ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo 37

Settore Concorsuale: 10/C1 - TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA AUDIOVISIVI

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/05 - DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

L'ARCHIVIO STORICO DELLA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA. IL DOCUMENTO AUDIOVISIVO COME MEMORIA DINAMICA DELLO SPETTACOLO E OGGETTO STORIOGRAFICO

Con un progetto di descrizione archivistica e gestione informatica dei metadati e uno studio comparativo sul Teatro Carcere in UK

Presentata da: Valeria Venturelli

Coordinatore Dottorato
Marco Beghelli

Supervisore
Rossella Mazzaglia

Co-supervisore
Cristina Valenti

Esame finale anno 2025

ABSTRACT

La presente ricerca, basata su un approccio innovativo, si propone di fornire un contributo originale nell'ambito degli studi sulla Compagnia della Fortezza aggiornando lo stato dell'arte in due direzioni complementari: da un lato, attraverso un'indagine di prima mano dei materiali d'archivio disponibili, dall'altro, mediante l'acquisizione di nuove informazioni, utili ad approfondire il lavoro della compagnia, offrendo interpretazioni e prospettive originali. La tesi presenta, infatti, una parte di ricerca e indagine critica che approfondisce il rapporto tra teatro e memoria audiovisiva nel lavoro di Armando Punzo e quanto del suo metodo è indagabile attraverso i materiali d'archivio, e una parte di sperimentazione applicata consistente nell'acquisizione dei metadati necessari per dotare il fondo audiovisivo di uno standard descrittivo per unità documentaria e nella creazione di database per la consultazione.

La tesi è suddivisa in cinque parti e un'appendice. La I Parte ripercorre la storia dell'archivio, dalla sua ideazione al "Progetto di riordino e valorizzazione" completato nel 2015, al presente progetto di Dottorato, enfatizzando l'importanza della tutela del patrimonio immateriale delle arti performative in contesti detentivi. La II Parte introduce il paradigma di "ecosistema teatrale" nel carcere di Volterra, proponendo una lettura critica dei coefficienti della scrittura scenica di Armando Punzo. La III e la IV Parte analizzano la documentazione audiovisiva rispettivamente come oggetto storiografico e come fonte di studio, utilizzandolo per l'analisi-ricostruzione di cinque spettacoli: *Marat-Sade*, *I Negri*, *Amleto*, *L'opera da tre soldi* e *Hamlice*. La V Parte è dedicata alle fonti orali e documentarie, con interviste originali e riferimenti iconografici provenienti dal materiale d'archivio – fotografie dei documenti cartacei e screenshot degli audiovisivi. La ricerca si conclude uno studio comparativo che ha per oggetto il Teatro Carcere in UK, con un focus particolare sull'attività del caso di studio "TiPP - Theatre in Prison and Probation".

The research employs an innovative approach to provide a significant contribution to the studies on Compagnia della Fortezza, aiming to update the state-of-the-art in two complementary ways: first, through a firsthand investigation of the available archival materials; and second, by gathering new information that deepens the understanding of the company's work, thus offering fresh interpretations and perspectives. The thesis consists of a critical research component that examines the relationship between theatre and audiovisual

memory in Armando Punzo's work, and it includes an applied experimental section focused on the analysis of digital files, the acquisition of metadata to provide a descriptive standard for each archival document, and the creation of consultable databases.

The study is divided into five parts and an appendix. The first part traces the evolution of the archive, from its initial conception to the "Reorganization and Valorisation Project", and through to the current doctoral research, emphasizing the importance of preserving the intangible heritage of the performing arts in prisons. The second part introduces the concept of the "theatrical ecosystem" within the Volterra prison, offering a critical reading of the key elements in Armando Punzo's theatrical writing. The third and fourth parts explore the archival document both as a historiographical object and a source for scholarly investigation, using it as a basis for the analysis and reconstruction of five productions: Marat-Sade*,* I Negri*,* Amleto*,* L'opera da tre soldi*, and* Hamlice*. The fifth part focuses on oral and documentary sources, incorporating interviews, photographs, and screenshots from the archive. The research ends with a comparative study of Prison Theatre in the UK, particularly examining the case study "TiPP - Theatre in Prison and Probation".*

INDICE

Introduzione 9

I PARTE. L'ARCHIVIO

1. Il progetto di riordino e valorizzazione 18

1.1. Ricognizione 21
1.2. Riordino 25
1.3. Inventario 27
1.4. Digitalizzazione 30

2. Il progetto di descrizione per unità archivistica 37

2.1. Definizione degli elementi descrittivi 39
2.2. Creazione di un database per la lavorazione interna 42
2.3. Stesura dei metadati 44
2.4. Accessibilità e consultabilità 48
2.5. Creazione dei file XML 50

3. I database per la consultazione 63

3.1. Il sito web per la consultazione da remoto 63
3.2. Il database per la consultazione in sede 68

4. Descrizione 75

4.1. Il materiale audiovisivo 76
4.2. I video degli spettacoli 81

5. Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari 97

5.1. La memoria vivente del passato 98
5.2. Traccia, memoria, identità 100
5.3. Il documento come strumento di lavoro e ponte con l'esterno 102

II PARTE. LA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

6. Un "ecosistema" teatrale nel carcere di Volterra 107

6.1. Lineamenti del teatro in carcere 107
6.2. Lo spazio del carcere 114
6.3. Gli attori detenuti 120

6.4. Gli spettatori 126
6.5. Il testo drammatico 130
6.6. Il paesaggio sonoro 134

7. Una pratica per promuovere il benessere individuale e di comunità 139

7.1. La valutazione del teatro in carcere: modelli di misurazione 140
7.2. La prova delle fonti 144

III PARTE. IL DOCUMENTO AUDIOVISIVO COME OGGETTO STORIOGRAFICO

8. Il processo creativo testimoniato nelle registrazioni video 157

8.1. Il processo di lavoro 157
8.2. Il lavoro sui testi 161
8.3. L'improvvisazione 164
8.4. Il lavoro con gli attori 168
8.5. L'utilizzo di materiali terzi 171
8.6. Il montaggio 173
8.7. La funzione delle riprese video 174
8.8. La periodizzazione degli spettacoli 180

IV PARTE. IL DOCUMENTO AUDIOVISIVO COME FONTE DI STUDIO

9. *Marat-Sade* (1993). Il processo di decostruzione 192

9.1. Sinossi dello spettacolo 194
9.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio 200
9.3. Il lavoro sul testo 208
9.4. Il riallestimento del 2008 210

10. *I Negri* (1996). Il corpo dell'attore 214

10.1. Operazione Hollywood 216
10.2. Sinossi dello spettacolo 217
10.3. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio 221
10.4. L'attore santo 230
10.5. La relazione con lo spettatore 233

11. *Amleto* (2001). La cancellazione dello spazio 236

11.1. Sinossi dello spettacolo 238
11.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio 242

11.3. La strategia di sottrazione 249
11.4. L'*altro* Amleto fra Laforgue, Gandhi e Pessoa 251
11.5. Il giardino 254

12. *L'opera da tre soldi* (2002). Musica e spazio sonoro 257

12.1. Sinossi dello spettacolo 258
12.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio 263
12.3. Dall'*Opera da tre soldi* a *I Pescecani* 272
12.4. Un'opera al contrario 275
12.5. La tessitura sonora 278

13. *Hamlice* (2009-2010). Un teatro in rivolta 282

13.1. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: sinossi dello spettacolo 284
13.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio 300
13.3. Da *Alice* a *Hamlice* 310
13.4. *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà*: sinossi dello spettacolo 317
13.5. CsO e rizoma: linee di fuga dalla realtà 326
13.6. Lo spettatore come co-creatore 332

V PARTE. FONTI ORALI E DOCUMENTARIE

14. Interviste 336

14.1. «Archiviare è l'unico modo grazie al quale si può rimanere vivi». Intervista a Cinzia De Felice 336
14.2. «Se il carcere annulla la persona, la telecamera la rimette al centro». Intervista ad Armando Punzo 343

15. Documenti d'archivio 359

15.1. Il laboratorio teatrale (1988-1995). Documenti cartacei 359
15.2. Il contesto carcerario. Documenti audiovisivi 365
15.3. Il processo creativo. Documenti audiovisivi 369
15.4. Il processo creativo. Documenti cartacei 398
15.5. *Marat-Sade* (1993). Documenti audiovisivi 411
15.6. *Marat-Sade* (1993). Documenti cartacei 427
15.7. *I Negri* (1996). Documenti audiovisivi 440
15.8. *I Negri* (1996). Documenti cartacei 451
15.9. *Amleto* (2001). Documenti audiovisivi 457
15.10. *Amleto* (2001). Documenti cartacei 470

15.11. *L'opera da tre soldi* (2002). Documenti audiovisivi 474
15.12. *L'opera da tre soldi* (2002). Documenti cartacei 496
15.13. *Hamlice* (2009-2010). Documenti audiovisivi 508
15.14. *Hamlice* (2009-2010). Documenti cartacei 536

Conclusioni 542

APPENDICE
IL TEATRO CARCERE IN UK. STUDIO COMPARATIVO

Inquadramento storico-culturale 546
Un caso di studio: TiPP - Theatre in Prison and Probation 551
Intervista a Simon Ruding PhD FRSA (TiPP) 558
Intervista a Saul Hewish (Rideout) 566
Intervista a Esther Baker (Synergy Theatre) 573

Bibliografia 578

Videografia 606

Sitografia 606

Fonti orali 607

INTRODUZIONE

Il presente studio è il risultato di oltre cinque anni di una ricerca avviata con la redazione della tesi di Laurea Magistrale[1] e successivamente approfondita nel contesto del Dottorato. La ricerca, basata su un approccio innovativo, si propone di fornire un contributo originale nell'ambito degli studi sulla Compagnia della Fortezza aggiornando lo stato dell'arte in due direzioni complementari: da un lato, attraverso un'indagine di prima mano dei materiali d'archivio disponibili, dall'altro, mediante l'acquisizione di nuove informazioni, utili ad approfondire il lavoro della compagnia, offrendo interpretazioni e prospettive originali. La tesi presenta, infatti, una parte di ricerca e indagine critica che approfondisce il rapporto tra teatro e memoria audiovisiva nel lavoro di Armando Punzo e quanto del suo metodo è indagabile attraverso i materiali d'archivio, e una parte di sperimentazione applicata consistente nell'acquisizione dei metadati necessari per dotare il fondo audiovisivo di uno standard descrittivo per unità documentaria e nella creazione di database per la consultazione.

La tesi è suddivisa in cinque parti e un'appendice.

La I Parte (capitoli 1-5) è dedicata all'archivio storico della Compagnia della Fortezza, ne ripercorre la nascita e l'evoluzione dalla sua ideazione al "Progetto di riordino e valorizzazione" (2013-2015) fino al progetto originale di descrizione archivistica e gestione informatica dei metadati, finalizzato alla consultazione dei dati descrittivi da remoto, sviluppato nel corso di questo dottorato (2021-2024), offrendo un quadro dettagliato dello stato attuale e delle nuove risorse messe a disposizione. L'ultimo capitolo, di taglio critico, approfondisce il tema della valorizzazione e della tutela del patrimonio immateriale delle arti performative nei contesti detentivi.

La II Parte (capitoli 6-7) inserisce l'esperienza della Compagnia della Fortezza nel quadro attuale del Teatro Carcere in Italia, per poi affrontare nello specifico il particolare "ecosistema" teatrale che si è prodotto nel carcere di Volterra attorno all'attività laboratoriale di Armando Punzo e al suo metodo di lavoro e di cui si individuano i coefficienti fondamentali: lo spazio, gli attori, gli spettatori, il testo e il paesaggio sonoro. Tale paradigma permette di identificare la specificità del teatro in carcere rispetto al teatro di ricerca tout court, che non risiede nelle finalità terapeutiche ma piuttosto in una combinazione di elementi che non può prescindere

[1] Valeria Venturelli, *Amleto in carcere. L'esperienza della Compagnia della Fortezza*, Tesi di Laurea Magistrale in Teatro Sociale, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2018/2019.

dall'ambiente carcerario, il quale interagisce con il lavoro del regista, fondato su quella che egli stesso definisce "autoreclusione": l'immersione totale e prolungata in uno spazio costretto e in un tempo dilatato, dove portare avanti un metodo operativo fondato sulla processualità creativa e sulle sollecitazioni degli attori. L'ultimo capitolo è dedicato a un approfondimento sull'impatto psicologico, relazionale e sociale del teatro in carcere.

La III Parte (capitolo 8) si occupa del documento d'archivio come oggetto storiografico, e si fonda sulla consultazione del materiale audiovisivo per ricostruire dall'interno il metodo di lavoro di Armando Punzo in riferimento a: lavoro sui testi e con gli attori, utilizzo di materiali non drammaturgici, improvvisazioni e montaggio. L'indagine ripercorre i tempi e i modi della produzione registica attraverso i video delle prove, mettendo in luce come la ripresa audiovisiva non abbia solo una finalità di documentazione e conservazione della memoria, ma rappresenti un vero e proprio strumento di lavoro.

La IV Parte (capitoli 9-13) prende in esame il documento d'archivio come fonte di studio e, sempre a partire dall'indagine sui materiali audiovisivi, analizza cinque spettacoli attraverso i quali è possibile individuare i principali momenti di "svolta" nel metodo di lavoro e nella poetica della compagnia e che consentono di "mettere alla prova" quelli che abbiamo individuato come i principali coefficienti del modello produttivo della Fortezza:

- il testo: *Marat-Sade* (1993);
- l'attore: *I Negri* (1996);
- lo spazio: *Amleto* (2001);
- l'ambiente sonoro: *L'opera da tre soldi* (2002);
- gli spettatori: *Hamlice* (2009-2010).

La ricostruzione critico-analitica degli spettacoli prevede i seguenti passaggi:

- descrizione dettagliata (sinossi) basata sulla consultazione dei video e delle testimonianze audiovisive conservate nell'archivio;
- ricostruzione della genesi dello spettacolo, a partire dall'analisi del materiale d'archivio e integrata con la letteratura specifica e la rassegna stampa;
- analisi critica, con focus sul coefficiente scenico di riferimento.

La V Parte (capitoli 14-15) è dedicata alle fonti orali e documentarie: qui sono riportate le trascrizioni integrali delle interviste effettuate alla direttrice organizzativa Cinzia De Felice e al regista Armando Punzo e sono pubblicati i riferimenti iconografici del materiale d'archivio – fotografie dei documenti cartacei e screenshot di quelli audiovisivi. (La pubblicazione di tali

materiali è stata possibile grazie all'autorizzazione concessa da Carte Blanche, soggetto produttore dell'archivio e detentore dei diritti di immagine).

A completamento della tesi, è riportato in Appendice uno studio comparativo che ha per oggetto il Teatro Carcere in UK, con un focus particolare sulle attività del caso di studio "TiPP - Theatre in Prison and Probation", centro di ricerca dell'Università di Manchester. L'individuazione del caso di studio TiPP, presso la cui sede ho trascorso tre mesi come *visiting PhD student*, nasce dalla volontà di restringere il campo di indagine ad attività che considerino il teatro in carcere come una forma d'arte, non limitandone la portata agli aspetti trattamentali; l'esperienza artistica e metodologica di TiPP, infatti, evidenzia un progressivo spostamento dall'utilizzo del teatro come terapia cognitivo-comportamentale a una considerazione sempre più marcata del teatro come forma d'arte nei contesti di detenzione. Lo studio comparativo è arricchito dalle testimonianze dei registi Simon Ruding (direttore di TiPP), Saul Hewish (Rideout) ed Esther Baker (Synergy Theatre).

Lo stato dell'arte

La Compagnia della Fortezza è l'esperienza di Teatro Carcere più duratura in Italia, nata nel 1988 da un progetto di laboratorio teatrale nella Casa di reclusione di Volterra diretto da Armando Punzo. Il lavoro di Armando Punzo nel carcere di Volterra è riconosciuto unanimemente come l'atto di nascita del Teatro Carcere in Italia: Punzo è il primo a portare all'interno di un istituto penitenziario un progetto preciso di teatro, con metodi e finalità definiti sul piano artistico e ben presto riconosciuti all'esterno.

Il carattere fondativo della Compagnia della Fortezza è evidenziato da Claudio Meldolesi nel suo saggio *Immaginazione contro emarginazione* del 1994: «Carte Blanche sta realizzando ciò che Gozzini stesso non credeva possibile: un teatro di reclusi capace di andare in tournée, vivente della vita-volontà dei suoi attori»[2].

Negli anni, il mondo degli studi ha manifestato un interesse crescente per la Compagnia della Fortezza. Risale al 1992 la prima pubblicazione monografia: *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni[3]; sei anni dopo, Letizia Bernazza e Valentina Valentini curano il testo *La Compagnia della Fortezza*[4], che

[2] Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, "Teatro e Storia", IX, 16 (1994), p. 56.
[3] Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Piombino, TraccEdizioni, 1992.
[4] Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1998.

contiene interviste ad Armando Punzo e agli attori detenuti, una documentazione fotografica di Maurizio Buscarino, apparati bibliografici e teatrografici e una videocassetta relativa allo spettacolo *I Negri.* Le fonti orali, iconografiche e audiovisive (il VHS accluso al volume rappresenta un *unicum* nella letteratura critica sulla Compagnia della Fortezza) arricchiscono il testo e testimoniano un'acquisita presa di coscienza dell'importanza del documento nell'analisi del lavoro della compagnia. Lo stesso anno, *La Compagnia della Fortezza 1988-1998* a cura di Anna Cremonini[5] ripercorre i primi dieci anni di storia della compagnia attraverso i suoi spettacoli.

Il documento, in particolar modo quello iconografico, diviene negli anni seguenti un elemento centrale delle pubblicazioni sulla Fortezza. Dai primi anni 2000 sono tre i libri/cataloghi che raccolgono le fotografie di Stefano Vaja, fotografo ufficiale della compagnia dal 1999: il volume bifronte *I buoni e i cattivi: immagini dal non teatro di Armando Punzo/mostra fotografica di Stefano Vaja. Nihil Nulla, ovvero la macchina di Amleto da Hamletmaschine di Heiner Muller*)[6]; *Progetto Carcere di Volterra – immagini da un Carcere all'avanguardia, con foto di Stefano Vaja*[7], a cura di Carte Blanche e promosso dalla Consulta Comunale del Sociale – Commissione Carcere del Comune di Volterra, dalla Casa Penale di Volterra e dalla Misericordia di Volterra; *Elogio alla libertà*[8], una galleria fotografica accompagnata da un diario di bordo di Stefano Vaja.

Fondamentali anche i due volumi fotografici di Maurizio Buscarino che documentano l'esperienza teatrale in diversi istituti penitenziari, con una particolare attenzione dedicata alla Compagnia della Fortezza: *Il teatro segreto*[9] e *Il segno inspiegabile*[10].

Nel decennio da poco concluso si distinguono: due monografie dedicate a spettacoli specifici, *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva* a cura di Lapo Ciari[11] e *"Santo Genet" da Genet per la Compagnia della Fortezza* di Arianna Frattali[12]; un'autobiografia di Aniello Arena, ex attore detenuto della compagnia, curata con Maria

[5] Anna Cremonini, *La Compagnia della Fortezza 1988-1998*, Roma, Stampa Alternativa, 1998.
[6] Stefano Vaja, *I buoni e i cattivi: immagini dal non teatro di Armando Punzo/mostra fotografica di Stefano Vaja. Nihil Nulla, ovvero la macchina di Amleto da Hamletmaschine di Heiner Muller*, Teatro Metastasio di Prato e Biennale di Venezia, 2002.
[7] Carte Blanche (a cura di), *Progetto Carcere di Volterra - immagini da un Carcere all'avanguardia*, con foto di Stefano Vaja, catalogo, 2003.
[8] Stefano Vaja, *Elogio alla Libertà*, Parma, Mup, 2005.
[9] Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, Milano, Leonardo Arte, 2002.
[10] Maurizio Buscarino, *Il segno inspiegabile*, Corazzano, Titivillus, 2008.
[11] Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*, San Miniato, La Conchiglia di Santiago, 2011.
[12] Arianna Frattali, *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

Cristina Olati dal titolo *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*[13]; due testi di Armando Punzo: *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*[14] e *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*[15], un'opera di carattere dialogico frutto di otto anni di conversazioni e incontri. Entrambe le monografie sono arricchite da un ricco materiale iconografico, fotografie di spettacoli, prove, incontri, momenti di quotidianità.

Al lavoro della Compagnia della Fortezza sono state dedicate inoltre diverse tesi di laurea, fra le quali si ricorda in questa sede il corpus di tesi assegnate dalla prof.ssa Cristina Valenti in Storia del Nuovo Teatro e in Teatro Sociale del Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e dello Spettacolo, che si riferiscono nel loro complesso a un medesimo progetto di ricerca basato sull'indagine documentaria del fondo audiovisivo[16].

Nel ricco panorama di pubblicazioni qui descritto è tuttavia assente uno studio che consideri nella sua complessità il materiale audiovisivo che la compagnia ha prodotto in oltre trentacinque anni di attività: una ricerca specifica a partire dai documenti del fondo archivistico audiovisivo che ricostruisca, da un lato, la metodologia di lavoro di Armando Punzo e, dall'altro, il processo di documentazione attraverso il video della vita e dell'esperienza artistica della compagnia.

Premesse metodologiche

La presente dissertazione nasce da un lavoro pluriennale sul patrimonio archivistico della Compagnia della Fortezza, avviato con il "Progetto di riordino e valorizzazione dell'Archivio della Compagnia della Fortezza (1987-2014)" e successivamente ampliato nel contesto del Dottorato. Il principale oggetto di indagine è costituito dal corpus audiovisivo della compagnia, che comprende oltre 1.300 video attualmente conservati e consultabili presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna.

---

[13] Aniello Arena con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*, Milano, Rizzoli, 2013.
[14] Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013.
[15] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Roma, Luca Sossella Editore, 2019.
[16] Cfr. Lucia Bottinelli, *Il teatro come luogo di trasformazione: la Compagnia della Fortezza di Volterra. Con un focus su "Dopo la Tempesta. L'opera segreta di Shakespeare",* Tesi di Laurea Magistrale in Storia del Nuovo Teatro, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2015/2016; Alessandra Pirisi, *Le drammaturgie testuali della Compagnia della Fortezza. Con un focus su "Mercuzio non vuole morire": un esempio di teatro di massa*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia del Nuovo Teatro, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2015/2016; Francesca Baudo, *Il teatro dei corpi della Compagnia della Fortezza: 1993-1997. Con un focus su "I Negri"*, Tesi di Laurea Magistrale in Teatro Sociale, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2018/2019; Gemma Marotta, *"The Brig" del Living e "La prigione". Scritture sceniche a confronto*, Tesi di Laurea Magistrale in Teatro Sociale, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2018/2019; Valeria Venturelli, *Amleto in carcere. L'esperienza della Compagnia della Fortezza*, cit.

L'obiettivo è duplice: da un lato, potenziare l'accessibilità del fondo mediante la creazione di un database per la consultazione e l'implementazione di standard descrittivi per ogni unità documentaria; dall'altro, condurre un'analisi critica volta a comprendere il ruolo del video all'interno del processo creativo di Armando Punzo, individuando come le riprese non si limitino a documentare le fasi di produzione, ma concorrano fattivamente alla genesi degli spettacoli. Questo approccio consente di interpretare l'archivio non solo come mero deposito di memoria, ma come un organismo attivo nel lavoro della Compagnia della Fortezza.

Da questo punto di vista, lo studio non presenta un carattere meramente archivistico, ma mette in relazione la natura del documento audiovisivo con la prassi operativa e metodologica della compagnia, evidenziando la progressiva centralità della ripresa video nel processo creativo. Per questo motivo, la ricerca si è strutturata su due filoni complementari: teatrologico e archivistico-digitale.

La prospettiva teatrologica attinge alle riflessioni sviluppate dai maestri del teatro del Novecento – Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e prima ancora Antonin Artaud; ad autori quali Richard Schechner[17], Peggy Phelan[18], André Lepecki[19] e Rebecca Schneider[20] nel campo dei *performance studies*; alla prospettiva della *Theaterwissenschaft* contemporanea, con le riflessioni nell'ambito dell'estetica del performativo sviluppate da Erika Fischer-Lichte[21] e la nozione di teatro post-drammatico teorizzata da Hans-Thies Lehmann[22]; alla centralità del concetto di "scrittura scenica" come codice linguistico teatrale delineato da Patrice Pavis[23] e Giuseppe Bartolucci[24], e alle sue pratiche tracciate da Lorenzo Mango[25]; all'inquadramento storiografico del teatro novecentesco e alla concezione di documento teatrale come "avvicinamento asintotico" all'oggetto-spettacolo offerti da Marco De Marinis[26].

---

[17] Soprattutto: Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità teatrale*, trad. di Anna Piva, Bari, De Donato, 1968; Idem, *La teoria della performance*, edizione italiana a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 1984; Idem, *Magnitiudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999.
[18] Cfr. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londra, Routledge, 1993.
[19] Cfr. André Lepecki, *Not as Before, but Again: Reenactments and Transcreation*, "Performance Studies", New York University, 23 febbraio 2012.
[20] Cfr. Rebecca Schneider, *Performance remains*, "A Journal of the Performing Arts", VI, 2 (2001), pp. 100-108.
[21] Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Roma, Carocci, 2014.
[22] Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, Imola, Cue Press, 2017 (ed. or. 1999).
[23] Cfr. Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di Paola Ranzini e Paolo Bosisio, Imola, Cue Press, 2022 (ed. or. 1998).
[24] Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
[25] Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; Idem, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carrocci, 2019.
[26] Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008; Idem, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018.

Il teatro in carcere rientra nel più ampio spettro del "teatro sociale", così definito da Claudio Bernardi nella sua accezione organica di teatro "bio-psico-sociale"[27], o dei "teatri di interazione sociale" come definiti da Claudio Meldolesi[28]. L'inquadramento storiografico del teatro sociale riprende la visione di Piergiorgio Giacchè, successivamente ampliata da Cristina Valenti, circa i successivi "atti del teatro antropologico"[29]; le riflessioni riguardanti i nuclei tematici e le tecniche del teatro sociale sono tratte dall'opera di Alessandro Pontremoli[30], mentre la visione di teatro sociale come "nuova frontiera del teatro" da Fabrizio Fiaschini[31]. Per le riflessioni sulla "età adulta" del teatro in carcere e il passaggio dall'esperienza dell'"attore non-attore" a quella del "nuovo attore" si fa riferimento all'ampia produzione scientifica di Cristina Valenti[32], mentre la teorizzazione di una "pedagogia situazionale" del Teatro Carcere si deve ai contributi di Guido Di Palma[33].

