



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di laurea in
Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

Giancarlo Marinelli: resa dinamica della scena fissa del Teatro Olimpico attraverso la luce

The theatre direction of Giancarlo Marinelli: the dynamic
restitution of the fixed scene of the Olympic Theatre
through the light

Relatrice
Prof.ssa Marzia Maino

Laureanda
Valentina Valle
Matricola: 1232549

Anno Accademico 2022 - 2023

*A mio Nonno Enzo,
mi ha spinto a puntare in alto
e non mollare mai.*



Fare regie al Teatro Olimpico mi ha insegnato qualcosa di questo mestiere che in vent'anni di carriera non avevo capito. Per uno che è nato a Vicenza per caso ed è arrivato a dirigere l'Olimpico, credo che la cosa più straordinaria sia poter dire di essere nato qui come regista ancora prima che come uomo.

Giancarlo Marinelli

INDICE

Introduzione	1
1. Giancarlo Marinelli	3
1.1 La nascita di un talento	3
1.2 Il primo amore: il cinema	4
1.3 Tra cinema e teatro, Marinelli uomo di poesia	5
1.4 Il teatro, la riscoperta	6
1.5 I caposaldi della sua arte	8
2. Il ciclo di spettacoli classici al Teatro Olimpico di Vicenza	12
2.1 Il Teatro Olimpico, il tempio dei classici	12
2.2 Il Ciclo di Spettacoli Classici e il mandato quadriennale di Marinelli	14
2.3 Marinelli “maestro” al Teatro Olimpico	18
2.4 Lo studio della luce come mezzo per affrontare la scena fissa	21
3. Gli spettacoli	26
3.1 Le regie di Giancarlo Marinelli per il 75° Ciclo di Spettacoli Classici	26
3.2 <i>Histoire du Soldat</i> , la storia e l’idea	28
3.3 Studio e analisi dello spettacolo	30
Appendice	38
Intervista a Giancarlo Marinelli	38
Elenco spettacoli diretti da Giancarlo Marinelli	42
Bibliografia e Sitografia	57

INTRODUZIONE

Lo studio qui proposto è incentrato sulla vita e le opere di Giancarlo Marinelli, letterato, regista, drammaturgo, direttore artistico del Teatro Olimpico di Vicenza. In particolare ho scelto di approfondire un aspetto della sua poetica teatrale che riguarda la resa dinamica impressa alla scena fissa del Teatro palladiano grazie ad un particolare impiego della luce.

L'idea di trattare questo tema nasce da un interesse che mi coinvolge come spettatrice. Questo grandioso teatro, infatti, ha la capacità di creare negli spettatori stupore per la sua maestosità. Ho avuto l'opportunità di ammirare le proiezioni luminose ideate da Marinelli e di constatare come l'espedito fosse in grado di alimentare questo sentimento dando vita a rappresentazioni indimenticabili.

La tesi si compone di tre capitoli. Nel primo ho approfondito la vita, gli studi e gli interessi di Marinelli. La sua carriera inizia con il cinema; fondamentali nel suo percorso sono le figure di Gian Antonio Cibotto e di Maurizio Scaparro. Il suo approccio con il teatro non è immediato ma è contrassegnato ben presto dalla realizzazione di un sogno: la direzione artistica del Teatro Olimpico, tempio dei classici. Lo storico edificio è per Marinelli una sfida. Il regista comprende che un modo per creare un dialogo significativo dal punto di vista drammaturgico tra la scena fissa e gli altri elementi scenici è sfruttare il coefficiente luminoso. Grazie al sodalizio con lo scenografo Francesco Lopercolo, Marinelli decide di adottare le potenzialità della multivisione. Nel secondo capitolo l'elaborato ripercorre l'organizzazione del Ciclo di Spettacoli Classici sotto il mandato di Marinelli che, in quattro anni di direzione, realizza regie *ad hoc* per lo spazio palladiano. In particolare ho approfondito lo spettacolo *Histoire du Soldat*, messo in scena nel 2021 e analizzato nel terzo capitolo. L'allestimento, è caratterizzato da un sistema di proiezioni che accompagna tutta la durata dello spettacolo, trasportando lo spettatore in un mondo fantastico, in una favola: il Teatro Olimpico si trasforma in un bosco con ruscelli, cascate e animali selvatici, o in un piccolo villaggio con i suoi abitanti. La realizzazione di questo elaborato ha richiesto un'importante ricerca sul campo svolta durante un tirocinio presso il Teatro Comunale di Vicenza. Qui ho avuto la possibilità di lavorare a contatto con Marinelli, di intervistarlo più volte (i testi sono riprodotti nella sezione Appendice della tesi), di partecipare alla produzione di uno spettacolo, di

osservare le prove e le rappresentazioni. Di fondamentale importanza è stata la collaborazione con gli uffici del Teatro Comunale che mi hanno fornito materiali di archivio come comunicati stampa, note di regia, immagini, testi di scena, filmati. Ho inoltre utilizzato testi e studi sul Teatro Olimpico, in particolare ho posto attenzione allo spettacolo inaugurale e al corago Angelo Ingegneri che sin dal 1585 aveva argutamente compreso quale importanza rivestisse la luce nel garantire l'unità scenica a teatro.

Questa ricerca vuole infine evidenziare come Giancarlo Marinelli, artista poliedrico, abbia sfruttato il suo talento cinematografico e letterario per tentare un approccio a questo leggendario Teatro che sappia valorizzarne il senso profondo e allo stesso tempo lo ponga in sintonia con le poetiche della modernità.

CAPITOLO PRIMO

1.1 La nascita di un talento

«Il teatro è come l'amore, non si impara, si fa». Si origina così la carriera teatrale di Giancarlo Marinelli, scrittore, regista, sceneggiatore, editorialista, autore di drammaturgia contemporanea, direttore artistico del Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico e del Teatro Comunale di Vicenza.

Nato a Vicenza nel 1973, pur non vivendola, questa città gli sarà legata per tutta la vita attraverso alcuni eventi fondamentali: la sua nascita dovuta a necessità mediche, il suo primo libro che in origine sarebbe dovuto essere pubblicato dalla casa editrice vicentina Neri Pozza e la direzione del Teatro Olimpico, suo sogno.

Cresce ad Este, un paese tra Padova e Vicenza, in una splendida casa immersa nel verde dei Colli Euganei. Qui vive un periodo meraviglioso, seguito dai genitori, che lui definisce illuminati in quanto da sempre lo spronano a liberare ogni sua idea e a coltivare tutti i suoi talenti, senza mai fargli nessun tipo di censura. La madre lo educa alla musica e alla letteratura; quando ha pochi anni tiene dei quaderni in cui sperimenta un primo approccio personale alla scrittura, segnale della sua predisposizione artistica e letteraria. Il padre, avvocato, è una figura autoritaria, un modello; grazie al suo lavoro, Marinelli entra in contatto, fin da piccolo, con molte realtà, con storie di vita che porterà per sempre dentro e che diventeranno elementi fondamentali da cui tingere per i suoi testi.

Da sempre legato al cinema, alla musica e ai libri, è forgiato da una fanciullezza ricca di pulsioni e movimenti d'animo; la sua infanzia, come i luoghi in cui ha vissuto, saranno il baricentro della sua creatività. Così come il Teatro Olimpico è la forma più perfetta di architettura, per Marinelli la forma più perfetta dell'architettura umana è la sua infanzia, per questo motivo deriverà dal suo passato tutti quei ricordi e avvenimenti per realizzare i suoi più grandi spettacoli teatrali. Ne è un esempio *Histoire du soldat*, prodotto nel 2019 per il Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico¹. Da bambino, ascoltava la madre, che accompagnata dalle musiche di Igor Stravinskij, narrava la storia di un soldato, del suo violino e di un diavolo che gli cambierà la vita. La storia è tratta dalle antiche fiabe

¹Cfr. *Histoire du soldat*, di Igor Stravinskij, libretto di Charles-Ferdinand Ramuz, prima esecuzione diretta da Ernest Ansermet, Teatro Municipale di Losanna, 28 settembre 1918.

russe raccolte da Aleksander Nikolaevic Afanas'ev che fonde situazioni diverse da alcuni racconti ambientati all'epoca della guerra turco-russa, evoca in Marinelli il ricordo dell'immaginazione che aveva da bambino ascoltando la voce della madre e le vicende che intrecciavano quei personaggi. Fondamentale ai fini della creazione dello spettacolo pensato per l'Olimpico, sono i molteplici caratteri che rendono terribilmente contemporanea l'opera di Stravinskij e di Charles-Ferdinand Ramuz: la guerra e la spaventosa esperienza dell'epidemia di spagnola che lega gli uomini di inizio Novecento all'umanità di oggi.

Da ragazzo coltiva la passione per la lettura e per la scrittura, scoprendo la sua vena poetica. Diplomato al liceo classico, nonostante il forte interesse per il cinema, decide di studiare giurisprudenza, e di non trasferirsi a Roma, unica città che all'epoca offriva dei percorsi di studio legati all'arte degli audiovisivi. La laurea in legge gli permetterà di ritrovare un insegnamento che diventerà fondante per il suo lavoro: il processo nel diritto romano, così com'è articolato, è per Marinelli la prima grande forma di teatro della storia, che infatti inserisce nel programma di studi quando insegna all'Accademia d'Arte Europea drammatica Link Academy a Roma dal 2003 al 2007.

1.2 Il primo amore: il cinema

Tra i suoi più grandi interessi si pone il cinema, nonché prima manifestazione della sua esperienza artistica, che si rivelerà trampolino di lancio per la sua carriera.

Il primo regista ad affascinarlo fu Dario Argento, “maestro del brivido”, che dedica al cinema horror e thriller quasi tutta la sua produzione, creando un universo visivo ed espressivo capace di suscitare forti emozioni. Giancarlo da fanciullo ne è affascinato per la sua fantasia visionaria, la cura per l'inquadratura e la macchina da presa, l'attenzione per il dettaglio e una poetica capace di imprimere nella mente immagini che diventano firma per il suo operato. In particolare il ragazzo vede un regista che parla d'infanzia, seppur declinata nel male. La peculiarità dell'opera di Argento è, infatti, che ad alimentare l'aggressività di tutti i suoi assassini sono i traumi dell'infanzia.

*La finestra sul cortile*² pellicola del 1954 di Alfred Hitchcock, altro genio del thriller, fu un altro grande capitolo della sua formazione. Un film considerato tra i grandi capolavori del cinema, in cui il protagonista in sedia a rotelle dopo una frattura alla gamba, annoiato e impossibilitato al movimento, con un teleobiettivo spia dalla finestra quello che succede ai suoi vicini. Marinelli nota come il punto di vista determini non solo la storia ma addirittura il metodo della storia. Grazie a un costante utilizzo della soggettiva, il film viene raccontato attraverso gli occhi del personaggio stesso, che vive la vicenda proprio come lo spettatore. Ciò che lo spettatore vede, è quello che vede il protagonista, che non si sposta mai dalla sua stanza, e la cui conoscenza dei fatti è limitata dalla visuale della sua finestra. Hitchcock costringe chi guarda a restare fermo ad osservare con un'unica chiave di lettura possibile, immedesimandosi attraverso un unico punto di vista. Hitchcock si distoglie dal cinema classico in cui ogni inquadratura sottolinea ciò che deve risultare più importante, per dare rilievo ad una sfera mentale che caratterizza i personaggi e i loro atteggiamenti, dando vita a un nuovo modo di fare cinema, quello che colpisce Marinelli.

La passione di Marinelli non si ferma alla visione e alla curiosità verso i capolavori del cinema. Già da piccolissimo infatti gioca con gli amici a fare il regista, attraverso un metodo artigianale ma che si rivelerà fondamentale per il suo futuro: una videocamera vhs, un carrello e, a sostituire il microfono, una mazza da golf. Attraverso l'utilizzo di questi mezzi produce dei veri e propri film, come *La nuova gioventù gocce di petrolio*, ispirato al romanzo postumo di Pier Paolo Pasolini *Petrolio*³ che verrà notato da Gian Antonio Cibotto e che gli permetterà di dare inizio alla sua carriera.

1.3 Tra cinema e teatro, Marinelli uomo di poesia

Gian Antonio Cibotto ebbe un ruolo fondamentale nella carriera di Marinelli. Grande scrittore, critico drammaturgo, giornalista, direttore teatrale e protagonista della scena culturale del Novecento italiano e veneto, inizia la sua carriera come giornalista e critico letterario scrivendo per diversi giornali come il «Gazzettino». Il Veneto, la sua terra

²Cfr. *Rear Window*, regia di ALFRED HITCHCOCK, da Cornell Woolrich, prima uscita 1 settembre 1954, Usa.

³ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, Milano, Einaudi, pubblicato postumo nel 1992.

madre, è una costante nelle sue opere. Ha diretto il Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni e ha fatto parte della giuria del premio letterario Campiello dalla prima edizione nel 1963 al 1999. Fu lui a notare la produzione cinematografica del giovane Marinelli e a rimanerne folgorato, comprendendo al volo la genialità e la portata delle sue idee. Grazie a questo incontro, Marinelli cominciò a frequentare vari editori, scoprì la sua straordinaria attitudine per la scrittura, debuttò con il suo primo successo letterario *Amori in Stazione*, romanzo molto forte che racconta la sua storia, in viaggio per amore⁴. Durante quelle che lui stesso definisce delle traversate oceaniche, tra una stazione e l'altra, incontra personaggi particolari, con cui crea legami fortissimi e che racconta attraverso la letteratura, che per lui serviva a «parlare con coloro a cui non si può parlare più»⁵. Questo libro fu il primo di una serie di romanzi che hanno ottenuto moltissimo successo, tra questi *Dopo l'amore*⁶ e *Ti lascio il meglio di me*⁷ vincitori del premio Campiello rispettivamente nel 2002 e 2006. Il suo ultimo successo, *Eleven*, pubblicato nel 2021, vincitore del premio Sassi di Matera, è una dedica al ricordo degli attentati alle Torri gemelle⁸. Racconta la storia di Kostantin Petrov, un ragazzo incriminato in Estonia perché manometteva i decoder del suo paese per intercettare quelli finlandesi; fuggito negli Usa trova lavoro nella Torre nord all'ultimo piano come elettricista notturno. In internet posta le foto che scatta mentre lavora: tazzine ribaltate dei ristoranti, post-it, ambienti vuoti, strazianti; l'11 settembre muore lasciando di quel mondo gigantesco solo quelle piccole cose.

1.4 Il teatro, la riscoperta

A causa della gran parte del tempo spesa a vedere film e leggere libri, Marinelli considerava il teatro come un museo ammuffito e non riusciva a capire come il cinema, così irrealista, o un libro, composto da semplici pagine stampate, potessero emozionarlo più del teatro che è lì, raccontato da persone in carne ed ossa. Non riusciva a spiegarsi per

⁴ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Amori in Stazione*, Parma, Guanda, Parma, 1995.

⁵ Intervista di VALENTINA VALLE a GIANCARLO MARINELLI, Teatro Comunale di Vicenza, 23 settembre 2022, d'ora in poi INTERVISTA, che si trova riprodotta integralmente nella sezione Appendice di questa tesi.

⁶ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Dopo l'amore*, Parma, Guanda, 2002.

⁷ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Ti lascio il meglio di me*, Milano, Bompiani, 2006.

⁸ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *11-Eleven*, La Nave di Teseo, Milano, 2021.

quale ragione due arti così fisicamente lontane da lui potessero emozionarlo più di una rappresentazione teatrale dal vivo.

