DOPPIOZERO

Dante a teatro: un dialogo

Federico Tiezzi, Fabrizio Sinisi

12 Maggio 2021

FS: Un discorso su Dante insieme a Federico Tiezzi non può che partire da quei tre spettacoli su Dante che realizzasti tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta. Fu un'operazione storica, ancora sono presenti nella memoria di chi li vide, fanno parte per molti attori e storici del teatro di un immaginario di riferimento. Come nacque il progetto?

FT: Sono già passati trent'anni. Era il 1989: a Prato, la direzione del Teatro Metastasio mi chiese di dare una ideale continuità al Laboratorio che Luca Ronconi aveva attivato nel 1978 in quella città. A quel Laboratorio, origine della vocazione al teatro per molti giovani dell'epoca, avevo compreso in maniera definitiva il significato della parola recitazione. Per me era stato un momento di apprendistato e riflessione sul teatro, sulla regia, sull'attore che collocavo accanto ai significativi incontri che avevo avuto con Julian Beck e Judith Malina del Living Theatre, con Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, con Peter Brook, con Steve Paxton e Trisha Brown, con gli artisti Alighiero Boetti e Mario Schifano o con registi di cinema come Fassbinder. Proposi di lavorare su Dante, sulla *Divina Commedia*. Volevo estrarre, distillare la teatralità da un racconto che fino dal titolo ha un richiamo teatrale. Un immenso poema con una folla di personaggi (più di cinquecento) che si muovono in situazioni drammatiche e comiche: una cappella Sistina di immagini, un affresco in cui si espone "l'intera storia dell'umanità dinanzi al tribunale del sempre", come dice Carlo Ossola.

FS: Commissionasti ogni cantica a un diverso grande poeta vivente – Edoardo Sanguineti per l'Inferno, Mario Luzi per il Purgatorio, Giovanni Giudici per il Paradiso. Non fu una messinscena: fu una teatralizzazione. Da drammaturgo, mi

incuriosisce sapere perché commissionasti le drammaturgie a dei poeti e non, appunto, a dei drammaturghi.

FT: Volevo che la Commedia si parlasse attraverso la contemporaneità: in poco tempo costituii un triumvirato di poeti. il ponte tra il medioevo e il nostro mondo: Edoardo Sanguineti compose una *Commedia dell'Inferno*, Mario Luzi un *Purgatorio-La notte lava la mente*, Giovanni Giudici un *Paradiso-Perché mi vinse il lume d'esta stella*.

Mi basai, per questa scelta, sulla lingua poetica utilizzata dai tre scrittori: pensai all'italiano labirintico e affocato di Sanguineti, al Luzi colloquiale e pur prezioso di *Nel magma*, al verso nitido, polito di Giovanni Giudici per il Paradiso. Chiedevo ai tre poeti di abbracciare insieme a me l'avventura, l'immersione: mi sentivo come il protagonista di una famosa opera video di Bill Viola che si tuffa in un'acqua nera e con lentezza risale alla superficie. Pensai tre elementi propri alla scrittura letteraria del teatro: il monologo per Inferno, il dialogo per Purgatorio, la coralità per Paradiso.

FS: Era un'impresa sconfinata. Dante muove da assoluti, ragiona per forme immense e difficilmente scomponibile – è quasi impossibile tagliarlo, diluirlo, è refrattario alla "riduzione", muove enormi masse tematiche. Ha avuto pochissime "derivazioni" al di fuori del genere poetico. In fondo la scommessa di un lavoro del genere è che Dante non lo puoi "traslare", per farlo devi riscrivere un poema in un altro codice ma considerarlo sempre un poema, non una narrazione: fare appunto un "poema teatrale" in un mondo, come quello del nostro teatro, dove invece domina quasi sempre la "prosa", il narrativo a tutti i costi.