Per quanto riguarda l'archivistica digitale, la ricerca si avvale degli approcci delle *Digital Humanities*[34]*,* ponendo al centro la fruizione dell'utente; adotta lo standard internazionale ISAD (G) per la definizione degli elementi descrittivi nella stesura dei metadati; utilizza XML in quanto linguaggio di markup standard per la conservazione dei dati; implementa standard come

---

[27] Cfr, Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, in Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Milano, EuresisEdizioni, 1998; Idem, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004; Claudio Bernardi, Giulia Innocenti Malini, *Performing the social. Education, care and social inclusion through theatre*, Milano, Franco Angeli, 2021.

[28] Cfr. Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit.; Idem, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, "Teatro e Storia", 33 (2012), pp. 357-378.

[29] Cfr. Piergiorgio Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, "Catarsi teatri delle diversità", II, 4/5 (dicembre 1997), pp. 12-14.; Cristina Valenti, *Il teatro sociale, ovvero il teatro*, in Teatro dell'Argine (a cura di), *Il Teatro, la Scuola, la Città, il Mondo, Esperienze, riflessioni e strumenti di teatro tra educazione e cittadinanza*, Torino, Loescher Editore, 2016, pp. 78-82.

[30] Cfr. Alessandro Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET, 2007 (ed. or. 2005); Idem, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET, 2015; Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo (a cura di), *Teatro, Comunità e Innovazione. Venti anni di SCT Centre*, Milano, FrancoAngeli, 2024.

[31] Cfr. Fabrizio Fiaschini, *Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in "Biblioteca Teatrale", 105-106 (gennaio-giugno 2013), pp. 153-171; Idem (a cura di), *Per-formare il sociale. Tomo I: Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Roma, Bulzoni, 2022; Idem (a cura di), *Avventurose distanze: le nuove frontiere del teatro*, rubrica di 8 puntate pubblicata sul canale Youtube di Fondazione Fraschini, 2020.

[32] Cfr. Cristina Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, "Quaderni di Teatro Carcere", II, 2 (2014), p. 6; Idem, *Dal non attore al nuovo attore: l'alterità sulle scene del nuovo millennio*, "Quaderni di Teatro Carcere", VI,7-8 (2019), pp. 18-20; Idem, *Fondamenti del non attore*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale. Tomo I: Controcampi*, cit., pp. 65-82.

[33] Cfr. Guido Di Palma, *I punti dove sogna il cuore. Pedagogia, protocolli ed esperienza*, "Quaderni di Teatro Carcere", VI, 7-8 (2019), pp. 20-24; Idem, *La pedagogia nel teatro sociale. Ovvero dei vagabondi efficaci,* in Guido Di Palma, Irene Scaturro (a cura di), *Per-formare il sociale. Tomo III: La pedagogia nel teatro sociale*, Roma, Bulzoni, 2024, pp. 11-27.

[34] Sul tema delle Digital Humanities si vedano in particolare i testi: Mariella Guercio, *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Roma-Bari, Laterza, 2013; Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner e Jeffrey Schnapp, *Digital_Humanities*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2016; Francesca Tomasi, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico. Un percorso tra archivi, biblioteche e musei*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022.

Dublin Core, Dublin Core Terms, EAD3 (*Encoded Archival Description*) e TEI (*Text Encoding Initiative*) per garantire una rappresentazione strutturata, interoperabile e conforme alle migliori pratiche archivistiche.

LEGENDA

Archivi citati abbreviatamente

ACF-DAR = Archivio Compagnia della Fortezza (1987-2014), Bologna, Biblioteca delle Arti, Unibo.

ACF-BGV = Archivio Compagnia della Fortezza (1982-2014), Volterra, Biblioteca Guarnacci.

ACF-CB = Archivio Compagnia della Fortezza (1987-2024), Volterra, Carte Blanche.

Codici alfanumerici dei documenti d'archivio

Copie digitalizzate dei video: 2 lettere, 3 cifre, 3 lettere (es. "GC001DVM").
Materiali cartacei (da inventario): sigla seguita da un numero progressivo (es. "spettcomp. 5").

I PARTE
L'ARCHIVIO

Siamo la nostra memoria,
siamo un museo chimerico di forme instabili,
un mucchio di specchi rotti.
Jorge Luis Borges

1. IL PROGETTO DI RIORDINO E VALORIZZAZIONE

«Ho cominciato fin da subito a fare riprese video nel carcere di Volterra, perché mi sembrava tutto così eccezionale e perché stava accadendo qualcosa in un contesto non accessibile allo sguardo degli altri»[35] spiega il regista Armando Punzo a proposito della realizzazione del materiale video che documenta il lavoro della Compagnia della Fortezza.

Dal 1988, anno di nascita della compagnia, è maturata con rapida consapevolezza la volontà di documentare il più possibile, al fine di preservare la memoria di un progetto che presentava fin da subito caratteri di eccezionalità. Ciò è confermato anche dalla direttrice organizzativa, Cinzia De Felice: «Sono sempre stata una persona che conservava tutto: ho cominciato ad archiviare il materiale, sia cartaceo che video, fin dal primo giorno»[36]. Sin dall'inizio della sua attività in carcere, quindi, Carte Blanche ha avviato una raccolta sistematica di materiali cartacei, fotografici e video, che oggi costituiscono l'archivio storico della compagnia.

Ma, come si comprende, l'acquisizione di materiale video presenta una notevole complessità all'interno di un istituto di pena, per ragioni normative che attengono alla sicurezza e ai diritti personali.

Dalla consultazione dell'archivio emergono alcuni aspetti significativi al riguardo. In primo luogo, colpisce la quasi totale assenza di riprese degli agenti di polizia penitenziaria, che riflette la complessità giuridica legata al "diritto all'immagine"[37], soprattutto considerando la natura istituzionale del loro ruolo[38]. La consapevolezza delle implicazioni legali e la particolare attenzione ai soggetti ripresi inducono a pensare che le riprese video siano state avvertire da subito non come materiale privato, ma come documenti destinati a diventare di patrimonio pubblico, accessibili ai fini di studio e indagine storica.

Un'altra riflessione riguarda nello specifico il metodo di lavoro di tipo processuale della Compagnia della Fortezza, all'interno del quale lo spettacolo non è un risultato cristallizzato una volta per tutte, non un prodotto da considerare concluso e da archiviare una volta andato in

[35] Intervista ad Armando Punzo, Volterra, 13-15-17 maggio 2024. Cfr. trascrizione integrale *infra*, in questa stessa tesi, cap. 14.
[36] Intervista a Cinzia De Felice, Volterra, 17 maggio 2024. Cfr. trascrizione integrale *infra*, in questa stessa tesi, cap. 14.
[37] Il Diritto all'immagine rientra nella categoria dei diritti della persona, visti come Diritti assoluti e soggetti, perciò, a tutela giuridica ai sensi dell'art. 2043 del Codice civile.
[38] Per evitare di ledere il diritto all'immagine degli agenti penitenziari e dei famigliari degli attori detenuti, all'interno di questa tesi-si è ritenuto necessario oscurarne i volti. Si vedano al proposito le figg. 7-14 al par. 15.2. Il contesto carcerario. Documenti audiovisivi.

scena, ma il riflesso temporaneo e mutevole di un processo in divenire, un *work in progress* che si estende nel tempo.

Una consapevolezza che è necessario tenere presente quando si consulta il materiale audiovisivo dell'archivio. Ogni registrazione deve infatti essere interpretata come parte di un discorso più ampio, in continua trasformazione. Questo implica un aspetto metodologico: il materiale conservato non dovrà essere assunto come una testimonianza conclusiva, ma piuttosto come traccia di un processo da indagare nella sua complessità, attraverso la collazione con le altre occorrenze documentarie della stessa serie.

In generale, occorre tener presente che l'istituzione di un archivio storico non costituisce semplicemente un atto di conservazione, ma rappresenta un impegno progettuale volto alla valorizzazione e alla trasmissione della memoria. In questo senso, fin dalla sua prima progettazione, l'archivio storico della Compagnia della Fortezza non è stato pensato come mero deposito di testimonianze passate, ma come strumento attivo che permettesse di rileggere e reinterpretare la storia della compagnia alla luce delle sue trasformazioni artistiche e metodologiche. Un archivio *vivente*, in continua dialettica tra passato, presente e futuro.

> Il momento in cui ci siamo davvero resi conto dell'urgenza di creare un archivio è stato quando, un giorno, io e Armando ci siamo trovati in quella che era stata la casa di Carmelo Bene. Lì abbiamo visto, abbandonate sulle mensole e sugli scaffali, cassette su cassette che rappresentavano un patrimonio enorme della vita artistica e professionale di Carmelo Bene. Ho pensato che tutto quello che stavamo facendo e conservando rischiava di fare quella fine o, peggio, di essere buttato via: tutto quel materiale che avrebbe potuto tenere viva la memoria del nostro lavoro e che avrebbe potuto rappresentare un esempio virtuoso per le nuove generazioni.[39]

Nel 2013 l'Associazione Carte Blanche, in considerazione dell'ingente e sempre crescente quantitativo di materiali di archivio raccolti in oltre 25 anni di attività e delle numerose richieste da parte di studenti, studiosi, operatori e ricercatori provenienti da tutto il mondo di poter accedere ai materiali stessi, delibera di investire parte delle proprie risorse, pari a 40 mila euro, in un progetto destinato al riordino e alla valorizzazione del proprio archivio, con l'obiettivo di renderlo consultabile e fruibile[40]

Il progetto ha coinvolto fin dalla sua prima ideazione la professoressa Cristina Valenti e, per suo tramite, il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, «a coronamento di un percorso che, a partire dai primi anni Novanta, ha visto segnalarsi sul piano nazionale il Dipartimento delle Arti (già Dipartimento di Musica e Spettacolo) per gli studi avviati nel

[39] Intervista a Cinzia De Felice, cit.
[40] Ass. Carte Blanche, Delibera di Assemblea n° 07/2013.

campo del "teatro di interazione sociale", e in particolare del Teatro in Carcere, per iniziativa del professor Claudio Meldolesi»[41] e della scuola che ha fatto riferimento al suo magistero. Parallelamente, il progetto ha interessato la Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna, grazie al coinvolgimento del soprintendete Stefano Vitali e della funzionaria Maria Lucia Xerri, con la collaborazione della Soprintendenza archivistica della Toscana.

Dopo una consistente fase di studio è stata formalizzata una *Convenzione per il progetto di riordino e valorizzazione dell'archivio della Compagnia della Fortezza*[42], stipulata in data 18/12/2013 fra Dipartimento delle Arti, Associazione culturale e di promozione sociale Carte Blanche e Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna, con il coordinamento scientifico di Cristina Valenti per conto del Dipartimento delle Arti e di Stefano Vitali per la Soprintendenza Archivistica dell'Emilia Romagna e con il supporto tecnico-scientifico della Soprintendenza Archivistica della Toscana, relativamente alla definizione delle metodologie di riordino e inventariazione.

Lo stato dell'archivio "corrente", al momento della stipula della convenzione, corrispondeva ai criteri di conservazione del "soggetto produttore", l'associazione Carte Blanche, che aveva raccolto i materiali come strumento di lavoro e allo scopo di preservarne la memoria. I documenti, costituiti da diverse tipologie (quaderni di lavoro, appunti manoscritti, copioni, registrazioni audio e video, fotografie, locandine, manifesti e programmi di sala, rassegne stampa, documenti ammnistrativi) erano conservati in spazi diversi (uffici amministrativi e organizzativi, locali adibiti a magazzino) di pertinenza di Carte Blanche a Volterra.

L'attività si è conclusa nel 2015 con la realizzazione di un fondo archivistico contenente materiali documentari conservati su supporti cartacei, fotografici e digitali. La documentazione audiovisiva, relativa agli spettacoli diretti da Armando Punzo comprensivi di tutte le prove e le repliche documentate dal 1987 al 2014, ai quali si aggiungono materiali video realizzati da terzi utilizzati a fini di studio e servizi giornalistici, è stata digitalizzata e riversata in copie di accesso conservate presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna.

La preziosità del patrimonio archivistico della compagnia e del percorso di valorizzazione intrapreso è stata avvalorata dal "procedimento di notifica" avviato dalla Soprintendenza

[41] Così la scheda di presentazione dell'*Archivio Compagnia della Fortezza (1987-2014),* nel sito del Sistema Bibliotecario dell'Ateneo di Bologna - Settore Biblioteca delle Arti. Online: https://arti.sba.unibo.it/chi-siamo/archivio-compagnia-della-fortezza (u.v. 14/10/20124).

[42] *Convenzione per il progetto di riordino e valorizzazione dell'archivio della Compagnia della Fortezza*, 18 dicembre 2013. Documento conservato presso gli Uffici amministrativi del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna: Prot. N. 0000525 del 18/12/2013 - Contratti - Convenzioni 62/2013.

Archivistica per la Toscana che si è concluso, in data 30 settembre 2014, con la "dichiarazione di interesse culturale" dell'Archivio della Fortezza, riconosciuto dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo come bene di interesse storico-archivistico di particolare importanza e prestigio sul territorio nazionale (Decreto n°440/2014).

Il progetto, che si è avvalso del lavoro delle archiviste Gaia Baglioni e Benedetta Rivalta e successivamente della ditta Kiné, che si è occupata della digitalizzazione del materiale audiovisivo, si è articolato tra il 2014 e il 2015 nelle seguenti fasi: ricognizione generale, riordino e ricondizionamento, migrazione su supporto digitale del materiale audiovisivo.

1.1. Ricognizione

La prima fase del progetto è stata realizzata a partire da gennaio 2014 attraverso la ricognizione generale dell'archivio tesa a identificare le unità archivistiche di base, la consistenza rispettivamente del materiale manoscritto e a stampa, del materiale fotografico e del materiale audiovisivo, gli estremi cronologici e le rispettive serie di appartenenza.

In via preliminare, le archiviste Gaia Baglioni e Benedetta Rivalta hanno proceduto a una dettagliata ricognizione topografica dell'archivio corrente, come riportato nella loro relazione presentata a Carte Blanche in data 18 aprile 2014. Il materiale cartaceo, fotografico e audiovisivo si trovava conservato in locali diversi: presso la sede dell'associazione Carte Blanche (ufficio, soffitta, corridoi e teatro) e in due stanze (studio e camera) di un appartamento poco distante. «È stato dunque necessario programmare spostamenti utili a riaccorpare le tipologie documentarie affini» come si legge nella relazione, «in modo da poter ricostruire la continuità delle serie e riscontrarne la consistenza»[43].

Per quello che riguarda i *Documenti manoscritti e a stampa*, i materiali rinvenuti nei locali della soffitta – umida e dunque non idonea ad una buona conservazione – e presso l'appartamento sono stati riuniti presso la sede di Carte Blanche. Sono state individuate le serie e sottoserie principali che, nel rispetto dell'attività del soggetto produttore, sono andate a costituire la struttura generale del fondo. Le *serie contabili e amministrative* sono state sottoposte a selezione e scarto, in accordo con i responsabili dell'associazione. Il *materiale a stampa divulgativo e promozionale* – manifesti, locandine, programmi, brochures, cartoline, pubblicazioni – è stato riorganizzato in due settori: da una parte il prodotto di Carte Blanche per la diffusione della sua attività teatrale, formativa e di direzione artistica di VolterraTeatro,

[43] [Gaia Baglioni e Benedetta Rivalta], *Ricognizione dell'archivio di Carte Blanche (1987-2014)*, 18 aprile 2014, pp. 2. Documento conservato presso gli Uffici di Carte Blanche, Volterra, sul quale si basa la descrizione che segue, relativa alle tipologie documentarie e alla loro consistenza.

dall'altra ciò che è stato acquisito dall'associazione, proveniente da soggetti che nel corso del tempo si sono proposti per partecipazioni o collaborazioni. Se nel caso del materiale contenuto nelle scatole le archiviste hanno potuto basarsi su indicazioni riportate all'esterno, per rilevare contenuto e responsabilità di manifesti e locandine è stato necessario srotolarli e dividerli in sottogruppi. In tutti i casi, si è riscontrata la presenza di copie eccedenti.

Il *Materiale fotografico*, costituito da positivi, negativi, diapositive e files digitali, si trovava conservato alla rinfusa in scatole, e dunque a rischio degrado, nei vari locali dell'appartamento e dell'ufficio. «Solo una piccola porzione dell'analogico, relativa ai servizi fotografici realizzati per gli spettacoli della Compagnia della Fortezza, era già stata ordinata in cartelle etichettate»[44] spiegano le archiviste, perciò «per arrivare ad un elenco di consistenza generale» è stato necessario rimuovere il contenuto delle scatole e trovare al materiale una prima provvisoria sistemazione presso il Teatro di San Pietro, sede di Carte Blanche, in attesa di effettuare un lavoro di selezione, vista la presenza di copie eccedenti, e di procedere all'acquisto di materiale di ricondizionamento per un'idonea conservazione. Per quanto riguarda l'archivio fotografico digitale creato da Carte Blanche, le archiviste hanno fornito in questa prima fase un numero orientativo dei files, ritenendo che, data l'elevatissima produzione, fosse prematuro darne una descrizione più puntuale.

Il *Materiale audiovisivo*, conservato principalmente nei locali dell'appartamento, è stato riorganizzato e descritto in base alla tipologia di supporto, rilevandone i dati utili alla digitalizzazione. In particolare, nella fase di ricognizione è stata rinvenuta la seguente *consistenza del materiale audiovisivo*:

VHS: tot. 250 circa (con presenza di copie multiple e di materiale non di produzione diretta della compagnia ma utilizzato da questa come materiale di studio per la produzione dei suoi spettacoli)
CD-R/DVD: tot. 241
VIDEOCASSETTE BETA: tot. 4
VIDEOCASSETTE BETA SP: tot. 1
MINIDV: tot. 708
DVCAM: tot. 17
MINIDISC: tot. 2
HI8: tot. 341
HF: tot. 63

[44] *Ibidem.*

Il materiale audiovisivo, prodotto e acquisito su supporti con diverse caratteristiche tecniche, è stato fin da subito ordinato tenendo conto di ciò che costituisce la base per la creazione di uno spettacolo (videoriprese di prove, lavori in corso e rappresentazioni finali, anche in versione commerciale) e il materiale che, prodotto da altri soggetti, raccoglie testimonianze e produzioni inerenti la Compagnia della Fortezza e l'attività di Carte Blanche (trasmissioni radio-televisive, interviste, interventi, documentari). Si trovano inoltre video attinenti a laboratori di formazione a cura di Carte Blanche o con la partecipazione di Armando Punzo.

Questo il dettaglio della *consistenza del materiale manoscritto e a stampa*[45]:

BUSTE: tot. 322
ROTOLI: tot. 238
SCATOLE: tot. 150
PACCHI: tot. 15
BAULE: tot. 1

Di seguito, la c*onsistenza del materiale fotografico*:

POSITIVI: tot. 2711
STRISCE DI NEGATIVI (numero orientativo): tot. 293
PROVINI (rotoli/strisce/fogli, numero orientativo): tot. 83
DIAPOSITIVE: tot. 359

A seguito della ricognizione è emersa anche la presenza di materiale antecedente la fondazione di Carte Blanche (1987), prodotto dell'attività del "Gruppo Internazionale L'Avventura", di cui Armando Punzo ha fatto parte dal 1982, e del "Centro di cultura attiva Il Porto", creato dallo stesso Punzo con Annet Henneman (1983-1987). «Data l'importanza del recupero», osservano le archiviste, «che testimonia sperimentazioni artistiche e forse preparatorie per la futura produzione creativa del regista e del suo entourage, questa porzione verrà descritta come fondo aggregato all'archivio principale»[46].

Nella stessa data, le archiviste producevano una ricognizione topografica con elenco descrittivo dei materiali dell'archivio rinvenuti nei vari locali di pertinenza di Carte Blanche

[45] *Ibidem.*
[46] *Ibidem.*

così elencati: Soffitta dell'ufficio; Primo corridoio, Locale fotocopiatrice; Secondo corridoio/nicchia; Ufficio Carte Blanche; Teatro; Appartamento; Camera da letto[47].

Il passaggio successivo, dopo la prima ricognizione topografica e l'individuazione della consistenza materiale del fondo, è consistito nella *Descrizione del fondo con specifiche consistenze di serie*, redatta dalle archiviste in data 27 maggio 2014 al fine di ottenere il vincolo di tutela da parte del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Di seguito, l'elenco delle serie individuate e le rispettive consistenze[48]:

Corrispondenza (1987-2006): 5 buste.

Produzione artistica e teatrale di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza e altri (1987-2013): 20 buste. Materiale preparatorio e letteratura grigia (quaderni di lavoro, appunti, testi teatrali con glosse manoscritte così come brochures, manifesti, locandine, volantini, cartoline, fogli di sala, programmi, cartoncini per abbonamenti e pass per gli spettacoli ecc.) inerenti la produzione artistica e teatrale anche a fini promozionali e per le tournée.

Festival VolterraTeatro (1987-2013): 30 buste. Materiale acquisito e prodotto da Carte Blanche prima e dopo la direzione esclusiva dello stesso (2000). Accanto al materiale a stampa promozionale di tutte le edizioni, sono presenti fascicoli amministrativi relativi all'organizzazione (1996-2007).

Progetti ed eventi (1987-2013): 10 buste.

Centro Teatro e Carcere (1991-2006): 2 buste.

Tournée (2004-2007): 12 buste. Documenti amministrativi per l'organizzazione e la gestione degli spettacoli della Compagnia della Fortezza all'esterno del carcere.

Attività laboratoriale e formazione (1987-2012): 40 buste.

Liste carcere (1999-2007): 7 buste.

SIAE (1997-2007): 6 buste.

Manifesti e locandine: 650 unità. La consistenza è riferita alla conservazione di 5 copie per ogni unità documentaria.

Rassegna stampa (1989-2014): 75 buste. Raccolta di ritagli di giornali e riviste i cui originali si conservano nella soffitta della sede di Carte Blanche.

---

[47] [Gaia Baglioni e Benedetta Rivalta], *Archivio dell'Associazione Carte Blanche (1987-2014). Ricognizione topografica ed elenco descrittivo,* 18 aprile 2014. Documento conservato presso gli Uffici di Carte Blanche, Volterra, pp. 29.

[48] L'elenco riproduce il testo redatto dalle archiviste nel documento dal titolo *Elenco di consistenza dell'archivio dell'Associazione Carte Blanche (1987-2014). Descrizione del fondo con specifiche consistenze di serie*, 27 maggio 2014, Documento conservato presso gli Uffici di Carte Blanche, Volterra, pp. 2.

Materiale fotografico (1987-2013): circa 4000 positivi, circa 300 strisce di negativi, 360 diapositive e circa 13500 files. Comprende fotografie analogiche e digitali, negativi e diapositive, prodotte sia da fotografi professionisti che da terzi a testimonianza dell'attività dell'associazione.

Materiale audiovisivo (1987-2013): VHS 250 circa, CD-R/DVD 241, VIDEOCASSETTE BETA 4, VIDEOCASSETTE BETA SP 1, DVM 708, DVCAM 17, MINIDISC 2, HI8 341, HF 63. Comprende provini agli attori, videoriprese di prove, lavori in corso e rappresentazioni finali, anche in versione commerciale oltre che il materiale che, prodotto da altri soggetti, raccoglie testimonianze e produzioni inerenti la Compagnia della Fortezza e l'attività di Carte Blanche (trasmissioni radio-televisive, interviste, interventi, documentari).

Archivi aggregati: Gruppo internazionale "L'Avventura" (1982-1987): 4 buste; Centro di cultura attiva "Il Porto" (1983-1987): 4 buste.

1.2. Riordino

La seconda fase del progetto ha visto il riordinamento fisico del materiale (corrispondente a quello logico effettuato nella prima fase), al fine di una corretta e più agevole conservazione del fondo. In questa fase si è provveduto inoltre al "ricondizionamento" dei materiali, ossia alla loro collocazione in contenitori idonei alla conservazione. In data 27 maggio 2014 viene presentata dalle archiviste una *Stima di massima dei materiali necessari per il ricondizionamento*[49], che include, per i documenti cartacei, 150 buste (considerando solo le parti d'archivio "di deposito", ad esclusione dunque delle parti di archivio "contemporaneo" in ufficio), 700 camicie con alette di grammatura maggiore e 1000 camicie senza alette di grammatura inferiore; per manifesti, locandine e materiale fotografico le archiviste annotano che l'acquisto e la scelta del materiale per la conservazione e la consultazione è da definire in accordo con l'associazione Carte Blanche sulla base delle quantità e delle tipologie rilevate in precedenza. Per l'archivio fotografico, l'acquisto e la scelta del materiale (conservazione ed eventuale consultazione) terrà conto delle "quantità molto orientative" fornite dalle archiviste relativamente a negativi (300 strisce circa), positivi (4000 circa, in diversi formati), diapositive (360 circa).

[49] [Gaia Baglioni e Benedetta Rivalta], *Stima di massima dei materiali necessari per il ricondizionamento*, 24 maggio 2014. Documento conservato presso gli Uffici di Carte Blanche, Volterra, p. 1.

