



Università
Ca' Foscari
Venezia

Cafoscari Rivista universitaria di cultura

Venezia Porta del Mediterraneo

Ottobre 2008

Fabrizio Borin
Agnese Boscarol
Elisabetta Brusa
Alberto Camerotto
Filippo Maria Carinci
Caterina Carpinato
Gianni Di Capua
Giuseppe Emiliani
Massimo Munaro
Renato Nicolini
Stefano Pagin
Marilù Prati
Maurizio Scaparro
Stefano Soriani
Giuliano Tamani
Emanuela Trevisan Semi
Gabriele Vacis
Stefano Valanzuolo
Corrado Veneziano
Piermario Vescovo

2
Anno XII



/ Un intricato sistema di scambi /



Mentre l'impegno dell'Ateneo cresce in modo costante sia sul piano delle iniziative scientifiche, sia su quello delle attività culturali aperte al territorio, sta per avviarsi un nuovo progetto di collaborazione tra il settore Teatro della Biennale di Venezia, diretto da Maurizio Scaparro, e Ca' Foscari per lo svolgimento del Laboratorio Internazionale del Teatro, dedicato al tema del "Mediterraneo".

Dopo il primo approccio di scambio, che ha avuto luogo nel 2006, in occasione del secondo centenario della morte di Carlo Gozzi, l'anno scorso le due istituzioni hanno ottenuto un successo davvero esaltante con la promozione del Campus Universitario "Carlo Goldoni", legato alle celebrazioni per i trecento anni dalla nascita del commediografo veneziano. In pieno luglio 2007, mentre Venezia era percorsa dai consueti anonimi gruppi turistici, più di ottocento giovani provenienti dalle Università italiane, europee e mediterranee hanno animato con i loro dibattiti e la loro partecipazione le lezioni mattutine, gli incontri pomeridiani e gli spettacoli serali della rassegna teatrale. Chi ha vissuto dall'interno tale esperienza può testimoniare come l'idea di Scaparro di ripartire dalla formazione del pubblico sia stata intesa come un'apertura formidabile per la comprensione di uno dei fenomeni costitutivi della teatralità moderna attraverso il rilancio della riflessione critica-interpretativa.

Quest'anno la proposta di Scaparro investe una rosa di questioni, raccolte sotto l'ala della civiltà del Mediterraneo, questioni che rimbalzano da una sponda all'altra del nostro mare, come filoni di una riscoperta necessaria dei legami antichi tra culture e popoli vissuti per secoli in un intricato sistema di scambi.

La nostra Università, che da tempo si propone come una dei punti di transito interessato alle culture mediterranee e oltre, tanto sul terreno economico, sul versante delle indagini scientifiche e della conoscenza delle condizioni materiali, quanto su quello linguistico e culturale, ha accolto subito l'invito a intrecciare i propri saperi con la sperimentazione artistica più innovativa, quella che coniuga spunti poetici di varia provenienza alla volontà di formare attori e interpreti più consapevolmente "nostri contemporanei".

La rivista «Cafoscari» dedica l'intero numero a tale avvenimento. Su queste pagine si propone una carrellata – sicuramente parziale – degli studi e degli interessi didattici dei nostri docenti e dottorandi, consapevoli che non sarebbe bastato un volume intero per documentare progetti di ricerca già compiuti o ancora in corso. A tali contributi, si è voluto affiancare l'ospitalità del punto di vista teatrale di alcuni responsabili dei laboratori, consapevoli come dal dialogo tra pensieri e sensibilità differenti sia possibile esaltare la comune volontà di disegnare il futuro del mondo.

/

Il mare di Omero: altre vie altri racconti

/

Alberto Camerotto, Dipartimento di Scienze
dell'Antichità e del Vicino Oriente

Da Venezia lo sguardo va sul mare verso Oriente, verso la storia e il mito. I viaggi e i racconti di questo mare iniziano con i canti di Omero, e i "liquidi sentieri" del cantore cieco non sono soltanto rotte che aprono il passaggio sulla distesa infinita. Sono vie dei canti attraverso le quali si diffonde nello spazio e nel tempo il *kleos* delle imprese. In principio senza i segni della scrittura. Viaggiano gli uomini e viaggiano le loro storie in un intreccio di incontri e di voci. Vi sono gli eroi, le trame, i motivi e le formule che si trasformano e rinascono di luogo in luogo.

Nel nostro immaginario l'*Odissea* è l'epica del *nostos*, e nella Grecia arcaica dalle peripezie dell'eroe nascevano altri viaggi, che portavano gli Elleni a identificarsi nel loro modello e a esplorare un Mediterraneo grande e sconosciuto. Ma l'*Odissea* è prima di tutto il poema dei racconti, che si generano dagli *algea polla* del mare. Fama e sventura vanno insieme. Noi per la prima volta vediamo Odisseo in riva al mare che pensa alle vie del ritorno, poi trepidante sulla sua zattera, e ancora naufrago nella tempesta di Poseidone. Odisseo sarà per tutti i tempi a venire il viaggiatore, ma a guardar bene è soprattutto il narratore appassionato e instancabile. Di molte genti ha visto le città, secondo gli schemi del viaggio e dei canti degli aedi: ogni volta che giunge in un nuovo luogo di fronte a sempre nuovi ascoltatori non pensa ad altro che a raccontare le sue storie, pure al Ciclope, e poi a Eolo, il signore dei venti. Sappiamo che a questo punto con le navi e i compagni arriva in vista di

Itaca. Troppo presto, perché le storie di Odisseo non possono essere già finite. Così si rinnovano le peripezie e si moltiplicano i racconti. Ancora Circe e poi Calipso lo stanno ad ascoltare a lungo e con passione. E tra i Feaci, l'ultima tappa, il racconto diviene la via per rientrare nella storia. In patria arriva in incognito e ne approfitta per narrare altre storie vere e non vere. Vorrebbe perfino ingannare la dea che lo protegge. Racconta a Eumeo nella lunga notte, e questi a sua volta ripercorre con l'ospite le storie che ha sentito da altri uomini che vagano sul mare. Per la sposa, che ormai non crede più a nessuna voce, Odisseo sa inventare avventure e incontri che la incantano, e a lei infine torna a raccontare l'intera *Odissea* in trentatré versi, per poi rivelarle che è ritornato per ripartire. Altri racconti lo attendono.

Dai Greci a noi il viaggio e il racconto seguono le tracce dell'eroe, ovunque: dal romanzo antico agli *errores* di Petronio tra eros e naufragi, dalle *performances* di retori e filosofi erranti nell'impero del *Mare Nostrum* fino al primo racconto di fantascienza, una *Storia vera* di Luciano con la sua nave che diventa astronave e le sue guerre stellari. La traccia è sempre quella di Odisseo. Che naturalmente va oltre, e sulle vie della scrittura dopo il *folle volo* giunge nell'Europa moderna navigando con i codici veneziani di Bessarione. Per andare ancora più lontano fino alle immagini della pellicola, che scorre per altre ricerche e altri ritorni, come per un Bowman di Kubrick, per un Nessuno di Anghelopulos o per altri eroi che verranno.

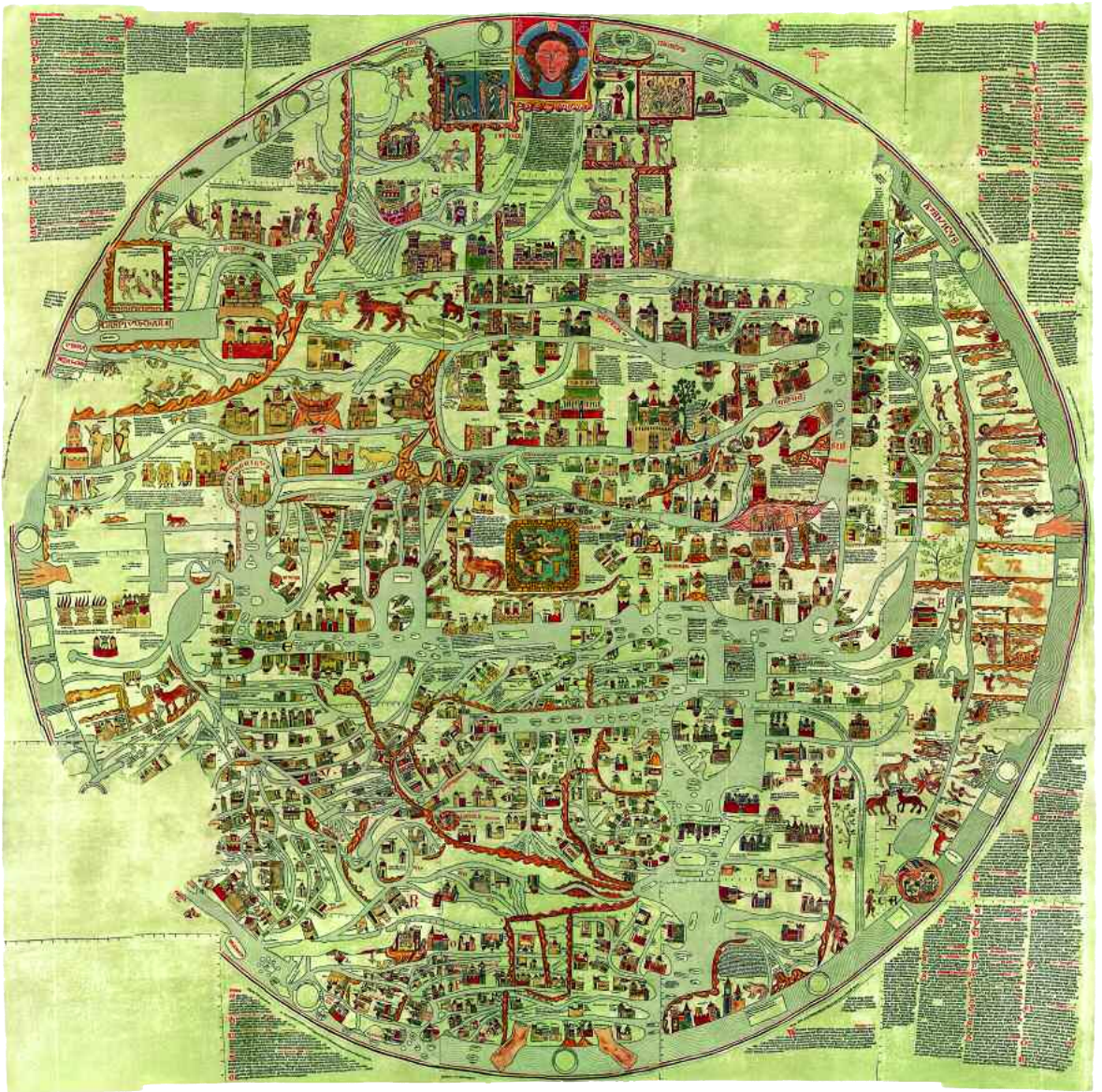
Le lingue degli ebrei nel Ghetto di Venezia

Giuliano Tamani, Dipartimento di Studi Euroasiatici

A Venezia gli ebrei, per quanto costretti a vivere numerosi nello spazio limitato del Ghetto, conservarono i costumi, i riti e le lingue dei paesi d'origine. Ciascuna delle quattro "nationi" continuò ad esprimersi in propria lingua: gli ebrei della "nazione tedesca" o ashkenazita usavano il giudeo-tedesco o jiddisch, quelli italiani usavano il giudeo-italiano nella variante veneziana, i levantini e i ponentini usavano lo spagnolo, il giudeo-spagnolo o ladino e, con minor frequenza, il portoghese. L'ebraico era la lingua comune nella liturgia, nello studio, nei verbali e negli atti ufficiali delle assemblee comunitarie; tuttavia esso era poco noto o addirittura ignoto alla maggior parte degli ebrei, in particolare a quelli che venivano dalla penisola iberica e dall'impero ottomano. Leon Modena (1571-1648) – l'intellettuale ebreo del Ghetto più conosciuto anche al di fuori del mondo ebraico – osservò che «Pochi sono gl'Hebrei hoggi di, che sappiano parlar un ragionamento intiero Hebraico, né nella lingua Santa, [...], né meno nella Chaldeia [aramaico] detta *Targum*, [...]; perché hanno appreso, e sono allevati alla lingua del paese ove sono nati, se in Italia Italiano, se in Alemagna Thedesco, se in Levante, o Barberia, Turchesco o Moresco, e simili. Anzi talmente si hanno appropriato quelle lingue straniere, che molti, che d'Alemagna in Polonia, Ongaria, e Russia, sono andati, s'hanno fatto, et tutti i loro discendenti materna la lingua thedesca, e da Spagna in Levante hanno usato il più lo Spagnolo. In Italia dell'una, e dell'altra secondo, che traggono l'origine da padri; onde la plebe procura solamente conformarsi con la gente del luogo ove habita, frapponendo qualche parola Hebraica corrotta nel ragionar tra di loro. Li dotti un poco più havendo a mente la Scrittura; ma sono rari quelli, se non sono Rabini, che elegantemente sappiano per scienza far un continuato discorso in lingua Hebrea. E nella pronuncia di essa lingua Hebrea, sono talmente tra di loro differenti, che a pena sono intesi i Tedeschi da gl'Italiani, e Levantini, [...]» (*Historia de riti Hebraici*, Venezia 1638, pp. 34-35). Secondo Modena l'ebraico «nello scrivere, si adopera, nel componer libri, nelle scritture de contratti, in note particolari, in cose publiche, et altro. Ma le lettere familiari de complimenti, e di negotij, scrivono per lo più nel volgar di quel paese ove sono. [...] Nel predicar usano similmente la lingua di quel

paese per esser intesi da tutti, cioè citando i Testi della Scrittura, e detti de Rabini in Hebraico, e dichiarandoli in volgare» (*ibid.*, p. 36).

