell'Italia industrializzata), trasformando alcune aree agresti e rurali in laboratori di sperimentazione sociale e culturale. Acquaviva, Pasquini e Berselli sono, nei riguardi della polis, coerentemente apocalittici, la loro è una «critica della città come luogo esclusivo di elaborazione di cultura» (Acquaviva, *infra*, p. 11) e il loro modo di percepire i nostri tempi coinvolge la sensazione del tramonto di una civiltà, quella urbana e metropolitana, appunto. Altri protagonisti dei teatri ambiente naturale hanno un rapporto meno contrappositivo con la dimensione urbana, vivono biograficamente e artisticamente una simultaneità di ruoli che permette loro di stare contemporaneamente fra città e campagna, fra studio chiuso e spazio aperto, nei luoghi (urbani) del conflitto e in quelli (agresti) della ricerca di armonia; praticano un nomadismo dello spirito che rifiuta di fissarsi, come nel caso di Giuliano Scabia, il cui lungo ciclo teatrale, drammatico e narrativo incentrato e ambientato negli spazi aperti si chiama, non a caso, *Teatro Vagante* (cfr. Marchiori 2009).

Quali che siano i modi in cui, biograficamente e artisticamente, questi teatranti interpretano l'endiadi città/campagna (evidenziandone o articolandone le fratture) tutti hanno in comune uno scarto sostanzioso rispetto alla tradizione teatrale. Città e campagna non sono solo più questione di residenza, di pubblico, di generi e registri espressivi, di modi di produzione, ma diventano esse stesse *tema* della ricerca teatrale: il teatro diventa lo strumento privilegiato di una interrogazione sul 'senso del luogo' (come ha bene evidenziato Guarino 2008) e, nei casi qui presi in considerazione, sul senso del paesaggio. In altre parole, se l'arte teatrale è dedicata primariamente, nella bella formulazione di Bertolt Brecht, a raffigurare 'le forme della convivenza umana', i teatri in ambiente naturale – i teatri protesi verso l'aperto, il paesaggio, la natura- dilatano il loro oggetto e estendono la presenza del vivente oltre l'umano, verso il creato.

Dilatare la presenza del vivente

Essere nella natura con un progetto teatrale significa aprirsi tanto al rapporto diretto con gli elementi naturali quanto al dialogo con chi in modo profondo e creativo si è posto la nostra stessa domanda: cosa ho a che fare io con gli altri esseri viventi e questo come si connette alla mia ricerca di libertà?
(Sista Bramini, *infra*, p. 3)

1. I teatranti che agiscono in ambiente naturale hanno un rapporto stretto e intenso con la cultura e l'elaborazione intellettuale. Essi stessi autori, narratori, studiosi (Scabia, Lorenzoni, Bramini, Acquaviva), il loro lavoro creativo si intreccia a fondo con istanze della conoscenza e dell'azione critica contemporanea, volte a dilatare il nostro modo di intendere il vivente. Sono ricorrenti i riferimenti a impostazioni critiche che si volgono al creato con approccio olistico, quali gli studi di Gregory Bateson (Bateson 1983 e 1984) e quelli di James Hillmann, in particolare i suoi contributi sull'*anima mundi* (Hillmann 1983 e 2002). È insomma una sensibilità ecologica e ambientale che nutre la loro tensione etica (cfr. a questo proposito anche Bianchi 2008/2009, cap. 7, pp. 77-84); alcuni di loro praticano una decisa militanza ecologista e vi connettono la loro sperimentazione artistica, poiché, come ha scritto Franco Lorenzoni richiamando l'operato di Alexander Langer,

La costruzione di una cultura della *conversione ecologica* ha bisogno di apporti diversi da parte di coloro che lavorano nel campo dell'arte, dell'artigianato creativo, dell'impegno sociale, di tutti coloro che sperimentano frammenti di produzione, commercio e stili di vita alternativi, di tutti coloro che ci possono aiutare a immaginare un mondo diverso (Cappelli e Lorenzoni 2002; il corsivo è nel testo).

Moltissime sono le loro collaborazioni a progetti di educazione e sensibilizzazione ambientale: dalle Scuole Verdi, i villaggi educativi e i campi scuola nella natura nati a Cenci e dintorni (Lorenzoni è maestro elementare oltre che artista del teatro, e in lui la sensibilità ambientalista si connette con la militanza nel Movimento di Cooperazione Educativa) fino alle azioni rituali e performative quali *// terzo passo*, lo spettacolo *site-specific* ideato da Zambon e Bramini per il Parco Nord di Milano (*infra*, p...), i teatri in ambiente naturale dispiegano tutto un insieme di iniziative a sensibilità ecologica, che mostrano in essere una "cultura della responsabilità" (Pozzati e Palmeri 2007) verso i luoghi naturali, i territori e i paesaggi. Si tratta di una impostazione cogente rispetto alle maniere più avanzate di concepire e abitare il paesaggio, anche in termini di codificazione legislativa: in altre pagine di questo dossier si richiamano il testo e i contenuti della Convenzione Europea del

Paesaggio siglata nel 2000 a Firenze (infra, p. 149 e pp. 182-183) e Laura Menatti ci ricorda come questo importante documento indirizzi a «sviluppare una cittadinanza attiva, con buone pratiche di amministrazione e gestione del paesaggio, consapevoli della stratificazione differenziale di ogni luogo, attuando politiche di sensibilizzazione e formazione *ad hoc*» (infra, p. 150). I teatri in ambiente naturale, investendo di senso e di immaginario il paesaggio, con azioni e progetti creativi locali e mirati, contribuiscono da un territorio impensato, quello dell'arte, a tali intenti di indirizzo.

2. Come intendono e agiscono, questi teatri, l'incontro con la natura?

Le modalità sono molteplici e non univoche. In termini generali (e tenendo a mente tutte le esperienze e le testimonianze presenti in questo dossier) l'incontro con la natura riguarda, da un lato, il lavoro degli attori e dei performer, e, dall'altro, l'effetto percettivo che si vuole produrre nei partecipanti agli spettacoli, ai laboratori, alle camminate. Nell'uno e nell'altro caso – l'esperienza dei performer e quella degli spettatori – è come se il cerchio d'attenzione del dispositivo teatrale, che viene classicamente concentrato e condensato per via di scrittura scenica – e questo può avvenire in mille modi, dai più complessi agli infinitamente semplici, come la fonte luminosa che sperimentava Stanislavskij alla sua scuola, o ancora il tappeto onnipresente nel teatro di Peter Brook – si aprisse e dilatasse a includere lo spazio intorno, che è vibrante, risonante e vivente. I teatri in ambiente naturale sviluppano così l'arte del percepire in maniera intensa e peculiare – itinerante, immersiva, sensoriale, olfattiva e tattile, oltre che classicamente uditiva e visiva – favorendo ascolto e empatia e relazione con l'ambiente naturale (come spiegano egregiamente Sista Bramini e Rita Messori nei loro contributi a questo dossier).

La dinamica del cerchio d'attenzione, è importante sottolinearlo, non viene abolita né dissolta ma viene invece modulata secondo prospettive più espanse di quanto avviene solitamente sulla scena teatrale, ispirate all'organicità e ai ritmi del vivente; in altre parole, non vi è rinuncia alla costruzione scenica, direi anzi che la sapienza del teatro nella invenzione di efficaci dispositivi spazio-temporali viene reinvestita sperimentalmente negli spazi aperti, per ritagliarvi uno spazio-tempo artificiale che non si contrappone al continuum del reale (come succede tradizionalmente a teatro) ma costruisce con esso relazione, intensificandone la percezione estetica: come ho scritto altrove, «lo spazio (naturale) non è più solo messo in cornice, delimitato a indicare una netta separazione fra realtà e finzione, ma rimanda anche alla sua percettibilità, alla sua materialità in quanto parte reale del mondo» (Gandolfi 2012, pp. 214-215). Le modalità creative della performance in ambiente naturale ci possono aiutare a pensare il teatro non come arte (in definitiva

statica) della messa in forma tridimensionale del testo, arte della scrittura scenica, ma piuttosto come arte dinamica che lavora con la temporalità del vivente.

Non solo il dispositivo spazio-temporale del cerchio di attenzione, ma anche tutti gli altri registri espressivi utilizzati, come il racconto, il canto, la musica, l'immaginario poetico e la performance attorica, sono orientati a questo *connettere* l'azione simbolica con il paesaggio e l'ambiente circostante. Risuona fortemente in alcune esperienze (O Thiasos TeatroNatura) la sensibilità simbolista verso la percezione sinestetica del reale; ci si muove comunque oggi, generalmente, oltre la ricerca di un suggestivo sfondo per l'azione teatrale, e invece verso una intensificazione percettiva dell'ambiente, a un doppio livello: nella sua metaforicità ma anche nella sua matericità. Nelle azioni teatrali delle Ariette, ad esempio, è evidente, fin dalla documentazione fotografica (infra, fig.1, p.46, fig. 2, p. 48, fig. 3, p. 50), il *continuum* metonimico con l'ambiente circostante, la ricerca di transività con la matericità del vivente: il cibo, la terra, gli animali... Tenendo presente questa costruzione di relazione al mondo vegetale e animale, e considerando l'aspetto rituale dell'azione nella/con la natura e con i partecipanti/spettatori (Bianchi, infra, pp. 88-90, ma cfr. anche Cecchi, infra, p. 37, a proposito de *Il respiro del fiume*, e Pasquini e Berselli, infra, pp. 47-48, a proposito de *L'estate.fine*), potremmo guardare a molte pratiche dei teatri in ambiente naturale secondo la prospettiva dell'estetica relazionale (Bourriaud 2010): offrire al corpo sociale esperienze di convivialità, incontro e relazione - con l'ambiente, gli animali, i propri simili - alternative e inusuali rispetto a quelle a disposizione nel mercato dell'intrattenimento.

La dimensione narrativa riveste particolare importanza e a volte può essere il fulcro di queste esperienze, come nel ciclo del *Teatro Vagante* di Scabia (un caso a parte fra le pratiche qui descritte, perché meno direttamente finalizzato alla intensificazione della percezione ambientale e invece orientato alla messa in vita, negli spazi aperti, di una ricezione organica e incarnata della poesia: cfr. il saggio di Gasparini in altre pagine di questo dossier), e comunque la dimensione narrativa detta e scandisce la drammaturgia spettacolare secondo toni evocativi o fiabeschi, mitici o drammatici, documentali o autobiografici che orientano e predispongono secondo diverse strategie la "percezione narrativa dello spazio" (Iacoli 2008). Le poetiche teatrali investono l'ambiente naturale di tutta una gamma di esperienze percettive, dalla sintonia allo straniamento, dall'armonia alla nostalgia, dalla epifania alla resistenza. In alcuni casi si punta a risvegliare uno stato fusionale di compartecipazione con l'ambiente circostante (come in molte sperimentazioni praticate alla casa-laboratorio di Cenci, come negli spettacoli di Sista Bramini); altre volte si mette in opera una intensificazione percettiva dell'alterità del vivente

attraverso lo straniamento intelligente del pensiero (come in molti testi e lavori di Lorenza Zambon). Un'analisi a parte richiede tutto l'opera di Pina Bausch, che muove da prospettive diverse dai teatri in ambiente naturale: è una degli artisti che ha dilatato la presenza del vivente portandolo *dentro* ai teatri, poiché ha invaso a più riprese gli spazi scenici tradizionali con l'acqua, la terra, i petali di rosa, le foglie secche; nel suo unico film, girato in spazi aperti, guarda con pessimismo il modo umano di abitare e attraversare l'aperto, articolando poeticamente e metaforicamente un sentimento tutto moderno di sfasatura e inadeguatezza nella relazione della persona alla natura (cfr. qui il saggio che Romanini dedica a *Die Klage der Kaiserin*).

3. Vorrei terminare il mio intervento con qualche veloce riflessione sull'animale e la dimensione dell'animalità che popola gli spettacoli e l'immaginario dei teatri in ambiente naturale. Negli anni '70, da precursore, Giuliano Scabia portava in giro con i suoi studenti, per gli Appennini tosco-emiliani, un personaggio di animale, il gorilla quadrumano (un pupazzo gigante su carretto che girava di borgo in borgo); Sista Bramini, in alcune sue narrazioni teatrali tratte da *Le Metamorfosi* di Ovidio, racconta e agisce trasformazioni in animali, e le sue attrici conducono il loro training negli spazi aperti alla ricerca della loro 'natura animale'; Lorenza Zambon ci parla di 'corpo selvatico' (infra p. 66); Stefano Pasquini e Paola Berselli, delle Ariette, ci fanno accomodare nella loro stalla e qui, nel corso dello spettacolo, vi introducono anche le proprie pecore, le oche e le anatre (infra, fig. 3, p.50); il Teatro delle Selve ha al suo attivo produzioni come *Neranube, favola ecologica per due attrici, un asino e una gallina* (2011).

Queste differenziate strategie richiamano, ma non coincidono con la presenza animale che è ricorrente nel teatro post-modernista e post-drammatico (pensiamo, per restare alle sperimentazioni italiane, ai cani in scena in *Genesis* della Societas Raffaello Sanzio, e nel terzo context del ciclo *Syrma Antigones* dei Motus, *Iovadovia*). L'animale in scena in tali lavori è perturbante, disturba e interroga lo statuto finzionale del teatro e sfida le sue logiche serrate di scrittura scenica introducendovi l'orizzonte della casualità e della imprevedibilità; l'animale è spesso – materialmente e metaforicamente - portatore di inquietudine o di un sentimento di minaccia. Tutt'altro che inquietante, più organica e legata alla dilatazione percettiva del vivente, appare la presenza scenica degli animali nelle ricerche teatrali in oggetto; ad esempio *Lo Zoo sentimentale* delle Ariette suggerisce già dal titolo l'intenzione di investire la relazione quotidiana degli attori con i loro animali di poesia, affettività e ironia.

Un discorso da approfondire riguarda la ricerca dell'animalità e del selvatico a livello dell'allenamento corporeo e percettivo degli attori, puntando a connettersi ai

ritmi e all'istintualità animale per dar vita a corpi metaforici, carichi di una potenza espressiva peculiare, dilatata, appunto, oltre l'umano (Bramini, *infra*, pp. 19, 27, 29). Tutt'altro che eccentrica nel contesto delle ricerche teatrali del secolo scorso, questa sperimentazione ha alle spalle alcune tradizioni, e in particolare la linea ultra-stanislavskijana che pone al centro le azioni fisiche perseguita da Grotowski, che si è intrecciata con l'indagine della performance negli ambienti naturali nella fase del Teatro delle Sorgenti (Bramini 1995), ma anche l'esplorazione di modalità transculturali di training attorico portate avanti negli anni Settanta da Peter Brook (un esito importante è *The Conference of the Birds*, lo spettacolo che la sua compagnia realizza nel 1979). Queste ricerche sull'allenamento attorico sono poi state passate in consegna alle successive generazioni di teatranti sia dai compagni di strada di Grotowski che da quelli di Brook (cfr. ad es. Tapa Soudana 2002). Si tratta di indagini non primariamente figurali (come succede a volte nei teatri post-drammatici, dove l'inquietante animalità è indossata a mò di maschera e icona: penso all'Arlecchino/scimpanzé del settimo episodio della *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio, *07-Roma*), che investono invece il corpo/psiche e il corpo/voce del performer e mettono alla prova la sua capacità di convogliare nel teatro processi di trasformazione in 'altro da sé', la capacità di metamorfosi per via di *embodiment*, di processi di incorporazione. Queste frontiere delle ricerche teatrali nel paesaggio, che entrando dentro alla natura mirano di fatto a un corpo '*emplaced*' (Menatti, *infra*, p. ..., citando Casey 1993) e tendono alla dilatazione verso il corpo animale non a livello narrativo ma propriamente corporeo, sono fra le più interessanti soprattutto in prospettiva antropologica, anche se spesso rimangono nascoste e interne ai segreti dei modi di operare dei teatri.

L'autrice

Roberta Gandolfi è ricercatrice di Discipline dello Spettacolo presso l'Ateneo di Parma. I suoi campi di ricerca riguardano il teatro di regia, le pratiche sceniche contemporanee, gli intrecci fra storia del teatro e culture delle donne, temi sui quali ha pubblicato vari contributi apparsi in volume e su riviste specializzate, italiane e straniere (*Teatro e Storia*, *Culture Teatrali*, *Il castello di Elsinore*, *Hystrio*, *Art'O*, *Prove di drammaturgia*, *Ricerche di S/confine*, *European Journal of Women Studies*, *Registres...*). L'ultima sua monografia è *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil, oggi* (con Silvia Bottioli, Titivillus, Pisa 2012). Ai temi legati all'arte teatrale nella natura è dedicato anche il suo saggio 'Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi', nel volume a cura di Giulio Iacoli, *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine, 2012.

e-mail: robertapierangela.gandolfi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Bateson, G 1983, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.

Bateson, G 1984, *Mente e natura: un'unità necessaria*, Adelphi, Milano.

Bianchi, A 2008/2009, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi Parma.

Bourriaud, N 2010, *Estetica Relazionale*, Postmedia Books, Milano.

Cappelli, A, Lorenzoni, F 2002 (ed.) *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale: 20 anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci*, Giunti, Firenze.

Gandolfi, R 2012, 'Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi', in Iacoli G (ed), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine.

Guarino, R 2008, *Teatri, luoghi, città*, Officina, Roma.

Hillman, J 1983, *Intervista su amore, anima e psiche*, a cura di Marina Beer, Laterza, Roma-Bari.

Hillman, J 2002, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi.

Iacoli G 2008, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma.

Marchiori, F 2009 (ed.), *Il teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano.

Meldolesi, C 1984, 'La micro-società degli attori. Una storia di tre secoli e più', *Inchiesta*, n. 67, gennaio-giugno, pp. 102-111 (ora in *Teatro e Storia*, n. 2, 2010, pp. 85-109).

Mnouchkine, A 1978, *Molière*, film realizzato con il Théâtre du Soleil, scene Guy-Claude François, costumi Daniel Orgier, fotografia Bernard Zitzermann, musica originale René Clémencic, produzione Les Films du soleil et de la nuit, Claude Lelouch Films 13, Antenne 2 e Rai (ora in versione DVD Bel Air Classiques, 2004).

Pozzati, P, Palmeri, F 2007, *Verso una cultura della responsabilità*, Edizioni Ambiente, Milano.

Sudana, T 2002, 'Un teatro capace di leggere la volontà della natura', in Cappelli, A., Lorenzoni, F. 2002 (ed.) *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale: 20 anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci*, Giunti, Firenze.

Williams R. 1973, *The Country and the City*, Chatto and Windus, London.



Anna Bianchi

Le celebrazioni del mondo contadino e le pratiche del teatro in ambiente naturale: un confronto



Abstract

Questo saggio elabora un capitolo della mia tesi di laurea magistrale, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia*, e avanza una ipotesi di ricerca: è possibile avvicinare le pratiche di teatro nella natura all'analisi degli elementi tipici del rito-spettacolo fatta da Paolo Toschi nel suo classico *Le origini del teatro italiano*, dedicato alle forme rituali e spettacolari del mondo agreste e contadino. In altre parole, è possibile individuare, nelle forme di teatralità in contesto rurale e negli spazi aperti, modi di operare di lunga durata (la processione, il canto, la narrazione, la danza, la ritualità), pur nella radicale differenza e nello scarto che allontanano la ricerca teatrale odierna dalla tradizione popolare.

This paper develops a chapter of my dissertation, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia* (*The art of perception: contemporary Italian experiences of Theatre in the Nature*). I propose a particular point of view over these theatre practices: I claim that they can be approached and analytically compared to some features of rural teatrality and rituality, such as identified by Paolo Toschi in his classical book, *Le origini del teatro italiano*, a ground study for understanding the connections between theatre and folklore. Actually we can identify long-lasting devices (procession, singing, storytelling, dance, ritual) which were typical of rural teatrality and rituality, and which occur, as well, in contemporary theatre practices in the nature, despite the radical differences that separate popular tradition from contemporary theatre research.



I teatri in ambiente naturale sono realtà complesse, che si nutrono di più culture: vengono dal teatro di ricerca, dall'animazione teatrale, dall'istanza ecologista, tutte radici direttamente riscontrabili nel loro patrimonio genetico. Nella mia tesi di laurea dedicata ai teatri nella natura contemporanei (Bianchi 2008/09) ho approfondito una ad una tali eredità. L'analisi delle radici mi ha anche portato lungo una pista diversa, volta a esplorare, non le filiazioni attestate e consapevolmente operanti, ma piuttosto le *affinità elettive* che i teatri in ambiente naturale mostrano con pratiche antiche della tradizione performativa rurale. Le pagine che seguono propongono dunque questa ipotesi di lettura: i modi di operare dei teatri nella natura sono affini alle forme rituali e spettacolari proprie della cultura popolare, così come le ha identificate Paolo Toschi

nel suo classico volume, *Le origini del teatro italiano* (Toschi 1976) fondamentale per ogni intreccio tra teatro e folklore.

Lo studioso si sofferma a lungo sul calendario festivo della cultura rurale e sulla sua evoluzione storica, ragiona sulla transizione dei riti primaverili dalle forme pagane alle successive cristiane, mette a fuoco i temi caratterizzanti le feste del Maggio, dal tema nuziale a quello agonistico. Egli mira a individuare e descrivere le pratiche e modalità celebrative che ricorrono, lungo un ampio arco storico, nelle feste agresti: la processione, il canto lirico, la narrazione e la danza. È significativo riscontrare che questi quattro dispositivi performativi entrano in azione anche nelle pratiche odierne di molti teatri in ambiente naturale; muovendosi fuori dai teatri, oltre le città e gli ambienti urbani, verso i territori rurali e la loro stratificata memoria storica, queste compagnie hanno probabilmente intercettato, in maniera più o meno consapevole, alcuni modi di operare che appartengono al retaggio di lunga durata della cultura popolare. Mi sembra interessante, allora, tematizzare e interrogare con precisione tali affinità e ricorrenze.

La **processione** è tipica del culto religioso: il percorso compiuto dai fedeli ha un significato simbolico ben preciso (nella maggioranza dei casi, si delimita in questo modo lo spazio sacro; nel cristianesimo, la benedizione scende sui luoghi toccati dalla processione). Chi partecipa alla processione diventa attore, in diverse circostanze indossa un 'costume' (che identifica una confraternita di appartenenza o, a volte, una compagnia), canta e si muove con passo cadenzato, come in una danza. Si crea anche una sorta di ambientazione con l'utilizzo di oggetti quali stendardi, fiaccole, simboli religiosi e non.

Un'intensa vibrazione psicologica, una profonda commozione mistica si impadronisce dei processionanti e degli spettatori, i quali partecipano anch'essi in qualche modo al rito con invocazioni di grazia, con atti di devozione, e col fare eco ai canti ed alle preghiere. Qualcosa avviene nell'intimo animo di quanti eseguono o seguono la processione con spontaneità di sentimento religioso: qualche cosa che non è poi molto lontana dalla catarsi (Toschi 1976, pp. 26-27).

Molto spesso la processione introduce direttamente al dramma e Toschi evidenzia come, a volte, «il rapporto processione-dramma dà luogo a forme miste». Lo studioso aggiunge:

Una di esse è la processione drammatica o, nelle forme profane, il corteo figurato. Cioè: il giro rituale viene integrato ed arricchito con gruppi, o viventi, o

statuari, che rappresentano determinate scene allusive alla festa per cui si compie la processione: tali scene possono essere mute ma anche dialogate o cantate (Toschi 1976, p. 30).

Chiaramente, col trascorrere dei secoli, queste forme si sono modificate negli intenti, nei modi, nei personaggi e costumi. È importante accennare almeno ad alcuni passaggi storici: dopo la condanna del Concilio di Trento nei confronti della Sacra Rappresentazione, ciò che è rimasto del dramma sacro si riduce fundamentalmente proprio alla processione drammatica. Con il Barocco si passò a dar vita a manifestazioni sfarzose e spettacolari, che ancora oggi vengono mantenute in alcune parti d'Italia (ad esempio in Sicilia): le processioni drammatiche così sono ancora presenti in diverse zone d'Italia e con vitalità inaspettata.

Tipico degli odierni teatri in ambiente naturale è il privilegio accordato agli spettacoli itineranti, e vale la pena di segnalare che essi mettono in gioco dimensioni e istanze indubbiamente affini alla tradizione delle processioni rituali. Notiamo innanzitutto come, anche negli eventi performativi progettati dei teatri in ambiente naturale, il movimento si leghi a procedure di sacralizzazione dello spazio. Disponendo i partecipanti in un certo modo, facendoli avanzare con ritmi ben precisi, magari accompagnandoli con canti, musiche, o silenzi, si riesce a creare un momento analogo, a livello spirituale, all'attraversamento della navata di una chiesa: se, per ipotesi, partecipassimo ad una funzione religiosa nella basilica di San Francesco ad Assisi, in seguito ricorderemmo l'atmosfera creatasi, le opere di Giotto e Cimabue che ci osservavano, la comunione di sentimenti. Allo stesso modo i 'sacerdoti' dei teatri nella natura costruiscono un luogo, lo riempiono di senso (sacralità), compiono azioni quasi divinatorie per i fedeli che vi partecipano, elevano lo spirito degli spettatori, creando le condizioni per un'apertura percettiva. Per esperienza personale, so che rimane in chi segue questi riti-spettacolo, un ricordo affine: le quinte naturali, la sintonia tra i presenti, l'atmosfera spirituale, quasi magica. C'è una forte ritualità, la sensazione di un ritorno alle origini, quando i riti erano un mezzo con cui propiziare una comunità, ponendola in armonia con la natura.

In secondo luogo, comune alle processioni sacre della cultura popolare e agli spettacoli itineranti dei teatri nella natura è la pratica del cammino (su cui, in questo dossier, si sofferma a lungo Sista Bramini). Il cammino come modo a disposizione dell'uomo per andare alla ricerca di sé e come percorso di conoscenza, è stata a lungo analizzato e dibattuto nei suoi risvolti estetici, esistenziali, filosofici:

Il cammino nel libero spazio della natura, acquista per un filosofo, ma presumo per chiunque nella misura in cui partecipa della sua condizione, un valore

liberatorio in un senso particolare. Rappresenta una fuga dal gravame della cultura, di cui per altro verso egli non può fare a meno. [...] Camminare nella natura cura dall'infelicità e anche dal risentimento. Per lo meno in rari attimi di beatitudine il viandante dimentica se stesso e le proprie lotte, la necessità di farsi valere in un mondo ostile (Andolfi 2009, pp. 37, 40).

I protagonisti dei teatri in ambiente naturale hanno, a mio parere, una attitudine conoscitiva simile a quella dei primi filosofi, che meditavano sull'essere e interrogavano la realtà passeggiando ed incontrando altri. Questa pratica, dunque, stimola la riflessione perché favorisce l'incontro, sia con altre persone, che con l'ambiente naturale e con l'alterità spirituale.

Dal Novecento, l'esigenza di un rapporto diretto con ciò che ci circonda è stata avvertita maggiormente, dal momento che, spesso, un medium si interpone tra noi e quanto ci sta davanti: la società di massa ha sempre inteso la solitudine in maniera negativa, come condizione che limita i rapporti interpersonali e che isola ognuno con se stesso, diventando così foriera di possibili situazioni destabilizzanti del proprio io. I teatri nella natura, al contrario, intendono rendere "soli" i partecipanti, pur essendo essi "in compagnia" di altri, per recuperare, così facendo, quel filo rosso che lega l'uomo con l'uomo ed esso con la natura. Così, ad esempio, negli eventi di O Thiasos si cammina collettivamente ma rigorosamente disposti in fila indiana, ad una distanza regolare e fissa fra l'uno e l'altro che si viene invitati a mantenere. Camminare come liberazione di corpo e anima dalla condizione opprimente della quotidianità, come recupero della capacità di pensiero, non condizionata da modelli altrui, come farmaco che cura le preoccupazioni: tutto è finalizzato alla riscoperta dell'io, che può avvenire solo quando si è instaurato un rapporto armonico col mondo, perché, in caso contrario, si rischierebbe di aumentare il "male" interno che ci spaventa e che fa sì che rifuggiamo la solitudine. Gli odierni spettacoli itineranti prevedono quasi sempre una guida, che conduce e accompagna lungo il percorso negli spazi aperti: è un modo per non far sentire smarriti gli spettatori, come se di fronte ad un'esperienza che potrebbe suscitare sentimenti incerti, fosse necessaria una figura quasi "materna" (o sacerdotale) a renderli consapevoli della necessità, ma anche dell'aspetto benefico della proposta.

Il **canto lirico**, racconta il Toschi, è sempre presente in ogni rito-spettacolo ed è eseguito da un coro composto da tutti i partecipanti alla festa, sotto la guida di un capocoro o *praecentor*. «Canto carnascialesco, maggiolata, befanata o pasquella, inno sacro e sequenza, lauda sono le forme principali che il canto da noi ha assunto storicamente nelle feste da cui è nato il dramma» (Toschi 1976, p. 38).

Queste forme non sono simili tra loro, cambiano nei temi, nelle occasioni, anche se spesso è comune la forma metrica: ciò è legato al fatto che sino al Medioevo inoltrato, tali canti non erano considerati profani, ma strettamente connessi al 'bene della comunità' che attraverso essi invocava Dio, chiedendo protezione e benefici.

La tradizione popolare invece presenta una ricca messe di canti di maggio, diffusi per un'area abbastanza vasta, e i cui temi del ritorno della primavera, dell'elogio delle ragazze, e della questua coi relativi ringraziamenti o dispetti, costituiscono la trama comune (Toschi 1976, p. 45).