Nella stessa data le archiviste forniscono una *Ipotesi di struttura dell'archivio dell'Associazione Carte Blanche (1987-2024)*, che rappresenta la base per il lavoro di catalogazione e che individua le seguenti *serie* e *sottoserie*[50]:

Serie: *Gruppo internazionale "L'Avventura"* (1982-1987) - fondo aggregato

Serie: *Centro di cultura attiva "Il Porto"* (1983-1987) - fondo aggregato

Serie: *Corrispondenza* (1987-2006)

Serie: *Produzione artistica e teatrale* (1987-2013)

Sottoserie: *Compagnia della Fortezza* [schede per spettacolo in ordine cronologico, comprendenti il materiale preparatorio e la produzione a stampa a fini promozionali anche per le tournée]

Sottoserie: *Altre produzioni e regie di Armando Punzo* [schede per spettacolo/ performance in ordine cronologico comprendenti il materiale preparatorio e la produzione a stampa a fini promozionali anche per le tournée]

Serie: *Festival VolterraTeatro* (1987-2013) [schede annuali con la descrizione di tutto il materiale acquisito e prodotto da Carte Blanche prima e dopo la direzione esclusiva dello stesso (2000); accanto al materiale a stampa promozionale di tutte le edizioni, sono presenti fascicoli amministrativi relativi all'organizzazione (1996-2007)]

Serie: *Progetti ed eventi* (1987-2013)

Sottoserie: *Progetti ed eventi ideati e organizzati da Carte Blanche* [schede per progetto/evento in ordine cronologico]

Sottoserie: *Partecipazione ad altri progetti ad eventi* [schede per progetto/evento in ordine cronologico]

Serie: *Centro Teatro e Carcere* (1991-2006)

Serie: *Tournée* (2004-2007) [documenti amministrativi per l'organizzazione e la gestione degli spettacoli della Compagnia della Fortezza all"esterno del carcere]

Serie: *Liste carcere* (1999-2007)

Serie: *SIAE* (1997-2007)

Serie: *Attività laboratoriale e formazione* (1987-2012)

Serie: *Rassegna stampa* (1989-2014) [raccolta di ritagli di giornali e riviste i cui originali si conservano in soffitta, già organizzata e ordinata]

[50] L'elenco che segue riproduce il testo redatto dalle archiviste nel documento dal titolo *Ipotesi di struttura dell'archivio dell'Associazione Carte Blanche (1987-2024),* 27 maggio 2014. Al testo segue il report *Avanzamento dei lavori,* 27 maggio 2014. Documento conservato presso gli Uffici di Carte Blanche, Volterra, pp. 2.

Serie: *Materiale fotografico* (1987-2013) [organizzato per spettacoli ed altri eventi]

Serie: *Materiale audiovisivo* (1987-2013) [organizzato per spettacoli ed altri eventi]

Nello stesso documento è incluso un report che riguarda l'*Avanzamento dei lavori*, dove si apprende che la soffitta della sede di Carte Blanche è stata predisposta a luogo di deposito e svuotata di tutte le serie di documenti da ordinare e inventariare, ad eccezione di quelle contabili, destinate ad un futuro scarto, mentre tutto il materiale d'archivio destinato a essere riordinato e descritto è stato collocato negli scaffali del corridoio e del locale attiguo agli uffici, distribuito sulla base della struttura suddivisa in serie e sottoserie appena descritta.

Per quanto riguarda il materiale stampa e promozionale, dalle originarie 150 scatole indicate nella ricognizione consegnata in precedenza sono stati selezionati, raccolti e fascicolati i documenti relativi ad ogni singolo spettacolo/evento/attività formativa (5 copie per ciascuno).

1.3. Inventario

Dopo la fase di riordino e ricondizionamento si è proceduto alla stesura dell'inventario, che ha permesso di rendere consultabile il fondo. L'inventario del materiale cartaceo e fotografico, oggi consultabile presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra, presenta la seguente suddivisione, che risponde alla struttura dell'archivio elaborata precedentemente:

Carteggio e atti

Appunti e scritti sull'attività dell'associazione

Produzione artistica e teatrale

Centro teatro e carcere

Progetti ed eventi

Attività laboratoriale e formazione

Materiale a stampa promozionale

Materiale fotografico

Materiale audiovisivo

Rassegna stampa

Gruppo internazionale "L'Avventura" (1982-1987) - fondo aggregato

Centro di cultura attiva "Il Porto" (1983-1987) - fondo aggregato

Rispetto alla struttura ipotizzata in fase di riordino, si notano alcune differenze, quali la semplificazione e l'accorpamento delle serie e l'utilizzo di nuove denominazioni. La struttura dell'inventario accorpa alcune delle categorie viste in precedenza, come nel caso della serie

Carteggio e atti che contiene tutta la corrispondenza e altri documenti amministrativi, come quelli relativi alle tournée o alle liste dei detenuti partecipanti ai laboratori; nuove denominazioni, come la serie *Appunti e scritti sull'attività dell'associazione*, raccolgono invece materiale eterogeneo, prima distribuito in diverse sottoserie – note interne, relazioni progettuali, testi relativi alla gestione dell'associazione e documenti non strettamente legati alla produzione teatrale o agli eventi.

Per quanto riguarda, invece, il materiale audiovisivo, questo è stato suddiviso in 9 sottoserie distinte – Spettacoli della Compagnia della Fortezza; Altri spettacoli/performance di Armando Punzo; Altri eventi, progetti internazionali ed europei; Promozione del lavoro della compagnia; Attività laboratoriale e di formazione; Contenuti vari, Servizi, Documenti non attribuiti – e a ciascun documento è stato associato un codice alfanumerico contenente una sigla di due lettere corrispondente allo spettacolo/progetto di riferimento e un numero progressivo di quattro cifre da 0001 a 1676. Un esempio di questo codice alfanumerico è: GC0001 (primo record del fondo audiovisivo). Il numero totale dei documenti è 1.724[51].

Sottoserie: *Spettacoli della Compagnia della Fortezza* (totale: 1.138)

GC: *La Gatta Cenerentola* (1989) 3 DVM60, 2 VHS, 1 DVD

MS: *Masaniello* (1990) 2 DVM60, 4 VHS, 1 DVD

OJ: *'O juorno 'e San Michele* (1991) 2 DVM60, 6 VHS, 1 DVD

CO: *Il Corrente* (1992) 6 VHS

MA: *Marat-Sade* (1993) 32 DVM60, 7 HI8, 28VHS, 3 DVD

PR: *La Prigione* (1994) 1 DVM60, 7 HI8, 7 VHS, 1 DVD

EN: *Eneide-II studio* (1995) 1 DVM60, 3 HI8, 8 VHS, 1 DVD

NE: *I Negri* (1996), 3 DVM60, 37 HI8, 24 VHS, 2 DVD

RT: Retrospettiva *Marat Sade*, *La prigione*, *I Negri* (1997) 2 VHS

OF: *Orlando Furios*o (1998) 31 HI8, 4 VHS, 2 DVD

IP: *Insulti al pubblico* (1999) 2 DVM60, 41 HI8, 1 VHS

MB: *Macbeth* (2000) 2 DVM60, 40 HI8, 6 VHS, 1 DVD

AM: *Amleto* (2001) e *Amleto, la tragedia della realtà* (2008) 9 DVM60, 22 HI8, 5 VHS

[51] Il numero totale di documenti rilevato dalle archiviste non corrisponde alla numerazione perché, per motivi legati al lavoro di inventariazione, alcuni documenti possiedono lo stesso codice alfanumerico seguito da lettere progressive. Ad esempio, il documento PG1394 (VHS) è seguito dai DVM60: PG139a, PG1394b, PG1394c, PG1394d, PG1394e, PG1394f, PG1394g, PG1394h, PG1394i, PG1394l. I dieci DVM60 documentato le giornate del Convegno Seminario Internazionale "Teatro e Carcere in Europa" tenutesi i giorni 4-6 aprile 2006 al Centro Studi Santa Maria Maddalena di Volterra, nell'ambito del progetto europeo "Teatro e carcere in Europa. Formazione e sviluppo e divulgazione di metodologie innovative".

OP: *L'opera da tre soldi* (2002), 92 DVM60, 3 VHS

PE: *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* (2003) 68 DVM60, 1 DVCAM, 9 VHS, 3 DVD

PP: *P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* (2004), 41 DVM60, 1 DVD

SS: *Sing Sing Cabaret* (2004) 2 DVM60, 1 DVD

AP: *Appunti per un film* (2005) 131 DVM60, 1 DVD

LV: *Il Libro della Vita* (2005) 2 DVM60, 2 DVD

BU: *Budini, capretti, capponi e grassi signori, ovvero La scuola dei buffoni* (2006) 46 DVM60

PI: *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione. Primo studio* (2007) 48 DVM60, 1 DVD

PC: *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* (2008) 36 DVM60, 2 DVD

SI: *Un silenzio straordinario* (2008), 43 DVM60, 3 DVD

AL: *Alice nel paese delle meraviglie-saggio sulla fine di una civiltà* (2009) 85 DVM60, 6 DVD

FA: *Il sogno di Faust* (2010) 11 DVM60, 2 DVD

HA: *Hamlice-saggio sulla fine di una civiltà* (2010), 122 DVM60, 4 DVD

ME: *Mercuzio non vuole morire-la vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2011-2012) 9 DVD

SG: *Santo Genet* (2013-2014) 2 DVD

Sottoserie: *Altri spettacoli/performance di Armando Punzo* (totale: 176)

ET: *Etty* (1987) 1 VHS

VD: *Una vita disturbata* (1988) 1 VHS

CC: *Verso Camille Claudel* (1989) 1 VHS, 1 Videocassetta BETA

TN: *Teatro No* (1997) 21 HI8, 1 VHS

NI: *Nihil-Nulla* (2001) 79 DVM60, 2 minidisc, 1 VHS

VU : *Il vuoto. Ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* (2005) 68 DVM60

Sottoserie: EV: *Progetti ed eventi* (1987-2013) 4 VHS, 2 HI8, 45 DVM60, 8 DVCAM, 12 DVD (totale: 71)

Sottoserie: PG: *Progetti internazionali ed europei* 7 VHS, 22 HI8, 12 DVM60 (totale: 41)

Sottoserie: PZ: *Promozione del lavoro della Compagnia* 30 VHS, 79 HI8, 25 DVM60, 8 DVCAM, 33 DVD, 1 BETASP, 10 CD-R (totale: 186)

Sottoserie: FZ: *Attività laboratoriale e formazione* (1987-2013) 5 VHS, 2 BETA, 17 DVM60, 6 DVD, 6 U Matic (totale: 36)

Sottoserie: VA: *Contenuti vari* 5 HI8, 1 DVD, 12 DVM60 (totale: 18)

Sottoserie: IG: *Non attribuite perché indicazioni poco parlanti* 11 DVM60, 7 HI8, 9 U Matic (totale: 27)

Sottoserie: SZ: *Servizi* 30 VHS, 1 BETA (totale: 31)

Archivio aggregato: *Gruppo l'Avventura* 1 DVD (totale: 1)

1.4. Digitalizzazione

Parallelamente al lavoro di inventariazione è stata avviata l'attività di migrazione su supporto digitale del materiale audiovisivo presente nel fondo. Tale progetto, di notevole complessità, ed è stato affidato alla ditta Kiné di Bologna, specializzata nel trattamento dei materiali audiovisivi, individuata in quanto unisce alle competenze tecniche una specifica esperienza in ambito archivistico. L'intenso lavoro preparatorio ha coinvolto tutti i soggetti interessati, avvalendosi anche delle competenze del Dipartimento delle Arti e in particolare dei collaboratori del Settore tecnico-informatico, Maurizio Morini e Fabio Regazzi, e del Settore Biblioteca, Maria Grazia Cupini, Marinella Menetti, Gianmario Merizzi, con il coordinamento della professoressa Cristina Valenti per il Dipartimento delle Arti e del dottor Stefano Vitali per la Soprintendenza archivistica.

Alla ditta Kiné è stato richiesto un preventivo economico di lavorazione, comprendente un progetto scientifico dettagliato, relativo alla procedura di intervento di recupero e digitalizzazione del materiale, suddiviso in 1) identificazione e attività preliminare; 2) programmazione dell'intervento di preservazione / restauro; 3) digitalizzazione e trasferimento dei materiali; 4) archiviazione dei dati digitali su supporti per lo storaggio a lungo termine; 5) trattamento dei metadati e report finale sull'intervento[52].

Dopo aver ottenuto l'approvazione del progetto scientifico da parte del Soprintendente Vitali, si è proceduto alla stesura del *Contratto per intervento di recupero e digitalizzazione di materiali audiovisivi dell'archivio dell'associazione "Carte Blanche" (1987-2014)*[53], stipulato tra Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e Kiné Società Cooperativa (responsabile della corretta esecuzione del contratto prof.ssa Cristina Valenti), e firmato in data 22 dicembre 2014, per una cifra totale di 21.896 euro lordi calcolata sul preventivo elaborato secondo la seguente suddivisione:

---

[52] Cfr. Kiné Società Cooperativa, *Preventivo lavorazione. Archivio dell'Associazione Carte Blanche (1987-2014). Procedura intervento di recupero e digitalizzazione materiali audiovisivi*, 9 dicembre 2014 e Id., *Preventivo di costo sintetico* (con allegato dettaglio sull'inventario), 22 dicembre 2014. Documenti conservati presso gli Uffici amministrativi del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna: Prot. N. 0001170 del 22/12/2014 - Contratti - Convenzioni 89/2014.

[53] Documento conservato presso gli Uffici amministrativi del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna: Prot. N. 0001170 del 22/12/2014 - Contratti - Convenzioni 89/2014.

	imponibile	**con IVA**
TIT. 1) Spettacoli della compagnia	12.732,00	15.533,04
TIT. 2) Altri spettacoli performance di A. Punzo	1.513,00	1.845,86
TIT. 10) Gruppo l'Avventura	3,00	3,66
2 dischi di lavorazione	1.500,00	2.200,00
storaggio alla consegna	1.830,00	2.684,00
TOTALE	**17.948,00**	**21.896,56**

Sulla base della struttura dell'archivio, i documenti sono stati suddivisi per tipologia di supporto in 10 scatole per essere trasportate presso la ditta Kiné. Dal documento redatto dalle archiviste e datato 17 novembre 2014[54], contenente informazioni sull'inscatolamento di ogni singolo pezzo, possiamo trarre una descrizione sintetica di tale suddivisione:

scatola 1: DVM60, HI8
scatola 2: DVM60, DVCAM
scatola 3: DVM60
scatola 4: DVM60, HI8, DVCAM
scatola 5: DVM60, HI8, DVCAM
scatola 6: VHS, U Matic
scatola 7: VHS
scatola 8: VHS, BETA
scatola 9: VHS, U Matic, BETA
scatola 10: DVD, CD-R

Il contratto con la Società Cooperativa Kiné prevedeva la lavorazione di tutti i video degli spettacoli di Armando Punzo, comprensivi delle prove e delle repliche documentate, per un totale di 37 spettacoli, corrispondenti a n. 140 VHS, n. 931 MiniDV, n. 1 DVCam, n. 209 HI8, n. 2 Minidisc, n. 51 CD/DVD, per un totale di 1.334 pezzi. Il piano di lavoro ha assegnato alla ditta sei mesi di tempo dalla presa in carico del materiale (15 gennaio 2015).

[54] [Gaia Baglioni e Benedetta Rivalta], *File di riferimento per inscatolamento e trasporto ditta Kiné. Materiale audiovisivo da digitalizzare (1987-2014)*, 17 novembre 2014. Documento conservato presso gli uffici di Carte Blanche, Volterra.

Dalla *Relazione intermedia* e dalla *Relazione finale* firmate da Claudio Giapponesi, responsabile trattamento archivi audiovisivi di Kiné, datate rispettivamente 25 giugno 2025 e 5 ottobre 2025 (che preferiamo pubblicare di seguito anziché sintetizzarne il contenuto, per non tradirne i complessi dettagli tecnici relativi alle metodologie applicate e alla strumentazione utilizzata) apprendiamo tutti i dettagli del complesso processo di lavorazione del fondo audiovisivo della Compagnia della Fortezza.

> Relazione intermedia lavorazioni archivio
>
> ASSOCIAZIONE CARTE BLANCHE[55]
>
> Bologna, 25/06/2015
>
> La prima fase è stata quella di assegnazione a tutti i supporti di un nuovo codice identificativo, che abbiamo stampato su etichette e apposto sia sui nastri che su tutti i contenitori/custodie.
>
> Abbiamo quindi attivato 4 postazioni di acquisizione per MiniDv e 2 postazioni per acquisizione VHS e Hi8, gestite da 3 operatori in totale.
>
> Da una verifica successiva abbiamo notato alcune discrepanze rispetto alla lista del preventivo:
>
> 1. I VHS erano stati erroneamente conteggiati in fase di preventivo. In realtà sono 120 e non 140. Lo spettacolo Orlando Furioso è composto infatti di 4 e non 24 cassette.
>
> 2. Tra le MiniDV abbiamo rilevato, a metà del lavoro, la presenza di circa un centinaio di HDV. Le suddette HDV erano state in parte girate con un sistema Sony progressivo 25p, formato che solo pochi lettori riescono a leggere.
>
> Rispetto al primo punto (20 VHS erroneamente preventivate) proponiamo la seguente soluzione, senza alcuna variazione di costi:
>
> • Lavorazione del blocco “Progetti Europei”, composto da:
> 1. 22 Hi8
> 2. 12 Minidv
> 3. 7 VHS

Questa soluzione sarà accettata dal Dipartimento e da Carte Blanche, portando il totale complessivo di documenti in lavorazione da 1.315 a 1.356 – che diventeranno 1.374 nel momento in cui, durante il processo di conversione, alcuni DVD *dual-sided* verranno copiati in due o più file separati.

> In merito al secondo punto (la presenza di numerose HDV) chiediamo una proroga di 30gg rispetto alla data di consegna dei materiali, per consentirci di acquisire le cassette con i nuovi lettori dedicati di cui ci siamo dotati nel frattempo. Possiamo in ogni caso concordare la consegna parziale di alcuni materiali specifici.

[55] Documento conservato presso gli Uffici amministrativi del Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna.

Relazione finale lavorazioni archivio

ASSOCIAZIONE CARTE BLANCHE[56]

Bologna, 05/10/2015

La lavorazione concordata a seguito della relazione intermedia ha riguardato i seguenti materiali, per un totale di 1358 supporti:

127 VHS
231 Hi8
847 MiniDV
96 HDV
1 Dvcam
2 MiniDisc
1 beta
53 CD/DVD

[…] Abbiamo attivato 4 postazioni di acquisizione per MiniDv e 2 postazioni per acquisizione VHS e Hi8, gestite da 4 operatori in totale. Come segnalato nella relazione intermedia una buona parte dei materiali segnalati in inventario come MiniDv si sono rivelati in realtà HDV e sono stati dunque lavorati con lettori specifici. In questo caso nel codice identificativo è stato sostituto il suffisso MDV con HDV, per rendere facilmente verificabile il formato esatto dei materiali. […]

Tutti i nastri nativi digitali (MiniDv e HDV sono stati acquisiti nel formato originale di ripresa (DV-PAL e HDV) attraverso la connessione iLink dei lettori utilizzati. I nastri analogici sono stati digitalizzati tramite schede di acquisizione professionali e passaggio del segnale attraverso TBC (Time Base Corrector).

I materiali analogici sono stati acquisiti con codec AppleProRes 422 HQ. In ogni caso il formato dei file scelto è stato il .mov.

Dopo ogni acquisizione la qualità del file digitale (in particolare la presenza di drop e la sincronia audio video) è stata verificata sia con sistemi automatici che con analisi manuale da parte degli operatori.

Ogni volta che è stato riscontrato un problema nell'acquisizione si è provveduto a riacquisire interamente il nastro con un altro lettore, ripetendo l'operazione fino a 4 volte su 4 lettori differenti per i nastri MiniDv e per 2 volte su due lettori differenti per l'HDV e per i formati analogici.

In caso di persistenza del problema abbiamo anche tentato l'acquisizione in analogico delle cassette digitali, risolvendo in questo caso alcuni problemi di instabilità del TC delle cassette.

Abbiamo riscontrato, come normale per questo tipo di materiali, drop o disturbi (persistenti nei vari tentativi di acquisizione e dunque originati in fase di registrazione) nella parte iniziale e finale dei nastri. Questo tipo di difetto non è solitamente recuperabile, ma è segnalato nel foglio excel allegato quando rilevante.

Sul medesimo documento abbiamo anche dettagliato (in un campo note specifico) tutti i problemi tecnici riscontrati in fase di acquisizione dovuti al deterioramento del segnale sul nastro. […]

[56] Documento conservato presso gli Uffici amministrativi del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Di seguito riportiamo invece nel dettaglio i nastri che non sono stati acquisiti a causa della presenza di problemi troppo gravi per permettere l'acquisizione.

NASTRO ROTTO
Di ogni elemento è stato preventivamente analizzato lo stato di conservazione del supporto, per verificare, ancor prima del passaggio nei lettori dedicati, le condizioni meccaniche minime per la lavorazione in macchina. Da questa analisi sono emersi diversi elementi con nastro rotto o staccato o cassetta danneggiata […]

1. IP020HI8 – nastro staccato
2. EN008VHS – nastro staccato
3. NE062VHS – nastro staccato
4. BU027DVM – nastro rotto
5. PP035DVM – nastro rotto
6. VU037DVM – nastro rotto

NASTRO DANNEGGIATO
In altri casi il nastro si presentava deteriorato ed il segnale non abbastanza stabile per poter permettere il normale passaggio in macchina. In questi casi, se le condizioni erano sufficienti ad effettuare un tentativo, abbiamo provato l'acquisizione ed esiste quindi una trasposizione digitale, seppur di qualità scarsa. Nei casi indicati di seguito invece l'acquisizione è risultata impossibile con le strumentazioni a disposizione:

1. IP017HI8 – nastro deteriorato
2. PE056DVM – nastro deteriorato
3. NE015HI8 - nastro deteriorato
4. PG002DVM - nastro deteriorato

CASSETTE NON REGISTRATE
Infine, alcune cassette inserite nel corpus dell'archivio risultano non registrate, completamente vuote o con solamente le bande iniziali. Anche in questo caso non è stata ovviamente effettuata la digitalizzazione:

1. MB040HI8 – non registrata (vuota)
2. NI006DVM – non registrata (vuota)
3. HA122HDV– non registrata (vuota)

[…] Per i DVD e CD è stata semplicemente effettuata una copia dei dati presenti su disco, evitando ulteriori codifiche che potessero pregiudicarne la qualità.

I 2 minidisc sono stati acquisiti con lettore dedicato e non hanno presentato particolari problemi. Anche di questi file non si è ritenuto necessario effettuare compressioni di accesso essendo i file di dimensioni ridotte.

Tutti i materiali video acquisiti sono stati poi compressi per l'accesso con codec H264 in formato mp4 seguendo questo schema:

Materiali Analogici e Digitali a risoluzione standard
Traccia Video:
H.264, 768 × 576, 25 fps, 800 kbps
Traccia Audio:
Audio MPEG-4 stereo, 48 kHz, 192 kbps

Materiali HDV
Traccia Video:
H.264, 1280 × 720, 25 fps, 1.59 Mbps
Traccia Audio:
Audio MPEG-4 stereo, 48 kHz, 192 kbps

> Tali parametri di codifica sono stati accettati dai tecnici dell'Università di Bologna dopo l'analisi di un campione di materiali.
>
> I file master e i file di accesso sono stati distribuiti in 10 Dischi (7 da 3TB e 3 da 2TB) con filesystem MacOS; le copie di accesso sono anche state riversate su un disco da 1TB con filesytem FAT32.

I file master e i file di accesso esito della lavorazione sono stati distribuiti in 10 dischi e le copie di accesso compresse in formato MP4 sono state riversate anche su un 1 disco da 1TB. La suddivisione dei materiali nei vari dischi è stata dettagliata in un file Excel, contenente i primi metadati descrittivi.

I dischi contenenti i file master e i file di accesso e il disco contenente le copie di accesso compresse sono attualmente conservati presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna, con doppio backup presso gli uffici della ditta Kiné; tutti i formati originali sono conservati presso la sede di Carte Blanche.

Dal 5 ottobre 2015, data di consegna dei dischi e dei metadati di lavorazione da parte di Kiné il materiale audiovisivo viene messo a disposizione per la consultazione di studiosi, studenti e docenti. L'archivio è aperto al pubblico presso la Biblioteca delle Arti - Sezione Musica e Spettacolo, previo appuntamento con la dott.ssa Maria Grazia Cupini, responsabile dell'accoglienza. Curatrice dell'archivio la prof.ssa Cristina Valenti e, dal 2024, la prof.ssa Rossella Mazzaglia.

Tuttavia, la consultazione del materiale audiovisivo è resa nebulosa dall'assenza di uno standard descrittivo per unità archivistica. Come detto, infatti, i dati di lavorazione, le informazioni riscontrate sui supporti e sui loro contenitori, il codice identificativo, la collocazione dei file e gli eventuali difetti del nastro sono stati riportati su un file Excel suddiviso in:

- COLLOCAZIONE FILE
- CODICE SPETTACOLO
- CODICE SUPPORTO
- CODICE INVENTARIO
- CODICE LAVORAZIONE E NOME FILE
- DESCRIZIONE/TITOLO
- NOTE
- NOTE TECNICHE ACQUISIZIONE/CONTROLLO

Le descrizioni del contenuto di ciascun file, quando presenti, sono brevi, incomplete e spesso inintelligibili a utenti esterni alla compagnia stessa. Questo rende di fatto impossibile la consultazione di un ricco patrimonio audiovisivo che, seppur accessibile, non risponde a criteri di accessibilità e consultabilità.

2. IL PROGETTO DI DESCRIZIONE PER UNITÀ ARCHIVISTICA

L'accessibilità e la consultabilità del materiale audiovisivo conservato nell'archivio storico della Compagnia della Fortezza sono i due principali obiettivi che hanno guidato il progetto di ricerca qui descritto, che si è svolto nel corso dei tre anni di Dottorato.

I progetti di archiviazione e di digitalizzazione del patrimonio immateriale dello spettacolo, così come del patrimonio culturale *tout court*, dovrebbero infatti sempre nascere al servizio del fruitore, rivolgendo l'attenzione *in primis* alla comunità di riferimento[57]. Soprattutto nell'ambito dell'archivistica digitale, l'attenzione nei confronti dell'utente rappresenta un'importante novità «che sta modificando la concezione stessa del database, nato come 'contenitore' per facilitare l'archiviazione e la catalogazione dei metadati»[58]. Un cambiamento di prospettiva che pone al centro il fruitore, rendendo l'utente finale il cuore del progetto stesso[59].