L'attaccamento alle proprie tradizioni da parte di ciascuna "nazione" e, tra l'altro, il plurilinguismo permisero agli ebrei del Ghetto – istituzione che col tempo acquistò significati negativi – di leggere anche testi non ebraici e favorirono lo sviluppo della letteratura giudeo-tedesca, giudeo-spagnola, giudeo-italiana e di quella che viene chiamata "letteratura italiana degli ebrei". A proposito di quest'ultima si segnalano la tragedia *L'Ester* composta dal già ricordato Modena (1619), la quale fu messa in scena a Venezia senza successo nel 1560 e nel 1591, e la favola pastorale *L'Amor possente* di Benedetto Luzzatto (1631). Questa apertura degli ebrei a culture "altre" e la padronanza con cui alcuni di loro si esprimevano anche in lingue diverse dall'ebraico non a caso hanno indotto storiografi ebrei a qualificare come pre-moderne alcune manifestazioni della cultura ebraica veneziana dei secoli XVII-XVIII. Così, accanto a una letteratura in ebraico prodotta da rabbini, insegnanti, dotti, consulenti editoriali e correttori di bozze che, essendo proibito agli ebrei stampare in proprio, collaborarono alla stampa di libri ebraici nelle tipografie gestite da cristiani contribuendo a fare di Venezia il più importante centro tipografico ebraico di tutta la diaspora, si sviluppò, seppur in misura minore, una letteratura degli ebrei in jiddisch, in giudeo-italiano, in italiano, in giudeo-spagnolo e in spagnolo. Fu proprio quest'ultima letteratura ad avere lo sviluppo maggiore e più duraturo. La presenza di ebrei levantini e ponentini, fra cui molti marrani che sceglievano questa città per abbracciare apertamente il giudaismo – la religione dei loro antenati –, che non sapevano l'ebraico ma che usavano lo spagnolo o il portoghese, rese necessaria la traduzione e la pubblicazione di testi nelle lingue da loro conosciute. Nel 1602, ad esempio, fu ristampato, con aggiunte rispetto alla prima edizione apparsa a Salonico nel 1568, un compendio (*Shulchàn ha-panim. Mesa de el alma*) in spagnolo ma con caratteri ebraici del popolare codice giuridico *Shulchàn 'arùk* (Tavola preparata) di Yosef Caro. Ma, poiché molti di loro ignoravano perfino l'alfabeto ebraico («por ver que ay muchos que non saben leer otra letra que la presente»



[l'alfabeto latino], si legge nella prefazione), il rabbino e correttore di bozze Mosheh Altaras (m. 1627) riscrisse il compendio con caratteri latini e lo intitolò *Libro de Mantenimiento de la alma. E nel qual se contiene el modo, con que se a de regir el Judio en todas sus acciones traduzido [= traslitterato] dal Hebraico [= in caratteri ebraici] al Spagnol [con caratteri latini]*. Il compendio fu stampato a Venezia nel 1609 in una tipografia minore. Un elenco completo dei 613 precetti, ciascuno accompagnato da spiegazioni rabbiniche, fu pubblicato in spagnolo a Venezia nel 1627 da Yishaq Athias (*chakàm* della prima congregazione ebraico-portoghese di Amburgo e dopo il 1622 rabbino a Venezia) col titolo *Thesoro de preceptos*. Ancora nel 1713, insieme al già ricordato *Shulchàn ha-panim*, apparve la traduzione spagnola con caratteri ebraici (*Obligacion de los corazones*) dei *Doveri dei cuori* (*Chovòt ha-levavòt*), un classico della

letteratura ebraica devota composto in arabo, ma scritto con caratteri ebraici, a Saragozza nella seconda metà del secolo XI da Bachya ibn Paquda. A testimonianza esemplare del plurilinguismo esistente e persistente nel Ghetto si può addurre il diffusissimo manuale per la celebrazione della Pasqua (*Haggadàh shel Pésach*). Nel 1609 ne furono stampate tre edizioni con un ricco apparato di silografie che illustravano il contenuto: in comune avevano il testo ebraico, il commento in ebraico del già ricordato Modena e le silografie; differivano per la traduzione del testo che era, rispettivamente, in jiddisch, in spagnolo con caratteri ebraici e in italiano sempre con caratteri ebraici. Dello stesso Modena era quest'ultima traduzione. Le tre edizioni furono ristampate cinque volte fino al 1740. Di recente questo manuale è stato riprodotto in facsimile con traduzione, commenti e introduzione in inglese e in italiano.

Venezia e la nuova “centralità” del Mediterraneo nel trasporto marittimo

Stefano Soriani, Dipartimento
di Scienze Ambientali

Il Mediterraneo è il grande protagonista della riorganizzazione del trasporto marittimo che si sta dispiegando su scala mondiale in questi ultimi anni. Il poderoso rafforzamento delle economie dell'Asia orientale e la crescita dei flussi commerciali tra queste e l'Unione Europea hanno aumentato l'interesse delle imprese globali dello *shipping* per questo mare. Inoltre, seppure con tassi di crescita inferiori rispetto a quelli mostrati dal traffico intercontinentale, anche i flussi marittimi interni al bacino evidenziano dinamiche positive, sia lungo la direttrice Adriatico Settentrionale-Grecia-Turchia (traghetti) sia, più in generale, nei flussi commerciali di materie prime e semilavorati tra Europa mediterranea da un lato, e Turchia e alcuni paesi nord africani (Marocco, Tunisia ed Egitto) dall'altro. Infine, il Mediterraneo sta giocando un ruolo sempre più importante nel mercato mondiale delle crociere.

Venezia ben testimonia l'importanza di queste tendenze. Il porto commerciale ha mostrato un forte dinamismo (sia nei traffici di rinfuse sia in quelli unitizzati, contenitori e traghetti), che ha più che controbilanciato l'arretramento dei traffici che alimentano l'attività delle grandi industrie di Porto Marghera. Venezia, inoltre, è, con Civitavecchia e Barcellona, uno dei principali fulcri dell'industria crocieristica mediterranea. Queste dinamiche hanno sostenuto e accompagnato importanti interventi nel sistema dei *waterfront* urbani, sia nelle aree portuali-industriali in terraferma (in particolare nella prima zona industriale) sia in quelle portuali della città storica (Marittima e San Basilio), consentendone la loro parziale “riscoperta urbana”. Il contesto geoeconomico, pur con le molte ombre presenti nel quadro macroeconomico internazionale, pare poter sostenere un ulteriore sviluppo delle attività portuali e marittime veneziane. L'ulteriore irrobustimento di queste attività, anche attraverso una maggiore

saldatura con le attività di servizio, consentirebbe di ri-contestualizzare i problemi legati alla difficile ristrutturazione di Porto Marghera e la questione del possibile ruolo metropolitano di Venezia. Non mancano tuttavia importanti fattori di incertezza, di diversa natura. In primo luogo, non si può dimenticare come, nonostante il grande sviluppo recente dei servizi *feeder*, l'Adriatico resti su scala mediterranea un mare “periferico” rispetto alle principali rotte intercontinentali; in questo quadro, essenziale sarà la capacità di interagire proattivamente con i grandi operatori multinazionali del terminalismo e del mondo dello *shipping*, la cui azione è ormai di fondamentale importanza nello scandire direzione e ritmo della competizione tra porti. Va poi sottolineato come l'irrobustimento delle attività portuali e marittime richieda non solo un'attenta considerazione degli aspetti territoriali ed ambientali coinvolti ma anche un coerente sforzo di progressiva integrazione logistica a scala regionale. In questa prospettiva, rinsaldare le relazioni col Veneto e l'intero Nord Est è una condizione essenziale per valorizzare appieno le nuove prospettive che l'*orizzonte Mediterraneo* oggi propone.



Per una de-costruzione delle percezioni sul Mediterraneo

Emanuela Trevisan Semi,
Dipartimento di Studi Eurasiatici



Quando si nomina il Mediterraneo e in particolare le popolazioni che lo popolano occorre ricordare di distinguere i fatti, dalle percezioni degli stessi: gli aggettivi ridondanti che spesso accompagnano i fenomeni legati, ad esempio, ai flussi migratori sono generalmente inappropriati se riferiti alla realtà, una volta che essa sia stata passata al vaglio dei fatti. L'uso di una terminologia non pertinente influenza anche la produzione scientifica, cosicché oggi risulta sempre più difficile distinguere i fatti dalla loro percezione, con il rischio di costruire dei neo-stereotipi.

L'impegno costante di decostruzione degli stereotipi implica un lavoro di contestualizzazione e di de-costruzione di ogni parola e di ogni espressione, senza dar niente per scontato ed è ciò che si richiede a chi voglia occuparsi oggi di Mediterraneo sapendo che i pregiudizi (anti-ebraici, anti-islamici, anti-Altro) non sono destinati a ridursi, ma piuttosto rischiano di espandersi, diventando sempre più complessi e articolati.

Fu la convinzione della necessità di un impegno alla decostruzione dell'oggetto "Mediterraneo" ad essere alla base della creazione del Master in Mediazione-intermediterranea presso l'Università Ca' Foscari, nella metà degli anni '90. La nuova realtà migratoria mi stimolò a costruire un progetto formativo articolato e di respiro europeo allorché le prime immigrazioni di popolazioni provenienti dalla riva sud del Mediterraneo cominciarono ad affacciarsi in Italia e le prime reazioni di incomprensione e rigetto non tardarono a manifestarsi.

La mia frequentazione scientifica della storia e della cultura ebraica mi aveva "allertato" sulle possibili conseguenze che una mancanza di adeguata analisi critica sul fenomeno che si stava producendo in Italia avrebbe potuto comportare.

Il contesto degli anni '90 era quello della globalizzazione, un fenomeno caratterizzato dall'esistenza di uno spazio multidimensionale dotato di frontiere poco nette e da un tempo consumato in fretta, che non si snoda più in modo lineare. Tale nuova condizione che suggerisce immagini di eccesso di spazio e di tempo e di compressione degli stessi è un fenomeno caratteristico delle migrazioni contemporanee solo che esso mi induceva a confronti con la condizione della diaspora ebraica, mio oggetto

di ricerca. Oggi lo spazio del migrante è infatti allargabile fino ad includere quello del paese d'origine, che può essere definito come un non-luogo per eccellenza, in quanto esso rientra nell'ambito del mitologico e dell'utopico, essendo spesso sovra-investito simbolicamente. I collegamenti tra migranti, al di là e attraverso le nazioni, prefigurano spazi di de-territorializzazione e nuovi meticcianti culturali grazie anche allo sviluppo del web, una sorta di condizione di extra-territorialità che proprio la diaspora ebraica conobbe fin dalle sue origini. Il tempo è sempre meno finalizzato ad una idea di sviluppo lineare che procede inesorabilmente verso un progresso certo, dalle connotazioni quasi "escatologiche": la storia accelera (per sovrabbondanza di fatti mediatizzati) e il tempo si duplica, fortemente differenziandosi in tempo sacro privato e in tempo profano pubblico. In questo tempo, compresso ma in eccesso, il migrante cercherà di conservare la memoria del passato e la pratica del proprio tempo sacro, come fecero gli ebrei abituati a pensare se stessi nell'evento passato, fondante la propria cultura piuttosto che nel futuro ed a raddoppiare il proprio tempo, suddiviso tra sacralità e quotidianità profana.

Gli ebrei della diaspora, ad esempio, confrontati al problema del rispetto del tempo delle feste religiose (il "tempo sacro"), pur avendo mantenuto un proprio tempo scandito dalle fasi lunari, hanno tendenzialmente prolungato di un giorno il loro tempo sacro. Mentre Israele, durante le grandi feste che vanno da Capo d'anno a *Yom Kippur*, si ripopola di ebrei della diaspora che vanno a celebrare nel tempo e nel luogo appropriato i grandi momenti della festa, esattamente come fanno gli emigrati musulmani rispetto ai propri paesi d'origine.

L'identità rimodellata e *bricolé* nel tempo e nello spazio di emigrazione diviene allora più composita e complessa.

In Italia, l'immigrato che non condivide il Cattolicesimo, la religione maggioritaria, deve comunque vivere all'interno del tempo cattolico italiano (un tempo scandito dal calendario gregoriano e dalle feste cristiane) ma cercherà di mantenere il proprio tempo sacro (con la propria calendarizzazione delle feste) all'interno del quale "bricolerà" un tempo intermedio. Ad esempio, utilizzerà la festa domenicale

per svolgervi una serie di pratiche sacre che gli impegni lavorativi non gli consentono di inserire nel tempo quotidiano: la celebrazione della festa dell'*Aid* avverrà la domenica più vicina alla festa o nel giorno di riposo lavorativo.

Le feste civili del paese d'origine dell'emigrato sono invece poco celebrate, come se la pratica migratoria transnazionale portasse a ridimensionare l'appartenenza nazionale. Ad esempio le feste civili israeliane all'interno della diaspora italiana hanno cominciato ad essere celebrate e ritualizzate solo di recente e in modo parziale. Ciò avviene soprattutto all'interno delle associazioni, o del consolato e dell'ambasciata, ed è quindi in questo ambito che si nota una forma di organizzazione e partecipazione alla celebrazione del tempo nazionale. Lo stesso fenomeno si avverte tra gli immigrati originari dei diversi paesi arabi. Si tratta di esempi di fratture poco ricomponibili tra identità transnazionali e nazionali. Gli ebrei nella lunga storia dell'esilio hanno adattato e trasformato la propria cultura inventando nuove forme e modalità identitarie, da un lato identificandosi con le società nelle quali hanno vissuto, dall'altro rivendicando una propria originalità e creatività in un gioco continuo di interrelazioni. Ciò fu possibile grazie alla capacità di valorizzazione della propria tradizione e del testo per eccellenza, la Bibbia, divenuto testo di riferimento anche per il Cristianesimo. Una memoria collettiva costruita sulla cultura scritta, la cui trasmissione non è stata affidata a depositari del sapere sacro ma a tutta la collettività, e priva di un luogo su cui appoggiarsi, ha facilitato la resistenza culturale e l'investimento su quello che potremmo definire il proprio capitale simbolico.

La condizione ebraica ha saputo valorizzare l'extra-territorialità, l'attraversamento delle frontiere, la cultura al posto di un territorio fisico, soprattutto quando le migrazioni divennero una condizione permanente della diaspora ebraica e fu necessario sostituire simbolicamente il territorio. Processi simili sono all'opera tra le popolazioni che dalla riva sud del Mediterraneo approdano alla riva nord ma ovviamente i riferimenti culturali e religiosi sono ora prevalentemente arabi e islamici.

La filosofia del progetto che portò alla costruzione di un Master europeo sulla mediazione

intermediterranea fu quella di osservare la realtà dell'immigrazione in Europa ed insieme di analizzare la realtà dei paesi dai quali proveniva questa immigrazione, dunque studiare il "qui" e il "là".

L'intento era di proporre figure di mediazione che potessero operare a governare le diverse realtà sia di "qui" che di "là", nella consapevolezza che questi processi presentano una struttura piuttosto circolare. Restava fondamentale garantire a questa figura una posizione di "terziarietà" (essere, porsi come terzo) tra le due culture, in modo da esercitare la propria funzione come esterni alla relazione, in quanto qualora si aderisca totalmente all'una o all'altra, o si sia parte integrante dell'una o dell'altra, si sarebbe perso in efficacia. L'intento era quello di aprire spazi di interrelazione tra le culture e le società delle due rive del mediterraneo in tutti gli ambiti possibili. Volendo riassumere in poche parole: occorre essere consapevoli della diversità e tenerne conto ma senza essenzializzarla.

All'interno dell'area mediterranea, contraddistinta da una particolare complessità e diversità culturale era importante proporre una formazione che valorizzasse lo studio dei fattori storici, politici, sociali e culturali, nell'ottica di individuare strumenti che potessero tradurre in pratica concetti universalmente riconosciuti e condivisi, allo scopo di poter analizzare e gestire le diverse fasi dello sviluppo socio-culturale. Ma anche sul piano più propriamente letterario e per quanto riguarda più specificamente l'area della letteratura dei *mizrahim*, gli ebrei di Israele originari dei paesi arabi, una letteratura mediterranea per eccellenza, vi è ancora molto da decostruire o anche solo da far conoscere, trattandosi di scrittori assai poco tradotti. Poco conosciuti proprio perché vittime di processi di marginalizzazione all'interno del canone ufficiale della letteratura israeliana, che ha imposto alcuni autori e ne ha esclusi altri. Spesso i critici israeliani che appartengono al *mainstream* di origine europea, fanno una lettura euro-centrica di tale letteratura, volta a privilegiare la cultura ashkenazita (quella di origine nord-europea) rispetto a quella *mizrahi* (orientale/sud-mediterranea). È stato ad esempio tipizzato e ridicolizzato il *genre* mediterraneo ebraico che sarebbe contraddistinto dalla fretta dell'intreccio, dalla presenza di una lunga galleria di

personaggi, da uno sguardo sulla società e sulla cultura secondo ottiche di tipo familistico, dalla mancanza di un'analisi approfondita dei sentimenti, da un modo diretto e pratico di narrare le cose. Discorso che cominciò ad essere decostruito prima a livello socio-politico con l'affacciarsi delle nuove élites *mizrahi* in Israele, le quali domandarono maggior riconoscimento e potere all'interno della società israeliana, e successivamente a livello intellettuale grazie alla denuncia di molti scrittori e intellettuali di origine *mizrahi*, sia in Israele che negli Usa, tra cui Ella Shohat e Ammiel Alkalay.

