

# I dove e le scene: una lettura geografica delle rappresentazioni spaziali negli allestimenti operistici

Giovanni Messina\*

Parole chiave: *rappresentazione dello spazio, letture di paesaggio, opera lirica*

## 1. *Il melodramma, le scene, gli spazi. Un'introduzione*

Se si volesse, e certamente non si ha la pretesa di volerlo fare, provare a rianodare per percorsi i fili delle epifanie culturali che innervano, sostanziano e significano la vicenda culturale occidentale, certamente il melodramma rappresenterebbe, per afflato, consistenza, significatività, matassa pregiata.

Materia sincretica, ha saputo accompagnare – nel suo processo di maturazione formale che mescola la musica con l'azione, la monodia con la coralità, il canto con la parola recitata, il dramma con la coreutica – il gusto musicale, l'educazione sociale, il dibattito culturale, la necessità di un *ἔπος* delle collettività, dal momento in cui, attraverso l'intrapresa teatrale, diviene fenomeno trasversale, momento culturale, occasione sociale (Mioli, 1994).

Il teatro d'opera, il luogo e il mediatore culturale, riprende infatti le grandi funzioni assiologiche ed etiche del teatro classico (Guidorizzi, 2007) e, pur senza prevedere il *θεωρικόν*, si ammantava di una funzione paideutica imprescindibile per le grandi trasformazioni sociali, legate al ruolo delle città, occorse fra fine Settecento e Novecento in Occidente.

Intriso di letteratura, attraversato dal pensiero etico, espresso dalla musica, dalla parola e dall'azione, mediato dalla rappresentazione, il melodramma è stato una fucina imprescindibile di dibattito culturale. Se la dimensione musicale del melodramma, così connotata musicologicamente, rappresenta di per sé un asse portante di un paesaggio sonoro altamente distintivo (Giurati, 2015; Dell'Agnese, Tabusi, 2016; D'Agostino, 2018), è sulle capacità di rappresentazione e costruzione dello spazio che, a nostro avviso, il discorso geografico può attagliarsi al meglio (Thrift, 2004).

Nel perimetro della *conventio ad excludendum* che allinea, nella possibilità interpretativa, la finzione scenica con il pubblico, il melodramma, nel momento della *performance*, propone allo spettatore una rappresentazione degli spazi triplicemente mediata.

La materia alla base dei libretti d'opera è infatti tipicamente desunta e riadattata dalla letteratura o dalla cultura popolare<sup>1</sup>, che hanno a loro volta

\* Palermo, Università di, Italia.

<sup>1</sup> Sulle convergenze fra discorso geografico e discorso letterario si rimanda almeno a Cusimano, 1999; Brosseau, 1994; Tissier, 2007; Gavinelli, 2019.

preliminarmente attinto alla lettura e all'interpretazione dello spazio per ambientare le vicende narrate. Il teatro d'opera, attraverso scene, costumi, regia, impone e propone allora un cemento ulteriore nella rappresentazione dello spazio, il terzo.

Ecco che allora il teatro diventa crocevia di interpretazione, casa di demiurghi che mutano un luogo conchiuso, limitato, asfittico, in una «semiofora» culturale (Söderström, 1994, p. 32) dalla straordinaria capacità espansiva, risemantizzante, riorganizzatrice, evocativa e talvolta immaginifica nella resa o financo nella produzione degli spazi agiti nella finzione, veduti dal pubblico, costruiti nella mente.

È la costruzione di nuove immagini del mondo (Farinelli, 2016) a passare dalle scene, sono le rappresentazioni e le letture di paesaggio (Cosgrove, 1990), nel rapporto simpatetico fra regia e pubblico, a costituire, nella nostra prospettiva, l'approdo più sicuro del discorso geografico nella vicenda del melodramma. Una Geografia, pensiero di confini, che qui, lo dichiariamo pacificamente, non intende affatto varcare il limite invalicabile del linguaggio musicale, elemento essenziale e, per noi, soltanto di estatica fascinazione.

Ci ancoriamo allora alle parole e alle immagini delle rappresentazioni per provare, procedendo necessariamente per episodi, a riannodare organicamente qualche filo di storie culturali troppo complesse. L'attenzione al ruolo che la cultura svolge nel declinare il rapporto io-dove ci ha indicato un possibile varco. Un sentiero – un labirinto? – da esplorare.