L'archivio digitale[60], così come andato a definirsi nel corso del *Progetto di riordino e valorizzazione* oggetto della convenzione siglata nel 2013 (di cui al capitolo precedente) e, successivamente, negli ultimi tre anni di ricerca, aderisce infatti alle due funzioni principali del modello di archiviazione OAIS condiviso a livello internazionale:[61]

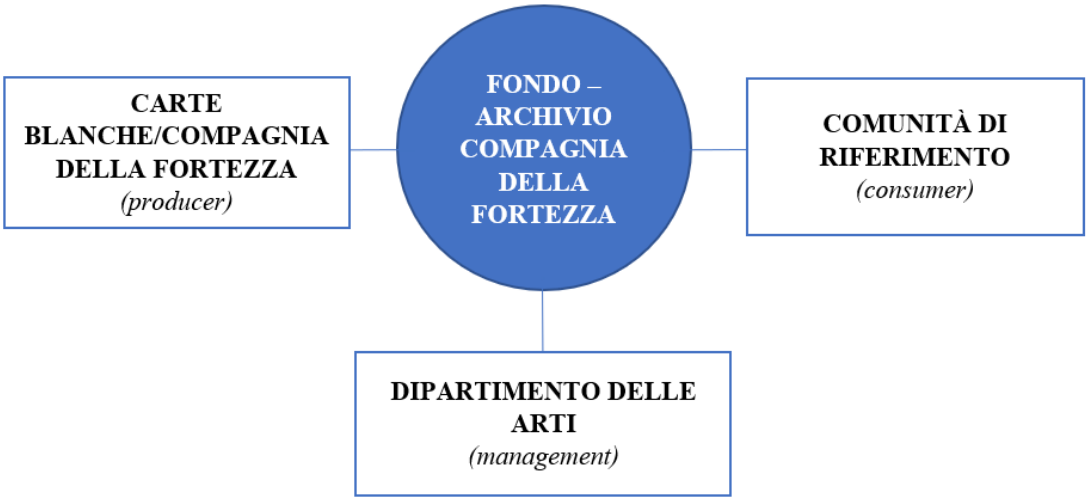
1. Conservare l'informazione;
2. Fornire l'accesso all'informazione secondo i bisogni della Comunità di Riferimento, ovvero gli utenti primari.

La mia ricerca ha adottato la prospettiva dell'ambiente OAIS come framework pratico e teorico internazionalmente riconosciuto. In tale ambiente, nel quale l'archivio digitale si inserisce, si individuano tre *soggetti* interagenti:

---

[57] Cfr. Antonio Lampis, *Introduzione*, in Luca Dal Pozzolo, *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, Milano, Editrice Bibliografica, 2021, pp. 32-48.
[58] Donatella Gavrilovich, *Performing Arts Archives. Dal Database al Knowledge base: stato dell'arte e nuove frontiere di ricerca*, "Arti dello Spettacolo / Performing Arts", III, 1, 2017, p. 29.
[59] Sulla centralità dell'utente nei progetti digitali di valorizzazione del patrimonio archivistico, cfr. Francesca Tomasi, *Organizzare la conoscenza. Digital Humanities e Web semantico*, cit.; in particolare i paragrafi *5. Organizzare la conoscenza con i LOD* e *6. Progettare risorse digitali nel cultural heritage*.
[60] Si usa in questo contesto la definizione "archivio digitale" per indicare il corpus di file audiovisivi presenti all'interno dell'archivio storico della Compagnia della Fortezza, che presenta metodi di accesso e fruizione diversi rispetto al restante materiale cartaceo. L'utilizzo della dicitura "archivio digitale" non indica quindi l'esistenza di un fondo archivistico a se stante; piuttosto, denota l'insieme dei file audiovisivi integrati al suo interno.
[61] Per approfondire il modello OAIS, cfr. Brian Lavoie, *Il modello di riferimento per un Sistema informativo aperto per l'archiviazione = Open Archival Information System (OAIS) Reference Model*, trad. di Flavia Cancedda, Chiara Cosonni, Agnese Galeffi, Andrea Marchitelli, Lucia Sardo, Roma, AIB, 2016.

- Carte Blanche/Compagnia della Fortezza come *soggetto produttore* del materiale d'archivio digitale;
- Il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna come *responsabile* delle politiche complessive dell'archivio digitale;
- Una comunità di riferimento, individuata in studenti, accademici e operatori del settore, come *utente* dell'archivio digitale.



In quest'ottica si inserisce il progetto di ricerca, finalizzato alla metadatazione descrittiva delle unità documentarie e alla creazione di un database che renda il materiale accessibile e consultabile per tutta la comunità di riferimento, anche per chi (come studenti e tesisti) non disponga di una specifica conoscenza pregressa sulla materia.

Il progetto ha preso forma in seguito al confronto con la prof.ssa Cristina Valenti, responsabile scientifica dell'archivio e supervisore del progetto, con il personale tecnico amministrativo del Dipartimento delle Arti e del Settore Biblioteca delle Arti e con Cinzia De Felice e Armando Punzo di Carte Blanche. Tale confronto si è strutturato in una prima riunione con i tecnici del Dipartimento e delle Arti e del Settore Bibliotecario delle Arti (Enrico De Stavola, Fabio Regazzi e Gianmario Merizzi), in presenza del supervisore di progetto Cristina Valenti, per stabilire il metodo e l'organizzazione del lavoro, seguito da un primo incontro con Cinzia De Felice e Armando Punzo di Carte Blanche, con i quali è stato condiviso il piano di lavoro adottato. Sono seguiti, nel corso dei tre anni, numerosi altri incontri con il Coordinatore gestionale di biblioteca Gianmario Merizzi, il cui ruolo è stato fondamentale nella creazione del database, e con Cinzia De Felice e Armando Punzo, che hanno partecipato attivamente alla supervisione dei lavori, intervenendo laddove necessario sulla catalogazione e sugli aspetti tecnici. In particolare, il loro contributo è stato fondamentale nella individuazione dei video da

rendere accessibili o da sottoporre a esclusione o restrizioni, per ragioni artistiche o di riservatezza.

Il progetto di descrizione per unità archivistica è partito dal file Excel steso dalla ditta Kiné sulla base dell'inventario redatto dalle archiviste contenente i metadati di lavorazione, e ha previsto diverse fasi di lavoro:

1. definizione delle categorie di metadati funzionali alla completa descrizione del singolo record;
2. creazione di un database per la lavorazione interna dei metadati;
3. visione e analisi di tutti i video presenti in archivio e stesura dei relativi metadati descrittivi;
4. confronto con altre fonti, laddove necessario;
5. confronto con Carte Blanche sui video con contenuti "sensibili" e decisioni in merito alla accessibilità;
6. creazione del file XML per la conservazione dei metadati.

Il progetto si è concluso con la creazione di un sito web per la consultazione dei metadati descrittivi da remoto e di un database per la consultazione in sede.

2.1. Definizione degli elementi descrittivi

Il primo passo del progetto ha riguardato l'ampliamento delle categorie presenti nel file Excel elaborato in fase di digitalizzazione: collocazione file; codice spettacolo; codice supporto; codice inventario; codice lavorazione e nome file; descrizione/titolo; note; note tecniche acquisizione/controllo.

Preso come riferimento lo standard ISAD (G)[62] sono stati individuati gli elementi descrittivi appartenenti alle 7 aree:

[62] Lo standard ISAD(G) (International Standard Archival Description, General), sviluppato dall'International Council on Archives (ICA) e pubblicato nel 1999, rappresenta un framework internazionalmente riconosciuto per la descrizione archivistica. Composto da sette aree tematiche, ISAD(G) è concepito per promuovere uniformità, accessibilità e gestione adeguata delle informazioni archivistiche. La sua implementazione facilita la catalogazione e l'interoperabilità tra diverse istituzioni, contribuendo significativamente alla valorizzazione e fruizione del patrimonio culturale.

1. *Area dell'identificazione*

   Codice identificativo (nome file); codice inventario; didascalia; data ripresa.
2. *Area delle informazioni sul contesto*

   Proprietario dati; compagnia/altre regie/altro; operatore video; editor; codice supporto; codice spettacolo; spettacolo/progetto di riferimento; regia; titolo testo di riferimento; autore di riferimento.
3. *Area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura*

   Descrizione; durata; contenuto; etichetta supporto.
4. *Area delle informazioni relative alle condizioni di accesso e utilizzazione*

   Conservatore file; conservatore supporti; accessibilità; tipologia diritti; titolare diritti; restrizioni di uso.
5. *Area delle informazioni relative a documentazione collegata*

   Collocazione file; link alla scheda spettacolo.
6. *Area delle note*

   Note.
7. *Area di controllo della descrizione*

   Compilatore; data creazione record; data modifica record.

L'adozione delle 7 categorie dello standard ISAD (G) ha permesso di fornire uno standard descrittivo completo e univoco per ciascuna unità archivistica rendendo, al contempo, la descrizione dinamica: le informazioni raccolte potranno essere aggiornate e modificate in seguito e la struttura archivistica permetterà di acquisire facilmente i metadati delle nuove unità archivistiche in futuro. Gli elementi descrittivi sopra elencati sono stati individuati tenendo conto delle specifiche peculiarità del caso della Compagnia della Fortezza.

Nell'area dell'identificazione, il codice identificativo univoco indica il nome assegnato ai singoli file dalla soc. Kiné in fase di digitalizzazione (es. GC001DVM), mentre il codice inventario si riferisce al codice assegnato dalle archiviste in fase di inventariazione (es. GC0001); la didascalia è formata dal titolo dello spettacolo/progetto di riferimento seguito da data, luogo, contenuto ed eventuale partizione (parte 1/parte 2/parte 3), e ha lo scopo di fornire all'utente una prima indicazione chiara e completa del documento archivistico; la data della ripresa indica il momento specifico in cui è stato registrato il materiale audiovisivo, fornendo un contesto temporale essenziale per la corretta comprensione del contenuto.

L'area delle informazioni sul contesto offre dati essenziali riguardanti le circostanze e le entità coinvolte nella creazione e gestione del materiale archivistico. Il proprietario dati

identifica l'ente responsabile della gestione e della proprietà dei dati contenuti nel materiale archivistico, ovvero l'associazione Carte Blanche, mentre la suddivisione nelle sottoserie *Spettacoli della Compagnia della Fortezza*, *Altri spettacoli/performance di Armando Punzo* e *Progetti internazionali ed europei* è riportata nella categoria "compagnia/altre regie/altro", unificando quindi la dicitura con quella riportata nel sito ufficiale della Compagnia della Fortezza[63]. "Operatore video" ed "editor" si riferiscono ai professionisti che hanno effettuato rispettivamente la ripresa video e curato il montaggio e la post-produzione del materiale; questi dati sono indicati solo quando i loro nomi sono specificati nell'etichetta del supporto o nel video stesso. Nel caso in cui tali informazioni non siano disponibili, si presuppone che i video siano stati registrati da Armando Punzo stesso o dai suoi collaboratori diretti. I dati relativi allo spettacolo/progetto di riferimento ("codice spettacolo"; "spettacolo/progetto di riferimento"; "regia"; "titolo testo di riferimento"; "autore di riferimento") forniscono un contesto fondamentale all'utente e, come vedremo, si riveleranno fondamentali nella stesura dello schema XML. Il codice supporto indica il tipo di formato o supporto fisico utilizzato per la registrazione del materiale audiovisivo: BTX (videocassetta BETAMAX), DVC (DVCAM), DVD, DVM (DVM60 o "Mini Dv 60"), HDV (Mini Dv in HD), Hi8 (nastri 8mm), MDK (Minidisc), VHS.

L'area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura rappresenta il cuore dei metadati descrittivi: qui, infatti, sono presenti tutte le informazioni relative al contenuto del materiale audiovisivo, quali la durata del record (in formato hh:mm:ss), la tipologia di contenuto (prova, spettacolo, interviste, servizi giornalistici o altro), eventuali indicazioni scritte e diciture riportare sul supporto analogico e, soprattutto, la descrizione.

L'area delle informazioni relative alle condizioni di accesso e utilizzazione include dettagli cruciali per la gestione e fruizione dei materiali. Sono presenti i dati relativi ai soggetti conservatori del file digitali (Carte Blanche e la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna) e dei supporti (Carte Blanche), all'accessibilità dei file digitali (accessibili/non accessibili), ai diritti e alle restrizioni d'uso (© Carte Blanche, divieto di pubblicazione e divulgazione).

L'area delle informazioni relative a documentazione collegata fornisce dettagli sulla collocazione del file master nel rispettivo disco, indicato con la dicitura "DC_" seguita da un numero da 01 a 10, e fornisce un collegamento diretto alla scheda dettagliata dello spettacolo di riferimento disponibile online sul sito ufficiale della Compagnia della Fortezza. Quest'ultima

[63] Cfr. Online: https://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/ (u.v. 14/10/2024).

scelta è stata fatta in previsione di possibili modifiche future alla scheda, per fare in modo che i metadati rimangano sempre aggiornati.

La sezione successiva è destinata alle note tecniche, che segnalano eventuali problematiche o particolarità del materiale, quali: drop e disturbi video, buio, audio disturbato, saturo o assente, audio fuori sincrono, etc. Le note sono anche fondamentali per guidare l'utente nella consultazione dell'archivio, evidenziando eventuali "doppioni" (file diversi con lo stesso contenuto) e indicando se il file è continuazione di un video precedente o continua in un video successivo.

L'area di controllo della descrizione, infine, è cruciale per garantire l'accuratezza e l'affidabilità dei metadati archivistici. Questa sezione include il nome del compilatore dei metadati, nella prospettiva futura di dover rintracciare chi ha svolto il lavoro di descrizione e per eventuali follow-up o verifiche, e le date di creazione e ultima modifica del record, per monitorare le revisioni e gli aggiornamenti effettuati.

2.2. Creazione di un database per la lavorazione interna

Una volta definite le categorie di metadati, il passo successivo è stato costruire un database per la lavorazione interna attraverso il programma FileMaker. La scelta di questo software, valutata e concordata con Gianmario Merizzi, Coordinatore gestionale del Settore Biblioteca delle Arti, è stata motivata da due principali fattori:

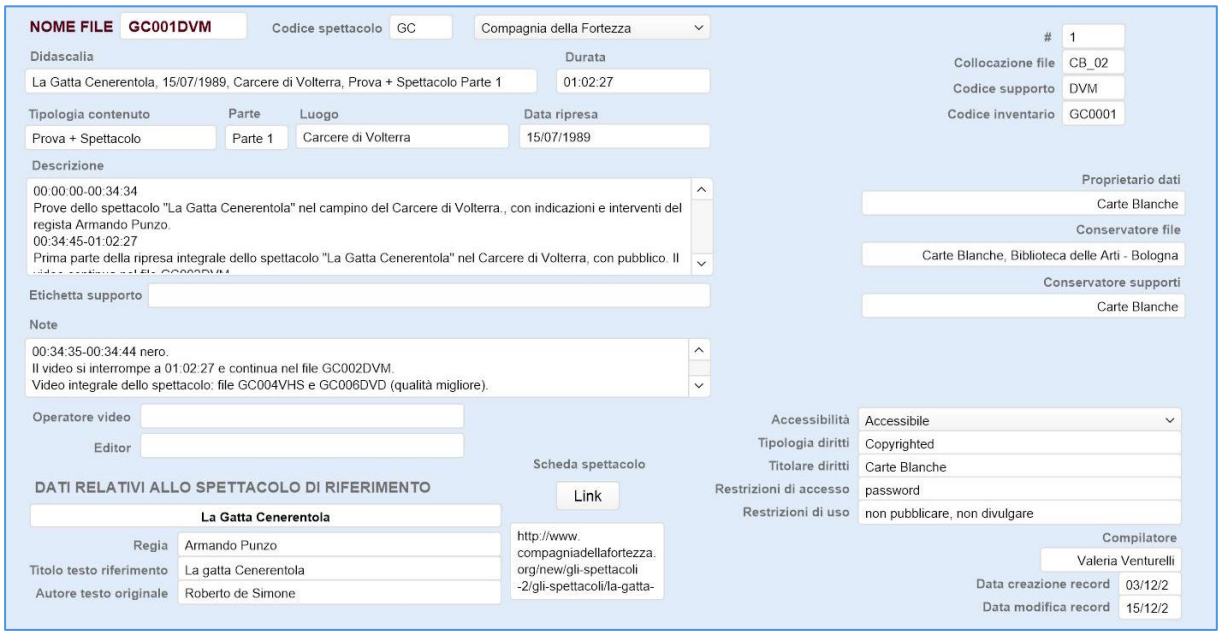
1. *Disponibilità e utilizzo*: FileMaker è già in dotazione alla Biblioteca delle Arti, viene utilizzato attivamente e potrà quindi essere messo a disposizione degli utenti per la consultazione;
2. *Esportazione dei metadati*: FileMaker offre la possibilità di esportare i metadati in formato XML, che può essere adattato a uno schema attraverso l'uso di un foglio di stile XSL.

È stato quindi implementato un database personalizzato in FileMaker che rispondesse alle seguenti funzioni:

- facilitare la compilazione di determinate categorie attraverso l'uso di liste valori e valori proposti;
- rendere visibile e modificabile ogni categoria, permettendo una gestione dettagliata e aggiornata delle informazioni;

- passare facilmente da un formato elenco a un formato scheda, facilitando diverse modalità di visualizzazione e consultazione dei dati;
- effettuare ricerche su tutti i campi, garantendo un accesso rapido e mirato alle informazioni archivistiche.

Si riporta di seguito l'interfaccia del database di lavorazione nei due formati, elenco e scheda, datata gennaio 2022.



Codice sp	File	Didascalia	Descrizione	ordinamento
GC	GC001DVM	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo Parte 1	00:00:00-00:34:34	1
GC	GC002DVM	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 2	Seconda parte della ripresa integrale dello	2
GC	GC003DVM	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 3	Spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel	3
GC	GC004VHS	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta	4
GC	GC005VHS	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo	00:00:00-00:34:50	5
GC	GC006DVD	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta	6
MS	MS001DVM	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 1	Prima parte della ripresa integrale dello	7
MS	MS002DVM	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 2	Seconda parte della ripresa integrale dello	8
MS	MS003VHS	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo	9
MS	MS004VHS	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo	10
MS	MS005VHS	Masaniello, 14/11/1998, Rai Due, Registrazione TV	Registrazione dello spettacolo "Masaniello",	11
MS	MS006VHS	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo	12
MS	MS007DVD	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo	13
OJ	OJ001DVM	'O juorno 'e San Michele, 07/07/1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo ""O juorno	14
OJ	OJ002DVM	'O juorno 'e San Michele, 0707//1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo ""O juorno	15
OJ	OJ003VHS	'O juorno 'e San Michele, 07/07/1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo ""O juorno	16
OJ	OJ004VHS	'O juorno 'e San Michele, 07/07/1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo ""O juorno	17
OJ	OJ005VHS	'O juorno 'e San Michele, 07/1991, Carcere di Volterra, Servizio giornalistico	Servizio TG3 Toscana di Stefano Marcelli sul	18
OJ	OJ006VHS	'O juorno 'e San Michele, 07/07/1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo ""O juorno	19
OJ	OJ007VHS	'O juorno 'e San Michele, 07/07/1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo ""O juorno	20
OJ	OJ008VHS	'O juorno 'e San Michele, 07/07/1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Ripresa integrale dello spettacolo ""O juorno	21
OJ	OJ009DVD	'O juorno 'e San Michele, 07/07/1991, Carcere di Volterra, Spettacolo	Spettacolo ""O juorno 'e San Michele" nel	22
CO	CO001VHS	Il Corrente, 10/07/1992, Carcere di Volterra, Spettacolo	Compagnia della Fortezza - Volterra - IL	23

Per migliorare l'efficienza e l'accuratezza nella gestione dei dati, il database è stato arricchito con liste valori personalizzate, che permettono di selezionare opzioni predefinite per categorie specifiche, facilitando così la compilazione dei campi e garantendo coerenza nei dati inseriti. Tra le principali liste valori implementate figurano:

Tipologia contenuto: "Spettacolo", "Prova generale", "Intervista", "Convegno", "Servizio giornalistico", "Documentario", "Montaggio video", "Altro".
Accessibilità: "Accessibile", "Non accessibile".
Compagnia: "Compagnia della Fortezza", "Altre regie di Armando Punzo", "Altro".

Allo stesso scopo sono stati introdotti alcuni valori proposti in campi chiave del database, mentre la didascalia viene generata automaticamente combinando diversi dati come segue:

Titolo spettacolo & ", " & Data ripresa & ", " & Luogo & ", " & Tipologia contenuto & ", "& Parte

Il database offre inoltre la possibilità di alternare in modo semplice e intuitivo tra la visualizzazione in formato elenco e quella in formato scheda. Il formato elenco consente di visualizzare più record contemporaneamente, ed è utile per un'analisi comparativa o una visione d'insieme dei dati, mentre il formato scheda fornisce una visione dettagliata e approfondita di un singolo record, con la possibilità di modificare ogni campo con precisione. In aggiunta, il software integra una funzione di ricerca globale che permette di effettuare ricerche in tutti i campi del database.

2.3. Stesura dei metadati

Il lavoro di visione integrale dei 1.359 file video conservati in archivio e la successiva stesura dei relativi metadati descrittivi, utilizzando il database sopra descritto, si è rivelato complesso e ha impegnato quasi due anni di tempo. Ogni video visionato è stato analizzato nel dettaglio per raccogliere e organizzare le informazioni chiave.

Durante questo periodo sono emerse numerose difficoltà derivanti dalla lacunosità dei metadati prodotti in fase di recupero e digitalizzazione, che si sono rivelati spesso incompleti, assenti o errati. In particolare, è stato problematico identificare alcuni dati fondamentali, come l'anno e il luogo di alcune riprese.

Per far fronte a tali difficoltà ho fatto spesso ricorso al confronto con altre fonti, in particolare cartacee. L'archivio cartaceo ha fornito informazioni essenziali per l'identificazione corretta di date, luoghi e nomi, integrando i dati mancanti o permettendo di correggere le informazioni

errate. Soprattutto in relazione ai video delle tournée ho fatto frequentemente riferimento all'emerografia, consultando gli articoli di rassegna stampa suddivisi per anno, al fine di identificare correttamente le date e i teatri di riferimento. Due esempi fra tutti sono rappresentati dalle lunghe tournée di *Marat-Sade* del 1994-1995 (video MA041VHS-MA061VHS) e de *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* del 2003-2005 (video PE017DVC-PE081DVD): nel primo caso, i metadati originali riportavano quasi esclusivamente la città senza indicazione del teatro né della data; nel secondo, riportavano sempre la data ma spesso senza indicazione precisa del luogo.

Altri esempi significativi riguardano la corretta attribuzione delle date 9-10 giugno 1993 a due video del *Marat-Sade* (MA037VHS e MA038VHS), possibile solo grazie alla consultazione dei documenti cartacei relativi alle riprese della troupe RAI conservati in archivio[64], e l'identificazione dei nomi di tutti i relatori del convegno "Teatro e carcere in Europa" riportati nel campo "Descrizione" dei video relativi (PG003DVM-PG012DVM), effettuata attraverso un confronto con il comunicato stampa e con il materiale promozionale del convegno, anch'essi conservato nell'archivio cartaceo[65]. Oltre alle fonti scritte, è stato fondamentale il confronto con fonti orali, soprattutto grazie alla collaborazione con Armando Punzo e Cinzia De Felice, che hanno fornito informazioni dirette sulla collocazione temporale e spaziale di alcuni video.

Ulteriori problematiche emerse durante la stesura dei metadati descrittivi hanno riguardato la presenza di errori di suddivisione dei video e di numerosi doppioni. In diversi casi, i video sono risultati scambiati e collocati in cartelle non corrispondenti allo spettacolo a cui facevano riferimento, rendendo necessario un controllo incrociato per evitare errori di attribuzione. Ad esempio, due file video collocati nella cartella "Orlando Furioso" (OF001Hi8-OF004Hi8) contenevano riprese delle prove dello spettacolo *Insulti al pubblico*. Inoltre, una parte significativa dell'archivio è costituita da doppioni, ossia video identici ma con qualità diversa, soprattutto per quanto riguarda i materiali relativi ai primi spettacoli. Questo ha complicato ulteriormente la gestione dei file. In totale, sono stati identificati 93 file video come doppioni: questi sono stati annotati nel campo "Note" con l'indicazione della versione con qualità migliore. Si prenda come esempio fra molti altri il campo "Note" di un file relativo a *Masaniello* (MS007DVD):

[64] Cfr. *infra*, par. 15.6. *Marat-Sade* (1993). Documenti cartacei, figg. 118-120.
[65] Comunicato stampa relativo al convegno "Teatro e carcere in Europa" conservato nell'Archivio Compagnia della Fortezza presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra (ACF-BGV), segnatura corr. 20.

Un'altra difficoltà ha riguardato la gestione di video associati a più spettacoli, il che ha complicato l'organizzazione e la catalogazione del materiale. Per risolvere il problema si sono considerate due opzioni: creare ulteriori duplicati, soluzione scartata per evitare un eccessivo aumento di file inutili, oppure sviluppare un sistema dinamico di consultazione degli spettacoli, opzione che è stata poi adottata in quanto consente una gestione più efficace e flessibile dei video, facilitando la loro consultazione e identificazione. Per una descrizione dettagliata di questo sistema, si rimanda al paragrafo dedicato al database di consultazione[66].

Una volta completata la fase di verifica e stesura dei metadati descrittivi, ho proceduto con le necessarie correzioni e spostamenti all'interno del database. I doppioni sono stati accuratamente segnalati nelle note, in base alla qualità delle diverse versioni, mentre i file video scambiati sono stati ricollocati nelle cartelle corrette come segue:

OF Orlando Furioso / IP Insulti al pubblico: sono stati individuati video scambiati tra le due cartelle, che sono stati rinominati e ricollocati correttamente:
OF001 è diventato IP012 (e viceversa)
OF002 è diventato IP028 (e viceversa)
OF003 è diventato IP031 (e viceversa)
OF004 è diventato IP009 (e viceversa)

PE I Pescecani: il file PE001DVC è stato rinominato PE069DVC per evitare la sovrapposizione con PE001DVM.