Nuove collane e iniziative editoriali, come quelle intraprese dallo scrittore Yitzhak Gormezano Goren, di origine egiziana (la collana *Qeshet ha-mizrah* = freccia d'Oriente e la rivista "Be-kiwwun mizrah" = in direzione dell'Oriente), la nascita di un nuovo film israeliano che valorizza e rappresenta la componente *mizrahi* della società, come i films *We-laqahta*, (*E prenderai moglie*) e *Shivah* (*I sette giorni*) di Ronit e Shlomi Elkabetz, nuova saga familiare della famiglia ebraica marocchina nel rullo compressore della società israeliana, sono un esempio di una creatività ebraico-mediterranea che si discosta dal modello indicato in precedenza come caratterizzante, facendo largo uso di ironia e di approfondimenti psicologici. Né vanno dimenticate le nuove espressioni musicali che si sono innestate in modo creativo ed originale, riappropriandosi della tradizione musicale orientale e di quella andalusa, dando origini a nuove composizioni.

Per concludere mi pare che la parola chiave da tener presente parlando di Mediterraneo sia proprio quella della decostruzione, in tutte le sue accezioni e in tutte le sue applicazioni.



Il greco nella commedia veneziana e il teatro veneziano in greco. Cenni sulle origini e l'evoluzione del teatro greco moderno

Caterina Carpinato, Dipartimento
di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente

Se la Grecia è la culla del teatro mondiale, Venezia è la culla del teatro neogreco, la cui rinascita, dalla seconda metà del Cinquecento in poi, si deve al proficuo contatto politico, economico, culturale e linguistico stabilitosi fra la Serenissima e le terre di lingua greca dominate dal Leone, ed in particolare al reciproco rapporto di scambio culturale stabilito fra Venezia e Creta (1211- 1669).

Durante i secoli della dominazione veneziana nell'Egeo e nelle isole greche dello Ionio si assiste al progressivo sviluppo di una letteratura in greco volgare di alto livello artistico ed alla ripresa del genere teatrale in lingua greca volgare. Sulle scene teatrali di Creta ritornano anche i personaggi del mito troiano, travestiti da eroi d'Occidente, attraverso la mediazione delle opere rinascimentali in italiano: gli *intermedi* delle commedie cretesi del XVII sec., di argomento mitologico con protagonisti Achille, Elena, Agamennone e gli altri eroi omerici, non traggono spunto direttamente dai testi greci antichi, bensì da rifacimenti e rivisitazioni in lingua italiana del motivo della guerra decennale tra achei e troiani.

A Creta, nella prima metà del XV sec., lo scrittore Marinus Falieros compose un dramma religioso sulla Crocifissione e Deposizione, una specie di *Planctus Mariae*, che è un *unicum* sotto diversi aspetti; a Venezia il corfiota Niklaos Sofianòs, uomo dalle molteplici capacità e dalla vivace intelligenza, collaborò con Agostino Ricchi nella stesura della commedia in lingua italiana *I tre tiranni* (1533), redigendo le parti in greco volgare presenti nel V atto. Tra la fine del XVI sec. e gli inizi del XVII, Ghiorgos Chortatsis di Rethymnos (ca. 1545-1610) rielaborò e adattò per il pubblico di lingua greca l'*Orbecche* (1549) di Giraldo Cinzio nella sua *Erofilo* (Venezia 1637), tragedia a fosche tinte di gusto barocco. Anche la *Panoria* di Chortatsis, un colorito dramma pastorale, rivela la sua abilità nel rendere le vicende trattate più aderenti alle realtà rurali e cittadine cretesi.

Un'altra commedia pastorale cretese anonima, *Stathis*, composta all'inizio del Seicento e pubblicata solo nel 1977 da Lidia Martini, pur ricalcando *L'amante furioso* (1583) di Raffaello Borghini presenta numerosi elementi originali. L'*Isach* di Luigi Groto, recitato per la prima volta nel 1558 e stampato nel 1586, servì da modello per il *Sacrificio di Abramo*, dramma di

altissima qualità attribuito a Vintsentsos Kornaros, autore del poema epico-cavalleresco *Eròtokritos*, la più raffinata opera poetica in greco volgare del periodo della dominazione veneziana. Ed ancora il *Re Rodolinos* (Venezia 1647), tragedia cretese in decapentasilabi rimati composta dal cretese Ioannis Andreas Troilos, tratta dal *Torrismondo* di Tasso, e la commedia *Fortunatos*, scritta da Markos Antonios Foskolos nel 1655, sono preziose testimonianze della fertilità del teatro veneziano in lingua greca volgare. Quest'ultima opera, tramandata da un unico manoscritto marciano vergato in caratteri latini, consente di entrare idealmente anche nel vivo di un momento storico preciso: Foskolos scrisse infatti la commedia durante l'assedio di Candia, prima che Creta soccombesse ai Turchi, quando si riusciva a ridere *more veneto* tra le mura del *castrum* che subiva l'aggressione del nemico.

La rivisitazione in italiano del mito di *Fedra* (1578) a cura del cretese Francesco Bozza e la *Amorosa Fede* (Venezia, 1620), tragicommedia pastorale composta in italiano da Antonio Pandimo, rampollo dell'agiata borghesia cretese, in occasione delle nozze di Francesco Querini – figura di prestigio dell'aristocrazia veneto-cretese – con la nobildonna greca Calerga Calergi, sono ulteriori testimonianze della commistione linguistica e culturale veneto-cretese. Nello stesso periodo, lo scrittore veneziano Nicolò Crasso dava alle stampe l'*Elpidio consolato* (1623), una sorta di dramma pastorale ambientato tra i pescatori di Creta. Testimonianze di rappresentazioni teatrali nelle isole Ionie (nel corso del XVII sec.) sono state rinvenute negli archivi di stato di Venezia, per merito di N. M. Panagiotakis, e pubblicate nella rivista "Thesaurismata" dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia. Lo zantiota Theodoros Montselese stampava a Venezia nel 1646 (e vendeva nei pressi del ponte di San Fantin) la sua tragedia *Evjenia*, riscoperta e pubblicata da Mario Vitti (1965), nella quale rielabora il motivo della Manomozza, conosciuto forse attraverso *La rappresentazione di Stella*. Una rappresentazione teatrale sull'imperatore bizantino Zenone (474-491), trasferita nel codice linguistico e drammatico del teatro cretese dall'omonima tragedia in latino composta dal gesuita inglese Joseph Simons (1595-1671), fu messa in scena



a Zante nel 1683, durante la cerimonia di commiato dedicata al provveditore veneziano Paolo Minio. Soltanto un cenno è possibile in questa sede al teatro di Petros Katsaitis, nato nella seconda metà del XVII secolo a Cefalonia e morto fra il 1738 e il 1742, autore di un' *Ifigenia* (1720) e di un *Tieste* (1721): le sue tragedie prendono spunto da Lodovico Dolce, oltre che dall' *Erofilo*, e non dipendono direttamente dal teatro greco come si penserebbe dagli argomenti trattati. Un riferimento è da fare alla diffusione delle commedie di Goldoni in lingua neogreca tramite traduzioni prodotte nei principati danubiani (Bucarest, Iasi): le rielaborazioni manoscritte inedite di dieci commedie goldoniane sono state studiate da un'équipe dell'Università di Padova.

Nel panorama del teatro greco del primo Ottocento cominciano ad apparire opere teatrali composte da donne; fra queste autrici si può forse considerare anche Angelica Palli (Livorno 1798-1875), di famiglia greca, nata e cresciuta in Italia, che compose in lingua italiana, accanto ad Evanthia Kairi e alla sfortunata Elisavet Murtzà Martinengu, autrice di numerose opere teatrali rimaste manoscritte e definitivamente perdute in seguito ad un rovinoso incendio degli archivi di Zante nella metà del secolo scorso. Il teatro del Novecento in Grecia prende l'avvio con Konstantinos Christomanos (1867-1911), al quale si deve la fondazione della NEA SKINI, primo teatro d'avanguardia ad Atene.

Tra le più recenti rappresentazioni del teatro greco moderno in Italia bisogna ricordare l'opera di Barbara

Nativi, prematuramente scomparsa nel 2005, alla quale si devono due edizioni dedicate al teatro greco contemporaneo 2002-2003. Anna Laura Messeri, con la scuola dello Stabile di Genova, ha messo in scena nel 2005 al Piccolo Teatro di Milano *La Vittoria* di Lula Anagnostaki. Diversi interpreti del teatro italiano (Moni Ovadia, Elisabetta Pozzi, il catanese Gioacchino Palumbo ed altri) hanno riservato una particolare attenzione ai monologhi ispirati alle grandi figure della tragedia antica, riproponendo sulla scena le rivisitazioni poetiche del mito curate da Ghiannis Ritsos (1911-1991).

Il teatro è oggi in Grecia una realtà vivace e stimolante: ad Atene decine di sale propongono tutte le sere spettacoli per tutti i gusti, dal classico antico e moderno al contemporaneo sperimentale greco e straniero, dall'operetta al cabaret. La Facoltà di Studi Teatrali dell'Università di Atene ha tra i suoi docenti studiosi del teatro neogreco come Spyros Evangelatos (che è anche uno dei registri più noti ed affermati) e Walter Puchner (che ha recentemente scoperto la maggior parte delle opere del teatro greco volgare prodotto nelle isole dell'Egeo nel XVII-XVIII sec.). Nasos Vaghenàs, docente di Teoria della letteratura nella Facoltà di Drammaturgia e Caterina Carpinato hanno attivato da diversi anni uno scambio Erasmus fra studenti cafoscarini e studenti ateniesi che ha permesso di stabilire i primi contatti di studio e di ricerca nell'ambito non solo della lingua e della letteratura neogreca, ma anche della storia delle teatro e dei rapporti fra Venezia e il teatro neogreco.

Le lacrime ed il nome del cinema

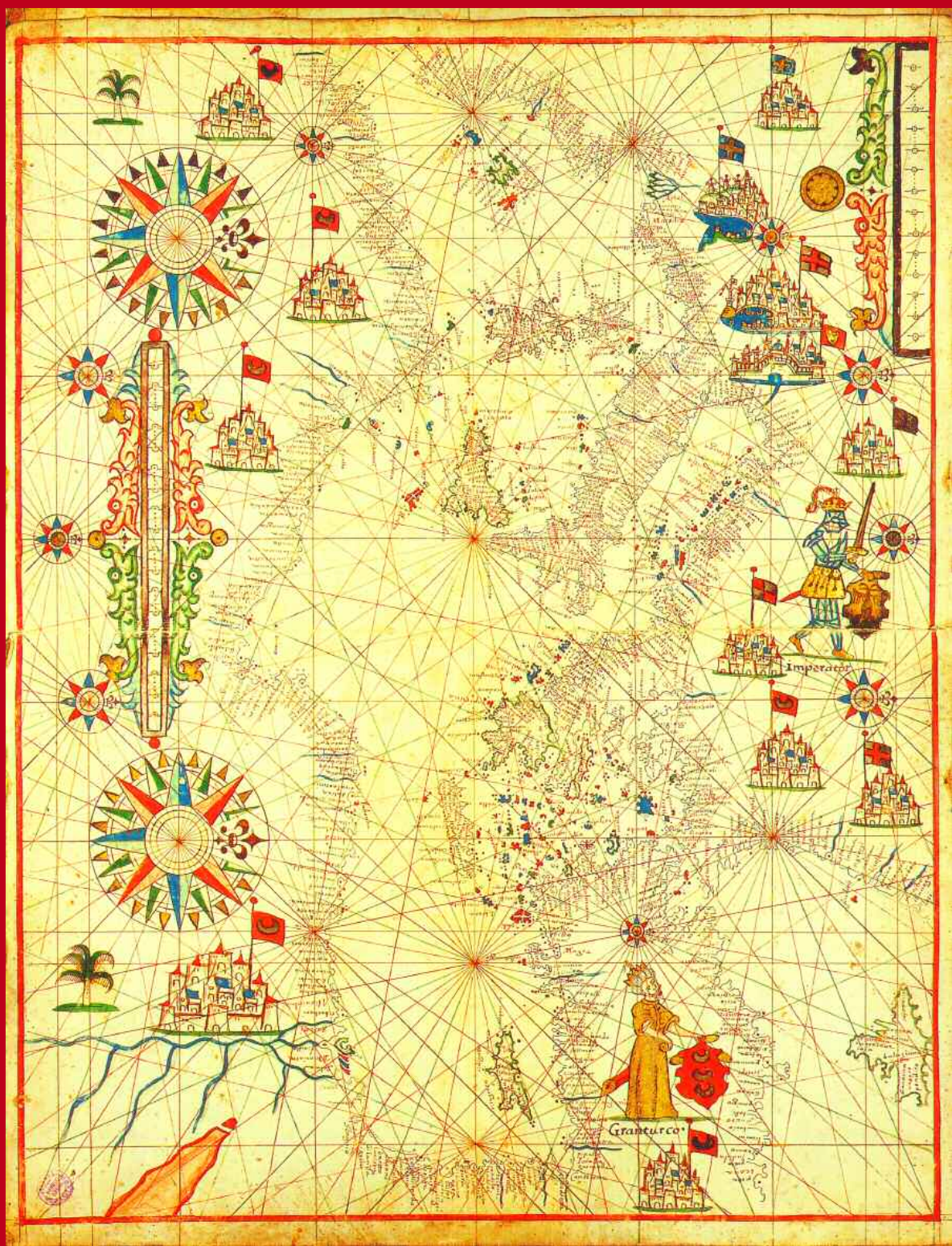
Fabrizio Borin, Dipartimento
di Storia delle Arti e Conservazione
dei Beni Artistici "G. Mazzariol"

La parte conclusiva del film *Sicilia!* contiene l'episodio detto «dell'arrotino», al quale gli autori Danièle Huillet e Jean-Marie Straub affidano uno dei motivi centrali della loro riflessione artistica, la rivisitazione antropologico-sociale di un'idea del mito in chiave brechtiana con la tenacia di una granitica forma di resistenza cine-politica contro l'omologazione hollywoodiana del linguaggio, l'autoreferenziale conformismo diffuso della società dello spettacolo. Tratta dal romanzo *Conversazione in Sicilia* (1937-38) di Elio Vittorini pubblicato inizialmente con il titolo *Nome e lacrime* la pellicola, che riprende nello stesso anno la messa in scena del '98 al teatro comunale pisano di Buti con gli stessi interpreti ed i medesimi registi, vede, proprio nelle parole e nei gesti dell'arrotino, come pure nel contesto scenografico antico ed insieme "astratto" che li ospita, quell'indomita insistenza rivoluzionaria coerente e permanente che, pur essendo appunto cifra straubiana inconfondibile e presente in pressoché tutto il suo cinema, piace pensarla già compiuta in *Trop tôt, trop tard* (*Troppo presto, troppo tardi*, 1981), precisamente nella seconda parte, quella che contiene un brano della postfazione di *Luttes de classes en Egypte* (Paris, 1969) di M. Hussein, citato dall'intellettuale arabo B. El Nadi, a proposito della resistenza contadina all'occupazione britannica e della successiva – e però troppo tardiva – rivoluzione borghese del '52 ad opera del generale Neguib.

