

Titolo || Un “intermondo” tra interprete e spettatore. “Il cortile” dei Sosta Palmizi

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 1 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Un “intermondo” tra interprete e spettatore. “Il cortile” dei Sosta Palmizi

di Angela Bozzaotra

[...] chi vuol essere sollevato accorra e mi stringa
nella palude che diventerà questo Cortile,
affonderò un po' prima io.

Michele Abbondanza

È uno spettacolo assai violento, in cui si disegna
una rete di relazioni umane spesso accostate al
comportamento animale

Ugo Volli

Il cortile è prima di tutto una storia biografica. Non riguarda una pianificazione programmata: è un incontro e una comunione di intenti circostanziale. Non ci sono incrostazioni teoriche, cortine fumogene di “cosa dovrebbe essere la danza” o istanze rinnovatrici. Non intenzionalmente.

Questo incontro è organizzato da Carolyn Carlson all'inizio degli anni Ottanta, a Como. Lungo ben due settimane di seminari e prove, la coreografa americana dalla volontà di ferro, seleziona sei danzatori, principalmente per la loro personalità. Se nella danza classica e nel balletto infatti, il danzatore deve corrispondere a un ideale, dunque è lasciato ben poco all'individualismo, nel teatro danza (che ha come epigone il *Theatre Dance* di Alwin Nikolais) e nella *new dance* americana la capacità del danzatore di improvvisare e di abbattere le sovrastrutture corporee è fondamentale. Proveniente dalla scuola Nikolais, dove il maestro predilige lo studio maniacale della qualità del movimento e della *motion*, la Carlson ha un approccio utopico e sognatore, la danza è – dev'essere – espressione della libertà del corpo.

Lungo gli anni presso il Teatrodanza della Fenice di Venezia, “Carolina”, come viene affettuosamente chiamata dai suoi allievi, insegnerà ai danzatori principalmente la possibilità di far nascere una coreografia da un'istanza poetica, libera da qualsivoglia teoresi o codice prestabilito. Ed è esattamente ciò che i novelli Sosta Palmizi faranno con il Cortile, lasciati “orfani” della loro maestra. Ma la Carlson non è la sola presenza illustre nelle loro vite. I riferimenti spaziano da Lindsay Kemp al gruppo L'Esquisse, da Pina Bausch a Merce Cunningham. In questo sincretismo coreutico, i sei individui riescono a trovare un'identità comune. Qualcosa che li qualifichi *ex novo*, e che allo stesso tempo richiami tutta la loro esperienza.

A Montepulciano, dove ricevono il sostegno del Cantiere Internazionale d'Arte, continuano quella vita di simbiosi e di gruppo iniziata a Venezia, testardamente decisi a non lasciar morire un'esperienza che tanto gli ha regalato (ben tre spettacoli con la Carlson) e grazie alla quale sono cresciuti umanamente e professionalmente. L'immaginario di riferimento è una vita rurale, una ipotetica compagna post-atomica *à la* Tarkovsky mista al tipico scenario folclorico del paese di campagna. Bloccati per sempre in uno spazio di confine, dove il tempo si ferma e si confonde i territori e le rette esistenziali si incrociano, una sala prove che li incatena e li rapisce, stimolandone la capacità creativa e visionaria. “Cortile” chiamano quello spazio, e vi ambientano la loro prima opera. Lo spazio scenico è ricoperto da ingenti strati di polvere, che viene alzata dai loro movimenti; gli oggetti sono una panca e una tenda, e tutto ciò di vecchio e utile si trova nei cortili; i loro abiti sono inattuali – siamo negli anni Ottanta, e loro indossano delle camiciole ampie, pantaloni a sbuffo e bizzarre gonne larghe. Sembrano provenire da un film di Jodorowski, per intenderci, quell'abbigliamento un po' gipsy un po' rustico da contrada di paese. Si presentano in tutta la loro fragilità, non come gli astri nascenti della nuova danza italiana, né come i figli di Carolyn Carlson. Sono Raffaella, Roberto, Giorgio, Michele e Francesca. L'opera è frutto di mesi di continue prove, dove ogni improvvisazione viene completamente stravolta e ribaltata da quella che di fatto è una “coreografia di gruppo”, in cui tutti e sei firmano le coreografie e nessuno ha un ruolo di maggiore o minore incidenza.