BU La Scuola dei Buffoni / PI Pinocchio. Lo spettacolo della ragione (I studio): i file da BU032DVM a BU046DVM sono stati rinominati rispettivamente da PI050DVM a PI064DVM e spostati nella cartella *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione (I studio).*

SI Un silenzio straordinario / PC Pinocchio. Lo spettacolo della ragione: Diversi file sono stati spostati dalla cartella *Un silenzio straordinario* a *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* e rinominati come segue:
SI004DVM è diventato PC039DVM
SI006DVM è diventato PC040DVM

[66] Cfr. *infra*, cap. 3. I database per la consultazione.

SI007DVM è diventato PC041DVM
SI014DVM è diventato PC042DVM
SI015DVM è diventato PC043DVM
SI023DVM è diventato PC044DVM
SI038DVM è diventato PC045DVM
I file rimasti nella cartella *Un silenzio straordinario* sono stati rinominati in ordine, ad esempio SI005DVM è diventato SI004DVM e così via.

HA Hamlice / FA Il sogno di Faust: alcuni file della cartella *Il sogno di Faust* sono stati rinominati e spostati nella cartella *Hamlice*:
FA001DVM è diventato HA129DVM
FA009HDV è diventato HA130HDV
FA010HDV è diventato HA131HDV
I file rimasti nella cartella *Il sogno di Faust* sono stati rinominati in ordine (ad esempio, FA002HDV è diventato FA001HDV, FA003HDV è diventato FA002HDV, etc).

AM Amleto / PG Progetti europei e internazionali: il file AM006DVM è stato spostato dalla carrella *Amleto* alla cartella *Progetti europei e internazionali* e rinominato PG042DVM.

AM Amleto / AL Alice nel Paese delle Meraviglie: i file da AM001DVM a AM005DVM sono stati spostati nella cartella *Alice nel Paese delle Meraviglie* e rinominati da AL108DVM a AL112DVM. Lo stesso vale per i file AM007DVM, AM008DVM e AM009DVM rinominati AL113DVM, AL114DVM e AL115DVM. I file rimasti nella cartella *Amleto*, da AM010Hi8 a AM036VHS, sono stati rinominati in ordine, a partire da AM001Hi8 fino a AM027VHS.

MA Marat-Sade / PC Pinocchio. Lo spettacolo della ragione: i seguenti file sono stati scambiati e rinominati:
PC024DVM è diventato MA007DVM e viceversa
PC025DVM è diventato MA008DVM e viceversa

MA Marat-Sade / RT Retrospettiva (*Marat-Sade, La prigione, I Negri)*: Alcuni file sono stati spostati dalla cartella *Marat-Sade* alla cartella *Retrospettiva* (*Marat-Sade, La prigione, I Negri)* e rinominati:
MA033Hi8 è diventato RT003Hi8
MA034Hi8 è diventato RT004Hi8
MA035Hi8 è diventato RT005Hi8
MA036Hi8 è diventato RT006Hi8

MA038Hi8 è diventato RT007Hi8

MA039Hi8 è diventato RT008Hi8

I file rimasti nella cartella *Marat-Sade* sono stati rinominati in ordine: ad esempio, MA037Hi8 è diventato MA033Hi8, MA040Hi8 è diventato MA034Hi8 e così via fino alla fine dell'elenco.

2.4. Accessibilità e consultabilità

Parallelamente alla stesura dei metadati descrittivi si sono svolti gli incontri – telematici e in presenza – con l'associazione Carte Blanche, allo scopo di definire l'accessibilità e la consultabilità del materiale audiovisivo. In particolare, è emerso l'importante tema della gestione dei video girati all'interno del carcere, sulla base di parametri etici e di sicurezza. I momenti di quotidianità degli attori detenuti catturati dalle riprese dei momenti delle prove, qualora estrapolati dal contesto, potrebbero infatti risultare fraintendibili e fuorvianti, prestandosi anche a eventuali strumentalizzazioni di matrice "politica". La necessità di proteggere i diritti e la dignità dei partecipanti, insieme al rispetto del contesto carcerario, è stata quindi assunta come una questione centrale.

Accanto a questo, è emerso anche il tema della natura artistica del lavoro, in particolare in relazione alla visione di Armando Punzo. Per il regista, infatti, lo spettacolo finito non rappresenta mai un punto di arrivo statico e definitivo, bensì il momento di una ricerca costantemente in evoluzione. In questo senso, la diffusione delle riprese video delle repliche rischia di cristallizzare un singolo momento di un processo artistico che è, per sua natura, fluido e in continuo divenire. Tale cristallizzazione potrebbe alterare la percezione del lavoro, fissandolo in una fase che non rappresenta l'interezza del processo, né la complessità dell'opera *in fieri*.

Di conseguenza, rispettando la volontà del soggetto produttore dell'archivio, è stata presa la decisione di rendere accessibili i video solo in sede, limitandone la consultazione fisica presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna, per garantire un controllo più regolamentato del materiale. La consultazione dei video sarà permessa previa richiesta motivata e successivo accoglimento della stessa; i video potranno essere visionati esclusivamente su un computer messo a disposizione dalla Biblioteca delle Arti sul quale verrà effettuata la disattivazione della connessione di rete (Wi-Fi o Ethernet) e dell'utilizzo di periferiche di memorizzazione USB per evitare la copia o la diffusione non autorizzata dei file; ogni fruitore sarà tenuto a firmare una dichiarazione con la quale si impegni a non divulgare il materiale video in alcuna forma (video, foto, audio, ecc.).

I principali metadati descrittivi, invece, saranno resi disponibili da remoto, questo allo scopo di permettere ai fruitori una prima fase di consultazione a distanza, al fine di selezionare i materiali video di proprio interesse e programmarne la consultazione in sede. Questa scelta risponde a un'etica dell'archiviazione, che bilancia l'accessibilità con la protezione dei diritti dei soggetti coinvolti, in questo caso gli attori detenuti e il responsabile del lavoro creativo.

Dopo attenta valutazione, sempre nel rispetto della volontà del soggetto produttore Carte Blanche, si è ritenuto di etichettare alcuni video come "non accessibili" nemmeno in presenza. Questi includono:

Video contenenti registrazioni di materiale di terzi protetto da copyright, ovvero:
MS005VHS: registrazione RAI dello spettacolo *Masaniello*, regia di Armando Pugliese e regia televisiva di Bruno Garofalo, Compagnie delle Indie Occidentali, trasmesso su Rai Due il 14 novembre 1998. Seguono: pubblicità e altri programmi RAI.
MA060VHS: due registrazioni di *Marat-Sade* andate in onda su canali RAI:

1. *Marat-Sade*, regia teatrale e televisiva di Bruno Cirino, prima messa in onda: 11/12/1981;
2. *Marat-Sade* della Compagnia del Collettivo, produzione televisiva M.D. Video Professional, 1985,

AM023VHS-AM026VHS: montaggio di estratti dalle pellicole *Amleto* di Laurence Olivier (1948), Vittorio Gassman (1955), John Gielgud (1964), Franco Zeffirelli (1990), Kenneth Branagh (1996).

Video contenenti registrazioni di spettacoli di altri artisti andati in scena nel carcere di Volterra, ovvero:
OF008Hi8: spettacolo ospite non identificato, carcere di Volterra, 1998.
AL005DVM, AL113DVM-AL115DVM: riprese dello spettacolo *Non mi ricordo*, di e con Ginetta Maria Fino e Giuseppe Raffaele (Pino) Mainieri, in scena presso il teatrino del Carcere di Volterra, 22 aprile 2009.

Video con contenuti giudicati non adatti alla consultazione pubblica:
PI050DVM, HA069HDV.

Le decisioni prese riflettono la necessità di un equilibrio tra accessibilità e responsabilità. Da un lato, si intende favorire la memoria, lo studio e la ricerca attraverso l'accesso controllato ai materiali, garantendo al contempo la tutela della dignità degli attori detenuti e la protezione della dimensione artistica delle opere; dall'altro, si è inteso attuare misure di restrizione per

quei contenuti che presentassero temi sensibili sul piano etico, legale o artistico, tenendo in primo piano l'importanza di un'archiviazione consapevole e rispettosa del contesto carcerario e del processo creativo.

2.5. Creazione dei file XML

Una volta definite accessibilità e modalità di consultazione dei materiali video, il passo successivo ha riguardato la creazione di uno schema XML (eXtensible Markup Language) per la conservazione dei metadati descrittivi. L'utilizzo del linguaggio di markup XML risponde a quattro funzioni:

1. *Conservazione*: lo schema XML è progettato per preservare l'integrità e la leggibilità dei metadati nel corso degli anni;
2. *Prevenzione del rischio di obsolescenza*: poiché le tecnologie e i formati dei dati cambiano nel tempo, lo schema XML permette la compatibilità con le future piattaforme, consentendo l'archiviazione di dati in un formato neutro e documentato;
3. *Interoperabilità*: i metadati sono strutturati seguendo standard internazionali, in modo tale da agevolare l'interazione con altre risorse digitali;
4. *Indipendenza dal software*: l'utilizzo di uno schema XML riduce la dipendenza da tecnologie specifiche, permettendo ai dati archiviati di essere accessibili attraverso una varietà di software e piattaforme.

Per soddisfare questi obiettivi sono stati utilizzati i seguenti standard internazionali: EAD3 (Encoded Archival Description)[67], standard per la descrizione di archivi e raccolte di documenti archivistici; Dublin Core e Dublin Core Terms[68], standard per la descrizione di risorse digitali; TEI (Text Encoding Initiative)[69], standard per la codifica di testi digitali.

[67] L'EAD (Encoded Archival Description) è una DTD (Document Type Definition), ovvero uno standard di descrizione formale della grammatica XML sviluppato negli anni '90 per la descrizione e l'accesso a documenti archivistici. Consente la codifica strutturata di informazioni su archivi e collezioni, facilitando l'interoperabilità e la pubblicazione online. Nell'agosto 2015 è stata rilasciata la versione più recente dello standard, denominata EAD3.

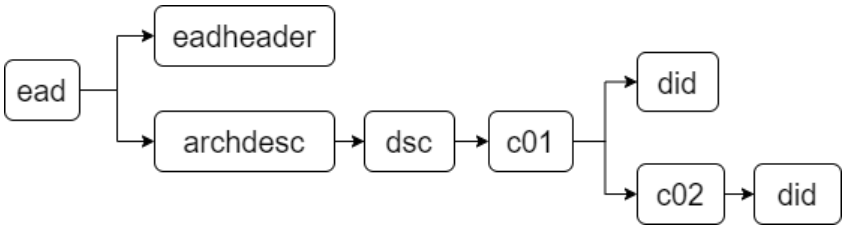
[68] Dublin Core è uno standard di metadati, sviluppato negli anni '90 nell'ambito del progetto Dublin Core Metadata Initiative (DCMI), per la descrizione di risorse digitali attraverso un insieme di quindici elementi essenziali. La sua struttura semplice e flessibile ne facilita l'uso in diversi contesti. I Dublin Core Terms (DCTerms), introdotti nel 2002, ampliano il Dublin Core aggiungendo ulteriori elementi e qualificatori per una descrizione più precisa delle risorse. Questo vocabolario controllato consente una maggiore specificità nella catalogazione, contribuendo all'interoperabilità dei metadati nelle applicazioni digitali.

[69] La TEI (Text Encoding Initiative) è un'iniziativa fondata negli anni '80 da un consorzio di istituzioni internazionali, di ambito linguistico e letterario, che stabilisce standard per la codifica di testi digitali, in particolare nel campo delle scienze umane. Utilizza un framework XML per annotare e rappresentare testi, promuovendo l'interoperabilità e sostenendo progetti di ricerca e archiviazione di materiali letterari.

Sulla base degli standard utilizzati è stata definita la struttura dello schema XML EAD, una struttura gerarchica che va dal generico allo specifico, consentendo di organizzare e rappresentare in modo sistematico le informazioni relative alla collezione archivistica:

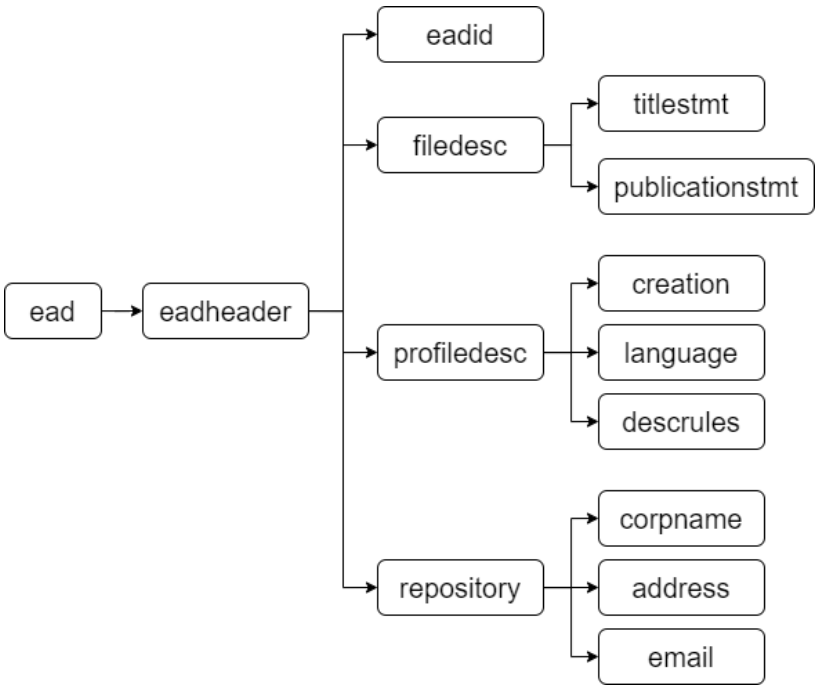
<ead>	livello principale, che definisce il *namespace*, l'inizio e la fine del file
<eadheader>	contiene informazioni generali sull'archivio e sul soggetto produttore
<archdesc>	contiene la descrizione dell'archivio stesso
<c01>	cartella di ciascuno spettacolo/progetto
<c02>	singolo oggetto (file)

Questa struttura segue la suddivisione dell'archivio in cartelle, rispecchiando l'organizzazione fisica e digitale della collezione. Ogni spettacolo o progetto è così rappresentato in modo gerarchico, garantendo una consultazione ordinata e coerente con la disposizione originaria del materiale archivistico.

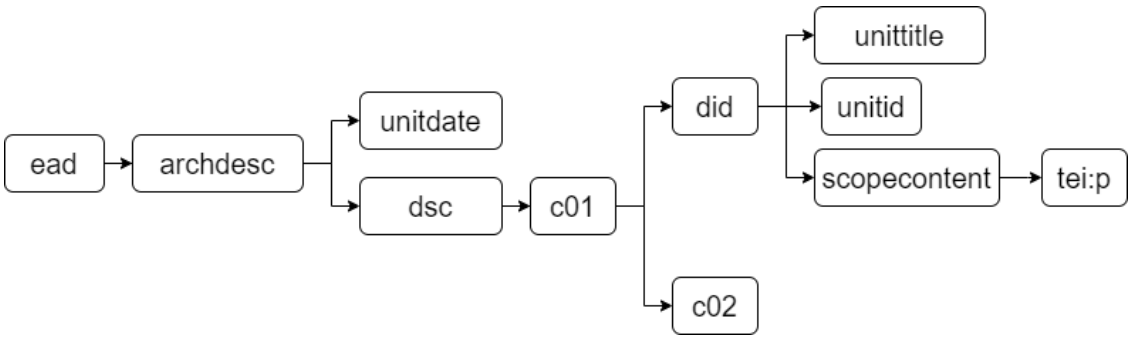


Stabilita la struttura base dello schema XML sono stati definiti i tag (elementi) specifici per ciascuna categoria, come riportato di seguito. Lo standard EAD3 è stato utilizzato per la descrizione dell'archivio e del soggetto produttore; lo standard TEI per la descrizione di ciascuno spettacolo/progetto (livello c01); lo standard Dublin Core per la descrizione dei singoli file (livello c02).

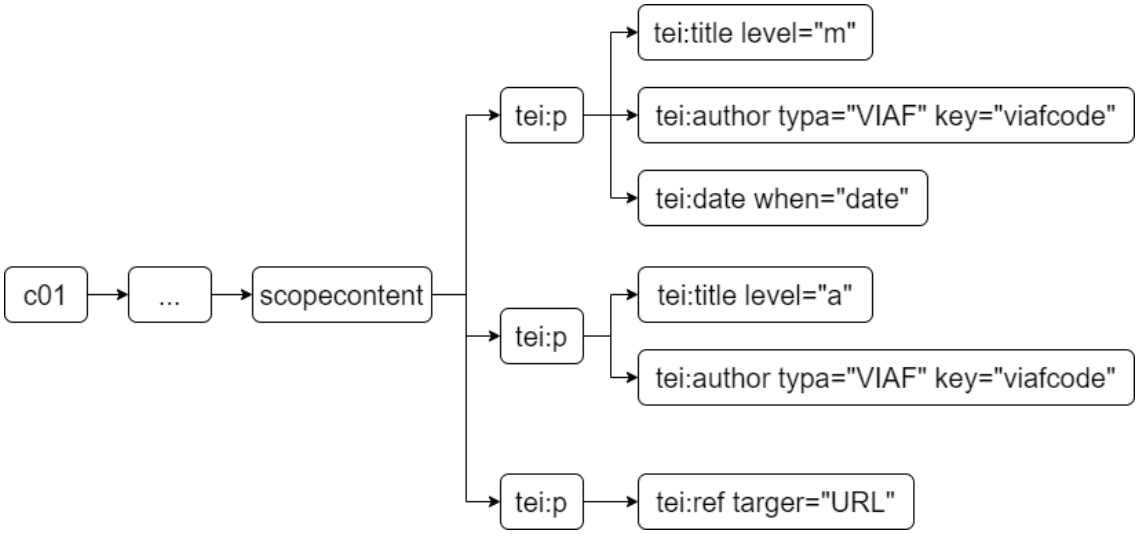
<eadheader>
Standard EAD3



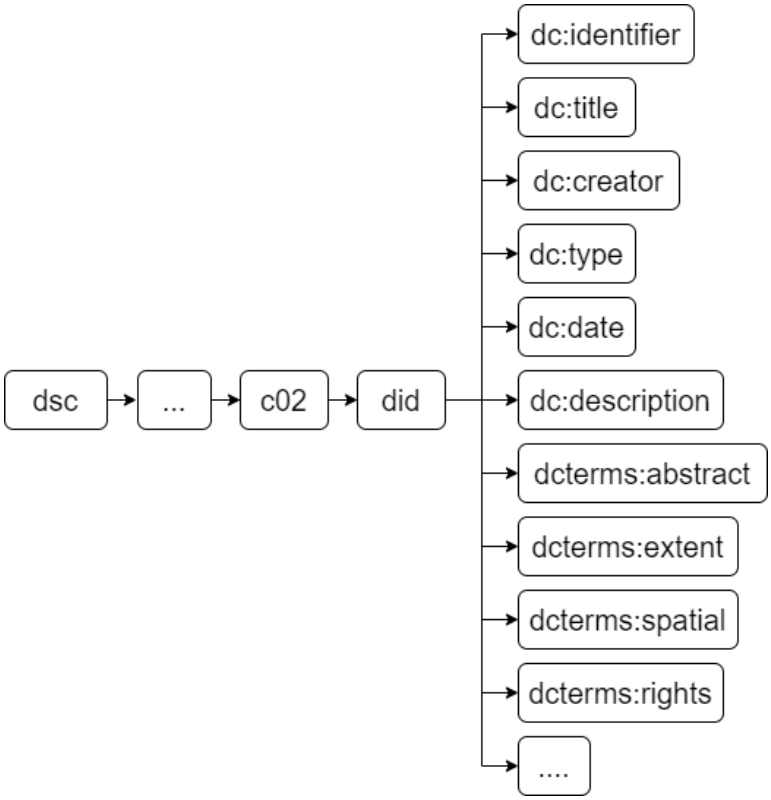
<archdesc>
Standard EAD3



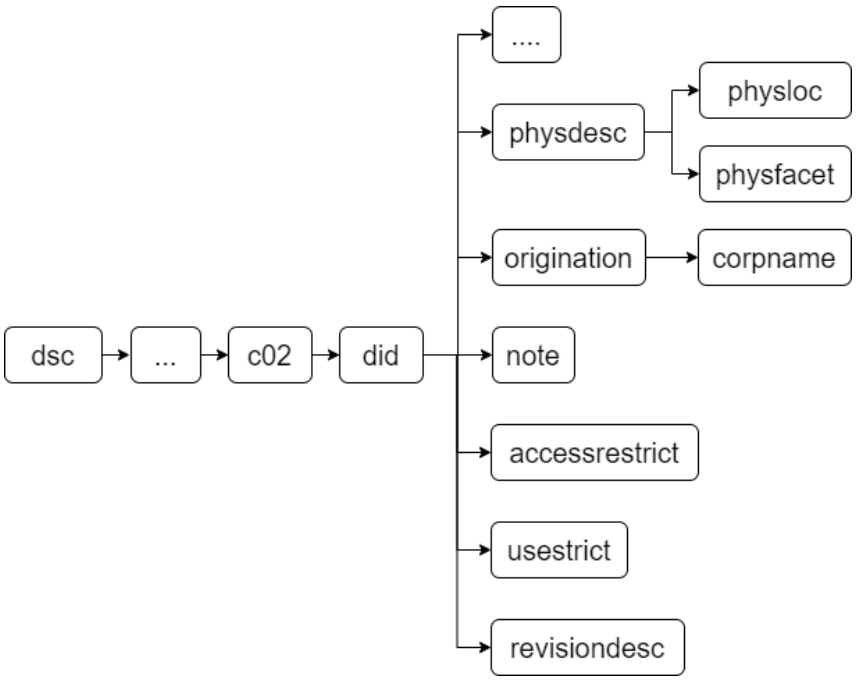
<c01>
Standard TEI



<c02>
Standard DC e DCTerms



<c02>
Standard EAD3



Il passo successivo ha visto la creazione di un foglio di stile XSL (eXtensible Stylesheet Language) per la conversione dei metadati dal progetto FileMaker (per la lavorazione interna) allo schema XML sopra definito. Il documento esegue una mappatura dei dati presenti nel database e definisce le regole di trasformazione per convertire il file esportato da FileMaker nel formato desiderato. L'utilizzo di XSL ha permesso di applicare una grammatica specifica (come la grammatica FMPXMLRESULT che caratterizza i file XML esportati da FileMaker) per ottenere un file XML strutturato in conformità allo schema definito.

Fondato sulla definizione di una chiave denominata "field-name", il linguaggio XSL ha permesso di associare gli elementi "fmp:FIELD" del linguaggio FMPXMLRESULT in base all'attributo "NAME": questo ha consentito al foglio di stile di cercare ed estrarre informazioni specifiche dai dati XML estratti da FileMaker, per poi inserirli nei relativi tag sopra descritti.