Porremo allora a confronto, badando alle rese dei dove – reali o letterari – nello spazio performato, due diversi allestimenti di tre opere così iconiche e canoniche da rendere non necessaria alcuna ulteriore motivazione della scelta: *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, *La Traviata* di Giuseppe Verdi e *Turandot* di Giacomo Puccini.

## 2. *Il dolce suono mi colpì di sua voce*

Nella forra di un passo di montagna, o piuttosto, in una valletta sovrastante le fertili pianure dell'East Lothian, si ergeva in altri tempi un imponente castello del quale oggi non restano che le rovine. [...] L'ultimo proprietario del castello di Ravenswood si vide costretto ad abbandonare l'antica sede dei suoi avi per trasferirsi in una torre solitaria, battuta dal mare, situata sulle selvagge costiere fra Saint Abb's Head e il villaggio di Eyemouth che guardava il tempestoso Oceano Germanico. Una sinistra distesa di pascoli selvaggi circondava la nuova residenza e costituiva tutto ciò che rimaneva della primitiva proprietà (Scott, 2009, pp. 19-20)<sup>2</sup>.

Così Walter Scott e il paesaggio letterario. Il librettista della *Lucia di Lammermoor*, Salvatore Cammarano, pur ambientando il dramma nel XVI secolo, attinge a piene mani dalla fonte letteraria e, in esergo al libretto (Donizetti,

<sup>2</sup> Scott W., *The bride of Lammermoor*, 1819. L'edizione italiana utilizzata, Scott W., *La sposa di Lammermoor*, Garzanti, 2009, è tradotta da Bice Onofri.

1936, p. 3)<sup>3</sup>, precisa che «L'avvenimento ha luogo in Iscozia, parte nel Castello di Ravenswood, parte nella rovinata Torre di Wolferag». Ed è dinamicamente paesaggistico l'attacco dell'opera, una affannosa ricerca di notizie che impegna gli uomini vicini agli Asthon.

Normanno e Coro di abitanti nel Castello in arnese da caccia.

Percorrete le spiagge vicine

Percorriamo della torre le vaste rovine (Donizetti, 1936, p. 4).

Opera dall'intenso sapore romantico, per la sua contestualizzazione gotica e le emotività parossistiche<sup>4</sup>– ivi inclusa la sontuosa e terribile scena della pazzia, perno musicale e drammatico dell'intero melodramma –, la *Lucia* ha sempre rappresentato un banco di prova importante per il cimento scenico e registico.

Ai fini del nostro ragionamento, proporremo un confronto fra l'allestimento, firmato e diretto da Franco Zeffirelli nel 1961 al Teatro la Fenice di Venezia e quello di Andrei Șerban che, dal 1995, con scene e costumi di William Dudley, viene proposto all'Opéra Bastille di Parigi.



Fig. 1 – L'allestimento de *La Lucia di Lammermoor* curato da Zeffirelli per il Teatro La Fenice di Venezia nel 1961.

Fonte: Teatro La Fenice di Venezia ([http://archivistorico.teatrolafenice.it/scheda\\_d.php?ID=13920](http://archivistorico.teatrolafenice.it/scheda_d.php?ID=13920)).

<sup>3</sup> L'edizione utilizzata è Donizetti G., *Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in due parti. Libretto di S. Cammarano*, Edizioni Ricordi, 1936. Il titolo del paragrafo riprende un verso della celeberrima «scena della pazzia», p. 26.

<sup>4</sup> «*Lucia di Lammermoor* porta in scena non solo la pazzia romantica per antonomasia, ma la più compiuta pittura musicale della follia, destinata a diventare archetipo espressivo e modello drammatico di riferimento» (Mori, 2004, pp. 38-39).

Per addentrarci nella composizione dello spazio scenico e, di rimando, nella costruzione del paesaggio immaginato di Zeffirelli, ci sembra importante richiamare per intero un lacerto di intervista allo stesso regista che sembra particolarmente fondante per la nostra analisi<sup>5</sup>.