Nelle consuete lunghe, lunghissime, estenuanti inquadrature fisse o semi immobili, nei piani-sequenza senza fine del cinema di Straub-Huillet si colgono i campi coltivati, il fiume, la lunga strada sterrata, l'ingresso di una fabbrica con operai e gente che passa, entra o esce dal cancello e dai bordi dell'inquadratura. E quest'ultima precisamente, mentre permette analogie con la nota pionieristica *Sortie des usines Lumière* della fine dell'Ottocento, pretende dallo spettatore un'attenzione ed un lavoro mentale non indifferente poiché questi non viene intenzionalmente mai messo nella condizione di ipotizzare o tanto meno pre-vedere *quando* e soprattutto *perché* una certa immagine potrà sparire per far posto alla seguente, parimenti incontrollabile nelle sue coordinate spazio-temporali. Ecco che allora, per paradosso, proprio l'accumulazione immota del vuoto nei quadri cinematografici straubiani, dei luoghi immateriali e dei tempi sospesi dove sembra non succedere mai niente se non lo sviluppo di parole e testi musicalmente-e-con-pause riferiti da non-attori, assume le caratteristiche di un vuoto sempre *pieno di senso*,

quasi un ritorno alle prime sperimentazioni delle immagini in movimento del cinematografo delle origini. Ma, ancora, trasferisce un ritmo della vita e del cinema anomali, inediti, più vicini al respiro storico, cadenzato della vita contadina non ancora industrializzata che non alle rappresentazioni stereotipate dell'Africa settentrionale o dell'Italia del Sud da parte di quei cineasti che Straub, in un incontro veneziano di qualche anno fa, ebbe a chiamare «registi paracadutisti» che atterrano in un posto di cui non sanno e non intendono conoscere nulla, impugnando la loro «macchina da preda» con cui prelevare qualcosa di esteriore, turistico (le larghe, semicircolari panoramiche e i paesaggi straubiani dal nord della Lorena all'Egitto passando per l'Italia letteraria, musicale o della tragedia, sono invece immagini realistiche del reale).

Regista davvero indipendente, un furente artigiano e maniacale architetto nella preparazione di ogni inquadratura, anticonformista e provocatore (Moravia ebbe a definirlo un «terrorista della cultura»), Straub, un intransigente e rigorosissimo arrotino con la cinepresa – ha tra l'altro firmato le regie di film decisivi tra i quali *Cronaca di Anna Magdalena Bach* (1967), *La morte di Empedocle* (1986), *Mosè e Aronne* (1975), *Lezioni di storia* (1972) da Brecht, *Fortini/Canini* (1976), *Dalla nube alla resistenza* (1978) da Pavese, *Rapporti di classe* (1984) da Kafka, *Antigone* (1992), *Operai e contadini* (2001) ancora da Vittorini, *Umiliati* (2003) – una cinepresa qui utilizzata in modo discreto in bianco e nero per ripensare e far ripensare con i nomi delle parole e con le lacrime asciutte del mito (le pietre, il mare, la madre), radici e sviluppi del cinema, analogamente all'area geografica e culturale ricompresa idealmente tra Messina e l'Egitto. L'arrotino di *Sicilia!*, uno che adesso deve fare i conti per dividersi i soldi tra pane, vino e tasse, ma che anche non può non rimpiangere epoche in cui la gente aveva sempre lame, cannoni, coltelli, lance e pugnali, unghie e denti ben affilati, era cioè pronta per difendersi dalle negatività del capitale, ovvero era pronta per la rivoluzione, è lo stesso Straub. Un arrotino-regista che riesce ad «arrotare» una sorta di tagliente orazione civile, una *costellazione* filologica ineccepibile, un'isola intellettuale, metaforica e modernissima. Certo, e per fortuna, molto distante dalla nota finale della *Conversazione* imposta a Vittorini dal fascismo nella quale lo scrittore di Siracusa dovette indicare che l'ambientazione era siciliana «solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela».



Ca' Foscari a Creta

Filippo Maria Carinci, Preside
della Facoltà di Lettere e Filosofia

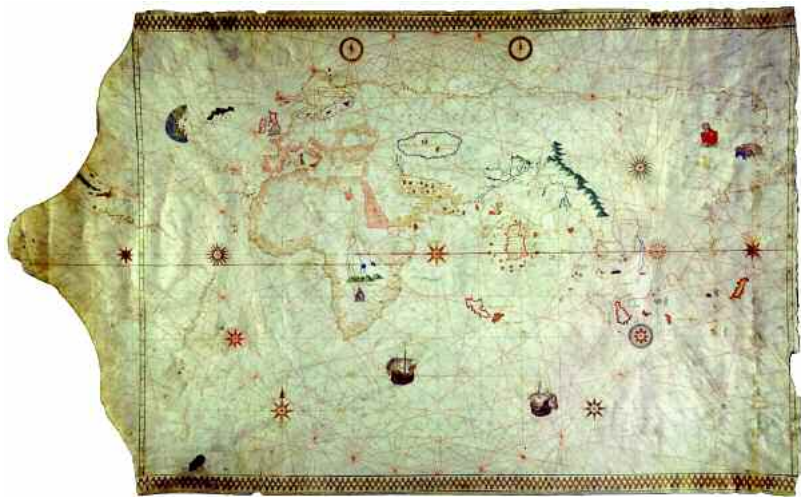
Nel cuore del Mediterraneo orientale, tra le Cicladi, il Dodecaneso e il più vasto e deserto Mare Libico, Creta è un fascinoso minuscolo continente, la culla della più antica civiltà "letterata", delle prime forme di organizzazione "statale" nell'estremo lembo d'Europa e, lungo la sua millenaria storia, terreno di incontro e di scontro di molte e diverse genti. Il mutevole paesaggio, che alterna a vette innestate lunari lande desertificate, a esotici palmizi più familiari boschi di querce e di conifere, a distese di uliveti campi di grano, rapisce quanto la memoria dei miti ai quali esso da sempre fa da scenario. La nascita e l'infanzia di Zeus, Europa, Minosse e suoi fratelli Radamante e Sarpedonte, il Minotauro e il Labirinto, e ancora Dedalo e Icaro, Talos la statua vivente, miti che riportano alle più lontane e oscure radici di una grecità che nell'isola assume aspetti suoi propri, sì che Creta è certamente Grecia, ma è anche qualcos'altro. Da quando nella seconda metà del III millennio i naviganti cretesi uscirono per la prima volta dalle acque dell'Egeo per avanzare verso il Levante, l'isola è una delle porte dell'Oriente ed ha rappresentato, in situazioni diverse, un fondamentale snodo di scambio culturale tra le civiltà del Mediterraneo.

Sulla scorta di una lunga tradizione antica, delle descrizioni dei viaggiatori, delle prime indagini sul campo, Creta è oggetto da oltre un secolo di un'estesa attività di ricerca archeologica, che ha messo in luce una enorme quantità di resti materiali, riferibili a culture che, a partire dal 6000 a. C. circa, si collocano cronologicamente tra il Neolitico e i periodi dell'occupazione prima veneziana, poi ottomana dell'isola.

Fu grazie all'instancabile lavoro del roveretano Federico Halbherr (1857-1930) e dei suoi collaboratori che l'archeologia italiana ebbe già dalla fine del XIX secolo un suo prestigioso spazio nella ricerca a Creta, che si andava via via intensificando grazie alle iniziative di istituzioni scientifiche e di studiosi europei e statunitensi. Le fortunate scoperte di Sir Arthur Evans a Cnossòs, forse le più vistose e con immediata risonanza internazionale, ebbero un parallelo in quelle degli Italiani a Festòs e Haghia Triada; insieme esse vennero subito a rappresentare la prima consistente documentazione della splendida fioritura di Creta nell'Età del Bronzo, della nascita e dello sviluppo di quella civiltà che deve il suo nome al mitico re

Minosse. I grandi edifici "palaziali" di Cnossòs e di Festòs a partire dall'anno 1900, sono da allora i punti di riferimento primari di un quadro archeologico che è tra i più densi e i più problematici di tutta l'area mediterranea. È proprio sui complessi architettonici convenzionalmente detti "palazzi" e sulla loro storia che ancora si concentra una buona parte del nostro interesse; su queste strutture polifunzionali, in cui si compongono aree con diverse destinazioni: magazzini per l'accumulo di beni alimentari, ma anche di altra natura, con relativi archivi, laboratori di artigiani (incisori di sigilli, intagliatori di avorio, orefici, tessitori, vasaio ecc.), appartamenti residenziali e di rappresentanza, spazi chiusi e aperti destinati al culto o a cerimoniali con ampia partecipazione di pubblico. A questo scopo sono adibiti ampie corti lastricate, in corrispondenza delle quali si trovano, sia a Festòs sia a Cnossòs, gradinate che i primi scavatori non hanno esitato a definire "teatrali".

Lo spazio cerimoniale di Festòs chiuso sul lato settentrionale dalla monumentale gradinata, già allestito nella sua forma più completa nel corso del periodo dei primi palazzi, intorno al 1800 a.C., è particolarmente significativo. Esso mostra una serie di riferimenti simbolici (vasca con acqua, grande focolare, forse alberi) e di tracciati processionali (marciapiedi sovrelevati) che ne fanno una sorta di scenario, destinato con molta probabilità allo svolgimento di azioni rituali come possiamo dedurre da alcuni documenti iconografici. In tali azioni era compresa una forma di danza estatica, culminante in un'"epifania" divina rappresentata, forse con protagonista una sacerdotessa. Davvero forte è la suggestione di questi luoghi anche per la qualità delle soluzioni architettoniche che sono pensate in stretto collegamento con il paesaggio circostante, a sua volta ricco di cifre simboliche: basti pensare alla visibile presenza, per entrambi i palazzi, del Monte Ida. È qui a Festòs e nella vicina Haghia Triada, che da qualche anno lavora un piccolo, ma attivissimo, gruppo di Cafoscarini. La Missione Archeologica di Festòs e Haghia Triada è una diretta discendenza della Missione Archeologica Italiana a Creta diretta per lunghi anni dallo stesso Federico Halbherr poi da Luigi Pernier (1874-1937). Alla Scuola Archeologica Italiana di Atene fanno capo tutte le attività di ricerca a Creta, da quando ne assunse la



direzione Doro Levi (1898-1991), che nel 1950 diede inizio a una seconda fortunata campagna di scavi a Festòs. La Missione, erede della più qualificata tradizione di studi nell'ambito della ricerca archeologica italiana in campo internazionale, è attualmente diretta, sotto l'egida della Scuola di Atene, dal Prof. Vincenzo La Rosa, dell'Università degli Studi di Catania e ad essa in vario modo collaborano numerosi Atenei italiani, tra cui ormai da una quindicina d'anni figura, con un ruolo di primo piano, anche Ca' Foscari. Dal 1993 la Cattedra di Archeologia e Antichità Egee (ora Preistoria e protostoria del Mediterraneo orientale) tenuta da chi scrive, ha, infatti, ininterrottamente contribuito ai suoi lavori, con un costante impegno in progetti di ricerca comuni (CNR, PRIN) e soprattutto con la partecipazione di studenti, laureandi, specializzandi e dottorandi. Per questa via l'archeologia Cretese si aggiungeva alle altre numerose iniziative già avviate da Ca' Foscari in questo settore, iniziative che appieno rivelano la nostra vocazione mediterranea, con numerosi progetti di scavi e ricerche in Grecia, Turchia e Siria, facenti capo a diversi docenti e articolati su un arco cronologico che va dalla Preistoria al Medio Evo. L'insieme di tali attività è ampiamente presentato negli atti della giornata di studio che dal 1998 viene organizzata con cadenza biennale dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente. In questi anni diversi Cafoscarini sono passati per la casa di Festòs, alcuni di essi vi hanno soggiornato a lungo per lavorare alle loro tesi di laurea, i più bravi sono diventati residenti "di diritto" come borsisti allievi della Scuola di Atene e dottorandi, ed a temi cretesi hanno dedicato le loro ricerche per i livelli più elevati del loro percorso di studi. Se a Creta essi hanno trovato ricchi contesti archeologici ai quali dedicare la loro attività sul campo, a Venezia hanno potuto contare su un supporto bibliografico di prim'ordine, grazie alla cura costante che, assieme (tante segnalazioni e richieste sono venute da loro), abbiamo assicurato per l'arricchimento e il continuo aggiornamento del settore dedicato a questi studi nella Biblioteca di Archeologia, oggi confluita nella BAUM. La nostra principale attività di ricerca sul campo si è concentrata in quest'ultimo ventennio da un lato sulla ripresa dell'esplorazione di Haghia Triada, dall'altro in

nuovi saggi a Festòs, accompagnati da una serie di ricerche volte a una revisione dei dati dei precedenti scavi, attraverso un riesame di materiali ancora inediti e un controllo sistematico della documentazione. In particolare abbiamo lavorato alla cura dell'edizione dei materiali ceramici protopalaziali degli scavi di Haghia Triada e nella revisione di quelli, sempre protopalaziali, di Festòs, per la pubblicazione di quanto è ancora rimasto inedito e per una nuova lettura dei dati archeologici, ormai indispensabile ai fini di un più adeguato inquadramento del sito nella attuale problematica relativa alla civiltà minoica. Concludo con una nota personale, che vuole essere anche un atto di amore per Creta. Il primo incontro con la mia isola risale al 1973, anno in cui, borsista alla Scuola di Atene, venni chiamato a collaborare alla missione da Doro Levi, indimenticabile maestro di due generazioni di archeologi segnate dall'insostituibile esperienza ateniese. Era stato un amore a prima vista: per un giovane ancora inesperto e con una formazione in archeologia classica l'acuta curiosità verso il complesso mondo minoico-miceneo aveva certamente giuocato un ruolo fondamentale, ma una spinta altrettanto forte a restare, a scegliere Festòs come oggetto principale delle mie ricerche, veniva dal fascino di quella terra e della sua gente. Potrà sembrare forse un banale luogo comune a chi non ha provato direttamente queste emozioni, l'evocazione che spesso accompagna i miei discorsi su Creta, delle albe e dei tramonti a Festòs, inizio e termine del lavoro quotidiano, del soffiare talora insistente del vento carico dell'aroma intenso del timo e della salvia selvatica, o il desiderio di perdersi tra i suoni acuti e vibrati della lira cretese che si intreccia al canto di una "matinada". Sono immagini, colori, odori, suoni che hanno accompagnato un'esperienza ormai più che trentennale e fanno tutt'uno con un lavoro che, per dare buoni risultati, richiede anche una passione incondizionata, un grande spirito di sacrificio e la capacità di rinunciare a molte cose. Questa passione è stata trasmessa dai maestri agli allievi attraverso le quattro generazioni di archeologi che hanno lavorato a Festòs. Anch'io non ho mancato di farlo con i miei Cafoscarini, tenendo sempre vivo un principio di fondo, lo spirito della missione: ciò che facciamo lo facciamo insieme, siamo un gruppo.