Nelle pagine seguenti è riportato lo schema XSL implementato e utilizzato.

```
<xsl:stylesheet version="1.0">
  <xsl:output method="xml" version="1.0" encoding="UTF-8" indent="yes"/>
  <xsl:key name="field-name" match="fmp:FIELD" use="@NAME"/>
  <xsl:template match="/">
    <ead>
      <!-- Definizione HEADER -->
      <eadheader>
        <eadid countrycode="IT"/>
        <filedesc>
          <titlestmt>
            <title>Archivio digitale della Compagnia della Fortezza</title>
            <author>Carte Blanche</author>
          </titlestmt>
          <publicationstmt>
            <publisher>Dipartimento delle Arti Università di Bologna</publisher>
            <date>2024</date>
          </publicationstmt>
        </filedesc>
        <profiledesc>
          <creation>
            <date>2024</date>
            <persname>Valeria Venturelli</persname>
          </creation>
          <language>Italiano</language>
          <descrules>
            Encoded Archival Description (EAD), Dublin Core (DC), Dublin Core Terms (dcterms), Text Encoding Initiative (TEI)
          </descrules>
        </profiledesc>
        <repository>
          <corpname>Carte Blanche</corpname>
          <address>Via Don Giovanni Minzoni, 49, 56048 Volterra PI</address>
          <email>
            info@compagniadellafortezza.org - carteblanchecentroteatroecarcere@cgn.legalmail.it
          </email>
        </repository>
      </eadheader>
      <!-- Definizione ARCHDESC -->
      <archdesc>
        <unitdate unitdatetype="inclusive" normal="1989/2014">1989-2014</unitdate>
        <dsc>
          <c01>
            <did>
              <unittitle>Titolo spettacolo/cartella (data)</unittitle>
              <unitid>Codice spettacolo</unitid>
              <scopecontent>
                <!--
                    Inserire informazioni spettacolo/progetto di riferimento
                -->
                Descrizione spettacolo/progetto di riferimento con marcatura TEI. Esempio:
                <tei:p>
                  Video relativi allo spettacolo
                  <tei:title level="a">Amleto</tei:title>
                  del
                  <tei:date when="2001">2001</tei:date>
                  della Compagnia della Fortezza, regia di
                  <tei:author type="VIAF" key="41943517">Armando Punzo</tei:author>
                  .
                </tei:p>
                <tei:p>
                  Testo di riferimento:
                  <tei:title level="m">Amleto</tei:title>
                  di
                  <tei:author type="VIAF" key="96994048">William Shakespeare</tei:author>
                  .
                </tei:p>
                <tei:p>
                  Link alla scheda artistica:
                  <tei:ref target="http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/amleto/">
                    http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/amleto/
                  </tei:ref>
                  .
                </tei:p>
              </scopecontent>
            </did>
            <!--
                Richiamo xsl:template definito di seguito: <c02><did></did></c02>
            -->
            <xsl:apply-templates select="//fmp:ROW"/>
          </c01>
        </dsc>
      </archdesc>
    </ead>
  </xsl:template>
  <xsl:template match="fmp:ROW">
    <!--
        Definizione variabile "order" che corrisponde ai dati contenuti nel field "ordinamento"
    -->
    <xsl:variable name="order" select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='ordinamento']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
    <!--
        Ogni volta che viene trovato un elemento "fmp:ROW" documento XML di input, verrà generato un elemento "c02" con il contenuto corrispondente.
    -->
    <c02>
      <!-- Richiamo variabile {$order} -->
      <did order="{$order}">
        <!--
            DESCRIZIONE CONTENUTO FILE: metadati descrittivi in dc e dcterms
        -->
        <dc:identifier>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='codice inventario']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
```

```
        </dc:identifier>
      -<dc:title>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='nome file']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dc:title>
      -<dc:creator>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Compagnia']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dc:creator>
      -<dcterms:abstract>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Didascalia']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dcterms:abstract>
      -<dcterms:extent>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Durata']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dcterms:extent>
      -<dc:type>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Tipologia contenuto']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dc:type>
      -<dcterms:spatial>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Luogo']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dcterms:spatial>
      -<dc:date>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Data ripresa']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dc:date>
      -<dc:description>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Descrizione']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </dc:description>
      -<!--
          Definizione variabile "support" che corrisponde ai dati contenuti nel field "codice supporto"
        -->
        <xsl:variable name="support" select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Codice supporto']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
      -<!--
          DATI RELATIVI AL SUPPORTO: <ead:physdesc> con richiamo variabile {$support}
        -->
      -<physdesc altrender="{$support}">
        -<!--
            Condizione if per verificare che il field "Etichetta supporto" non sia vuoto. Se vuoto, l'elemento non apparirà nel file XML
          -->
        -<xsl:if test="normalize-space(fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Etichetta supporto']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA) != "">
          -<physfacet>
              <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Etichetta supporto']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
            </physfacet>
          </xsl:if>
        -<physloc>
            <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='collocazione file']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
          </physloc>
        </physdesc>
      -<!--
          DATI RELATIVI ALL'ORIGINE DEL FILE. <ead:origination>.
            Utilizzo condizione if per verificare se entrambi i campi sono vuoti, in tal caso l'elemento <ead:origination> non verrà incluso
        -->
      -<xsl:if test="string-length(fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Operatore video']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA) > 0 or string-length(fmp:COL[position() = count(//
        fmp:FIELD[@NAME='Editor']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA) > 0">
        -<origination>
          -<xsl:if test="string-length(fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Operatore video']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA) > 0">
            -<corpname role="Operatore video">
                <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Operatore video']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
              </corpname>
            </xsl:if>
          -<xsl:if test="string-length(fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Editor']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA) > 0">
            -<corpname role="Editor video">
                <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Editor']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
              </corpname>
            </xsl:if>
          </origination>
        </xsl:if>
        <!-- Note -->
      -<note>
          <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Note']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
        </note>
      -<!--
          ACCESSIBILITA' E RESTRIZIONI. Utilizzo funzione "normalize-space()" per inserire nello stesso elemento dcterms:rights i dati relativi ai field "Tipologia diritti" e "Titolare diritti"
        -->
      -<dcterms:rights>
          <xsl:value-of select="normalize-space(concat(fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Tipologia diritti']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA, ' ', fmp:COL[position() = count(//
          fmp:FIELD[@NAME='Titolare diritti']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA))"/>
        </dcterms:rights>
      -<accessrestrict type="password">
        -<p>
            <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Accessibilità']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
          </p>
        </accessrestrict>
      -<userstrict>
        -<p>
            <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Restrizioni di uso']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
          </p>
        </userstrict>
        <!-- DATI RELATIVI ALLA STESURA DEI METADATI -->
      -<revisiondesc>
        -<p>
            <xsl:text>Compilatore metadati: </xsl:text>
            <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Compilatore']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
          </p>
        -<p>
            <xsl:text>Data creazione record: </xsl:text>
            <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Data creazione record']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
          </p>
        -<p>
            <xsl:text>Data modifica record: </xsl:text>
            <xsl:value-of select="fmp:COL[position() = count(//fmp:FIELD[@NAME='Data modifica record']/preceding-sibling::*) + 1]/fmp:DATA"/>
          </p>
        </revisiondesc>
      </did>
    </c02>
  </xsl:template>
</xsl:stylesheet>
```

Una volta esportati i metadati descrittivi utilizzando il foglio di stile XSL sopra descritto, il risultato è un documento XML strutturato che segue le specifiche del formato EAD3 e rappresenta in modo dettagliato e standardizzato le informazioni archivistiche, consentendo una facile integrazione con sistemi di gestione dei dati e archivi digitali. La struttura XML esportata garantisce che i metadati siano ben organizzati, facilmente ricercabili e compatibili con altri standard archivistici e bibliografici, facilitando la consultazione e la preservazione a lungo termine delle risorse digitali. Si riportano di seguito le prime sei pagine del file XML, contenenti informazioni relative ai primi 6 record dell'archivio (cartella: *La gatta Cenerentola*).

```
−<ead>
   <!-- HEADER -->
  −<eadheader>
     <eadid countrycode="IT"/>
    −<filedesc>
      −<titlestmt>
          <title>Archivio digitale della Compagnia della Fortezza</title>
          <author>Carte Blanche</author>
       </titlestmt>
      −<publicationstmt>
          <publisher>Dipartimento delle Arti Università di Bologna</publisher>
          <date>2024</date>
       </publicationstmt>
     </filedesc>
    −<profiledesc>
      −<creation>
          <date>2024</date>
          <persname>Valeria Venturelli</persname>
       </creation>
       <language>Italiano</language>
      −<descrules>
          Encoded Archival Description (EAD), Dublin Core (DC), Dublin Core Terms (dcterms), Text
          Encoding Initiative (TEI)
       </descrules>
     </profiledesc>
    −<repository>
       <corpname>Carte Blanche</corpname>
       <address>Via Don Giovanni Minzoni, 49, 56048 Volterra PI</address>
      −<email>
          info@compagniadellafortezza.org - carteblanchecentroteatroecarcere@cgn.legalmail.it
       </email>
     </repository>
  </eadheader>
  <!-- ARCHDESC -->
 −<archdesc>
     <unitdate unitdatetype="inclusive" normal="1987/2014">1987-2014</unitdate>
    −<dsc>
       <!-- La Gatta Cenerentola -->
      −<c01>
        −<did>
            <unittitle>La Gatta Cenerentola (1989)</unittitle>
            <unitid>GC</unitid>
          −<scopecontent>
            −<tei:p>
                Video relativi allo spettacolo
                <tei:title level="a">La Gatta Cenerentola</tei:title>
```

```
        del
        <tei:date when="1989">1989</tei:date>
        della Compagnia della Fortezza, regia di
        <tei:author type="VIAF" key="41943517">Armando Punzo</tei:author>
        .
      </tei:p>
      −<tei:p>
        Testo di riferimento:
        <tei:title level="m">La gatta Cenerentola</tei:title>
        di
        <tei:author type="VIAF" key="113454297">Roberto De Simone</tei:author>
        .
      </tei:p>
      −<tei:p>
        Link alla scheda artistica:
        −<tei:ref target="http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/
        la-gatta-cenerentola/">
          http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/la-gatta-
          cenerentola/
        </tei:ref>
      </tei:p>
    </scopecontent>
  </did>
−<c02>
  −<did order="1">
    <dc:identifier>GC0001</dc:identifier>
    <dc:title>GC001DVM</dc:title>
    <dc:creator>Compagnia della Fortezza</dc:creator>
    −<dcterms:abstract>
      La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo Parte 1
    </dcterms:abstract>
    <dcterms:extent>01:02:27</dcterms:extent>
    <dc:type>Prova + Spettacolo</dc:type>
    <dcterms:spatial>Carcere di Volterra</dcterms:spatial>
    <dc:date>15/07/1989</dc:date>
    −<dc:description>
      Il video si apre con le prove dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel campino del
      Carcere di Volterra, con indicazioni e interventi del regista Armando Punzo. A seguire,
      prima parte della ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel Carcere di
      Volterra, con pubblico.
    </dc:description>
    −<physdesc altrender="DVM">
      <physloc>CB_02</physloc>
    </physdesc>
    −<note>
      00:34:35-00:34:44 nero. Il video si interrompe a 01:02:27 e continua nel file GC002DVM.
      Video integrale dello spettacolo: file GC004VHS e GC006DVD (qualità migliore). Video
      integrale prove + spettacolo: file GC005VHS.
    </note>
    <dcterms:rights>Copyrighted Carte Blanche</dcterms:rights>
    −<accessrestrict>
```

Accessibile
</accessrestrict>
<userstrict>
non pubblicare, non divulgare
</userstrict>
<revisiondesc>
Compilatore metadati: Valeria Venturelli
Data creazione record: 03/12/2021
Data modifica record: 26/04/2024
</revisiondesc>
</did>
</c02>
<c02>
<did order="2">
<dc:identifier>GC0002</dc:identifier>
<dc:title>GC002DVM</dc:title>
<dc:creator>Compagnia della Fortezza</dc:creator>
<dcterms:abstract>
La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 2
</dcterms:abstract>
<dcterms:extent>01:02:27</dcterms:extent>
<dc:type>Spettacolo</dc:type>
<dcterms:spatial>Carcere di Volterra</dcterms:spatial>
<dc:date>15/07/1989</dc:date>
<dc:description>
Seconda parte della ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel Carcere di Volterra, con pubblico.
</dc:description>
<physdesc altrender="DVM">
<physloc>CB_02</physloc>
</physdesc>
<note>
Il video è il continuo del file GC001DVM. Si interrompe a 01:02:27 e continua nel file GC003DVM. Video integrale dello spettacolo: file GC004VHS e GC006DVD (qualità migliore). Video integrale prove + spettacolo: file GC005VHS.
</note>
<dcterms:rights>Copyrighted Carte Blanche</dcterms:rights>
<accessrestrict>
Accessibile
</accessrestrict>
<userstrict>
non pubblicare, non divulgare
</userstrict>
<revisiondesc>
Compilatore metadati: Valeria Venturelli
Data creazione record: 03/12/2021
Data modifica record: 25/04/2024
</revisiondesc>
</did>
</c02>
<c02>

```
−<did order="3">
    <dc:identifier>GC0003</dc:identifier>
    <dc:title>GC003DVM</dc:title>
    <dc:creator>Compagnia della Fortezza</dc:creator>
  −<dcterms:abstract>
      La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 3
    </dcterms:abstract>
    <dcterms:extent>00:25:11</dcterms:extent>
    <dc:type>Spettacolo</dc:type>
    <dcterms:spatial>Carcere di Volterra</dcterms:spatial>
    <dc:date>15/07/1989</dc:date>
  −<dc:description>
      Spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel Carcere di Volterra, finale e applausi. Il video è la
      terza e ultima parte della ripresa integrale dello spettacolo.
    </dc:description>
  −<physdesc altrender="DVM">
      <physloc>CB_02</physloc>
    </physdesc>
  −<note>
      Il video è il continuo del file GC002DVM. Video integrale dello spettacolo: file
      GC004VHS e GC006DVD (qualità migliore). Video integrale prove + spettacolo: file
      GC005VHS.
    </note>
    <dcterms:rights>Copyrighted Carte Blanche</dcterms:rights>
  −<accessrestrict>
      <p>Accessibile</p>
    </accessrestrict>
  −<userstrict>
      <p>non pubblicare, non divulgare</p>
    </userstrict>
  −<revisiondesc>
      <p>Compilatore metadati: Valeria Venturelli</p>
      <p>Data creazione record: 03/12/2021</p>
      <p>Data modifica record: 25/04/2024</p>
    </revisiondesc>
  </did>
</c02>
−<c02>
  −<did order="4">
    <dc:identifier>GC0004</dc:identifier>
    <dc:title>GC004VHS</dc:title>
    <dc:creator>Compagnia della Fortezza</dc:creator>
  −<dcterms:abstract>
      La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo
    </dcterms:abstract>
    <dcterms:extent>01:54:38</dcterms:extent>
    <dc:type>Spettacolo</dc:type>
    <dcterms:spatial>Carcere di Volterra</dcterms:spatial>
    <dc:date>15/07/1989</dc:date>
  −<dc:description>
      Ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel Carcere di Volterra, con
```

```
        pubblico. Prima rappresentazione, 15 luglio 1989, ore 17:00.
      </dc:description>
    −<physdesc altrender="VHS">
        <physloc>CB_07</physloc>
      </physdesc>
    −<note>
        Uguale ripresa con qualità migliore: file GC006DVD.
      </note>
      <dcterms:rights>Copyrighted Carte Blanche</dcterms:rights>
    −<accessrestrict>
        <p>Accessibile</p>
      </accessrestrict>
    −<userstrict>
        <p>non pubblicare, non divulgare</p>
      </userstrict>
    −<revisiondesc>
        <p>Compilatore metadati: Valeria Venturelli</p>
        <p>Data creazione record: 03/12/2021</p>
        <p>Data modifica record: 25/04/2024</p>
      </revisiondesc>
    </did>
  </c02>
−<c02>
  −<did order="5">
      <dc:identifier>GC0005</dc:identifier>
      <dc:title>GC005VHS</dc:title>
      <dc:creator>Compagnia della Fortezza</dc:creator>
    −<dcterms:abstract>
        La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo
      </dcterms:abstract>
      <dcterms:extent>02:29:22</dcterms:extent>
      <dc:type>Prova + Spettacolo</dc:type>
      <dcterms:spatial>Carcere di Volterra</dcterms:spatial>
      <dc:date>15/07/1989</dc:date>
    −<dc:description>
        Prove dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel campino del Carcere di Volterra, con indicazioni e interventi del regista Armando Punzo. A seguire, ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel Carcere di Volterra, con pubblico. Prima rappresentazione, 15 luglio 1989, ore 17:00.
      </dc:description>
    −<physdesc altrender="VHS">
        <physloc>CB_07</physloc>
      </physdesc>
      <note/>
      <dcterms:rights>Copyrighted Carte Blanche</dcterms:rights>
    −<accessrestrict>
        <p>Accessibile</p>
      </accessrestrict>
    −<userstrict>
        <p>non pubblicare, non divulgare</p>
      </userstrict>
```

```
        −<revisiondesc>
            <p>Compilatore metadati: Valeria Venturelli</p>
            <p>Data creazione record: 03/12/2021</p>
            <p>Data modifica record: 25/04/2024</p>
          </revisiondesc>
        </did>
      </c02>
    −<c02>
      −<did order="6">
          <dc:identifier>GC0006</dc:identifier>
          <dc:title>GC006DVD</dc:title>
          <dc:creator>Compagnia della Fortezza</dc:creator>
        −<dcterms:abstract>
            La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo
          </dcterms:abstract>
          <dcterms:extent>01:55:36</dcterms:extent>
          <dc:type>Spettacolo</dc:type>
          <dcterms:spatial>Carcere di Volterra</dcterms:spatial>
          <dc:date>15/07/1989</dc:date>
        −<dc:description>
            Ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel Carcere di Volterra, con
            pubblico. Prima rappresentazione, 15 luglio 1989, ore 17:00.
          </dc:description>
        −<physdesc altrender="DVD">
            <physloc>CB_07</physloc>
          </physdesc>
          <note>Qualità migliore rispetto al file GC004VHS.</note>
          <dcterms:rights>Copyrighted Carte Blanche</dcterms:rights>
        −<accessrestrict>
            <p>Accessibile</p>
          </accessrestrict>
        −<userstrict>
            <p>non pubblicare, non divulgare</p>
          </userstrict>
        −<revisiondesc>
            <p>Compilatore metadati: Valeria Venturelli</p>
            <p>Data creazione record: 03/12/2021</p>
            <p>Data modifica record: 25/04/2024</p>
          </revisiondesc>
        </did>
      </c02>
    </c01>
    <!-- Masaniello -->
  −<c01>
    −<did>
        <unittitle>Masaniello (1990)</unittitle>
        <unitid>MS</unitid>
      −<scopecontent>
        −<tei:p>
            Video relativi allo spettacolo
            <tei:title level="a">Masaniello</tei:title>
```

3. I DATABASE PER LA CONSULTAZIONE

3.1. Il sito web per la consultazione da remoto

Al fine di rendere consultabili da remoto i principali metadati descrittivi si è proceduto alla creazione di un sito web che verrà caricato sui server del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e sarà accessibile tramite collegamento ipertestuale dal sito della Biblioteca delle Arti.

Il sito web per la consultazione remota dei metadati rappresenta una soluzione user-friendly, pensata per garantire un accesso semplice e immediato alle informazioni chiave relative ai documenti audiovisivi conservati in archivio. Una delle sfide principali nell'implementazione di un sistema di consultazione digitale è rappresentata dalla gestione dinamica dei metadati, utile ad apportare aggiornamenti e modifiche in tempo reale senza dover intervenire direttamente sulla struttura del sito web.

Dopo la creazione del documento XML, quindi, è stato realizzato uno script specifico per l'estrazione e la visualizzazione dei dati: lo script può essere utilizzato nel contesto di una pagina HTML, in questo modo non sarà necessario modificare i metadati nel file XML e nel sito web stesso, ma una modifica applicata all'XML verrà automaticamente riportata anche nel sito.

Lo script JavaScript seleziona i file "c02" relativi alla cartella "c01" con un "unitid" specifico (es. "GC") e li mostra in un accordion all'interno di una pagina HTML. Ogni elemento dell'accordion contiene una selezione di metadati descrittivi: "titolo" (dc:title), "didascalia" (dcterms:abstract), "tipologia contenuto" (dc:type), "data" (dc:date), "luogo" (dcterms:spatial), "durata" (dcterms:extent), "descrizione" (dc:description), "note" (ead:note), "accessibilità" (ead:accessrestrict). Lo script, inoltre, permette di scaricare il file XML corrispondente e include un pulsante per aprire e chiudere tutti gli elementi dell'accordion simultaneamente.

Nello specifico, lo script è stato implementato per svolgere le seguenti funzioni:

1. *Caricamento del file XML*

```
const xhttp = new XMLHttpRequest();
xhttp.open("GET", "http://localhost:8000/xml.xml", false);
xhttp.send();
const xmlDoc = xhttp.responseXML;
```

2. *Filtraggio dei dati*

```
// variabile per conteggiare i file
let accessibleFileCount = 0;

// Ottiene l'elenco dei file c02 relativi alla cartella c01 con unitid "filterValue"
// filerValue definito in HTML con unitid
const c01 = xmlDoc.getElementsByTagNameNS("urn:isbn:1-931666-22-9", "c01");
let c02Files = [];
for (let i = 0; i < c01.length; i++) {
  const unitid = c01[i].getElementsByTagNameNS("urn:isbn:1-931666-22-9", "unitid")[0];
  if (unitid.textContent === filterValue) {
    c02Files = c01[i].getElementsByTagNameNS("urn:isbn:1-931666-22-9", "c02");
    break;
  }
}
```

3. *Creazione dell'accordion*

```
// Crea l'accordion
function createAccordion(title, abstract, description, date, extent, note, type, spatial, accessrestrict) {
  return `
    <button class="accordion">${title} | ${abstract}</button>
    <div class="panel">
      <span class="download-button">
        <img src="img/xml-icon.svg" alt="Download Icon" class="download-icon" onclick="downloadXML('${title}')">
        <span class="download-link" onclick="downloadXML('${title}')">File XML</span>
      </span>
      <p><strong>Tipologia contenuto:</strong> ${type}</p>
      <p><strong>Data:</strong> ${date}</p>
      <p><strong>Luogo:</strong> ${spatial}</p>
      <p><strong>Durata:</strong> ${extent}</p>
      <p><strong>Descrizione:</strong><br>${description}</p>
      <p><strong>Note:</strong><br>${note}</p>
      <p><strong>Accessibilità:</strong> ${accessrestrict}</p>
      <br>
    </div>
  `;
}
```

4. *Apertura e download del file XML relativo al singolo record*

```
// Aprire file XML in una nuova scheda
function openXMLInNewTab(title) {
  const matchingFile = Array.from(c02Files).find((file) => {
    const fileTitle = file.getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/elements/1.1/", "title")[0].textContent;
    return fileTitle === title;
  });

  if (matchingFile) {
    const serializer = new XMLSerializer();
    const xmlString = serializer.serializeToString(matchingFile);
    const xmlBlob = new Blob([xmlString], { type: "application/xml" });
    const xmlUrl = URL.createObjectURL(xmlBlob);
    const newTab = window.open(xmlUrl, "_blank");
    newTab.focus();
  }
}

function downloadXML(title) {
  openXMLInNewTab(title);
}
```

5. *Aggiunta dei dati alla pagina HTML*

```
// Aggiungi l'accordion all'elemento HTML con id "metadata"
for (let i = 0; i < c02Files.length; i++) {
  // Incrementa il conteggio dei file
  accessibleFileCount++;

  const title = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/elements/1.1/", "title")[0].textContent;
  const abstract = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/terms/", "abstract")[0].textContent;
  const description = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/elements/1.1/", "description")[0].textContent;
  const date = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/elements/1.1/", "date")[0].textContent;
  const extent = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/terms/", "extent")[0].textContent;
  const note = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("urn:isbn:1-931666-22-9", "note")[0].textContent;
  const spatial = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/terms/", "spatial")[0].textContent;
  const type = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("http://purl.org/dc/elements/1.1/", "type")[0].textContent;
  const accessrestrict = c02Files[i].getElementsByTagNameNS("urn:isbn:1-931666-22-9", "accessrestrict")[0].textContent;

  const accordion = createAccordion(title, abstract, description, date, extent, note, type, spatial, accessrestrict);
  document.getElementById("metadata").innerHTML += accordion;
}
```

6. *Aggiunta del comportamento dell'accordion*

```
// Aggiungi il comportamento all'accordion
const accordions = document.getElementsByClassName("accordion");
for (let i = 0; i < accordions.length; i++) {
  accordions[i].addEventListener("click", function () {
    this.classList.toggle("active");
    const panel = this.nextElementSibling;
    if (panel.style.maxHeight) {
      panel.style.maxHeight = null;
    } else {
      panel.style.maxHeight = panel.scrollHeight + "px";
    }
  });
}
```

7. *Creazione del pulsante "Apri tutti"*

```
// Crea il pulsante "Apri tutti"
let isOpen = false;
const openAllButton = document.createElement("button");
openAllButton.id = "open-all";
openAllButton.innerHTML = isOpen ? `Chiudi tutti (${accessibleFileCount})` : `Apri tutti (${accessibleFileCount})`;
openAllButton.addEventListener("click", function () {
  const accordions = document.getElementsByClassName("accordion");
  for (let i = 0; i < accordions.length; i++) {
    accordions[i].nextElementSibling.style.maxHeight = isOpen ? "0" : accordions[i].nextElementSibling.scrollHeight + "px";
    accordions[i].classList.toggle("active", !isOpen);
  }
  isOpen = !isOpen;
  openAllButton.innerHTML = isOpen ? `Chiudi tutti (${accessibleFileCount})` : `Apri tutti (${accessibleFileCount})`;
});

// Aggiungi il pulsante all'elemento HTML con id "metadata"
const metadata = document.getElementById("metadata");
metadata.insertBefore(openAllButton, metadata.firstChild);
```

Utilizzando HTML e CSS è stato quindi realizzato un sito web con interfaccia user-friendly che incorpora lo script sopra descritto per la visualizzazione e la ricerca dei metadati descrittivi. Il sito, intitolato *Archivio Compagnia della Fortezza* (come esplicitato dall'header), presenta una struttura chiara e funzionale che facilita l'accesso e la consultazione del contenuto da remoto.

La home page è suddivisa in tre sezioni principali: la sezione "Archivio" fornisce una breve descrizione del materiale audiovisivo conservato nell'archivio e della storia che ha portato alla sua digitalizzazione; la sezione "Consulta l'archivio" replica la suddivisione in cartelle, da qui è possibile scaricare l'XML completo dell'archivio e accedere alle pagine dei singoli spettacoli/progetti tramite link ipertestuali; nella sezione "Contatti" sono fornite le informazioni necessarie per mettersi in contatto con Carte Blanche (*producer*) e con la Biblioteca delle Arti (*management*).

ARCHIVIO COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

Home Archivio Consulta l'archivio Contatti

Archivio Compagnia della Fortezza (1987-2014)

La Compagnia della Fortezza, diretta dal regista Armando Punzo, nasce nell'agosto 1987 a partire da un progetto di laboratorio teatrale promosso dall'associazione Carte Blanche nella Casa di reclusione di Volterra.
In trentacinque anni di attività la compagnia ha prodotto quaranta spettacoli, che hanno debuttato all'interno del Carcere di Volterra, per poi svolgere importanti tournées al di fuori dell'ambito penitenziario, ottenendo i riconoscimenti più prestigiosi in campo teatrale, fra i quali otto premi Ubu. L'Archivio Compagnia della Fortezza è costituito dalla documentazione audiovisiva relativa agli spettacoli diretti da Armando Punzo, comprensivi di tutte le prove e le repliche documentate dal 1987 al 2014. Sono presenti nel fondo anche assemblaggi di materiali di terzi utilizzati a fini di studio e servizi giornalistici sull'esperienza della compagnia e sui singoli spettacoli.
Il Fondo è il risultato di un progetto di riordino e digitalizzazione dell'archivio audiovisivo della Compagnia della Fortezza completato nel 2015 e realizzato sulla base della convenzione stipulata in data 18/12/2013 fra Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, Associazione Carte Blanche (detentrice dell'Archivio) e Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna, in collaborazione con la Soprintendenza Archivistica per la Toscana, con il coordinamento scientifico della professoressa Cristina Valenti.
Le lavorazioni del fondo audiovisivo, affidate alla ditta Kiné, hanno riguardato materiali video in formati analogici e digitali, per un totale di 1358 supporti (127 VHS; 231 Hi8; 847 MiniDV; 96 HDV; 1 Dvcam; 2 MiniDisc; 1 beta; 53 CD/DVD).
La costituzione del Fondo giunge a coronamento di un percorso che, a partire dai primi anni Novanta, ha visto segnalarsi sul piano nazionale il Dipartimento delle Arti (già Dipartimento di Musica e Spettacolo) per gli studi avviati nel campo del "Teatro di interazione sociale" e in particolare del Teatro in Carcere, per iniziativa del professor Claudio Meldolesi e della scuola che ha fatto riferimento al suo magistero, di cui Cristina Valenti è attualmente l'esponente più diretta. Va ricordata inoltre l'attività di ricerca applicata portata avanti dai Centri Dipartimentali Soffitta e Cimes che, sotto la direzione dei professori Marco De Marinis e Gerardo Guccini, hanno organizzato con cadenza pressoché annuale progetti dedicati a tale ambito, coinvolgendo in diverse occasioni Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza.
L'archivio è attualmente oggetto del progetto di dottorato di Valeria Venturelli, finalizzato alla metadatazione descrittiva delle unità documentarie e alla creazione di un sito web per rendere l'archivio consultabile da remoto.