Io sono stato sempre innamorato del Rinascimento. Per me la pittura comincia ad esplodere con Masaccio della Cacciata dei progenitori ovvero la Cacciata dal paradiso. Questo è l'inizio dell'uomo, finalmente i pittori hanno iniziato a dipingere l'uomo nella sua miseria, nudo, disgraziato e disperato, con una donna accanto e insieme vengono cacciati dal paradiso. È l'emozione più grande che sia stata creata. Poi direi la misura dell'architettura brunelleschiana, Leon Battista Alberti, di fronte alla quale io ho portato con me per sempre questa strutturazione delle idee visive a pianta centrale. Nei miei lavori scenografici c'è sempre un asse centrale, c'è l'ossessione della linea centrale del palcoscenico che peraltro è un riferimento che tutti dovrebbero adottare, la linea a cui riferirsi è l'asse da cui parte tutto e da cui si struttura una costruzione scenica. Quindi un riferimento non pittorico soltanto, direi senza limiti, senza definizione ma piena di emozioni. Poi l'emozione si sovrappone alla strutturazione tecnica della scenografia, si sovrappone tutto il mondo umano che si muove dentro: le passioni, le emozioni, i cori, i colori, l'epoca, le grandi trovate, ma sempre partendo nella mente con una struttura geometrica molto precisa. [...]

Lo spazio in scena, come al cinema deve essere osservato con molta attenzione. Un dettaglio lontano ha il valore di un protagonista in primo piano. Ma io quando mi accingo ad effettuare una ripresa o una messa in scena lavoro sui personaggi, sulle emozioni, sto attento a cosa sente quel tal personaggio o l'altro personaggio. Sto molto attento a quella che è la forza dei primi piani: sì, la composizione è importante, poi ci sono i quadri, le scene, il senso della spettacolarità, sono tutte cose necessarie, ma alla fine ciò che mi preme più di tutto è essere bravo a dirigere un primo piano perché lì l'attore o l'attrice mi racconta quello che è se stesso.

La questione della centralità nella composizione delle scene<sup>6</sup> risalta plasticamente nell'immagine proposta. L'azione scenica si raggruppa su un centro ideale, accompagnata dall'elemento scenografico. Lo spazio rappresentato, attraverso i costumi e soprattutto le scene, peraltro preziosamente dipinte, restituiscono visioni di paesaggio che si amalgamano senza scarti agli immaginari tanto della finzione quanto della ricezione. Luminosità fioche, aria rarefatta, scorci gotici di rovine o di castelli scuri, boschi e brughiere. Elementi che confluiscono senza conflitti all'interno di coordinate spazio-temporali estremamente coerenti.

Se la rappresentazione dello spazio in Zeffirelli è mimetica, in Șerban e Dudley è metaforica. La *Lucia* di Parigi si ambienta in un'arena allucinata,

<sup>5</sup> Il passo citato è tratto da *Conversazione con Franco Zeffirelli. Intervista di Giorgio Tabanelli*, in *The Scenographer* (<https://www.thescenographer.org/wp-content/uploads/2017/08/Conversazione-con-Franco-Zeffirelli.pdf>).

<sup>6</sup> Sul riferimento a Leon Battista Alberti si rimanda a Farinelli, 2003.

affollata di personaggi maschili; un labirinto vuoto, colmo di oppressione. Lo spazio diventa psicologico, la follia – resa mirabilmente con il soprano che canta, dondolandosi su un'altalena, sopra la buca dell'orchestra – diventa regressione all'infanzia, diventa fuga dalla realtà. Perdendo i connotati spazio-temporali, la produzione della spazialità si aggancia alla lettura introspettiva, universale, del linguaggio musicale.

Μαρία.



Fig. 2 – L'allestimento de *La Lucia di Lammermoor* di Șerban e Dudley all'Opéra Bastille di Parigi nel 2016.

Fonte: Opéra Bastille di Parigi (<https://www.operadeparis.fr/en/season-16-17/opera/lucia-di-lammermoor>).

### 3. *Sola, abbandonata, in questo popoloso deserto che appellano Parigi*

Ella non passeggiava facendo il giro della Rotonda fino agli Champs-Élysées come tutte le sue colleghe di allora e di oggi. I due cavalli la conducevano rapidamente al Bois. Lì scendeva dalla carrozza, passeggiava per circa un'ora, risaliva nel coupé e tornava a casa al gran trotto (Dumas, 2006, pp. 24-25)<sup>7</sup>.

Dalla letteratura al melodramma. Ancora una volta, *La Traviata* – musica di Giuseppe Verdi e libretto di Francesco Maria Piave<sup>8</sup> – rielabora materia letteraria infondendovi nuove sensibilità, sfumature, capacità espressive. Icona assoluta del melodramma, ambientata a Parigi, *Traviata* è opera di amore e

<sup>7</sup> Dumas A., *La dame aux camélias*, 1848. L'edizione italiana utilizzata, Dumas, 2006, è tradotta da Paola Ojetti.