Da studente vede *Gli Innamorati* di Carlo Goldoni, commedia in tre atti scritta nel 1759 che racconta una storia d'amore dietro la quale si nascondono tensioni, gelosie e intrecci in cui però l'amore trionfa sempre⁹. Un altro autore che vede in scena è Oscar Wilde; queste esperienze teatrali lo portano a provare un rifiuto tremendo verso quest'arte.

Realmente il teatro l'aveva folgorato da bambino, a otto anni, quando sua madre lo portò a vedere al Teatro Comunale di Rovigo *Il Genio*¹⁰ allestito da Damiano Damiani (regista cinematografico) e Raffaele La Capria, con Giorgio Albertazzi e Luigi Pistilli. La narrazione è articolata sulla storia di due attori, il primo geniale vincitore di premi oscar, il secondo meno fortunato. Quel magnetico Giorgio Albertazzi rimase scritto nel destino di Marinelli, che si trovò a dirigerlo a distanza di 32 anni, ne *Il Mercante di Venezia* al Teatro Quirino di Roma. Un attore così raffinato e sensibile, lascerà un insegnamento profondo, sempre presente nella mente di Marinelli, colpito dalla particolare modalità dell'attore di dominare la scena, il quale «si trasformava, come posseduto, in preda a uno spirito»¹¹. Il teatro di Albertazzi è fatto dal rapporto di complicità con il pubblico, di confronto e scontro, richiama i principi rivoluzionari che hanno animato la scena teatrale durante il Novecento. Albertazzi, proprio come Marinelli, è lontano dal teatro della tradizione del tutto fedele al testo in cui gli attori recitano ciò che leggono suggerito da un regista.

A dieci anni la madre lo porta a visitare il Teatro Olimpico di Vicenza. L'esperienza fu indimenticabile: la prima cosa ad attirare la sua attenzione fu il cielo, sopra la platea come nelle vie di Tebe. Pensò di trovarsi in un teatro per metà all'aperto e per metà al chiuso, avvolto dall'illusione che solo questo teatro, così simile al cinema, trasmette.

Fondamentale fu l'incontro con uno spettacolo al Carlo Goldoni di Venezia, *Le Variazioni Enigmatiche* opera scritta da Eric-Emmanuel Schmitt nel 1995 e portata in

⁹ Cfr. *Gl'innamorati*, regia di CARLO GOLDONI, prima assoluta al Teatro San Luca di Venezia, 1759.

¹⁰ Cfr. *Il genio*, regia di DAMIANO DAMIANI e RAFFAELE LA CAPRIA, Teatro Comunale di Rovigo, 1984-85.

¹¹ INTERVISTA.

Italia da Glauco Mauri e Roberto Sturno nel 2000¹². A colpire Marinelli fu la vicinanza di questo testo ai grandi classici, che non si limitano alla rappresentazione e al piacere del pubblico, ma hanno il compito di disturbare, sollecitare lo spettatore che si trova ad affrontare l'emozione dell'immedesimazione nel personaggio. Questo spettacolo lo folgorò e da quel momento comprese all'improvviso che quel teatro, così com'era elaborato e raccontato, era in grado di abbattere libri e pellicole ed era quello che stava cercando. Da quel giorno, giovanissimo, grazie alla spinta e al consiglio di Cibotto, cominciò a dire a sé stesso di voler fare teatro. Ha inizio così un percorso di crescita che lo ha portato alla direzione del Teatro Olimpico, della Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza, del circuito di distribuzione teatrale Arteven, e alla realizzazione di successi internazionali ed europei. Una carriera ancora molto lunga che ora lo vede lavorare a numerosi progetti tra i quali il Theatre de la Madelaine di Parigi.

1.5 I caposaldi della sua arte

Il modello principale di Giancarlo Marinelli fu Maurizio Scaparro, regista teatrale molto amato in Italia e Francia. Direttore artistico di alcuni dei più importanti teatri italiani, del Festival internazionale di teatro all'interno della Biennale di Venezia tra il 1979 e il 1983, Scaparro si distinse per il suo obiettivo di creare un repertorio nazional popolare valorizzando testi meno conosciuti di autori classici e novità contemporanee adattando per la scena romanzi del Novecento. Diresse tra i più grandi artisti italiani come Giorgio Albertazzi, Massimo Ranieri, Pino Micol e molti altri. La sua carriera, i suoi obiettivi e il suo modo di fare teatro saranno insegnamenti fondamentali per Marinelli, in particolare un'importante lezione fu la grande differenza tra cinema e teatro, conoscenza basilare per un regista che si avventura nel mondo della rappresentazione teatrale, e soprattutto sarà fondamentale per approcciarsi al Teatro Olimpico di Vicenza. Il cinema è il mondo dell'illusione, il teatro è il mondo dell'allusione. Nel cinema è possibile illudere qualcuno di trovarsi in un mondo che esiste e che il regista crea, il teatro non ha questa possibilità ma può fare qualcosa di ancora più forte: può alludere, può diventare un segno che non necessita di costruzioni. Il teatro lascia il segno. La lezione di Scaparro fornì a Giancarlo

¹² Cfr. *Le Variazioni Enigmatiche*, regia di GLAUCO MAURI E ROBERTO STURNO, da Eric-Emmanuel Schmitt, Teatro Goldoni di Venezia, 1995.

un insegnamento che sarà sempre forte per il suo lavoro: «Mai confondere illusione e allusione a teatro, altrimenti il risultato sarà quel museo ammuffito. Nel tentativo di ricreare il cinema senza averne i mezzi e le possibilità tecniche il teatro diventa una trappola»¹³.

La guida di Gian Antonio Cibotto, l'esempio di Maurizio Scaparro e gli insegnamenti colti sulla scena attraverso il lavoro con Giorgio Albertazzi sono alla base della carriera teatrale di Marinelli, che da questi autori, lui stesso afferma, ha imparato molto di più di ciò che si impara dai libri di critica¹⁴.

Al centro della sua arte teatrale c'è un forte amore per i classici, quell'amore che lo porterà al suo sogno: la direzione del primo teatro stabile della storia, il Teatro Olimpico. L'incontro con la cultura classica, secondo Marinelli, è un incontro sovversivo in quanto muta e travolge la concezione che si ha della propria esistenza. Marinelli ricorda Hegel, per il quale la tragedia greca era la vetta, «gli uomini dopo l'età classica non riusciranno più a fare qualcosa di ugualmente bello, riusciranno solo a fare qualcosa di più alto»¹⁵. Nel teatro di Marinelli è fondamentale capire che cosa è stato il classico: i classici esprimono la loro potenza attraverso i personaggi, i quali creati da parole, diventano modelli eterni superando le parole e i loro autori, ponendo il dubbio della veridicità delle loro storie. L'immedesimazione che avviene tra il personaggio in scena e lo spettatore, tra l'opera e lo sguardo, è uno dei grandi temi dell'arte di Marinelli, il principio cardine che muove tutta l'arte classica, dalla scultura alla pittura. L'obiettivo fondante della direzione di Giancarlo Marinelli all'Olimpico è quello di

aprire il teatro a realtà nuove, colmarlo di giovani, renderlo un teatro popolare, un teatro che per Marinelli dev'essere comunità con lo scopo di proteggere l'uomo¹⁶.

¹³ INTERVISTA.

¹⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁵ INTERVISTA.

¹⁶ Cfr. *ibidem*.



Fig. 1 – Giancarlo Marinelli con Gian Antonio Cibotto, in www.premiocomisso.it



Fig. 2 – Giancarlo Marinelli con Giorgio Albertazzi, ne *Il Mercante di Venezia*, da William Shakespeare, Roma, Teatro Quirino, in www.comunedivicenza.it

CAPITOLO SECONDO

2.1 Il Teatro Olimpico, il Tempio dei classici

Nel 2019 Giancarlo Marinelli viene nominato direttore artistico del Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza dal Consiglio di Amministrazione della Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza, presieduto da Enrico Hüllweck.

Il Teatro Olimpico segna la storia della cultura occidentale dal 1585 ed è patrimonio dell'umanità, commissionato dall'Accademia Olimpica ad Andrea Palladio che nel 1579, a un anno dalla sua morte, ne inizia la progettazione proseguita poi dal figlio Silla e dall'architetto Vincenzo Scamozzi. Il teatro risulta essere l'esito di accurati studi compiuti da Palladio sul tema del teatro classico e svolti presso le rovine dei teatri romani italiani ed europei, oltre che frutto di una conoscenza profonda del trattato di Vitruvio molto tradotto durante l'Umanesimo-Rinascimento, il *De Architectura*. Per questi motivi e per la sua maestosità è considerato il Tempio della classicità e un testimone per l'eternità della grandezza degli intellettuali vicentini e della loro "perpetua memoria"¹⁷.

La sala dell'Olimpico è composta da una cavea semiellittica e da un imponente proscenio rettangolare dai cui ingressi si dipartono sette scene lignee prospettiche. La cavea lignea formata da tredici gradini è cinta alla sommità da una loggia corinzia scandita da ventinove intercolunni, le statue sono poste all'interno delle nicchie e sulla balaustra che corona la loggia, lo spazio è coperto da un finto cielo, a coprire il proscenio invece un soffitto a cassettoni. Il prospetto monumentale presenta sette campate su due ordini corinzi e un attico decorato da bassorilievi che raccontano gli episodi della vita di Ercole, simbolo dell'Accademia e archetipo dell'uomo che conquista la gloria con la nobiltà del suo operare. La scena presenta alcune aperture: la porta regia, ai lati due *hospitalia* e due versure da cui si aprono piccole porte. L'intera scena è impreziosita dalla plasticità delle nicchie a edicola e dalla ricchezza della decorazione scultorea. In seguito alla studio degli archivi olimpici svolto da Maria Elisa Avagnina è possibile affermare l'idea che Palladio avesse pensato alla rappresentazione di un olimpo di virtù ed eroi, in seguito gli

¹⁷ La bibliografia sul Teatro Olimpico di Vicenza è molto ricca. Si vedano almeno i più recenti LICISCO MAGAGNATO, (a cura di Lionello Puppi), *Il Teatro Olimpico*, Milano, Electa, 1992; STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998.

Accademici hanno deciso di personificare se stessi per celebrare la magnificenza dell'Accademia e dei cittadini¹⁸. Al centro della scena si trova l'elemento chiave: lo stemma con il motto accademico Mazzoni riporta: «sulla grande *frons scaenae* [...] l'Accademia [...] pose pomposamente il suo simbolo [...] e il suo motto «*Hic opus, hic Labor est*»¹⁹.

Dal 1934 il Teatro Olimpico è sede di uno dei più antichi Cicli di Spettacoli Classici, un programma di rappresentazioni teatrali dedicate al teatro classico che si svolge in autunno per la durata di un mese di rappresentazioni. Il festival è un appuntamento fondamentale per la città di Vicenza, per il Comune e per l'Accademia Olimpica che nel 1813 rinuncia al possesso del teatro, ma ne rimane legata tutelandolo come luogo storico e come spazio performativo con l'obiettivo di mantenerlo vivo nel panorama italiano e internazionale. L'Olimpico, come afferma Gaetano Thiene, presidente dell'Accademia Olimpica, è un patrimonio da difendere, dal punto di vista strutturale, ma soprattutto come simbolo²⁰. Un importante ruolo nella cura del teatro e del festival è svolto dal Comune di Vicenza che da sempre considera il Ciclo di Spettacoli Classici un'icona per la città. Il Sindaco Francesco Rucco dal 2019 con Marinelli pensa ai giovani, cercando di portare in scena dei testi che dagli antichi arrivino ai nostri giorni²¹. I classici, che come ricorda anche l'Assessore alla cultura Simona Siotto, ci attraggono costantemente e infinitamente perché non smettono mai di insegnarci qualcosa di nuovo²². Importante infine la collaborazione con la Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza a cui è affidata l'organizzazione del Festival.

¹⁸ Cfr. MARIA ELISA AVAGNINA, *Le statue dell'Olimpico, la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro*, in, LICISCO MAGAGNATO, (a cura di Lionello Puppi), *Il Teatro Olimpico*, cit., pp. 85-119.

¹⁹ STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, cit., p. 93.

²⁰ Cfr. DINO PIOVAN-RICCARDO BRAZZALE (a cura di), *Diario 2019*, Vicenza, Cooperativa Tipografica degli Operai S.r.l, 2019 pp. 9-10.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 5-6.

²² Cfr. *ivi*, pp. 7-8.



Fig. 3 Teatro Olimpico di Vicenza, in www.beniculturali.it

2.2 Il Ciclo di Spettacoli Classici e il mandato quadriennale di Marinelli

Fin dall'inizio del suo mandato Marinelli opera un'accurata scelta di spettacoli legandoli al tema che ogni anno viene scelto per il ciclo stesso. Il Ciclo di Spettacoli viene presentato agli spettatori nel mese di maggio attraverso una serata inaugurale a cui prendono parte attori e protagonisti degli spettacoli che verranno rappresentati nei mesi di settembre e ottobre. Il primo lancio di Marinelli fu *Muoiono gli dei che non sono cari ai giovani*, inversione della celebre citazione di Menandro (342 a.C.-291 a.C.) commediografo e aforista greco, «Muore giovane chi è caro agli dei», monito rivolto ai giovani con cui il Direttore inaugura il suo lavoro al Teatro Olimpico durante il 72° ciclo di spettacoli. Il titolo ha l'obiettivo di rappresentare il passaggio dell'uomo dall'ubbidienza incondizionata agli dei, alla ribellione, esplicita il distacco degli uomini dalla divinità, un punto cruciale della storia che ne rivoluziona il divenire e che vede protagonisti giovani eroi divenuti modelli per gli stessi ragazzi a cui Marinelli vuole dedicarsi²³.

²³ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Muoiono gli dei che non sono cari ai giovani*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2019 (i materiali conservati in questo archivio non presentano collocazione precisa).

Sarebbe meraviglioso se l'Olimpico fosse il luogo dei bambini che corrono, se attraverso il dipanarsi delle sue storie che verranno raccontate noi riuscissimo a trasformare i nostri sensi in quelle gambe che hanno voglia di penetrare, di perlustrare ogni angolo di questa magnificenza²⁴.

L'unico luogo di questo teatro, spiega Marinelli, che è coperto da un tetto è il palco, dove recitano gli attori, perché qui avviene la vera iniziazione all'infinito, qui in una parola, in un tempo, in uno spazio scenico lo spettatore deve meritarsi il cielo del pubblico e il perdersi nell'infinito: «L'Olimpico è di tutti coloro che sono così piccoli, così umani, da sfiorare la perfezione del divino, coloro che diventano classici»²⁵.

L'anno seguente il 73° festival si apre con una dedica alla vita dopo la pandemia che nel 2020 colpisce il mondo e costringe alla chiusura di ogni attività: *Nostos se tu non torni*²⁶.

Il cielo, non l'animo muta coloro che attraversano i mari, scriveva Orazio. Non so quanto avesse ragione. Di certo un mare in tempesta l'abbiamo attraversato, ed è stato un mare oscuro e violentissimo che in modo fulmineo ha spazzato via mesi di lavoro, di investimenti, di trattative, di riunioni, di traffico meraviglioso di voci e talenti che si erano messi a disposizione dell'Olimpico, di chi scrive e della sua squadra infaticabile e insostituibile di collaboratori. [...] Il mio, il nostro dovere era quello di attraversare quel mare e di mettere in salvo l'Olimpico²⁷.

Il *Nostos* di Marinelli, che si riferisce al tema classico utilizzato per definire un eroe epico che torna a casa attraverso il mare, non è Ulisse, ma il pubblico, che dopo aver visto negata la propria libertà torna ad abitare, a riempire il teatro, libero di tornare ad emozionarsi.