FT: L'impresa non mi sgomentava: mi eccitava, anzi, l'idea di combattere con quei quasi quindicimila endecasillabi, di costruire attraverso di loro un altro mondo narrativo nel teatro, sul palcoscenico. Ci sono nella Commedia dantesca personaggi indimenticabili, e allo stesso tempo si rintracciano descrizioni d'ambiente, di luce, di situazione fisica che sono vere e proprie indicazioni scenografiche o di luce, di suono o di musica, di azione. Ci sono notazioni psicologiche e storiche che danno corpo ai personaggi. Insomma c'è interno alle tre cantiche un mondo teatrale che aspettava solo che un gruppo di attori guidati dal sottoscritto cambiassero punto di vista, sguardo su quell'immenso poema. Si trattava di traslare, trasfigurare, tradurre (in etimo) Dante al nostro mondo, farlo vivere fuori dai banchi di scuola sottolineandone la potenza evocativa,

letteralmente teatrale, conferendogli un corpo vivo, materico: ma insieme si trattava di mettere in scena oltre alla mia, la folla di interpretazioni, visioni che un grande testo porta con sé. E, infine, si trattava di riappropriarsi di un poema fondante della cultura non solo italiana ma europea.

FS: Nel tuo Inferno tutto era giocato sul tema del meccanismo – della "macchina" come metafora infernale. C'era un'associazione implicita fra il concetto di tecnologia e il concetto di pena: l'inferno come destituzione del singolo, sottomissione a ciò che, con l'illusione di essere strumento, diventa scopo.

FT: Sanguineti per dare voce agli eroi dalla morale ancora greco-latina dell'Inferno eliminò quasi completamente Dante e Virgilio, e ridusse la cantica a un seguito di monologhi: la terza persona così frequente nel dettato dantesco passava alla prima, molte descrizioni erano espresse in soggettiva(come al cinema), il plurilinguismo dantesco era dato da un insieme di lingue dissonanti che passavano dal latino di Andrea Cappellano al francese antico, al provenzale, all'inglese dei *Cantos* di Pound… una babele sonora che sfidava le leggi del teatro e si costituiva come 'palus putredinis' della lingua(definizione cara al poeta genovese), un Inferno sonoro come inferno della lingua. Sanguineti orientava il linguaggio di Dante all'interno di una esperienza verbale. Se l'io narrante (Dante) si disintegrava, era il poeta contemporaneo a cercare nella selva oscura delle parole la scaturigine del racconto. Mi trovavo musicalmente tra il musicista che sento come maggiormente congeniale, Schönberg, e il Berio creatore di suoni e canto indecifrabili per la grande Kathy Berberian. A questi musicisti, alla Berberian soprattutto, mi ispirai per costruire una recitazione che fosse uno sprechgesang inarmonico e disperato (l'ascolto del *Pierrot Lunaire* di Schönberg e dei canti popolari redatti da Berio erano esercizio quotidiano all'interno delle prove).

La scenografia era costituita da una enorme struttura in ferro (che riproduceva un corpo umano del quale gli attori erano la testa) immersa in una vasca di fango. Questa era la macchina che produceva il racconto dei peccati e il castigo dei medesimi.

FS: Mi incuriosisce il tuo lavoro sul Paradiso. Viene considerata la cantica più complessa, una specie di stress-test per l'attore. Ma è anche la cantica che ha meno luoghi comuni attaccati addosso, meno "immaginario di riporto": è la più

astratta, la più antinarrativa. E quella dove l'invenzione linguistica rende rovente il dettato poetico, luminoso, assoluto. Cominciò con un incontro con Zanzotto...

FT: Incontrai Andrea Zanzotto a casa sua a Pieve di Cadore: mi aveva accompagnato Laura Betti. Dovevo chiedergli di lavorare insieme a me sulla drammaturgia del Paradiso (che poi non andò in porto e dunque Giovanni Raboni mi indirizzò a Giudici). Si lanciò in una ricognizione della lingua e della narrazione dantesca: quel pomeriggio mi spiegò che Dante, aveva forse fatto uso di un'erba allucinogena per immaginare il Paradiso, doveva essere parente di quel giunco che Virgilio strappa all'inizio del Purgatorio, dice, e subito dopo si lancia in una filippica contro quei romanzieri che accusava di utilizzare nei romanzi una lingua lisa, consumata, nella quale le parole si attenevano ai cliché che la tradizione lessicale ed espressiva gli aveva attribuito. Essendo un lettore dei medesimi romanzieri protestai ridendo ma fui amichevolmente zittito. La lingua ormai – mi disse Zanzotto – mostrava la sua trama (nel senso che si dà a questa espressione parlando di un tappeto consumato "che mostra la trama" cioè in una accezione negativa). La lingua è dimenticata e sostituita da cliché senza vita, da un gergo privo di significato, utilizzato nella lingua pubblica, specie nel giornalismo e nei romanzi, nella retorica parlamentare e nella lingua delle relazioni internazionali, a discapito totale della ricerca di comunicare attraverso la scrittura una qualche specie di verità. Disse questo, più o meno. O almeno così lo interpretai.