Consulta l'archivio

XML completo

COMPAGNIA DELLA FORTEZZA (1989-2014)

- **La Gatta Cenerentola (1989)**
- **Masaniello (1990)**
- **'O juorno 'e San Michele (1991)**
- **Il Corrente (1992)**
- **Marat-Sade (1993 e 2008)**
- **La Prigione (1994)**
- **Eneide - Il Studio (1995)**
- **I Negri (1996)**
- **Retrospettiva: Marat-Sade, La Prigione, I Negri (1997)**
- **Orlando Furioso (1998)**
- **Insulti al Pubblico (1999)**
- **Macbeth (2000)**
- **Amleto (2001)**
- **L'Opera da tre soldi (2002)**
- **I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht (2003)**
- **P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno (2004)**
- **Sing Sing Cabaret (2005)**
- **Appunti per un film (2005)**
- **Il Libro della Vita (2005 e 2008)**
- **Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni (2006)**
- **Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione – I Studio (2007)**
- **Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione (2008)**
- **Un silenzio straordinario (2008)**
- **Alice nel Paese delle Meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà (2009)**
- **Il sogno di Faust (2010)**
- **Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà (2010)**
- **Mercuzio non vuole morire (2011-2012)**
- **Santo Genet (2013-2014)**

ALTRE REGIE DI ARMANDO PUNZO (1987-2005)

- **Etty (1987)**
- **Una vita disturbata (1988)**
- **Verso Camille Claudel (1989)**
- **Teatro No (1997)**
- **Nihil, Nulla (2001)**
- **Il Vuoto ovvero quel che resta di Bertolt Brecht (2005)**

PROGETTI EUROPEI E INTERNAZIONALI (1999-2008)

- **I porti del Mediterraneo (1999), convegni e altri progetti**

Carte Blanche

Produttore e conservatore
Via don Minzoni, 49
56048 Volterra (PI)
info@compagniadellafortezza.org
Vai al sito

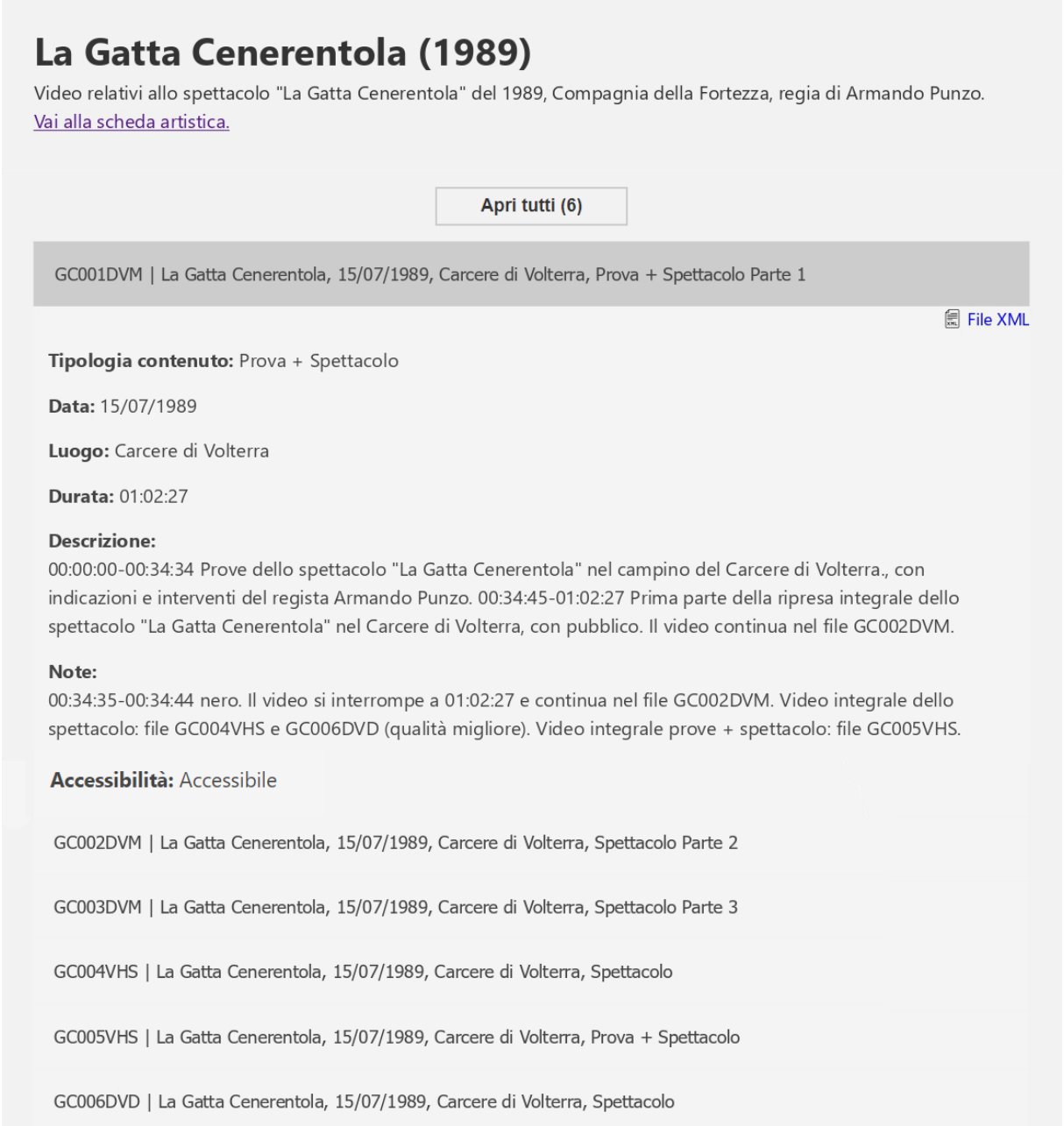
Biblioteca delle Arti - Università di Bologna

Conservatore
Biblioteca delle Arti - Sezione di Musica e Spettacolo.
Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Via Barberia 4
40123 Bologna
tel: 0512092061
Vai al sito

© 2024 Carte Blanche | Dipartimento delle Arti - Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Tutti i diritti riservati.

I metadati descrittivi sono visualizzabili nelle pagine dedicate ai singoli spettacoli e progetti, ciascuna progettata per fornire dettagli specifici e facilitare l'accesso alle informazioni correlate. Si prenda come esempio la pagina dedicata a *La Gatta Cenerentola* (1989): essa presenta una breve descrizione dello spettacolo, con link ipertestuale alla scheda artistica sul sito della Compagnia della Fortezza e, a seguire, un accordion che riporta i nomi dei file e le didascalie di tutti i video contenuti in quella cartella.

Per ciascun documento sono riportati, grazie allo script sopra descritto, i metadati descrittivi principali: "tipologia contenuto", "data", "luogo", "durata", "descrizione", "note" e accessibilità".



La Gatta Cenerentola (1989)

Video relativi allo spettacolo "La Gatta Cenerentola" del 1989, Compagnia della Fortezza, regia di Armando Punzo.
Vai alla scheda artistica.

Apri tutti (6)

GC001DVM | La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo Parte 1

File XML

Tipologia contenuto: Prova + Spettacolo

Data: 15/07/1989

Luogo: Carcere di Volterra

Durata: 01:02:27

Descrizione:
00:00:00-00:34:34 Prove dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel campino del Carcere di Volterra., con indicazioni e interventi del regista Armando Punzo. 00:34:45-01:02:27 Prima parte della ripresa integrale dello spettacolo "La Gatta Cenerentola" nel Carcere di Volterra, con pubblico. Il video continua nel file GC002DVM.

Note:
00:34:35-00:34:44 nero. Il video si interrompe a 01:02:27 e continua nel file GC002DVM. Video integrale dello spettacolo: file GC004VHS e GC006DVD (qualità migliore). Video integrale prove + spettacolo: file GC005VHS.

Accessibilità: Accessibile

GC002DVM | La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 2

GC003DVM | La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 3

GC004VHS | La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo

GC005VHS | La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo

GC006DVD | La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo

In tal modo, i metadati descrittivi essenziali saranno consultabili online, offrendo ai fruitori la possibilità di esaminare preliminarmente il materiale a distanza e di identificare i video di loro interesse.

3.2. Il database per la consultazione in sede

Il database creato con FileMaker per la lavorazione dei metadati è stato adattato alla consultazione in presenza, tramite l'implementazione delle seguenti funzionalità:

- home page user-friendly e intuitiva, che permette all'utente di accedere immediatamente all'elenco di tutte le registrazioni oppure all'elenco degli spettacoli/progetti;
- passaggio immediato dal formato elenco alla scheda descrittiva dei singoli file;
- possibilità di visualizzare solo i file relativi a un determinato spettacolo/progetto;
- maschera di ricerca avanzata che permette di effettuare ricerche per parole chiave in diversi campi descrittivi;
- dati dinamici che collegano il formato scheda al formato spettacolo.

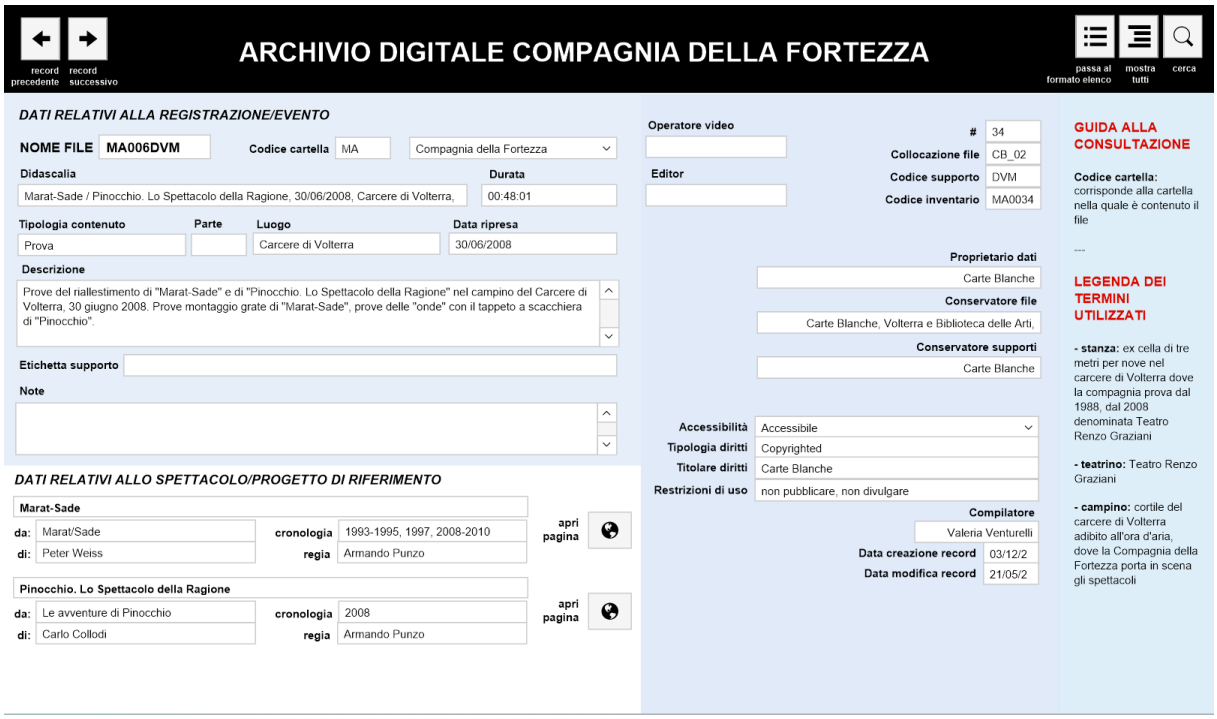
Il database verrà messo a disposizione dei fruitori che si recheranno presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna per la consultazione del materiale audiovisivo. L'utente potrà accedere al database con un profilo "Ospite", così da impedire la possibilità di alterare o modificare i dati inseriti: ciò sarà consentito solo a chi disporrà delle credenziali e quindi dei privilegi di Amministratore, in modo tale da garantire in ogni momento la possibilità di correggere o integrare le informazioni.

La pagina iniziale accoglie l'utente fornendo una panoramica delle informazioni principali sul contenuto e la storia dell'archivio digitale. Da qui, l'utente può scegliere tra due opzioni: visualizzare tutti i dati relativi alle registrazioni tramite il pulsante "Visualizza i dati delle registrazioni" oppure avviare la navigazione partendo dall'elenco degli spettacoli/progetti con il pulsante "Cerca per spettacolo/progetto". In entrambi i casi, si aprirà una nuova scheda con l'interfaccia selezionata, e l'utente potrà tornare all'home page in qualsiasi momento.

Visualizza i dati delle registrazioni: questa opzione apre un elenco completo di tutti i documenti, con le seguenti informazioni: "codice cartella" (che corrisponde al codice dello spettacolo di riferimento), "nome file", "didascalia" e "ordinamento". L'utente può scorrere l'intero elenco fino al numero 1.374 e, cliccando sulla didascalia di un documento, accedere al formato scheda dettagliato che fornisce tutti i metadati relativi al singolo file.

Codice cartella	Nome file	Didascalia	#
GC	GC001DVM	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo Parte 1	1
GC	GC002DVM	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 2	2
GC	GC003DVM	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 3	3
GC	GC004VHS	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo	4
GC	GC005VHS	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Prova + Spettacolo	5
GC	GC006DVD	La Gatta Cenerentola, 15/07/1989, Carcere di Volterra, Spettacolo	6
MS	MS001DVM	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 1	7
MS	MS002DVM	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo Parte 2	8
MS	MS003VHS	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo	9
MS	MS004VHS	Masaniello, 14/07/1990, Carcere di Volterra, Spettacolo	10
MS	MS005VHS	Masaniello, 14/11/1998, Rai Due, Registrazione TV	11

Nella scheda contenente i metadati è presente una sezione denominata “Dati relativi allo spettacolo/progetto di riferimento”: qui è stato creato un portale che stabilisce una connessione tra i dati dello spettacolo e la tabella dedicata agli spettacoli. Questo portale permette una gestione dettagliata delle informazioni, consentendo di visualizzare e associare dati relativi a più spettacoli all’interno di un singolo record. È particolarmente utile quando un video registra momenti di prove di spettacoli diversi. Ad esempio, un video originariamente collocato nella cartella *Marat-Sade* (MA006DVM) documenta prove del riallestimento del 2008 di *Marat-Sade* e di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: grazie al portale, è possibile visualizzare anche i dati di entrambi gli spettacoli documentati nel video, sebbene questi siano contenuti in cartelle diverse.



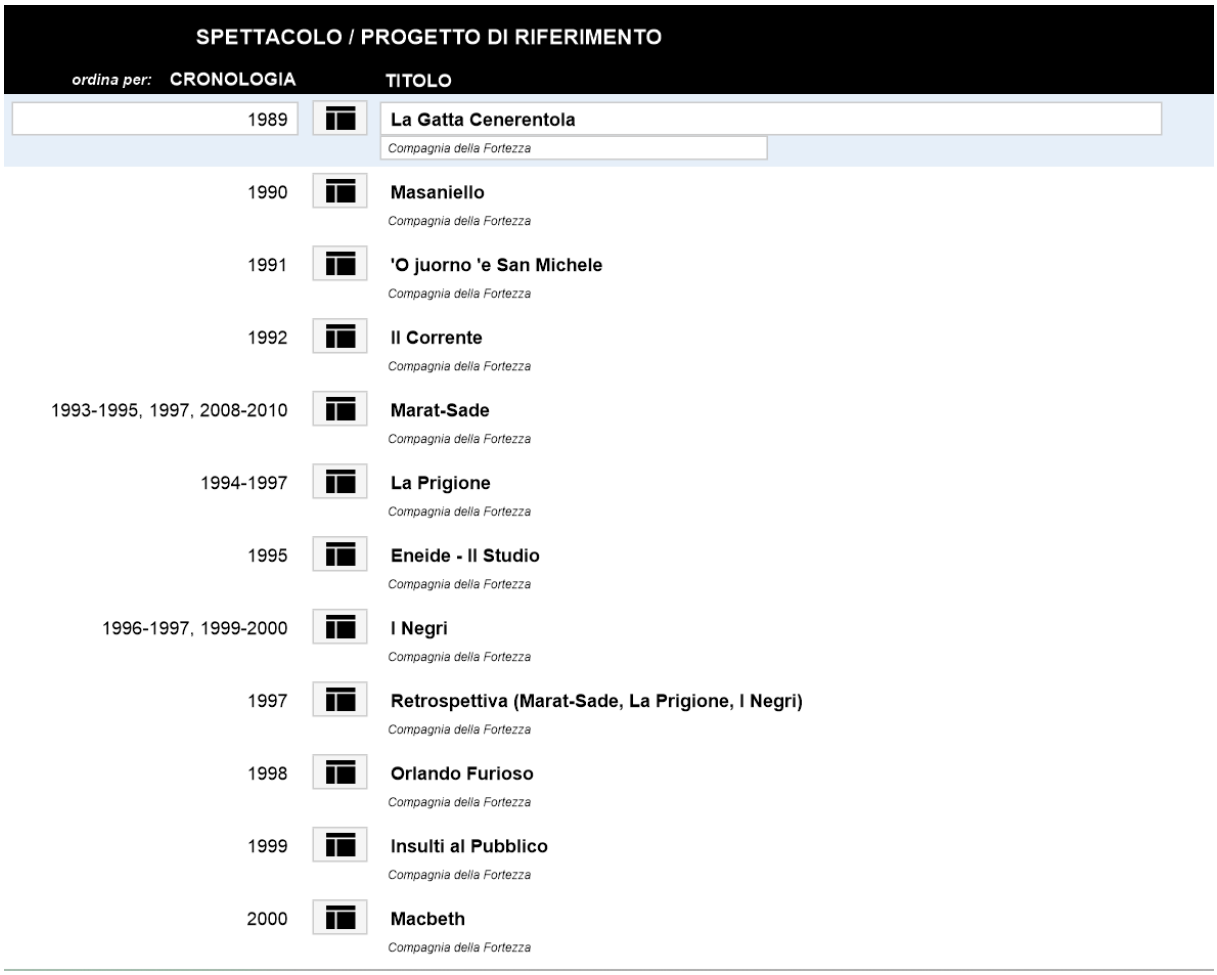
In alto, su una banda nera, un menù consente di eseguire le seguenti azioni: passare al record precedente o successivo, per navigare rapidamente tra i documenti; passare dal formato scheda al formato elenco, per tornare alla visualizzazione complessiva dei documenti; mostrare tutti i record, opzione utile per visualizzare nuovamente l'intero elenco dopo una ricerca; accedere alla maschera di ricerca, per effettuare ricerche mirate tra i documenti.

La maschera di ricerca del database è progettata per facilitare l'accesso rapido e diretto ai documenti attraverso ricerche basate su parole chiave in diversi campi descrittivi. Gli utenti hanno la possibilità di effettuare ricerche nei seguenti campi: "nome file", "codice cartella", "compagnia" (scelta tra: "Compagnia della Fortezza", "Altre regie di Armando Punzo" e "Altro"), "didascalia", "tipologia contenuto", "luogo", "data ripresa", "descrizione", "accessibilità". La maschera di ricerca include anche i dati dinamici relativi allo spettacolo/progetto di riferimento, quali il titolo dello spettacolo, la cronologia, il testo e l'autore di riferimento.

Per implementare la maschera di ricerca è stato creato uno script personalizzato che gestisce i risultati in base al numero di record trovati. All'inizio, lo script avvia un ciclo che esamina i risultati della ricerca: se vengono trovati più di un record, lo script mostra l'elenco di tutti i risultati e termina l'elaborazione; se viene trovato un solo record, lo script visualizza direttamente la scheda dettagliata di quel documento e conclude il ciclo; se non vengono trovati risultati, lo script mostra un messaggio di errore che informa che "Nessun record soddisfa i criteri di ricerca" e continua a eseguire il ciclo, permettendo così all'utente di modificare i criteri e riprovare la ricerca. In ogni momento è possibile uscire dalla maschera di ricerca e tornare alla visualizzazione in formato scheda o elenco tramite il pulsante "Annulla" posto in alto a destra.

```
1  Imposta cattura errori [Attivata]
2  Loop
3      Vai al formato [“Ricerca” (Inventario_Carteb…;
       Animazione:Nessuna]
4      Passa al modo Trova [Pausa:Attivata]
5      Esegui la ricerca []
6      If [Get ( ContoTrovati ) > 1]
7          Vai al formato [“Elenco” (Inventario_Car…;
           Animazione:Nessuna]
8          Ordina i record [Ripristina;
           Con finestra di dialogo:Disattivata]
9          Exit Loop If [True]
10     Else If [Get ( ContoTrovati) = 1]
11         Vai al formato [“Scheda record” (Inventa…;
           Animazione:Nessuna]
12         Exit Loop If [True]
13     Else
14         Mostra finestra personalizz. ["Nessun re…;
           "Nessun record soddisfa questi criteri d…]
15     End If
16 End Loop
17 Imposta cattura errori [Disattivata]
```

Cerca per spettacolo/progetto: qui gli utenti possono accedere a un elenco di spettacoli e progetti ordinati cronologicamente. Questo elenco può essere facilmente riordinato in ordine alfabetico cliccando sul titolo dello spettacolo, offrendo così maggiore flessibilità nella navigazione.



Cliccando su un titolo specifico, si apre una breve scheda descrittiva che fornisce i dati essenziali dello spettacolo, inclusi dettagli come il titolo, la data e altre informazioni rilevanti. Inoltre, è presente un collegamento ipertestuale alla scheda artistica corrispondente sul sito della Compagnia della Fortezza, permettendo di ottenere ulteriori informazioni direttamente dalla fonte ufficiale.

Accanto alla scheda descrittiva, è disponibile un pulsante “Mostra tutti i record relativi allo spettacolo”. Cliccando su questo pulsante, si stabilisce una connessione con il portale che visualizza tutti i record associati allo spettacolo selezionato in formato elenco. Questo facilita l’accesso a tutti i documenti e video pertinenti, anche se catalogati in cartelle differenti.

Il database sviluppato per la consultazione in sede presso la Biblioteca delle Arti costituisce un prezioso strumento di ricerca le cui funzionalità avanzate, come la navigazione intuitiva, la ricerca per parole chiave e i dati dinamici che collegano i documenti a più spettacoli, offrono agli studiosi un accesso agevolato e dettagliato al vasto archivio audiovisivo della Compagnia della Fortezza.

L'implementazione di questi strumenti non solo rende il processo di consultazione più immediato e preciso, ma garantisce anche la tutela e l'integrità dei dati, grazie alla limitazione delle modifiche ai soli utenti con privilegi di amministratore. In questo modo, il database non si configura semplicemente come un contenitore di informazioni, ma come un vero e proprio strumento di valorizzazione e diffusione del patrimonio culturale della compagnia. Questo sistema permette ai fruitori di entrare in contatto con un materiale spesso complesso e stratificato, facilitando la comprensione e la contestualizzazione delle opere, promuovendo così una maggiore accessibilità e un'interazione diretta con la ricchezza del fondo.

4. DESCRIZIONE

L'archivio storico della Compagnia della Fortezza è costituito dalle seguenti serie:

1. *Carteggio e atti* (1987-2007, 42 buste con 59 fascicoli);
2. *Appunti e scritti sull'attività dell'associazione* (1982-2004, 3 buste con 7 fascicoli);
3. *Produzione artistica e teatrale* (1987-2005, 11 buste con 20 fascicoli);
4. *Centro teatro e carcere* (1991-2006, 11 buste con 20 fascicoli);
5. *Progetti ed eventi* (1989-2006, 3 buste);
6. *Attività laboratoriale e formazione* (1987-2008, 10 buste con 20 fascicoli)
7. *Materiale a stampa promozionale*: comprende manifesti, locandine, brochures, volantini, cartoline, fogli di sala, programmi, cartoncini per abbonamenti e pass relativi alla produzione artistica e teatrale, al Festival VolterraTeatro e ad altri progetti ed eventi come: convegni, conferenze, mostre, incontri pubblici, presentazioni di libri o di produzioni video (1987-2014, 21 buste con 62 fascicoli, 30 tubi);
8. *Rassegna stampa* (1989-2014, 75 buste);
9. *Centro di cultura attiva Il Porto* (1981-1987 con documenti fino al 1990, 2 buste con 9 fascicoli, 2 tubi);
10. *Materiale fotografico* (1987-2013): fotografie analogiche e digitali, negativi e diapositive, prodotte sia da fotografi professionisti che amatoriali (2.478 positivi, di cui 2.231 relativi ai singoli spettacoli; 293 strisce di negativi; 170 provini in rotoli/strisce/fogli, di cui 100 relativi ai singoli spettacoli; 359 diapositive; 13.678 files solo relativi agli spettacoli dal 1989 al 2009);
11. *Materiale audiovisivo* (1987-2014, 1.696 pezzi): videoriprese di prove, spettacoli teatrali (anche in veste commerciale), video di laboratori di formazione prodotti da Armando Punzo e dai suoi collaboratori per la produzione teatrale con la Compagnia della Fortezza e per altre attività, trasmissioni radio-televisive, interviste, documentari ed altri eventi, acquisiti da Carte Blanche in occasione di collaborazioni o partecipazioni a eventi organizzati da terzi. [Si tratta della serie interessata al progetto di digitalizzazione in oggetto, che ha portato alla creazione di copie di accesso per la consultazione].