<sup>8</sup> L'edizione utilizzata è Verdi, 1993. Il titolo del paragrafo riprende i versi dell'opera p. 50.

di morte, di costumi severi e ipocrisie sociali, di frivolezza e intimismo. Il confronto di allestimenti che si proporrà enfatizzerà il ruolo che l'operazione intellettuale di messa in scena gioca nella proposizione di letture dello spazio alternative.

Festival di Salisburgo, 2005. Consacrata dalla sontuosa interpretazione del soprano russo Anna Netrebko, la produzione diretta da Brian Large, con scene e costumi di William Decker<sup>9</sup>, si impone in un trionfo di critica e di pubblico.

Una scena fissa, bianca. Un palco scontornato circolarmente da un muro altissimo, candido anch'esso. Una porta d'accesso allo spazio scenico, eterotopico<sup>10</sup>. Parigi diventa assolutamente anonima<sup>11</sup>. Un utero biancastro in cui si esalta la drammatizzazione psicologica dell'opera. Da un'intervista allo scenografo William Decker<sup>12</sup>, emerge quanto voluta sia la scelta di ambientare la vicenda in seno a un'ossessiva («obsession») atmosfera circolare («the basic form is a circle») confinata entro mura infinite, anonime, invalicabili («endless walls»). Uno spazio neutralizzato, sterilizzato, in cui il tempo («round watch») corre vorticoso verso la tragedia. Mirabile allora risulta l'attenzione ai cromatismi nei costumi di Violetta. La Parigi gaudente è simboleggiata dal succinto abito rosso, il sereno *buen retiro* nelle campagne francesi dalle vestaglie a stampa floreale, il processo di catartica angelicazione dalla sottoveste bianca, la morte dal cappotto nero.

*La Traviata*<sup>13</sup> proposta al Teatro Massimo di Palermo nel 2017 – con regia di Mario Pontiggia e scene di Francesco Zito e Antonella Conte – consiste invece in una dislocazione spazio-temporale. Parigi di metà Ottocento diventa la Palermo Liberty (Pirrone *et al.*, 1989) dei Florio nei primi anni del Novecento.

È il periodo nel quale brilla la stella palermitana, con la sua raffinata borghesia a vocazione europea che si stringe attorno alla famiglia Florio. Sono gli anni in cui il Liberty si impone nel capoluogo siciliano, forgiando la Palermo dei grandi viali alberati, dei palazzi eleganti e delle ville subito fuori dal centro abitato, situate a ridosso di quella che ancora oggi è la spiaggia più frequentata della città, Mondello. Nelle scene di Francesco Zito e Antonella Conte, realizzate dalle maestranze locali nei laboratori di scenotecnica del teatro e che quindi ne esaltano la perizia e professionalità, si rivedono alcuni elementi architettonici del Villino Florio e della serra di Villa Whitaker. Sono questi edifici che testimoniano dell'inventiva e della grande creatività che ebbero libero sfogo nella Palermo della Belle Epoque, in un omaggio alla città e quasi come un biglietto da visita per lo spettatore non autoctono venuto in teatro ad assistere allo spettacolo<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Supporto video: Verdi, *La Traviata*, Deutsche Grammophon, 2006.

<sup>10</sup> Cfr. Foucault, 1998.

<sup>11</sup> Si confronti invece come Damiano Michieletto ha connotato, in un allestimento de *La Bohème* per il Festival di Salisburgo nel 2012, la città di Parigi attraverso una versatile stilizzazione delle sue icone – le mappe della RER, la foggia dei palazzi ottocenteschi di Parigi, i bistrò – mutate anche in elementi scenici mobili e funzionali allo svolgimento della trama. Supporto video: Puccini, *La Bohème*, Deutsche Grammophon, 2012.

<sup>12</sup> Video disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=zZIDPmNWBx8>.

<sup>13</sup> Teatro Massimo di Palermo, *La Traviata*, Stagione 2017.

<sup>14</sup> Da De Simone C., 2017.



Fig. 3 – L'allestimento de *La Traviata* di Decker e Large al Festival di Salisburgo nel 2005.  
Fonte: Deutsche Grammophon (<https://www.deutschegrammophon.com/fir/cat/4775953>).