FS: Come lavorasti con Giudici?

FT: Per il Paradiso chiesi a Giudici di dare una maggiore coralità alle anime che appaiono: anime? no, essenze, aria di primavera, fiati, bolle luminose. Le voci si perdono nell'aria, la lingua in tutta quella luce diventa petrosa, marmorea, pericolosa. L'invenzione linguistica è, nella terza cantica, motivo dominante. Sottopone il lettore a uno sforzo conscio. Scenicamente avrei dovuto asciugare per via di analisi e di ascesi una materia luminosa, accecante. Con Giudici quando lo raggiungevo a Bocca di Magra, parlavamo a lungo su come trasfigurare teatralmente questi motivi.

FS: Giudici, al contrario degli altri due poeti non aveva esperienza del teatro.

FT: Ci chiedevamo come sintetizzare lo spirito della poesia dantesca nella misurata concretezza di un palcoscenico. Dovevamo ridurre il Paradiso alla

ragione concreta dei corpi, della voce, dei movimenti. Dovevamo incarnare una materia linguistica mai ottenuta prima d'allora, fredda e incandescente, su quelle quattro assi calpestate all'infinito. Avevo la certezza di dovere avere un faccia a faccia con la parola del Paradiso.

FS: Nel tuo spettacolo era un'orchestra di colori indiani, una sinfonia di corpi – la riduzione di Giudici comprendeva un numero limitato di versi, come se la gloria passasse anche da quell'oltre che le parole mettono in moto, dal vivere il corpo nella sua totalità. Ecco la difficoltà: le nostre rappresentazioni sembrano essere più a proprio agio col dolore che con la gioia. È Dante stesso a dirlo – al contatto col piacere più alto, coi punti sorgivi della gioia, l'atto linguistico viene meno, è come se si sciogliesse, si disintegrasse…

FT: Ad affascinarmi era il pensiero che il Paradiso è la catarsi finale di un viaggio al cui interno l'andare dinamicamente avanti era in realtà un pellegrinaggio, un cammino *verso il linguaggio.* Scoprivo come pensiero e lingua e realtà fossero la stessa cosa (del resto, Dante lo teorizza: "sì che dal fatto il dir non sia diverso"), come l'endecasillabo di Dante contenesse una specie di esitazione tra senso e suono, come scaturisse da questi versi dotati di parole epifaniche una verità impronunciabile, la necessità di una lingua in cui la potenza evocativa delle parole deriva dalla presenza di un segno inatteso al loro interno, non familiare, che annuncia qualcosa di non ancora visibile, qualcosa che non conosciamo ancora, che si rivela in quella sospensione che esiste tra senso e suono, nello spazio bianco tra le sillabe.

Giocai allora l'avventura del Paradiso sulla lingua e sulla recitazione.



Trasformai l’indiamento progressivo del poeta in un fatto letterario: Dante, nel suo studio tutto terrestre, scrivendo il poema, riceve la visita delle molte anime che ha incontrato nel lungo e difficile cammino. Assimilavo Dante nel suo studio che fa esperienza della lingua a Marcel Proust che nello stretto lettuccio, che si può ancora vedere al Museo Carnavalet, nella sua camera di Boulevard Haussmann, scrive e corregge gli ultimi volumi della *Ricerca del tempo perduto*. Giudici capì questo mio motivo novecentesco e giocò la sua riduzione del *Paradiso* , sul piano della letteratura. Eliot, Kafka, Pound, Giudici stesso, addirittura alcuni versi di Noventa e il Cantico di Frate Sole… Tra i personaggi appaiono un Chierico e un petulante Letterato moderno. E il Paradiso si trasformò in una quête letteraria, in una discussione sul come si traduce (sempre in etimo) un’esperienza mistica nella realtà della scrittura e della lingua. E dei corpi.

FS: Il Purgatorio era molto diverso. E in questo momento della storia, privata e mondiale, è la cantica che ricuce le ferite, gli strappi, Già nella lingua di Luzi – piana, oratoria, eliotiana. Ma anche nella teatralizzazione. È in effetti l’unica cantica dov’è presente il tempo. Si può dire che, nel Purgatorio, tempo ed

espiazione sono una cosa sola; il contrappasso consiste nella durata, in una condizione di già e non ancora. Il processo disgrega e salva insieme – nel tempo qualcosa si perde, si brucia, si trasforma. Questo la rende la cantica più vicina al nostro sentire post-novecentesco.