Una primissima versione viene presentata nel 1984 a Udine da Castello, Cocconi, Bertolli e Abbondanza, mentre l'opera definitiva, che vede il decisivo apporto di Giordano e Rossi, verrà presentata il 28 febbraio del 1985 al Teatro Poliziano di Montepulciano. Dopo meno di un mese, il gruppo rappresenta l'opera al Teatro Nuovo di Torino il 21 marzo. All'evento partecipano numerosi critici, la cui reazione è sin da subito positiva. Su «La Stampa» Trombetta paragona lo spettacolo alla *Nouvelle Danse* francese, e lo interpreta come “la metafora di un mondo visto come una casa di matti, come una realtà concentrataria lugubre e senza gioia”¹, mentre Domenico Rigotti dell'Avvenire scrive: “questo ‘Il Cortile’ si può leggere anche come una metafora del nostro tempo che ha rifiutato valori radicati e fatica a trovare significati (...). In quella scena simbolica, teorie di porte e lenzuola stese a semicerchio, i sei interpreti credono a quello che fanno e si impegnano a fondo”².

Se il parallelismo con la *Nouvelle Danse* è il primo ad essere tirato in ballo, non appena lo spettacolo va in *tournee* le recensioni aumentano, e di conseguenza le interpretazioni. Su «l'Unità» dell'8 maggio dello stesso anno, Marinella Guatterini dona una lettura dove l'opera è definita «una passerella di umori, situazioni, movimenti, concentrati nello spazio

¹ Cfr. S. Trombetta, *Il cortile*, in «La Stampa», 23 marzo 1985.

² Cfr. D. Rigotti, *Così danzano gli allievi di Carolyn*, in «L'Avvenire», 24 marzo 1985.

Titolo | Un “intermondo” tra interprete e spettatore. “Il cortile” dei Sosta Palmizi

Autore | Angela Bozzaotra

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 2 di 4

Lingua | ITA

DOI |

claustrofobico e depresso di un cortile senza tempo»³, e sostiene che «la trovata che sorregge tutto il pezzo, è proprio questo continuo entra ed esci dei protagonisti non tanto dalla cassa, che è lì tangibile, in scena, quanto dai panni di umani, per entrare in quelli di galli litigiosi e dispotici, di galline ruspanti, di pulcini spaesati e pigolanti»⁴. I danzatori sono definiti «clochard capitati per caso a convivere insieme, sgangherati e talvolta divertentissimi picchiattelli che si divertono con poco. Per questo la trasformazione gestuale in gallinacci d'aria non è violenta né mai plateale. E il senso del loro esistere nel cortile, fatto solo di gesti e movimenti di danza, con qualche pudica emissione vocale, sta tutta nella rincorsa di significati espressivi»⁵.

Se per Guatterini la trasformazione è “non violenta”, l'interpretazione fornita da Nico Garrone è radicalmente opposta: «In uno spazio scenografico chiuso da lenzuoli stesi, polvere sul pavimento che crea mulinelli e nebbie intorno ai corpi, colori tra il cemento e la campagna brulla, bruciata dal sole, un solo elemento d'arredo, una vecchia cassapanca che sembra il forziere di un tesoro teatrale perduto, si svolge una kermesse di scene spesso violente. Non sono larve beckettiane che si trascinano in una terra desolata da un giorno all'altro nel loro rifugio post-atomico; sono strani mutanti, personaggi regrediti ad una condizione quasi animale con segni di disadattamento, difficoltà motorie, vacillamenti, cadute. Sono polli, rettili, scimmie, un'arca di Noè alla deriva con qualche traccia d'umanità, il bisogno di un contatto spesso travestito d'aggressività, amori e amicizie e rivalità ritmate dal suono improvviso e struggente di una fisarmonica o raggelate nel silenzio»⁶.