Altera in superius hinc inde, quodam hinc eadem
ante et post, ad eandem hinc inde, hinc inde, hinc inde

Insuper hinc inde hinc inde

prope hinc

hinc inde hinc inde

Insuper hinc inde

hinc inde hinc inde

Insuper hinc inde

hinc inde hinc inde

Insuper hinc inde

hinc inde hinc inde

Insuper hinc inde

hinc inde hinc inde

Insuper hinc inde

hinc inde hinc inde



/

Cinque luoghi teatrali per un portolano

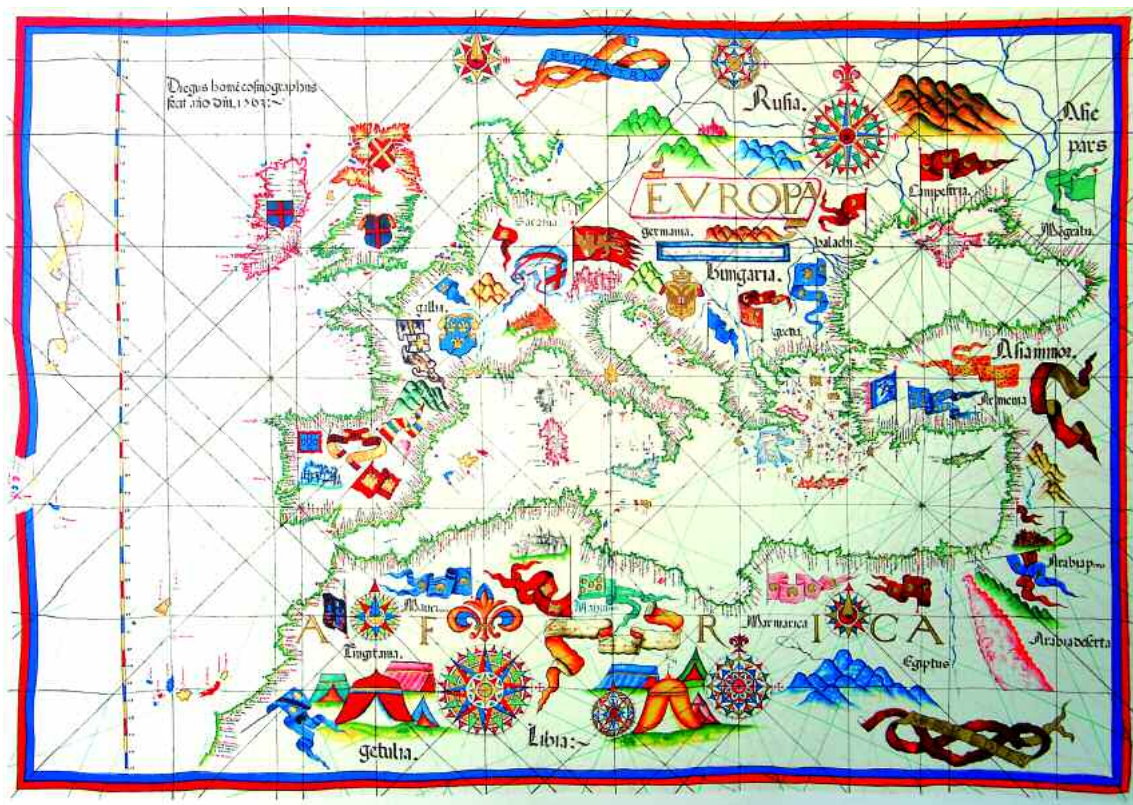
/

Piermario Vescovo, Dipartimento
di Italianistica e filologia romanza

Un primo grande Laboratorio Internazionale del Teatro sul tema del Mediterraneo con tutto ciò che attraverso questo mare nei secoli si è riverberato da Oriente a Occidente, e viceversa, e ciò che questo significa per tutti noi. È un Laboratorio che riunisce grandi Maestri e nuove creatività per studenti, per allievi attori e studiosi, per spettatori che vogliono conoscere meglio come nasce un percorso artistico, per quanti credono nel futuro di Venezia come centro vitale di studio e di ricerca.

Maurizio Scaparro,
direttore del Festival Internazionale
del Teatro della Biennale di Venezia

Il mare di Shakespeare, I miti ritrovati, C'era una volta, Le lingue franche dei porti del Mediterraneo, Sans papiers sono cinque titoli, ma soprattutto cinque stazioni da cui tracciare un numero molto maggiore di itinerari: da essi, con plurimi incroci, si disegna, dunque, la mappa, o il *portolano*, del *laboratorio internazionale del teatro* intitolato al *Mediterraneo*. Le rotte che da qui si intrecciano guardano insieme al passato storico, e alla sua continuità nel presente, ma anche all'immediata attualità e contemporaneità, anche a quella più difficile e lacerante: le parole e le cose, e con essi i miti o le narrazioni, che attraversano lo spazio e il tempo, ma insieme le persone – i popoli e gli individui *migranti* – che oggi attraversano da una sponda all'altra il medesimo mare. “Cultura mediterranea” è una formula che riassume – intorno al mare – un patrimonio complessivo che attraversa le frontiere nello spazio e nel tempo. Guardare il mito significa riconoscere la nostra profondità e la nostra tradizione millenaria in un patrimonio continuamente recuperato, raccontando e mostrando le “stesse storie” sulla scena. Lungo queste direzioni il mito antico si diffonde, si rinnova, si perde e si ritrova in forme continuamente modificate, come nelle *Metamorfosi* di Ovidio, dove le storie dei poemi e delle antiche tragedie sono riassunte e incastonate le une dentro le altre, e da cui il mondo medievale e moderno è tornato ad estrarle, a rinarrarle e a rappresentarle. E così accade ai “miti moderni”, come quello di Don Giovanni, che è una storia che si svolge infatti originalmente tra una sponda e l'altra del mare, tra Napoli e Siviglia, e in cui il seduttore – insieme al suo servo di turno – scampava infatti al naufragio senza apparentemente bagnare la sua parrucca. Ciò che gli “europei del Mediterraneo” – come ricorda il direttore, Maurizio Scaparro – devono avvertire oggi come necessità fa in realtà parte delle loro stessa tradizione culturale, quella di «guardare nei secoli all'Oriente, per arrivare a nuove conoscenze, nuove tolleranze, nuove sorprese, nuove illusioni». L'Oriente più vicino (e nei secoli, fino ad oggi, sempre più vicino) è quello – oltre ai conflitti violenti di interessi e religioni – che si esprime nel sogno utopico di convivenza sofferta e felice, che “l'esercizio illimitato” della fantasia de *Le mille e una notte* suggerisce e consente. Magari accanto alla tradizione del secentesco *Lo Cunto de li cunti* di



Giovanni Battista Basile, un'altra raccolta di fiabe incastrate, come un "fiore" (un titolo di memoria pasoliniana) dentro a una fiaba che contiene, potenzialmente all'infinito, altre fiabe. E così, parallelamente, benché su un piano completamente diverso, la categoria di *lingua franca* si presta a definire – in senso concreto e insieme come metafora – l'esperienza di comunicazione e scambio di coloro che guardavano "verso Occidente", nel bacino del Mediterraneo tra Medioevo ed Età moderna. La lingua mista del libero scambio delle persone e delle merci, quando il mare – dopo la sua perdita come "strada" privilegiata alla fine dell'età antica, diventando territorio di erranza e di razza – riacquista il ruolo di sistema privilegiato di comunicazione del mondo rinnovato. *Lingua franca* significava, in vari modi e declinazioni, una lingua semplificata e mista della comunicazione, che accoglieva cose e parole, diffondendole da una parte all'altra del mare, per le varie coste, secondo le rotte della simbiosi franco-veneziana e degli apporti privilegiati del greco, dello spagnolo, dell'arabo e del turco. Queste rotte portano anche le parole veneziane in Grecia, in Dalmazia e "de là da mar" e le parole greche, e ancora arabe e turche, sulla sponda di qua, dove i magazzini si chiamano del resto "fondaci", in una città che era – allora – una vera metropoli coloniale, nella duplice vocazione di apertura al mondo, e dunque al plurilinguismo, e di attaccamento alla sua dimensione particolare. Il richiamo a una cultura e a un teatro della lingua franca – sulle rotte del Mediterraneo – non vuole essere un'operazione archeologica o di recupero erudito, verso la riproposizione di una tradizione teatrale gloriosa e trascorsa. Esso funziona esattamente al contrario come una metafora vivente dello scambio e dell'interagenzia,

fuori dagli orizzonti, come si usa dire oggi, dell'indistinto della globalizzazione e della "fusione" come superficiale mescolanza alla moda. Una metafora, anche e in particolare, per il teatro di oggi o di domani del sistema di scambio, della propagazione nello spazio e nel tempo delle parole, delle cose, delle persone e delle esperienze, secondo una mappa cangiante. Oggi, anche e di più, nel momento in cui altre parole – dall'Oriente, dall'Africa, dai vari Sud e che in Europa – definiscono i migranti: *sans papiers, banlieues, frontiere*... Parole intorno alle quali si muove l'identità di nuove e vecchie generazioni di immigrati, si confondono con la fatica del vivere civile e di nuovi traguardi culturali.

E, infine, la comprensione sotto il titolo di "Mediterraneo" dei numerosi e differenti mari che attraversano le pagine del più grande uomo di teatro di tutti i tempi, perché il mare di Shakespeare è, in misura finanche emblematica, non semplice scenario o riferimento di trame, ma elemento naturale dominante, quasi ai limiti della personificazione, e dunque essere agente. Una geografia libresca e spesso immaginaria ridisegna i confini della realtà materiale del mondo – a partire dalle fonti romanzesche – e fa bagnare dal mare terre ad esso incognite, o posiziona queste in rapporto a rotte di fantasia, facendo navigare i personaggi, per esempio, dalla Boemia alla Sicilia. Sulla tavolozza della pagina bianca, che può farsi Teatro del Mondo, il mare separa e riunisce gli amanti, i padri e i figli, gli uomini spodestati e gli usurpatori, e mette in comunicazioni sponde lontane e impossibili, ma, soprattutto, la metafora della scena navigante, ricorda che è lo spettatore *vivente* ad alimentare col vento del proprio fiato la navigazione del teatro e che egli stesso detiene il potere di far ammainare, al suo cessare, le stesse vele.

I bambini palestinesi vogliono vedere il mare

Gabriele Vacis, regista,
curatore del Laboratorio:
Il teatro come strumento di pace

Teatro Nazionale Palestinese? Non esiste una *nazione* Palestina, ma esiste un teatro *Nazionale* palestinese? Ovvio. Primo paradosso. La prima volta che parto per la Palestina è febbraio. Da Roma c'è un volo per Tel Aviv alle undici di sera. Ma Tel Aviv è Israele. Ovvio. Altro paradosso: per andare in Palestina si va in Israele. Da Roma a Tel Aviv si sorvola il Mediterraneo. La notte di febbraio è tersa. C'è una gran luna. Si vedono lucine di navi e barche, più di quelle che ti immagini. Dopo tre ore di volo la costa: il bagliore di una città che sembra Las Vegas. È Tel Aviv. In febbraio, in Italia, tivù e giornali parlavano di una cosa sola: sicurezza. Una proposta per migliorare la percezione di sicurezza degli italiani era: città più illuminate. Mentre l'aereo atterra a Tel Aviv pensi che è paradossale: le città più illuminate non sono quelle più sicure, sono quelle che hanno paura. Volando sul Mediterraneo si capiscono un sacco di paradossi. Cioè, si impara a trovarli ovvii. Gli attori del Teatro Nazionale Palestinese sono seri, solidi, abituati a conquistarsi ogni cosa con fatica. Pensavo mi avrebbero proposto, che so, Brecht o Fo. Adorano Dario Fo. Pensavo mi avrebbero proposto di lavorare su un autore dalle certezze salde: uno di quelli che sanno da che parte sta la verità. Invece no. Quando chiedo su cosa vorrebbero lavorare mi dicono: Shakespeare. *Amleto*. In maggio torno a Gerusalemme e capisco. In maggio abbiamo fatto le selezioni dei ragazzi che partecipano al seminario. Vedo una settantina di ragazzi tra sedici e ventiquattro anni. Sono vestiti come i ragazzi francesi o italiani. Raccontano storie che potrebbe raccontarti una ragazza canadese o un ragazzo tedesco. Poi ne raccontano altre che francesi, italiani, canadesi e tedeschi non possono neanche immaginare. Storie che ti fanno chiedere: e adesso? E quando glielo chiedi: e adesso? Cosa vuoi fare? Ti rispondono sempre: non so. Con un'aria aggressiva e rassegnata insieme, paradossale, che non ho visto da nessun'altra parte del mondo. Facciamo Shakespeare. *Amleto*. Terzo viaggio a Gerusalemme. Giugno-luglio 2008. Gli insegnanti, Abed per il lavoro fisico, Rhim per il lavoro vocale e Saleh per la recitazione, hanno atteggiamenti differenti nei confronti degli allievi. Abed è il maestro alla mano e disponibile, Rhim è una mamma rigorosa ma comprensiva, Saleh è il fratello grande che ha già

capito come funziona la professione e anche la vita. Questa molteplicità di riferimenti è pedagogicamente molto opportuna. Crea un ambiente di lavoro disteso ma concentrato... Il programma di base sulla consapevolezza vocale è perfettamente impostato da Rhim e gli esercizi di recitazione sono già arrivati ad utilizzare, come spunto per l'improvvisazione, parti del testo di Shakespeare, *Amleto*. Queste prime settimane di lavoro, hanno messo molto bene in rilievo il carattere, i talenti e la disponibilità della maggior parte degli allievi...

Gerusalemme. 24 giugno 2008. Se Saleh cominciasse a costruire lo spettacolo a partire dalle scene che stanno costruendo? Le improvvisazioni di stamattina, e ancora di più quelle del pomeriggio, suscitavano reazioni notevoli, facevano molto ridere e commuovevano... I ragazzi erano attentissimi e coinvolti... credo che anche un pubblico normale sarebbe altrettanto coinvolto da storie come queste... tutti hanno problemi di SPAZIO: si imbucano in fondo alla sala... si perdono in entrate e uscite senza senso... si dispongono in maniera molto convenzionale: due o quattro sedie l'una di fronte all'altra... fin che son seduti va bene. Quando si alzano non sanno più dove muoversi, dove mettere le mani e le gambe... Tutti hanno problemi, quindi di STABILITÀ: fanno piccoli passi e infinitesimali movimentucoli continui che spezzano la tensione: bisogna far fare i dialoghi in piedi e fermare i movimenti inconsulti...

Gerusalemme. 25 giugno 2008. [...] Nella riunione prima di partire proporre che i ragazzi imparino a memoria un pezzo di *Amleto*... In inglese o in arabo, come preferiscono... Al master si potrebbe chiedere di impararlo sia in inglese che in arabo. Un monologo intero, tipo essere o non essere oppure Ofelia che racconta di *Amleto* che viene a trovarla dopo aver visto lo spettro... oppure il discorso di Claudio ad *Amleto* sul lutto e sulla sua permanenza...