FT: Il Purgatorio è un Berghof, un Sanatorio dell'anima, dove si soggiorna con l'idea di accettare e ricostruire la propria identità. Intanto i risananti riflettono sul loro passato, e vengono a patti con una identità che non riconoscono più come propria, quella che viveva tra quelli di laggiù, nelle terre basse. Mario Luzi è il poeta al quale sono stato più vicino. C'erano ragioni pratiche – oltre all'ammirazione per il poeta modellatore estremo e pensieroso dell'italiano in magnifici endecasillabi: potevamo vederci tutte le volte che volevamo a Firenze: e non tra un treno e l'altro come mi era successo con Sanguineti e Genova; o dopo un viaggio in auto di un paio d'ore a La Spezia come con Giudici. Potevamo vederci per lavorare insieme al Purgatorio e poi cenare con Sandro Lombardi che ci raggiungeva. Per settimane ho salito e sceso le scale della casa di Luzi a Bellariva. Vero e proprio viator. Il Purgatorio è la mia cantica preferita, è la più umana: voglio dire che assomiglio alla vita, la nostra vita, la successione degli avvenimenti, gli incontri con gli artisti, o con gli amici di un tempo, mentre i giorni e le notti si succedono e si dorme e si sogna. La drammaturgia di Luzi è classica: si coglie l'esperienza di testi scenici come *Rosales* o *Ipazia*. Chiacchieravamo, anche con lui, interminabilmente: della frequenza delle interrogative del Purgatorio dove è tutto un domandare e un chiedere da parte delle anime a Dante e da parte di Dante e Virgilio a loro.

FS: Come fosse anche quella una conversazione, un dialogo-espiazione…

FT O uno scambio di informazioni sulla vita, su quelli di laggiù, sul futuro… sugli anni… sulla strada da percorrere… conversazioni amichevoli e in dolcezza, senza asperità tra risananti, nelle altezze rarefatte di Davos. Dante non dimentica mai che queste anime hanno un futuro e un passato con i quali devono fare i conti: il tempo esiste nel Purgatorio, luogo in cui non si permane per l'eternità.

Costruimmo pochi monologhi e più situazioni-azioni dialogiche.

Anche la lingua del Purgatorio è senza asperità. È una lingua aperta, che attrae nella sua orbita il lettore e lo spettatore attraverso uno splendore inabbagliante. Luzi procedeva per distillazione: anche per questo il lavoro fu lungo, quasi infinito. Leggevamo e rileggevamo il Purgatorio per scegliere i personaggi, le apparizioni, i

sogni, le immagini figurate e simboliche. Fu Luzi a dare un taglio di “colloquio tra artisti” al *Purgatorio- La notte lava la mente.* Sono territori abitati da amici artisti: e negli ultimi canti si assiste a una specie di convegno di scrittori dove oltre Dante e Virgilio sono presenti Stazio, Forese, Bonaggiunta, Guido Guinizzelli, Arnaut… Dopo, solo l’Eden, luogo dell’innocenza e della colpa originaria, in cui si manifesta la presenza folgorante di Beatrice alla quale Dante avrebbe potuto sussurrare all’orecchio le parole che Marcello Mastroianni sussurra all’orecchio della diva Anita Ekberg, nella *Dolce Vita* di Federico Fellini: ‘…tu sei l’amica, la moglie, la sorella, l’amante…’ prima di immergersi nell’acqua della Fontana di Trevi come Dante in quella dei fiumi edenici. C’era in quelle terzine, in quella lingua dalla dolce cadenza, in quella ricerca di precisione scientifica e astronomica, in quei vocaboli, in quel vocabolario una fenditura, uno spiraglio, attraverso il quale entrava in me un vento di primavera. Un allora, un prima.