La violenza riscontrata da Garrone è osservata anche da Volli, che nuovamente in «La Repubblica» descrive l'opera come «uno spettacolo assai violento, in cui si disegna una rete di relazioni umane spesso accostate al comportamento animale, per lo più prive di tenerezza, segnate dall'egotismo e dal narcisismo, determinate dall'attaccamento importuno, dal rifiuto, dall'abbandono, dallo scontro fisico, dalla ripetizione»⁷, e aggiungendo “il centro di questo spettacolo oggettivo, in terza persona, è bruciante, comunica qualche cosa di molto personale, di molto vero: non una confessione, ma l'impronta sincera della personalità, una condizione”⁸.

Dunque per una certa schiera di critici *il Cortile* è “beckettiano”⁹-, per un'altra è invece uno spettacolo violento e brutale, più simile allo stile della coreografa Maguy Marin, il cui celebre *May B* risale al 1981. La Guatterini tornerà sui suoi passi, su *L'Unità* del 23 ottobre: “Ma è *Il Cortile* il vero salto nel nuovo. Dentro si agitano tanti frammenti di storie reali e surreali. I Sosta Palmizi si mettono d'impegno per essere violenti, aggressivi, dolci, comici, lunari, tutto in una sola volta”¹⁰. Il dibattito è variegato, ma su un dato i pareri risultano identici. Come scrive Vittoria Ottolenghi: «Sosta Palmizi si pone d'autorità come il miglior gruppo italiano di danza contemporanea – o piuttosto di quel tipo affascinante di teatro, tutto visuale, che manipola e fonda insieme il gesto danzante, il gesto pantomimico e il gesto quotidiano. Sono gli unici, i ragazzi della Carlson, che possiedono una vera tecnica che poi trascendono, con l'allegria e la fantasia di chi sa giocare con il proprio linguaggio e il proprio corpo. E sono gli unici che non copiano, non imitano, non rimasticano, sono assolutamente originali e pieni di buon umore»¹¹.

L'autenticità e soprattutto l'originalità della cifra stilistica e della poetica rappresentate ne *Il cortile* è il dato incontrovertibile che risulta dalle critiche dell'85. I Sosta Palmizi, pur avendo ricevuto un'altissima e aggiornata formazione in campo coreutico, decidono di azzerare per mettere al centro del processo creativo il proprio bagaglio emotivo e autoriale, restituendo in tal modo una visione imponente nella sua umiltà e brutale visceralità. Il montaggio delle azioni è estremamente preciso, e contrasta apertamente e volutamente con l'apparente frenesia dei fraseggi coreografici.

Il cortile di fatti è composto da un fitto strato di sequenze staccate, uniti da un'atmosfera di disagio e di scherzo, di tristezza e di rabbia sfogate in un'auto-dissacrazione che allo stesso tempo non manca di una dimostrazione di virtuoso poeticismo, in un'affermazione prepotente più che del sé dei singoli danzatori, del “noi” dell'intero gruppo, che di fatto si manifesta come un'ensemble che sotto le finte vesti sgangherate cela un cuore pulsante di lucida comunicazione emotiva. Il convertirsi in animali è una sperimentazione che bizzarra in astratto risulta nel suo effettuarsi un'operazione artistica, pittorica come la definisce la Guatterini¹². L'opera è la rappresentazione di un dato biografico, trasfigurato nel suo costituirsi come una serie di muti gesti e movimenti, dunque non narrato né narrabile, bensì trasmesso attraverso il corpo, in una scena strutturata come un quadro dal sapore arcaico e rurale. Il costante riferimento alla tradizione popolare, che si manifesta attraverso

³ Cfr. M. Guatterini, *Sosta Palmizi. Arriva il ballo del pollaio*, in «L'Unità», 8 maggio 1985.

⁴ *Ib.*

⁵ *Ib.*

⁶ Cfr. N. Garrone, *I nipotini di Carolyn i migliori in rassegna*, in «La Repubblica», 3 luglio 1985.

⁷ Cfr. U. Volli, *Le nostre violenze quotidiane nel cortile del teatrodanza*, in *La Repubblica*, 26 ottobre 1985

⁸ *Ib.*

⁹ “Il Cortile è lugubre, lunatico, sospeso e beckettiano”, scrive ancora Guatterini, Cfr. M. Guatterini, *Sosta Palmizi*, in «Vogue», gennaio 1986.