Su queste manifestazioni liriche si è discusso a fondo: diversi studiosi le facevano entrare a pieno diritto nella storia del teatro, una corrente opposta le vedeva, invece, all'interno della tradizione religiosa e non sulla scia dello spettacolo. Tuttavia, recentemente, esse sono state considerate tra gli elementi fondanti degli spettacoli teatrali che derivano dal rito.

Nelle pratiche di teatro in ambiente naturale il canto interviene massicciamente, basti ricordare l'attività che Francesca Ferri ha portato avanti per anni assieme al gruppo O Thiasos. Il canto unito alla musica (ultimo elemento che il Toschi prende in considerazione come comune a tutti i riti-spettacolo) accompagna la maggioranza degli spettacoli allestiti dalla compagnia romana, lungo un orizzonte non dissimile alla consuetudine, riscontrabile presso la quasi totalità delle religioni, di invocare così il dio venerato. Nel caso di O Thiasos non ci si appella ad una figura divina, ma si ricerca una sintonia tra gli esseri viventi:

un importante filone della ricerca riguarda il canto negli spazi naturali: sia attraverso lo studio dei canti della nostra tradizione - antichi modi vocali destinati a una pratica in spazi aperti che rivelano una parentela tra l'essere umano e il suo territorio e ci aiutano ad entrare in sintonia con le caratteristiche acustiche e ambientali di un luogo – sia con la creazione originale di canti e polifonie a cappella che costituiscono un ulteriore veicolo di esperienza e attrazione poetica per lo spettatore nella natura. Mentre la percezione si risveglia, la struttura drammatica del testo (spesso miti e testi classici) e della musica interagiscono con il paesaggio: dai luoghi stessi provengono suggerimenti continui sia per le azioni fisiche che per la qualità vocale, la scelta di materiali e colori per i costumi, l'ideazione registica. Si arriva ad una composizione dinamica che ritrova un equilibrio possibile tra mondo umano e mondo naturale, un equilibrio che conduce alla percezione di una reciproca appartenenza (www.thiasos.it).

E a Cenci, presso la Casa-Laboratorio fondata da Franco Lorenzoni, il canto e la musica sono proposti nei laboratori come modo per recuperare la memoria collettiva, come tentativo di stabilire un ponte tra chi canta ora, nella contemporaneità, e coloro i quali hanno cantato le medesime strofe nelle epoche precedenti (Cappelli e Lorenzoni 2002, pp. 117-148).¹

La dimensione narrativa è centrale nelle celebrazioni del mondo contadino:

I motivi fiabeschi derivano dai riti: iniziatici, nuziali, protreptici ecc... In particolar modo è stato osservato che nello svolgimento dei riti entra come parte necessaria la narrazione di episodi sacri: cioè i riti sono indissolubilmente legati ai miti e quando si stabilisce un rapporto tra le fiabe e uno di questi due termini, lo si stabilisce anche con l'altro (Toschi 1976, p. 49).

Al di fuori dell'Italia, le feste primaverili avevano un volto decisamente più narrativo che lirico (si vedano in proposito le gesta di Robin Hood); ma dove la narrazione è stata decisiva per una completa evoluzione del genere, è il teatro sacro cristiano medievale. Il primo esempio che si può portare è il racconto evangelico che si faceva durante la settimana di Pasqua, «il famoso *quem quaeritis* con la scena della Marie al sepolcro, che è considerato come il protoplasma del dramma liturgico» (Toschi 1976, p. 50); da qui si giunge al teatro sacro in volgare, che affidava al *cantio penitentium* dei primi disciplinati, il racconto delle vicende della Passione, nonché il dolore ed i lamenti della Vergine alla morte di Cristo. Nella ritualità cristiana la narrazione si è anche sviluppata, ricorda Toschi, nella forma dei sermoni semi-drammatici, assai diffusi in molte zone d'Italia anche grazie ai francescani che ne fecero un momento forte della loro predicazione.²

¹ Un'altra via che, a mio parere, andrebbe sondata, è la relazione tra la scelta di condividere canti e il recupero della centralità dell'uomo - di se stessi - che leggo in alcune attività del teatro nella natura. Mi spiego meglio: viviamo in un'epoca in cui il successo è dettato dalla massima perfezione raggiunta in un settore, in pochi ardimentosi si lasciano trasportare, ad esempio, in canti davanti ad altre persone, se non hanno la certezza di 'non sfigurare'. Questa sorta di mito di se stessi che i mass media inculcano in noi quotidianamente, porta, a mio giudizio, a limitare la capacità di espressione di sé, che ogni individuo ha in potenza. Proponendo, invece, un tipo di attività che mette tutti 'alla pari', suggerendo che non si è giudicati, ma che si vive un'esperienza unica, collettiva, che "apre le porte della percezione", si educa, anche in questo caso, alla vita nelle sua poliedricità. Credo sia molto importante, soprattutto (come nel caso di Cenci) quando si hanno come ospiti i bambini, che possono così esperire una realtà diversa da quella perfetta, ma di 'plastica', che ci mostrano i telefilm.

² «Basterà ricordare come tali sermoni rappresentino lo sviluppo di elementi teatrali insiti nell'omelia e ripetano quindi un'origine remotissima, costituendo il primo esempio, nel teatro cristiano, del passaggio dal racconto al dramma» (Toschi 1976, p. 52). Si trattava, in parole povere, di pause teatrali che andavano ad interrompere, alleggerendolo e rendendolo più comprensibile, il sermone.

Molte pratiche teatrali negli ambienti naturali intendono proprio riattivare e rendere dinamica la relazione fra rito e narrazione, reinterpretandola e rivisitandola secondo diverse prospettive culturali (dall'incontro con l'Altro che nutre la cultura pedagogica del teatro-laboratorio di Cenci alla frequentazione con la classicità che appartiene ai percorsi di O Thiasos). Nelle parole di Franco Lorenzoni, fondatore di Cenci,

La narrazione orale ci ha sempre affascinato sin dal primo incontro in cui Nora Giacobini raccontò di Alce nero. Perché in primo luogo è molto semplice, elementare e dimenticato. È molto bello ascoltare, raccontare, raccontarsi. Il mito è in più la narrazione orale primaria, più arcaica. Perciò ci interessava molto. Con il nostro studio dell'astronomia, l'attenzione ai tempi del cosmo...Tutte le cosmologie sono dei miti: "Com'è il mondo?" è una delle prime cose da raccontarsi. Miti greci, indiani, mediterranei: è un fatto educativo? Lo è, come sempre, il racconto di storie, cioè il confrontarsi con delle storie, delle storie grandi, che pongono delle questioni grandi dell'esistenza. È secondo me sempre un fatto educativo, sempre. Non è un caso che i fumetti, i pessimi cartoni giapponesi peschino dalla mitologia, come da lì ha pescato la psicanalisi, tutto l'immaginario del cinema americano. È un terreno così ricco per chiunque voglia raccontare storie. Ancora adesso ci si attinge. Il modo in cui l'abbiamo fatto noi è stato corpo a corpo...ci piaceva prendere alla lettera i miti. Il gioco di raccontare Orfeo, nella notte in un bosco, poi restando al buio, è chiaro che è diverso rispetto ad altri contesti, come se racconti Atteone sopra un albero. Il gioco originale di Cenci era quello del mito dentro un contesto che gli fornisse maggior respiro. Come se il mito e la natura dialogassero.³

Il palco prescelto dunque è il mondo esterno, la natura: ci troviamo di fronte a una sorta di ritorno alle origini, quando il rito-spettacolo veniva compiuto in una zona adatta alla manifestazione del dio e che vedeva l'officiante come tramite indispensabile per tal epifania.

Spazi aperti, narrazione e ritualità convergono secondo molteplici e differenti prospettive nelle pratiche di questi teatri. Giuliano Scabia, ad esempio, si può considerare prima poeta e, in seconda battuta, uomo di teatro. Nelle sue pratiche, il

Potevano essere sia monologhi che dialoghi interpretati dall'oratore stesso, che veniva così ad assumere il ruolo di attore, né più, né meno che i giullari che si esibivano nelle piazze pubbliche.

³ Tratto da un'intervista inedita, rilasciata come spunto per una precedente tesi di laurea, che Franco Lorenzoni mi ha gentilmente consegnato in occasione del mio viaggio a Cenci.

testo diventa evocatore, portatore di vita: l'ambiente circostante, così come le lunghe passeggiate che compie con gli spettatori, sono al servizio della parola, la aiutano creando le condizioni più adatte affinché essa venga percepita e compresa a fondo. Il suo Teatro Vagante è alla continua ricerca di qualcosa che va al passo coi tempi, ma che segue una linea parallela, per cui può essere compreso solo se si entra in un rapporto nuovo con se stessi, con gli altri e con il mondo. L'attraversamento dei luoghi è un modo per penetrare anche la scrittura teatrale, perché Scabia vuole capire le possibilità espressive della lingua, vuole misurarle con le vicende della vita e, altresì, scoprire fin dove spingersi per dialogare con il presente attraverso la fantasia. La ricerca teatrale-linguistica è metafora di una ricerca sociale, personale, di apertura verso gli altri e di impegno etico, che affonda le radici nella conoscenza del mondo, delle tradizioni più o meno dimenticate, delle sue esigenze.

Dal 1979 al 1985, il professore comincia un viaggio attraverso l'Italia con *Il Diavolo e il suo Angelo* che, creando situazioni più intime rispetto al precedente ciclo performativo de *Il Gorilla quadrumano*⁴, continuava ad indagare nella stessa direzione: voleva tornare a narrare e ad ascoltare, cercava un medium rammemorante che individuava nella riproposizione di antiche storie e vecchie figure e, attraverso esse, dialogava con l'attualità. Il vagare del maestro è metafora della vita e della poesia: si sondano terreni nuovi, si scoprono valori che ci avvicinano agli altri, la lingua e i paesaggi attraversati sono aspetti concreti di una visione alta, infinita. Le pratiche utilizzate mirano a provocare una sorta di "uscita da sé" negli spettatori, per entrare in una situazione di disponibilità/apertura all'ascolto del prossimo.

La danza è il quarto tratto ricorrente dei riti-spettacolo popolari. Nelle feste popolari si sono conservati balli che si eseguivano in momenti particolari, sia dell'individuo che della comunità: tarantelle, furlane, monferrine di corteggiamento; quadriglia o contraddanza per il Veglione; danze carnevalesche e così via. Inoltre, anche se non sono giunte a noi testimonianze certe, la maggioranza degli studiosi concorda nella presenza di balli in occasione dei riti di maggio; per la precisione, la danza si svolgeva sia sotto che attorno all'albero o palo del maggio.

⁴ «Verso la metà degli anni Settanta, dopo aver dato vita ad alcuni progetti grandiosi che la pigrizia storiografica si ostina a rubricare sotto l'ambigua insegna dell' "animazione", Giuliano Scabia cominciò a preferire una seminazione più paziente e profonda, una pratica dello scambio più discreta. Come se, di fronte alla mutata situazione sociale e politica del Paese, l'originaria carica del fare gigante, dei temi archetipici, del viaggio alla ricerca delle radici più profonde della nostra cultura – viaggio verso noi stessi e insieme verso le radici del teatro – si disseminasse in molteplici e interconnesse direzioni: l'impegno pedagogico, la scrittura, le numerose, singolari, sorprendenti apparizioni in un territorio dove i margini del teatro intersecano i margini del bosco – topico, antropico, psicologico, naturale» (Marchiori 2005, p. 47).

Occorre innanzitutto insistere sul valore propiziatorio della danza nei riti di Capodanno o di Primavera. Per secoli, per millenni, anche da noi si è avuta chiara coscienza che la danza, nelle feste in cui compariva, aveva il preciso scopo pratico di favorire la fertilità del suolo, di promuovere l'abbondanza delle messi. Basti ricordare nell'antica Roma i sacerdoti Salî e il loro carmen, che non è soltanto uno dei primi monumenti della poesia latina, ma una delle più antiche (per noi) e significative testimonianze dell'unione di canto lirico, danza e processione in un complesso schema rituale (Toschi 1976, p. 53).

Tra le più caratteristiche danze del maggio ci sono quelle delle spade e dei bastoni, che si sono poi evolute nei motivi della lotta che, ancora oggi, si possono osservare nei Maggi dell'appennino tosco-emiliano. Balli e danze si intrecciavano con gli altri elementi rituali ed, assieme, andavano poi a creare il vero e proprio dramma: il loro complesso non raramente veniva ad anticipare la rappresentazione vera e propria, come se quest'ultima fosse la loro naturale conseguenza.

Vi è l'eco di queste danze celebrative nelle pratiche dei teatri in ambiente naturale: non sembra ad esempio una casualità che la Casa-Laboratorio di Cenci abbia in più occasioni ospitato maestri di danza di provenienza diversa e che, tra essi, vi sia stato un maestro di Kathakali, un'antica danza indiana che è connessa alla ritualità di questa cultura. Cenci ospita ogni anno il gruppo *Milon Mela*, composto da attori Chhau, danzatori Kalary Payattu, cantori Baul e guidato da Abani Biswas, performer formatosi al Teatro delle Sorgenti di Jerzi Grotowski. Come racconta egli stesso:

I Baul esistono dal Medioevo. In quel periodo erano monaci, dopo, nel loro andare di piazza in piazza, hanno accentuato l'aspetto di performance delle loro azioni.[...] Dei Baul mi piace anche il fatto che la loro arte è una ribellione. A loro non piace andare tanto al tempio, alla moschea, ma in altri luoghi dove c'è umanità. [...] I Baul non riconoscono le caste e questo, in India, indica un gran senso di ribellione. Loro possono entrare in qualsiasi posto, possono stare con un uomo importante e l'ultimo dei paria, ma sempre cantando e ballando per amore e con grande amore. [...] I Chhau sono contadini delle montagne interne dello stato del Bengala, che danzano e fanno teatro con delle enormi maschere. [...] C'è la maschera del dio e la maschera del demone. Ballano insieme, fanno dei combattimenti e forse arriva così una buona pioggia. [...] Le loro rappresentazioni sono legate ai miti del *Mahabharata* o del *Ramayana* e si svolgono in date che sono legate ai cicli stagionali, alle piogge, al raccolto. Si

svolgono sempre prima che arrivi il monsone, solo una volta all'anno. Con noi, negli spettacoli, c'è anche il gruppo Kalari Payattu, che fa arti marziali. Le arti marziali sono importanti per il corpo, perché non riguardano solo il corpo. C'è un tipo di conoscenza che si acquista attraverso la loro pratica di combattimento che non riguarda solo il combattere o l'ammazzare o il distruggere, ma lo stare attenti, lo stare qui. Sono gli elementi che ti aiutano a stare sveglio. Tu combatti non tanto contro gli altri, ma contro gli ostacoli che sono dentro di te. [...] *Milon Mela* è il titolo del nostro spettacolo e vuol dire incontro con l'umanità, spazio, ma anche qualcosa come relazione con gli astri nel cielo. L'uomo è nello spazio. C'è una cosa che gira e noi siamo dentro. Noi, girando dentro una cosa che c'è intorno a noi e che gira, ci accorgiamo che non si gira solo dentro i nostri problemi: c'è altro, fuori! [...] Con l'arte è possibile aiutare, purificare. Noi siamo tanto preoccupati, c'è angoscia, competizione, ci sono tantissimi problemi...con l'arte è possibile purificare, unire.» (Capelli e Lorenzoni 2002, pp. 83-85).

Per concludere, vorrei sottolineare ancora altri modi in cui la dimensione rituale (che è all'origine degli sviluppi teatrali e drammatici di marca popolare) viene ricercata e reinventata dalle odierne azioni teatrali negli ambienti naturali.

Racconta Stefano Pasquini del Teatro delle Ariette (infra, p. 47):

Abbiamo fatto un progetto particolare nel 2004, con il Festival di Santarcangelo di Romagna, che si chiamava *Estate.Fine*. Abbiamo chiesto e coltivato un campo e abbiamo costruito una scenografia vegetale del nostro spettacolo in questo campo... l'abbiamo costruita come una specie di cimitero, con tanti quadratini fatti dalle piante come se fossero piccole tombe vive (c'erano tutti i vialetti fatti coi fagiolini...). C'era anche una specie di cappella con l'abside con tutti i rampicanti e lì si celebrava il rito di *Estate.Fine* che poi ha avuto come sottotitolo *Pasqua laica in quattro movimenti: veglia, corteo, rito e festa popolare*. Si cominciava in una sorta di cucina dove noi cucinavamo e dove si leggeva un diario – come se fosse una preghiera – poi il cibo veniva messo in una cassa e, come in un funerale, si partiva in corteo...si attraversavano i boschi, ma anche i centri cittadini e poi si arrivava nella “chiesa” dove c'era il rito che consisteva nel cucinare il cibo durante lo svolgimento della performance e alla fine c'era la festa popolare, si mangiava e si ballava. Il luogo diventava spazio per una festa con tutti, con il liscio, con il cibo ecc. Questa è una delle forme di spettacolo che ci interessano di più, perché spesso nel nostro teatro c'è il cibo, che è elemento drammaturgico, ma anche elemento concreto, che viene consumato davvero.

Un altro aspetto che rimanda alla ritualità è la ciclicità con cui spesso gli eventi vengono riproposti. A Cenci, i laboratori, i Villaggi Educativi e le azioni nella natura si ripetono di anno in anno, all'incirca nello stesso periodo. Ciò è in parte dovuto ad esigenze organizzative (non si può pensare di fare trascorrere ai partecipanti diverse ore all'aperto durante la stagione invernale), ma riflette anche il legame con i cicli naturali che si susseguono e che caratterizzavano (e caratterizzano tutt'ora) le feste silvane e agresti.

A Milano, il Parco Nord si è inventato un modo rituale di celebrare la propria identità ibrida -di natura strappata alla città e alla urbanizzazione- commissionando a Lorenza Zambon e Sista Bramini un evento itinerante nei suoi spazi, *Il terzo passo*, che da qualche anno viene ripetuto e agito ogni settembre, con piccole variazioni sul tema. Si tratta di

una creazione collettiva che unisce in un unico evento omogeneo diversi approcci poetici all'arte nella natura e diverse tecniche espressive (il teatro, la narrazione, la poesia, la musica, la danza, il canto, la realizzazione di installazioni e opere con elementi naturali). Uno spettacolo itinerante che trae dal luogo la sua ispirazione e che lo percorre in maniera dolce e non invasiva, ecologica, a impatto zero (uso limitatissimo di corrente elettrica, strutture, palchi, platee). L'azione artistica investe il luogo rivelandone le caratteristiche immediate e quelle più profonde, fondendosi con il suo aspetto, con gli esseri che lo popolano, con i suoi tempi, le sue luci e i suoi suoni (www.teatronatura.net).

Molto spesso, possiamo dire di trovarci di fronte a vere e proprie ricorrenze, appuntamenti regolari e ciclici che creano con particolari comunità un legame duraturo nel tempo. Giuliano Scabia mi ha spiegato in prima persona perché torna a riproporre spettacoli in luoghi in cui aveva già portato i suoi racconti (infra, p. 53):

Io vado a Marmoreto e a Busana dal 1974, ogni anno, perché c'è il rituale di ritorno e di interrogazione del mutamento: non è un ritorno per ricordare, ma per osservare cosa cambia e tenere viva una relazione. Similmente vado a Trieste fin dal 1973, quando c'era ancora il manicomio, ho fatto diverse azioni a distanza anche di molti anni, perché Similmente vado a Trieste fin dal 1973, quando c'era ancora il manicomio, ho fatto diverse azioni a distanza anche di molti anni, perché si ripresentava ogni volta una domanda, che chiedeva di guardare cosa era nel frattempo successo nel campo del teatro della follia. C'è, quindi, una ritualità di ritorno, mi piace che ci sia questa sorta di dialogo-rito, che può essere considerato anche rito purificante, perché ogni volta è cambiata la situazione,

quindi devo cambiare anche io: non posso ripresentare quello che ho fatto dieci anni prima. È un rituale in movimento: partendo dal presente.

Dunque i teatri in ambiente naturale, se per certi versi tendono ad agire negli spazi aperti le logiche sperimentali dei teatri di ricerca – la rottura della quarta parete, la ricerca di forme altre di condivisione artistica con i partecipanti, l'abbandono del testo scritto, la centralità del corpo-voce – d'altro lato, in maniera più o meno consapevole, instaurano forti parentele con la tradizione performativa popolare di marca rurale e contadina. La processione e il canto, la narrazione e la danza, la cornice rituale, sono dispositivi che si riaffacciano quali modi di operare di lunga durata. Gli odierni teatri in ambiente naturale ne intercettano alcune eredità in modo vivente, senza timore di trasformarli radicalmente, a partire dalle logiche sconfinite e fertili della reinvenzione delle tradizioni.

L'autrice

Anna Bianchi (1984) si è laureata con il massimo dei voti nel marzo 2010 (anno accademico 2008/2009) presso l'Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea magistrale in "Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea". La sua tesi: *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di teatro nella natura in Italia*, discussa con le professoresse Roberta Gandolfi e Rita Messori, è inedita ed è consultabile presso la Biblioteca del Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, sezione Teatro. Da sempre interessata al teatro e alle tradizioni folkloriche, collabora da anni alla gestione della Galleria del Maggio, museo che raccoglie materiali e testimonianze di quest'antica forma di teatro popolare, ormai presente solo nell'Appennino Tosco-Emiliano. Dal 2011 è membro fondatore dell'associazione "Villicultura", che realizza eventi per valorizzare il territorio e le tradizioni del Crinale Reggiano, promuovendo occasioni di riflessione, confronto e conoscenza.

e-mail: bianchianna84@libero.it

Riferimenti bibliografici

Andolfi, F 2009, *La passeggiata del filosofo*, in Testa, I (ed.), *Pensieri viandanti. L'etica del camminare*, Diabasis, Reggio Emilia.

Bianchi, A 2008/09, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi Parma.

Capelli, A, Lorenzoni, F 2002 (ed.), *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale* Giunti, Firenze.

Marchiori, F 2005, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Firenze.

Toschi, P 1976, *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino.



Giulia Romanini

Danza e paesaggio: *Die Klage der Kaiserin* di Pina Bausch



Abstract

Die Klage der Kaiserin (*Il lamento dell'imperatrice*) è il titolo dell'unica opera cinematografica realizzata da Pina Bausch: alla fine degli anni Ottanta, la compagnia del Tanztheater Wuppertal, da lei diretta, girò questo film prevalentemente in esterni, fra bosco e campagna, periferia e spazi urbani. Il saggio cerca di mettere a fuoco l'intento creativo del film. Si ricostruisce come i danzatori vadano ad investire la città di Wuppertal, loro sede lavorativa, con la loro poetica e le loro figure sceniche; le loro azioni si connotano di un effetto illogico e straniante perché agite per lo più in contrasto con i luoghi, con il tempo, con la musica. Gli ambienti rurali e urbani sono modificati e investiti di un senso drammaturgico, ma a sua volta incidono sul paesaggio interiore dei personaggi che vi si trovano immersi e, spesso, 'persi'.

Die Klage der Kaiserin (*The plaint of the empress*) is the only film directed by Pina Bausch. She realized this movie in the late Eighties, with her company, the Tanztheater Wuppertal, shooting especially in outdoors: we can see the wood and the countryside, the suburbs and the city. The dancers invest Wuppertal, the town where they work every day, with their poetic and their scenic characters; their actions have an illogical and alienating effect because they are totally in contrast to the places, the time, the music. Urban and rural spaces are changed and charged with a dramatic sense while, at the same time, they affect the interior landscape of the dancers, who are absorbed in it, and often lost in it.



Tra l'ottobre 1987 e l'aprile 1989, Pina Bausch sperimenta una drammaturgia svincolata dagli spazi scenici consueti ed avvia, principalmente *fuori* dal teatro, le riprese della sua unica opera cinematografica, il lungometraggio *Die Klage der Kaiserin*, allora distribuito in Italia da Rai Uno col titolo *Il lamento dell'imperatrice* e dal 2011 reso fruibile al pubblico grazie alla riproduzione della pellicola in supporto dvd da parte della casa editrice parigina L'Arche.

Il film, girato in video e in seguito trasferito in 35 mm, è realizzato nei luoghi della cittadina tedesca di Wuppertal e dei suoi dintorni, dove la compagnia che Bausch ha diretto dal 1973 ha la sua sede operativa; protagonisti, principalmente, sono i danzatori e le danzatrici della compagnia del Tanztheater Wuppertal.

Una compagnia di danza ha lasciato il teatro e si ritrova in aperta campagna o in centro città. Interni ed esterni sono invertiti. Dopo aver spesso utilizzato la vita reale sulla scena del teatro, al fine di crearvi un clima poetico, tutti gli attori si ritrovano questa volta in costumi colorati da teatro, fuori le mura. Nel paesaggio invernale che li circonda, con i loro vestiti estivi, sembrano perduti, o vulnerabili, e un po' "spostati" (Servos 2001, p. 192).

Si cercherà così ora di tracciare il profilo di questa compagnia alle prese con l'esperienza filmica, proprio riguardo al suo rapporto con lo spazio: spazio del teatro, della campagna, della città; in sintesi, del rapporto con il paesaggio entro cui si muove, per arrivare poi a leggere alcuni sviluppi tematici del film.

I. Wuppertal: Casa, particolare universale

I ballerini del Tanztheater provengono da ogni parte del mondo, selezionati da Pina Bausch e i suoi più stretti collaboratori in base ad un'empatia espressiva che supera il mero vaglio della tecnica. Il risultato è un gruppo misto e variegato di persone, come ha spiegato lei stessa:

I danzatori vengono da ogni parte del mondo, da culture molto diverse tra loro. Ormai è un grande reticolo, una gigantesca famiglia, con collegamenti dovunque, in tutte le culture. Il nostro lavoro non è vincolato da alcun confine, ma li attraversa tutti. È come le nuvole, come il sole, come la musica. Se io fossi un uccello, sarei forse un uccello tedesco? (Bausch, cit. in Bentivoglio 1982, p.116)

Questo universalismo, cifra costitutiva dei membri del Tanztheater, trova concreta realizzazione nel radicamento in un luogo preciso: è a Wuppertal che, di fatto, svolgono il loro lavoro e non a caso il nome della città è parte del binomio che forma il nome della compagnia, ad indicare non solo che cosa si fa (teatro-danza) ma anche dove si sta. Così, questo centro nella Ruhr tedesca che spesso è sembrato troppo piccolo e troppo brutto per ospitare il divenire di creazioni artistiche tanto sublimi, offre al contrario, proprio nella sua "neutralità" e limitatezza, il nucleo sicuro e proficuo perché gli apporti e i contributi internazionali dei singoli danzatori possano prendere forma. Del resto, se è vero, con Gianfranco Capitta, che «raccontare una città per Pina vuol dire innanzitutto conoscerla» ... Quale città meglio conosciuta di Wuppertal?

Di fatto concepito e realizzato proprio agli esordi di quella fase di produzione artistica che, all'interno del percorso della compagnia, trae la propria ispirazione dall'incontro con diverse città del mondo – Roma, Palermo, Madrid, Hong Kong, Lisbona, Istanbul...– *Die Klage der Kaiserin* può forse offrirsi come omaggio a quella cittadina nel cuore della Germania che è terreno fertile e imprescindibile per il Tanztheater Wuppertal; che è paradigma di ogni realtà urbana, per quella sua compresenza di antico e nuovo, anonimato e identità; che è punto di partenza per avviare sodalizi con città altre; che è Luogo per eccellenza, fitta trama esperienziale intessuta con l'ordito del tempo di ciascun danzatore e della intera compagnia; che è Casa, spazio conosciuto per antonomasia, dal quale non si può prescindere prima di partire alla scoperta del mondo; che è interiorizzato al punto tale da poter essere rivissuto come in un sogno collettivo.

II. Paesaggi onirici

Il lamento dell'imperatrice parla il linguaggio
dei sogni: è un mosaico di incubi impastati
di suggestioni quotidiane.
(Bentivoglio 1991)

Die Klage der Kaiserin ci si offre, in effetti, proprio come un sogno: l'intero film ci appare immediatamente caratterizzato da una successione d'immagini brevi, con protagonisti che cambiano e che raccontano piccole storie, apparentemente incomprensibili, poste in sequenza secondo criteri del tutto alogici e accostate tra loro con un montaggio frammentato, dai tagli bruschi e improvvisi. I nuclei scenici presentati sono oltre un centinaio: la media di tempo dedicato a ciascuno è di 40 secondi circa. Questo dato ci fa intuire molto sulla composizione del film e sul metodo utilizzato: apparentemente, lo stesso che per la creazione degli *Stücke*, i "pezzi" teatrali, ovvero una composizione finale per giustapposizione, spesso a contrasto, dei molteplici materiali emersi dalle lunghe sessioni d'improvvisazione con i danzatori/attori/coautori... Ma in realtà qui gli esiti sono totalmente differenti.

Venendo a mancare l'ambiente teatro, con le sue regole e i suoi molteplici punti di vista, con i suoi spazi tridimensionali ed il ruolo interattivo del pubblico, la bidimensionalità dello schermo propone la costellazione di stimoli visivi in un susseguirsi frenetico ed angosciante, che di ammiccante ha ben poco e di divertente ancora meno. Questo come se la sottrazione dello spazio teatrale avesse comportato l'elisione di quello scarto che sempre sussiste tra rappresentazione e realtà: se negli spettacoli ciò permetteva al pubblico di ridere (a volte) e ai

personaggi di presentarsi attraverso un filtro codificato, nel video quello scarto viene meno e mette a nudo entrambi, esponendoli al proprio inconscio come in un sogno. Così, è davvero quello di un tessuto onirico il filo che si dipana nel corso dell'opera, avvolgendo lo spettatore in una nebbia di significato che si dirada soltanto in seguito, quando l'inconscio, pungolato, rilascia le sue intuizioni. Chi sono dunque questi *personaggi*? In quali spazi si muovono? In che modo? E ancora - soprattutto - perché?