Dopo due anni rubati, il sentimento di giustizia, di vendetta punitrice della tirannide del covid-19, nel 2021 il 74° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza è

²⁴ Conversazione di Giancarlo Marinelli in *Olimpico Scalzi*, video per la Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza, 2019.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Nostos se tu non torni*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2020.

²⁷ GIANCARLO MARINELLI, *Prospettive 2020*, a cura di Cesare Galla, Vicenza, Cooperativa Tipografica degli Operai S.r.l., 2020, p. 10.

costruito sul tema della *Nemesi*²⁸, la controversa dea della giustizia capace di prendere la vendetta e farla diventare riscatto. *Ogni viso avrà diritto alle carezze* è il sottotitolo.

Benvenuta alla *Nemesi*, alla Giustizia Olimpica che per una volta non toglie a nessuno, ma ricompensa tutti. Benvenuto al pubblico, ad ogni viso che avrà diritto alle carezze, come ricorda il sublime Paul Eluard. Benvenuti ai bambini, alle ragazze e ai ragazzi che tornano tra gli Anelli del Miracolo Palladiano, come gioielli incastonati dentro ad altri gioielli. Benvenuta alla Speranza che più che essere l'ultima a morire, è sempre la prima a tenerci vivi²⁹.

Nemesi è la dea della giustizia, spiega Marinelli, una potenza divina astratta che tutela l'ordine delle cose, ne mantiene l'equilibrio e ne opera la compensazione, definendo così la sorte di ogni uomo. Si assiste ad un ribaltamento, *Ogni viso avrà diritto alle carezze*, il sottotitolo è capace di prendere la vendetta e di farla diventare un riscatto. La Nemesi del pubblico, la loro compensazione, il ripristino dell'equilibrio incrinato, la vendetta cieca che reintegra, il senso del teatro, dei suoi lavoratori, del suo pubblico, si riassume così: ogni viso avrà il diritto alle carezze per troppo tempo negate. «L'Olimpico sarà il luogo sacro deputato a distribuire le carezze e la celebrazione della sua Nemesi avverrà attraverso i suoi appuntamenti»³⁰.

Ormai al quarto anno di mandato Marinelli ritorna ai giovani, che in *Domani nella battaglia pensa a me*, si ritrovano nelle storie degli eroi le cui gesta sono memorabili, e si riscoprono³¹. Il 75° festival si propone di affrontare il tema dell'intervento da parte dell'uomo nella storia e sulla natura. Il direttore artistico costruisce il Festival partendo da una concezione che scandisce la storia del teatro distinta in tre grandi momenti: l'arte teatrale classica come primo periodo che racconta del rapporto tra gli dei e gli uomini; quella elisabettiana che mette a confronto uomini contro uomini; nel terzo e ultimo periodo quella moderna che si occupa del conflitto dell'uomo contro sé stesso. Il

²⁸ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Nemesi ogni viso avrà diritto alle carezze*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2021.

²⁹ GIANCARLO MARINELLI, *Prospettive 2021*, a cura di Cesare Galla, Vicenza, Cooperativa Tipografica degli Operai S.r.l., 2020, p. 10.

³⁰ GIANCARLO MARINELLI, *Nemesi ogni viso avrà diritto alle carezze*, cit.

³¹ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Domani nella battaglia pensa a me*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2022.

passaggio è dalla ribellione degli uomini, che si vogliono liberare dalla sudditanza agli dei, agli uomini che combattono l'uno contro l'altro per imporre la loro volontà e il loro arbitrio, sino alla solitudine dell'uomo moderno che, proclamatosi dio, se ne sta nel suo Olimpo a meditare sulla propria identità, sul proprio tormento e sul senso del mondo³². Questo ciclo classico racconta quella linea di confine che separa il secondo momento della storia dal terzo, che ha a che fare con la traccia, il segno, la storia dell'uomo, e cioè quando gli uomini si relazionano e confliggono contro altri uomini, e quello in cui gli uomini invece si guardano solitari e sgomenti allo specchio. Accanto a grandi nomi come Moni Ovadia, Drusilla Foer e Sophie Duez, Marinelli pensa a giovani attori e compagnie emergenti che portano in scena i grandi eroi intramontabili: *Romeo e Giulietta*³³, rivisitato ed interpretato da bambini e ragazzi dai dieci ai sedici anni provenienti da Tema Cultura Academy, e *Prometeo* interpretato dagli attori della Scuola del Teatro Stabile di Torino³⁴.

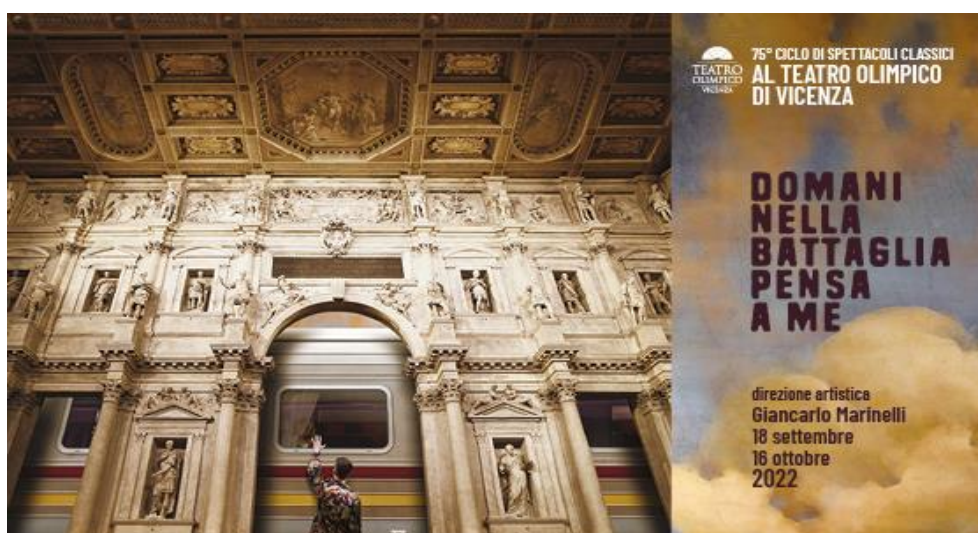


Fig. 4 Manifesto del 75° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico, in www.museicivivicenza.it

³² Cfr. *ibidem*.

³³ Cfr. *Romeo e Giulietta*, da William Shakespeare, regia di GIOVANNA CORDOVA, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2022.

³⁴ Cfr. *Prometeo*, da Eschilo, regia di GABRIELE VACIS, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2022.

2.3 Marinelli “maestro” al Teatro Olimpico

Il Ciclo di spettacoli classici da 75 anni porta in scena i grandi miti della classicità, con i loro esempi universali. Il punto di partenza per definire un ciclo classico per Marinelli sono le parole, fin dal suo arrivo analizza la parola “ciclo” e la parola “classici” e avendo una formazione classica, essendo uno scrittore e un uomo di lettere, il suo primo interrogativo come direttore è definire che cosa sia il classico.

Marinelli ricorda Giuseppe Pontiggia che affermava: «il classico è tutto ciò che nel momento in cui lo incontriamo, rivoluziona il nostro punto di vista»³⁵. Il classico è qualcosa che quando entra in contatto con l'uomo viene subito riconosciuto, non attraverso il gusto o la coscienza critica, ma perché esso cambia profondamente qualcosa in lui. Ecco cosa è accaduto al classico considerato tale: ha talmente cambiato il modo di concepire l'uomo, il padre, l'eroe, il marito che ha operato una rivoluzione negli individui che l'hanno affrontato. La volontà di Marinelli di estendere questo concetto a testi contemporanei non è dettata dalla volontà di imporre qualcosa che per la maggior parte delle persone non è tale. L'Olimpico, come afferma Marinelli, è il teatro dei classici e deve rimanerlo, classico che non è tragedia greca³⁶.

La vera sfida è far capire al pubblico che classico non è solo quello strettamente inteso, ma che è tutto quel mondo che in qualche maniera ne sente o la continuazione o l'atroce mancanza. Il Novecento è ricco di autori classici, Jean Cocteau ad esempio, che nella sua *Voix Humaine* trasforma il coro greco in un'interferenza al telefono, una voce invisibile che ascolta ciò che succede, trasforma il grande monologo di Edipo in una donna lasciata al telefono che parla con una presenza che noi non sentiamo mai³⁷.

Una delle caratteristiche che rende famoso e molto apprezzato l'operato di Marinelli è la sua capacità di rappresentare scena in modo emblematico la contemporaneità, attraverso le grandi figure della tradizione letteraria. Nel suo lavoro svela naturalmente quei principi che rendono le opere modelli e miti in cui potersi immedesimare, come Dylan Thomas, Virginia Woolf, Edgar Allan Poe, Giuseppe Berto e tantissimi altri, proprio come gli

³⁵ GIUSEPPE PONTIGGIA, *I classici in prima persona*, Milano, Mondadori, 2006, p. 27.

³⁶ Cfr. INTERVISTA.

³⁷ *Ibidem*.

antichi, con la loro letteratura travolgono per la loro profondità e le loro storie terribilmente vicine e comuni.

Chi è che non ha letto Dylan Thomas e ha cambiato il suo modo di dichiarare l'amore a una donna? Per chi l'ha letto succede, quando leggi una poesia, di Walt Whitman o Emily Dickinson cambia il tuo linguaggio, il tuo punto di vista rispetto a qualcosa o qualcuno, per cui per me classico è questo e quando ho cominciato la mia esperienza questo è stato il mio vangelo³⁸.

Autori molto più classici dei contemporanei di Eschilo piuttosto che di Sofocle, questo l'obiettivo del direttore artistico, far capire al pubblico che il classico è ovunque, i classici devono essere rappresentati come storie che raccontano quello che succede allo spettatore che dalle gradinate dell'Olimpico guarda in picchiata attori piccolissimi e scende, attraverso l'immedesimazione, fino a farli diventare più grandi di lui. *Muoiono gli dei che non sono cari ai giovani*³⁹, ad esempio, ben esprime la nuova idea di classicità: l'uomo spettatore si ribella all'idea che le storie siano mosse dagli dei e pretende che il teatro abbia al centro individui, artefici dei propri destini fino a riflettere il passaggio dall'era classica alla contemporaneità. Per lavorare su questo palco Marinelli pone dei principi imprescindibili, primo fra tutti il rapporto con la classicità che in un teatro come questo è fondamentale. La sua riflessione poi cerca i grandi nomi degli eroi antichi, Edipo, Clitennestra, Medea, Ecuba, personaggi talmente forti da scalzare i propri autori per vivere di luce propria, diventare, agli occhi di chi li guarda personaggi reali, capaci di far dubitare sulla veridicità della propria storia.

Il secondo principio dettato da Marinelli prevede per il suo Ciclo Classici unicamente prime nazionali, spettacoli concepiti e nati dall'Olimpico, studiati in modo che si confrontino con questo teatro tanto bello quanto pericoloso. «L'Olimpico spinge a credere che dentro un'illusione si debba creare un'altra illusione ed è lì lo sbaglio, la cosa fondamentale da ricordare per lavorare su questo spazio è che uno spettacolo non passa mai di lì, dev'essere concepito con l'Olimpico per non essere ammazzato da esso, tutti

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. GIANCARLO MARINELLI, *Muoiono gli dei che non sono cari ai giovani*, cit.

gli spettacoli devono nascere registicamente e drammaturgicamente da un confronto con il teatro stesso»⁴⁰.

Durante il primo anno decide di non fare regie e di studiare, osservare, «questo signore, questa bestia che schiaccia qualunque cosa passi sotto di lui, una strepitosa illusione che se non cerchi di studiare bene finisce per mangiarti, per rendere te e ciò che vuoi dire illusione»⁴¹. Al secondo anno del suo mandato, penalizzato dal virus che ha reso impossibile la realizzazione di molti progetti, Marinelli propone per la prima volta una sua regia al Teatro Olimpico portando in scena *La Signora Dalloway*, da Virginia Woolf, con Anna Galiena, Ivana Monti, Fabio Sartor, Romina Mondello, sotto forma di dedica del direttore alla madre scomparsa⁴². Seguono i grandi successi in scena tra il 2021 e il 2022, come *Histoire du Soldat* da Igor Stravinskij con direttore d'orchestra Beatrice Venezi, Drusilla Foer, Andre De La Roche⁴³. Nel 2022 sorprende la critica e il pubblico realizzando uno spettacolo in lingua francese: *La Voce Umana* dal testo di Jean Cocteau con Sophie Duez, opera che ha sconvolto la sala per la sua potenza e profondità⁴⁴. Infine *Milk Wood* di Dylan Thomas, letto per le strade della città e nel giardino del Teatro da grandi attori del panorama italiano come Emilio Solfrizzi e Jane Alexander⁴⁵.

Le opere di Giancarlo Marinelli nascono dai ricordi della sua giovinezza, di quel periodo della vita che lui definisce “età classica” fatto di momenti, di persone, di avvenimenti che hanno segnato la sua vita arricchendola di emozioni⁴⁶. Le sue rappresentazioni nascono quindi dall'idea di mettere in scena un preciso momento, un ricordo, questo il punto di partenza, successivamente segue la produzione dello spettacolo i cui snodi principali sono la scrittura del copione, la scelta degli artisti e della scenografia studiata appositamente per il Teatro Olimpico.

⁴⁰ INTERVISTA.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. *La signora Dalloway*, da Virginia Woolf, regia di GIANCARLO MARINELLI, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2020.

⁴³ Cfr. *Histoire du soldat*, da Igor Stravinskij, regia di GIANCARLO MARINELLI, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2021.

⁴⁴ Cfr. *La voce umana*, da Jean Cocteau, regia di GIANCARLO MARINELLI, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2022.

⁴⁵ Cfr. *Milk Wood*, da Dylan Thomas, regia di GIANCARLO MARINELLI, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2022.

⁴⁶ Cfr. INTERVISTA.

Fondamentale per la realizzazione del Festival è il lavoro di squadra; Marinelli infatti ha creato attorno a sé un gruppo di professionisti, come Giulia Pellicciari e Annalisa Carrara che ricoprono il ruolo di vice direttrici; importanti anche la cooperazione della Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza, lo scenografo Francesco Loperголо, la collaborazione tecnica di Gianluca Cioccolini e di Francesco Etonti nell'ambito rispettivamente della luce e del suono. Essenziale il sostegno e la presenza degli Accademici, come Cesare Galla che ogni anno propone una rassegna critica del Ciclo classici attraverso il volume intitolato *Prospettive*, che raccoglie interessanti approfondimenti sugli spettacoli pensati per il pubblico e per la memoria delle rappresentazioni nel tempo⁴⁷.

2.4 Lo studio della luce come mezzo per affrontare la scena fissa

La scena fissa dell'Olimpico rappresenta una grande arma a doppio taglio per chiunque voglia portare in scena uno spettacolo in questo famoso palcoscenico. Il fronte scena è costituito da sette prospettive ideate in origine per la prima rappresentazione dell'*Edipo Re*⁴⁸ e raffiguranti le vie di Tebe rimaste nel tempo immutate per il loro splendore, che si prestano all'identificazione con la città di Vicenza. Stefano Mazzoni afferma: «La scelta dell'*Edipo re* fu determinante per la chiamata dell'architetto Vincenzo Scamozzi, che in concerto con il corano Ingegneri ideano una suite di prospettive in funzione della rappresentazione»⁴⁹. L'illusione scaturita da queste prospettive e la magnificenza della *frons scenae*, assoluta protagonista che supera la grandezza di qualsiasi personaggio facendosi protagonista, rendono questo teatro un grande ostacolo per ogni regista che si trova spesso impotente. L'unico modo per affrontare l'Olimpico non è tentare di superarlo, ma cercare di entrarci dentro, e l'unica maniera per entrare dentro una struttura è la luce.