¹⁰ Cfr. M. Guatterini, *Sosta Palmizi, ecco la nuova danza italiana*, in «L'Unità», 23 ottobre 1985.

¹¹ Cfr. V. Ottolenghi, *Un'oasi di bravura nascosta nel “Cortile”*, in «Il Mattino», 21 luglio 1985.

¹² Cfr. M. Guatterini, *I ballerini con la gonna rossa*, in «L'Unità», 22 luglio, 1989.

Titolo || Un “intermondo” tra interprete e spettatore. “Il cortile” dei Sosta Palmizi

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

l'inserimento nella coreografia di una sequenza di danze folcloriche, è la manifestazione di un'utopia rovesciata rispetto alla visione carlsoniana. Mentre il sentire della *new dance* americana è permeato da idealismo e slancio vitale, l'introiezione degli insegnamenti della coreografa da parte dei sei danzatori è innanzitutto una dichiarazione di appartenenza. Intesa quest'ultima, in due sensi: da un lato quale appartenenza al proprio territorio, dunque all'Italia, non intesa come il paese del boom economico (tutti i danzatori sono nati negli anni Sessanta), ma come l'insieme di piccole realtà locali in certo qual modo rimaste intatte e non industrializzate; dall'altro quale appartenenza ad un gruppo auto-gestito e indipendente, non gerarchizzato e rispondente unicamente alle proprie (non)-regole. Il confine tra arte e vita è abbattuto, il materiale di cui è composto *il Cortile* è indubbiamente il bagaglio di tecniche ed insegnamenti facente parte delle singole biografie artistiche, ma ancor prima è il vissuto del gruppo, la sua quotidianità, lo studiarli e osservarsi tra loro e tutti gli istinti e le reazioni che questo dato esperienziale provoca.

Se altri gruppi di ricerca dello stesso periodo giocano sul confine tra linguaggi e sull'ibridazione tra scena teatrale e paesaggio urbano, manifestando tutti i sentimenti di inquietudine e di incertezza propri degli anni post-stragisti, nell'immediato “prima” del disastro di Tangentopoli, i Sosta Palmizi reagiscono all'angoscia del periodo storico di riferimento (gli anni Ottanta) con una sorta di “isolamento protettivo”, nel quale creano la propria originale e autonoma cosmogonia.

Nella realtà parallela creata dai sei ventenni, non ci sono personaggi né accade un evento. Il luogo di riferimento è un esterno di una terra indefinita, sicuramente una campagna o un deserto. Ogni connotato tecnologico e industriale è brutalmente tagliato fuori. Nel cortile si svolgono piccoli drammi basati su primitivi rapporti e opposizioni (anche qui è riscontrabile l'importanza del contrasto) tra uomo e donna, straniero e indigeno, umano e animale. Se per un verso la coreografia è ricca di slanci in verticale e atletismi, per un altro vi è una larga percentuale di movimenti a terra e di sequenze di mimo, che spesso si manifestano attraverso una reiterazione del gesto, quasi come se il danzatore fosse un giocattolo a molla che ogni tanto si inceppa. I rapporti di forza sono confusi, quando pare che uno del gruppo abbia “preso il controllo” degli altri – in quanto a dinamica coreografica – lui (o lei) lo perde, spesso interrotto dalla reazione brusca o dissacrante di un altro danzatore. Le sequenze corali sono presenti ma si alternano con frequenti assoli, dove ogni danzatore manifesta una qualità differente del movimento e una diversa ritmica. Nella coreografia non c'è un'omogeneità di ritmo ma una vasta gamma di rallentamenti e velocizzazioni, che non segue la colonna sonora ma le “rispondono” in contrappunto.