FS: In questo fra di noi c’è una discrasia, credo, forte, che viene dalla provenienza territoriale. Come scrive Gadamer, l’unica vera patria è la lingua. Per me, non toscano, la lingua di Dante ha una dimensione cerebrale, una distanza astratta che la fa funzionare in modo molto più letterario. È una lingua che per la sua lontananza risulta futuristica, a tratti estremamente mentale, tecnologica – viene dal passato ma potrebbe venire anche dal futuro, per quant’è sperimentale e difficile. Ma per te, come per Sandro Lombardi che la recitava, che la recita, quegli endecasillabi avevano, hanno qualcosa di materno, di intimo. Si capisce anche meglio il nesso con gli spettacoli testoriani: un’idea di visceralità, di maternità del linguaggio.

FT: Non propriamente. Mi interessa il cammino verso il linguaggio che in questo caso è un cammino nella memoria. Linguaggio e memoria nel mio caso vanno uniti. Ogni linguaggio crea un legame specifico tra un soggetto e la conoscenza. Attraverso quell’italiano, che Luzi leggeva con la cadenza mista di uno che abita a Firenze e passa le sue vacanze a Pienza, risentivo la cadenza e il vocabolario di mia madre, è attraverso quei suoni prima che quei significati che ho iniziato il cammino a ritroso verso il luogo magico verso cui mi conduceva la lingua di Dante, il mio passato, la lingua materna: la mia *terra natale*. La parola terra non è qui l’immagine di una massa materiale depositatasi a strati e nemmeno quella astronomica di un pianeta: è stato Heidegger a parlare di terra natale, la terra “sulla quale e nella quale l’uomo stabilisce la sua dimora”. Nella sua conferenza del 1934 *La nascita dell’opera d’arte* Heidegger tratta del senso originale attraverso il quale l’opera d’arte (pittura monumento o poema) ci svela, rivela,

espone questo luogo natale umano e non planetario, lo lascia emergere e manifestarsi. “Noi chiamiamo questo luogo terra natale” e la nostra poesia – dice ancora – parla di questo luogo dove si dimora e di questa terra che è nascita di sé. Ed è stata la coscienza di una lingua appannata, lisa, ridotta appena all’ordito più elementare che imperversava e imperversa ancora oggi in teatro a indicarmi la strada della Commedia dantesca. È stato così che alla fine, più che all’inizio, del mio lavoro sulla *Divina Commedia* ho scoperto che la mia era stata una *quête* alla ricerca di qualcosa di vivo, che potesse sorprendere insieme me e gli spettatori e obbligasse un gruppo di attori a fare i conti con una lingua, per il teatro, su cui “non potevano scivolare sopra”.

FS: Mi colpisce questo che dici, perché all’interno di un’operazione che potrebbe definirsi visionaria, immaginifica – antinarrativa, abbiamo visto, tu continui a parlare di questo bisogno primario di arrivare a un linguaggio. Mi colpisce perché è un’urgenza di cui ci dimentichiamo spesso all’interno dei nostri esperimenti teatrali: la necessità di un linguaggio diverso, altro…

FT: ...che ci aiuti ad accertare verità, per quanto parziali, della comunicazione. La lingua ‘per il teatro’ che cercavo, quella lingua viva che avevo in mente, era fatta di parole con un’aura, un alone (una visitazione muta dell’essere, secondo Walter Benjamin); di parole con una *epiphany* al loro interno, come dice James Joyce, una specie di mistero luminoso. Avevo la certezza che solo nella Commedia avrei potuto trovare parole dotate di una intuizione al loro interno più profonda del significato, qualcosa che rivendicava una verità rimanendo impronunciata.

FS: Forse è anche questo che manca, nei nostri esperimenti teatrali: una lingua – non solo un lessico, un vocabolario – ma proprio un gesto linguistico che permetta di conoscere l’oggi, di trovare la strada di un affondo, una strategia di abitazione che non sia solo comunicazione o sopravvivenza. È stato fatto moltissimo lavoro intorno all’idea di una performance legata al corpo – e molto poco, invece, rispetto all’idea di una performance con il linguaggio e dentro il linguaggio. Sarebbe ora di superare, anche solo nei discorsi, questa separazione manichea fra teatro del corpo e teatro della parola: in questo, Dante è un ottimo maestro, usa la lingua in modo spericolato e modernissimo...