⁴⁷ Cfr. *Prospettive*, a cura di CESARE GALLA; si tratta di una collana di testi per il Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza, ideata da Lamberto Puggelli e stampato dalla Cooperativa Tipografica degli Operai S.r.l., Vicenza.

⁴⁸ Per una ricognizione su questo spettacolo capitale per la storia dello spettacolo si veda almeno STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, cit.

⁴⁹ Ivi, p. 103.

Nel 1583 Angelo Ingegneri (1550-1613) teorico del teatro, viene nominato dall'Accademia Olimpica come corago per lo spettacolo inaugurale per cui mette a punto un apparato illuminotecnico realizzato e studiato in base a un principio di verosimiglianza che lega tutti gli elementi scenici deputati a rappresentare il testo drammatico. Nel suo trattato *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* Ingegneri spiega la composizione dell'apparato scenotecnico: attraverso alcuni congegni concepiti in accordo con le architetture palladiane e in relazione alle esigenze insite nel dramma da rappresentare. Immagina dei dispositivi posti in modo da non impedire la vista agli spettatori, pensati per illuminare o oscurare la sala, la scena o le prospettive. Ingegneri congegnava un fregio, un sostegno a fascia largo quanto la scena e posto nella zona di confine tra il proscenio e l'orchestra. Il sistema si compone di piccoli lumi con schermi riflettenti fissati sul lato nascosto e predisposti per illuminare i recitanti. Sulla scena sono inoltre poste delle torce rischiaranti fissate sul prospetto monumentale, ed altre luci schermate adornano le finestre delle *versurae*. Anche le prospettive lignee sono illuminate da dei lumi occultati alla vista degli spettatori, anche questi potenziati da superfici riflettenti a parabola per meglio dirigerne il raggio⁵⁰. Le osservazioni del corago offrono molte informazioni, se ne deduce, come spiega anche Mazzoni, la necessità di impiegare un sipario per permettere di occultare la scena e le prospettive e permettere lo stupore del pubblico. Il fregio, sollevato dal palco e fissato alla quota superiore della boccadopera, era munito sul retro di una batteria di lampadine attraverso le quali permetteva di irradiare il palcoscenico di riverberi giallo dorati e far risaltare la decorazione della scena, i costumi e i volti degli attori, anche grazie a delle torce presenti sulla scenafronte. Le prospettive erano dotate di un dispositivo di lumiere invisibili e occulte, alcune rimanenze sono ancora presenti in loco ed esposte nel vestibolo del teatro. Infine nei finestrini delle *versurae* erano presenti fonti luminose⁵¹. Sin da questa altezza cronologica l'azione che Ingegneri imprime sul teatro presuppone

⁵⁰ Cfr. la descrizione del dispositivo in ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Modena, ISR-Ferrara Edizioni Panini, 1989, (edizione originale Ferrara, Vittorio Baldini, 1598), p. 27.

⁵¹ Cfr. STEFANO MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, cit., pp. 122-130.

un impiego drammaturgico della luce che risponde ad un preciso disegno estetico⁵². Quando Giancarlo Marinelli pensa al confronto con l'Olimpico in riferimento alla sua personale cifra stilistica, si ispira prioritariamente alla luce, linguaggio estetico che lui progetta con un fine drammaturgico. Inizialmente cerca un rapporto con l'architettura stessa che domina e sovrasta, e lo ottiene attraverso l'espedito della multivisione. La multivisione dello scenografo Francesco Lopercolo, illuminotecnico che da anni accompagna Marinelli, non ha l'obiettivo di scoprire o rivelare ciò che sta sul palcoscenico, ma è narrativa, racconta sulle mura di questo teatro una storia. Le proiezioni non hanno lo scopo di illuminare semplicemente la scena, ma sono legate allo spettacolo svolto dagli attori sul palco, inscenano due forme di racconto, che non sempre si intrecciano. La scena Olimpica è talmente imponente che ruba l'attenzione fin dal primo sguardo; l'obiettivo del regista è che ciò che sta dietro rimbalzi su quello che sta davanti, e quindi che la storia raccontata attraverso la luce poi porti l'attenzione a chi la storia la racconta con la voce e il corpo.

Io posso dire a uno spettatore che mentre una donna bellissima recita dietro c'è la *Gioconda*, la donna la guardi, ma l'attenzione rimarrà sempre sulla *Gioconda*, puoi metterla in ombra ma la gente guarderà sempre lei come è giusto che sia. Quello che rimane da fare, che è la cosa più difficile è che la *Gioconda* guardi la bellissima attrice in scena. Io ho provato attraverso la multivisione a fare in modo che l'Olimpico guardasse il mio attore, e a quel punto che lo spettatore guardasse anche lui di rimbalzo quello che succede davanti a questo meraviglioso fronte⁵³.

La collaborazione con Francesco Lopercolo nasce nel 2010 quando insieme inaugurano il *restyling* di luce del Teatro Toniolo di Mestre. In questa occasione Marinelli rimase molto colpito, poiché solitamente risultava scettico rispetto all'uso di proiezioni. Ciò che lo incuriosì fu principalmente il modo in cui lo scenografo Lopercolo utilizzava la struttura e le immagini: non come uno schermo o una parodia del cinema o dell'effetto speciale, ma aveva ideato una pluralità di immagini legate tra loro in modo da entrare

⁵² Cfr. MARZIA MAINO, *Il Teatro Olimpico di Vicenza tra visioni prospettiche e "sguardo" interiore: Angelo Ingegneri e le poetiche della luce tra Cinque e Seicento*, in Valentina Valentini e Donatella Orecchia (a cura di), *Le arti performative e le nuove generazioni di studio*, atti delle giornate di studio organizzate dall'Università di Roma "La Sapienza", Roma, 25-26 giugno 2010, «Biblioteca teatrale», Bulzoni, Roma, n. 107-108, luglio-dicembre 2013, parte II, pp. 109-125.

⁵³ INTERVISTA.

dentro la pietra, dentro le mura, e raccontare una storia, che è quello che deve fare la luce in uno spettacolo in rapporto con la scena e il suono. Da qui è nata la loro collaborazione sviluppatasi in tutti i successivi spettacoli teatrali di Giancarlo Marinelli. Nell'ambito della creazione degli audiovisivi fotografici, della comunicazione visiva e della multimedialità, Francesco Lopercolo viene considerato come uno degli autori protagonisti della scena nazionale. Da sempre appassionato ai percorsi di comunicazione visiva, ha accumulato successi ed esperienze realizzando raffinati prodotti di forte impatto emotivo e ottenendo numerosi riconoscimenti in Festival Nazionali e Internazionali. Oltre alla produzione di multivisione su grande schermo, è particolarmente conosciuto e specializzato in proiezioni nelle quali immagini e strutture architettoniche diventano un *unicum*, ottenendo effetti originali e affascinanti⁵⁴.

La luce rappresenta da sempre un elemento fondamentale per la rappresentazione teatrale. La storia del teatro del Novecento ha infatti come protagonista la luce e gli studi su di essa che con l'avvento della regia teatrale è stata indagata da tutti coloro che si sono affacciati al mondo della rappresentazione scenica. La caratteristica principale che accomuna Giancarlo Marinelli alle ricerche illuministiche dei grandi teorici del Novecento è il ruolo narrativo affidato alla luce, che non serve più solo ad illuminare la scena e a permettere la visione sul palcoscenico, ma si fa espressione, un elemento capace di comunicarci una storia, delle emozioni. L'utilizzo della luce in rapporto con l'architettura del Teatro Olimpico, e lo studio sulla rappresentazione dei classici di Giancarlo Marinelli non può che ricordare antecedenti illustri, come le celeberrime proiezioni ideate da Josef Svoboda o al lavoro che fa Peter Greenway ad esempio per la Giovanna d'Arco allestita nel 2016 al Teatro Farnese di Parma, altro tempio del Manierismo italiano.

⁵⁴ Cfr. *ibidem*.



Fig. 5 Frammento della scenografia di *Histoire du Soldat* al Teatro Olimpico, www.tcvi.it



Fig. 6 Frammento della scenografia de *La Voix Umaine* al Teatro Olimpico, www.tcvi.it



Fig. 7 Frammento della scenografia di *Milk Wood* nel giardino del Teatro Olimpico, www.tcvi.it

CAPITOLO TERZO

3.1 Le regie di Giancarlo Marinelli per il 75° Ciclo di Spettacoli Classici

Il 75° Ciclo di spettacoli classici è caratterizzato da tre regie di Giancarlo Marinelli, spettacoli che si confrontano con l'Olimpico e con la realtà che l'uomo vive oggi. Infatti il direttore sceglie di mettere in scena storie di uomini che affrontano la solitudine e vivono le loro battaglie con le emozioni. La scelta del direttore si orienta intorno a *La Voce Umana*, *Milk Wood* e *Histoire du Soldat*, opere che Marinelli conosce sin da piccolo, in quella fase della vita di un uomo che lui definisce classica, e rappresentano momenti significativi della sua giovinezza e ricordi indelebili che per questo sceglie di rappresentare durante il ciclo classici.

Io sono convinto che il modo più spettacolarmente convincente di approcciarsi all'Olimpico sia affrontarlo con il tuo momento di maggiore purezza che è quello dell'infanzia. Il rapporto che si ha con questo luogo, così illusionistico così favolistico, è un rapporto immediatamente ludico, immediatamente infantile, lascia quello stupore da infante a qualsiasi età e tocca qualsiasi esperienza⁵⁵.

La Voce Umana dal testo di Jean Cocteau è un tentativo e una ricerca del classico nel contemporaneo, il classico che non necessariamente è mito classico, ma si può incontrare anche in testi molto più vicini a noi e che raccontano la crisi dell'uomo di oggi, principalmente la solitudine. Questa è la storia di una donna e di un telefono, una donna-eroina proprio come lo sono Medea, Ecuba, Elettra che affrontano la morte, parlano con gli dei, raccontano la situazione che vivono e le loro emozioni. Nel dramma di Cocteau c'è un richiamo al coro greco che sono le voci al telefono, e il richiamo ad un dio che è l'amore. I protagonisti non hanno nome, un testo classico più che mai che permette a qualsiasi spettatore di immedesimarsi, la storia di un amore che finisce, della sofferenza, della solitudine che a ognuno può provocare un ricordo⁵⁶.

⁵⁵ INTERVISTA.

⁵⁶ Cfr. *La voce umana*, da Jean Cocteau, regia di GIANCARLO MARINELLI, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2022.

Sull'attrice torna il mondo dell'adolescenza, è l'eros. Volevo prendere una donna che percettivamente fosse impossibile per me da lasciare, e invece è una donna che viene lasciata, e viene lasciata da un uomo nella maniera che poi il testo racconta; volevo un'attrice che rappresentasse per me l'inarrivabile bellezza e quindi l'impossibilità totale sia di averla ma al momento in cui ce l'hai di lasciarla, e dall'altra parte fosse calata al giorno d'oggi nella mia visione in una donna che sprofonda all'inferno per colpa di qualcuno, non io perché non c'è mai stata immedesimazione tra me e l'uomo al telefono, piuttosto tra me e lei⁵⁷.

Milk Wood è il tentativo di risvegliare la città e i suoi cittadini, una storia che parla delle vite degli abitanti di un villaggio e della loro bizzarra quotidianità, narrata da artisti d'eccezione nei luoghi più belli di Vicenza. Questo spettacolo riunisce le persone e fa rivivere la città. Marinelli pensa e paragona questa esperienza ai discussi *rave party* e immagina dei *rave theater party* legali, fatti di arte, di racconti, sani ed eccitanti.

Lo spunto viene a seguito della ricerca compiuta intorno ad un testo che narra una storia attraverso le voci degli abitanti di *Milk Wood*, in questo modo viene data vita dando vita a un grande coro che ricorda quello classico⁵⁸.

Dylan Thomas era uno studioso fanatico della Grecia, concepisce quel testo proprio così, come un immenso coro frastagliato e vario, da cui escono tante voci che poi tornano nell'ombra, come un mare immenso che diventa tante conchiglie e ogni conchiglia ti racconta un'onda. Dopo aver passato due anni soli in casa a pensare a cosa pensassero gli altri, questo mi sembrava il testo più adatto per celebrare un momento duro come quello che abbiamo vissuto, qualcuno cieco come Capitan Gatto che entra non nei pensieri ma nei sogni degli altri, in quel periodo abbiamo capito quanto fosse importante sognare ad occhi aperti o chiusi, il mio *Milk Wood* era il tasto perfetto⁵⁹.

Histoire du Soldat merita a nostro avviso un approfondimento.

⁵⁷ INTERVISTA.

⁵⁸ Cfr. *Milk Wood*, da Dylan Thomas, regia di GIANCARLO MARINELLI, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2022.

⁵⁹ INTERVISTA.

3.2 Histoire du Soldat, la storia e l'idea

Histoire nasce da un ricordo d'infanzia: la madre di Giancarlo, accompagnata da un vinile diretto da Igor Stravinsky con le voci narranti di Glenda Jackson e Rudolf Nureyev, raccontava l'opera come una favola. Dietro al vinile c'era il testo francese tradotto in italiano, la donna faceva partire la musica poi alzava la puntina del giradischi e recitava il testo. La storia viene dalle leggende popolari russe e poiché per Giancarlo nasce come favola, è in questo modo che decide di proporla sul palco dell'Olimpico. Immagina infatti un bambino in scena in pigiama circondato dai giochi che aspetta di ascoltare la sua favola preferita; la voce narrante racconta la storia e interpreta con straordinaria creatività i diversi personaggi; i protagonisti poi attraverso movimenti e danze danno vita al racconto⁶⁰.

Il soggetto è tratto dalle antiche fiabe russe raccolte da Aleksander Nikolaevic Afanas'ev che fonde situazioni diverse da alcuni racconti ambientati all'epoca della guerra turco-russa. Nel libretto Charles-Ferdinand Ramuz evita ogni riferimento storico, la vicenda si colloca in un'epoca e in un luogo imprecisati: un soldato, mentre torna a casa in licenza, si ferma a riposare sul margine di un ruscello (le musiche si intitolano *Marche du soldat*, *Petits airs au nord du russeau*, *Pastorale*); suona il suo violino e il Diavolo, nei panni di un vecchio signore munito di un retino acchiappafarfalla, lo convince a barattare il suo violino con un libro magico; poi lo fa andare a casa sua per tre giorni perché possa imparare a suonare. Giunto finalmente al suo villaggio il Soldato scopre che in realtà sono passati tre anni: la madre e gli amici non lo riconoscono, la fidanzata si è sposata. Istigato dal Diavolo ora vestito da ricco mercante, il Soldato utilizza il libro magico e diviene ricchissimo e potente, ma la ricchezza non gli dà la felicità ed egli rimpiange il suo violino. Il Diavolo in veste di vecchio gli propone lo strumento, ma il Soldato scopre di non saperlo più usare: furioso distrugge il libro magico e rompe l'incantesimo. Il Soldato parte allora verso nuove avventure e giunge in un reame il cui re ha promesso in sposa la figlia ammalata a chiunque saprà guarirla (*Marche royale*). Mentre va al castello incontra il Diavolo, ora elegante violinista; il Soldato lo induce a giocare a carte con lui, lo ubriaca e recupera il suo violino (*Petit concert*) con il quale suona tre danze (*Tango*, *Valzer*,

⁶⁰ Cfr. *Histoire du soldat*, da Igor Stravinskij, regia di GIANCARLO MARINELLI, prima nazionale Teatro Olimpico di Vicenza, 2021.