Nel 1986 presentando la compagnia attraverso gli scritti dei componenti, Ugo Volli ragiona intorno alla possibilità di rovesciare la consueta centralità del ruolo preponderante dello spettatore tipico del teatro occidentale, parlando dell'“intermondo” situato tra l'esperienza vissuta dagli interpreti e l'esperienza acquisita dagli spettatori. « [...] non sempre questo monopolio è esclusivo. In India gli attori di Kathakali danzano a lungo, dietro a un sipario, «per gli dei». Nel cuore stesso del nostro teatro si annida un altro punto di vista, quello dell'attore che deve reggere l'azione e poterla ripetere a ogni replica. Un soggetto che è stato pensato dai teorici come stretto nella morsa fra «identificazione» e «insensibilità», e che spesso invece ne esce attribuendo un significato alle cose che fa diverso da quel che vede il pubblico, «raccontandosi un'altra storia». Questa specie di opacità vivente della presenza teatrale, questo spessore onirico dell'azione scenica può essere appena sviluppato, o trasformarsi in una grande ricchezza [...]»¹³

In merito a *Il Cortile* afferma: «Che si tratti di un lavoro di teatrodanza, privo di una trama esplicita per lo spettatore, rende più esplicita l'importanza del lavoro mentale degli attori»¹⁴, per sottolineare la rilevanza dei testi scritti dai componenti della compagnia. Questi ultimi, che rappresentano un'importantissima traccia per studiare l'opera, manifestano a pieno (come lo spettacolo d'altronde) le sei differenti visioni e le sei “anime” coabitanti. Se Francesca Bertolli scrive «Non si può certo dire che gli abitanti del cortile siano uomini e donne, concreti e maturi. Sono esseri da cui ogni tanto trapelano emozioni»¹⁵ e segue descrivendo una sorta di fantasmagoria infantile e bizzarra donando dei soprannomi ai suoi compagni, Raffaella Giordano manifesta i propri stati d'animo più intimi attraverso una sorta di prosa lirica:

è dolce essere accompagnati/insieme impediti
mostrati di fronte a tutti
infermi si ride.
tentazione di elevare la malattia
chi guarda con disinvoltura
è al sicuro
ciò nonostante un contagio
di ebbrezza si fa avanti
cancella il resto
porta con sé chiunque

¹³U. Volli (a cura di), *Sosta Palmizi allo specchio*, Teatro Festival 1986, p. 19

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ F. Bertolli, *Tutti familiari*, in *Sosta Palmizi allo specchio*, cit. p.19

Titolo || Un “intermondo” tra interprete e spettatore. “Il cortile” dei Sosta Palmizi

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

vaga nausea si appoggia in fronte
incanto fasullo
indispensabile a sé¹⁶.

Una sequenza febbrile e visionaria è invece lo scritto di Michele Abbondanza, che immagina gli altri come personaggi letterari quali “il piccolo principe” e “Coppelia”, auto-presentandosi come “Io fabbro come mio padre e il nonno, accecato dal ferro rovente ho fatto mia amante la pazzia. Dall’altro di quest’altipiano vibro; lunghi scatti seguiti da ore di immobilità mi ricordano il metallo quando cola e si solidifica: il suo bagliore nei miei occhi”¹⁷. Il testo di Roberto Cocconi è altrettanto teso a descrivere emozionalmente l’atmosfera del gruppo: «Lo sgarbo di qualche interferenza appassiona oltre misura le nostre digressioni, ma mi accorgo dei barattoli riversi nella polvere; la luce diventa fredda, un brivido mi percorre; da lontano qualcuno ci osserva. Li guardo attoniti, vestiti della propria follia e sento un forte calore che cresce dallo stomaco e con la forza del contagio proietto a molti metri di distanza. Il servomeccanismo è arrivato alla fine della sua corsa, mi accorgo che non ero solo; l’ossigeno mi penetra come tanti aghi sottili. [...] Eccolo! Me lo aspettavo. Quel macabro inseguirsi di note volgarmente vomitate da quei logori ottoni lontani mi rende tuttavia tranquillo: riesco finalmente a leggere nell’anima di quelli che sono i miei compagni; sono felice, ma il seme della tristezza cresce bene in questo terreno»¹⁸.