III. Personaggi dislocati



Fig. 1: Coniglietta di playboy corre verso la cinepresa dopo aver errato tra i campi (scena 1:19:32).

Gli uomini e le donne che si agitano dietro la cinepresa si connotano subito di un significato straniante: una donna vestita da coniglietta di Playboy corre ansimando in un campo arato; un tizio sul ciglio della strada si fa scrupolosamente la barba in una pozzanghera; un ragazzo in abito femminile cammina lentamente in una sala di danza classica accarezzando la sbarra; un'appariscente dama, in costume da bagno

variopinto, trascina una capra dalla parte opposta di uno squallido cortile; un uomo adulto, con fare cerimonioso ed un certo impeto, orchestra le stoviglie di una tavola sotto un diluvio torrenziale; un tale con le ali, che poco prima era sdraiato in mezzo alla neve come morto, corre tra gli alberi innevati e scrolla la neve dai rami; una ragazza dai tratti orientali balla sorridente con un vestito estivo sotto una bufera di neve; un corpo maschile, coperto di fango, muove il ventre sulla base di ritmi orientali; una giovane donna siede impassibile nel bel mezzo di un trafficatissimo incrocio stradale, e fuma; un uomo, distinto nell'abbigliamento, percorre a fatica un grande prato con un armadio sulle spalle...



Fig. 2: Donna in tailleur sta seduta in poltrona in mezzo ad un incrocio stradale e fuma (scena 9:10).

Questi e molti altri personaggi attraversano la storia del film senza che lo spettatore, immerso nel solo ambiente filmico e senza riferimenti altri, possa mai conferire loro un'identità, o capire dove vanno. Sono tutti per lo più senza parole, spesso affannati e chiusi in se stessi; sono generalmente fuori luogo, fuori tempo, fuori spazio: sono profughi, esuli, forse folli, protagonisti di piccole storie inutili. Gli attori del Tanztheater, durante il film, agiscono situazioni che rimandano al

quotidiano, tuttavia compiute in contrasto con l'ambiente, con l'abbigliamento, con la musica. C'è sempre qualcosa che stona, che ci fa intuire un inganno, una inadeguatezza. Le stesse azioni, compiute sul palco di un teatro, non risulterebbero tanto "strane". Questi danzatori sono usciti dalla sala prove, ma anche fuori, anche a contatto col mondo, hanno interpretato le loro figure sceniche: nel film ritroviamo, in effetti, i personaggi del Tanztheater, passati e futuri.

Il primo elemento riconoscibile è costituito dalle donne rigorosamente coi tacchi e i vestiti eleganti, gli uomini in abiti formali oppure con abiti femminili. Poi, via via, ad uno spettatore esperto del mondo Bausch, si svelano personaggi e situazioni già note. Ad esempio, Dominique Mercy, che si compone in una bara piena d'acqua avvolto in un abito di tulle, cita se stesso, quando in *Bandoneon*, dieci anni prima (1980), tentava ancora di ballare, timido nel suo tutù sgualcito; l'uomo alato che corre nel campo innevato e che rivediamo a primavera passare noncurante per lo stesso campo, ora ricoperto d'erba, dietro un gregge di pecore, non è forse lo stesso uomo, con indosso la stessa giacca con le ali, che avevamo visto protendersi in piedi su una sedia, come per volare, in *Renate wandert aus* (1977)? Ancora, per quanto riguarda i giochi di coppia, riprendendo una delle più tipiche immagini bauschiane, la ballerina che si arrampica sulle spalle dell'uomo ma poi cade a terra, allora ci riprova ma di nuovo cade, con la reiterazione di questo tentativo di salire senza poi riuscire a stare in equilibrio, era già in *Walzer* (1982) e sarà di nuovo presentata in *Mazurca Fogo*, del 1998. Anche le scene più isolate, che compaiono per pochi secondi nel film, hanno una storia più ampia attorno a sé: molto spesso sono derivazioni o intuizioni riversate nel teatro, altre volte sono frammenti che, pur non affiancabili ad altri, rimandano ad atteggiamenti ed atmosfere - ad un *linguaggio* si potrebbe dire - che è riconoscibile come proprio alla compagnia tedesca ed ai suoi gesti performativi. In definitiva, ci accorgiamo che gli strambi protagonisti de *Die Klage der Kaiserin* altri non sono se non i ballerini del Tanztheater, che mettono in azione i loro personaggi in spazi a loro comuni, che "si portano in giro" per Wuppertal, ad investirla della loro arte, della loro poetica. Il paesaggio a loro noto è così *teatralizzato* dai gesti scenici a loro propri. Spazio teatrale e spazio quotidiano si contaminano creando un effetto straniante, di decontestualizzazione, di dislocazione. Ma si potrebbe forse dire che i performer salutino la loro città: come a volte accade, negli incontri umani, di presentarsi quando si va via.

IV. Un paesaggio teatralizzato

I luoghi concreti in cui gli artisti si muovono riguardano dunque il territorio di Wuppertal; essi sono presentati nel corso del film secondo un principio alternato, giocato su un duplice piano: interni ed esterni, spazi rurali e spazi urbani. Per quanto riguarda gli interni: varie scene sono girate sul palcoscenico della sala prove della compagnia, altre in stanze di abitazioni moderne; ci sono, nel film, due bagni pubblici e camere buie, un sontuoso salone affrescato e attrezzato per il balletto classico, vaste sale di palazzi antichi dai soffitti molto alti e con grandi vetrate; c'è l'interno di un bar e quello del negozio di un fiorista, entrambi affacciati sulla strada tramite il vetro a parete e dunque in un certo modo già protesi verso l'esterno. Gli ambienti al confine tra interno ed esterno che potrebbero segnare più compiutamente il passaggio da un ambiente chiuso ad uno aperto sono: la *Schwebbahn*, la tipica ferrovia monorotaia sospesa a 8 metri da terra e a 13 metri dal fiume Wupper, la quale inizialmente scorre rapida sullo sfondo di alcune scene, ma viene poi ripresa dall'interno nella sequenza reiterata del contrabbassista che suona con vigore il suo strumento; la grande piscina coperta, che l'occhio dello spettatore vede dal di fuori, attraverso il vetro; e infine le serre, entro le quali sono girate due scene: la prima con la cinepresa posta all'interno della serra, la seconda con la cinepresa che filma da fuori, attraverso la parete opaca, resa ancor meno trasparente dall'acqua piovana che vi scorre sopra. Dunque è l'elemento acqua, dalla forte presenza e pregnanza significativa – ne *Die Klage der Kaiserin* così come del resto nell'intera opera di Bausch – a richiamarci verso l'esterno. Le scene all'aria aperta riguardano sia gli spazi cittadini sia quelli di periferia, quelli della campagna attorno al centro abitato, quelli dei boschi. Così, nello stesso nucleo compositivo, possiamo veder scorrere in successione un bosco autunnale, un campo arato, un bosco invernale di notte, una strada di campagna, una strada di periferia che scorre tra fabbriche dimesse, un cortile squallido racchiuso tra capannoni, una casa di legno che cade a pezzi intravista dalla staccionata, un incrocio stradale molto trafficato. L'architettura è eccezionale: sono le rispondenze interne, le rime e le trame dell'architettura registica, a mostrarci un pensiero direttivo chiaro e per nulla lasciato al caso, che ci aiuta a definire le linee guida, i disegni tracciati col carboncino nero alla base dei tasselli variopinti, degli spazi di questa storia che, ancor più delle opere teatrali, ci si offre come un mosaico di spazi e colori. Il colore stesso, peraltro, disegna spazi immaginifici, a sua volta alternato sapientemente al bianco e nero.

Uno spazio teatralizzato con sapienza, dunque, ma non solo: se fare teatro nelle strade significa andarsi a cercare una relazione ed uno scambio lì dove non sono attesi (Mango 2003, p. 184) è anche vero che il passare in questi precisi luoghi

modifica e condiziona il comportamento scenico dei danzatori. Il paesaggio, infatti, non è predeterminato, non è una struttura artificiale, bensì un posto preciso, vero e riconoscibile (Wuppertal e la campagna attorno!) che diventa premessa imprescindibile all'atto drammaturgico: l'opera di Pina Bausch si adatta così perfettamente alla definizione di *enviromental theatre* data da Schechner, per cui lo spazio non è più il contenitore di un'esposizione ma finisce per venire totalmente inglobato nell'opera e di conseguenza la scrittura scenica è innanzitutto una scrittura ambientale.

V. Il tempo e le stagioni

Il tempo de *Die Klage der Kaiserin*, si è detto, non è quello di un racconto lineare: la dimensione temporale è suggerita, anche in questo caso, da costruzioni ed espressioni più o meno implicite al testo scenico.

Prima di tutto, ancora, c'è un'alternanza – distintiva del metodo Bausch – tra lento e veloce, che si sviluppa in due direzioni: dal punto di vista della regia, sono accostate immagini brevissime, della durata di pochi secondi, a sequenze più lunghe; dal punto di vista coreografico, scene di stasi seguono scene di movimento e queste ultime comprendono a loro volta quelle in cui i performer eseguono movimenti amplificati e quelle in cui i movimenti sono rapidi.

In secondo luogo, ad indicare lo scorrere del tempo, in *Die Klage der Kaiserin*, c'è il ciclo della natura. Le stagioni naturali si susseguono, seppur non in ordine consequenziale, nello sviluppo del testo filmico, mostrandoci un tempo che ritorna e si ripete: un tempo ciclico, dunque, secondo la concezione classica, ma senza età dell'oro. Infatti, sono l'autunno e l'inverno i protagonisti di questa non-storia: il bosco con le foglie secche in apertura precede il vasto orizzonte dei campi arati, che sotto un grigio cielo di novembre aspettano la semina; prima che arrivi primavera, vi dovrà cadere sopra molta neve. Neve, pioggia, un sole pallido e per lo più coperto da nubi... *Die Klage der Kaiserin* fatica a trovare un tempo vivificante di calore e rigoglio: quando arriva primavera, il grande prato verde che l'annuncia non ha nemmeno un fiore bianco e gli unici fiori primaverili che vediamo stanno dentro al negozio del fiorista. Persino nelle serre, le piante sono quelle invernali, oppure piante grasse, senza stagione. A primavera inoltrata oppure a fine estate, ci riportano gli scroscianti temporali che minacciano e spesso bagnano i danzatori, vestiti sempre con abiti leggeri: nient'altro a dare l'idea di un tempo clemente e mite. L'estate, infine, non c'è. È assente e probabilmente rimpianta, ma più probabilmente lasciata da parte come un tempo ingenuo, che non ci si può permettere: due giovani bagnanti in

costumi colorati, che forse venivano da una festa in piscina o da un party in riva al fiume, scappano a casa, tremanti di freddo per l'arrivo della tempesta. Una Natura fredda e impassibile dunque, che ci ricorda quella leopardiana, se non fosse che Pina Bausch non sembra avversarla o incolparla, volendo anzi suggerire qualcosa d'altro:

Si percepisce la disperazione; il film, del resto, vuole essere un lamento. Non volevo recitare l'estate in inverno. È tutta un'altra cosa quando si gira al freddo... Riguarda l'espressione: quando in inverno si cammina nella neve con abitini estivi, vuol ben dire qualche cosa. Allo stesso modo, se qualcuno corre in un campo arato, anche questo vuol dire qualcosa. Ma non è un'azione. È solo quel che è. È un grande pianto, un non so ch  di aspro, un'enorme tristezza (Bausch 1990, cit. in Bausch 2011, 'Dossier', p. 64).

L'imperatrice che piange, probabilmente   dunque la Natura, la regina usurpata del tempo dell'uomo contemporaneo, dei paesaggi divenuti non luoghi, abitati da passanti distratti.



Fig. 3: Donna in abiti regali (l'imperatrice?) piange seduta in un bosco innevato (scena 1:00:47).

A tal proposito, c'è un terzo elemento che narra il tempo del racconto ed è il tempo del "qui ed ora" a cui rimandano le figure tratte dall'immaginario collettivo della cosiddetta postmodernità. Ci parlano, infatti, dei miti di oggi la coniglietta di Playboy come le innumerevoli fabbriche abbandonate, simbolo di sogni infranti; il traffico urbano e le sigarette, consumate nervosamente o a sottolineare solitudini; ancora, il degrado della provincia, dove i bambini stanno a guardare gli artisti di strada e i cani fanno davvero la guardia, ma si ha l'impressione che durerà poco, e già la giovane donna che vorrebbe andare altrove è infelice e fatica, alle prese con gli animali della stalla, fino a quando non soccomberà stordita dall'alcol in mezzo ad un gregge di pecore. Ci sono anche «crudeli femmine, alla Helmut Newton, su sfondi di piscine hollywoodiane, alla David Hockney» ma più semplicemente ci sono i gesti quotidiani, come radersi o pettinarsi o fare un bagno o mangiare o prendere il treno, ovviamente mostrati attraverso una lente deformante.

Tuttavia, l'elemento che più segna la dimensione temporale de *Die Klage der Kaiserin* è la musica, tra le componenti principali dell'opera. La musica, infatti, domina nel film come pressoché unico linguaggio sonoro: entra nelle situazioni e le identifica, racchiude nuclei narrativi, si costruisce per rimandi e chiasmi, scorre in contrasto con l'azione oppure l'accompagna.

Una musica torrenziale, senza pause, che alterna movimenti diversi e diversi toni e ritmi, non tanto a sottolineare questa o quella sequenza, quanto piuttosto a collegare, a "montare" fra loro i frammenti sparsi di immagini indipendenti (Rondolino, in Vaccarino 1992, p. 138).

Pina Bausch attua un utilizzo del tutto peculiare dell'elemento sonoro: nel film ci sono "assordanti silenzi" e molti rumori (dal chiasso del traffico automobilistico al rumore dei passi), suoni "altri" di uomini ed animali (le risate, il respiro ansimante, il battito tranquillo, le grida ed anche il belato di un gregge, l'abbaiare dei cani), che vanno a comporre una linea melodica dalla cifra eterogenea ed estremamente espressiva. Per quanto riguarda le musiche scelte, esse attingono dalla musica popolare e tradizionale tanto quanto dalla musica leggera e dalla musica sacra: come nella scelta dei suoi danzatori, Bausch seleziona le tracce sonore da culture diverse e, pur così disparate, le accosta in un flusso che risulta armonico e senza soluzione di continuità: come ad abbracciare tutto il mondo, mentre si gira un film in un solo posto.

Infine, è nelle pieghe di questo mondo melodico parallelo che si proietta il tessuto immaginifico e fiabesco del film:

La marcia funebre, ripetuta senza sosta, le musiche latino-americane e arabe, le percussioni, il tango, il boogie e i blues collegano le storie tra loro, le mettono tutte al diapason di vecchi ricordi e riconciliano lo spettatore con se stesso. Si tratta di composizioni antiche, spesso di canti tradizionali che risorgono dal passato per sposarsi a scene di sogno o di fiaba (Servos 2001, p. 198).

Così, nel passaggio dal sogno alla fiaba, intravediamo lo spazio per addentrarci nei possibili significati della narrazione cinematografica, tenendo ferma e la dimensione propria di un'opera aperta, che lascia la possibilità di letture semantiche non verificabili, e l'assoluta complessità del linguaggio metaforico che si vuol tentare di decifrare.

VI. Il bosco e la terra: l'immaginario fiabesco

Si diceva dunque, delle fiabe. Ora, è probabile che il tessuto immaginifico fiabesco, proprio della cultura tedesca, a cui appartiene Pina Bausch, sia da ricercarsi nelle storie dei fratelli Grimm. In effetti, i momenti in cui il riferimento alla fiaba e agli archetipi ad essa collegati si rende più esplicito sono due, entrambi ricollegabili a classici dei Grimm: la scena in cui una ragazza corre disperatamente nel bosco chiamando la madre e quella in cui una donna, su una torre, soffia con veemenza dentro un fischiello.

La prima è facilmente riconducibile a Cappuccetto Rosso: la ragazza, vestita di un costumino turchese, con un copricapo variopinto in testa, sembra provenire da un luogo allegro, spensierato, paragonabile all'ambiente domestico di partenza della nota fiaba. Che cosa fa allora nel bosco, a maggior ragione di notte, col buio?

Forse le è successo qualcosa, forse si è persa, forse ha incontrato un lupo che l'ha fatta uscir di strada, certamente ora ha molta paura, vuole fuggire e ritornare a casa. Così invoca la madre, sperando che lei senta e le risponda, per farsi guidare dalla sua voce; perché, quando si è persi nella selva oscura, spesso occorre il richiamo di un grande affetto per continuare a correre verso l'uscita, anche perché non si può sapere, in anticipo, se alla fine ci sarà un Cacciatore a salvare dal lupo. Lo sfondo di questa scena, inserita nella parte iniziale del film, vale a dire l'immagine di un bosco invernale, secco, spoglio, ripreso in un'ora notturna, sarà riproposto verso la fine de *Die Klage der Kaiserin*, per pochi secondi: solo il paesaggio, senza nessuna presenza animata. Il finale della fiaba è chiaramente lasciato aperto: che fine avrà fatto la Cappuccetto Rosso in costume turchese? Sarà tornata a casa? Oppure sarà stata mangiata dal lupo? La desolazione del luogo ed il ricordo

dell'ingenuità e del panico della ragazza, che correva a zig-zag senza una direzione, non fanno certo propendere per la prima ipotesi.

La seconda scena invece, inserita nella parte finale del film, ci mostra una donna che cammina impaziente in cima ad una torre: subito ci induce a pensare all'immagine di Raperonzolo. Tuttavia, la Raperonzolo di questa storia non se ne sta rinchiusa nella torre di un castello, ma cammina a passi pesanti e decisi sulla torre che appartiene ad un edificio moderno, piuttosto brutto, con i mattoni a vista e una struttura architettonica compatta: probabilmente è la torre dell'acqua di Wuppertal, in pieno centro cittadino e non certo in mezzo al bosco, contesto impervio ma pur sempre luogo di fiaba.



Fig. 4: Raperonzolo fischia dalla torre (scena 1:10: 53).

L'abito che la donna indossa è di un rosso fuoco che sembra voler esprimere tutta la sua bellezza, la sua carica erotica, e tutta la sua rabbia: pur potendo prendere un taxi, o la *Schwebbahn*, o qualsiasi altro mezzo di locomozione, sembra che non si sia scomodato ad arrivare nessun principe. Sembra, anche, che lei disdegni le lunghe attese, e così pure l'idea di farsi crescere una treccia chilometrica: la nostra Raperonzolo, dall'alto di quella misera torre, su cui si era innalzata per inseguire un sogno d'amore, stanca di attendere, inizia a fischiare forte, per

richiamare l'attenzione del suo cavaliere: che giunga, finalmente! Ma invano. Dovrà dunque abbandonare la torre. La vediamo avanzare, imperiosa, sui tetti della città: si sporge da una palazzina e di nuovo fischia forte, con tutto il fiato che ha nei polmoni, perché la sentano giù in strada, perché se il suo cavaliere non arriva, almeno che qualcuno veda il suo dolore, la sua frustrazione. Ma il rumore del traffico copre il suono del suo fischietto e le note ossessive e ripetitive del contrabbasso, che fanno da colonna sonora a questa sequenza, ci svelano la sua nevrosi e forse la sua mania di voler essere cercata, di farsi reperire proprio lì in cima per sentirsi amata: ma sui tetti è ancora troppo in alto. Forse non sa, Raperonzolo, che se lei, nei secoli, porta ancora lo stesso desiderio profondo di essere corteggiata e raggiunta in ogni dove, per il Principe, nel tempo, le cose sono cambiate: ha perso il titolo regale, il suo cavallo e l'armatura... Così, si aggira per la città con gli occhi bassi e non vede la torre di Raperonzolo, non sente i suoi richiami. Probabilmente, egli vorrebbe sapere di essere così amato, forse tornerebbe Principe. Ma, perché questo accada, Raperonzolo dovrebbe scendere dalla torre, scendere dai tetti, e incontrare il suo sguardo per strada.

E tante Raperonzolo urbane, a passo svelto per le vie, vediamo in effetti attraversare il film, alla disperata ricerca di un amore; finché, di tutte loro, non rimane che il pianto e alla fine resta in scena una sola vedova nera:

La ferita è profonda, una buona sbornia serve a sopportarla. La vediamo allora, attraversare un gregge di pecore, brandisce la sua bottiglia e porta un agnello in braccio. Alla fine è stesa, come morta, in un prato. Sopra di lei, il cielo si estende sconfinato, indifferente (Servos 2001, p. 198).

L'invito di Pina Bausch, che termina la sua storia con una signora anziana che danza al ritmo di un juke-box, sembra tutto sommato quello di alzarsi da terra e di continuare, piano, a danzare; ripartire dalle cose semplici, per ritrovare un punto di contatto: perché cessi, finalmente, quel lamento di chi resta senza amore: il principe, Cappuccetto, Raperonzolo, il gregge, il bosco.

VII. Il lamento della natura e il sentimento di nostalgia (con Pier Paolo Pasolini)

Il bosco, la terra, la natura. Si parlava del loro lamento: ebbene, esso va ascoltato.

Per riconciliarsi con gli altri e con se stessi, infatti, bisogna innanzitutto riconciliarsi col mondo.

Invece, lo scollamento degli esseri umani dai luoghi che attraversano, se non il contrasto con essi –esemplificato in apertura dalla ragazza che, con una rivoltella in pugno, tenta di spazzare le foglie del sottobosco con un aggeggio meccanico– percorre tutto il film.

La natura è una presenza costante della poetica di Pina Bausch. Elementi naturali entrano prepotentemente nelle scenografie teatrali dei suoi spettacoli e le identificano: terra, come nel *Sacre du printemps*, fiori, come i garofani in *Nelken*, foglie, secche per *Blaubart*, e soprattutto l'acqua, elemento caro a Bausch e protagonista di *Àrien* come di *Vollmond*, irrompono sul palcoscenico grazie alle soluzioni geniali di Rolf Borzik prima e di Peter Pabst poi. La natura, ne *Die Klage der Kaiserin*, insieme al campionario di umanità che la popola,

domina, imperiosa prima attrice, come un leit-motiv persecutorio: l'acqua, il fango, la terra, piogge battenti a raffiche, tempeste di neve. È una natura che piange, cercando invano sintonie con i suoi affannati abitanti (Bentivoglio 1991, p. 207).

Il primo elemento a doversi leggere è esattamente quello del rapporto che l'uomo instaura con l'elemento naturale: si può dire che, luogo per lo più indifferente oppure insidioso, la natura sia un elemento sconosciuto ai suoi abitanti, nel film. Si potrebbe parlare, per loro, di *estraneità*. Se anche non sono perduti – come lo sono invece la coniglietta che arranca nel campo o la Cappuccetto che urla spaventata nel bosco – gli uomini e le donne che attraversano i paesaggi extraurbani di Wuppertal, sembrano, in ogni modo, non conoscerli, non ri-conoscerli. E per questo assumono atteggiamenti surreali: c'è un uomo che si arrampica sugli alberi per togliere le foglie secche ed un altro che dorme in un campo innevato; c'è un improbabile Pulcinella che insegue uno stormo di uccelli; c'è la donna in abito da sera che si aggira silenziosa tra alberi coi tronchi numerati; c'è il tipo che attraversa la radura con un armadio in groppa; ci sono le ragazze che stanno sotto la neve con un vestitino a fiori. Senza dimenticare la donna che vuole sparare alle foglie! Pina Bausch sembra volerci raccontare che, fuori delle mura domestiche, gli uomini non sanno più come muoversi. Sono incoscienti nei confronti della natura, perché non la conoscono: esprimono atteggiamenti che ci paiono folli, ma, come ebbe modo di dire spesso la stessa Bausch finché era in vita, “la realtà è veramente insuperabile”. Perché non doversi riferire, ad esempio, a proposito del rapporto col clima e con l'ambiente, alle mode correnti del vestiario comune, che propongono capi d'abbigliamento del tutto

scoordinati ed antiecologici rispetto alle stagioni per le quali si propongono? Oppure alle usanze del turista globale, ovvero “consumistico”, che se potesse impianterebbe un hotel a cinque stelle sull’Everest, solo per dire di avervi soggiornato? Non si tratta di fare dell’ironia, piuttosto di voler conferire un senso più concreto, più vicino, all’universo *gestuale* del Tanztheater, che scandaglia con rigore ed onestà intellettuale le debolezze umane presentandole senza didascalie. Va ricordato che la natura de *Die Klage der Kaiserin* è una natura gelida, sempre e solo invernale, capace di attentati e trabocchetti. Un rapporto conflittuale, dunque, ma slegato da sentimenti “malvagi”: l’uomo post-moderno che si ritrova nella natura – perché costretto, perché è fuggito, per caso – è spaesato, ma curioso. Allora, tenta di applicare i suoi parametri a quel luogo sconosciuto: l’effetto è straniante, quando non grottesco. Spesso, ad amplificare l’effetto di straniamento, concorre il pianto della natura espresso dalla musica, come si diceva dominata dalle melodie della marcia funebre, ma con interventi melodici e ritmici anche meno lugubri: canti popolari e tradizionali da tutto il mondo, che ci riportano alla memoria racconti esotici di terre arcane, incontaminate, non ancora piegate a sovrastrutture urbanistiche.

Attraverso queste melodie ci accostiamo ad un altro aspetto del rapporto dell’uomo con la natura, complementare a quello dell’estraneità: il legame secolare dei popoli con la terra e la *nostalgia* di quel legame. A rilevare tale sentimento concorrerebbe l’inserzione, nella sceneggiatura del testo filmico, di alcuni versi di una poesia del periodo friulano di Pier Paolo Pasolini, che un danzatore cita distrattamente:

Jo i soj un bel fi,/ i plans dut il dì/ ti preij, Jesus me,/ no fami muri.

Questa poesia è importante perché appartiene alla produzione giovanile di Pasolini, ovvero alla raccolta di *Poesie a Casarsa*. La lingua utilizzata è il friulano e Casarsa, terra d’origine della madre dove Pasolini trascorre le estati, ricorrerà sempre nella poetica e nel cinema dell’intellettuale, come il simbolo di un idillio perduto, soprattutto se paragonato alla città di Roma, dove vivrà dagli anni Cinquanta e dove, nel 1957, pubblicherà la celebre raccolta dal titolo *Le ceneri di Gramsci*, entro la quale si trova il poemetto *Il pianto della scavatrice*. Questo componimento pasoliniano, in italiano assonante nel titolo con quello de *Il lamento dell’imperatrice*, trae la sua ispirazione dal contrasto che il poeta viveva dentro di sé, tra la vista desolante delle borgate romane che attraversava per tornare a casa e il ricordo dei luoghi della sua giovinezza: poveri, certo, ma che gli permettevano un confronto vero e diretto con la vita. La scavatrice, immagine brutale del progresso, scava nel passato e scardina ogni base dell’esistenza: infine urla, quasi un lamento

umano, e sembra echeggiare in versi il pianto muto di quel mondo di volti che compongono il mosaico immaginifico di Pina Bausch.

I personaggi del film, tuttavia, altrettanto vittime di un progresso divorante che ingoia le memorie, trovano ancora la forza di gridare con la propria voce e, non dimentichiamolo, di danzare.

[...]

È come quegli odori che, dai campi
bagnati di fresco, o dalle rive di un fiume,
soffiano sulla città nei primi
giorni di bel tempo: e tu
non li riconosci, ma impazzito
quasi di rimpianto, cerchi di capire
se siano di un fuoco acceso sulla brina,
oppure di uve o nespole perdute
in qualche granaio intiepidito
dal sole della stupenda mattina.

(Pasolini *Il pianto della scavatrice*, IV)



Fig. 5: Uomo alato passeggia in mezzo ad un gregge di pecore (scena 1:16:59).

L'autrice

Giulia Romanini ha studiato teatro e arti performative fin dall'infanzia, per poi approdare all'incontro con la danza contemporanea. L'impostazione della Eracquario Danza, diretta da Lucia Perego, è fortemente bauschiana: lunghe improvvisazioni seguono momenti di riflessione sul significato gestuale e di progettazione da parte dei danzatori; spesso Romanini ha anche collaborato all'elaborazione testuale degli spettacoli. Ad una maggiore maturità espressiva concorrono la scoperta della Contact Improvisation e l'indagine teatrale svolta sotto la regia di Gigi Tapella secondo il metodo del Théâtre du Soleil. Di questo bagaglio pratico, Romanini si è avvalsa per il suo primo intento di critica, in occasione della tesi di laurea triennale discussa nel marzo 2011 presso l'Ateneo di Parma: *Tersicore si è persa a Wuppertal: linee narrative ne Il lamento dell'imperatrice, un film di Pina Bausch*, condotta sotto l'attenta e partecipata guida del relatore, professor Giulio Iacoli, docente di Letterature Compare, e della correlatrice, professoressa Roberta Gandolfi, docente di Storia del Teatro Contemporaneo.

e-mail: julyrom1@libero.it

Riferimenti bibliografici

Bausch, P 2011, *Die Klage der Kaiserin, ein Film von Pina Bausch* (DVD con dossier), Pina Bausch Fondation, L'Arche Éditeur, Paris.

Bentivoglio, L 1982, *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma.

Bentivoglio, L 1991, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano.

Hoge, R 1987, *Pina Bausch: histoires de teatre danse*, L'Arche, Paris.

Mango, L 2003, 'La drammaturgia dello spazio' in *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 171-228.

Pasolini, P.P. 1957, 'Il pianto della scavatrice', in id., *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, pp. 91-112.

Quadri, F 2002, *Sulle tracce di Pina Bausch: l'opera di un'artista raccontata al Premio Europa per il teatro*, Ubulibri, Milano.

Romanini, G 2009/10, *Tersicore si è persa a Wuppertal. Linee narrative ne Il lamento dell'imperatrice, un film di Pina Bausch*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Parma, inedita.