Ragtime) che rianimano la principessa. Sopraggiunge il Diavolo, ma il Soldato lo costringe a ballare sino allo sfinimento. Allora l'antagonista lancia una maledizione: il Soldato sarà perduto se varcherà i confini del regno (*Dance du Diable, Petit Choral, Couplets du Diable*). Sposata la principessa (*Grand Choral*) il Soldato potrebbe essere felice ma la nostalgia di casa è troppo forte: con la sua sposa si mette in viaggio verso il villaggio natale ma viene bloccato dal Diavolo che se lo porta via, lasciando la principessa disperata (*Marche triomphale du Diable*). Con il titolo *Histoire du Soldat* e il sottotitolo di *Storia da leggere, recitare e danzare*, l'opera va in scena per la prima volta al Teatro Municipale di Losanna il 28 settembre 1918 con quattro interpreti per quattro personaggi: il Narratore, il Soldato, il Diavolo, e la Principessa⁶¹.

Marinelli sceglie questa storia, oltre che per un valore affettivo, perché ricca di spunti e collegamenti con la contemporaneità: l'opera viene scritta in un momento di profonda crisi per l'umanità, la Prima Guerra Mondiale. Si potrebbe dire che si tratta della stessa crisi che oggi vive l'uomo, poiché l'opera racconta la storia di un uomo che perde i valori più puri per ricercare la ricchezza, che per debolezza cede alle tentazioni e perde tutto. Nello spettacolo c'è una grande protagonista, che è l'eroina e che Marinelli considera un male moderno poiché lo inserisce attraverso alcuni espedienti: il soldato in scena, preso dalla disperazione di aver perso tutto, si lega un laccio emostatico e si ferisce per fare uso di droga; la principessa entra in scena bendata, come un'eroinomane a cui fa male la luce; infine il Diavolo con un fare frenetico e manipolatore distrugge la vita del Soldato e lo lega per sempre a sé.

L'idea di inserire questo tema deriva dall'infanzia. Infatti nel periodo in cui Giancarlo ascoltava questa favola scopriva contemporaneamente l'esistenza di questo mostro, l'eroina, che lui identificava con il diavolo. Il padre avvocato infatti difendeva e seguiva alcuni ragazzi drogati cercando di salvarli e il piccolo Giancarlo non capiva come ragazzi bellissimi e con un futuro davanti potessero rovinarsi la vita.

In verità poi non è che molti sono morti di eroina, a me piace dire morti per l'eroina, perché quello che mi stupiva era questa sorta di amore totale nei confronti di questa schifosa polvere bianca a cui sacrificavano qualunque cosa, anche e soprattutto la giovinezza, ed era uno tsunami

⁶¹ Cfr. *Prospettive*, a cura di CESARE GALLA, cit., pp. 106-135.

trasversale: colpiva biondi, mori, grassi, magri, bellissimi, brutti, intelligentissimi, stupidi, ricchi, poveri, non guardava in faccia nessuno l'eroina e dove entrava distruggeva tutto. Per cui l'eroina è uno degli elementi terrificanti di questo spettacolo, un'allusione alla mia percezione di bambino terrorizzato nel vedere questi ragazzi di cui intuivo l'antica sanità e l'inevitabile dannazione⁶².



Fig. 8 Locandina dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.tevi.it

3.3 Studio e analisi dello spettacolo

Dopo un momento di sconforto per l'impossibilità di portare in scena un artista come Gerard Depardieu, e dopo aver pensato di mollare tutto per questo, è stato Pier Giacomo Cirella, direttore della Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza, a proporre Drusilla Foer, che non conoscevo e quando l'ho incontrato mi sono bastati dieci minuti per capire che fosse un fuoriclasse assoluto. Gianluca Gori è oggettivamente il più grande attore italiano che ci sia: è un attore universale, può fare tutto, può fare l'uomo, l'etero, il drammatico, il comico, il diavolo, l'angelo, può essere un handicappato, può essere Hitler, una donna, un bambino, è universale come nessun altro attore italiano. Di lui mi ha colpito la sua bravura, non tanto Drusilla che forse è stato piuttosto un problema, perché sì bellissima, ma si scontra con il ricordo in cui mia madre mi raccontava quella storia ed era l'emblema della femmina, della bellezza, emblema che ho fatto rimbalzare nella bellezza di Beatrice Venezi. Andre de la Roche invece è il pupazzo giapponese che tenevo in mano da piccolo, serviva un attore che avesse quei lineamenti oltre che questa bravura⁶³.

⁶² INTERVISTA.

⁶³ *Ibidem*.

Drusilla Foer, alter ego di Gianluca Gori, è la voce narrante d'eccezione che grazie a una straordinaria capacità d'interpretazione e di frequenti cambi vocali riesce a rappresentare tutti i personaggi della storia dando vita a un coro di voci. Antonio Balsamo, il Soldato, è un attore danzatore, il suo personaggio è ingenuo e buono, si lascia ingannare e necessita del sostegno di una figura che lo consigli per poter vincere il Diavolo. Il Diavolo è un vero protagonista, astuto sfrutta tutte le sue armi per condurre il soldato nella sua trappola, il personaggio è caratterizzato da particolare espressività del viso e da movimenti veloci e frenetici, Andre de la Roche, *étoile* internazionale, risulta la scelta più strategica. Il ruolo della principessa, affidato a Giulia Barbone, non è definito con precisione e lascia libera l'interpretazione dello spettatore, sembra essere la via per la rinascita del protagonista, alla fine si rivela la causa della sua rovina portandolo in tentazione.

Infine il bambino, Sebastiano Maselli, incarna il ruolo del piccolo Giancarlo che nella sua casa di campagna ascolta la fiaba narrata dalla madre, lo spettacolo è la messa in scena della sua immaginazione. I personaggi rappresentano la messa in scena dell'immaginario del bambino che ascolta la storia e sono animati dalla voce del narratore, la narrazione si lega alla musica attraverso la danza.

La musica svolge un ruolo fondamentale. Stravinskij si ispira nella realizzazione dell'opera a diverse tendenze: il tango argentino, il valzer, le fanfare svizzere, il ragtime, il pazo doble, assimila lo stile ritmico del jazz, il ritmo si rivela centrale nella sua composizione dove le percussioni hanno un ruolo fondamentale. Clarinetto e fagotto per i legni, cornetta e trombone per gli ottoni, violino, che interpreta l'anima del Soldato, e contrabbasso per gli archi. Un'unica batteria di percussioni affidate a un solo esecutore: grancassa, tamburo militare, due tamburi rullanti, piatto sospeso, triangolo e tamburello basco. Dall'opera nel 1919 il compositore russo ha tratto due *suite*: una da concerto con lo stesso organico strumentale ed un'altra per violino, clarinetto e pianoforte. La prima *suite* per orchestra ha lo stesso organico dell'opera teatrale; è suddivisa in nove parti e dura 25 minuti.

Nella messinscena di Marinelli il primo atto si apre con la marcia del Soldato che torna a casa e attraversando il bosco sosta sulla riva di un ruscello e suona il suo violino. Il Diavolo nelle vesti di umile uomo con un retino acchiappafarfalla lo convince a scambiare lo strumento per un libro che gli avrebbe dato tutte le ricchezze. Il Diavolo invita il soldato

a casa per imparare a suonare, ma in realtà una carrozza li conduce in volo in un viaggio nel tempo. La scena risulta potente, la voce narrante cresce di intensità, la musica incalzante e le proiezioni creano un'atmosfera fantastica che ricorda un viaggio sensoriale.

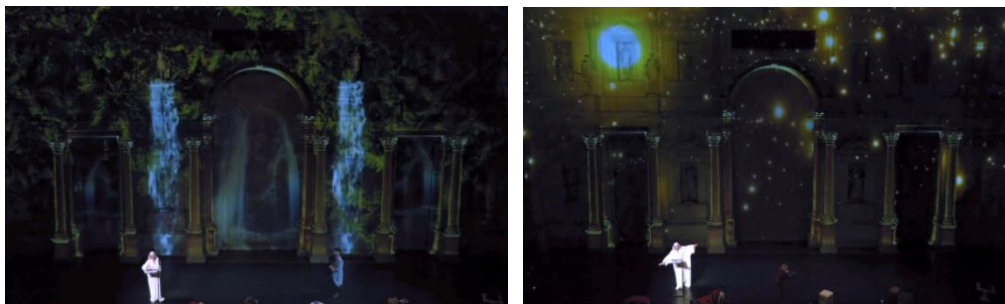


Fig. 9-10 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

Nella seconda scena il soldato torna finalmente al villaggio, rivede i suoi amici e la madre che non lo riconoscono, l'attore interagisce con l'orchestra, Beatrice Venezi è la fidanzata che ora è sposata. In realtà sono passati tre anni.



Fig. 11-12 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

Il Soldato ha perso tutto ed è manipolato dal Diavolo, diventa una marionetta. Il Diavolo impugna l'archetto come una spada e induce il Soldato a eseguire i suoi comandi, indossa una maschera. Ripresosi legge il libro con furia e diventa un ricchissimo mercante ma tutto gli sembra vuoto.



Fig. 13-14 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

La fine del primo atto vede il Diavolo nelle vesti di una vecchietta che cerca di vendere degli oggetti al Soldato; quest'ultimo rimane colpito dal suo violino che però scopre di non riuscire più a suonare. Il Diavolo allora esce di scena suonando lo strumento con l'aspirapolvere al posto dell'arco. Il Soldato conscio di aver perso tutto scappa lontano.



Fig. 15-16 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

Il Soldato scappa oltre confine e arriva in un regno. Sosta in una locanda e qui viene a conoscenza di un proclama di un re che ha come intento quello di salvare una Principessa malata e di ricompensare colui che l'avrebbe salvata offrendo la ragazza in sposa. Il Soldato capisce che il mezzo per la sua salvezza è il violino e la voce narrante consiglia un inganno: il Soldato dovrà ridare tutti i suoi soldi al Diavolo per rompere l'incanto per riottenere il dominio del violino, e per farlo dovrà sfidare il Diavolo a carte. Il soldato punta tutto e si libera.



Fig. 17-18 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

Entra in scena la Principessa, è malata e indossa una benda. Il Soldato inizia a suonare il violino che si rivela la cura per la ragazza. I due danno inizio ad un ballo che svela il sentimento d'amore che li lega, ma il Diavolo rientra in scena. Il Soldato suona e costringe il Diavolo a ballare fino allo stremo. L'essere infernale è stato sconfitto ma pronuncia una profezia: per i due verrà la fine se varcheranno il confine del regno.



Fig. 19-20 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

Il Soldato e la Principessa celebrano il matrimonio, i due si tengono per mano mentre il bambino stende un velo sopra le loro mani. Il narratore lancia un messaggio moralizzante: bisogna godere della propria felicità, riconoscerla senza pretendere di avere tutto. Detto questo toglie il velo e i due danzano. La Principessa convince il Soldato a farle vedere il suo passato e farle conoscere la sua vita. Purtroppo arrivati al villaggio il Soldato è solo, ha passato il confine. Il Diavolo piomba davanti al ragazzo, suona il violino e il Soldato con il capo chinato lo segue come un soldatino.



Fig. 21-22 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

L'allestimento che si apre all'arrivo degli spettatori descrive la casa del bambino in cui viene raccontata la favola. Sul palco infatti si vede un bambino con i suoi giocattoli, in particolare un cavalluccio a dondolo, un soldatino, una spada. Sulla scena fronte grazie a dei proiettori scendono le immagini di alcuni disegni, sulla porta regia, dove è calato un telo per la proiezione, è inserita la figura di una ballerina carillon. Drusilla entra con il bambino per mano accompagnata dalla melodia del carillon; il bambino siede ai piedi di un leggio in cui si posiziona il narratore che con un gesto simbolico avvicina la puntina del giradischi al disco dando il via al suono disturbato del giradischi. In quel momento entrano l'orchestra e il direttore Beatrice Venezi con un abito fiabesco. Gli oggetti di scena sono pochi: dei cubi che fungono da sedute e un tavolo, i giochi del bambino e un leggio. La scenografia è creata quasi completamente attraverso le proiezioni sul fronte scena, le prospettive per gran parte dello spettacolo sono coperte da veli che permettono le proiezioni. La scena è utilizzata per descrivere le diverse ambientazioni della storia: il bosco, la riva del ruscello, il villaggio, la locanda. Ma raffigura anche simbolicamente elementi del racconto: le carte, la slot machine, dipinti che richiamano ambienti demoniaci. I costumi richiamano la realtà dei personaggi, per cui il bambino indossa un pigiama e il narratore una lunga vestaglia, il Soldato una uniforme, il Diavolo in base all'evoluzione della storia si presenta nei panni di un umile vecchio, di un elegante violinista, di una vecchietta, poi con un lungo mantello rosso nei suoi veri panni. La Principessa indossa un abito da ballerina nero con ricami dorati, i toni scuri richiamano la malattia e la tentazione che porterà in rovina il Soldato. La maschera è utilizzata per indicare il cambiamento: il Diavolo quando rivela la sua natura indossa una maschera dal naso lungo, poi quando il Soldato viene manipolato dal diavolo e capisce di aver perso tutto è costretto ad indossare anch'esso una maschera.

La multivisione di Francesco Lopergolo al servizio di Marinelli permette di trasformare la grande scena fissa dell'Olimpico in ambienti magici, lo spettatore vive la storia immerso completamente dalle atmosfere create. Un ruolo importante è svolto anche dall'accordo tra la musica, i suoni, che creano effetti speciali e interferenze capaci di accendere l'attenzione del pubblico, e la grandissima capacità interpretativa della voce narrante. Lo spettatore diventa il bambino che ascolta con la massima attenzione ogni dettaglio della vicenda.



Fig. 23-24-25 Frammento dello spettacolo *Histoire du Soldat*, in www.sky.it

APPENDICE

Qui di seguito un elenco delle rappresentazioni teatrali firmate da Giancarlo Marinelli.
La data indicata si riferisce alla prima rappresentazione.