Gerusalemme 28 giugno 2008. Finisce l'ora con le regole della schiera: una regola al giorno. Ieri gli ho detto SGUARDO... Oggi aggiungo SILENZIO, nel senso che deve essere silenzioso il passo, lo sfregamento dei vestiti, silenzio è anche leggerezza, ma non leggerezza leziosa modello lalalala... La leggerezza di Calvino, che nasce dall'equilibrio. Prima cosa lo sguardo. Seconda il silenzio. Terza cosa l'esattezza. Non cambia la

dimensione dei passi, non si rallenta o accelera nel cambio di direzione, l'ultimo passo della direzione precedente non deve anticipare il primo passo nella direzione successiva.

Gerusalemme 29 giugno 2008. *Perché sul passaporto bisogna metterci quelle stupide foto tessera? Io sul passaporto vorrei metterci la foto di quella volta che...*
Gerusalemme 2 luglio 2008. Scena: il ragazzo con la Kippa indossa pantaloni da ginnastica molto larghi... Il movimento avanti indietro che fa per pregare è molto interessante perché fa svolazzare i lembi delle gambe dei bermudoni... bisognerebbe legarci delle mollette da biancheria, poi allargare i pantaloni in modo da fare una gran coreografia con questi pantaloni larghissimi, finché in qualche modo dovrebbero volare... Scena: I colori della bandiera palestinese: quattro, che esagerazione... Bianco, rosso, verde come la bandiera italiana. Poi c'è il nero... Mi vedo quattro ragazzi che ballano una schiera molto lenta e un po' articolata con dei tutù: uno bianco, uno rosso, uno verde e uno nero...
Gerusalemme 3 luglio 2008. *Palestinian kids want to see the sea – I bambini palestinesi vogliono vedere il mare...* Amleto parte da un'esperienza fondamentale: la morte del padre e lo stato di DOWN che provoca la perdita del passato, delle radici, delle origini... Amleto ci serve per estrarre temi di improvvisazione: vogliono lavorare sul muro, sulla SEPARAZIONE...

Parlare lingue diverse come fosse un dialogo... Italiano, arabo, inglese... Comincia dall'esercizio di Khamel, poi si sviluppa nel dialogo... Questa è una bella metafora della impossibilità di parlarsi...

Rhim si sdraia a terra e comincia a cantare una ninna nanna... Alcuni sono distratti... Altri si sono distesi, pronti a fare un esercizio... Però ad un certo punto sembrano capire quello che sta per fare Rhim... Ivan è il primo... Capisce e le si avvicina, vuole arrivare per primo... Ho l'impressione nettissima che vuole andare vicino a mamma che canta la ninna nanna di quando era piccolo, perché risentire quella ninna nanna lo fa tornare piccolo... Per essere il primo ad avvicinarsi a Rhim pesta addirittura i capelli della ragazza che parla francese... Si scusa, ma vuole arrivare vicino a lei... Anche altri adesso hanno capito e si avvicinano a Rhim, che continua a cantare questa ninna nanna rilassante... COMMUOVENTE... Penso che mentre lei canta e i ragazzi le si sono fatti attorno dovrebbe

colare lentamente SANGUE DAL SOFFITTO e forse in lontananza rumori di battaglia, ma noi non li sentiamo...

Una macchina che sputi fango addosso agli attori per un tempo lungo, durante un lungo monologo... Tipo quella vecchia foto dell'11 settembre, ground zero, dei superstiti che scappavano coperti di polvere...

[tratto dal Report di Gabriele Vacis]

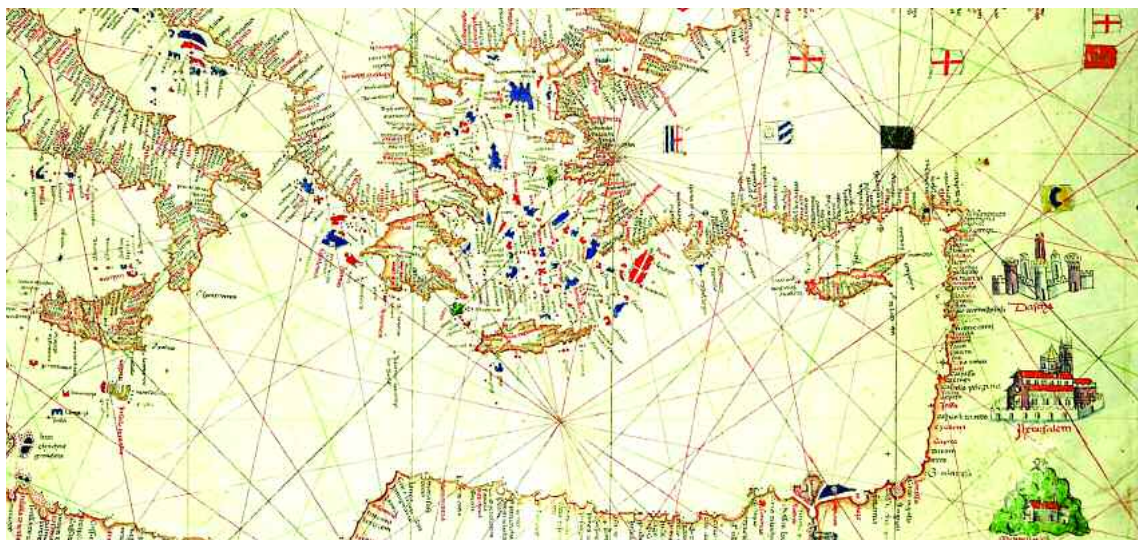


Tra le dune del deserto e le onde del mare

Renato Nicolini – Marilù Prati,
drammaturghi e registi, curatori
del Laboratorio: *Elyssa/Didone: la
regina errante*

Il laboratorio *Elyssa/Didone: la regina errante* nasce da un altro laboratorio svolto con gli studenti del Master in Studio e Valorizzazione delle Città Oasi a Nefta, in Tunisia, sul *limes* romano. Allora l'idea di base derivava dall'analogia tra le dune del deserto e le onde del mare: si trattava di fare arrivare dal deserto la nave che porta Elyssa (il nome che gli arabi danno a Didone) a Cartagine. Marilù Prati aveva tratto dal romanzo di Fawzi Mellah *Elyssa, La reine errante* un testo dolce e favolistico che è stato rappresentato a Nefta e poi a Reggio Calabria, al termine del mese di soggiorno dei giovani architetti tunisini. Per il laboratorio di Venezia si è pensato di sviluppare il tema della pluralità delle *Elyssa*, che sta alla base delle altre due messe in scena. *Elyssa*, infatti, si misura con la figura di Didone e la tradizione araba con la tradizione virgiliana. Le storie di Enea e Didone-Elyssa hanno in comune la condizione di partenza; entrambi sono profughi: Enea da Troia, messa a ferro e fuoco dai greci, Elyssa da Tiro, dopo che il fratello Pigmalione le ha ucciso a tradimento il marito, il gran sacerdote Acherbas; entrambi mostrano la volontà di fondare una città, Didone Cartagine, Enea Roma. Il loro conflitto è alle origini dello scontro tra Roma e

Cartagine, ma va oltre questo, fino a rappresentare il conflitto tra maschile e femminile, la ragione di stato da una parte, il genere "che vive solo per il piacere", secondo una celebre definizione di Henry James dall'altro. Infine, Venezia è la "porta dell'Oriente" per antica tradizione, dal rapporto con Bisanzio ai viaggi di Marco Polo. Per il Laboratorio veneziano si partirà da un testo più ampio che incastona al suo interno il testo originario di Marilù Prati, e lo contamina con l'*Eneide* di Virgilio (libri I, IV, V e VI), con la *Didone abbandonata* del Metastasio, con il romanzo di Adele Cambria *Dopo Didone* (1972) e con le *Troiane* di Euripide. Dalle *Troiane* si trarrà la riflessione su una condizione del profugo e del vinto che arriva fino ai giorni nostri; dal testo della Cambria una prospettiva femminista matura. Bisogna aggiungere che la condizione nomade non è solo di Enea e Didone, ma del teatro (dal Carro di Tespi al Teatro del Mondo di Aldo Rossi); e che il Mediterraneo è il luogo non solo dello scambio, ma della sintesi (e del conflitto) dei miti. Collaboreranno al progetto Aldo Zucco (scenografo), Grazia Bono (marottes), Milli Basile Rognetta (costumi), Luigi Biondi (luci).



Il teatro come arte della navigazione. Laboratorio teatrale sull'Avventura Colorata del “Capitano Ulisse” di Alberto Savinio

Giuseppe Emiliani, regista, curatore
del Laboratorio: *Il teatro come arte
della navigazione*

Per Savinio il teatro è una Avventura Colorata: «Il teatro è un progetto di vita, il modello in piccolo di un mondo pulito e senza malattie. Trasportati sulla scena, i nodi più stretti, le matasse più intricate, i problemi più ribarbativi si risolvono con una grazia di gioco aereo [...]. La Storia dice la cosa com'è, il Teatro come dovrebbe essere». Soltanto il teatro sa sciogliere i nodi della vita in modo così preciso e indolore. E ciò avviene proprio per la forza dei colori, cioè della trascrizione fantastica della realtà e della storia (la polemica contro il verismo è uno dei punti di forza dell'opera di Savinio); più i colori sono vivi, più forte è l'azione catartica. Dunque: «Nell'Avventura Colorata, l'uomo attore sale a una biologia superiore. Acquista il senso totale, assume il comando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi e a sentirsi». Perviene ad uno stato di individualità realizzata, una individualità che riunisce in sé i due sessi e incarna il modello dell'ermafrodita, dell'individuo completamente autosufficiente. In questa situazione, Necessità e Desiderio scompaiono per far posto alla libertà dell'autodeterminazione, libertà dell'intelligenza: Ulisse è per Savinio «l'intelligente puro», che fa prova di tutta la gamma della possibilità della vita e poi le abbandona.

L'*Ulisse* di Savinio vive sulla scena la sua «avventura colorata». Rivive l'intero repertorio del suo essere personaggio. «Ha comandato in guerra e in pace. Ha fatto il re. Ha fatto lo schiavo. Il padre affettuoso e il marito devoto. Ha vendicato l'onore offeso. Ha riverito la divinità. Ha coperto il suo pugno di ferro con un guanto di velluto. Le ha fatte tutte, le ha combinate tutte. Eppure non è a posto. Perché? Ha vissuto la vita di tutti meno che la sua propria. Diamo a Ulisse il necessario riposo». Dopo aver concluso la sua «avventura colorata» Ulisse esce di scena, prende lo Spettatore sottobraccio, scende dalla platea e si allontana definitivamente dal teatro. «Ora che dopo tanto ha finalmente imparato a vivere, Ulisse, quando avrà voglia, potrà anche morire».

Il laboratorio avvia una prima fase di lavoro-studio per la realizzazione dello spettacolo *Capitano Ulisse* di Alberto Savinio. Lo scopo sarà quello di guardare il mito di Ulisse con gli occhi della modernità. Invitare gli attori a prendere parte al viaggio dei viaggi per lasciare scoprire che si tratta di un percorso di approfondimento dentro

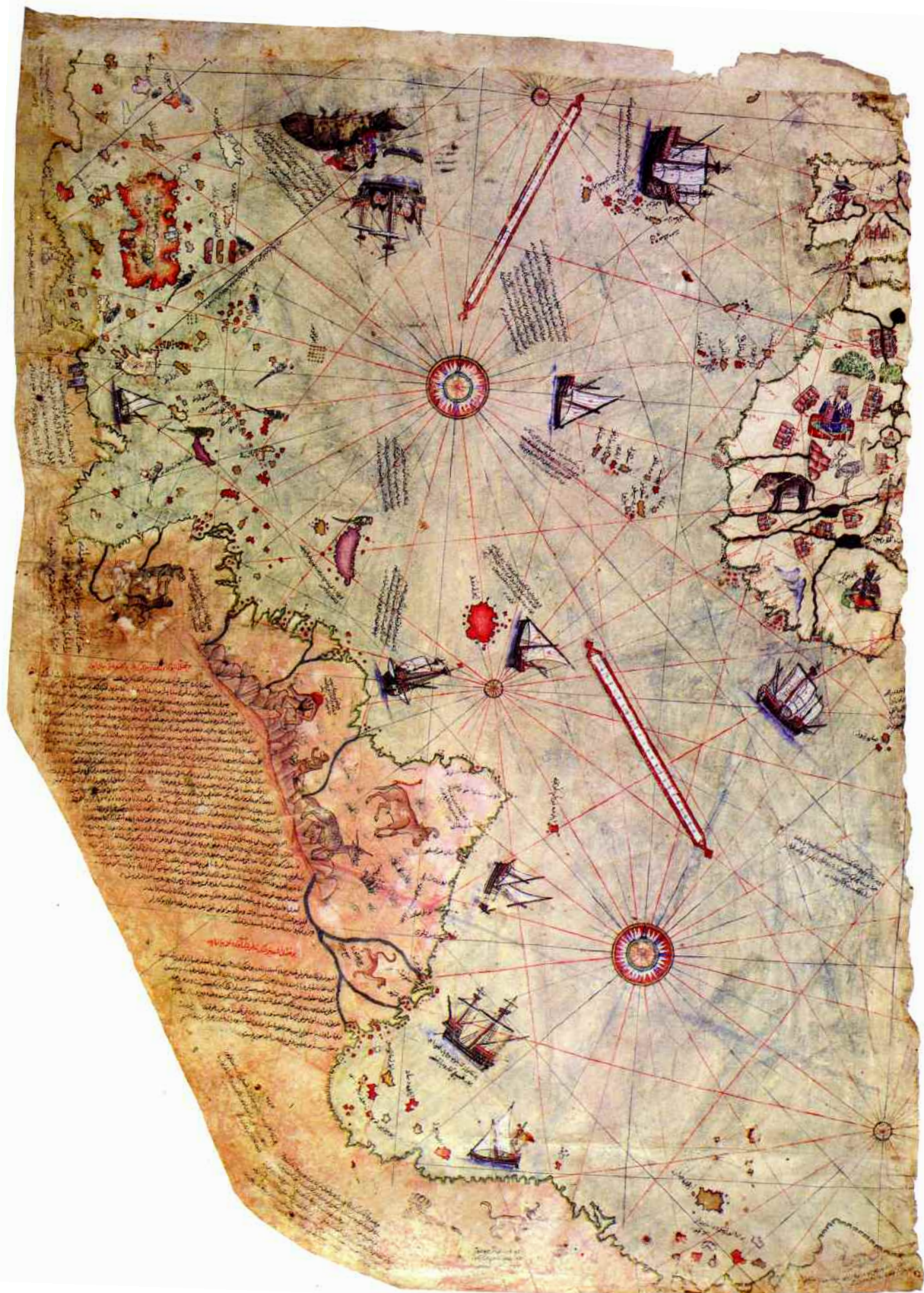
se stessi. Fare teatro è conoscere l'Arte della Navigazione, è sfidare il mare: la sfida all'enigma della conoscenza di sé, alla scoperta del nuovo e dello straniero. Un invito agli uomini a non star fermi nell'ozio ma a misurarsi con il viaggio...