Servos, N 2001, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris.

Vaccarino, E 1993, *Pina Bausch: teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del convegno Internazionale Torino, 2 – 5 giugno 1992*, Costa & Nolan, Genova.



Francesca Gasparini

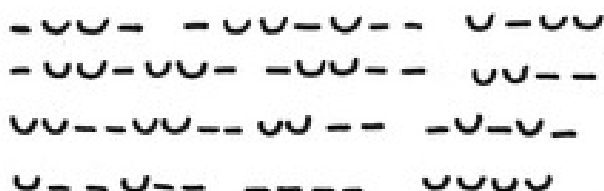
UU — — (piede passo terra cielo) Discorso sull'andare della poesia*



Abstract

Con questo intervento desideravo condurre brevemente, per balzi e illuminazioni fugaci, dentro un paesaggio dove poesia, voce, camminare, trasferimento trovano una collusione. Pur con connessioni di tipo interdisciplinare, a tratti forse troppo ardite, e passaggi assolutamente personali e intimi spero di aver dimostrato come la poesia sia di fatto un fare del corpo, nel corpo radicato, che ci porta verso territori inesplorati.

With this contribution I intended to guide you briefly – through leaps and quick revelations - inside a landscape where poetry, voice, walking, transfert find their proper collusion. Though using interdisciplinary connections sometimes by far too daring and passages absolutely personal and intimate I hope to have proved that poetry is in fact a body action, in body embedded, that brings us towards unexplored territories.



Le sequenze riportate qui sopra sono alcuni versi cantati della poesia greca (ionico a minore, eolico, giambo, ecc.) e possono essere danzate molto semplicemente riportando la loro durata nell'alternanza dei piedi che battono a terra. Come tutti sappiamo l'unità di misura della metrica greca antica è il *piede*. E il piede è un passo, un passo del piede appunto e insieme un'unità ritmica: è dunque un frammento di cammino e al tempo stesso un passo di danza. Nella poesia il camminare, l'andare verso e il danzare giungono a sovrapporsi.

* Intervento tenuto il 2 settembre 2012 in occasione del terzo Seminario di studi e performance promosso dal Teatro delle Selve, "Immagin/azioni del camminare".

Qualche anno fa aprii così la prima lezione del corso su poesia e *performance* che tenevo al Dams di Bologna:

I versi di una poesia sono tracce per un abisso, che ci invitano, che dobbiamo seguire. Quando arrivo al bordo sento il vuoto sotto di me e desiderio di volo. La poesia ci chiama ad un mistero, ad un'avventura pericolosa. Il ritmo del verso è un tremito, anche e soprattutto del piede sulla terra, il suo suono un incantamento, il suo margine l'apertura verso l'ignoto, un fiato trattenuto, un'attesa.

È stato Giuliano Scabia, mio maestro e guida di sguardo, poesia e piede, quando l'ho incontrato per la prima volta nel 1994, a farmi pensare alla poesia e al camminare come due aspetti della medesima avventura. Ero studentessa al Dams in un corso che si intitolava "Gli stivali del gatto e la voce della poesia". Il primo giorno di corso abbiamo dovuto camminare a lungo per raggiungere una nuova sede di lezione (la vecchia e storica sala dei Fiorentini ci era stata tolta), che però trovammo sbarrata e incatenata. Il secondo giorno abbiamo dovuto scrivere sul camminare. Gli stivali del gatto, furbo, veloce, agile (Perrault parla di *souplesse* per descriverne le prodezze), sono cammino e poesia di una purezza senza residui.¹

L'anno dopo uscì per Einaudi *Il poeta albero*, raccolta di poesie con un prologo luminoso in cui Scabia ad un certo punto dice:

Camminando si sentono i piedi della poesia, uno, due, tre / uno, due, due, tre, quattro / uno, uno, due, tre, quattro – ballando si sentono ancora meglio. Quando il camminante incontra altri camminanti (nei sentieri dentro i boschi, dentro le città o dentro il corpo) li ascolta nel suono dei piedi – per sentire la poesia. Solo dal suono dei piedi si riconosce la poesia. I poeti camminanti vanno in giro per ascoltare il suono dei piedi – o stanno fermi come alberi. Camminano anche perché vogliosi di suonare i piedi della poesia. Ci sono poeti camminanti che vanno in giro cercando non farsi vedere per meglio sentire (Scabia, 1995, p. 3).

Scabia è un poeta camminante, che fa camminare la poesia, gli ascoltatori, gli attori, dentro l'università, nei boschi, nei teatri immaginari e non. Ha scritto e incorporato poesia camminante per quasi trent'anni con i suoi "trekking di letture con

¹ Per approfondire il tema del rapporto tra voce, poesia, camminare, movimento corporeo regolato si può entrare in alcuni dei Quaderni di Drammaturgia nati all'interno del corso di Drammaturgia II tenuto da Giuliano Scabia al Dams di Bologna (Scabia, 1994-2005, Scabia, 2001, Scabia, 2003-2005).

bosco e animali” (Scabia 1988-2005). Voglio ricordare un’esperienza che per me è stata fondativa: la “Camminata notturna da Santarcangelo al mare”, performance del 1999 al Festival del teatro di Santarcangelo. Più di cento persone camminarono per 14km dalle cave di Santarcangelo al molo ultimo di Rimini, dentro il mare Adriatico, da mezzanotte all’alba, su strade sterrate, sotto tralicci, cavalcavia dell’autostrada, terrazze cementate dei tiri a volo, l’invaso semi-asciutto del fiume Marecchia, ascoltando di tanto in tanto i versi di *Opera della notte* (Scabia 2003) e i suoni del clarinetto che parlava con il vento.



Quando Scabia mi chiese di scrivere qualcosa su quella camminata scrissi così:

Dove sei attore-poeta che non aspetti nessuno, che non ti fai toccare? Aspettami, non andare lontano. Invece il suo mestiere (destino?) è andare avanti, non aspettare nessuno. Nemmeno me. Ma poi si ferma.

Davvero si ferma e dice

i suoi canti-acqua,

le sue sillabe-foglia,

i suoi metri-radici,

i suoi gesti-vento,

i suoi sguardi-sasso.

Dice le sue battute comiche, i suoi racconti strani per sedurci.

Perché ci vuole sedurre?

Per portarci dove?

Per incatenarci alla notte?

Impedirci di tornare?

Per ridere di noi?

Perché dovremmo fidarci di lui che lì, dentro la poesia che è dentro il teatro che è dentro la notte, tutto sa e tutto può?



Mi giro e il teatro è una platea di cemento sospesa sul mare, un vero mare, con onde e gabbiani e barche e marinai e orizzonti diritti, e la scena è un cielo chiaro, un tramonto dorato, azzurro giallo violetto indefinito, più triste e ingenuo di un vero tramonto. È un'alba. E ho passato la notte. E non mi devo svegliare. La notte che è rimasta laggiù in fondo (non ci può raggiungere) e ci guarda.



Ci vede là schiacciati sul confine di terra, dove lui ci ha condotto, il poeta-attore. Per andare oltre, continuare ancora, sull'acqua. Ora so cosa significa che Gesù Cristo ha camminato sulle acque. Camminare dove non si può. Al pelo dell'onda guardare l'abisso ma non cadere.²

² Il brano è tratto dal mio scritto *L'insonnia del teatro*, raccolto in Scabia 1999; il racconto-diario poetico e immaginifico di Giuliano Scabia sulla camminata, intitolato *Opera della notte. Appunti su un'azione di attraversamento*, si trova ora in Gasparini-Marino (ed.) 2005.



0.I. Del camminare

Ci sono tante strade su cui camminare. Strade su cui si può camminare a piedi ma consentite anche agli autoveicoli e da loro percorse: le strade maestre, le provinciali, i vicoli, le strade bianche di campagna. Ci son poi strade che possono essere percorse solo a piedi: come certi sentieri di montagna o le cavedagne di cui sono piene le praterie e i boschi dell'Appennino dove abito e che un tempo venivano percorse con gli asini. Le cavedagne sono misteriose, serpeggiano tra erba alta e dentro macchie di bosco; il tempo ormai se le sta mangiando e sono ridotte a sottili striscioline di terra battuta in balia di rovi e vitalbe. Ci sono infine le strade vietate ai camminatori come le autostrade, che sarebbe bello prima o poi invadere con un'azione-camminata di liberazione temporanea dell'autostrada dai motori.

Anch'io sono una camminatrice, benché pigra. Cammino per disegnare una poesia dello spirito attraverso il fare del corpo, alla ricerca di erbe spontanee da mangiare o per curare, alla ricerca di funghi, bacche, frutti selvatici. La raccolta delle bacche, come ad esempio quella della rosa canina, nel cuore dell'inverno, con il suo

movimento ripetitivo, in un immersione totale nella natura, è una forma suprema di meditazione e *trance* poetica.

A me piacciono tutte le strade, ma le mie preferite sono le cavedagne, soprattutto quando attraversano un *saltus*, un antico pascolo abbandonato e rinselvaticito con le sue piante pioniere in pieno vigore e i mille fiori in primavera. Ma il regalo più grande per me è individuare le tracce dei percorsi delle bestie selvatiche, in particolare cinghiali e cervi, nei loro tragitti verso l'acqua dei rii, verso i prati succosi, verso gli anfratti fangosi, verso i dirupi riparati e caldi d'inverno e ombrosi e umidi d'estate.

Cammino poi marciando nella banda del mio paese, soffiando nel mio strumento, il flauto traverso. Questo camminare, che è un camminare molto regolato, ha per me un significato denso. È un camminare che è insieme un radicamento e una relazione: cammino soffiando me stessa, il dentro di me, per produrre un suono che concorre con quello degli altri – il dentro degli altri – a un significato sociale, a un esserci, all'essere con, all'andare verso, verso sé e l'altro.

Ma non voglio dilungarmi su questo: ci vorrebbe un'intera comunicazione solo per parlare delle strade e dei cammini possibili.

Secondo Henry David Thoreau camminare è un'arte, un'arte che è insieme un atto del corpo e un atto dello spirito. Dice, in quel libriccino sublime che si intitola *Walking, or the wild* (1862):

Il camminare di cui io parlo non ha nulla a che vedere con l'esercizio fisico propriamente detto [...] è, il camminare di cui parlo, l'impresa stessa, l'avventura della giornata. Se volete fare esercizio andate in cerca delle sorgenti della vita. Come è possibile far roteare dei manubri per tenersi in salute, mentre quelle sorgenti sgorgano, inesplorate, in pascoli lontani! (Thoreau 1989, p.17).

E il camminare, per lui, è anche, o dovrebbe essere anche, un "ruminare", un lavoro interiore di ricostruzione nei recessi dello spirito di ciò che colpisce i sensi, un complesso processo percettivo-eidetico che è lo stadio iniziale della creazione poetica:

E dovete camminare come il cammello, l'unico animale, così si dice, che ruminava mentre cammina. Un viaggiatore una volta chiese alla domestica di Wordsworth di mostrargli lo studio del suo padrone, e lei rispose: «Questa è la biblioteca, ma il suo studio è là fuori, oltre la porta» (Thoreau, 1989, p. 17).

Il camminare (o meglio vagabondare) come mezzo “per far ritorno a se stessi” (Thoreau 1989, p. 18) per Thoreau è ciò che ci conduce là, in quel luogo reale/mitico che è la foresta primordiale («una foresta primitiva [che] affondi le proprie radici nel materiale decomposto di un'altra foresta primitiva è un territorio che favorisce non soltanto la fioritura di grano e di patate, ma anche di poeti e filosofi per le generazioni a venire. Da questo tipo di terreno sono sorti Omero e Confucio» [Thoreau 1989, pp. 39-40]), cioè che fa sì che nell'andare, nel perderci, ci radichiamo più in profondo e abbiamo le piccole/grandi rivelazioni. Anche Scabia dice: «camminare, per me, è la più profonda della meditazioni e ricerche di bene stare», e ancora:

Cos'è la gioia? [...] la poesia è (per me) inventare la gioia – trovare lo stato di grazia – aiutare gioia e grazia a sorgere in me e negli altri – la gioia di un riconoscimento nel linguaggio che ci dà senso per un po' – perché subito il senso può offuscarsi e perdersi: il sentiero che si perde (Scabia 1999 ora in Gasparini-Marino (ed.) 2005, pp. 133 e134).

Lo stesso percorso – **camminare/trovare la gioia/lo stato di grazia/trance/estasi/essere nella poesia/svelamento/rispecchiamento del mondo nell'anima** – lo troviamo anche nelle *Rêveries du promeneur solitaire* di Rousseau, continuamente riaffiorante nelle immagini scabiane su camminare/poesia/abbondarsi/ritornare a sé/entrare nel mistero. Secondo Rousseau il camminare, abbandonandosi ad uno stato di passività, di ricettività rispetto alla natura, in una condizione di “non operare” e “non pensare” conduce alla percezione “del puro senso della propria esistenza” (Rousseau 1990, p. 254-255). Ad un certo punto egli dice qualcosa che mi ha colpito: che nella *rêverie* tutta la natura gli entrava nell'anima e l'anima gli si ingrandiva fino a contenere tutta la natura. Rousseau teorizza un camminare fatto di «un movimento uniforme e moderato, senza scosse né intervalli»; infatti, dice, «senza movimento la vita sarebbe un letargo, ma, se il movimento è ineguale o troppo forte ci sveglia; richiamandoci agli oggetti circostanti, distrugge il fascino della fantasticheria e ci strappa dall'intimo di noi stessi» (Rousseau 1990, p. 265).

Questa forma di alterazione di coscienza, di sogno, la *rêverie* rousseauiana insomma, è quello stato che fa sì che gli oggetti del reale, i paesaggi, i dettagli minuti della natura possano entrare a far parte dello spirito del camminatore-poeta e dunque della conformazione stessa della poesia, in uno slittamento per cui per un istante al ritorno a noi stessi non distinguiamo più la realtà vera da quella ricreata in noi:

Difatti, uscendo da un lunga e dolce fantasticheria, vedendomi circondato dalle erbe, dai fiori, dagli uccelli, e lasciando errare lo sguardo lontano sulle romantiche rive che limitano una vasta distesa di acqua chiara e cristallina, assimilavo al mio sogno tutti quei piacevoli oggetti; e, trovandomi a grado a grado ricondotto a me stesso e a quel che mi circondava, non ero più capace di distinguere il sogno dalla realtà (Rousseau 1990, p. 266).

Poi però il passaggio successivo è quello in cui si disvela il reale più sfolgorante nella sua propria natura grazie allo sguardo poetico del camminare/della reverie/della poesia, che non ci nasconde a noi stessi dietro i sogni ma ci rende più presenti a noi stessi e al mondo, comunque esso sia. Dice Scabia, parlando della “Camminata notturna da Santarcangelo al mare”:

il tempo previsto si sta sfaldando –
la forma pre-vista si apre a qualcos'altro:
come quando una fiaba finisce e si torna alla realtà:
che è il vero svelamento:
tutto lo spettacolarismo è falso, bisogna svelare, smascherare:
smascherare tutte le illusioni, la diffusa sogneria:
aspettare l'apparire del vero.

E ancora:

la verità:
stiamo uscendo dall'abbellimento spettacolare per entrare nella verità
(mi sembra di stare sulla soglia)
attraverso la trance del cammino al risveglio” (Scabia 1999 ora in Gasparini-Marino 2005, p. 138).

Il mistero non è altro che questo: *mystes* – partecipante – iniziando - in-ire – andare - andare dentro. Purché si torni; con il corpo sporco di tracce, di doni, di sentori del di là.

E infatti per Thoreau poeta è

Colui che sa piegare i venti e le correnti al proprio potere, affinché essi parlino per lui; colui che inchioda le parole al loro significato primitivo, come il contadino che ogni primavera ribatte nel terreno i pali dello steccato sollevati dal gelo; colui

che sa risalire all'origine delle parole ogni qualvolta le usi, trapiantandole sulla pagina con la terra ancora attaccata alle radici; colui le cui parole sono così vere, forti e naturali da schiudersi come gemme all'annunciarsi della primavera (Thoreau 1989, p. 43).

Nel passo che vi ho già letto dal prologo al *Poeta albero* Scabia diceva che i poeti camminanti vanno in giro o stanno fermi come alberi. Infatti per me anche la stasi è un camminare; anzi senza la stasi, il ripiegamento, non ci sarebbe neppure l'andare. Ho conosciuto poeti che stanno fermi come alberi, o come rocce eternamente radicate dall'origine del mondo, i cui canti sono sillabe spezzate, sbiascicate, straziate, rimasticate, prigioniere di viscere oscure e che loro si strappano di dentro col dolore e il sacrificio. Eppure sono poeti camminanti. Da sempre. Sto parlando dei *cantaores* gitani di *cante jondo* (canto profondo) della Bassa Andalusia (triangolo Cadice-Siviglia-Jerez de la Frontera). Il cammino che i *cantaores* intraprendono è un attraversamento interiore per mezzo di forme poetiche attualizzate con voce e corpo per giungere al *duende*: il *duende* è, secondo Lorca, quella lotta, interna all'uomo stesso, che presuppone pericolo e sacrificio, che costringe l'uomo ad abbandonare forme, limiti e puntelli, ad ascoltare solo il gorgogliare in traducibile di uno stravolgimento interiore e che "occorre destare nelle ultime dimore del sangue". Il *macho*, culmine esecutivo del *cante* non è solo un momento di implosione vocale e corporea, ma anche di invasione e sacrificio dei livelli linguistici e poetici propri del *cante* verso uno stato di *trance*. Il *cantaor* giustizia sì la propria voce, il proprio corpo, ricercando l'asfissia e ripiegandosi su se stesso, ma al tempo stesso giustizia la lingua poetica: «mentre canta seduto, le braccia, alzate, invece di pronunciare l'ultimo verso a voce più alta, ingarbuglia le ultime parole, le rende incomprensibili o le rimpiazza con strane sonorità, strozzando la voce» (Pasqualino 2003, p. 155). È allora che escono i *duendes*:

Il punto cruciale si raggiunge quando lo sforzo è al colmo, cioè quando il cantante sembra soffocarsi per mancanza di ossigeno. [...] Come stordito, il suo sguardo si perde nel vuoto ed entra in una specie di trance. Le sue parole sono smozzicate e poco comprensibili, nel fraseggio ricorrono sempre più spesso lallie. [...] Quando ha raggiunto il suo apice e la voce si strozza, i gitani dicono che "vomita sangue" (*escute sangre*) oppure che "vomita le sue viscere" (*escute hasta las entrañas*). È in questi momenti che "i *duendes* escono". (Pasqualino 2003, pp. 296-297).

Ma il vero abisso, la precipitazione della *trance*, della catarsi, del dramma nel fondo di uno spazio-tempo indefinito, vasto e tremante, dello sgomento di fronte alla

rivelazione di un reale alterato, di un'identità strappata, cioè il *duende* in senso lorchiano, si materializza subito dopo. Infatti, appena usciti i *duendes*, giunge lo spazio-tempo dei *sonidos negros*, i suoni neri, quel silenzio assoluto e teso, quel vuoto sbigottente che agisce sul corpo, che è una possessione, o meglio una traslazione, un andare in un altrove, del corpo e, per esso, della psiche.

Lorca, che da poeta aveva intuito fortemente il senso autentico del *cante* (pur mancandogli la prospettiva antropologica e la necessaria distanza scientifica dall'oggetto d'indagine), ci riporta esattamente al tema della poesia e del camminare quando ci fa notare che la pratica vera del *cante* non è un'azione della gola, delle corde vocali, del petto o dei polmoni, ma un reflusso che sale dal centro della terra e attraversa le viscere del *cantaor*: "Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale per l'interno, dalla pianta dei piedi" (Lorca, 1994, p. 329).

Se vi ho messo curiosità e vi va di capire qualcosa di questa tradizione unica in cui poesia e *performance* si fondono mirabilmente, e della fascinazione subita da Lorca, potete andare a curiosare in *Poesia come corpo-voce* (Gasparini 2009), lo studio che ho dedicato agli intricati rapporti tra poesia e *performance* e da cui sono tratte queste ultime riflessioni.

Mi piacerebbe parlarvene più a lungo e raccontarvi meglio queste tecniche esecutive e compositive straordinarie, ma purtroppo il tempo a mia disposizione è finito e dunque chiudo facendovi ascoltare un frammento di una *siguirya* cantata da Manuel de los Santos Pastor detto *El Agujetas*, forse l'ultimo *cantaor* nel cui canto si può ancora intuire la forza di creazione poetica/trance/disvelamento/sacrificio corporeo/mistero iniziatico che era la natura profonda di questa forma poetica primitiva poi snaturata nella sua declinazione commerciale, il *flamenco*.

Per ascoltare ecco il link: <http://www.pizzingrillo.it/aguje.htm>

L'autrice

Francesca Gasparini è stata allieva di Giuliano Scabia al Dams di Bologna e ha collaborato con lui, all'interno dell'Università e fuori, dal 1997 al 2005, partecipando ai corsi, tenendo seminari e curando i "Quaderni di Drammaturgia" (strumento di documentazione del corso di Drammaturgia II). In seguito ha continuato la sua attività universitaria tenendo seminari e laboratori per la didattica. Fin dalla tesi di laurea la sua ricerca si è concentrata principalmente sul rapporto tra poesia e *performance*, con un'indagine sui "drammi per danzatori" del poeta irlandese W. B. Yeats, che è poi diventata un libro (*W. B. Yeats e il teatro dell'antica memoria*, Roma, Bulzoni, 2002). Insieme a Massimo Marino ha curato il numero monografico della rivista *Culture Teatrali* dedicato a Giuliano Scabia (*Della poesia nel teatro il tremito. Per Giuliano Scabia, Culture Teatrali*, 12, 2005). La monografia *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi* (Yeats, Lorca, Artaud, Bene) pubblicata per i tipi Bulzoni nel 2009, ha raccolto i suoi nuovi studi su poesia, vocalità e performance. Altri suoi contributi critici sono apparsi fra il 2006 e il 2012 sulle riviste *Culture Teatrali*, e sugli *Annali on line -Lettere dell'ateneo di Ferrara*.

e-mail: bauetto@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Gasparini, F 2009, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Bulzoni, Roma.

Gasparini, F, Marino, M 2005 (ed.), “Della poesia nel teatro il tremito”. Per Giuliano Scabia’, *Culture Teatrali*, 12.

Lorca, F. G 1994, *Teoría y juego del duende* in *Obras VI, Prosa 1*, edición crítica de Christian de Paepe, Espasa Calpe, Madrid, pp. 328-339.

Pasqualino, C 2003, *Dire il canto. I gitani flamenco dell’Andalusia*, Meltemi, Roma.

Rousseau, J.-J 1990, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, Rizzoli, Milano.

Scabia, G 1994-2005, ‘Gli stivali del gatto e la voce della poesia’, *Quaderno di drammaturgia* n. 7, a cura di F. Gasparini, Università di Bologna.

Scabia, G 1995, *Il poeta albero*, Einaudi, Torino.

Scabia, G 1998-2005, ‘Trekking di letture con bosco e animali’, *Quaderno di drammaturgia* n. 30, Università di Bologna.

Scabia G 2000, *Camminata notturna da Santarcangelo al mare* (fotografie di Maurizio Conca), fascicolo stampato in 60 esemplari per i partecipanti al trekking teatrale del 5 luglio 1999.

Scabia, G 2001, ‘Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso’, in collaborazione con G. Anzini, F. Gasparini, A. Jonata, *Quaderno di drammaturgia* n. 9, Università di Bologna.

Scabia G 2003, *Opera della notte*, Einaudi, Torino.

Scabia, G 2003-2005, ‘Teoria e gioco del duende di Federico Garcia Lorca messo in scena da Giuliano Scabia con gli studenti di drammaturgia’, a cura di A. Gibin e L. Pizzirani, *Quaderno di drammaturgia* n. 46, Università di Bologna.

Thoreau, H. D 1989, *Camminare*, SE, Milano.

Crediti fotografici

Le immagini relative alla “camminata da Santarcangelo al mare” presenti nel testo sono state scattate da Maurizio Conca e sono tratte da G. Scabia, *Camminata notturna da Santarcangelo al mare*, fascicolo stampato in 60 esemplari per i partecipanti al trekking teatrale del 5 luglio 1999.

www.ricerchedisconfine.info

**Intersezioni con le discipline
e le politiche del paesaggio**



Tomaso Colombo

Dal parco-spiaggia al paesaggio che in-segna: significati sovrapposti della natura intorno alla metropoli



Abstract

A partire dalla propria esperienza di responsabile culturale l'autore delinea quali sono i punti di forza su cui il Parco Nord Milano -un parco di cintura metropolitana, nato negli anni '70 trasformando una delle tante periferie dormitorio in una nuova centralità urbana- ha costruito la propria identità.

Un parco non è solo un "fatto ambientale", ma è anche un "fatto culturale": dal modo in cui viene raccontato si possono orientare anche i comportamenti, i modi d'uso, le aspettative delle persone. In quest'ottica le caratteristiche storiche e territoriali del parco diventano le opportunità su cui orientare le attività di animazione e di fruizione per rinforzare l'identità di un luogo naturale ma fortemente legato alla città e ai cittadini.

L'autore delinea le tre direttrici lungo le quali si sviluppa il programma animativo e culturale del Parco, poi, scendendo di scala, entra nel merito di alcuni eventi culturali *sui generis*: dal festival della Biodiversità alla Rassegna di Teatro natura, fino allo spettacolo itinerante *Il Terzo Passo*, assunto ad emblema di un *modo di fare cultura* strettamente connesso al *modo di vivere le natura*.

The author, cultural manager of Parco Nord (Milano), points out the key elements of this periurban park that since the Seventies has been managing to turn out an outskirts in a new attractive point of the town.

A park has not only an environmental meaning but also a cultural one: its identity may influence people's behaviours, uses and expectations as well. Thus territorial and historical features become opportunities for cultural planning, and they are taken in account when devising opportunities for fruition and animation, always aiming at reinforcing the parks's own identity.

Colombo articulates the three guiding principles that steer the park's cultural planning, then he recalls several site-specific events, from Biodiversity festival, that takes place every year, to the theater performances in nature such as *The third Step*, a visionary walk through the park at night and at dawn, taken as a symbol of a certain *way of doing culture* strictly connected to a *way of living in nature*.



1. Parco metropolitano

Vivo e lavoro in un parco, nato al confine con la città. In quella fascia di spazio che per convenzione chiamiamo "confine", ma che in realtà vuol dire *area di intersezione, nuovo paesaggio urbano, territorio che si trasforma*.

Per chi ci lavora, per chi ci vive e lo frequenta ogni giorno, questo concetto è molto chiaro, anche se non sempre riesce a spiegarlo: simile ad un parco urbano,

con i prati tagliati, le siepi che fioriscono, le attrezzature per il tempo libero, ma è troppo vasto, senza recinzioni, senza illuminazione, per essere un parco urbano; simile a un parco forestale, con boschi e radure, laghetti, flora spontanea, funghi, animali selvatici, ma è troppo piccolo, giovane e fragile per essere luogo di foreste.

È un parco di frontiera, quindi. Dove la frontiera non esiste per davvero, non è demarcazione fisica, ma è data dall'interpretazione di chi fruisce questo spazio, dal suo sguardo.

Può sembrare, questo, un approccio troppo filosofico al concetto di natura, ermeneutico, tuttavia è così concretamente: del parco ti appaiono proprio quegli elementi che tu vuoi vedere, di cui hai bisogno, emergono le dimensioni ambivalenti della percezione, ora di vicinanza alla città ora di estraniamento; di natura addomesticata o di natura selvatica; di movimento e sport o di contemplazione.

Un parco inventato, sembrerebbe, un po' come una delle innumerevoli città invisibili di Italo Calvino; eppure un parco reale, molto concreto: uno dei più importanti ambiti di trasformazione urbanistica avvenuti a Milano degli ultimi trent'anni.

Chiamiamo questa dimensione con un neologismo: "metropolitanità". Quando diciamo che il Parco Nord Milano è un parco metropolitano intendiamo proprio questo: non un giardino con le altalene e gli alberi per l'ombra, ma un luogo naturale dove vi siano *anche* alcune altalene e gli alberi e l'ombra; non un luogo di natura dove fare trekking, dove immergersi in distanze significative e dove respirare sano; ma un luogo dove *naturalmente* è bello passeggiare, o correre, nella frescura del verde dei boschi, senza dover mai attraversare una strada per chilometri.

È "nuovo paesaggio", il parco metropolitano, perché ha saputo ridisegnare se stesso e i suoi frequentatori innumerevoli volte, mentre veniva pensato e costruito, al passo con gli ecosistemi naturali che crescevano e si complessificavano.

Ma andiamo con ordine. Risalire alle origini di questo processo di trasformazione può infatti aiutarci a mettere ordine, a comprendere questo nuovo paesaggio, le sue ambivalenze, le sue potenzialità per il futuro della metropoli.

2. Dimensioni territoriali

La storia del parco può essere raccontata ripercorrendo a ritroso nel tempo quattro dimensioni territoriali oggi molto visibili a tutti i visitatori.

Il parco nasce in un contesto tra i più densamente urbanizzati d'Europa, un tempo caratterizzato dalla presenza di storiche fabbriche (oggi del tutto scomparse a seguito della de-industrializzazione) e dal crescere smodato dei grandi quartieri

dormitorio che, nel tempo, hanno saldato la periferia nord di Milano al suo hinterland senza alcun disegno urbanistico coerente.