Così la critica De Simone, all'interno di un ragionamento più ampio e problematizzato, inquadra gli stilemi che connotano e costruiscono la spazialità della finzione. Connotazione e costruzione che se, probabilmente, a Palermo, abituata alle pieghe aggraziate degli abiti dipinti da Giovanni Boldini o all'ebanisteria Ducrot o, ancora, all'impronta estetica di Ernesto Basile, riescono a innescare processi di comprensione della scelta e di riconoscibilità dello spazio rappresentato, altrettanto plausibilmente non riescono ad assurgere a modello universalmente esportabile.

Θάνατος.



Fig. 4 – L'allestimento de *La Traviata* di Pontiggia, Zito e Conte al Teatro Massimo di Palermo nel 2017.

Fonte: Teatro Massimo di Palermo (<https://www.facebook.com/TeatroMassimo/photos/a.146825892042822/1332997676758965/?type=3&theater>).

4. *Ti sorrida la vita! Ti sorrida l'amor!*

Penso ora per ora, minuto per minuto a Turandot e tutta la mia musica scritta fino ad ora mi pare una burletta e non mi piace più. Sarà buon segno? Io credo di sì (Puccini G., Lettera a Adami, 1924)<sup>15</sup>.

Pekino al tempo delle favole [...]. Le mura della grande Città violetta: la Città imperiale. Gli spalti massicci chiudono quasi tutta la scena in semicerchio. Soltanto a destra il giro è rotto da un grande loggiato a mostri, a liocorni, a fenici, coi pilastri sorretti dal dorso di massicce tartarughe. Ai piedi del loggiato, sostenuto da due archi, è un gong di sonorissimo bronzo. Sugli spalti sono piantati i pali che reggono i teschi dei giustiziati. A sinistra e nel fondo, s'aprono nelle mura tre gigantesche porte. Quando si apre il velario siamo nell'ora più sfolgorante del tramonto. Pekino, che va digradando nelle lontananze, scintilla dorata. Il palazzo è pieno di una pittoresca folla cinese, immobile, che ascolta le parole di un Mandarino. Dalla sommità dello spalto, dove gli fanno ala le guardie tartare rosse e nere, egli legge un tragico decreto (Puccini G., Turandot)<sup>16</sup>.

Pekino, al tempo delle favole. Questa è l'ambientazione spazio-temporale dell'ultima, e incompiuta opera di Puccini. Un'ambientazione orientalista<sup>17</sup>, pregna di esotismi, onirismo e alterità. Interessante è allora sottolineare quanto si indugi in descrittività nell'ambientazione dell'opera del Potere e dell'Amore: i mostri, i decori, il gong diventano elementi di un paesaggio culturale immaginato e immaginifico, pittoresco appunto. Quasi pittorico, forse.

Un notevole esempio che, in ragione del *genius loci*, ha rappresentato un punto di contatto tra rappresentazione spaziale della finzione e paesaggio naturale, è stato l'allestimento di *Turandot* curato da Marco Arturo Marelli presso il Teatro sul Lago di Costanza, in seno al Festival di Bregenz, nel 2015.

Con il palcoscenico galleggiante attraversato da un'iconica Grande Muraglia, lo spettacolo ha permesso una piena interazione drammatica di tipo *inside-outside*, risemantizzando per l'occasione, in senso olistico, la funzionalità e la percettibilità degli spazi.

È interessante notare come le peculiarità dello spazio siano impiegate al massimo dal punto di vista scenografico. Spettacolare il primo ingresso in scena di Turandot, che arriva in barca sul lago, oppure la decapitazione del principe di Persia, poi gettato direttamente in acqua dalla più alta torre della grande muraglia cinese che fa da principale ossatura all'apparato scenografico. All'interno di questa si articolano un palco rotante con proiezioni video, giochi di luce e fontane di acqua, acrobati e mangiafuoco. Il tutto però sapientemente dosato in modo da non interferire mai con il fluire della rappresentazione<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> In Girardi M., «*Turandot*: l'ultimo esperimento di Puccini» (<http://www-5.unipv.it/girardi/tura.pdf>).

<sup>16</sup> L'edizione utilizzata è Puccini G., *Turandot, Dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni* in Teatro Massimo di Palermo, *Turandot*, Stagione 2019. Il brano citato, in esergo all'atto I, è a p. 64. Il titolo del paragrafo riprende i versi dell'opera p. 81.

<sup>17</sup> Cfr. Said, 2012.

<sup>18</sup> Da Benciolini T., <http://www.gbopera.it/2015/08/bregenger-festspiele-2015-turandot/>.





Fig. 5 – L'allestimento di *Turandot* di Marelli al Festival di Bregenz nel 2015.