Il teatro non ha soltanto origine, ma anche per fine l'inquietudine, e non la tranquillità. Il regista, l'attore come Ulisse e Achab, insegue, cerca se stesso, ricorda, non dimentica. Va e ritorna. E quando è tornato è già pronto per ripartire. L'arte del teatro è l'arte della irrequietezza e del rischio. Chi fa teatro non riesce a stare semplicemente con la terra sotto i piedi bensì ogni luogo invita a oltrepassare. Ogni esperienza è la testimonianza del desiderio che porta oltre l'esperienza. Fare teatro (per me) è una esperienza di navigazione avendo gli attori come compagni di viaggio. Non è solo interpretare, progettare, dirigere, coordinare. Fare regia, fare teatro, è una “attività” e una “ricerca”: abbandonare ogni volta ogni facile patria, lasciarsi alle spalle certezze, credenze, pregiudizi, per decidersi ad andare. Andare anzitutto dove il rischio è maggiore, dato che al suo aumentare aumenta anche la possibilità di conoscersi. Andare alla ricerca di una strada nel luogo dove per definizione non si può camminare: il mare.

Nel momento in cui si parte non si sa cosa ci aspetta ma non si può andare in viaggio con sregolatezza. Bisogna navigare nel solco delle precedenti esperienze di viaggio. Non bisogna dimenticare o, peggio, non riconoscere i grandi maestri della navigazione. Deve esserci un metodo nel procedere di chi naviga. Occorre essere consapevoli che un errore può portare al naufragio...

I veri maestri sono quegli uomini che con le loro azioni ci fanno sentire la Malattia del Mare. Quando si naviga si avverte il bisogno di qualcuno che si assuma la responsabilità del viaggio. Qualcuno che indichi la rotta nel «folle volo» oltre le Colonne d'Ercole...

Credo che possono cambiare i luoghi della navigazione, possono cambiare le zattere, possono cambiare i venti... La bella speranza è che non cambi mai il mare, lo spazio metafisico dove gli amanti della ricerca cercheranno sempre, in ogni tempo, di andare avanti anche durante la bonaccia. Perché i teatranti, come le navi, non sono fatti per restare in porto, ma per attraversare il “mare della vita” nell'interrogazione...



Orlando, travestimenti musicali

Stefano Pagin, regista,
curatore del Laboratorio:
Studio su Orlando

Leggendo e rileggendo nel corso degli anni *Orlando* di Virginia Woolf, ho sempre avuto la stessa impressione, che il mistero di questo romanzo potesse essere interpretato anche con la chiave del mito, o con quella della "prova dell'eroe", o di una educazione sentimentale, proprio come una favola di iniziazione. Ho sempre avuto l'impressione che Orlando cercasse nel Tempo e nello Spazio la metà di se stesso, per ritornare se stesso; e che la Storia e lo Spazio invece cercassero di fargli perdere la strada, gli proponessero modelli fasulli, travestimenti molto simili dell'antica unità. Filtreremo, quindi, l'interpretazione di *Orlando* attraverso il mito di Aristofane.

Cercheremo di rendere evidente la ricerca della propria metà di se stessi attraverso uno sdoppiamento di ruoli: amante e amato risulteranno la stessa persona nello scorrere dei secoli e nonostante il cambio di sesso. La riduzione teatrale del romanzo si è quasi esclusivamente concentrata sugli amori del protagonista.

La figura di Orlando sarà interpretata da due attori rispettando la convenzione del genere sessuale proposta dal romanzo. Orlando ragazzo alla fine del Cinquecento s'innamora di Sasha, che sarà Orlando donna nell'Ottocento, che sposa Shelmerdine, che a sua volta interpretava Orlando nel Cinquecento e così via. Un gioco di specchi, insomma, nei quali il protagonista scorge la propria immagine, quando sta per raggiungerla questa si allontana, percorre i secoli e muta genere sessuale.

Inoltre, una terza attrice assumerà il ruolo del Super-Io della storia, interpretando tutte le regine e altre due figure: Elisabetta I, Anna di Danimarca, L'Arciduchessa-lussuria, L'Arciduca-spasimante, la Regina Vittoria, Elisabetta II.

Il laboratorio sarà (per volontà della produzione) esclusivamente musicale. E funzionerà un po' come esposizione dei processi per arrivare al risultato finale. La musica si comporterà esattamente come il protagonista del romanzo. Uno stesso tema musicale percorrerà i secoli le geografie e i generi. Abbiamo scelto di procedere a ritroso scegliendo il tema di una canzone di una popolare band inglese degli anni Novanta (gli anni della mia giovinezza): The Smiths, e l'abbiamo travestita facendola sembrare una ballata del Cinquecento alla *Dowland*, poi una musica turca e molto spirituale per la parte ambientata a Costantinopoli, ancora una musica gitana per la parte greca, ispirandoci alle ricerche sulle danze popolari di Bartók. Resta aperta la scelta musicale per la parte settecentesca, ma ci è chiara quella dell'Ottocento: l'ispirazione sarà attinta da Schubert. Prima della scena finale (la mia riduzione finisce ai giorni nostri mentre la Woolf fa terminare il romanzo nel 1928) si ascolterà la canzone degli Smiths nella versione originale e si dovrebbe capire da dove tutto è partito. In realtà è tutto molto complesso, perché la musica a volte serve da sostegno alle scene, ma spesso diventa tessuto narrativo e emotivo, a volte addirittura pensiero.

Tracce di memorie

Corrado Veneziano,
curatore del Laboratorio:
Ciao: a Est dell'Est

Ci sono molti "est" nel mondo. E questo non per via di un geografico relativismo – basta spostare lo sguardo più in là e gli est (o i sud) si raddoppiano e moltiplicano – quanto perché il nostro immaginario ha offerto, a questo temine, differenti interpretazioni e percezioni: est come spazio da esplorare, conoscere, guardare (era Erodoto che lo proponeva così), ed est come luogo magico, ricco di esotismo, suggestione, narrazione. Est come teoresi, meditazione, spiritualità ed est come corporeità, sensualità, pacificazione.

C'è un altro est però, più recente e invasivo, che nell'ultimo secolo ha affiancato le precedenti letture. E questo (a partire dalla locuzione "paesi dell'est") ha velocemente caratterizzato dimensioni economiche e antropologiche, politiche e militari: in chiave di regressione, totalitarismo, povertà vagabondaggio, sudditanza.

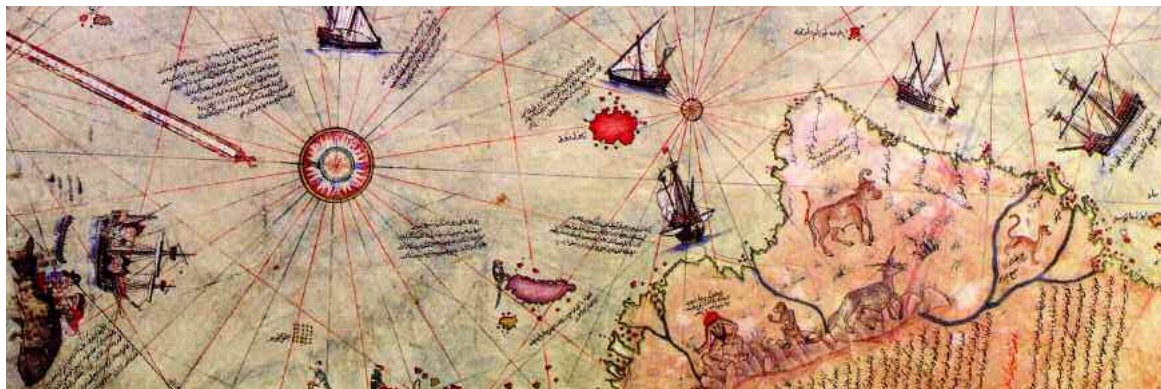
Non c'è una data fondamentale e scatenante; non esiste un evento determinato e centrale nella formazione di questo processo regressivo, eppure – in ambito europeo ed occidentale – l'est è diventato un non-luogo in cui immaginare – fisiologicamente – la presenza di instabilità e antistatualità, disordine finanziario e anarchia comportamentale: terra di emigranti, fughe, derive. Parole usate e logore (una per tutte – "errare" – nella sua doppia accezione di sbagliare e viaggiare) convergono verso realtà di cui spesso ignoriamo i contorni e i colori, creando uno stereotipo (e un'omologazione) di cui è pericoloso farsi portatori: e in esso confluiscono gli ex stati della Jugoslavia e, in

misura non inferiore, territori come (ne cito solo alcuni) la Romania, la Polonia, la Turchia.

Ciao: a est dell'est parte da queste considerazioni e tenta un percorso mobile: di disvelamento, di denuncia e di valorizzazione. Utilizzando pagine delle leggi e del diritto, della politica e delle istituzioni (le risoluzioni di Schengen, il trattato di fondazione europea, le leggi nazionali relative alla caccia agli immigrati, al presidio delle frontiere, alla creazione di centri di "accoglienza") e della poesia, della narrativa e della narrazione, propone una lettura articolata di una realtà (quella dell'est, oggi) sicuramente più complessa e – a cambiare prospettive di relazione- positiva.

Accanto alla lettura – una lettura drammatizzata e teatralizzata ma che conservi la sua vocazione nuda e civile: limpida e documentale – il lavoro utilizza brandelli e tracce di memorie personali: cartoline, pagine di diario, annotazioni e contabilità spicciola che nella loro dettagliata rendicontazione diano un respiro più ampio e universale: a legare vicino e lontano, i molti est e molti sud – e altro ancora – del mondo.

Il seminario propone, in partenza, molti testi. Ma esso chiede anche un coinvolgimento diretto dei frequentanti affinché possano produrre ulteriore, diversificato materiale: in un lavoro collaborativo che – nella sua struttura circolare e decentrata – confermi l'impossibilità (e il danno) di letture chiuse e amorfe: di luoghi comuni regressivi e inquieti sui quali si alimentano il dogma, la supremazia e la subalternità.



Viaggio nella lingua franca nel Mediterraneo

Stefano Valanzuolo, curatore
del Laboratorio: *Le sorelle Brontë*.
Anoleri, Bladimeri, Tra la là

Il termine “globalizzazione” viene usato oggi con frequenza assidua, al punto da far credere, erroneamente, che il fenomeno, sotteso alla definizione, sia espressione specifica della società attuale. A confutare tale convinzione concorrono, in questo caso, la scoperta e la rivalutazione della “lingua franca”, ossia di quella lingua di servizio in uso lungo i porti del Mediterraneo dall’epoca delle crociate fino a tutto l’Ottocento. Una lingua “globale”, appunto, consistente in un misto di italiano (veneziano e genovese) e spagnolo con forti influenze siciliane, greche, turche ed arabe: una lingua semplificata e mista della comunicazione, che accoglieva cose e parole, diffondendole da una parte all’altra del mare. Nei secoli, i brandelli di questa parlata – vero e proprio esperanto commerciale – hanno continuato ad esistere e a fondersi con le lingue ufficiali, fino ad una graduale quanto inevitabile perdita di identità. Ma ad Alessandria d’Egitto, città-fucina di ibridi culturali barbari e sublimi, la lingua franca ha trovato una nicchia di resistenza, continuando ad echeggiare persino in epoca recente: qui, ad esempio, camerieri genovesi e *chauffeurs* triestini, in servizio presso le case di ricchi cosmopoliti, erano soliti parlare in un italiano deformato e

contaminato da altri lessici.

Da Alessandria d’Egitto, appunto, proviene Bernard de Zogheb, autore – nel 1964 – de *Le sorelle Brontë*, libretto di un’opera comica fino ad oggi mai eseguita in pubblico. La storia, narrata in lingua franca, fornisce una serie infinita di spunti musicali e letterari, dando forma ad un cocktail di colto e popolare, di kitsch e sublime nel quale pare trovare riscontro un meccanismo di contaminazione analogo a quello sviluppato sul versante testuale.

Obiettivo del laboratorio, sviluppato nell’ambito della Biennale Teatro dall’11 al 17 novembre a Venezia e curato insieme a Davide Livermore, è l’elaborazione di un linguaggio musical-teatrale che, avendo come fantasma formale il processo ibridativo originato dall’incrocio di culture nei porti del Mediterraneo, stimoli un gruppo di artisti a ricreare l’ambiente interculturale celebrato da de Zogheb ne *Le sorelle Brontë*. Un ambiente, vale a dire, in cui confluiscono e si mescolano i fantasmi musicali e drammaturgici del *café chantant*, e del melodramma italiano, del *Singspiel* e degli intermezzi buffi, delle operette viennesi e di quei cabaret levantini che nel loro alludere ad un certo cotè berlinese diventano segno della lussuosa, decadente e coltissima cultura d’oriente.



/

Lo specchio degli eletti

/

Elisabetta Brusa, regista, docente
di Storia della regia teatrale – TARS,
curatrice del Laboratorio:
In volo verso Simurgh

Il suggestivo tema del *Mediterraneo*, scelto da Maurizio Scaparro come atmosfera teatrale nella quale immergersi con la Biennale Teatro di quest'anno, porta inevitabilmente con sé visioni che spaziano nel tempo e nella geografia.

E pensando alla teatralizzazione di un elemento che possa contenere l'atmosfera di questo mare fisico e mentale, che si presenta come uno spazio chiuso dalla terra e aperto verso il cielo – quasi come un chiostro –, la riflessione conduce inevitabilmente verso quelle considerazioni che ci fanno chiedere perché tra le più grandi culture religiose del mondo si sono qui diffuse. Un testo che non vuole dare risposte, ma che si pone come bisogno di ricerca poetica e di infinito, narrando a suo modo questo forte impulso verso la spiritualità, è *Il verbo degli uccelli* di Farid Ad-dīn Attar. Attar è uno dei più celebri poeti mistici persiani. Lo possiamo situare tra il 1100 e il 1200.

Il testo, ormai ampiamente diffuso in tutto l'Occidente, più che un percorso narrativo ci propone, attraverso la storia di un gruppo di uccelli che scelgono di partire per un viaggio alla ricerca del re Simurgh, un vero e proprio percorso sapienziale.

Solo coloro che riusciranno a sopravvivere al dolore e alla fatica potranno vedere il re, che in realtà non è altro che lo specchio di quegli eletti arrivati alla sua corte. Il viaggio, quindi – viaggio di iniziazione –, rappresenta gli stadi attraverso cui passa l'anima per avvicinarsi alla perfezione divina.

In realtà, i temi affrontati in quest'opera di derivazione sufica appartengono alla storia del Mediterraneo. Pur operando all'interno di parametri culturali ben identificabili a livello espressivo è facile verificare come questo viaggio dell'anima sia comune a tutte le culture

mediterranee e come si inserisca in quell'orizzonte aristotelico-neoplatonico, che era stato per secoli il punto di riferimento delle tradizioni islamica, ebraica e cristiana.

Il tema dell'*ascensum*, infatti, caratterizza molte delle opere più importanti dell'epoca, basta pensare alla *Divina Commedia* e alla sua "mediterraneità".

La lettura dell'opera, strutturata in tre parti, suggerisce, ai fini di un laboratorio teatrale, lo sviluppo di tre momenti particolarmente stimolanti:

Arrivo degli uccelli a parlamento.

Il clima è festoso. Lavoro di corpi/uccelli con maschere.

Il Gioco, l'Incontro, i Racconti.

Musica: strumenti a percussione.

L'upupa viene scelta come guida del viaggio. Ogni uccello espone le ragioni del suo partire o del suo restare.

L'atmosfera diventa solenne.

I corpi perdono la maschera e la dimensione del gioco e acquistano sembianze e movimenti umani. Comincia il viaggio e comincia la paura verso lo sconosciuto.

Musica: il canto sacro nelle sue diverse modulazioni.

L'attraversamento delle sette valli e l'incontro con Simurgh.