Grazie all'istituzione del Parco negli anni '70 e alla successiva opera di realizzazione, queste aree industriali dismesse, i grandi prati incolti occupati spontaneamente da orti di periferia e sfasciacarrozze, i residui appezzamenti agricoli scampati alla cementificazione e condannati a scomparire, le *waste land* utilizzate per fare motocross o altre attività di risulta sono stati riforestati ed attrezzati per la fruizione pubblica. I primi significativi interventi di forestazione risalgono al 1983, quando furono messe a dimora alcune migliaia di pianticelle che oggi sono diventate dei veri e propri boschi, di circa 90 ettari di estensione. E da quell'anno, per ogni anno, si è proceduto a riforestare al ritmo di 10-20 mila piante all'anno, arrivando ora al 28° lotto di rimboschimento. È questa una prima dimensione territoriale evidente per chi frequenta il parco: un luogo apparentemente naturale, di ampia vastità, con boschi rigogliosi, fasce di sottobosco sviluppate, senza illuminazione, con numerosi uccelli selvatici, e insetti, e anfibi, e tutta quella piccola fauna selvatica che abita la fascia planiziale nelle sue parti più naturali.



Fig. 1: Sentiero del Parco. Foto di Carlo Biffi (copyright).

A fianco ai boschi si è sviluppato in trent'anni di lavoro un vero "sistema del verde", esteso oltre 400 ettari: non solo cioè zone boschive ma anche radure, filari, macchie arbustive, siepi, piccoli e grandi specchi d'acqua, fontane, grandi prati, rotonde verdi: il parco cioè ha costruito "natura" e, al tempo stesso, ha costruito "paesaggio". Questa seconda dimensione territoriale, che potremmo chiamare una dimensione "estetica" o paesaggistica del parco è senz'altro evidente e molto ben percepibile da chi vi entra, accentuata dalla vicinanza fisica con la città e al tempo stessa dalla sua lontananza percettiva. A tratti sembra quasi che il Parco, grazie alla sua trama e al suo disegno, sia riuscito a far "sparire" le macchine, le case, le strade, i rumori della città che pure si sa essere a poche decine di metri.

La terza dimensione territoriale che colpisce il frequentatore è quella del recupero a nuove funzioni di testimonianze del passato industriale; l'esempio più efficace in questo senso è il recupero della "montagnetta", ex discarica delle scorie d'altoforno delle vicine acciaierie Breda, ed oggi uno dei luoghi più suggestivi: quella che un tempo era una zona abbandonata e degradata, oggi è una collina fiorita aperta alla fruizione di tutti. Il parco porta evidenti i segni del suo passato industriale, anche se non sempre appaiono di facile lettura, ciò che rende ancora più suggestiva e struggente, nel momento in cui vengono percepiti, la forza dirompente della natura ricostruita che ha ri-colorato di verde un pezzo della città un tempo area industriale e produttiva.

La quarta dimensione territoriale riguarda invece la rete di percorsi ciclopedonali realizzati a partire dalla fine degli anni '80, incluse le passerelle a scavalco delle grandi vie del traffico cittadino: le persone che le percorrono sembrano "volare" sulle strade, e si accorgono delle macchine solo quando sono in cima, per il breve tratto di un attraversamento, per poi re-immersersi in bordure fiorite, filari, collinette. Ciò che prima era un territorio frastagliato oggi appare un "continuum" paesaggistico ed esperienziale, un territorio ricucito dove la città sembra essere fuori dal campo visivo e sonoro, dove nell'incedere dei percorsi si ritrovano e si scoprono sempre nuovi scorci e nuove stanze verdi, con un effetto di ampliamento delle distanze, degli spazi e dei confini fisici perché vengono ampliati i confini percettivi.

3. Trasformazioni: da progetto a processo

Questo profondo processo di trasformazione territoriale durato tre decenni e tuttora in corso è stato fin dall'inizio accompagnato da un parallelo processo di trasformazione della frequentazione dei luoghi.

Si è pensato fin da allora, come metodologia costruttiva di lavoro, che occorresse rendere subito fruibili le aree che venivano via via riqualificate, senza aspettare la realizzazione del parco nel suo complesso.

Non quindi un *progetto* disegnato da un paesaggista e realizzato dall'inizio alla fine per poi essere inaugurato, ma un *processo* che via via realizzava aree a verde sempre più vaste, ciascuna delle quali doveva essere vissuta da subito dalla gente dei quartieri adiacenti per diventare, man mano che il processo progrediva, attrattivo, più in generale, per l'intera metropoli milanese.

Di fatto, il Parco è riuscito a ricucire, non solo fisicamente, il tessuto urbano tra quei quartieri dormitorio, tra quei Comuni del Nord Milano che prima della costruzione del Parco non erano nemmeno collegati tra loro, ma erano collegati unicamente con il centro città in un legame biunivoco, in un'ottica milancentrica: la mattina vado verso il centro città per lavorare, la sera torno in periferia a dormire.

Di fatto, alla riqualificazione urbanistica e paesaggistica, alla ricostituzione delle relazioni trofiche e ecosistemiche degli ambienti naturali, il Parco ha ricostituito relazioni e rapporti tra le diverse comunità del territorio e ha consentito l'affermarsi di una "cultura ecologica", fatta di rispetto per il sé e per l'altro, umano e non umano.

Sorgendo sopra quel che restava di storici stabilimenti industriali abbandonati dal dopoguerra in poi, il Parco ha così assistito e preso parte alla trasformazione del tessuto urbano e sociale di un territorio che su quell'industria basava la propria identità e che su quell'identità sta ora costruendo le premesse del proprio rilancio culturale, turistico e promozionale.

Ma se lo spazio, seppur con i dovuti tempi, si può programmaticamente trasformare seguendo un percorso più o meno lineare, lo stesso non si può dire dei fenomeni culturali e sociali. Soprattutto nella periferia di una grande città, che oltre ad aver vissuto il passaggio dall'industriale siderurgico al terziario avanzato ha attraversato il fenomeno dei flussi migratori, prima dalle aree depresse del Paese, poi dalle aree affamate del Terzo mondo.

Il Parco, consapevolmente o meno, si è trovato al centro di queste trasformazioni. Le ha seguite e scoperte *in fieri* osservando con occhi attenti e orecchie tese quello che avveniva sui suoi spazi "liberi" diventando esso stesso cassa di espansione in un territorio congestionato e ad alto rischio di tensioni, cercando di assecondare e assorbire le esigenze spontanee che provenivano dai quartieri contigui.

Nel tempo il Parco si è trovato cioè a diventare in pratica “terra di conquista” degli usi più socialmente disparati, ciascuno legittimo, ciascuno anche auspicabile se preso in sé, ma generatore di conflitti di compatibilità con gli ecosistemi naturali da un lato e di uso nella convivenza con gli altri.

Numerosi sono gli esempi di modi di vivere il parco che potenzialmente confliggono con la natura selvatica che vogliamo ricostruire o tra di loro: giocare a calcio o a basket o a cricket in interminabili tornei coinvolgendo la propria comunità etnica; passare un’intera giornata con la propria comunità di amici arrostando carne, bevendo birra fresca e mangiando tutto il ben di dio trasportabile in un frigobar; andare in bicicletta a velocità sostenuta per tenersi in forma; liberare finalmente il proprio cane per fargli fare una corsa dopo ore di attesa in appartamento; fare una festa di laurea o di compleanno un po’ *rave* e un po’ *cool* nel buio senza che nessuno venga a reclamare che vuole dormire; mettere in opera improbabili veicoli elettrici, giocattoli o modellini telecomandati di tutti i tipi. L’elencazione potrebbe continuare con altre decine di esempi, ma non è questo il punto. Il punto centrale, su cui ci siamo trovati a riflettere è quello di evitare di diventare un territorio “spezzatino” dove ciascuno reclama spazi per sé e per la sua esigenza di verde. Tutti questi usi, così diversi tra loro, sono accomunati da questa concezione di fondo, in cui il cittadino, di qualunque età, etnia, provenienza sociale o culturale chiede al parco semplicemente di essere un luogo bello, pulito, ben tenuto e gratuito e che gli consenta di soddisfare il suo legittimo bisogno particolare.

Secondo questa accezione il parco non deve avere nulla da dire, deve solo tagliare l’erba, potare gli alberi, smaltire i rifiuti che lascio dietro di me. Il parco viene visto cioè unicamente come un “fatto ambientale”, alla stessa stregua di una strada, un marciapiede, una piazza; uno spazio funzionale, che l’amministrazione pubblica deve garantire ai cittadini.

È l’idea del parco come una spiaggia di mare: un bel paesaggio dove farmi sostanzialmente i fatti miei.

Ma un bel paesaggio che rimane una cartolina muta è destinato ad ingiallire, come le vecchie immagini anni Settanta che talvolta incontriamo nelle bancarelle dei *bouquinistes*. Un paesaggio che non sia abitato in modo armonico e armonioso nell’intreccio tra la natura che lo compone e gli usi di chi lo abita si degrada prima ancora di riuscire a rigenerarsi.

Un paesaggio che non mi dice nulla di più rispetto alla sua funzionalità, non diventerà mai per me un luogo in cui rispecchiarmi, riconoscermi.

Parallelamente al suo processo di costruzione abbiamo quindi capito che il Parco doveva *parlare*, diventare riconoscibile non solo da un punto di vista

paesaggistico ma anche semantico, elaborare una propria strategia di intervento culturale e educativo, organizzando servizi alle famiglie, alle scuole, ai giovani, e parallelamente manifestazioni e momenti di riflessione.

Doveva diventare un parco identitario, in cui era possibile rispecchiarsi.

Da paesaggio naturale, da “fatto ambientale”, doveva diventare un “fatto culturale” che dialogasse con la città.

Per ogni albero piantato, un bambino che venisse a conoscerne il nome e che lo disegnasse, un adulto che lo accompagnasse la domenica.

4. Sentirsi ospiti

A distanza di un paio di decenni possiamo ora tirare delle somme di questo lavoro *culturale* svolto dal parco, per affermare se stesso come nuova identità metropolitana.

Prima attraverso eventi e momenti di aggregazione volontaristici e occasionali, poi attraverso professionalità e competenze organizzate.

Il risultato, per come lo vediamo noi oggi, per come ne parlano i media, per come ne parla la gente, è molto incoraggiante: il parco ha assunto per la comunità molteplici significati e non svolge più solo le funzioni per cui è stato progettato.

E quali sono questi significati, quale in definitiva l'identità riconosciuta di questo parco, di questo nuovo paesaggio metropolitano?

Indicherò tre dimensioni complementari di questa identità, come se fossero tre maschere che si parlano, poste sopra lo stesso volto.

La prima dimensione di questa nuova identità è in realtà molto antica – anche se è diventata *fashion* solo negli ultimi anni: è quella identità di riconnessione e di appartenenza dell'uomo alla natura. Questa maschera ci dice che anche l'uomo contemporaneo e tecnologico ha a che fare con un modo arcaico di relazionarsi alla natura, quasi sacrale, proprio della tradizione rurale.

Due estremi ci aiutano a capire meglio quello di cui sto parlando.

Ci muoviamo ogni giorno da un lato dentro contesti ambientali e sociali fortemente compromessi, degradati, diffidenti, spersonalizzati, megalopolizzati che spesso costituiscono il nostro quotidiano feriale; dall'altro abbiamo a isole nascoste di incredibilmente vergine, di selvaticeria ritrovata, restaurata, talvolta anche solo virtuale, di gesti fuori dal tempo che generalmente releghiamo al tempo delle vacanze.

E in questa polarizzazione esistenziale – talvolta angosciante, talaltra di indifferenza – dobbiamo trovare il nostro equilibrio e restituire senso al nostro essere

dentro una comunità e un ambiente. Io credo che il punto di equilibrio possiamo ritrovarlo nel concetto di *ospitalità*. Nella consapevolezza che siamo ospiti del mondo in cui abitiamo. Questo atteggiamento mentale ci aiuta nel rivedere tutti i nostri comportamenti, a ricostruire una nostra capacità di “passo lieve” sulla terra che era propria della civiltà rurale da cui proveniamo.

Ospiti della natura che ci circonda: è questo il primo senso che il Parco deve comunicare a chiunque lo frequenta, lo visita, lo usa. Lo abita.

Siamo ospiti. Padroni mai. Artefici, talvolta, ed è in questa dimensione – di ospiti e di artefici – che ha ancora senso parlare di cultura della sostenibilità.

Cosa esattamente sia lo sviluppo sostenibile e come si misura la sostenibilità dello sviluppo in realtà è tema di dibattito nella comunità scientifica – tanto che alcuni parlano di decrescita economica felice e altri di terzi modelli di sviluppo – in una frattura tra occidente in declino e paesi in forte via di sviluppo difficilmente sanabile a breve.

Ma al Parco Nord Milano – come in tutti i parchi – lo sviluppo sostenibile è concetto assai concreto: ha la solidità dei tronchi delle farnie che crescono pochi millimetri in un anno, ha la vaporosa frescura di foglie larghe che fissano l’anidride carbonica, ha l’intermittenza luminosa delle lucciole che sono tornate dopo decenni, ha la viscidità gibbosa della pelle del rospo smeraldino che riesce ancora a riprodursi ogni anno malgrado la letterale invasione di tartarughe americane e pesci rossi “liberati” da cittadini troppo pavidetti per dover ammettere che si sono stufati del loro *pet* vivente.

Parlare, scoprire, emozionarsi di tronchi, foglie, insetti o anfibi, in una parola, della biodiversità presente nella natura sotto casa significa parlare esattamente di sviluppo sostenibile. Una città o una regione che non riuscirà più a far nascere neanche un rospo smeraldino, sarà – a maggior ragione – invivibile per l’uomo ospite e artefice, e sarà la gabbia mortale dell’uomo che si sente ancora padrone.



Fig. 2: Fontana triangolare. Foto di Carlo Biffi (copyright).

5. La cittadinanza attiva

La seconda dimensione identitaria del Parco ha a che fare con la crescita culturale delle persone e il loro senso di responsabilità e di cittadinanza attiva.

Il parco non deve tanto inculcare concetti premasticati di ecologia, pillole di sostenibilità. Occorre invece insegnare le competenze che servono in quel dato luogo, cioè attuare piani di azione, composti sì da conoscenze e da comportamenti, ma che abbiamo senso in quel dato contesto e che producano effetti per l'intera comunità locale a cui le azioni si rivolgono.

Nei fatti questa dimensione si traduce nel prendersi cura di una parte del territorio, combinando i propri interessi con quelli della collettività; i propri bisogni e i propri usi con quelli della collettività, attraverso l'impiego del volontariato, a tutti i livelli.

Piantare un bosco come gestire un blog; mantenere un percorso come organizzare un evento; vigilare il territorio come monitorare una popolazione avifaunistica.

È quello che in un altro settore delle scienze sociali e dell'economia si chiama la responsabilità sociale delle organizzazioni e delle persone dentro di esse.

Un parco ha senz'altro una responsabilità sociale di cui dar conto. E con esso tutti quei soggetti che interagiscono con il parco e che il parco deve stimolare a crescere nella propria cittadinanza attiva: una scuola, un'associazione, un gruppo sportivo, una determinata tipologia di utenti, un'etnia, dei portatori di interessi specifici.

Al Parco l'esempio più maturo e organizzato di questa responsabilità sociale è forse l'esperienza degli orti sociali per anziani, veri laboratori di educazione ambientale permanente dove i ruoli tra docente e allievo sono continuamente ribaltabili e dove vengono ribaltati molti stereotipi: un'area degradata e occupata abusivamente da retro indicibile della periferia diventa ingresso fiorito del parco, sotto gli occhi di tutti; quella che era una specie di "cantina" all'aperto piena di materiali di risulta diventa il luogo della variabilità e biodiversità agricola; quello che era il mio piccolo "orticello" abusivo, chiuso alla vista da onduline e reti vecchie di letti sfondati, *l'ortus conclusus*, diventa occasione di incontro e socializzazione.

Da luogo di produzione di verdura a luogo di produzione di colori e di bellezza.

La terza età è spesso rappresentata come età debole: in realtà è una fase della vita che ha una sua forza intrinseca, poiché possiede una risorsa che le altre età hanno in misura molto ridotta: il tempo. La semplice presenza, costante e ostinata, di un anziano, diventa il deterrente più potente per la sicurezza di tutta una zona, perché tiene lontani altri usi più degradanti.

6. Fare esperienza del Parco: i progetti e le azioni *site-specific*

La terza prospettiva identitaria invece riguarda quella che potremmo definire "l'autenticità dell'esperienza". Un'esperienza autentica è altrettanto importante di una corretta conoscenza dei fenomeni, per favorire comportamenti rispettosi nei confronti della natura.

Non è sufficiente insegnare comportamenti o conoscenze: occorre invece insegnare relazioni autentiche. O meglio, sono le relazioni che si instaurano al parco che ci segnano dentro, ci in-segnano: a comunicare, a cambiare, a crescere.

Una cultura della sostenibilità ambientale attenta "solo" a modificare i comportamenti o ad aumentare le conoscenze rischia di perdersi per strada la relazione tra le persone, nel tempo del presente, del qui e ora, dell'esperienza condivisa dentro il contesto naturale: l'unica relazione che può diventare significativa, cioè ricca di significato, di senso, di scambio.

La scelta da un punto di vista culturale è drastica: solo se si riesce a far “vedere il parco con occhi nuovi”, a far scoprire il parco e il suo sviluppo costante, allora questa relazione è possibile, nel qui e ora.

È per questo che abbiamo privilegiato i “fatti culturali” *site specific*, quelli che svolti dentro al contesto del parco acquisiscono una forza unica e una capacità prorompente di penetrare nel cuore delle persone: che ti fanno vivere e apprezzare gli spazi aperti, le prospettive lunghe sulle montagne, l'aria più fresca, il silenzio relativo che ti consente di riascoltare i canti degli uccelli, le ombre lunghe al tramonto, e il buio pesto quando arriva la sera.

Il valore culturale del parco non può riguardare solo le scuole o i bambini: non può che riguardare l'intera comunità, deve poter essere riconosciuto dall'anziano che ricerca il contatto con la terra come dal giovane che misura il suo battito cardiaco mentre fa jogging, o dalla signora che ogni giorno per cinque volte esce con il suo cane nei prati e nelle radure. Deve essere riconosciuto dalle famiglie, dalle aziende, dalle parrocchie. Dalla gente di cultura medio alta ma anche dagli stranieri che conoscono poco la nostra lingua; da quelli che potremmo chiamare gli *opinion leader* della città come dagli abitanti di una periferia che – finalmente – non è più solo dormitorio ma nuova centralità urbana.

In questa prospettiva, gli eventi al parco sono tutti anelli di una catena che connette sconosciuti, una catena di senso in cui la mia esperienza acquisisce valore relativamente a quella degli altri, con cui posso confrontarla.

È questo l'intento che ha portato il parco a costituire due eventi complessi e articolati legati ai temi e ai tempi della natura, il *Festival della biodiversità* e la rassegna di teatro *Naturalmente arte*, in grado di mettere al centro il territorio, e insieme al territorio i saperi della scienza e i linguaggi dell'arte.

Ma questi due eventi hanno radici fin nelle prime Feste in Cascina (1989) perché oggi come allora il Parco si propone come il soggetto più rappresentativo e credibile a livello metropolitano per promuovere quella cultura della sostenibilità necessaria per la coesione territoriale e sociale non solo del Nord Milano, ma di tutta l'area metropolitana proiettata com'è verso l'Expo 2015.

E la natura, la biodiversità, è al centro della programmazione culturale del parco: per tutto quello detto prima, non potrebbe essere altrimenti.

La biodiversità è una delle grandi questioni ambientali globali, anche se forse è quella più “difficile” da capire per l'opinione pubblica: piuttosto i ghiacciai che si ritraggono, i rifiuti che invadono la città, l'allarme delle polveri sottili, la penuria d'acqua sono tutti fenomeni percepibili, cioè vi è un dato esperienziale da cui ciascuno di noi può partire per comprenderne la portata.

La perdita di biodiversità, invece, è “muta”. Non parla. Non appare sui giornali.

Se vi appare, vi appare solo attraverso gli SOS per l'estinzione di alcune grandi specie di vertebrati – prima era il lupo, ora l'orso marsicano o il capovaccaio.

Ma noi sappiamo che la biodiversità non è la sopravvivenza o meno di quella singola specie, ma della varietà genetica, specifica e degli ecosistemi che garantiscono la variabilità delle condizioni di vita. E che la variabilità della vita nel suo manifestarsi è ciò che riconduce alla bellezza del pianeta.

Pensare alla biodiversità come ad un concetto per pochi esperti o per i soli ambientalisti è sbagliato, ingenera l'idea errata che essa non riguarda la mia vita ma la vita di qualche specie “minore”.

Mettere al centro della programmazione culturale la biodiversità significa farla diventare percepibile a chi segue i nostri eventi, vicina, parte della loro vita: farla diventare esperienza autentica.

Così attraverso il *Festival della Biodiversità* e la Rassegna di teatro-natura *Naturalmente Arte* che ogni anno riproponiamo siamo riusciti a rappresentare questa capacità del parco di “fare cultura”, di *parlare* oltre che di *essere*, per rivolgersi a tutti, con i linguaggi della scienza e dell'arte, in un clima di gioco e di narrazione.

Abbiamo incontrato professori, poeti, scienziati, medici, scrittori, personaggi televisivi, giornalisti, fotografi, filosofi, musicisti, danzatori, capi spirituali, sotto la grande chioma di un albero, lungo il percorso di un bosco, accompagnati dal fruscio delle foglie e senza particolari tecnologie.

Abbiamo costruito “giardini e stanze della meraviglia” per aiutare a ritrovare voci profonde e nascoste: percorsi sonori, fatti con semi, sassi e conchiglie da tutto il mondo; una wunderkammer dove ritrovare la propria capacità di sorprendersi per particolari naturali non visti; un giardino eolico che si muove alle carezze dei venti e che suona al passaggio delle brezze; un padiglione delle energie nuove e rinnovate; un villaggio di capanne per la meditazione; un luogo di gioco e di soggiorno legato al *land design*.

Abbiamo proposto passeggiate naturalistiche inconsuete, i canti mattutini degli uccelli e quelli notturni degli anfibi, gli ultrasuoni dei pipistrelli e le forme incredibili degli insetti, ma anche passeggiate narrative dedicate ai bambini di città, come la lucciolata notturna per accendere le magie dei pensieri e le camminate al chiaro di luna, a dorso d'asino, per tagliare alla luna i propri desideri di una città migliore.

Abbiamo fatto concerti di suoni naturali, coreografie di danza moderna dentro una radura, performance musicali che utilizzavano la propagazione del suono per creare effetti armonici a lunghe distanze.

Abbiamo organizzato avventure in bicicletta ad equipaggi e corse podistiche a piedi nudi; abbiamo inventato laboratori naturalistici o espressivi per le famiglie, liberazioni di libri durante le giornate di domenica, letture animate, cacce al tesoro,

percorsi aerei sugli alberi o percorsi sottoterra, nei bunker, utilizzati durante la guerra dagli operai della Breda per difendersi dai bombardamenti.



Fig. 3: *Il Terzo passo*. Regia di Sista Bramini e Lorenza Zambon.

7. Dal festival al teatro: il paesaggio disegnato dai gesti e dalle parole

Tra tutte le iniziative organizzate, vorrei riportare come l'esperienza forse più completa e significativa di riconnessione con la natura del Parco: la passeggiata teatrale *Il Terzo Passo* di e con Lorenza Zambon e Sista Bramini.

In questi percorsi teatrali, realizzati all'alba e al tramonto, la forza del linguaggio teatrale si mescolava con la forza della narrazione dei miti di stelle, con la potenza vocale del canto, con la statuarietà di un corpo di donna che danza strisciando su un tronco morto, con la capacità evocativa di una storia dei luoghi. L'incontro con Lorenza Zambon prima e con Sista Bramini, poi, che del teatro-natura sono interpreti magistrali, ha permesso a tutto il Parco di fare esperienza della grandezza e della

forza emotiva che la parola recitata, il racconto, l'affabulazione possono avere quando vengono espresse in un contesto naturale.

Le due artiste hanno progettato insieme a noi questa passeggiata rituale in maniera site-specific, documentandosi, intervistando, scrivendo un testo che parlasse del parco, e riconnettesse i luoghi attraversati alla universalità della letteratura, della mitologia, dell'arte.

Si parte quando è ancora buio, alle quattro del mattino, oppure al crepuscolo, quando le ombre si allungano, e il parco si svuota di gitanti distratti. Si scavalca una di quelle passerelle che uniscono pezzi di parco, scavalcando un viale a otto corsie dove è forte il rumore del traffico, e il suo affievolirsi via via che ci si immerge nel parco. Si incontrano personaggi e fatti teatrali diversi in luoghi diversi: un monologo sul parco come spazio buio in mezzo alle luci continue della città ascoltato in riva al primo laghetto naturalistico che abbiamo creato alla fine degli anni Novanta, dove ora si sentono gracidiare delle rane e il canneto ha rinaturalizzato le sponde; un canto sublime, che proviene da dietro un dosso della montagnetta delle scorie degli altiforni della Breda, rinaturalizzata alla fine degli anni '80 con siepi, alberi, fioriture; un altro pezzo teatrale, dove la voce dell'attrice dialoga con un sax sapiente e sgraziato, che sbucca da dietro le colonne del vecchio carroponte industriale, ora trasformato in piccolo teatrino con il glicine che ne fa la volta.

Poi si prosegue, correndo in discesa in una morbida radura prativa, risalendo in un boschetto dove un'arpa e una cetra ti accolgono riportandoti nella dimensione intima di una specie di tana vegetale. Più avanti, in uno spazio aperto, il mito dell'Orsa viene raccontato in maniera magistrale senz'altra scenografia delle voci delle attrici, dei suoni che ci circondano, della costellazione che improvvisamente ci rendiamo conto essere sopra di noi.

E tra una tappa e l'altra, il cammino e il camminare, infreddoliti ma felici compagni di un viaggio che unisce persone di cui non si conosce nemmeno il nome: arriviamo al grande bacino di invaso, alla bocca di uno sgrigliatore, per guardare dentro e sentirci piccoli, e scoprire grazie alla recitazione di un ulteriore monologo teatrale, che anche un luogo come questo fa parte della nostra vita, delle nostre contraddizioni, del nostro equilibrio con l'ambiente.



Fig. 4: *Il Terzo passo*. Regia di Sista Bramini e Lorenza Zambon.

Più avanti, ci attende un ulteriore mito, quello di Atteone che da cacciatore diventa preda, per aver violato il segreto di Diana, la dea della natura: e nelle parole drammatiche della recitazione ci accorgiamo tutti di essere noi stessi degli atteoni moderni, vogliosi di conquiste, incapaci di rispetto; alzando lo sguardo si capisce che non della natura come concetto astratto ci parla Diana, ma di quella natura lì, che lo sguardo dell'attrice ci indica, di quella foresta che ora fremito al vento mattutino, piantata trent'anni fa, e cresciuta fragile sullo sfondo dei condomini.

L'incredibile successo riscosso ad ogni edizione da questa camminata teatrale, in cui l'esperienza visiva, olfattiva e uditiva mai può replicarsi uguale a se stessa, ci ha fatto percepire concretamente come il teatro che esce dallo schema tradizionale del rapporto attore-spettatore e che riesce a lasciare ai luoghi naturali il ruolo di protagonista diventi esso stesso "pratica identitaria".

È un genere di teatro nuovo, che ci aiuta a fare ciò che le passate generazioni sapevano fare normalmente con i racconti attorno al camino o lungo una giornata passata nei campi: superare le nostre paure nei confronti della natura, badare meno

alle nostre comodità di spettatori e a aprirci come attori comprimari all'avventura dell'incontro inaspettato.

La formula del teatro-natura ci è sembrata una delle forme più mature e interessanti per far cogliere ai frequentatori del parco, assidui o occasionali, quale siano le dimensioni culturali e identitarie del parco, che ho delineato nei precedenti paragrafi.

Raggiunta una maturità performativa nella proposizione di spettacoli di teatro-natura all'interno dei contenitori culturali festivalieri, la strada che intendiamo ora percorrere è il passaggio alla stabilizzazione di questa esperienza in un servizio interpretativo del parco.

L'idea, in termini più concreti è quella di non lasciare questa esperienza alla magia di un solo momento, ma costruire una o più "audio guide di paesaggio", fruibile in più lingue per tutti i visitatori.

In quanto audioguida "di paesaggio" e nello specifico di "nuovo paesaggio metropolitano" in continua evoluzione essa si basa sul concetto di Parco come luogo di cultura e spazio di sperimentazione ed attivazione di comportamenti sociali virtuosi sulla sostenibilità, sulla interrelazione positiva con tutti gli esseri viventi, sull'accoglienza e sull'interculturalità.

L'audioguida di paesaggio non è rivolta solo ad un visitatore occasionale che scopre il parco per la prima volta e si sorprende del processo che c'è dietro; ma si rivolge anche ai frequentatori abituali, che hanno visto crescere il parco, o credono di conoscerlo palmo a palmo perché lo hanno attraversato centinaia di volte; o a quelle fasce di cittadini che limitano l'utilizzo del parco ad un uso puramente ricreativo e ludico, senza cogliere le più profonde possibilità di influenza positiva sulla qualità della vita insite nell'abitare il Parco.

Tutti questi soggetti possono diventare "narratori dei luoghi", e raccontare il loro modo di vivere il parco e a ragionare su di esso. Successivamente, i racconti confluiranno nell'audioguida dopo una rivisitazione testuale autorale e il racconto da personale diviene collettivo.

L'audioguida di paesaggio che abbiamo in mente verrà quindi fondata non tanto su ricerche e consultazione di esperti di varie discipline ma sui materiali narrati, in cui il narratore è anche l'abitante inconsapevole, nella consapevolezza che è anch'egli parte del paesaggio che narra. Supportato da un software che renderà disponibile i *file* audio in loco sui propri dispositivi cellulari, l'audioguida di paesaggio si configurerà come una installazione sonora permanente ramificata nel parco, come un prodotto visionario e fortemente emozionale, di musiche, parole, descrizioni di luoghi solo apparentemente "neutri" ma invece, intrisi di significati sociali forti.