- *Invito a cena con delitto* e *Invito con delitto 2 il libro delle streghe*, di Giancarlo Marinelli, produzione di Marco Boscarato, Monselice (Padova), 2002-2006
- *Il principe di seta*, di Giancarlo Marinelli, Teatro sociale di Rovigo e Padova, 2003
- *Faurè Notte 13*, di Giancarlo Marinelli, per Arteven, Verona, 2003
- *Il sogno di un'ombra*, di Giancarlo Marinelli, per Arteven, Verona, 2003
- *Croce del mio cuore*, di Giancarlo Marinelli, con Debora Caprioglio, Teatro Verdi di Padova, 2004
- *Le baruffe chiozzotte*, da Carlo Goldoni, per RaiCinema, 2006
- *La sposa persiana*, da Carlo Goldoni, con Mariano Sigillo e Debora Caprioglio, Biennale di Venezia, 2007
- *Una madre*, con Michela Nottolini, per il Festival delle mura di Padova, 2008
- *L'innocente*, da Gabriele D'Annunzio, con Ivana Monti, Teatro Stabile La Piccionaia, 2010 - 2012
- *La moscheta*, di Ruzzante, per il Festival di Serravalle (Alessandria), Amici del Castrum, 2011
- *Elephant man*, con Daniele Liotti Ivana Monti e Debora Caprioglio, prodotto dalla Compagnia Moliere, Festival di Castrolibero (Cosenza), 2012 e 2013
- *Il mercante di Venezia*, da William Shakespeare, con Giorgio Albertazzi, prodotto da Ercole Palmieri, Teatro Quirino di Roma, 2013
- *Doppio sogno*, di Arthur Schnitzler, per la compagnia Moliere, con Ivana monti, Caterina murino, Ruben Sigillo, Teatro Goldoni di Venezia, 2014
- *Arsenico e Vecchi Merletti*, di Joseph Kesselring, con Ivana monti, Sergio Muniz, Paola Quattrini, Teatro Ghione di Roma, 2015
- *Re Lear*, con Giuseppe Pambieri, Festival della Versiliana, 2016
- *L'idea di ucciderti*, con Caterina murino e Fabio Sartor, per due anni in tournée in tutta Italia, 2018

- *Giro di Vite*, da Henry James, con Romina Mondello e Fabio Sartor, in tournée italiana, 2018
- *La signora Dalloway*, da Virginia Woolf, Teatro Olimpico di Vicenza, 2020
- *Histoire du soldat*, da Igor Stravinskij e Charles-Ferdinand Ramuz, Teatro Olimpico di Vicenza, 2021- 2022
- *Milk Wood*, da Under Milk Wood di Dylan Thomas, Teatro Olimpico di Vicenza e Vittorio Veneto, 2022
- *La Voix Umaine*, da Jean Cocteau, Teatro Olimpico di Vicenza, 2022
- *Per questo mi chiamo Lorenzo*, Teatro Ghione di Roma, 2023

Cinema e Televisione

- *Scano Boa Dannazione*, da Gian Antonio Cibotto, con Franco Citti, 1995
- *Il libro di Enoch*, per On Blu, 2000
- *Chi è di scena*, RaiSat Show, 2002
- *Aspettando Goldoni*, per Arteven, 2005
- *Veneto formato spettacolo*, per Fondazione Rumor, 2010
- *Cristoforo Sabbatino, Ritorno al Lago materno*, Chioggia, 2011
- *Oltre*, per Job-Select, 2013
- *La prima volta*, per Coisp, con Ivana Monti, Donatella Pompadour, Simone Vaio, 2013
- *Romeo e Giulietta - Un amore tecnico*, 2013
- *La Misura dell'Infinito*, Festival di Venezia, con Ivana Monti e Debora Caprioglio, 2016
- *The Golden Boy*, per Regione Veneto, 2016
- *Acca Kappa - La fabbrica delle bellezze*, Festival del Cinema di Venezia, con Ivana Monti, Debora Caprioglio, Sergio Muniz, Fabio Sartor, 2017
- *Bettiol - Il Deserto nella cattedrale*, per Bettiol Spa, 2018
- *Carron - Codice d'Angelo*, per Carron Spa, Festival del cinema di Venezia, 2021

Romanzi

- *Amori in stazione*, Parma, Guanda, 1995

- *Pigalle*, Parma, Guanda, 1998
- *Dopo l'amore*, Parma, Guanda, 2002
- *Ti lascio il meglio di me*, Milano, Bompiani, 2006
- *Non vi amerò per sempre*, Milano, Bompiani, 2008
- *Le penultime labbra*, Milano, Bompiani, 2012
- *Il silenzio di averti accanto*, Milano, La nave di Teseo, 2018
- *11-Eleven*, Milano, La nave di Teseo, 2021

Saggi

- *Elementi per una storia del teatro veneto, la rivoluzione dei topinambur*, di Gian Antonio Cibotto con Giancarlo Marinelli, Sottomarina di Chioggia, Il leggio, 2004

INTERVISTA A GIANCARLO MARINELLI

Vicenza, 23 settembre e 22 novembre 2022

Valentina Valle (d'ora in poi VV): Come nasce la sua carriera artistica?

Giancarlo Marinelli (d'ora in poi GM) La mia carriera artistica nasce da un talento innato, mia madre teneva dei quaderni, io avevo tre o quattro anni, ero molto piccolo, non sapevo scrivere e lei sostiene che in questi quaderni a quadretti ci fosse una pallina per ogni quadretto, per me quelle erano parole, avevo cominciato a scrivere con un linguaggio che era solo dentro di me, che non era esprimibile con un segno o comprensibile dagli altri. Penso però che tutto venga dalla mia infanzia, sto sempre più capendo che il mondo di un autore è lì. Il primo artista che ho conosciuto da piccolo e che mi ha folgorato, per fortuna avevo questi genitori così illuminati che non hanno mai voluto farmi censure, è Dario Argento, il regista italiano più conosciuto nel mondo perché il cinema è un'arte di genere e lui ha sempre fatto degli horror. La grande novità che porta nell'horror è che tutti i suoi assassini poggiano la loro aggressività nell'infanzia, forse è per questo, che io da infante ho visto un regista che parlava di infanzia, sia pur declinata nel male. Tutte le pulsioni, tutti i ricordi, i movimenti d'animo che avevo da piccolo, gli ricordo ancora di più dei ricordi che ho di due o tre anni fa della mia vita, ho vissuto un'infanzia meravigliosa, molto misteriosa, molto strana, in una casa immersa nel verde nelle colline, e questo mi ha aiutato molto, ecco penso che un autore abbia bisogno di un paesaggio, io ho avuto i boschi dei Colli Euganei, che sono stati un grande baricentro della mia creatività. Il cinema è stata la mia prima formazione, il cinema e la musica, ero molto affascinato da questo uomo in copertina, pelato, molto mefistofelico che era Igor Stravinsky di cui i miei genitori avevano tutti i vinili e me lo mettevo sempre guardando dalle finestrelle il bosco di casa. *La finestra sul cortile* di Hitchcock è un altro film che è stato la mia formazione, in cui il punto di vista determina non solo la storia ma addirittura il metodo della storia, queste sono state le basi. Poi ho fatto studi classici e sono laureato in legge, ai miei tempi non c'era tutta questa possibilità che c'è oggi, però sono molto grato alla mia laurea in legge, dove nel diritto romano il processo romano è stata ed è secondo me la prima forma suprema di teatro che esista, così come è regolato il rituale del processo romano. Non è un caso che io quando ho insegnato all'Accademia d'arte

drammatica Europea di Roma, la prima lezione che facevo era proprio sul processo di diritto romano.

VV Quale è stato il punto di partenza per la sua carriera teatrale?

GM Il teatro l'ho scoperto molto tardi, per una gran parte della mia vita passata a vedere film e leggere libri, il teatro lo consideravo (e dobbiamo riflettere su questo perché purtroppo i ragazzi lo vedono ancora come lo vedevo io), un museo ammuffito, soprattutto non riuscivo a capire perché l'emozione che mi dava il cinema, che è una cosa girata molto tempo prima, filtrata da uno schermo, che non esiste, o l'emozione che mi dava la letteratura, che è un libro stampato, non conosci nemmeno chi l'ha scritto, non lo vedi e lo puoi soltanto immaginare, non capivo perché due arti così fisicamente lontane da me mi dessero più emozione del teatro che invece è lì, raccontato da persone in carne ed ossa. Ricordo di aver visto due spettacoli con le scuole, uno Oscar Wilde e il secondo *Gli Innamorati* di Goldoni e ricordo di aver provato un rifiuto tremendo nei confronti di quei testi. In verità il teatro mi aveva folgorato da bimbo quando mia madre mi portò a vedere al teatro comunale di Rovigo un testo che dovremmo rifare di un regista cinematografico Damiano Damiani, *Il Genio* con Giorgio Albertazzi, avevo 8 anni e poi 32 anni dopo ho diretto ne *Il Mercante di Venezia*, e Luigi Pistilli, grande attore dimenticato, ecco quella era la storia di un'amicizia tra un grande attore che era Giorgio e un artista meno fortunato, quello mi folgorò. Poi però passò del tempo, ero diventato adolescente e purtroppo vidi quei due spettacoli di cui parlavo che mi fecero passare la voglia di vedere e di fare teatro, fino all'incontro con uno spettacolo al Goldoni di Venezia, era *Le Variazioni Enigmatiche* di Éric-Emmanuel Schmitt, che è un testo meraviglioso, portato in Italia da Glauco Mauri e Roberto Sturno. Capii all'improvviso che quel teatro era quello che cercavo, ecco quando una storia raccontata scritta, elaborata in quel modo, abbatte libri cinema tutto, in un colpo solo, da quel momento, avevo 18 anni, dalla visione di quel testo cominciai a dire a me stesso di voler fare teatro.

VV Come si articola lavorativamente la sua carriera artistica?

GM Lavorativamente sono partito con il cinema e ho un ricordo bellissimo, i miei mi avevano regalato una telecamera vhs e io ero già organizzato, con dei miei amici facevo dei veri e propri film, addirittura montavo sul carrello e il mio amico spingeva, avevo

staccato un microfonino e lo avevo collegato a una mazza da golf e facevamo la giraffa, era un metodo artigianale, e ho girato questi film con sceneggiature veri e propri, uno di questi film che era *La nuova gioventù gocce di petrolio* ispirato al romanzo postumo di Pier Paolo Pasolini *Petrolio*. Colui che diventerà un mio padre spirituale, Gian Antonio Cibotto, fondatore del premio Campiello, grande scrittore, uno dei grandi protagonisti della scena culturale del Novecento italiano e veneto, lui che conosceva mio papà vide questo film e rimase folgorato, e disse questo ragazzino ha delle cose da dire. Grazie a lui poi cominciai a frequentare gli editori, lui capii che avevo anche una bella penna, mi invogliò a scrivere, il mio primo libro che fu un grande successo, *Amori in Stazione*, molto forte, era proprio la mia storia, io che andavo a trovare sta fidanzatina che stava a La Spezia, ci mettevo otto ore, attraversavo una marea di stazioni, perdevo treni. Durante queste traversate oceaniche in cui mi fermavo anche di notte in stazione e conoscevo drogati, prostitute, ero diventato amico di tutte queste persone e poi a un certo punto non le ho più viste, perché erano morte, e ho sentito il bisogno, improvvisamente mi sono mancate, ed è stato il primo modo per capire a cosa mi serviva la letteratura, ritrovare persone a cui non potevo parlare più. Di più ancora, la letteratura era per me, è stato per un lungo periodo un modo di ritrovare qualcosa che avevo perduto, ma avevo perduto perché non ero stato abbastanza attento a coglierne la sua importanza. Io devo tutto chiaramente a mio padre e mia madre, ma devo tutto a Cibotto che è stato il mio Pigmalione, quello che poi mi ha portato con lui a vedere teatro, ho visto variazioni enigmatiche con lui che poi era critico drammaturgico del Gazzettino, è lui che mi ha fatto conoscere uno dei miei maestri del teatro che è Maurizio Scaparro, e da lì sono partito.

VV Quali sono i modelli a cui si ispira nel fare teatro?

GM Ho un modello che è proprio Maurizio Scaparro, soprattutto mi ha insegnato una cosa, pur non essendo mai stato un suo aiuto regista l'ho sempre frequentato molto e ho sempre parlato molto con lui, mi ha insegnato una differenza fondamentale che era molto importante venendo da un amore così viscerale per il cinema, la differenza che c'è tra il cinema e il teatro. Il cinema è il mondo dell'illusione, il teatro è il mondo dell'allusione, nel cinema tu hai la possibilità di illudere qualcuno, di illudere di trovarsi in un mondo che esiste e che tu gli crei, il teatro non ha questa possibilità ma può fare qualcosa di

ancora più forte, può alludere, può diventare un segno, un segno che non ha bisogno di costruzione, ma solo di allusione per indicarti una via. Maurizio diceva sempre: “ricordati Giancarlo che quando si dice, vorrei lasciare un segno, ecco il teatro lascia sempre un segno”, perché diciamo lasciamo sempre un segno, perché è difficile che quando non ci siamo più si ricordino tutto di noi, però una cosa se la ricordano, allude alla cosa migliore che abbiamo fatto. Ecco il teatro è il mondo dell’allusione, mai confondere l’illusione con l’allusione, perché quando si confondono il teatro non funziona, anzi diventa quella noia mortale che ho sperimentato da ragazzino, perché nel tentativo di ricreare il cinema, senza averne però i mezzi, senza averne le possibilità proprio tecniche, finisce per diventare una trappola.

VV Come ha vissuto la proposta di dirigere il Teatro Olimpico?

GM È stata una cosa bellissima, quando avevo 10 anni mia madre mi portò a visitare l’Olimpico e quando entrai la prima cosa che vidi non fu la meraviglia del fronte dello Scamozzi, ma il cielo sopra la platea, all’epoca le finestre emettevano molta più luce probabilmente perché più chiare e trasparenti, e io per un attimo pensai che quel cielo fosse vero, e pensai: “guarda questi hanno fatto un teatro che per metà è all’aperto e metà è chiuso”, e fu un’emozione indescrivibile perché poi quando guardai dentro e vidi le vie di Tebe anche lì non riuscivo a capire se fosse un dipinto, ecco quello è un teatro che è un’illusione, è cinema, primo esempio di studio cinematografico l’hanno fatto Scamozzi e Palladio, è veramente un’illusione straordinaria. L’Olimpico è pericolosissimo, la prima cosa che ho pensato quando mi hanno fatto direttore, molti miei colleghi sono caduti qui, perché tu pensi che dentro l’illusione devi fare un’altra illusione, il primo anno della mia direzione non ho fatto regie, volevo studiarlo bene questo signore, che è una bestia che schiaccia qualunque cosa passi lì sotto, la verità è questa, è una strepitosa illusione che se tu non cerchi di studiare bene finisce per mangiarti, finisce per rendere te illusione, per rendere quello che vuoi dire illusione, l’olimpico rende tutto irreale, è così gigantesco il suo essere illusione che illude lo spettatore che quello che ascolta non sia mai la realtà. Poi c’è un’altra cosa, quando io sono stato chiamato lì ero stato spettatore dell’olimpico, e quello che mi aveva quasi sempre colpito era che anche negli spettacoli più belli, io dopo un poco guardavo in giro, ecco la sfida era di far capire questo agli attori che lavorano lì, che uno spettacolo non può passare di lì, dev’essere concepito con l’Olimpico,

perché altrimenti lo ammazza. La prima regola che ho dato: dovevano essere tutte prime nazionali gli spettacoli più importanti e che partissero registicamente, drammaturgicamente da un confronto proprio con il luogo. È il tempio dei classici l'Olimpico e deve rimanerlo, che non significa tragedia greca, la vera sfida era far capire al pubblico che classico non è solo quello strettamente inteso, ma che classico è tutto quel mondo che in qualche maniera ne sente o la continuazione o l'atroce mancanza. Ci sono molti autori che non hanno nulla di classico, ma tu senti che sentono mentre scrivono l'atroce dolore di essere così lontani da quel mondo, quindi c'è esistenza, il Novecento è pieno di autori classici, da Sternberg a Cocteau, pensa a Cocteau *la Voix Humaine*, lui il coro lo fa diventare un'interferenza al telefono, il coro greco lo fa diventare una voce invisibile al telefono in ascolto di quello che dicono, fa diventare il grande monologo di Edipo una donna lasciata dal marito che parla con una presenza che noi non vediamo mai, non è un caso che poi Cocteau è quello che ha riscritto *l'Edipo Re* con *La Macchina Infernale*. Ecco tutti questi autori sono ultra classici, sono molto più classici di certi autori che sono contemporanei di Eschilo piuttosto che di Sofocle, la sfida era quella, di far capire al pubblico che il classico è ovunque, e bisogna cercarlo e bisogna avere la competenza per trovarlo.