FT: ...lavorando in una tensione verso l’indicibile, l’inesprimibile, il pericoloso, l’irrequieto tutto ciò che sta al di là del linguaggio – che è poi l’oggetto ultimo di

qualsiasi codice artistico. L’idea che mi conquistò al tempo era di portare il racconto che si sviluppa nelle tre cantiche e la sua lingua su un palcoscenico, per scoprire il teatro che si trova dentro la lingua, quell’esperienza che ognuno di noi compie udendo o leggendo alcune parole il cui significato profondo è indicibile e ha bisogno di una riflessione per accedervi e comunque resta sempre un silenzio, oltre il quale ci si avventura come in sogno, col godimento dell’avventurarsi in terra incognita, in paesaggi di cui non si definiscono i contorni ma che ci danno un “piacere” del testo, un piacere ingordo di essere in quel preciso luogo del linguaggio. Esiste, in teatro, un meccanismo di rimozione della lingua perfettamente funzionante. Conta il racconto, sembrano pensare gli autori che si accingono a formulare un plot con un senso. Ma alla lingua nessuno pensa mai, solo, a volte, chi racconta in versi intuisce questa necessità.

FS: Si ha un bel parlare oggi della “attualità” di Dante. Mi sembra che proprio quando Dante lo si porta in teatro, e lo si verifica sul palcoscenico, ne vai a indagare la tenuta, quello che emerge è proprio la sua spaventosa “inattualità”. Quello di Dante è un dispositivo abbacinante, si sente la confidenza del suo pensiero con un’intelligenza siderale e profonda. Forse è qui il problema “ideologico”, della sua fede cattolica: non tanto la confessionalità del pensiero, quanto quella fiducia nel dominio della razionalità. Dante è, in un certo senso, più illuminista di quanto noi riusciamo ad esserlo oggi. Il poema di Dante è saldato su una specie di energia fideistica, prima ancora che etica, che oggi non esiste. Di niente noi ci fidiamo come Dante si fida di Dio. Questo ci mette in un’asimmetria vertiginosa. Eppure, è paradossale, ma è proprio la sua inattualità a renderlo attraente per un contemporaneo. La convinzione dantesca – se ci pensi, condivisa da un autore che sembra lontanissimo come Bertolt Brecht – che il mondo sia trasformabile: la convinzione che l’uomo possa modificare la propria storia e il proprio destino, individuale e comunitario.

FT: Strano tempo è questo: e straniero. Mi accorgo che il tempo della scrittura, quello della lettura, quello dell’ascolto sono negati a profitto di una specie di percezione totale, ubiquitaria e panottica, più nell’ordine del divino che dell’umano, essendo il divino ubiquità, istantaneità, simultaneità. Mi accorgo di aver perduto la geografia del mondo nella velocità degli spostamenti e delle percezioni: sono all’improvviso solo e su una scena vuota. La memoria della lingua ha messo in moto un’altra memoria: quella della conoscenza del mondo. Pensavo e ancora penso accingendomi a rivedere e a mettere di nuovo in scena le tre cantiche (iniziando dal *Purgatorio* che vedrà il suo debutto nel Teatro

Grande di Pompei – sarebbe piaciuto a Dante questo collegamento con l'antichità romana) che mettendomi al fianco di Dante nel cammino verso il linguaggio avrei sperimentato insieme agli attori e agli spettatori anche il cammino, al *gesto* della lingua: da me a te.

Dopo che varcando il Teatro Rasi si era precipitati nella città dolente, dopo che si era imparato il "noi" nella cantica dell'ascendere insieme per le strade di Ravenna, e di Matera, ci sarebbe stata una nuova chiamata pubblica e, insieme, si sarebbe dovuti arrivare al Paradiso nel 2021. Come fare, costretti alla distanza? Come celebrare Dante nell'anno del settimo centenario della morte del poeta? Teatro delle Albe e doppiozero hanno immaginato lo spazio della scrittura come spazio di un'attesa condivisa, un racconto-diario scritto da Marco Martinelli e racconti-sapere di studiosi e amici del Sommo, fili differenti per "dialogare con l'ago" e tessere visioni. Oggi il primo di questi quattro contributi. Il Cantiere Dante di Marco Martinelli e Ermanna Montanari è una produzione Ravenna Festival/Teatro Alighieri in collaborazione con Teatro delle Albe/Ravenna Teatro.

Leggi anche:

Marco Martinelli, Verso Paradiso

Gianni Vacchelli, Dante: dal ghiaccio infernale al «caldo amore»

Marco Martinelli, Campi e canti: coltivare la terra e la poesia

Marco Martinelli, Una notte di Paradiso

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