È questo un approdo che ci fa ritornare ad uno dei punti di partenza della storia del parco: quello di non immaginare gli eventi finì a sé stessi, ma di farli crescere parallelamente alla crescita della natura, alla trasformazione dei paesaggi, all'avanzare del processo di riqualificazione; e al tempo stesso non dimenticarsi mai la prospettiva del parco quale ente pubblico, volto cioè al servizio dei cittadini e alla crescita complessiva della comunità locale che lo abita.



Fig. 5: Mappa del II Terzo passo.

L'autore

Tomaso Colombo lavora da oltre un decennio al Parco Nord Milano - per l'Archivio Regionale di Educazione Ambientale dei parchi lombardi - dedicandogli la miglior parte della propria vita. Pedagogista ed esperto in comunicazione pubblica, ha sviluppato nel tempo numerosi progetti di marketing territoriale, di inclusione sociale, di partecipazione e di realizzazione di eventi culturali: una nuova professione poco praticata in Italia e che avvicina il Parco Nord Milano agli altri parchi europei. È coordinatore regionale dell'educazione ambientale nei parchi lombardi, ha scritto su questi argomenti numerosi articoli e brevi saggi, tenuto conferenze, curato pubblicazioni.

e-mail: tomasocolombo@parconord.milano.it

Riferimenti bibliografici

Colombo, T, Battistella, E, Mariggiò G 2001, *Parco Nord Milano: venticinque anni in un soffio*, Edireport, Milano.

Colombo, T 2003a, 'Parco Nord Milano: i tre volti della grande area verde della metropoli' , inserto speciale di *Parchi&Riserve*, n. 1/2003, ed. Il Verde Editoriale, Milano.

Colombo, T 2003b, 'Nuovi compiti per il lavoro socio-educativo tra ambiente e disagio', in Villa, Agustoni (ed.) *Disagio e Ambiente*, Vita e Pensiero, Milano, pp.211-229.

Colombo T, Fontana, S 2004 (ed.) *Educazione Ambientale e cultura partecipativa*, Forlì, ed. Comunicazione Edizioni&Edizioni on-line.

Colombo, T 2006 (ed.), 'L'avventura del Parco Nord – ieri, oggi e domani', Atti del Convegno, in *Architettura del Paesaggio – overview*, allegato al n. 14/2006 di *Paysage*, Ed. Paysage, Milano.

Colombo, T 2008 (ed.), *Parco Nord Milano. Ogni giorno un'emozione*, Sesto San Giovanni, 2008.

Colombo, T 2011, 'Alcuni spunti di un linguaggio comune tra i parchi lombardi', in Salomone, M, Brizio, A, *Protagonisti della sostenibilità*, Scholè Futuro, Torino, pp. 9-16.

Colombo T, Zambon, L 2011 (ed.), *Teatro e Natura, vivere i parchi con gli occhi e con il cuore*, Marco Valerio Edizioni, Torino.



Laura Menatti

Parlare di paesaggio tra locale e globale



Abstract

Questo saggio si propone un'analisi filosofica dei termini locale, globale e paesaggio e della loro relazione, per evitare da una parte le nostalgie localiste, così come le strenue difese della globalizzazione. Si decostruiscono i concetti di globalizzazione, paesaggio, luogo e spazio e si sostiene in primo luogo che la globalizzazione non è solo una questione economica, ma una configurazione dello spazio: intendo, infatti, che ogni epoca, ogni civiltà da senso allo spazio conosciuto e determina i propri concetti di spazio e luogo, con una serie di specifici esiti politici, architettonici e sociologici. Spazio e luogo, grazie alla riflessione postmoderna, non sono, inoltre, considerabili come termini universalmente e atemporalmente validi. Che senso ha quindi parlare di paesaggio nella nostra contemporaneità? Si tratta di un paesaggio globale che, come espresso dalla Convenzione Europea sul Paesaggio (2000) è ovunque; inoltre non è identificabile né con il borgo natio, né con la veduta, ma è ogni luogo, anche degradato, entro la rete globale di paesaggi, di cui occorre farsi carico da un punto di vista etico. Il saggio si propone, in conclusione, di attualizzare la riflessione geofilosofica italiana attraverso l'introduzione del concetto di alterità in relazione al luogo, ampliando il vocabolario teorico a termini quali ambiente, percezione e *affordance*, il tutto svolto in vista di un incremento della interdisciplinarietà di questa disciplina filosofica.

In this paper I provide a philosophical analysis of terms such as local, global and landscape, as well as their relationship, with the purpose of avoiding both localistic nostalgias and strenuous defences of globalization. I deconstruct the concepts of globalization, landscape, space and place and I argue that globalization is not just an economic phenomenon, but consists in a specific configuration of space; I mean that every age or every culture makes sense of the known space and produces its own concepts of space and place, with a series of distinctive political, architectural and sociological consequences. Furthermore, space and place, after the contribution of postmodernist thought, cannot be considered as universally and a-temporally valid terms anymore. What is the point, then, of speaking about landscape in contemporary age? I argue that we can consider it as a global landscape that is everywhere, as it is written in the European Landscape Convention (2000); therefore, landscape it is not just the home village, neither the view (or panorama), but it is the everyday space as well as the degraded one, it belongs to a global net, and it needs to be taken into account from an ethical point of view as well. The paper proposes, in conclusion, to update the Italian geo-philosophical thought by introducing the concept of alterity of place, and to enlarge its theoretical vocabulary through terms such as *affordance*, environment and perception, with the aim of improving the interdisciplinary dimension of this philosophical discipline.



1. La globalizzazione

Questo breve scritto riguarda la decostruzione concettuale di termini quali globalizzazione, spazio locale e paesaggio e si chiede se nell'epoca contemporanea

sia ancora possibile parlare di paesaggio e secondo quali urgenze cognitive ed etiche.

In primo luogo intendo discutere brevemente il concetto di globalizzazione, un termine spesso abusato e che, a volte, in ambienti accademici, è stato elogiato o completamente condannato in modo manicheo. In realtà acuire radicalmente i poli della questione significa fraintenderne il significato: nel momento in cui se ne evidenziano gli aspetti positivi, si confonde globalizzazione con multiculturalismo e l'auspicabile estensione dei diritti umani; dall'altra, quando la si condanna completamente, la si identifica semplicemente con l'eradicazione delle differenze o la cosiddetta americanizzazione, o macdonaldizzazione del mondo (Latouche 2002; Ritzer 2004). La questione appare, invece, più complicata e una presa di posizione univoca, soprattutto nel senso di una sola definizione della globalizzazione, dimostra o una scarsa comprensione del significato, o una miopia viziata da una serie di pregiudizi. Infatti, vari testi filosofici cercano di tracciare un quadro sull'origine e i significati del concetto, così come molti pensatori operano un'interessante distinzione tra mondializzazione, riferendosi alle filosofie della storia che hanno informato il pensiero occidentale e, dall'altra, globalizzazione, riferita maggiormente ai traffici economici/commerciali/sociali in tutto il mondo (cfr. Sloterdijk 2009; Nancy 2003). In effetti, il termine globalizzazione è un'invenzione terminologica relativamente recente, indicante dapprima una questione prettamente economica e poi assunta nel panorama teorico degli anni Sessanta del Novecento per denotare i nuovi termini del problema dell'ordine politico mondiale e le conseguenze nel diritto internazionale. Nei paesi anglosassoni il termine usato è *globalisation*; in quelli di lingua tedesca *Globalisierung*; nelle lingue romanze troviamo, invece, *mondialisation*, *mondialización*, *mundialização*. L'oscillazione terminologica rivela una dicotomia tra i lemmi latini *globus* e *mundus* e ciò appare ontologicamente significativo per la relazione che l'uomo storico intrattiene con la sfera in cui abita. La maggior parte degli analisti indaga tale distinzione e la assume come punto di partenza per la genealogia del concetto di globalizzazione. Ad esempio il filosofo italiano Giacomo Marramao (2003) procede secondo questa dicotomia: da una parte, infatti, riprendendo la riflessione di Jacques Derrida (2002), afferma che *mundus* rimanda al concetto di storia occidentale in particolare cristiana, intendendo che l'ambito di origine del termine è quello della filosofia e della concettualizzazione occidentale, in particolare della filosofia della storia. *Globus*, all'opposto, riguarderebbe, la tradizione geografica a partire dalle innovazioni dei cartografi e dei navigatori del XV secolo.

Per questa ragione l'elemento su cui voglio porre maggiore attenzione in questo testo è che, sempre, in qualsiasi epoca la si situi (partendo dall'assunto che quella contemporanea non è affatto la prima globalizzazione della storia) la

globalizzazione implica una specifica idea di spazio e di luogo, una configurazione e ri-definizione terminologica del concetto di spazio, con tutti gli esiti sociologici, urbanistici e politici ad esso connessi. È evidente che questa trattazione non considera la globalizzazione come semplice evento economico, ma come radicale messa in forma dello spazio del mondo e della terra. La maggior parte degli analisti e dei filosofi cui mi riferisco parla di globalizzazione come radicale cambiamento dello spazio a partire dalla Modernità, sia in senso positivo che negativo.

Se ci soffermiamo su ciò che di negativo la globalizzazione comporta, uno degli elementi più interessanti (ciò non significa che non ve ne siano altri rilevanti, per esempio quelli trattati da Zigmunt Bauman, 2002) riguarda il fatto che “globale” significa una nuova relazione allo spazio e al luogo, che si instaura a partire dal Moderno. E, nello specifico, la globalizzazione opererebbe un passaggio indicativo dal luogo allo spazio, riducendo la differenzialità dei luoghi e le loro specificità a una spazialità uniforme, indifferenziata e omologata. Ciò avviene seguendo una precisa concettualizzazione filosofica, quella del soggetto moderno cartesiano: il soggetto della modernità concepirebbe lo spazio come un *tabula rasa*, bianca, sempre uguale a se stessa, dove i luoghi sono ridotti a punti anonimi su una carta rappresentata. La messa in discussione della filosofia cartesiana avviene nella filosofia contemporanea ad opera di un’ampia gamma di saperi: il cartesianesimo, in particolare nelle concezioni epistemologiche e ontologiche, è stato sostituito da un approccio sistemico alla percezione e alla cognizione. Alcuni studi fenomenologici e psicologici contemporanei, inoltre, operano in questa direzione nel momento in cui criticano la teoria classica della percezione come relazione stimolo-risposta e introducono, invece, concetti come *embodiement* e *affordance*¹. Per quanto riguarda l’estetica e la riflessione sullo spazio, la critica al pensiero cartesiano riguarda soprattutto la concezione della natura.

La geofilosofia italiana (tra cui troviamo Luisa Bonesio 2007 e Massimo Cacciari 1994) discute l’approccio cartesiano in relazione alla questione dei luoghi e della natura, e specifica le conseguenze della distinzione tra *res cogitans* e *res extensa*.

Tale separazione implica, infatti, una concezione della natura come oggettività manipolabile esterna al soggetto, la *physis* sarebbe considerata come qualcosa di altro e differente rispetto al soggetto e non scena della relazione co-implicante individuo e ambiente. La natura diviene inerte e priva di vita, e, anzi, determinabile attraverso procedure concettuali, scientifiche e tecniche. Martin Heidegger direbbe che avviene una rappresentazione esplicativa della natura, e che la sua essenza

¹ Particolarmente interessante per il concetto di luogo e per la percezione dell’essere vivente rispetto al luogo risulta essere il testo dello psicologo J. James Gibson (1979): ritengo che il concetto di “*ecology of perception*” abbia molto da insegnare ai teorici contemporanei del paesaggio.

dipende dal soggetto rappresentante. La natura può quindi essere ridotta ad uno spazio uniforme e indifferente, che diventa l'oggetto delle considerazioni descrittivo-scientifiche del soggetto moderno e soprattutto delle sue azioni.

Come avviene questo passaggio? La filosofia prende in considerazione il punto di vista del soggetto che si relaziona al luogo. Il cambiamento che avviene rispetto alla gremità e al Medioevo è radicale: se nelle epoche pre-moderne la relazione al luogo è di carattere sacrale e simbolico (quindi l'uomo dell'antichità greca, latina e a tratti anche l'uomo medioevale, riescono a cogliere nel luogo, anche senza che la modalità cognitiva venga esplicitata, quei caratteri specifici che chiamiamo il *genius loci*, lo spirito del luogo, e sviluppano la propria cultura coerentemente con il carattere specifico che un luogo ha e che una cultura sceglie di evidenziare), l'uomo moderno perde questa capacità e ogni luogo diventa uguale ad un altro, indifferente ad un altro. Edward Casey (1993, 1997), afferma, infatti, che si può parlare di *disdain* del luogo e del *genius loci* a partire dal Moderno. L'approccio del fenomenologo americano risulta oltremodo interessante sia per una trattazione genealogica della questione, sia per l'esito complessivo cui giunge, che comprende sia un'analisi legata agli studi culturali, sia a un radicamento del corpo dell'individuo nell'ambiente. Casey, infatti, riesce a legare fenomenologia e filosofia del paesaggio quando, riprendendo Merleau Ponty, richiede di parlare del corpo dell'individuo come "*emplaced*": una modalità per superare l'astrazione moderna di un soggetto esclusivamente determinante il luogo che lo circonda, ma piuttosto un corpo che vive e percepisce il paesaggio nel proprio originario movimento.

Possiamo dunque affermare che, per secoli, la co-appartenenza al luogo è stata evidenziata nella cultura agricola, nelle pratiche insediative, nelle case di campagna, nelle città (con la loro strutturazione estetico-funzionale ove sacro e profano si manifestavano in maniera armonica). A proposito di quest'ultimo punto il filosofo italiano Rosario Assunto ha descritto in *La città di Anfione e la città di Prometeo* (1984), due modalità di relazione estetica al luogo, ove i personaggi della mitologia greca, Anfione e Prometeo, assurgono a paradigmi per la costruzione della città e per la relazione tra estetica e funzione nella storia urbana. Anfione è, dunque, la musa che con la musica eresse la città di Tebe e rappresenta l'armonia, la bellezza, la sacralità; Prometeo è invece la tecnica, la globalizzazione, il mondo ridotto a una *tabula rasa*, "calvizie di vita e di natura", direbbe Assunto. Nella città del sacro (da leggersi in senso lato, non nella specifica accezione di religiosità, ma piuttosto di cura per la bellezza estetica) vi è un'intima armonia tra funzione ed estetica, cosa che scompare con la città del globale. Per Assunto, infatti, la città del globale inizia a configurarsi a partire dalla rivoluzione industriale e gli ultimi tentativi

di correlare estetica e funzione avvengono con il movimento artistico futurista. Ne sarebbero dimostrazione i progetti dell'architetto Sant'Elia.

Il funzionalismo, che sfocia poi nel razionalismo architettonico avulso dalla contestualità spaziale (Choay 2000), rivendica come fondamentale solo la funzionalità del costruito a discapito della storia e dell'estetica dei luoghi e della relazione individuo-spazio.

Oltre a essere un segno estetico, quindi, la territorializzazione è il segno più evidente di una civiltà: nelle costruzioni, nella divisione dei campi, negli edifici per la vita individuale e comunitaria, nelle strutture per il commercio, per i servizi, per il culto. In esse possiamo leggere una precisa connotazione culturale, quella che potremmo evidenziare come espressione delle plurime identità e delle differenze nelle varie forme di civiltà e nei modi che la socialità ha di dare forma al territorio del proprio abitare. Lo spazio è simbolo e segno di una cultura o, meglio, dopo la riflessione del post-moderno (Lyotard 1981), lo spazio non è più considerato un termine universale o un concetto universalmente valido, ma il segno di una differenziazione culturale e della relazione tra individui e luoghi.

Quale spirito ci manifestano le città greche, quelle medioevali, e in ultimo, invece, quali tipologie di pensiero dimostrano le nostre zone rurali, i nostri aeroporti, le nostre abitazioni e i nostri centri commerciali? Che tipologia di spazio e, quindi, quale cultura dell'abitare si esprime nella nostra contemporaneità? Più generalmente, poiché non intendo svolgere un discorso architettonico, cosa ne è della terra e dello spazio nell'epoca della globalizzazione, l'epoca che noi siamo a vivere e che possiamo chiamare anche post-modernità (o modernità liquida come direbbe Bauman), intendendola proprio come un compimento, se non un'implosione di tutte le caratteristiche del Moderno? Da un punto di vista ambientale sappiamo che il problema è rilevante e sebbene qui non sia il momento per parlare della relazione tra ambiente e filosofia, o meglio della relazione tra ecologia e estetica, vorrei semplicemente precisare che l'unica soluzione per una riflessione sensata e non arroccata nelle proprie specializzazioni, sia una condivisione interdisciplinare dei saperi.

Tra questi saperi che a mio parere dovrebbero "parlarsi" per discutere della contemporanea relazione al luogo, della questione locale-globale, e ancora della questione abitativa contemporanea, vi è appunto la geofilosofia² che mira ad

² Il termine geofilosofia nasce quando il filosofo Gilles Deleuze (1991) propone di riorientare la riflessione filosofica contemporanea da un approccio storicista a uno geografico. Nasce quindi la possibilità di porre in relazione geografia e filosofia. La lettura di Deleuze è a mio parere utile per comprendere la globalizzazione contemporanea: termini quali deterritorializzazione, riteritorializzazione sono analizzati nei testi deleuziani. Mi permetto di rimandare a una rilettura degli stessi in chiave geofilosofica in Menatti 2011.

analizzare la dinamica tra spazi e luoghi, le forme della territorializzazione e della deterritorializzazione, la riconfigurazione e la de-figurazione della terra nell'epoca della modernità. Ed afferma, a partire da questa analisi, che la globalizzazione riduce la differenzialità della terra (e il suo essere complessità di luoghi) a un globo virtuale e astratto. I teorici della globalizzazione (geografi e filosofi) sono concordi nell'affermare che la terra, a partire dalla modernità, diviene un "globo" nel senso di una rappresentazione di punti e di transiti collocati entro una mappa creata per esigenze scientifiche e commerciali, che astrae dalle concretezze, dalle specificità e individualità delle effettive differenze geografiche e culturali. Con la nascita della cartografia, il globale si comincia a configurare come l'immagine (Farinelli 2003) di un mondo inteso esclusivamente come spazio funzionale alla rappresentazione geometrica, che consiste in una registrazione regolare di tutti i punti della superficie del pianeta secondo la loro accessibilità e fruibilità per gli interessi economici e scientifici (soprattutto degli europei). Il globo è suddiviso in meridiani e paralleli, le aree di influenza separate da linee immaginarie e punti localizzati. In tale orizzonte il locale e le ontologie locali hanno senso solo in quanto punti geometricamente individuabili per la costruzione di rotte e percorsi globali.

Quello che vorrei affermare è che la globalizzazione è innanzitutto una forma di rappresentazione spaziale, in cui all'omogeneità dello spazio, tuttavia, si ritrova sempre di più come contraltare alla singolarità irriducibile dei luoghi, delle individualità culturali, della molteplicità delle forme di vita, delle idiomatiche locali.

Tuttavia il concetto di locale, presso molti teorici, si configura come elemento controbilanciante il globale. Per non ridurre la questione a una semplicistica opposizione, occorre specificare che locale e globale sono necessariamente relati. Il locale, questo il fine teorico del presente articolo, esiste in quanto è situato entro una relazione con il globale ed è determinato dall'accezione globale: si tratta dunque di specificare una differente maniera, virtuosa, a mio parere, probabilmente in linea con le globalizzazioni antiche, di intendere la globalità e la molteplicità dei luoghi globali.

Locale e globale sono come due poli di attrazione, non punti di una semplice opposizione, ma due modalità che l'uomo (storico, situato e culturale) ha di relazionarsi al mondo che lo circonda. Questo intervento vuole dimostrare che locale e globale vanno considerati nel loro insieme, e soprattutto ci si propone di evidenziare la possibilità di un modello globale come "complessità delle differenze dei luoghi".

Innanzitutto vorrei specificare cosa si intende per locale e come questo concetto emerga: locale significa due elementi che si relazionano con il globale, ossia il paesaggio e il luogo.

2. Il luogo

Oltre Il luogo è il portato della storia, della memoria e della differenza: ho discusso altrove cosa significhi parlare oggi d'identità dei luoghi (Menatti 2013), come il termine vada considerato secondo un approccio complesso, per evitare i rischi di chiusure, tribalismi, localismi, che sono l'esito più scontato dell'omologazione e delle reazioni alla globalizzazione. In realtà il rischio di chiusura si può evitare nel momento in cui si considera il luogo come il concreto territorio non natio, come l'insediamento di differenti popolazioni, il confine come spazio che articola e non chiude una differenza e diviene una pratica: la cura per il luogo, nella condivisione delle differenze e delle alterità.

Credo che il luogo non possa semplicemente e, nostalgicamente, essere ridotto al solo elemento spirituale e memoriale, esso è piuttosto una continua pratica del quotidiano che investe la relazione a ciò che generalmente si definisce come territoriale: tale pratica ricorda quelle di cui parla Michel De Certeau (1980), atti territorializzanti che resistono ad un tessuto omologato, quello della globalizzazione appunto.

Per De Certeau vi sono pratiche del quotidiano necessariamente legate agli spazi, spazi che implicano il sapere e l'abitare: nella vita quotidiana alle strategie istituzionali, di controllo politico e architettonico, si affiancano le tattiche dei singoli, le pratiche relazionali che compongono un vissuto molteplice. Questo vissuto resistente lo si potrebbe definire come "luogo". Il luogo si configura come un'estraneità del quotidiano sfuggente alla totalizzazione del potere e all'omologazione. Il sociologo ha parlato spesso di pratiche e procedure multiformi, scaltre e resistenti che sfuggono alla disciplina senza essere tuttavia fuori dal campo in cui questa si esercita. Potremmo interpretare il luogo come questa resistenza, che tuttavia si articola dentro il globale e non può esistere a prescindere da esso.

Va specificato, inoltre, che locale è l'aggettivo che connota il luogo, ma troppo spesso (parlo soprattutto della riflessione italiana), locale è stato inteso come qualcosa di chiuso e di museale, incapace di aprirsi all'alterità. Credo, invece, che la chiusura del locale all'alterità significhi la sua morte concettuale e sociale. Va inoltre specificato che non necessariamente il locale riguarda le piccole dimensioni: ricordo che il locale può essere un macro locale, si pensi al macroregionalismo³ del nord

³ Mi riferisco per esempio al movimento bioregionalista che nasce negli anni '70 nell'America del Nord, come risposta al nascente disagio dell'uomo globale verso il proprio sradicamento e la perdita di identità verso se stesso e verso il mondo circostante. La bioregione può essere assunta come una manifestazione e forma del locale in quanto consente di rimarcare, da una parte, la fine della riduttiva eguaglianza tra locale e vernacolare e tra locale e spazio di piccole dimensioni: la bioregione può essere una zona di amplissime dimensioni, che supera i confini sia legislativi che politici; dall'altra,

America, in cui il locale è una zona ancor più grande dell'Italia, così come locale si può intendere una città o un paese. È un'entità a dimensione variabile, che non implica mai chiusura.

La filosofia, tuttavia, ha parlato ben poco di luogo. La storia contemporanea del luogo narra, infatti, la vicenda di una *damnatio memoriae*: dopo la seconda guerra mondiale, il fantasma del conflitto ha impedito una riflessione per molto tempo coerente e densamente teorica sui concetti di locale e di paesaggio. Possiamo citare una poesia di Bertolt Brecht scritta nel 1939: «Quali tempi sono questi / quando discorrere di alberi è quasi un delitto / perché su troppe stragi comporta silenzio!» (Brecht 2005), quando, nell'orizzonte dell'Europa faticosamente emersa dal secondo conflitto mondiale, "luogo" rimandava all'ideologia del radicamento, nel segno di una simbolica distorta che per molto tempo la riflessione europea ha identificato con le mitologie prenaziste o con le nostalgie ruraliste, senza riuscire a trovare una valida alternativa interpretativa del concetto, trattato, invece, con distacco e imbarazzo.

Parallelamente, il paesaggio ha subito, soprattutto nella teorizzazione estetologica, la stessa arbitraria *damnatio memoriae* dei luoghi. Va sottolineato che il concetto di paesaggio nasce come rappresentazione estetica della modernità e che rimane imprigionato nel *cliché* del vedutismo e del panorama, fino a quando non subentra una teorizzazione interdisciplinare. Inoltre, la parola "paesaggio" nelle lingue europee è connotata da una singolare ambivalenza, che va interrogata per giungere a una precisazione non riduttivista del concetto: da una parte, infatti, essa indica la rappresentazione di una porzione di spazio dotata di valore estetico, che si sviluppa a partire dalla pittura di paesaggio fiamminga del XV secolo; dall'altra indica il territorio nella sua concreta realtà sia fisica che morfologica. Il paesaggio è il quadro: il termine *Landschap*, infatti, fu usato per la prima volta nella storia dell'arte, a designare il riquadro di una finestra o di un loggiato, raffigurante, entro la rappresentazione di soggetti religiosi, lo scorcio di uno spazio esterno come un giardino, una città o un ambiente bucolico. È importante sottolineare che la rappresentazione de-limitata dello spazio esterno, che diviene paesaggio e poi veduta panoramica, avviene solo con la rappresentazione pittorica basata sulla prospettiva moderna. Il soggetto moderno mette a fuoco, secondo una modalità prospettica, una porzione di spazio.

Il termine paesaggio significherà per molto tempo solo la sua rappresentazione pittorica, da intendersi come il risultato di un dispositivo tecnico nelle mani dell'uomo moderno, che veicola una precisa rappresentazione della natura. Liberarsi da una visione solo estetica del paesaggio, significa intenderlo come concretezza, volto,

inoltre, essa sposta l'attenzione sull'essenzialità del mondo naturale e ambientale e ri-pone la società umana in un contesto ambientale specificamente determinato (Berg e Dasmann 1977).

espressione del luogo, implica il superamento del paesaggio come cartolina, giungendo, invece a considerarlo come un volto sfaccettato e differenziato, rugoso, storico, con il quale siamo chiamati a confrontarci; d'altra parte il paesaggio si istituisce anche come espressione contemporanea di tutte le tensioni attuali espresse dalla globalizzazione: quindi a rischio di cancellazione, integrazione, illeggibilità, omologazione in forme standardizzate, banali e senz'anima.

I rischi dell'estetizzazione del paesaggio sono molti: vanno dall'imbalsamazione del paesaggio come musealizzazione a scopo di tutela, e il suo uso a fini commerciali, produttivi e turistici, fino all'invenzione e costruzione di tradizioni identitarie fittizie ad uso del consumo turistico. Questo produce paesaggi che non sono volti di una vita della comunità effettiva e partecipata, ma solo facciate finzionali, prive di memoria storica e relazione tra gli abitanti e i luoghi. Inoltre, la conservazione di una mera dimensione estetica porta a pensare che la globalizzazione sia un fenomeno inevitabile e destinale ove i luoghi hanno senso solo come medaglioni residuali, finti cammei, bei paesaggi da cartolina. È ciò che è successo finora: da una parte abbiamo dato adito a costruzioni che distruggono il territorio, perché le riteniamo necessarie e utili ai commerci, allo sviluppo, ai trasporti, e dall'altra, in maniera compensativa, creiamo borghi perfetti, centri storici che vivono solo del turismo del fine settimana, senza che vengano vissuti e abitati.

Dal punto di vista filosofico, solo nella seconda metà del '900 si è assistito ad una riemersione delle tematiche del locale. Sia nelle scienze sociali che nelle discipline economiche e politiche, il merito è dovuto in parte alla riflessione post-modernista, ecologista e ai *Cultural Studies*. Dal punto di vista prettamente filosofico, un testo di riferimento è sicuramente *Costruire, abitare, pensare* di Martin Heidegger (1991), in cui si analizza il concetto di abitare: a partire dall'etimologia del verbo tedesco *bauen* il filosofo afferma che il termine significa sia costruire che abitare, in un legame originario tra le due forme, nel senso del trattenersi e del dimorare. L'antica parola germanica *buan*, da cui il verbo *bauen* deriva, ci dice che:

Bauen (costruire), *buan*, *bhu*, *bleo* sono infatti la stessa parola che il nostro *bin* (sono) nelle sue varie forme: *ich bin* (io sono), *du bist* (tu sei), la forma imperativa *bis*, sii. Che significa allora: *ich bin*? L'antica parola *bauen* [...] vuol dire io abito, tu abiti. Il modo in cui tu sei e io sono, il modo in cui noi uomini siamo sulla terra, è il *Buan*, l'abitare (Heidegger 1991, p. 97).

Essere dell'ente significa, per Heidegger, essere sulla terra come mortale e cioè abitare. Alla determinazione dell'ontologia dell'ente come colui che abita, si aggiunge anche un'altra importante caratterizzazione, nel momento in cui Heidegger afferma

che l'antica parola *bauen* significa anche coltivare e custodire, non nel senso della produzione, ma nella custodia delle qualità che pertengono alla terra e al luogo, similmente al termine latino *colere*, da cui derivano i termini cultura, coltivazione, culto. Il significato originario di *bauen* è dunque l'abitare, nonostante esso sia stato obliato, tanto che comunemente lo si intende come il costruire e l'erigere edifici.

Abitare significa allora il trattenersi, il rimanere e l'avere cura e riguardo, intesi come autentico lasciar essere qualcosa nella sua essenza. Il tratto fondamentale dell'abitare appare, dunque, l'aver cura del luogo come caratterizzante la condizione dell'ente (cioè l'uomo) in ogni sua accezione. Sempre seguendo il filone di pensiero heideggeriano, appaiono interessanti le espressioni usate dal filosofo nella *Lettera sull'umanismo*, dove egli afferma che

Ethos (la parola da cui deriva il termine etica) significa soggiorno [*Aufenthalt*], luogo dell'abitare. La parola nomina la regione dove abita l'uomo. L'apertura del suo soggiorno lascia apparire ciò che viene incontro all'essenza dell'uomo e, così, avvenendo, soggiorna nella sua vicinanza. Il soggiorno dell'uomo contiene e custodisce l'avvento di ciò che appartiene all'uomo nella sua essenza (Heidegger 1987, p. 306).