La percezione è visionaria.

Il corpo diventa etereo, perde peso. Attraverso l'agire parla l'anima.

Musica: la spazialità dell'elettronica.

Collaboreranno insieme ad otto attori, gli studenti del Conservatorio di Venezia e alcuni docenti: Annunziata Dellisanti, Livio Picotti, Alvise Vidolin. Il testo usato sarà liberamente tratto dal *Il verbo degli uccelli* a cura di Carlo Saccone (Milano, SE, 1986).

Il cantiere del "Girasole"

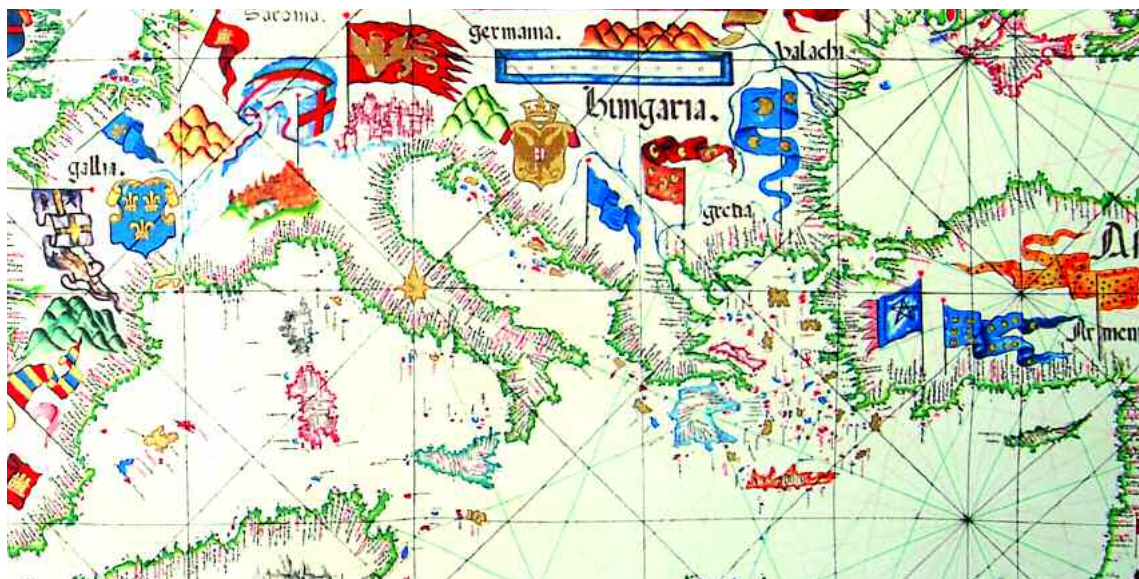
Agnese Boscarol, laureata in Culture, Istituzioni e Lingue dell' Eurasia e del Mediterraneo

Il Teatro Piccolo Arsenale ospiterà tra il 3 e l'8 novembre l'originalità creativa di uno dei più celebrati drammaturghi libanesi e del mondo arabo, Roger 'Assaf. Nato a Beirut nei primi anni '40, egli ha dedicato la propria vita al Libano, alla sua cultura e alla memoria della sua gente, ideando un linguaggio teatrale capace di descrivere il trauma provocato dagli sconvolgimenti storico-politici e sociali di un Paese troppe volte scenario dello scontro tra potenze regionali e internazionali. La vasta produzione artistica di Roger 'Assaf, considerato in patria come il padre del movimento teatrale contemporaneo, si caratterizza per uno stretto rapporto con lo spettatore che non è solo il destinatario del suo messaggio ma ne è il protagonista. Frutto di una meticolosa ricerca storica che lo conduce a presentare sul palcoscenico documenti originali, il suo teatro intende raccontare la Storia del proprio Paese attraverso le memorie individuali delle persone che egli incontra quotidianamente per le strade di Beirut o nei villaggi del sud del Libano. Profondamente convinto che la preservazione della memoria e la solidarietà tra gli individui siano l'unica soluzione per costruire il futuro,

sin dagli anni '70, con la fondazione della compagnia *al-Hakawati*, sfida il teatro a diventare un vero e proprio spazio pubblico entro il quale sperimentare nuove forme di convivenza civile.

Il teatro e le nuove generazioni di artisti libanesi sono i beneficiari dell'ultimo progetto di 'Assaf: la creazione di uno spazio culturale, denominato *Dawwar al-Shams (il Girasole)*, che sorge dove la città di Beirut incontra la periferia. Si tratta di uno spazio aperto dove giovani libanesi e ragazzi provenienti dai Paesi del Mediterraneo s'incontrano per esprimere liberamente la propria creatività e imparare a convivere con culture e religioni diverse.

A Venezia 'Assaf porterà con sé uno spettacolo, *La Porta di Fatima* (8 novembre, Teatro Piccolo Arsenale) incentrato sulla guerra in Libano del luglio 2006, ed il proprio metodo creativo basato sulla raccolta di materiale storico, testimonianze orali e memorie collettive ufficiali, e non, legate alla Storia del Paese, che in questo caso sarà l'Italia. Assieme ad un gruppo di quindici studenti cercherà di costruire uno spettacolo dove per la prima volta la nostra memoria collettiva incontrerà sul palcoscenico la memoria del Libano.

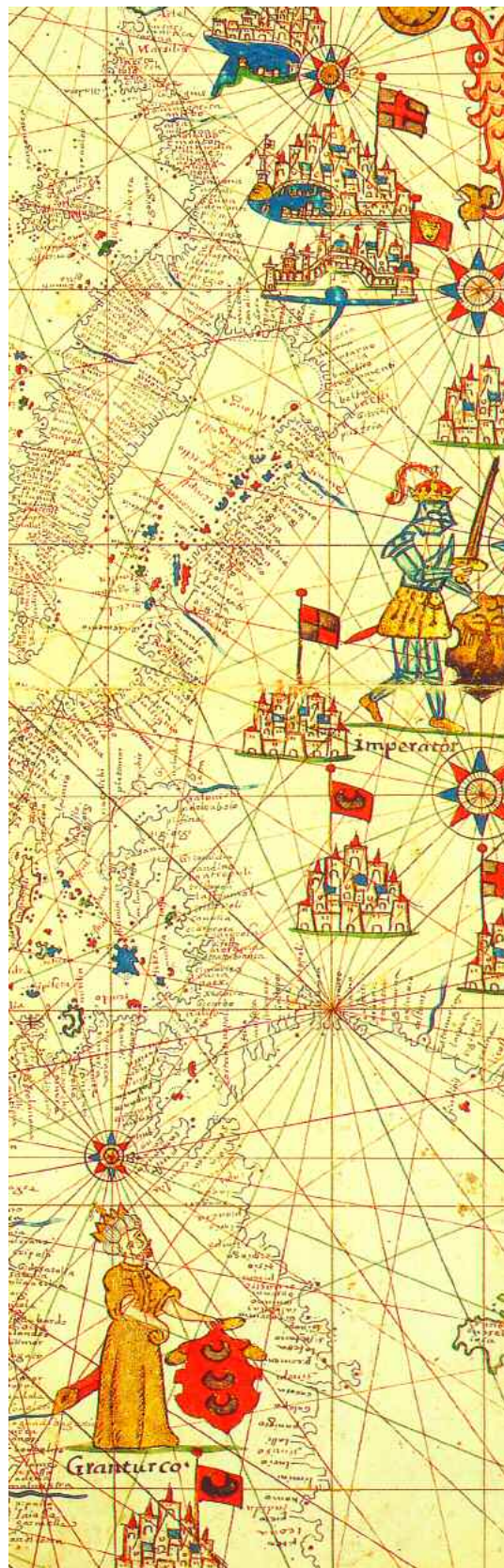


Prospettive per una “memoria sostenibile”

Gianni Di Capua, docente di Storia
del documentario artistico – TARS,
curatore del Laboratorio di
documentazione video

La documentazione in video delle attività culturali è imprescindibile dalla conservazione della memoria di quanto viene prodotto alla Biennale di Venezia. Occorre tuttavia interrogarsi sulla valorizzazione degli archivi alla luce dello sviluppo tecnologicamente avanzato dei nuovi media, che dopo una fase teorica, hanno aperto nuovi e significativi orizzonti nello sviluppo dei sistemi della comunicazione integrata. Conservare la memoria significa porsi responsabilmente il problema della sua comunicazione in una prospettiva storica, diversamente è mera archiviazione, prescrizione preventiva di uno spettacolo dal vivo obsoleto in partenza, inattuale prima ancora di nascere in quanto sottratto al sistema di un sapere condiviso. La “memoria sostenibile”, è un paradigma audiovisivo declinato per le diverse piattaforme su cui vanno istituendosi le tele-visioni ossia palinsesti personalizzati e interattivi, che rappresentano un ruolo chiave nella costruzione di una società orientata sempre più al dialogo interculturale - nello specifico “mediterraneo” - su cui si fonda, tra creatività e innovazione, la principale delle economie, quella basata sulla conoscenza.

Il laboratorio di documentazione, dopo un momento propedeutico, vedrà coinvolti 15 studenti suddivisi per ruoli e compiti nella produzione di immagini e in stretta collaborazione, per quanto riguarda la fase interlocutoria della produzione, con i curatori dei laboratori teatrali coinvolti. Il laboratorio video intende costituire un approccio pratico nell'uso dei linguaggi video applicati ai nuovi media. Successivamente, in post-produzione, le immagini prodotte all'interno di ciascuno dei laboratori teatrali, saranno finalizzate alla realizzazione di una serie di elaborati documentari di durata e formato variabile, destinati alle diverse piattaforme che supportano i nuovi media, in particolare, si realizzeranno dei prodotti dai contenuti specifici compatibili con I-pod, Tube, Current TV, Podcast, Web Tv, IpTV (telefonia), modelli aperti del Download (modelli sperimentali di immediata applicazione per il sito della Biennale di Venezia) oltre naturalmente ai prodotti destinati all'editoria, alla visione in sala e televisiva, sia satellitare che generalista.



Antigone del Mediterraneo

Massimo Munaro, regista, curatore
del Laboratorio: *Progetto Antigone*

Il presupposto di partenza è semplice quanto radicale: noi riconosciamo in Antigone la figura paradigmatica della cultura e della civiltà mediterranea. Antigone incarna infatti il paradosso di una *identità* – la nostra – che è sempre, anche, *divergenza* e che solo attraverso la differenza può esplicare e realizzare se stessa.

Com'è noto, nella tragedia di Sofocle Antigone mette in discussione l'assolutezza dell'ordine di Creonte. Il conflitto tragico scaturisce dalla sua volontà di dare sepoltura al cadavere del *fratello*, trasgredendo così la legge della città a favore delle leggi non scritte degli dei. Se Creonte incarna infatti il *diritto* pubblico e oggettivo dello Stato, Antigone rimanda, per così dire, al "diritto delle ombre" e degli affetti.

La tragedia getta così luce sul paradosso di una sostanza *etica* lacerata in se stessa. Antigone vede nella prospettiva unilaterale assunta da Creonte la negazione del diritto *autentico*. E, tuttavia, alla fine, è proprio il diritto divino esibito da Antigone a condurre alla catastrofe. Lo stesso contraccolpo divide dall'interno Creonte, che riconosce, alla fine, ma è ormai troppo tardi, il valore dell'*ethos* di Antigone, che la ragione diurna non può esaurire né spiegare.

Questo significa che natura e cultura – vale a dire: l'universale e il singolare, il sensibile e l'intelligibile – sono distinti e opposti solo nella superficie della collisione drammatica, perché, nella profondità della loro essenza, i termini contrari non sono l'uno *fuori* dell'altro, ma ogni termine conserva e contiene in sé il suo opposto.

Questa possibilità di contenere gli opposti, di proporsi come linea di confine, divisoria e insieme di contatto fra le civiltà, è proprio la caratteristica principale del Mediterraneo. Esso si offre, infatti, come un pluriverso che non si lascia ridurre a un solo verso, e il cui valore sta proprio in questa irriducibile molteplicità di voci, nessuna delle quali può soffocare l'altra: pena, come nella tragedia di Sofocle, la catastrofe per tutti. Perché i fondamentalismi sono, come per Antigone e Creonte, sempre più di uno, anche se è comodo pensare, come ci ha ricordato Franco Cassano, che

«oggi essi ruotino attorno ad una sola forma, quella del turbante e dei martiri suicidi. Ma che cosa è invece il fondamentalismo se non la pretesa di esportare i propri principi annullando la differenza dell'altro?»

Nella cultura della Grecia classica, all'origine della civiltà mediterranea, tutti hanno le loro ragioni, sia i barbari sia i greci, sia Antigone sia Creonte, e questo perché tutti condividono una parte divina dell'esistenza.

La superficie blu del Mediterraneo riflette ancor oggi le loro figure: rivelandoci il viso dell'altro esso ci rivela che questo viso non differisce dal nostro.

Il lavoro si propone così, a partire dalla centralità di queste riflessioni ed in continuità con la nostra personale poetica, di realizzare un coinvolgimento diretto, drammaturgico e sensoriale degli spettatori. Intorno alla sorte della giovane eroina greca questo lavoro si costituirà drammaturgicamente come un processo, in cui il pubblico verrà direttamente chiamato in causa in qualità di testimone, accusatore e accusato.

Immaginiamo di dividere lo spazio teatrale in una vasta arena scenica alla quale si contrappone un'ampia gradinata.

All'inizio, all'entrata, agli spettatori verrà chiesto di schierarsi, di prendere posizione: chi sta dalla parte di ANTIGONE dovrà sapere che salirà sul palco ad affrontare "il giudizio"; chi sta dalla parte di CREONTE potrà stare (apparentemente) comodo e giudicante in gradinata. Ma le cose presto sfumano e si capovolgono. E d'altronde ci saranno attori sia sul palco (ANTIGONE) che in gradinata (CREONTE). Il loro scontro di idee, di pratiche, di concezioni – uno scontro che è poi quello del nostro tempo – può trovare una ricomposizione? Può essere fecondo o la nostra comunità va ad annientarsi seguendo per mimesi la rovina di queste due figure? Atene – la nostra città – potrà rinascere?

Il tentativo resta quello di portare una comunità di spettatori, inizialmente divisi in due gruppi, a fare esperienza concreta del conflitto, fino a ritrovare lo spazio per una riflessione ed una distanziamento.

Cafoscari Rivista universitaria di cultura

Notiziario dell'Università Ca' Foscari Venezia

Pubblicazione trimestrale

Reg. del Trib. di Venezia n. 994 del 19.10.1989

Direttore Responsabile

Carmelo Alberti

Responsabile di redazione

Federica Ferrarin

Comitato di redazione

Riccardo Drusi (rdrdrd@unive.it)

Federica Ferrarin (ferrarin@unive.it)

Debora Ferro (deboraf@unive.it)

Giovanni Possamai (grafica@unive.it)

Michela Rusi (rusi@unive.it)

Andrea Stocchetti (stocket@unive.it)

Segreteria di redazione

Andrea Vendrame (collaboratore)

Servizio Comunicazione

e Relazioni con il Pubblico

Tel. 041 234 8118/8358

Fax 041 234 8367

E-mail comunica@unive.it

Progetto

Sebastiano Girardi

Realizzazione

Giovanni Possamai

Stampa

Cartotecnica Veneziana s.r.l. Venezia