Fonte: Festival di Bregenz (<https://www.facebook.com/bregenzfestspiele/photos/a.336845913018916/1060574827312684/?type=3&theater>).

Futurista e futuribile, invece l'allestimento della *Turandot* che ha inaugurato la stagione 2019 a Palermo. Esso è nato da un *concept* di Fabio Cherstich, che ha curato la regia, e del collettivo russo AES+F, che ha costruito il progetto visivo realizzando video, scene e costumi. Interessanti risultano allora le parole di Cherstich<sup>19</sup> per interpretare lo spettacolo:

Nella nostra lettura la principessa Turandot è a capo di un impero gigantesco e multietnico in cui Pechino è una megalopoli organizzatissima dove convivono uomini, macchine e androidi. [...] Turandot esercita un cyber-matriarcato radicale, servendosi di immagini video, schermi e proiezioni per incantare i suoi sudditi.

Ἔρως.



Fig. 6 – L'allestimento di *Turandot* di Cherstich e AES+F al al Teatro Massimo di Palermo nel 2019.  
Fonte: Teatro Massimo di Palermo, cartella stampa.

<sup>19</sup> In Teatro Massimo, *op. cit.*, 2019, pp. 126-127.

Una Pechino del futuro, megalopoli globale<sup>20</sup> senza orizzonte, fra il sommerso e il fluttuante, campeggia nelle video-scene che avvolgono l'azione drammatica. Elementi di architettura contemporanea e citazioni di Escher creano un'ambientazione avveniristica, tridimensionale, in cui le macchine volano su spazi urbani coloratissimi, infiniti, identici a sé stessi<sup>21</sup>.

## 5. Conclusioni

Al centro di Fedora, metropoli di pietra grigia, sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza. Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello di un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino a ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattolo in una sfera di vetro<sup>22</sup> (Calvino, 2019, p. 31).

Città e immagini di città. Spazi e modelli di spazi. Irresistibile, dopo la Pechino delle favole, il richiamo a Calvino. D'altronde è lì che risiede la sintesi del nostro ragionamento. La questione della rappresentazione del luogo, mimetica, metaforica, eterotopica, dislocata, è strettamente legata alla questione della conoscibilità dello spazio, fondata del rapporto gnoseologico io-mondo che, specie nel discorso geografico, rappresenta il vero cimento epistemologico.

Ecco che allora la riproduzione degli spazi nel teatro – nella fattispecie, nel teatro d'opera – diventa discorso di culture, diventa sostegno a quell'idea, propria della geografia culturale, che il paesaggio non sia soltanto un elemento reificato e reificante, ma che sia soprattutto una mediazione gnoseologica, un processo conoscitivo<sup>23</sup> che permette all'uomo la cognizione di sé all'interno di un dove. Un modello per appartenere alla Terra.

<sup>20</sup> Per una riflessione sulla funzione di «intelligenza spaziale artificiale», organizzatrice e «autopoietica» dello spazio erogata dalle città, specie nel mondo globalizzato, si confronti de Spuches *et al.*, 2002, pp. 3-ss; e ancora, sulle dinamiche di diffusione nello spazio della città contemporanea, si legga «Il mondo intero sembra, oggi, catturato dalla rete urbana. La città è invadente e tende a colonizzare ogni spazio» (*ibid.*, p. 19).

<sup>21</sup> Il testo riprende un contributo, di cui chi scrive è Autore, pubblicato su <http://www.gbopera.it/2019/01/palermo-teatro-massimo-turandot/>.

<sup>22</sup> Edizione utilizzata Calvino, 2019 (ristampa), p. 31.

<sup>23</sup> Il paesaggio inteso come processo di conoscenza che significa il rapporto fra l'uomo e lo spazio è, come accennato, uno snodo epistemologico cruciale per la Geografia culturale. In tal senso si rimanda al confronto di alcune riflessioni: «Il paesaggio non è un cerchio chiuso, ma un dispiegarsi. È veramente geografico per i suoi «prolungamenti», per lo sfondo reale o immaginario che lo spazio apre al di là dello sguardo [...]. Il paesaggio è una porta aperta verso tutta la Terra, una finestra aperta su possibilità illimitate: un orizzonte. Non una linea fissa ma un movimento, uno slancio» (Dardel, 1986, p. 34); o ancora, circa il rapporto fra paesaggio e pensiero, «A landscape is not as simple as it might first appear. Not limited to what meets the eye it is equally much in the mind. Even more correctly, it is neither body nor mind, but in the conjunction of the two» (Olsson, 1999, p. 136) e «what I call here «landscape thinking» [...] I translate as *mediance*. We can start to define this term approximately as *a sense of a human milieu*» (Berque, 2013, p. 55).