Questo è uno spunto filosofico, ma da un punto di vista etico e politico si tratta di assumere una precisa responsabilità nei confronti dei luoghi, ampliando anche la stessa riflessione heideggeriana⁴ verso una specificazione della relazione tra alterità e luogo. Procedendo con ordine occorre affermare che la responsabilità si istituisce come il *re-spondere* a una richiesta che proviene direttamente dai luoghi, che ci interrogano e si propongono a noi non come semplice fenomeno, ma come una complessa diversità. E i termini chiave sono in questo caso *responsabilità* e *alterità*: con questo si intende affermare che ai luoghi occorre avvicinarsi come a una alterità (naturale e umana), che se da una parte ci pone radicalmente in questione, dall'altra richiede quell'attenzione fondamentale della cura e della risposta. Il modello di luogo come terra natia o *heimat* (il modello heideggeriano che spesso anche in campo

⁴ In questo senso mi sembra interessante il contributo di Ayesteran (2011). Nel saggio Ayesteran confronta quella che definisce come "ethics of humus" heideggeriana, focalizzata sulla categoria ontologico-esistenziale del *dasein* e legata al concetto di ontologia regionale e terra natia, rispetto alla "ethics of space" di Lévinas, con particolare riferimento al provocatorio testo di E. Lévinas su Gagarin e Heidegger. (Cfr. Lévinas, 1976). Per Lévinas vi è un chiaro vantaggio nella globalizzazione: è il fatto che l'essere umano non è più legato solo alla specificazione di un luogo, ma è libero di progredire, di innovare nel senso della conoscenza nel suo percorrere la terra, secondo un atteggiamento non contrastivo nei confronti della tecnica. Due etiche a confronto, che secondo Ayesteran sono entrambe valide per discutere l'approccio dell'uomo contemporaneo a temi quali la sostenibilità globale e l'ecologia.

filosofico è stato assunto acriticamente) rischia di essere statico e ontologico, poiché assume un concetto di identità per nascita che, con difficoltà, possiamo situare nel contemporaneo orizzonte post-moderno. Ritengo anzi che il concetto di identità (dei luoghi e degli individui) con cui siamo a confrontarci attualmente sia necessariamente di carattere elettivo e addirittura nomadico, considerando i flussi migratori che la globalità ci impone. L'assolutizzazione del concetto di *heimat* ha, inoltre, generato nostalgie ruraliste, forme di tribalismi e procedure estetizzanti di imbalsamazione di luoghi evocativi e fintamente originari e naturali. La questione contemporanea del luogo non può quindi esimersi dal confrontarsi con l'alterità del luogo stesso e l'alterità umana, variabile e migrante, presente all'interno e all'esterno, e attraverso il luogo.

Parlare di etica dell'abitare significa, poi, che l'individuo del contemporaneo debba affrontare la problematica dei luoghi come questione pubblica, politica (nel senso originario del termine, come rinviante alla *polis*, alla comunità di cui è parte). Per questo i luoghi non possono essere ridotti a questione privata, secondo un'antropologia solipsistica e individuale.

Il privato, così inteso nella sua accezione di particolare, assume dignità e senso solo se viene intimamente legato alla problematica pubblica come questione comunitaria. È questa la direzione che segue la Convenzione Europea del Paesaggio, nel momento in cui specifica il locale come afferente a un diritto-dovere delle popolazioni e dell'abitante. E qui si giunge a un documento politico dei nostri giorni, che ci parla di etica politica e istituisce un nuovo concetto di paesaggio: la Convenzione Europea del Paesaggio recepisce le varie istanze teoriche che riconoscono i paesaggi come la manifestazione delle culture locali. Si tratta di un documento politico varato a Firenze nel 2000, dal Consiglio d'Europa, richiesto e voluto *in primis* dalla camera degli Enti Locali Regionali, cioè da quei cittadini e dai loro rappresentanti che rivendicavano strumenti giuridici e politici di tutela da pianificazioni snaturanti ed esogene (per esempio derivanti da interessi economici globali). La Convenzione Europea del Paesaggio è un progetto volto all'affermazione dei valori e delle espressioni culturali specifiche dei luoghi, in cui i paesaggi sono riconosciuti come fondanti le identità e la vita sociale degli individui.

La Convenzione intende promuovere una relazione di condivisione di esperienze e pratiche di *governance* e una competizione virtuosa tra le eccellenze dei luoghi, a partire da una nuova definizione di paesaggio, in profonda consonanza con le riflessioni geofilosofiche e geografiche.

Per la Convenzione, e questo è forse uno dei tratti più innovativi, ogni luogo è paesaggio, sia quello d'eccellenza sia quello degradato, e il paesaggio è la manifestazione visibile dell'identità culturale ed economica di un territorio. Si supera,

in questo modo, il concetto di bel paesaggio da cartolina e si afferma, inoltre, che il paesaggio si dà localmente. Quindi vi è una profonda relazione di senso tra luogo, paesaggio, vivibilità e responsabilità delle comunità. Nel Preambolo della Convenzione si legge, infatti, che «il paesaggio è in ogni luogo un elemento importante della qualità della vita delle popolazioni: nelle aree urbane e nelle campagne, nei territori degradati, come in quelli di grande qualità, nelle zone considerate eccezionali, come in quelle della vita quotidiana», tutto il territorio è paesaggio e le sue differenze qualitative richiedono misure diverse (protezione progettazione, valorizzazione). Ciò che occorre, inoltre, è sviluppare una cittadinanza attiva, con buone pratiche di amministrazione e gestione del paesaggio, consapevoli della stratificazione differenziale di ogni luogo, attuando politiche di sensibilizzazione e formazione *ad hoc*.

Il paesaggio è un diritto, poiché l'abitante (e l'abitante è colui che istituisce una relazione *elettiva*, e non *nativa*, si badi bene, con il luogo) ha il diritto di vivere in luogo dotato di senso e ha, altresì, il diritto di poter istituire una relazione con lo statuto dei luoghi. Si tratta di una richiesta che proviene dalle stesse popolazioni locali, come si evince dalla stessa Convenzione Europea, che come si è detto, proviene da una richiesta politica delle popolazioni e dai rappresentanti degli enti locali europei.

Dall'altra il locale è un dovere, che necessita di un rinnovamento culturale, metodologico, ontologico e antropologico. Esso è l'espressione della cultura: nel momento in cui esprime la complessità di valori e rinvia alla qualità e ai caratteri dell'abitare che una precisa dimensione culturale esprime. L'etica dell'abitare si propone dunque come un nuovo paradigma di comprensione, significazione, percezione dei luoghi e dei paesaggi, il tutto entro una cornice comunitaria, poiché ogni forma di responsabilità non si dà se non entro una comunità relazionale. Vi è una responsabilità dell'abitante nei confronti del paesaggio, in quanto manifestazione sensibile della cultura locale.

Per risolvere alcune ambivalenze presenti all'interno di un pensiero geofilosofico che rimane troppo vicino alle ontologie regionali heideggeriane, occorre specificare che l'alterità e l'elettività nella relazione al paesaggio sono due concetti fondamentali.

Un'etica dell'abitare si deve, quindi, istituire, come questione filosofica della relazione all'altro. Parlare di alterità dei luoghi è da una parte una sfida per il pensiero geofilosofico, dall'altra significa riprendere la riflessione sull'altro che gran parte della filosofia francese del '900 ha sviluppato.

Intendo quindi "l'alterità del luogo" come la complessità del luogo stesso, con il suo portato (sempre relazionale) storico, memoriale, simbolico, dall'altra l'alterità umana dentro il luogo, che con esso si relazione in una processualità mai paga. Se

non si inserisce il concetto di alterità si rischi di rendere “metafisico” il luogo e ridurlo a un oggetto pseudo-mitologico il cui contenuto è fluttuante e vuoto. Dentro il luogo vi sono, invece, alterità, che si rispondono vicendevolmente e rispondono al luogo. Ecco perché il famoso abitante del luogo non è il nativo, ma qualunque “altro” che in esso vi costruisca socialità e comunità. Una comunità di differenti, in cui l’etica del luogo è anche etica dell’ascolto.

L’etica heideggeriana ha quindi senso, se liberata dall’elemento di identità natia al luogo, se la si considera come etica dell’ascolto e del corrispondere, e quindi si declina entro il presente percorso come etica dell’abitare e della cura della differenza del locale; si tratta di una «docile disposizione all’ascolto, disponibilità ad ascoltare, accoglimento ed accoglienza, riconoscimento – riconoscenza – di appartenere al mistero di un’alterità che sfugge a qualsiasi presa di possesso» (Resta 1998, p. 35). In questo senso, l’alterità dei luoghi, che si declina nel senso della loro singolare unicità, non diviene qualcosa da determinare secondo il paradigma soggettivista del moderno, né la semplicità passività dello sradicato individuo che non vive, ma soggiorna in anonimi spazi. L’alterità dei luoghi implica il disporsi, liberi dalle pre-concettualizzazioni del Moderno, ad abitare i luoghi nel senso della loro complessità, evidenziandone, studiandone e cogliendone quella stratificazione che li rende volti sfaccettati e dotati di personalità.

Si potrebbe dunque parlare di luogo come evento, come possibilità di incontro tra l’alterità dell’ambiente (faccio consapevolmente rientrare questo concetto nel paesaggio, perché è parte della complessità sia ontologica, che epistemologica con cui ci avviciniamo ai luoghi), del paesaggio e dell’individuo che in esso percepisce, vive e si relaziona con altre alterità (animali, umane, ambientali). Questa relazione si può configurare come un processo, che altrove ho chiamato “paesaggio processuale”.

Cosa significa, dunque, abitare il paesaggio in un’epoca di globalizzazione e che tipo di relazione è possibile tra locale e globale? Io parlerei a questo punto di globale come rete di buoni paesaggi, e non semplicemente di bei paesaggi. In primo luogo perché il paesaggio è ovunque, Questo è un elemento importante e perché il paesaggio (il locale) è ambito di vita di molte alterità, di un sistema complesso di alterità di cui occorre tener conto.

In conclusione, il globale ha senso nel momento in cui lo si intende come l’articolazione dei paesaggi o territori, diversità che si relazionano tra di loro, in reti che la sociologia contemporanea auspica brevi, basate sulle relazioni solidali e rispettose del territorio, quindi quelle buone pratiche locali che costruiscono un orizzonte relazionale che sia modello identitario e che sia, inoltre, realmente

alternativo a quello eradicante e omologante della globalizzazione da una parte, o alla chiusura localistica dall'altra.

Ciò che si delinea, invece, è un nuovo modello di abitante, che non sia semplice fruitore di paesaggio, nel segno della velocità, ma che abbia la dimensione della cura e della responsabilità come primari elementi del proprio vivere (responsabilità nei confronti del luogo e dell'altro). La responsabilità che, a mio parere, viene prima della libertà del singolo, è la capacità di rispondere (responsabilità viene dal latino *respondeo*) alla richiesta, alla domanda che il paesaggio stesso ci pone, nel suo interpellarci. Per ascoltare e accogliere questa domanda occorre educare lo sguardo, la percezione, la memoria. Occorre saper osservare la storia e il volto di un paesaggio. Nel suo volto sono manifesti, per chi ha il desiderio di coglierli, i plurimi sostrati simbolici passati e contemporanei, che ne rendono la fisionomia una specificità differenziale. Si tratta di una complessità paesaggistica, che va oltre il bel panorama, la veduta che si risolve nel semplice visibile, ma riguarda la sedimentazione complessa del passato e delle possibilità del futuro. Il paesaggio è altro rispetto alla separazione tra luogo e non-luogo, è una polisemia e una scena sfaccettata vissuta e rappresentata (Turri 2010). Il paesaggio come espressione di un luogo complesso di saperi territorializzanti, di buone pratiche, non è solo morta storia perché è ciò che, in maniera responsabile, noi siamo in grado di consegnare alle generazioni future. È attraverso di esso che costruiamo l'identità del presente e del futuro. Per questo non può essere ridotto alla mera nostalgia e all'imbalsamazione passatista (che non è altro che un'altra forma di invenzione tipica della Modernità), ma è la sua possibilità futurativa, è la progettazione per i venturi (ecco dove ritorna la questione dell'alterità, anche umana e non solo paesaggistica), per le generazioni future che dobbiamo tenere in considerazione quando siamo ad abitare un paesaggio, a modificarlo e a progettarlo.

L'autrice

Laura Menatti è laureata in filosofia e ha ottenuto nel 2011 un dottorato di ricerca in filosofia presso l'Università degli Studi di Pavia con la supervisione della Prof. Luisa Bonesio (docente di estetica e geofilosofia), sulle tematiche legate allo spazio, luogo e paesaggio nella globalizzazione contemporanea. Ha pubblicato su riviste italiane e internazionali. Attualmente continua le proprie ricerche presso il dipartimento di Filosofia dell'Università del País Vasco a San Sebastián (Euskal Herriko Unibertsitatea).

e-mail: laurettamenatti@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

Assunto, R 1984, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città*, Jaca Book, Milano.

Ayesteran, I 2011, *Two different Earth Ethic: the Heidegger-Lévinas Clash*, in O. Parodi, I. Ayesteran, G. Banse (eds.) 2011, *Sustainable Development. Relationship to culture, Knowledge and Ethics*, KIT Scientific Publishing, Karlsruhe.

Bauman, Z 2002, *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000; trad. it. di S. Minucci, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari.

Beck, U 1999, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus-Antworten auf Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997; trad. it. di E. Cafagna e C. Sandrelli, *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma.

Berg, P, Dasmann, R 1977, 'Reinhabiting California', *The Ecologist*, n. 7 (10), pp. 399-401.

Bonesio, L 2007, *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia.

Brecht, B 2005, *An die Nachgeborenen*, in *Werke. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989; tr. it. di L. Forte, *A coloro che verranno*, in *Poesie*, vol. 2 (1933-1956), Einaudi, Torino.

Cacciari, M 1994, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano.

Casey, E 1993, *Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-world*, Indiana University Press, Bloomington.

Casey, E 1997, *The fate of place. A philosophical history*, University of California Press, Berkeley.

Choay, F 2000, *L'urbanisme. Utopies et réalités*, Seuil, Paris, 1965; trad. it. di P. Ponis, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino.

De Certeau, M 1980, *L'Invention du quotidien, Vol. 1, Arts de Faire*, Union générale d'éditions, Paris.

Deleuze, G, Guattari, F 1991, *Qu'est ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Derrida, J 2002, *L'université sans condition*, Flammarion, Paris, 2001 ; trad. it. di P.A. Rovatti, *L'università senza condizione*, Cortina, Milano.

Farinelli, F 2003, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino.

Gibson, J. J 1979, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston.

Heidegger, M 1987, *Brief über den "Humanismus"*, Francke, Bern, 1947; trad. it. a cura di F. Volpi, *Lettera sull'"umanismo"*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano.

Heidegger, M 1999, *Die Zeit des Weltbildes in Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950; trad. it. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze.

Heidegger, M 1991, *Bauen, Wohnen, Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1957; tr. it. di G. Vattimo, *Costruire, abitare, pensare in Saggi e discorsi*, Mursia, Milano.

Latouche, S 2002, *La planète uniforme*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2000; trad. it. di E. Civolani, *La fine del sogno occidentale. Saggio sull'americanizzazione del mondo*, Elèuthera, Milano.

Lévinas, M 1976, *Heidegger, Gagarin and us*, in *Difficult freedom: essays on Judaism*, Baltimore, MD.

Lyotard, J-F 1981, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979; trad. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano.

Marramao, G 2003, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Bollati Boringhieri, Torino.

Menatti, L 2011, 'Disneyland Paris: From Non-place to Rhizomatic Place', *Environment, Space and Place*, n. 3(2), ZetaBooks, pp. 22-50.

Menatti, L 2013, 'Which Identity for places? A geophilosophical approach', in Boswell D, O'Shea R, Tzadik E, (eds) 2013, *Interculturalism, Meaning and Identity*, Inter-Disciplinary Press, UK, pp. 221-231.

Nancy, J-L 2003, *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Paris, 2002; trad. it. di D. Tarizzo e M. Bruzzese, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino.

Parodi, O, Ayesteran, I, Banse, G, (eds.) 2011, *Sustainable Development. Relationship to culture, Knowledge and Ethics*, KIT Scientific Publishing, Karlsruhe.

Ritzer, G 2004, *The globalization of nothing*, Pine Forge Press, Thousand Oaks CA.

Sloterdijk, P 2009, *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998; trad. it. di G. Bonaiuti, *Sfere I. Bolle*, Meltemi, Roma.

Turri, E 2010, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.

Zolo, D 2004, *Globalizzazione. Una mappa dei problemi*, Laterza, Roma-Bari.



Rita Messori

Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura



Abstract

Da un punto di vista estetico ripensare il rapporto tra teatro e paesaggio significa primariamente chiedersi quale rapporto si instaura tra azione teatrale e natura; da quale esperienza estetica questa azione parte e a quale esperienza fruitiva può portare. Immergersi nella natura secondo l'unità di sentire e movimento comporta la formazione dello spazio e dunque la nascita di un teatro paesaggistico e a un tempo di un paesaggio teatrale. Attraversare il paesaggio significa superare un orientamento lineare e continuo che molto assomiglia al movimento della danza che forma ritmicamente lo stesso spazio di paesaggio.

From an aesthetic point of view to rethink the relationship between theater and landscape means primarily to question the relationship between theatrical action and nature: from what aesthetic experience this action is generated and how it affects and sets out fruition? To immerse oneself in nature according to the unity of feeling and movement involves the formation of space and therefore the birth of a 'landscape theater' and at the same time of a theatrical landscape. To cross the landscape means overcoming a linear and continuous orientation, that very much resembles the movement of dance which shapes rhythmically the space of landscape.



1. Tra teatro e natura

Come ripensare oggi il teatro in termini paesaggistici? Quale ruolo può giocare il teatro all'interno della pluridisciplinare riflessione sul paesaggio? Interrogativo tanto più urgente se si pensa al privilegio accordato alla pittura e alla poesia (Gandolfi 2012, e infra pp. 69-78): il teatro è forma d'arte solitamente e ingiustamente non annoverata tra le arti del paesaggio. Da un punto di vista estetico riconquistare una centralità del teatro significa non solo riattingere a una lunga storia della teoria dell'arte che, con Aristotele, proprio dal teatro è partita, ma anche riscoprire la teatralità della natura, il suo essere spettacolo e, congiuntamente, la naturalità dello spettacolo.

Difatti, l'orientamento comune delle poetiche e delle pratiche teatrali contemporanee che col paesaggio naturale si confrontano – di cui Sista Bramini, Franco Acquaviva e Francesca Gasparini offrono in questa sede ampia

testimonianza – sembra essere quello di un “ritorno alla natura” del teatro, che implica, chiasmaticamente, un “ritorno al teatro” da parte della natura. Se la natura non è mero fondale, ma lo spazio – paesaggistico – da cui nasce e a cui ritorna l'intervento teatrale, la performance artistica diviene parte integrante dello spettacolo, spettacolo essa stessa; e se la natura si spettacolarizza, il teatro, uscendo dagli spazi scenici consueti, si naturalizza, riscopre, in quanto forma artistico-culturale, una ineludibile componente naturale. L'incontro tra “arte drammatica” e “ambiente naturale” conduce, secondo la Bramini, “a un ripensamento sia dell'arte dell'attore rispetto alla sua presenza nello spazio scenico che alla concezione drammaturgica, della regia, della scenografia, della composizione naturale. L'idea stessa di teatro viene rimessa in causa” (Bramini, *infra* p. 17).

Entrare nella natura, in uno spazio naturale divenuto paesaggio, può significare, come sottolinea Giulia Romanini, “l'elisione di quello scarto che sempre sussiste tra rappresentazione e realtà” (Romanini, *infra*, p. 93). Ma il fatto che la distanza scenica venga meno, e che la realtà, un sentiero, una strada di campagna oppure una piazza urbana, come nel caso di *Die Klage der Kaiserin* di Pina Bausch, possa costituire una teatro improvvisato, provoca la perdita della differenza tra rappresentazione e realtà? Per certi versi parrebbe di sì: lo spazio urbano o naturale si teatralizza, mentre l'azione scenica va a naturalizzarsi. La realtà diviene spettacolo nella misura in cui viene “inscenata” dalla performance; anche i luoghi più anodini, più sciatti e più banali possono trasformarsi, grazie all'azione performativa che va a modificare direttamente l'ambiente (Acquaviva, *infra* p. 3), lo spazio circostante creando delle unità di senso, le “figure sceniche” che presentano piccole storie, dove lo spazio era ridotto a mero fondale del vivere quotidiano. Dall'altro lato l'intervento artistico si mescola col reale, lo presenta o lo accompagna, nel caso in particolare in cui si conservi una componente di improvvisazione.

Ma, a ben vedere, la differenza non viene annullata; si tratta di ripensare in termini di reciprocità il rapporto tra realtà e finzione, tra natura e teatro. La realtà necessita della finzione per poter essere rivelata per ciò che è: un eventuarsì continuo di scene e di azioni narrative; la finzione necessita della realtà per essere “forma performativa”. In entrambi i casi l'immersione porta lo scarto all'interno sia della realtà sia della finzione: attraverso la finzione lo spettatore occasionale scopre aspetti inediti, insoliti della realtà che possono stupire o spaesare, nella misura in cui la percezione delle cose cambia; attraverso la presa diretta sul reale la finzione si scopre euristica e a un tempo poetica. Euristica perché inventa e trova, poetica perché forma, attuando attraverso le figure, delle unità significative già in abbozzo nel reale; ciò comporta che ogni azione viene ad essere relativa al luogo in cui

avviene e non può essere predeterminata. Ad avvenire e a essere direttamente percepita dal fruitore è dunque una interazione.

Vi è dunque un potenziale espressivo della natura a cui l'arte attinge. La "rappresentazione" artistica diviene attività formativa ed espressiva che si inserisce nel movimento di incessante trasformazione della natura, e che tende a rinnovare il nostro rapporto con essa, nel senso di un manifestare delle possibilità sempre nuove di tale rapporto. Questo significa oscillare continuamente tra l'apertura del limite della forma e il suo tracciarsi. E tale oscillazione rappresenta anche la doppia tensione della forma artistica, mirante da un lato a recuperare il radicamento nell'estetico-sensibile e dall'altro lato a proiettare nuove modalità di abitare il mondo.

Ciò non avverrebbe senza una presa di distanza, nei confronti di modalità consuete e anche nei confronti della natura stessa. L'apertura viene praticata nei confronti di una cultura che chiude le forme rendendole meri oggetti, cose inerti, il cui dinamismo manifestativo è stato bloccato. L'individuazione di risorse di senso non attinte, di potenzialità espressive non esplicitate richiede di venire ad espressione e di conseguenza di essere formata, attraverso una attività, una elaborazione che richiede tecniche, strategie di intervento.

La reciprocità di teatro e natura comporta però una differenza, uno scarto irriducibile. Che diviene tanto più efficace in senso spettatoriale, nella misura in cui lo spettatore si sente dislocato, nella misura in cui non ha "di fronte" a sé ma "intorno" a sé la scena. Ed è proprio questo "essere dentro" a livello fruitivo – non un annullamento della differenza ma una messa allo scoperto della reciprocità – che fa dello spazio un paesaggio. Un paesaggio attraversato.

La naturalità del teatro, secondo la Bramini «rimanda al teatro come a qualcosa di originario, legato alla conformazione dei luoghi naturali e all'importanza che la loro posizione e esposizione ha avuto per quella facoltà tutta umana che è osservarsi nelle relazioni, riflettere e narrare su di esse [...]. E se il bravo attore deve saper dimenticare e far dimenticare la solida tecnica che pur possiede, così il bravo spettatore dovrebbe dimenticare la sua funzione sociale per riuscire a perdersi nei paesaggi» (Bramini, *infra* p. 31) evocati e "formati" dallo spettacolo.

Ora, pur nella consapevolezza dell'insolubilità del nesso tra produzione e fruizione, tra le poetiche e le pratiche teatrali e la loro esperienza fruitiva, vorremmo da un punto di vista estetico, concentrarci su quest'ultima. Quale esperienza sensibile e percettiva e quale esperienza affettiva compie lo spettatore? E tale tipo di esperienza, estetica, quale lavoro del senso implica, quale aspetto conoscitivo si lega alla fruizione, intesa come primariamente "aestetica" e "patetica"?

È a una estetica fenomenologica che facciamo appello, e in particolare al filosofo che nel Novecento ha significativamente contribuito alla sua riconfigurazione:

Maurice Merleau-Ponty. Due aspetti ci interessano maggiormente della sua fenomenologia della percezione: l'unità di percezione e movimento e la concezione di "campo" o "scena percettiva".

Il soggetto estetico – come si chiarirà più sotto – che potremmo chiamare soggetto paesaggistico, si muove in un orizzonte preriflessivo o precategoriale, precedente alle differenziazioni, tipiche della dimensione intellettuale del rapporto col mondo, tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno, tra "cose naturali" e "cose culturali". Un "pre-soggetto" dunque, la cui esperienza è originariamente sinestesica e cinestesica, precedente ogni differenziazione tra le qualità sensibili: il visibile è intrecciato non solo al tattile, ma anche all'udibile e agli altri sensibili. Ciò comporta un ripensamento della visione principalmente in termini tattili – Merleau-Ponty parla di uno "sguardo che tocca" – e acustici – con conseguente valorizzazione sia della voce e della parola parlante, dell'uomo ma anche delle cose – sia dell'ascolto; ad essere prospettata è dunque una forma di superamento della differenziazione tra sensi della vicinanza – il tatto, il gusto, l'olfatto – e sensi della lontananza – la visione e l'udito.

La distinzione che a livello intellettuale è possibile operare tra i diversi registri sensoriali non esclude dunque una primaria "comunicazione", ovvero una relazione originaria tra di essi. La sinestesia come scambio e trasposizione tra i registri sensoriali è "la regola". Il fenomeno delle sinestesie è "paradossale" nella prospettiva del mondo oggettivo e del corpo oggettivo (*Körper*) coi suoi organi separati.

Il soggetto non ci dice solo di avere contemporaneamente un suono e un colore: è il suono stesso che egli vede nel punto in cui si formano i colori. Questa formula è letteralmente priva di senso se si definisce la visione mediante il quale visivo, il suono mediante il quale sonoro. Ma spetta a noi costruire le nostre definizioni in modo da trovargliene uno, dal momento che la visione dei suoni o l'audizione dei colori esistono come fenomeni. E non sono nemmeno fenomeni eccezionali. La percezione sinestesica è la regola e, se non ce ne accorgiamo, è perché il sapere scientifico rimuove l'esperienza, perché abbiamo disimparato a vedere, a udire e, in generale a sentire, per dedurre dalla nostra organizzazione corporea e dal mondo quale lo concepisce il fisico ciò che dobbiamo vedere, udire e sentire. [...] I sensi comunicano tra di essi aprendosi alla struttura della cosa. Si vede la rigidità e la fragilità del vetro, e quando esso si rompe con un suono cristallino, questo suono è vibrato dal vetro visibile. [...] La forma di una piega in un tessuto di lino o di cotone ci fa vedere la morbidezza o la secchezza della fibra, la freddezza o il tepore del tessuto. Infine, il movimento degli oggetti visibili non è il semplice spostamento delle macchie di colore che corrisponde a

essi nel campo visivo. Nel movimento del ramo da cui un uccello ha spiccato il volo si legge la sua flessibilità e la sua elasticità, ed è così che possiamo distinguere immediatamente un ramo di melo e un ramo di betulla (Merleau-Ponty 2003, pp. 307-308).

Da un punto di vista teatrale, se il fruitore è un soggetto immerso in un contesto sensibile, “aistetico”, ciò significa che la concezione stessa di “contemplazione” o di “visione contemplativa”, che caratterizzava lo spettatore “distaccato” dallo spettacolo che si svolge di fronte a lui viene messa in questione. Ed è proprio questa “frontalità” ad essere superata, verso una modalità fruitiva caratterizzata dal movimento dialettico di immersione e presa di distanza, di “essere dentro” ed “essere fuori”. Come la Bramini puntualizza «il fuori fluisce dentro e il dentro fluisce fuori» (infra, p. 21).

Un altro aspetto per noi di un certo rilievo è il rapportarsi del soggetto estetico, inteso in senso merleau-pontyano, non a delle singole cose ma a dei “campi percettivi”, a delle unità relazionali di cose in cui ognuna di esse “sopravanza” sull’altra, secondo un traffico di relazioni dinamico e fluttuante. Non a caso Merleau-Ponty utilizza il termine “paesaggio”, per la precisione “paesaggio estetico” (Merleau-Ponty 1967, p.117 e p.133), per indicare tali unità relazionali che all’esperienza si offrono come dotate di un profilo, di una forma *in fieri*, di una *Gestaltung*; una forma in formazione che il soggetto fruitore, facendone esperienza, non solo recepisce, ma attua, portando a realizzazione – un compimento mai chiuso su di sé, mai fissato in una forma-*Gestalt* –delle direzioni di senso inscritte nel reale. Una realtà intesa sempre più come *natura naturans*, natura in perenne movimento di formazione e trasformazione. Una natura metamorfica in cui il soggetto estetico si inserisce attraverso il lavoro formativo.