Per Roberto Castello, invece, il cortile si trova “In un polveroso ripiano turco del Mar Egeo”¹⁹, dove si svolge la settimana di un gruppo di persone inspiegabilmente riunite in un posto dove «Il tempo e la polvere hanno cancellato quasi tutto, c’è polvere nel naso, in bocca, è l’unico colore del paesaggio»²⁰. Dopo una settimana di liti e amori al “baracco”, arriva il mercoledì e accade che “sulla collina di fronte passa un triste corteo, sono migliaia di armeni cacciati dalla loro terra, hanno la desolazione negli occhi, i giovani li proteggono”²¹. Se il giovane danzatore vede la propria esperienza in un certo senso sublimando il senso di desolazione in un parallelismo con il popolo sterminato degli armeni (o prendendo come pretesto il dato artistico per adoperare la memoria storica dei popoli caduti nell’oblio), Giorgio Rossi riporta nel suo scritto la vita di gruppo con i suoi aspetti più privati, in forma quasi diaristica, descrivendo minuziosamente il sotto testo emotivo e immaginifico della coreografia, persino le presenze e i ruoli degli oggetti (il barattolo, il mandarino, il lenzuolo). A tratti si aggrappa alla figura di alcuni compagni, come in questo caso alla Giordano: «Raffaella mi passa davanti all’improvviso. Si muove velocissima come se avesse fretta di fare, per dire. Disegna linee, cerchi, punti, virgole, graffiti con un senso sconosciuto sul suolo polveroso. Ha una precisione naturale, non acquisita. È. Vedo la sua faccia che svela la sua essenza. C’è del dolore. Come una musica di violini che si straccia. Combinazioni di sospensioni che scattano in un tratto chiaro e deciso. Gli altri vagano nell’ombra, in fondo. Come figurine di una favola. Dada»²². Per poi descrivere il finale de *Il Cortile*, dove: «La fanfara si ripete più forte. Vaghiamo ridendo nello spazio di questo cortile. Anche i nostri compagni sorridono compiacenti. Li raggiungiamo fermanoci accanto a loro, sempre sospesi, Anche loro si fanno catturare da questo stato. Cominciano ad allungarsi. Quando arrivano quasi a volare si fermano. Inizia una passeggiata solenne. Si sta cercando il punto di rottura. Quando lo troviamo, il filo si spezza lasciandoci cadere girati verso il buio. Lentamente affondiamo in un’acqua vibrante di brezza leggera. [...] Non resta più che l’ultimo gesto. Un accenno con le dita della mano destra, posata sul dorso della fronte. Forse è un colpo di luce di un faro lontano»²³.

Lo spettacolo termina in questo modo, come descrive animosamente Giorgio Rossi, con la dispersione in mare del gruppo e un avvistamento (due danzatori nel finale mimano un binocolo) di quello che Rossi chiama un faro lontano, ma che potrebbe essere una riva, un approdo ultimo. Non c’è un’esegesi precisa dell’opera, l’interpretazione è quanto di più arbitrario e soggettivo possibile; ciò che emerge dagli scritti degli interpreti, dalle recensioni e dalle immagini dello spettacolo è un rimestio quasi ossessivo di moti istintuali che sottacciano un significato oscuro, una questione di vita o morte che avviene in una comunicazione animale nel suo de-razionalizzarsi, lasciando così un “non detto” e allo stesso tempo un segno profondo nella storia, nella memoria e nelle vite di chi lo ha agito, in virtù dell’impossibilità di codificare o intercettare univocamente il senso polimorfo di questo poema scritto da sei corpi e ambientato in un luogo che solo i danzatori hanno realmente abitato, restituendo allo spettatore quella che è già memoria del vivo processo creativo.

¹⁶ R. Giordano, *Indispensabile a sé*, in *Sosta Palmizi allo specchio*, cit. p. 23

¹⁷ Michele Abbondanza, *Un po’ prima io*, in *Sosta Palmizi allo specchio*, cit. p. 23

¹⁸ R. Cocconi, *In questo terreno*, in *Sosta Palmizi allo specchio*, cit. p. 23

¹⁹ R. Castello, *Ci ritiriamo*, in *Sosta Palmizi allo specchio*, cit. p. 24

²⁰ *Ib.*

²¹ *Ib.*

²² G. Rossi, *Un faro lontano*, in *Sosta Palmizi allo specchio*, cit. p. 25

²³ *Ivi* p. 27