Immagine e modello. Stasi e dinamismo. Sono ardue le convergenze demandate al paesaggio, chiamato infatti a un continuo modellarsi con il pensiero dell'uomo e il suo agire sullo spazio.

Le scene teatrali diventano allora una metafora densa, vera<sup>24</sup>. Spazi rappresentati, spazi creati, spazi mediati e financo spazi immaginati che, tuttavia, esigono l'attivazione di processi biunivoci fra il portato, letterario e di immaginario, del rappresentato e la percezione culturale e senziente del pubblico. Esigono un processo di cognizione che, essendo mediato dall'immagine o dalle immagini del mondo, è a pieno titolo un processo conoscitivo paesaggistico. Ed è forse allora proprio nello smarrimento, nel disorientamento creato da ambientazioni troppo forzate, troppo disallineate rispetto al suddetto processo che si fonda l'insuccesso di una rappresentazione.

Se le scene e le ambientazioni sono parte mediale di un processo di costruzione di paesaggio, non può che trattarsi, a nostro avviso, di paesaggio culturale; effimero, perché limitato alla contingenza della *performance*. Reinterpretabile.

Palinsesto.

### Bibliografia

- BENCIOLINI T., "Bregenzer Festspiele, Turandot", in *GbOpera*, 2015 (<http://www.gbopera.it/2015/08/bregenzer-festspiele-2015-turandot/>).
- BERQUE A., *Thinking through Landscape*, New York, Routledge, 2013.
- BORGES J.L., *Jorge Luis Borges Tutte le opere Volume primo, Nathaniel Hawthorne, Altre inquisizioni*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.
- BREGENZER FESTSPIELE, <https://www.facebook.com/bregenzerfestspiele/photos/a.336845913018916/1060574827312684/?type=3&theater>.
- BROSSEAU M., "Geography's Literature", in *Progress in Human Geography*, 3, 1994, pp. 333-353.
- CALVINO I., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2019.
- COSGROVE D., *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1990.
- CUSIMANO G. (a cura di), *La costruzione del paesaggio siciliano: geografi e scrittori a confronto*, La Memoria - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, n. 12, Palermo, 1999.
- D'AGOSTINO L. (a cura di), *Percorsi sul pentagramma. Geografia, Musica, Letteratura*, Torino, Nuova Trauben, 2018.
- DARDEL E., *Uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Milano, Unicopli, 1986.
- DE SIMONE C., "Palermo - Teatro Massimo: Traviata", in *Operaclick*, 2017 (<http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/palermo-teatro-massimo-la-traviata-1>).
- DE SPUCHES G., GUARRASI V., PICONE M., *La città incompleta*, Palermo, Palumbo, 2002.
- DELL'AGNESE E., TABUSI M. (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana, 2016.
- DEUTSCHE GRAMMOPHON, <https://www.deutschegrammophon.com/fr/cat/4775953>.

<sup>24</sup> Cfr. «[Le metafore] Quelle vere, che formulano intimi legami tra due immagini, son sempre esistite» (Borges, 1984, p. 953).