VV Quali sono le sue regole, principi fondamentali per lavorare all'Olimpico?

GM Prime nazionali che si confrontino con quel luogo, studiate apposta per l'Olimpico, la seconda è il rapporto con la classicità anche nei testi, non necessariamente Edipo, ma tutto ciò che in qualche modo o si ricollega o pur non ricollegandosi ne sente l'atroce mancanza, con un'attinenza con quel mondo là. Hegel diceva che la tragedia greca era la vetta, è e sarà sempre la vetta dell'arte letteraria, che l'arte, il mondo classico per loro era proprio la vetta, diceva "gli uomini dopo quell'era non riusciranno più a fare qualcosa di ugualmente bello, riusciranno a fare solo qualcosa di più alto". Pensiamo ai grattacieli, le grandi forme di architettura, gli uomini provano sempre a fare qualcosa di alto, per supplire a questa ricerca ossessiva di questa bellezza che non trovano più, in effetti nel rinascimento cosa fa Palladio, l'Olimpico è gigantesco. Fondamentale è quindi capire che cosa è stato il classico, capire qual è l'altezza degli uomini di oggi rispetto al classico. Una domanda che faccio spesso alle giovani leve: trovatemi un testo contemporaneo in cui un personaggio di quel testo è diventato un mito, Edipo, Clitennestra, Ecuba, Medea,

erano personaggi che venivano fuori da delle piece, e sono diventati talmente forti che hanno scalzato gli autori che gli hanno scritti, e hanno vissuto di luce propria. Dove esiste qualcuno oggi che ha scritto un testo, ha inventato un personaggio e questo personaggio è diventato talmente forte, non soltanto da essere reale o da dubitare che lo fosse, ma addirittura da dire “ah ma perché veniva da un testo questo?”, ecco la forza, questi esseri creati da parole sono diventati esseri viventi che hanno addirittura superato le parole. Permettono l’immedesimazione, è proprio questo il segreto del teatro, ecco l’allusione, l’immedesimazione è esattamente il principio cardine che muove tutta l’arte classica, dalla scultura alla pittura, è l’immedesimazione tra lo sguardo e l’opera, questo è l’altro grande tema. Ecco tutti questi temi noi abbiamo provato a porli, in questi anni, a volte rispondendo a volte lasciando soltanto il quesito perché sono interrogativi di una vastità enorme.

VV Parliamo di *Histoire du Soldat*, da cosa nasce l’idea di portare in scena questa opera?

GM Nasce dalla mia infanzia perché mia madre me la raccontava come una favola, io avevo a casa un vinile diretto da Igor Stravinsky, con le voci narranti di Glenda Jackson e Rudolf Nureyev che non ballava, faceva la voce recitante, e dietro al vinile c’era il testo in francese e tradotto anche in italiano. Metteva il vinile e poi quando c’era la voce alzava la puntina e me lo recitava, quindi per me nasce come favola, e lo è perché viene dalle leggende popolari russe, io ho voluto riproporla in scena esattamente come favola, c’è un bambino in scena, una voce narrante che racconta proprio come faceva mia madre, e i personaggi della storia attraverso i loro movimenti danno vita alla storia.

VV Quali sono state le esperienze teatrali più importanti e utili per affrontare il lavoro all’Olimpico?

GM Come regista le cose più importanti che ho fatto con il teatro privato, quando hai la fortuna ma anche sfortuna di lavorare con il teatro privato e non pubblico, dove a ogni cosa che pensi corrisponde una cifra che spende una persona fisica e non un’entità astratta, il fatto di lavorare con budget risicati ti costringe a espandere enormemente la tua fantasia. L’Olimpico è una restrizione profonda per un regista, perché si può toccare poco, perché ha questo front straordinario che ogni altra costruzione, sempre che te la

lascino fare, diventa pleonastica, inutile. Il fatto di avere un'esperienza con il teatro privato prima che pubblico e di dover fare i conti con la tua fantasia piuttosto che con il denaro, aiuta enormemente a lavorare in uno spazio così difficile.

VV Qual è il punto di partenza per definire un ciclo classici, c'è un obiettivo o un messaggio a cui si legano tutti gli spettacoli?

GM Io sono partito proprio dalle parole, cosa significa ciclo e cosa significa classici, avendo una formazione classica, avendo fatto il liceo classico, essendo uno scrittore e un uomo di lettere, un uomo che ha passato buona parte della vita sui libri, il primo interrogativo che un direttore deve porsi è che cosa sia il classico, e io ho fatto mia una grande definizione di Giuseppe Pontiggia che stabiliva come classico tutto ciò che, nel momento in cui lo incontriamo, rivoluziona il nostro punto di vista. Per lui il classico è qualcosa che quando tu lo incontri lo riconosci, ma non attraverso il tuo gusto, attraverso la tua coscienza critica, ma perché cambia qualcosa di te, ed è quello che è accaduto per il classico che consideriamo tale, ha talmente cambiato il modo di concepire l'uomo, il padre, l'eroe, il marito che ha operato una rivoluzione negli individui che l'hanno affrontato. Pontiggia dice "come possiamo non considerare classica Virginia Wolf, come possiamo non considerare classico Edgar Allan Poe, come non considerare classico Giuseppe Berto." La mia volontà di estendere il classico non era dettata dalla voglia di imporre qualcosa che per la maggior parte delle persone classico non è, Dylan Thomas, chi è che non ha letto DT e ha cambiato il suo modo di dichiarare l'amore a una donna, per chi l'ha letto succede, leggi una poesia e cambia il tuo linguaggio, il tuo punto di vista rispetto a qualcosa o qualcuno, per cui per me classico è questo e quando ho cominciato la mia esperienza questo è stato il mio vangelo.

VV Quali sono stati gli spettacoli che hanno rivoluzionato l'utilizzo della scena all'Olimpico?

GM Io penso che l'Olimpico si possa affrontare non scavalcandolo, non ignorandolo o mettendoci qualcosa vicino ma entrandoci dentro, e l'unica maniera che si ha per entrare dentro a una struttura è la luce. Altro grande architetto classico è Daniel Libeskind, che ha fatto il Museo Ebraico di Berlino, lui dice che la costruzione è una costruzione che ha sempre a che fare con un solo elemento, la luce. Quando ho pensato al confronto estetico

con l'Olimpico ho pensato unicamente alla luce, anche agli attori, ma inizialmente era cercare di avere un rapporto con questo miracolo costruito, e quello può passare solo attraverso la luce, non attraverso l'uomo. È talmente presente questo elemento e talmente dinamico, perché quelle statue sono dinamiche, talmente perfette che ogni volta che le vedi tu le dai il movimento, che la multivisione in questo caso Francesco Loperголо, era l'unica maniera per affrontarlo, ma non una multivisione che andasse semplicemente a scoprirlo o rivelarlo, ma narrativa, qualcosa che raccontasse su quelle mura uno spettacolo. Quando ho fatto i miei spettacoli con la multivisione di Loperголо non ho mai pensato semplicemente di illuminare la scena, ho pensato che ci fossero due forme di racconto, quella sulla scena degli uomini e quella della luce sul fronte, non sempre poi ho pensato che queste due storie dovessero incontrarsi, perché la verità è che quando tu entri lì dentro la prima cosa che guardi non è chi parla, ma quello che sta dietro, quello che io volevo, anche in maniera molto cinica è che quello che sta dietro rimbalzasse su quello che c'è davanti e quindi che quella storia che io racconto con la luce poi portasse l'attenzione a chi invece la storia la racconta con la sua voce e il suo corpo. È la stessa cosa se io dico allo spettatore che mentre una donna bellissima recita, dietro di lei c'è la Gioconda, la guardi ma cos'è che guardi per prima? La Gioconda, e pensare di costringere a guardare l'attrice, puoi metterla anche in ombra la Gioconda, la gente guarderà sempre lei ed è giusto che sia così, quello che rimane da fare che è la cosa più difficile, è che la Gioconda guardi l'attrice, io ho provato attraverso la multivisione a fare in modo che l'Olimpico guardasse il mio attore, e allora a quel punto lo spettatore guardasse anche lui di rimbalzo quello che succede davanti al fronte.

VV Come è nata e da quanto dura la collaborazione con Francesco Loperголо?

GM È iniziata in modo molto simile a come è continuata, io Francesco l'ho conosciuto nel 2010, perché insieme abbiamo inaugurato, io come regista e lui come multivisione a servizio della mia idea il restyling? di luce del Teatro Toniolo di Mestre, lì rimasi molto colpito di me stesso che ero sempre stato molto scettico in confronto alle proiezioni a teatro, mi aveva molto colpito questo, cioè che lui usava la struttura non come uno schermo, e le sue immagini non come una parodia del cinema o una parodia dell'effetto speciale, lui provava ad entrare dentro la pietra, dentro le mura, e raccontare una storia che è quello che deve fare la luce in uno spettacolo e da lì è nata questa collaborazione

che è passata per il Mercante di Venezia e tanti altri spettacoli creando un sodalizio definitivo.

VV Come nasce l'idea di portare in scena Histoire du soldat?

GM Come l'Olimpico che è la forma più perfetta dell'architettura, la forma più perfetta dell'architettura umana è la sua infanzia, e non è casuale che io in questi anni abbia cercato molto gli spettacoli nella mia infanzia e nella mia adolescenza. Questo fa parte forse del neoclassico di Winckelmann, tutte le volte che un uomo va in crisi cerca protezione nei tesori che ci hanno preceduto. Io sono convinto che il modo più spettacolarmente convincente di approcciarsi all'Olimpico sia affrontarlo con il tuo momento di maggiore purezza che è quello dell'infanzia. Il rapporto che si ha con questo luogo, così illusionistico così favolistico, è un rapporto immediatamente ludico, immediatamente infantile, lascia quello stupore da infante a qualsiasi età e tocca qualsiasi esperienza. Per cui Histoire, che ha tutta una serie di implicazioni con il presente: la guerra, l'Ucraina, fu scritto in un momento in cui perversava la febbre spagnola, il covid, tutti degli elementi che oggi guardano al passato in una maniera drammaticamente attuale. Tutti questi, legati alla mia infanzia e all'infanzia del mondo sono stati elementi che mi hanno convinto a mettere in scena questo spettacolo.

VV Come ha scelto gli interpreti per questo spettacolo?

GM Dopo un momento di sconforto per l'impossibilità di portare in scena un artista come Gerard Depardieu, e dopo aver pensato di mollare tutto per questo, è stato Pier Giacomo Cirella a proporre Drusilla Foer che non conoscevo, e quando l'ho incontrato mi sono bastati dieci minuti per capire che fosse un fuoriclasse assoluto, Gianluca Gori è oggettivamente il più grande attore italiano che ci sia, perché è un attore universale, può fare tutto: l'omosessuale, l'etero, il drammatico, il comico, il diavolo, l'angelo, può essere un malato, può essere Hitler, una donna, un bambino, è universale come nessun altro attore italiano. Di lui mi ha colpito la sua bravura, non tanto Drusilla che forse è stato piuttosto un problema, perché sì bellissima, ma io so che è un uomo, e questo si scontra con il mio ricordo in cui mia madre mi raccontava quella storia ed era questo personaggio, lei che per me era l'emblema della femmina, della bellezza fiabesca, emblema che ho fatto rimbalzare nella bellezza di Beatrice Venezi. E Andre de la Roche è il pupazzo

giapponese che tenevo in mano da piccolo, serviva un attore che avesse quei lineamenti oltre che la bravura che ha lui.

VV Ci sono state delle scelte strategiche che nascondono dei messaggi? Ad esempio perché una ballerina dark piuttosto che la classica ballerina fatata?

GM C'è un'altra grande protagonista di questo spettacolo, che ho inserito attraverso diversi espedienti, che è l'eroina, in una scena infatti il soldato si droga. In quel periodo della mia infanzia per me il diavolo era l'eroina. Io vengo da un paese che è stato funestato dall'eroina, e avevo un papà avvocato che difendeva tutti questi drogati, e quindi io quando pensavo al diavolo pensavo alla droga e mi ricordo alcuni di questi ragazzi bellissimi piegati dall'eroina, in verità poi non è che molti sono morti di eroina, a me piace dire morti per l'eroina, perché quello che mi stupiva era questa sorta di amore totale nei confronti di questa schifosa polvere bianca, a cui sacrificavano qualunque cosa, anche e soprattutto la giovinezza, ed era uno tsunami trasversale, colpiva biondi, mori, grassi, magri, bellissimi, brutti, intelligentissimi, stupidi, ricchi, poveri, non guardava in faccia nessuno l'eroina e dove entrava distruggeva tutto. Per cui l'eroina è uno degli elementi di questo spettacolo nella mia percezione di bambino terrorizzato nel vedere questi ragazzi di cui intuivo l'antica sanità e l'inevitabile dannazione. La ballerina ha quel dark lì, inizia bendata, come un'eroinomane a cui dà fastidio la luce, e poi c'è l'interpretazione, io non sono così convinto che la ballerina non sia in fondo d'accordo con il diavolo, è lei che lo tenta senza motivo, senza bisogno, la ballerina è a metà tra angelo e diavolo.

VV Qual è stata l'emozione di veder realizzato il suo ricordo d'infanzia e il successo ottenuto?

GM L'emozione è stata bellissima, poi il tuo spettacolo diventa degli altri, ma è successa una cosa particolare mentre lo vedevo realizzato, ad un certo punto quei ricordi d'infanzia ho pensato di averli sognati, che non fossero neanche miei, perché hanno assunto una tale connotazione mitica da quasi spersonalizzarsi, questo succede molto spesso quando metti in scena una parte di te. Io non ho tanto cercato di mettere in scena il ricordo, ho cercato di mettere in scena quello che pensavo mentre mia madre mi raccontava quelle storie, perché io non mi ricordo tanto gli eventi della mia infanzia ma mi ricordo perfettamente quello che pensavo. Il vedere realizzato in scena quello che immaginavo allora e non

potevo mettere in scena con i bambolotti, più che una grande emozione è stata una grande soddisfazione, a cinquant'anni mettere in scena quello che avrei voluto mettere in scena a otto anni se avessi potuto, è stata la vera grande soddisfazione, e questo è il potere che ti da questo lavoro.

VV Da dove nasce l'idea di portare in scena il testo di Jean Cocteau, *La Voix Umaine* e come è arrivato a scegliere Sophie Duez?