Alla dialettica tra dentro-fuori, interno ed esterno e a quella preliminare tra soggetto e oggetto, si aggiunge qui quella tra passività e attività. Quando facciamo esperienza del movimento della natura, così come quando fruiamo di uno spettacolo, non siamo meramente passivi. Attraversando la natura e facendo esperienza del suo incessante movimento, lo spazio diviene paesaggio nella misura in cui il profilarsi del mondo viene recepito e accompagnato nel suo essere forma in continua metamorfosi.

Questo è il presupposto perché si dia paesaggio e perché si dia ciò che chiamiamo forma artistica: l’arte si inserisce in una formatività naturale che necessita di esplicitazione, di espressione. Una formatività che presenta l’impronta di chi l’ha prima di noi attraversata e trasformata. Ciò che non va dimenticato è che l’oggetto, e ancora meglio il “pre-oggetto” o “campo percettivo” è tale nella misura in cui vi è un

“pre-soggetto” estetico, pronto ad accogliere sensibilmente il farsi senso della natura e coglierne i movimenti formativi e a portarli a manifestazione. È il passaggio dal *logos* muto al *logos* proferito, dal *logos endiathetos* al *logos prophorikos*, di cui già gli stoici parlavano (Merleau-Ponty 1994, p. 187). Se il fruitore è un soggetto estetico recettivo e attivo, sensibile e formativo, ciò significa che tra naturale e culturale vi è sì differenza ma a un tempo rapporto, relazione dialettica di reciprocità. In tal senso può essere recuperata, vivificandola, la stratificazione delle formazioni che si sono succedute nel tempo, una ricerca di abbozzi formativi incompiuti, che non vanno a rivestire culturalmente i fenomeni naturali, come se si trattasse di una sovrastruttura artificiale, estranea a una natura il cui divenire è indifferente all'uomo e alla sua storia.

Ma della *Phénoménologie de la perception* ad interessarci è anche una significativa oscillazione lessicale tra “campo” e “scena percettiva”, e tra “scena percettiva” e “paesaggio”. Merleau-Ponty non motiva l'utilizzo di questa terminologia, pur offrendoci un contesto teorico che può suggerirci un orientamento interpretativo. I corpi sono scene percettive perché sono essenzialmente fenomenici; si danno a vedere (ancor meglio: a sentire), appaiono, accadono. In una dimensione pre-categoriale le cose semplicemente ci sono, e il mondo estetico “c'è”: è l'irrecusabile “*il y a*” della *Lebenswelt*, del mondo della vita.

Nella prospettiva che stiamo tentando di delineare, se i “campi” sono “scene percettive”, le scene teatrali stesse divengono delle unità relazionali che primariamente si offrono all'esperienza sensibile e percettiva. L'esteticità esperienziale è espressione della connaturalità tra fruitore e spettacolo, e a un tempo della connaturalità sussistente tra l'operare poetico della natura e le poetiche e le pratiche teatrali.

Ciò non esclude che a questa formatività radicata nel sensibile si accompagnino, necessariamente, non solo delle strategie operative ma anche delle teorie poetiche, implicite o esplicite che siano. La spinta archeologica di un “ritorno alle cose” e di “un ritorno alla natura” viene controbilanciata da una “spinta teleologica” verso l'idea e l'astrazione teorica. Se per un verso l'astrazione si radica nella concretezza dell'esperienza, per altro verso è lo stesso processo espressivo e formativo in atto nell'esperienza a richiedere la teorizzazione come modalità esplicativa. La doppia spinta conduce a una stratificazione di livelli, tra i quali vige non un rapporto lineare ma circolare. Circolarità emergente anche nelle poetiche e nelle pratiche artistiche nella misura in cui da una esperienza esplorativa si parte per poi progettare l'intervento teatrale, che andrà a riconfigurare l'esperienza dei luoghi; riconfigurazione che lo spettatore è chiamato ad attuare insieme all'attore.

2. Attraversare il paesaggio: l'affettività dell'incontro

Nell'attraversamento dello spazio che diviene, passo dopo passo, paesaggistico, ha luogo l'incontro con la fenomenicità del mondo, con una alterità irriducibile, che nel momento in cui si palesa ci chiede di essere espressa, raccontata o descritta, in una parola "formata". Anche l'atto del camminare, che non può essere disgiunto dal sentire, è sia ricettivo sia formativo: ci si mette in ascolto, si apre all'altro che improvvisamente compare nel nostro orizzonte trasformandolo, curvando le scene già delineate, inducendoci a inedite trasformazioni. In tal modo possono essere scoperte e compiute delle potenzialità, una latenza che può anche essere dell'ordine del rimosso, del dimenticato, del negletto, che attende di essere trovato e portato alla presenza.

Ciò che ci viene via via incontro nella sua estetica e irrecusabile presenza è il reale: sempre inatteso, spaesante, al di là di ogni progetto: "la realtà è veramente insuperabile" ricorda Pina Bausch (cit. in Romanini, *infra* p. 104). Quando ci imbattiamo nell'altro – un uomo, una parete rocciosa, un albero, un animale – e ne avvertiamo la sua portata "eversiva", ci sentiamo perduti.

Come si spiega questo spaesamento e come è possibile riorientare il nostro cammino? L'estetica fenomenologica di Henri Maldiney può aiutarci a rispondere a tali interrogativi. Come Merleau-Ponty, Maldiney si colloca all'interno di un orizzonte periflessivo, estetico; e nel tentativo di spiegare la dimensione estetica dell'esperienza, Maldiney preferisce dialogare non tanto col cosiddetto secondo Husserl, teorico della percezione e del mondo della vita, quanto con neurologi e psicopatologi, come Erwin Straus e Viktor von Weizsäcker, che molto hanno scritto sul rapporto tra sentire e movimento (v. in particolare Straus e Maldiney 2005).

Ciò che a noi interessa è che a una certa modalità di interazione tra sentire e movimento da parte del soggetto, proprio-corporeo, corrisponde un certo modo di rapportarsi allo spazio e di concepirlo. Leggendo *Vom Sinn der Sinne* di Erwin Straus, Maldiney si convince che, sulla scia della spinta archeologica, il sentire si colloca prima del percepire; una presa di posizione che per certi aspetti allontana Maldiney da Merleau-Ponty. L'esperienza inaugurale del mondo della vita non è percettiva ma "patica", cioè una forma primaria di *affectio*. Il sentimento o *Stimmung* è il risuonare del soggetto che si muove e forma uno spazio patico che non è quello "gnosico" della percezione.

Straus comincia là dove finisce l'analisi intenzionale di Husserl, con questa iletica che egli ha menzionato senza poterla costruire. Diversamente dai dati sensibili costituiti in qualità di cose da noesi intenzionali che si riferiscono all'oggetto, i dati

sensoriali che costituiscono la *hyle* sono *Empfindungen*, dati che in sé non hanno niente di intenzionale. [...] Erwin Straus costruisce una iletica di tutt'altro stile, che nel sentire stesso, indipendentemente da ogni riferimento all'oggetto, mette allo scoperto un senso inintenzionale, per il quale andrebbe adottata l'espressione di "direzione di senso" introdotta da Ludwig Biswanger. La iletica di Straus è una fenomenologia dell'*aisthesis*, di quell'*aisthesis* da cui l'estetica ricava il proprio nome e da cui, dopo Erwin Straus, può ricavare anche il proprio senso autentico (Straus e Maldiney 2005, p. 109).

Percepire (*wahrnehmen*) per Straus significa cogliere le qualità sensibili degli oggetti, determinarli secondo il colore, la grandezza, la consistenza, ponendoli di fronte a sé; ciò a cui mira la percezione è una conoscenza obiettiva dei fenomeni riducendo il loro apparire a mera apparenza. Il passaggio è dalla formazione (*Gestaltung*) alla forma (*Gestalt*) delimitata, chiusa, fissa, a noi esterna ed estranea; e dallo spazio di paesaggio, o "patico", vale a dire affettivo – a partire dalla *Grundstimmung* dello stupore – allo spazio gnosico, quantitativo, geometrico definito da Straus "geografico".

Ora, riguadagnare lo spazio di paesaggio significa passare da uno spazio pre-orientato a uno spazio ri-orientato, dall'apatico ritrovarsi in un ordine pre-dato a un patico perdersi implicante il venir meno di ogni coordinata.

Allo spazio visivo e tattile inteso come *continuum*, come dimensione quantitativa e misurabile, è riconducibile il movimento come spostamento da un punto spaziale a un altro: il soggetto di percezione attraversa lo spazio senza lasciarsi attraversare da esso.

La mappa o la cartina sono delle forme di rappresentazione che ci consentono di orientarci nello spazio, di non perderci; il presupposto di tale concezione geometrica è la netta distinzione non solo tra soggetto e oggetto, ma anche tra gli stessi parametri spaziali: il dentro e il fuori, il vicino e il lontano, l'alto e il basso, il grande e il piccolo. La *reductio* quantitativa necessita di una unità di misura pre-data, anticipante l'esperienza sensibile; misura che si fonda sull'oggettivazione del mondo da parte di un soggetto che si relaziona alle cose non come unità relazionali ma come oggetti.

Lo spazio geometrico è dunque uno spazio conoscibile; l'esperienza percettiva che ne facciamo è "significativa", procede per costruzione di segni. Ma lo spazio di percezione o "gnosico", caratterizzato dall'atto soggettivo del localizzare, non è uno spazio originario; esso è tipico della geografia, non del paesaggio, a cui viene ricondotto lo spazio patico: «lo spazio del mondo della sensazione sta [...] allo spazio del mondo della percezione come il paesaggio sta alla geografia» (Straus e Maldiney

2005, p. 70). La concezione di geografia che ha in mente Straus è evidentemente riduttiva e obsoleta; le ricerche di Straus, risalenti agli anni Trenta, mirano a identificare uno spazio geometrico e quantificabile, differenziato da uno spazio vissuto e qualitativo.

Lo spazio di tipo “patico” è strutturalmente diverso, sia da un punto di vista sensibile sia da un punto di vista cinetico. Esso è fondamentalmente acustico. Il suono, quando non è segnale, ovvero quando non viene rapportato alla fonte sonora, ci pervade e ci afferra come qualcosa che improvvisamente, inaspettatamente si manifesta e si irradia, come qualcosa che ci coglie di sorpresa. Lo spazio del paesaggio diviene così lo spazio dell’incontro inatteso coi fenomeni nella diversità cangiante del loro apparire.

Inoltre, il suono è un evento presenziale: lo spazio da esso formato è di risonanza e di comunicazione: soggetto e oggetto non sono più posti di fronte, ma scoprono di essere originariamente legati l’uno all’altro all’interno di un movimento ritmico. Sentiamo intorno a noi sorgere e morire i suoni: avvertiamo la loro genesi, il loro divenire, il loro dissolversi. L’articolazione ritmica del suono è perciò formazione sia dello spazio sia del tempo, di uno spazio-tempo evenemenziale.

Il ritmo che contraddistingue il “come” del suono, il suo manifestarsi fenomenico, porta il soggetto, per la precisione il pre-soggetto, a muoversi; in questo caso però non secondo una logica di localizzazione: il pre-soggetto non prende spazio, non lo occupa poiché è avvolto in esso. Non è dunque il percorso di attraversamento, tendenzialmente lineare e finalizzato, a caratterizzare il movimento, bensì la danza, coi suoi volteggi, i suoi indietreggiamenti, i suoi passi circolari: «è stupefacente e degno di attenzione il fatto che nella danza troviamo gradevole un movimento che in altre circostanze è assolutamente fastidioso e spiacevole» (Straus e Maldiney 2005, p. 59).

Pensiamo al movimento rotatorio: in quanto annullamento del movimento direzionale, continuo e finalizzato, può portare a una forma di spaesamento, a un senso di vertigine:

L’individuo che ruota su se stesso nello spazio della danza vive la sua esperienza in maniera molto diversa da chi ruota nello spazio a strutturazione ottica e connotato dall’agire finalizzato. In quest’ultimo caso il movimento rotatorio è sgradevole perché provoca capogiro e perdita dell’orientamento. La perdita dell’orientamento è il punto nodale. Lo spazio ottico ha un sistema stabile di direzioni in base al quale possiamo orientarci. Ciò diventa impossibile quando ruotiamo o quando ci fanno ruotare, ed è proprio ciò che rende quel movimento così fastidioso (Straus e Maldiney 2005, p. 59).

Allo stesso modo il camminare all'indietro può essere vissuto come costrizione, come un movimento sgradevole che contravviene alla direzionalità dello spazio ottico-tattile. Nella danza che, ricordiamo, è una forma artistica, avviene il superamento del senso della dispersione generato da movimenti che interrompono l'abitudinario relazionarsi al mondo secondo la frontalità soggetto-oggetto. Si potrebbe dire che ad accadere è una sorta di *epoché*, la quale ci permette di sospendere quello che in termini husserliani è l'atteggiamento naturale ingenuo.

Nella danza il corpo proprio può ritrovare un senso dello spazio, una differente modalità orientativa perché i singoli "elementi" cinetici vengono integrati nelle figure che si susseguono l'una in comunicazione con l'altra, in un rapporto di continua formazione dello spazio.

Quando la struttura spaziale cambia – ed è quanto osserviamo nella danza – si modifica anche l'esperienza vissuta della contrapposizione frontale, della tensione tra soggetto e oggetto che giunge alla sua completa sospensione nell'estasi. Quando ballando giriamo attorno a noi stessi, ci muoviamo fin da principio in uno spazio già completamente finalizzato, ma la modificazione della struttura spaziale si realizza solamente in un'esperienza vissuta di compartecipazione patica, non in un atto gnosico di pensiero, intuizione o rappresentazione, ossia per intenderci bene: l'esperienza vissuta presenziale si realizza nel movimento, non è provocata dal movimento (Straus e Maldiney 2005, p. 69).

Inoltre, a differenza del mero attraversamento dello spazio – in cui la mira del luogo da raggiungere mette fuori gioco la corporeità sinergica –, nella danza a essere coinvolto, oltre alle gambe, è il busto, in un atteggiamento di apertura e distensione. Come sottolineerà Maldiney, il ritmo del camminare è dato dal movimento di innalzamento e abbassamento, dunque dalla sua verticalità dinamica, non fissa, e dal ritmo della respirazione, sistolico-diastolico (Straus e Maldiney 2005, p. 116; cfr. anche Bramini, *infra* p. 23).

È bene ricordare che queste riflessioni sulla spazialità proprio-corporea della danza non disgiungono in modo netto vivente ed esistente. L'uomo è corpo vivente, *Leib*, che, ergendosi sulla sua verticalità e rapportandosi in modo estetico al mondo, e proiettandosi continuamente verso l'altro da sé, diviene esistente. Rifacendosi a Straus, Maldiney giunge a pensare all'uomo come radicato nell'orizzonte precategoriale in quanto corporeità estatica. Il ritmo della forma artistica consente all'uomo di aprirsi al mondo e a sé e di scoprire il proprio essere esistenziale.

Secondo Straus

il movimento presenziale non direzionato e non limitato conosce [...] un crescendo e un'attenuazione, flussi e riflussi. Non provoca alcun mutamento, non è un processo storico [...]. La dissoluzione della tensione tra soggetto e oggetto [...] non è dunque lo scopo della danza, quanto piuttosto il principio fondativo della danza come esperienza vissuta" (Straus e Maldiney 2005, p. 60).

Lo spazio patico che frequentiamo e che abitiamo – anche linguisticamente – è lo spazio del paesaggio: in esso ci muoviamo incessantemente da un qui a un altro qui sotto un orizzonte; emergono così dei legami momentanei tra i luoghi che comunicano tra di loro mediante il movimento e che non sono accomunati, come nello spazio percettivo, da un sistema astratto e fisso di riferimento, il quale, pur volendo assurgere a *panopticon*, è destinato a dissolversi, secondo Maldiney, a ogni "colpo di realtà".

Per questo possiamo dire che il paesaggio non è causato dal movimento del soggetto percipiente, ma si realizza nel movimento del soggetto patico – la cui corporeità sinergica, sinestesica e cinestesica forma lo spazio – ed è movimento: esso è strutturalmente dinamico; mentre nel cammino come mero attraversamento le immagini, statiche, si succedono una dopo l'altra, in un gioco incessante di sostituzioni, nella danza il paesaggio ad essere sentito è un flusso di immagini mobili, senza contorni. Le immagini, come i suoni, ci colpiscono per il loro apparire subitaneo e si irradiano intorno a noi.

Quando lo spettatore entra nello spazio naturale – scrive la Bramini – e camminando comincia a seguire lo spettacolo, molteplici sono le immagini su se stesso che lo attraversano. Procedendo spaesato rispetto alle abitudini dello spettatore usuale si trova esposto anche all'emersione spontanea di una percezione immaginifica di sé che gli viene indotta dal corpo e dalla sensibilità in movimento. [...] Lo spettatore attraversa sentieri, prati, tratti di bosco in silenzio: può lasciarsi trasportare dal gruppo e restare indisturbato con i suoi soliti pensieri e può invece approfittarne, *scavalcare il muro*, aprirsi curioso all'ignoto della percezione. Che significa ascoltare, guardare, a volte inaspettatamente *ricordare*, sentirsi *dentro un mondo e attenderne le apparizioni*? Questa disposizione, che lo spettacolo deve con arte concorrere e suscitare, è fondamentale perché *accada davvero qualcosa* (Bramini, *infra* p. 13).

Ora, se lo spazio del sentire nel senso dell'*Empfinden* è dislocante e spaesante, ciò significa che in essi siamo persi.

Il paesaggio [...] tanto più lo conquistiamo tanto più ci perdiamo in esso. Per giungere al paesaggio, dobbiamo per quanto possibile rinunciare a ogni determinatezza temporale, spaziale, oggettuale; tale rinuncia non investe solo l'elemento oggettuale, ma nella stessa misura anche noi. Nel paesaggio non siamo più esseri storici, cioè noi stessi esseri oggettivabili. [...] Siamo rapiti al mondo oggettuale ma anche a noi stessi. È il sentire. La coscienza vigile di sé è invece orientata in senso opposto: è il percepire (Straus e Maldiney 2005, p. 75).

Il paesaggio diviene per Maldiney un modo di ripensare la *Lebenswelt*, in cui sia il termine *Leben* sia il termine *Welt* subiscono una risignificazione in senso ontologico ed esistenziale: ripensare alla vita in termini esistenziali significa cogliere la sua acuta "fragilità"; ripensare all'esistenza in termini di vita significa ricondurla al pre-riflessivo, rinunciare a ogni tensione progettuale.

Il contributo che la fenomenologia del sentire sviluppata da Straus dà all'estetica è duplice: «l'articolazione di musica e danza» (Straus e Maldiney 2005, p. 114), e «la costituzione dello spazio del paesaggio» (*ibidem*). Radicando le due arti all'interno della dimensione patica dell'*Empfinden*, Straus mette in realtà allo scoperto delle strutture profonde che possono essere rintracciate in ogni forma artistica in quanto originaria messa in forma dello spazio vissuto, ove *aisthesis* e *kinesis* sono indissolubilmente legati.

Maldiney ne conclude che l'incrociarsi di musica e danza «ci consente di accedere alla radice comune di tutte le arti», mentre lo spazio del paesaggio «è all'origine di tutti gli spazi dell'arte» (*ibidem*). Si tratta dunque di andare al di là di un rigido sistema delle arti – e troviamo qui ancora una volta un elemento anti-hegeliano – e di una classificazione delle stesse in relazione al tipo di esperienza sensibile espressa e sollecitata. La posta in gioco è quella di riconoscere una "musicalità" e una "coreografia" delle arti, a partire da quelle figurative, implicanti la visione.

Ciò vale anche per il teatro: ripensato secondo la danza il camminare diviene una forma di attraversamento non lineare ma ritmico dello spazio (Gasparini, *infra* p. 108), che tiene insieme, creando delle unità figurali e sceniche, azioni e movimenti considerati come opposti o "distonici", slegati l'uno dall'altro, disorientanti. Ripensate secondo la musica, le scene teatrali si irradiano intorno a noi, non ci offrono immagini frontali e determinate, e ci sorprendono nella loro presenzialità.

Ad esempio, le azioni dei danzatori-attori del Tanztheater Wuppertal «si connotano – osserva la Romanini – di un effetto illogico e straniante perché agite per lo più in contrasto con i luoghi, con il tempo, con la musica. Gli ambienti rurali e urbani vengono investiti di un senso drammaturgico, ma a sua volta incidono sul

paesaggio interiore dei personaggi che vi si trovano immersi e, spesso, ‘persi’» (infra, p. 91).

Pur offrendo un grande tributo all'opera strausiana, Maldiney mostra di prenderne parzialmente le distanze; a ben vedere, nello sforzo di articolare un pensiero originale, egli utilizza alcuni esiti della fenomenologia di Straus “tendendoli” nel senso di una estetica fenomenologica sempre più sensibile alle istanze ontologiche ed esistenziali.

Prima che l'arte gli consenta di “riprendersi”, vi è un momento in cui l'uomo, compiendo il salto dal sentire percettivo al sentire patico, si risveglia, a se stesso e al mondo, come se vedesse le cose per la prima volta, e si sentisse per la prima volta in quanto esistente, posto di fronte a sé, esposto a ciò che gli si fa incontro.

L'esperienza del farsi evento dell'apparire è a un tempo esperienza del venir meno di quella rete significativa, di quell'ordine gnosico che gli consentivano di aver un posto nel mondo. Improvvisamente l'uomo si arresta e ammutolisce: si erge nello spazio aperto, che egli stesso apre in quanto senziente, come un punto esclamativo e prorompe in un grido di stupore. Maldiney, la cui viva curiosità nei confronti della cultura dell'estremo oriente aumenterà col passare del tempo – anche grazie al sodalizio intellettuale con François Cheng – ricorda che «la pittura di paesaggio ha il suo punto di partenza in ciò che i Giapponesi chiamano lo “Ah!” delle cose» (Straus e Maldiney 2005, p.116).

L'unità del paesaggio pittorico ci è indicata da Straus in «un'espressione ammirevole» (*ibidem*): «la pittura di paesaggio non raffigura ciò che vediamo [...] essa rende visibile l'invisibile» (*ibidem*), espressione che riprende una nota affermazione di Paul Klee «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile» (*ibidem*). L'apparire conserva così nella pittura di paesaggio la propria negazione: il ritrarsi, il nascondersi. L'arte pittorica, come la musica e la danza, rimette in gioco i parametri spaziali senza opporli, come nell'esperienza gnosico-percettiva, ma mantenendone la relazione di reciprocità, non estromettendo il negativo ma facendolo rientrare all'interno di una tensione, di una “mutazione” ritmica.

L'esperienza della perdita è l'espressione del venir meno della logica oppositiva che irrigidisce gli elementi nella loro assoluta separazione, senza che di essi si intuisca, si “senta” il loro originario legame. Se contorni e definizioni saltano, ciò che prima veniva “oggettivato” ora può apparire come addossato a noi, e di una estraneità inquietante. L'alterità viene vissuta come ciò che irrompe e che annichilisce e non come ciò a cui siamo da sempre legati: le cose ci appaiono nella loro smisurata e sovrastante eccedenza, nella loro incombente pienezza.

La vertigine, che l'uomo prova come se improvvisamente si aprisse l'abisso sotto i suoi piedi, è l'esperienza del senza-legame, della scomparsa di un cosmo e

del terrore di precipitare nel nulla, quando, al di là di ogni opposizione tra *caos* e *cosmos* e tra essere e nulla, è proprio dall'elemento negativo che può sorgere un nuovo ordine di senso.

Da qui la ripresa della «dimensione esistenziale del dis-allontanamento nel senso di Heidegger» (Straus e Maldiney 2005, p. 117). Le sue analisi stabiliscono in concreto questo paradosso che costituisce l'essenza del movimento, contraddittoria per la logica e congruente per l'estetica: «Dis-allontanamento [*Ent-fernung*] significa far scomparire la distanza [*Ferne*], cioè la lontananza di qualcosa, significa avvicinamento» (*ibidem*). Il vicino e il lontano né si oppongono né si confondono: essi trovano il legame di reciproca appartenenza.

Ora, come superare questa prova, come uscire dall'essere perduti nel paesaggio? Paradossalmente non uscendo da esso ma ritrovando un ordine di senso allo stato nascente, esercitando un movimento che non segue una direzione preordinata, ma che la trova ad ogni passo nel corso della propria discontinua andatura.

Ed è qui che l'estetico-sensibile e l'estetico-artistico trovano il loro legame senza perdere la propria specificità.

In Maldiney l'arte paesaggistica, a partire da un approccio marcatamente onto-fenomenologico, si trova a operare una doppia riconversione: del visivo-tattile nel senso dell'acustico, e dell'essere perduti nel senso del ritrovarsi. L'opera di paesaggio riforma il nostro sguardo, che diviene uno sguardo che ascolta – secondo la nota espressione di Claudel –, e che ci riconsegna a noi stessi aprendoci alla realtà fenomenica.

Come l'opera può far avvenire ciò? Attraverso un gesto straordinario compiuto dall'artista: quello di farci cogliere il manifestarsi e il nascondersi dei fenomeni nell'irrompere del loro apparire; che è a un tempo quello di rivelarci i fenomeni stessi in quanto *Gestaltungen*, cioè come forme in continua formazione, e il cui compimento non ci sconvolge, ma ci coinvolge.

Nell'un caso e nell'altro l'opera rifugge da ogni contorno, da ogni definizione, da ogni determinazione. Mantenendosi nella dimensione pre-riflessiva dell'*Empfinden*, essa si situa al di qua delle differenziazioni e delle opposizioni, mettendo allo scoperto i legami che originariamente uniscono i fenomeni al pre-soggetto esistente e senziente. Per questo ogni cosa-fenomeno che nel paesaggio ci si fa incontro è evento-avvento, l'heideggeriano *Ereignis* di cui Maldiney sottolinea la pregnanza estetico-estatica. Il suo apparire è sensibile come sensibile è la sua recezione. Da esso ci sentiamo investiti e in esso scopriamo la nostra estatica esistenza come essere corporei sospinti al di fuori di noi stessi.

L'autrice

Rita Messori è docente di Estetica presso l'Università degli Studi di Parma. I suoi interessi vertono sul legame tra estetica e tradizione poetico-retorica e sull'estetica del paesaggio. Al rapporto tra estetica e linguaggio ha dedicato diversi articoli (su alcuni dei principali esponenti del pensiero novecentesco: Martin Heidegger, Ernesto Grassi, Paul Ricoeur, Mikel Dufrenne, Maurice Merleau-Ponty, Henri Maldiney), traduzioni (di Ernesto Grassi e di Paul Ricoeur) curatele e volumi, tra i quali segnaliamo: *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi* (Palermo 2001); *La parola itinerante* (Modena 2001); *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne* (Palermo, 2011); *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione* (Macerata 2012). Si è recentemente dedicata allo studio dei *Salons* di Diderot, di cui ha curato una antologia (insieme a M. Mazzocut-Mis, M. Bertolini, C. Rozzoni e P. Vincenzi: *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Sezione antologica e analisi critica*, Firenze 2012), e su cui ha scritto diversi articoli, in particolare sul rapporto tra arte, natura e linguaggio.

e-mail: rita.messori@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Dufrenne, M 1969, *Phénoménologie dell'expérience esthétique*; trad. it. parziale, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici, Roma.

Dufrenne, M 1981, *Du Poétique*, Paris, Puf, 1973; trad. it. di L. Zilli, *Il senso del poetico*, Quattroventi, Urbino.

Dufrenne, M 2004, *L'oeil et l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987, trad. it. a c. di C. Fontana, *L'occhio e l'orecchio*, Il castoro, Milano.

Gandolfi, R 2012, 'Teatri e Paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi', in Iacoli, G. (ed.) *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 211-226.

Maldiney, H 1997, *Avènement de l'oeuvre*, Théétète éditions, Saint-Maximin.

Maldiney, H 2005, 'Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d' E. Straus', in H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 (I ed. del 1973, per I tipi di Éditions L'Âge d'Homme; pubblicato per la prima volta col titolo *Die Entdeckung der ästhetischen Dimension in der Phänomenologie von Erwin Straus*, in *Conditio Humana. Erwin W. Straus on his 75 Birthday*, ed. by W. Von Bayer and R. M. Griffith, Springer, Berlin-Heidelberg-New York, 1966); trad. it. di C. Cappelletto, 'Lo svelamento della dimensione estetica nella fenomenologia di Erwin Straus', in Straus, E. e Maldiney, H, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.

Maldiney, H 2012, *Regard, Parole, Espace*, Les Éditions du Cerf, Paris (I ed. del 1973, per I tipi di Éditions L'Âge d'Homme).

Merleau-Ponty, M 1967, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960; trad. it. a cura di A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1989, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.

Merleau-Ponty, M 1994 (II ed.), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty, M 1996, *La nature*, Paris, Seuil, 1995; trad. it. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, a cura di M. Carbone, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Merleau-Ponty, M 2000, *Husserl et la notion de nature*, in *Parcours deux. 1951-1961*, Verdier, Paris.

Merleau-Ponty, M 2003, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.

Straus, E 2005, 'Die Formen des Räumlichen', *Der Nervenarzt*, 1930, n. 3, pp. 633-656 (successivamente pubblicato in E. Straus, E 1960, *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Berlin, Julius Springer, pp. 141-178); trad. it. di P. Quadrelli, 'Le forme della spazialità', in Straus, E, Maldiney, H, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.

Straus, E 2005, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin, Julius Springer, 1935, III parte, cap. F intitolato *Von der Verschiedenheit des Empfindens und des Wahrnehmens*, paragrafi A-C, pp. 231-242 (II ed. Berlin Julius Springen 1956, pp. 332-343); trad. it. di A. Pinotti, 'Paesaggio e geografia', in Straus, E, Maldiney, H, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.

Straus, E, Maldiney, H 2005, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.



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 olivo 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 pletora 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

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>.

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.