- DONIZETTI G., *Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in due parti. Libretto di S. Cammarano*, Milano, Edizioni Ricordi, 1936.
- DUMAS A., *La signora dalle camelie*, Milano, BUR, 2006.
- FARINELLI F., *L'invenzione della Terra*, Palermo, Sellerio, 2016.
- FOUCAULT M., "Eterotopie", in PANDOLFI A. (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui interviste. 3. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 307-316.
- GAVINELLI D., "Geografia e letteratura. Luoghi, scritture, paesaggi reali e immaginari. Introduzione", in SALVATORI F. (a cura di), *L'apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano (Roma, 7-10 giugno 2017)*, Roma, AGEI, 2019, pp. 597-604.
- GIRARDI M., "Turandot: l'ultimo esperimento di Puccini" (<http://www-5.unipv.it/girardi/tura.PDF>).
- GIURATI G., "Il suono come forma di conoscenza dello spazio che ci circonda. Una prospettiva musicologica", in *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, 2, 2015, pp. 115-127.
- GUIDORIZZI G. (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, Milano, Mondadori, 2007.
- MESSINA G., "Palermo, Teatro Massimo: Turandot", in *GbOpera*, 2019 (<http://www.gbopera.it/2019/01/palermo-teatro-massimo-turandot/>).
- MIOLI P., *Storia dell'opera lirica*, Roma, Newton, 1994.
- MORI R., "Lucia e le pazzie per amore", in TEATRO LA FENICE DI VENEZIA, *Lucia di Lammermoor*, Venezia, Stagione 2004, pp. 38-39.
- OLSSON G., "Landscape-border station between stonescape and mindscape", in CUSIMANO G. (a cura di), *op. cit.*, 1999, pp. 135-146.
- OPÉRA BASTILLE, <https://www.operadeparis.fr/en/season-16-17/opera/lucia-di-lammermoor>.
- PIRRONE G., MAURO E., SESSA E., *Palermo, una capitale: dal Settecento al Liberty*, Milano, Electa, 1989.
- PUCCINI G., *Turandot, Dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni*, in TEATRO MASSIMO DI PALERMO, *Turandot*, Palermo, Stagione 2019.
- SAID E.W., *Orientalismo, L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- SCOTT W., *La sposa di Lammermoor*, Milano, Garzanti, 2009.
- SÖDERSTRÖM O., "I beni culturali come risorse sociali di progetti territoriali", in CALDO C., GUARRASI V. (a cura di), *Beni culturali e geografia*, Bologna, Pàtron, 1994, pp. 31-38.
- TABANELLI G., "Conversazione con Franco Zeffirelli. Intervista di Giorgio Tabanelli", in *The Scenographer* (<https://www.thescenographer.org/wp-content/uploads/2017/08/Conversazione-con-Franco-Zeffirelli.pdf>).
- TEATRO LA FENICE DI VENEZIA, [http://archiviostorico.teatrolafenice.it/scheda\\_d.php?ID=13920](http://archiviostorico.teatrolafenice.it/scheda_d.php?ID=13920).
- TEATRO MASSIMO DI PALERMO, <https://www.facebook.com/TeatroMassimo/photos/a.146825892042822/1332997676758965/?type=3&theater>.
- TEATRO MASSIMO DI PALERMO, *La Traviata*, Palermo, 2017.
- THRIFT N., "Performance and Performativity: A Geography of Unknown Lands", in DUNCAN J.S., JOHNSON N.C., SCHEIN R.H. (a cura di), *A Companion to Cultural Geography*, Malden, Blackwell Publishing, 2004, pp. 121-136.

TISSIER J.L., “Géographie et littérature, présentation (Geography and literature, presentation)”, in *Bulletin de l'Association de géographes français*, 3, 2007, pp. 243-247.

VERDI G., *La Traviata. Libretto di Francesco Maria Piave*, Milano, Edizioni Ricordi, 1993.

## *Places and scenes: a geographical reading of spatial representations in opera productions*

The contribution moves from geographical interests and aims focusing on the representation of space in the scenic installations of opera. The melodrama represents an artistic expression that signifies the Western cultural dimension starting at least from the late Sixteenth century. Finding syntheses among music, words and drama, opera continues today to draw nourishment from its reproduction and re-proposal in scenic solutions, directorial visions and new productions. Through the critical comparison between pairs of alternative sets of three works that characterise the Italian musical production – *Lucia di Lammermoor* by Gaetano Donizetti, *La Traviata* by Giuseppe Verdi and *Turandot* by Giacomo Puccini –, we want to reveal the terms in which the geographical discourse meets cultural instances in the reading of the landscape.

## *Les lieux et les scènes: une lecture géographique des représentations de l'espace dans les mises en scène d'opéra*

À partir d'un point de vue géographique, la contribution se base sur la représentation de l'espace dans les installations scéniques de l'opéra. Le mélodrame représente une forme artistique expressif de la dimension culturelle occidentale au moins à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. À la recherche d'une synthèse entre musique, paroles et théâtre, l'opéra continue de s'alimenter de sa reproduction et de sa capacité à proposer solutions scéniques, des visions des metteurs en scène et de nouvelles productions. Par la comparaison critique de trois couples de mise en scène alternatifs de ouvrages qui caractérisent la production musicale italienne – *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, *La Traviata* de Giuseppe Verdi et *Turandot* de Giacomo Puccini – nous souhaitons réfléchir sur les termes du dialogue géographique entre instances culturelles dans la lecture du paysage.