GM Il testo viene da un pensiero molto lucido, prima che da regista da direttore, trovare un testo che senza rimettere direttamente in scena nessun mito classico, fosse un confronto aperto con il classico dichiarato, perché altrimenti avrei scelto la macchina infernale che riscrive Edipo. La Voce Umana invece è fatta di un telefono, una donna, testo assolutamente contemporaneo, è in verità secondo me il testo che più di qualunque altro pone una sfida con il classico, lei è un'eroina che come Elettra, Medea, Ecuba, affronta la morte, parla con gli dei, come nella tragedia greca non ci racconta assolutamente nulla degli eventi, ma unicamente della situazione che vive, c'è un coro geniale che diventa una voce dall'altra parte del telefono, c'è un dio che non è più quello greco ma è l'amore, tanto che lui non ha un nome e lei neanche. Quindi la scelta era proprio voler presentare al pubblico un testo apparentemente modernissimo, ma che in verità come nessun altro nell'era moderna pone la sua sfida con il classico. Sull'attrice torna il mondo dell'adolescenza, è l'eros, volevo una donna che lo rappresentasse per me, c'è una frase molto bella di Philippe Garrel in *Non sento più la chitarra*, "l'amore è soltanto la paura di essere lasciati", io volevo prendere una donna che percettivamente fosse impossibile per me da lasciare, chi lascerebbe una Sophie Duez? Ci sono certe donne che uno dice: "ma chi la lascerebbe mai?" Lei potrebbe fare qualsiasi cosa, e invece è una donna che viene lasciata, e viene lasciata da un uomo nella maniera che poi il testo racconta. Volevo un'attrice che rappresentasse per me l'inarrivabile bellezza, e quindi l'impossibilità totale sia di averla, ma al momento in cui l'hai di lasciarla, e dall'altra parte fosse calata al giorno d'oggi nella mia visione in una donna che sprofonda all'inferno per colpa di qualcuno, non io perché non c'è mai stata immedesimazione tra me e l'uomo al telefono piuttosto tra me e lei. Io ho guardato questa storia come da ragazzo guardavo Delon che lascia la Duez e mi domandavo come potesse lasciare una così incredibile, e volevo che il pubblico avesse lo stesso pensiero, che le donne dicessero

“scema svegliati” e il cane rappresenta questo, e dall’altra parte volevo che gli uomini provassero quel sadico compiacimento nel dire: “però, avessi anche io questa possibilità di lasciare una donna così, questo potere”. La scelta di Sophie è stata quindi indirizzata dal fatto che sapevo, e questo è un merito che mi riconosco, di essere una delle più grandi attrici di teatro in Europa, e insomma il fatto che molte persone vedendola abbiano detto “non ho mai visto un’attrice così” mi ha confermato questa idea.

VV Come ha affrontato il personaggio del cane? Come nasce l’idea di metterlo in scena?

GM Il cane è venuto dal testo e la mia idea era quella di portare un elemento animale, l’aggiunta del cane conferma la genialità di Cocteau, un elemento istintivo, è l’elemento incondizionato. C’è una frase molto bella di William Betty: “noi non riusciamo ad accettare l’idea che Dio ci ami incondizionatamente”, se c’è una creatura vivente che è divina è il cane, che ti ama incondizionatamente, ti ama in quanto tu esisti e sei lì, ed è disposto a fare tutto per il suo padrone, non vuole un amico vuole il padrone. Noi non riusciamo ad accettare che qualcuno ci ami incondizionatamente, indipendentemente da ciò che facciamo, nemmeno come figli alla fine, questa incondizionatezza dell’amore mi interessava molto, e questo cane che ama incondizionatamente questo uomo, come la protagonista, ma mentre lei lo vuole, il cane lo ama indipendentemente che lui ci sia o non ci sia. Poi ad un certo punto questo cane fa una cosa bellissima, capisce molto prima di lei che lei è come lui e ama incondizionatamente l’unico essere umano capace di amare come lui, e questo trovo che sia bellissimo, abbandona il suo padrone perché ha trovato una nuova padrona che lo merita molto di più. È bellissimo amare qualcuno incondizionatamente, ma pensa che meraviglia amare qualcuno che come te ama qualcuno incondizionatamente. Il cane la salva, l’istinto, l’animale, non una voce al telefono, è una presenza che però non parla.

Ho ricercato per questo personaggio la Famiglia Diana, famosi per costruire animali scenici, ed è stato meraviglioso che poi dentro a quel cane ci fosse un’altra donna, Camilla Diana.

VV Perché il collegamento con Marilyn, la cui foto ricopriva il palco del Teatro Olimpico?

GM Ricordo la prima volta che udii questo racconto per radio, in quel periodo andavo in questo garage a casa mia, dove c'era il poster di Play Boy con lei nuda e lì era il primo contatto con l'eros, e sarà per questa scoperta di Marilyn avvenuta casualmente, ma io non ho mai pensato che quella donna al telefono fosse una donna comune, ho sempre pensato che fosse una dea, e che lui non fosse un uomo comune, ho sempre pensato che quella donna potesse essere Marilyn con Kennedy, ecco perché Sophie entra vestita in quel modo, e poi ho pensato che questa cosa volevo portarmela dietro e che ci fosse nello spettacolo, perché che cos'è Marilyn se non la dea, la nuova Afrodite dei nostri tempi. Allora invece di farla diventare una statua l'ho fatta diventare una dea distesa, che dorme, che è morta, che spia, il grande mistero della seduttività femminile, e in un Olimpico dominato dalla presenza maschile anche di statua, questa gigantografia mi sembrava il modo migliore per raccontare la mia Voce Umana così com'è nata, ma soprattutto il modo migliore per aggiungere una dea agli dei, ancora il confronto con il classico. Oggi se dovessi far costruire una statua all'Olimpico sarebbe di Marilyn senza dubbio.

VV Come nasce l'idea di mettere in scena il testo Under Milk Wood di Dylan Thomas?

GM L'idea del testo viene da una ricerca di un classico in un testo che quasi nessuno conosceva, perché Milk Wood alla fine cos'è se non un immenso coro. Dylan Thomas che era uno studioso fanatico della Grecia, concepisce quel testo proprio così, come un immenso coro frastagliato e vario, da cui escono tante voci che poi tornano nell'ombra, come un mare immenso che diventa tante conchiglie e ogni conchiglia ti racconta un'onda. Dopo aver passato due anni soli in casa a pensare a cosa pensassero gli altri, questo mi sembrava il testo più adatto per celebrare un momento duro come quello che abbiamo vissuto, qualcuno cieco come Capitan Gatto, che entra non nei pensieri ma nei sogni degli altri, in quel periodo abbiamo capito quanto fosse importante sognare ad occhi aperti o chiusi, il mio Milk Wood era il testo perfetto.

VV Qual era il suo obiettivo quando ha pensato al progetto di rendere la città palcoscenico per questo testo?

GM Questa idea è nata come reazione ai rave party, perché non provare a declinarli in modo completamente diverso? Perché non immaginare un rave party fatto con il teatro,

legale, dove si mangia, si beve, si fa l'amore, si occupa un'intera città per uno o due giorni, non ascoltando una pur legittima musica che ti rompe i timpani, ma sentendo delle parole, un racconto, perché non farlo, perché il teatro non può farlo con più forza di questa musica tribale? Nasce da lì, dal fatto che il teatro possa andare a sanare o fare delle cose diverse, molto più sano e più eccitante, dei veri e propri rave theater party.

VV Qual è lo spettacolo che più si porta dentro?

GM Tra quelli che ho fatto all'Olimpico mi viene da dire Histoire, perché è lo spettacolo in cui mi sono divertito di più, però è una risposta parziale perché non sono in grado di giudicare la Signora Dalloway che mi mancherà tanto, ma la sua lavorazione è stata talmente tremenda, in un periodo talmente brutto e pesante (covid) che non riesco ancora a separarlo da quello che vivevo. C'è un tassello totalmente mancante.

VV Quali sono state le maggiori soddisfazioni ottenute con il teatro?

GM Due sono state le mie più grandi soddisfazioni, la prima quello di averlo ri fecondato di giovani, di ragazzi come te e anche più piccoli, che all'Olimpico mancavano da tanto. Avevo detto all'inizio che se c'è qualcuno che può capire i classici quello è proprio un ragazzo o una ragazza. La seconda soddisfazione è quanto siamo riusciti a far aprire al mondo l'Olimpico, al mondo della città, al mondo della regione, al mondo dell'Italia, al mondo dei privati, al mondo del pubblico, al mondo delle imprese, al mondo degli scrittori. Di quanto siamo riusciti ad espandere, allargare il cerchio della concentrazione dell'Olimpico, il fatto che abbia incontrato decine di realtà, dalla Milanese, alle biblioteche, dalle imprese, a Parigi, dalla caserma Ederle a Arteven, dal Teatro Stabile la Pergola di Firenze al Teatro Quirino di Roma, dalla Ca Foscari ai Classici Contro, da un'accademia di ragazzi come quella di Giovanna Cordova, veramente un'infinità di intrecci e incontri. Questo deve essere l'Olimpico per me, da questo punto di vista un grande teatro popolare, che non vuol dire un teatro facile ma tutt'altro, vuol dire un teatro aperto ai popoli.

VV Ci sono delle idee che vorresti realizzare ma che sono frenate?

GM Eleven è una promessa che ancora però non si sposa con l'impossibilità di un teatro che va incontro alle grandi spese che un kolossal richiede. Poi molti progetti che ho

presuppongono che ci sia molta più vivibilità teatrale, l'Olimpico in questo momento, e questo è l'invito alla politica, è di farlo vivere più come teatro. È un museo in cui ci sforziamo di fare teatro ed è profondamente sbagliato, Palladio ci avrebbe preso a calci. Per cui ci sono molti progetti che amerei fare ma che non si possono fare perché è un luogo reso talmente intoccabile, per fare teatro invece devi toccare la struttura, non puoi pensare di entrarci in punta di piedi, dobbiamo quindi ripensarlo, ripensare a cosa significa fare teatro lì dentro altrimenti tutta una serie di istanze creative rischiano di venirne compromesse.

VV Quali sono le parole che dedicherebbe al suo lavoro all'Olimpico?

GM Io sono arrivato qui alla direzione di questo teatro dopo una carriera ed esperienze, in verità sono arrivato nel teatro dei miei sogni in una città dove sono nato, ma io sono nato qui per sbaglio, non sono mai vissuto a Vicenza. Sono nato qui perché all'epoca c'era un'incompatibilità di sangue tra i miei genitori e c'era la possibilità che io avessi bisogno di una trasfusione totale di sangue, cosa per fortuna evitata, e il San Bortolo era l'unico ospedale attrezzato. Quindi sono nato qui per ragioni cliniche, in verità io sono nato qui come regista, fare regie qui mi ha insegnato qualcosa di questo mestiere che in vent'anni prima non avevo capito, quindi per uno che è nato a Vicenza e che è arrivato all'Olimpico a dirigerlo, penso che la cosa più straordinaria sia dire che in verità è nato qui come regista, ancora prima che come uomo.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Bibliografia e Sitografia su Giancarlo Marinelli e gli spettacoli analizzati

Marinelli Giancarlo, *Amori in Stazione*, Parma, Guanda, 1995

Marinelli Giancarlo, *Dopo l'amore*, Parma, Guanda, 2002

Marinelli Giancarlo, *Ti lascio il meglio di me*, Milano, Bompiani, 2006

Marinelli Giancarlo, *Muoiono gli dei che non sono cari ai giovani*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2019⁶⁴

Russo Emilio, *Muoiono gli dei che non sono cari ai giovani*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2019

Marinelli Giancarlo, *Nostos se tu non torni*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2020

Galla Cesare, *Prospettive 2020*, Vicenza, Coop Tipografica degli Operai Srl., 2020

Marinelli Giancarlo, *Nemesi, ogni viso avrà diritto alle carezze*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2021

Galla Cesare, *Prospettive 2021*, Vicenza, Coop Tipografica degli Operai Srl., 2021

Marinelli Giancarlo, *11- Eleven*, Milano, La Nave di Teseo, 2021

Marinelli Giancarlo, *Domani nella battaglia pensa a me*, note di regia, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2022

Marinelli Giancarlo, *Domani nella Battaglia pensa a me*, comunicato stampa, archivio privato del Teatro Comunale Città di Vicenza, 2022

Galla Cesare, *Prospettive 2022*, Vicenza, Coop Tipografica degli Operai Srl., 2022

Intervista a Giancarlo Marinelli, Vicenza Teatro Comunale, 23 settembre – 22 novembre 2022

Bibliografia e Sitografia sul Teatro Olimpico di Vicenza

Ingegneri Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Modena, ISR-Ferrara Edizioni Panini, 1989, (edizione originale Ferrara, Vittorio Baldini, 1598).

Magagnato Licisco, in Puppi L. (a cura di), *Il Teatro Olimpico*, Milano, Electa, 1992

⁶⁴ I materiali conservati presso l'Archivio privato del Teatro Comunale di Vicenza non presentano una collocazione precisa.

- Avagnina Maria Elisa, *Le statue dell'Olimpico, la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro*, in Magagnato Liciso e Puppi L. (a cura di), *Il Teatro Olimpico*, Milano, Electa, 1992, pp. 85-119
- Puppi Lionello, *Gli spettacoli all'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600*, in AA.VV. (a cura di), *Il Teatro Storico Italiano in Veneto Campania e Sicilia*, Palermo, Nuova Tavolozza, 1996
- Mazzoni Stefano, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998
- Avagnina Maria Elisa, *Il Teatro Olimpico*, Venezia, Marsilio, 2005
- Maino Marzia, *Il Teatro Olimpico di Vicenza: Modello per la riforma del luogo teatrale*, in Caramanna C., Macola N., Nazzi L., (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte, Atti del convegno a Padova*, Padova, Cleup, 2008, pp. 85-90
- Maino Marzia, *Il Teatro Olimpico di Vicenza tra visioni prospettiche e "sguardo" interiore: Angelo Ingegneri e le poetiche della luce tra Cinque e Seicento*, in Valentina Valentini e Donatella Orecchia (a cura di), *Le arti performative e le nuove generazioni di studio*, atti delle giornate di studio organizzate dall'Università di Roma "La Sapienza", Roma, 25-26 giugno 2010, «Biblioteca teatrale», Bulzoni, Roma, n. 107-108, luglio-dicembre 2013, parte II, pp. 109-125
- Maino Marzia, *Angelo Ingegneri Maestro della luce al Teatro Olimpico di Vicenza*, in Piero Puggina (a cura di), *Esperienze di luce. Il Teatro Olimpico di Vicenza*, Resana (TV), GraficArt, 2019, pp. 30-39

Bibliografia e Sitografia per i testi sulla scena, sulla luce e i

- Bablet Denis, *La scena e l'immagine saggio su Josef Svoboda*, traduzione di Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1970
- Grazioli Cristina, *Luce e ombre: Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma – Bari, Laterza, 2008
- Mancini Franco, *Scenografia*, in Attisani Antonio (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 493-498
- Svoboda Josef, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di Elena De Angeli, prefazione di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 1997

Mauri Glauco, *Le variazioni enigmatiche*, da Eric-Emmanuel Schmitt, 2000
Pontiggia Giuseppe, *I classici in prima persona*, Milano, Mondadori, 2006
Santinello Massimo, *Multivisione: idee, fotografie, suoni*, www.fotoantenore.org, 2016
Titomanlio Carlo, *Sul palco, storia della scenografia e dell'architettura teatrale*,
Firenze-Lucca, Volo Publisher Srl, 2019
Mango Lorenzo, *Il Novecento del teatro, una storia*, Roma, Carrocci, 2019
Vanacore Beatrice, *La finestra sul cortile: un esempio di soggettiva*, www.pop-eye.info,
2021

RINGRAZIAMENTI

Vorrei riservare questo spazio finale ai ringraziamenti verso tutti coloro che hanno contribuito, con il loro instancabile supporto, alla realizzazione di questa tesi di laurea. Il mio impegno non sarebbe stato sufficiente senza la guida della Professoressa Marzia Maino, determinante si è rivelato il suo sostegno, a lei va la mia immensa gratitudine. Ringrazio i miei genitori che mi sono sempre stati accanto, Marco e Osiel da sempre esempi fondamentali nel mio percorso di crescita, Giacomo, mia guida che mi ha permesso di realizzare il mio sogno.

A tutti i miei amici che mi hanno incoraggiato, grazie per i momenti di spensieratezza. Grazie a Giulia e alla squadra del Teatro Olimpico per il sostegno e la fiducia.

Concludo con un grazie speciale a Giancarlo Marinelli, per la sua infinita disponibilità, per aver permesso questa ricerca ed avermi da subito accolta nella sua squadra durante la mia esperienza di tirocinio, soprattutto grazie per aver creduto in me.