Consistenza totale: 167 buste (con 168 fascicoli), 30 tubi (con 116 rotoli di manifesti e locandine), 1.696 pezzi di supporti audiovisivi e materiale fotografico composto da 3.748 positivi, 293 strisce di negativi, 170 provini in rotoli/strisce/fogli, 359 diapositive, 13.678 files.

Dal 28 luglio 2021 tutto il materiale cartaceo (serie 1-9) è consultabile previo appuntamento presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra. Il materiale fotografico (serie 10) e audiovisivo (serie 11) sono conservati presso la sede dell'associazione Carte Blanche a Volterra. Le copie di accesso digitalizzate del materiale audiovisivo sono conservate e consultabili previo appuntamento presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna.

4.1. Il materiale audiovisivo

L'archivio digitale è costituito da un totale di 1.374 unità audiovisive. Tra queste si contano 93 duplicati, ovvero file identici, e 15 record che non corrispondono a nessun file digitale, poiché la digitalizzazione o la compressione in formato MP4 non è stata possibile (ad esempio a causa di nastri danneggiati, cassette vuote o particolarità del supporto).

Di 1.266 file video originali e privi di duplicati, 13 sono stati rimossi dal disco per la consultazione per i seguenti motivi:

- Materiali di terzi utilizzati per fini di studio, protetti da copyright: MS005VHS (registrazione RAI), MA060VHS (registrazione RAI), AM023VHS, AM024VHS, AM025VHS, AM026VHS (montaggio di film);
- Spettacoli di altri artisti e compagnie ospiti nel carcere di Volterra: OF008Hi8, AL005DVM, AL113DVM, AL114DVM, AL115DVM
- Decisione del soggetto produttore: PI050DVM, HA069HDV

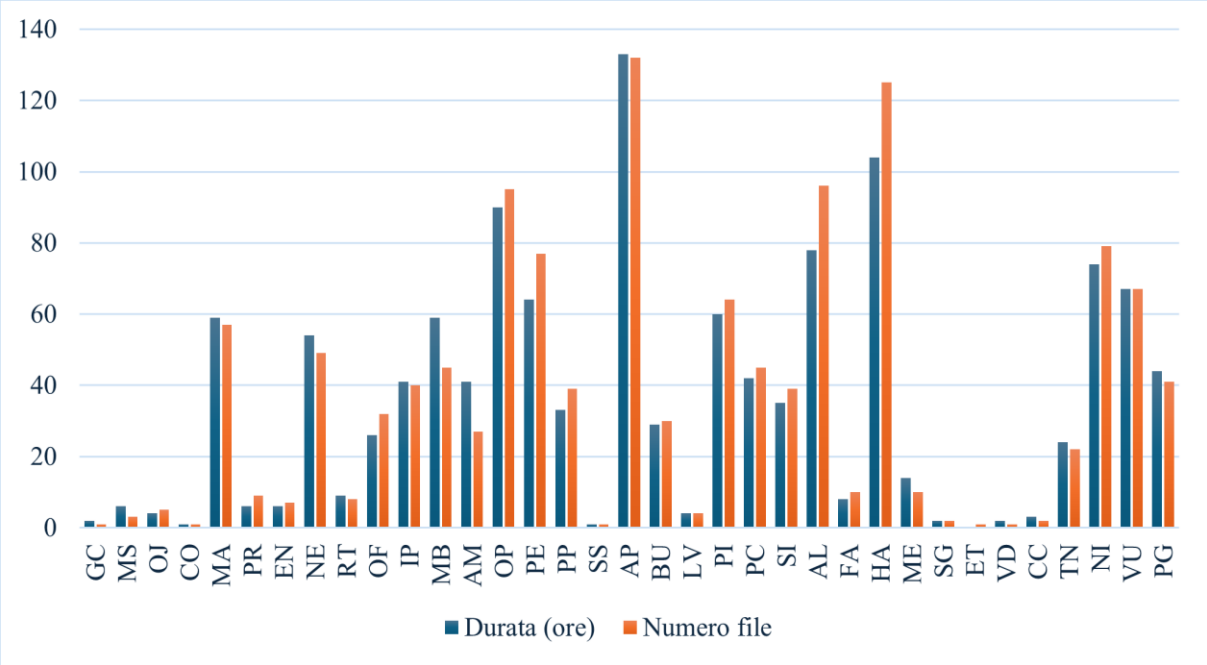
Il totale dei file consultabili in copie di accesso è quindi 1.346, ovvero 1.253 al netto dei duplicati.

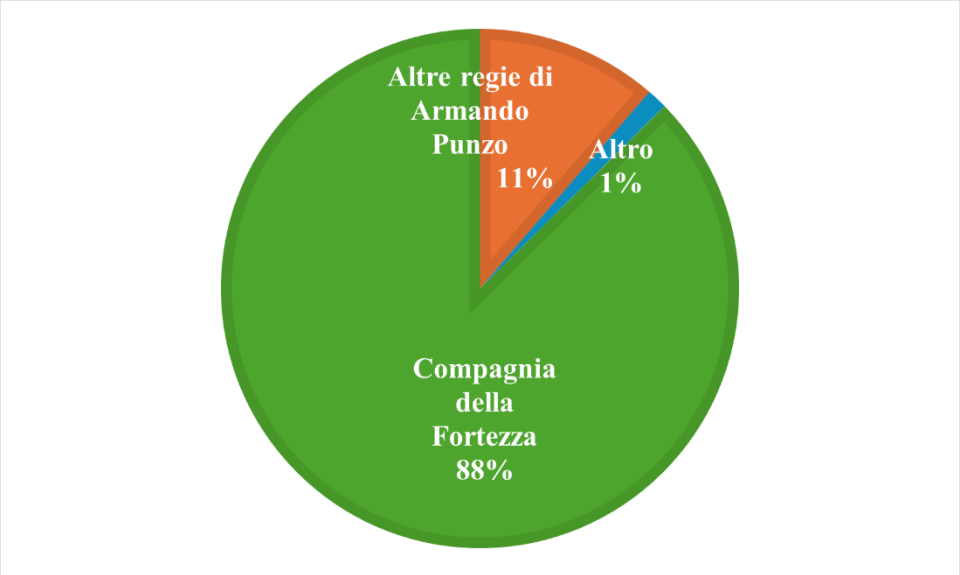
Salvo dove specificato diversamente, tutti i grafici e le analisi che seguono sono effettuati sul totale dei 1.266 video unici e originali, escludendo duplicati e file inesistenti. Sono tenuti in considerazione i file non accessibili, in quanto rimossi dalle copie di accesso ma presenti nelle copie di backup.

	Durata complessiva		
Codice spettacolo	**ore**	**hh:mm:ss**	**n° video**
Compagnia della Fortezza			
GC - La Gatta Cenerentola	2	2:29:22	1
MS - Masaniello	6	5:41:05	3
OJ - 'O juorno 'e San Michele	4	3:53:06	5
CO - Il corrente	1	1:13:01	1
MA - Marat-Sade	59	58:36:30	57
PR - La prigione	6	6:27:53	9
EN - Eneide – II studio	6	6:17:07	7
NE - I Negri	54	54:08:46	49
RT - Retrospettiva	9	8:42:33	8
OF - Orlando Furioso	26	25:32:53	32
IP - Insulti al pubblico	41	41:27:08	40
MB - Macbeth	59	58:40:33	45
AM - Amleto	41	40:58:13	27
OP - L'opera da tre soldi	90	89:55:49	95
PE - I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht	64	63:45:56	77
PP - P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno	33	32:46:16	39
SS - Sing Sing Cabaret	1	1:20:32	1
AP - Appunti per un film	133	133:01:43	132
BU - Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni	29	29:19:26	30
LV - Il libro della vita	4	3:55:23	4
PI - Pinocchio – I studio	60	60:26:49	64
PC - Pinocchio. Lo spettacolo della ragione	42	41:33:51	45
SI - Un silenzio straordinario	35	34:46:06	39
AL - Alice nel Paese delle Meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà	78	77:43:13	96
FA - Il sogno di Faust	8	7:41:40	10
HA - Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà	104	103:37:57	125
ME - Mercuzio non vuole morire	14	14:21:47	10
SG - Santo Genet	2	2:19:07	2
Altre regie di Armando Punzo			
ET - Etty	0	0:19:51	1
VD - Una vita disturbata	2	1:42:53	1
CC - Verso Camille Claudel	3	2:39:24	2
TN - Teatro No	24	23:44:54	22
NI - Nihil – Nulla	74	73:42:47	79
VU - Il vuoto	67	67:29:40	67
Progetti europei e internazionali			
PG - Progetti europei e internazionali	44	43:38:12	41
Totale	**1224**	**1224:01:26**	**1266**

La durata

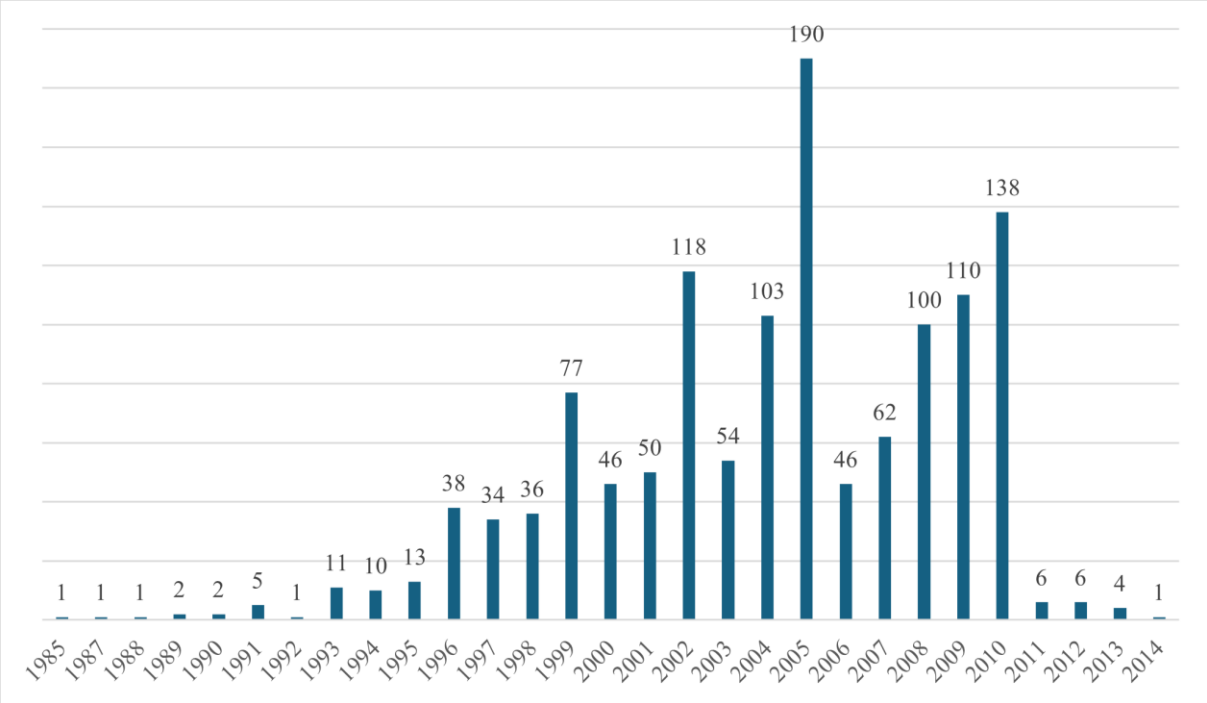
Sul totale individuato di 1.266 file video, l'88% del materiale audiovisivo conservato nelle copie d'accesso dell'archivio riguarda gli spettacoli della Compagnia della Fortezza (1.053 video, tot. circa 1.011 ore); l'11% riguarda altre regie di Armando Punzo (172 video, tot. circa 170 ore); l'1% riguarda altro materiale relativo principalmente a progetti internazionali e convegni (41 video, tot. circa 44 ore). Le cartelle relative agli spettacoli *Appunti per un film* (2005) e *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010) contengono il numero maggiore di file, e di conseguenza il numero maggiore di ore di registrazione.





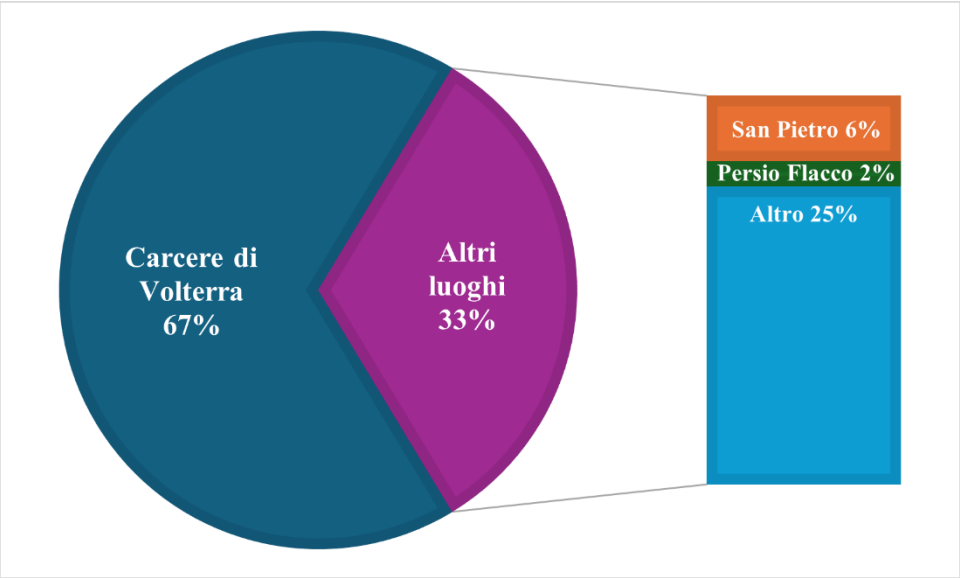
Gli anni

Si riscontrano numeri molto bassi per le produzioni precedenti al 1988 e per i primi spettacoli napoletani (1989-1992), da un minimo di uno a un massimo di cinque video per annualità; una prima svolta in termini numerici è rappresentata dal 1993, anno dello spettacolo *Marat-Sade*, a partire dal quale per i tre anni successivi sono conservati quantitativi di documenti audiovisivi nell'ordine della decina (10-13); la seconda svolta decisiva si registra nel 1996 con lo spettacolo *I Negri*. Da quel momento in poi, assistiamo all'arresto della "curva di crescita" dei video osservata per i primi anni di attività, in favore di quantità molto più variabili ma sempre nell'ordine delle decine (in alcuni casi anche più di cento) e con una netta maggioranza di video di prove rispetto ai video delle repliche.



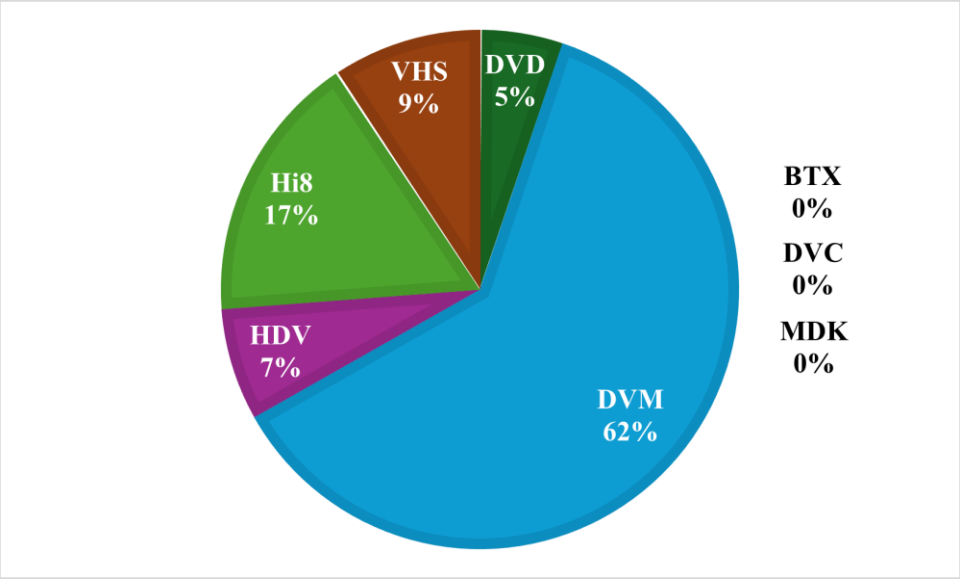
I luoghi

Il 67% dei video presenti in archivio (852) è stato filmato all'interno del carcere di Volterra, nel campino, nella stanza-teatro o in altri spazi interni al penitenziario (corridoio, ingresso…), mentre il restante 33% riguarda video girati presso il Teatrino di San Pietro di Volterra, sede di Carte Blanche (70, il 6%), presso il Teatro Persio Flacco di Volterra (27, il 2%) e video delle tournée nei teatri nazionali e di vari incontri di convegno (317, il 25%).



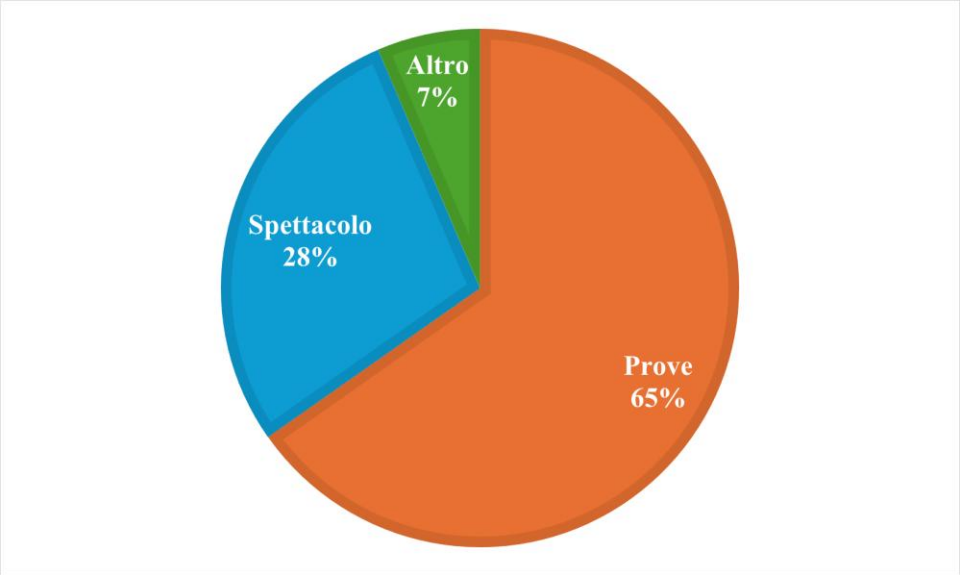
I supporti

Per quanto riguarda i formati dei supporti originali, questi calcolati sul totale di 1.374, la netta maggioranza è rappresentata da nastri Mini Dv 60 (DVM, 847, il 62% del totale), a seguire vi sono le cassette con nastri da 8mm (Hi8, 231, il 17%), le cassette VHS (127, il 9%), i nastri Mini DV in HD (HDV, 96, il 7%) e i DVD (69, il 5%). Pochissimi i video girati su cassette Betamax (BTX, 1), DVCam (DVC, 1) e Minidisc (MDK, 2).



4.2. I video degli spettacoli

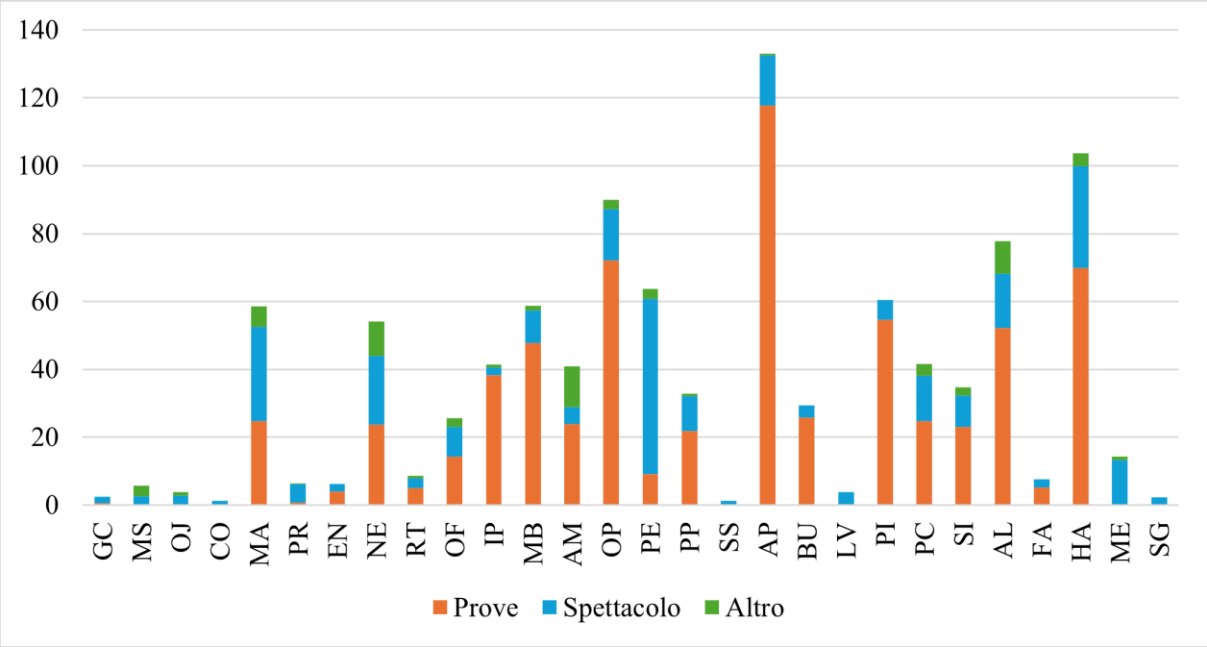
Il cuore pulsante dell'archivio audiovisivo è rappresentato dal materiale relativo agli spettacoli della Compagnia della Fortezza, prodotto tra il 1989 e il 2014. Questo è composto da un 65% di video di prove, incluse le prove generali, un 28% di riprese di repliche degli spettacoli e un 7% di altro, come interviste, servizi giornalistici, allestimenti, viaggi in autobus e così via (le percentuali sono ricavate sul totale della durata espressa in ore e riportata nella tabella sottostante).



	Prove		**Spettacolo**		**Altro**		**Totale**		**n° file**
	ore	***hh:mm:ss***	***ore***	***hh:mm:ss***	***ore***	***hh:mm:ss***	***ore***	***hh:mm:ss***	
GC	1	0:30:00	2	1:59:22	0	0:00:00	2	2:29:22	1
MS	0	0:00:00	3	2:35:56	3	3:05:09	3	2:35:56	3
OJ	0	0:00:00	3	2:49:48	1	1:03:18	3	2:49:48	5
CO	0	0:00:00	1	1:13:01	0	0:00:00	1	1:13:01	1
MA	25	24:47:45	28	27:45:47	6	6:02:58	53	52:33:33	57
PR	1	0:40:46	6	5:34:24	0	0:12:43	6	6:15:10	9
EN	4	3:59:03	2	2:18:04	0	0:00:00	6	6:17:07	7
NE	24	23:46:20	20	20:18:04	10	10:04:22	44	44:04:24	49
RT	5	5:02:16	3	2:50:44	1	0:49:33	8	7:53:00	8
OF	14	14:22:03	9	8:36:22	3	2:34:28	23	22:58:25	32
IP	38	38:16:55	2	2:14:46	1	0:55:27	41	40:31:41	40
MB	48	47:41:41	10	9:44:19	1	1:14:33	57	57:26:00	45
AM	24	23:53:45	5	5:02:50	12	12:01:38	29	28:56:35	27
OP	72	72:06:16	15	15:10:45	3	2:38:48	87	87:17:01	95
PE	9	9:13:06	52	51:36:54	3	2:55:56	61	60:50:00	77
PP	22	21:55:10	10	10:10:51	1	0:40:14	32	32:06:02	39

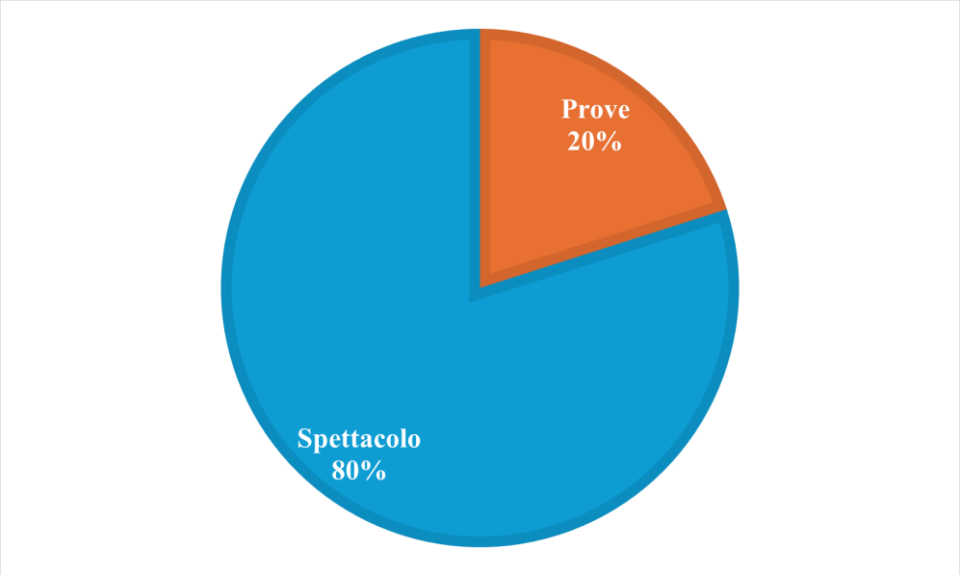
SS	0	0:00:00	1	1:20:32	0	0:00:00	1	1:20:32	1
AP	118	117:46:48	15	14:44:55	1	0:30:01	133	132:31:43	132
BU	26	25:44:08	4	3:35:18	0	0:00:00	29	29:19:26	30
LV	0	0:00:00	4	3:55:23	0	0:00:00	4	3:55:23	4
PI	55	54:37:31	6	5:49:18	0	0:00:00	60	60:26:49	64
PC	25	24:46:50	13	13:19:43	3	3:27:17	38	38:06:34	45
SI	23	23:05:57	9	9:09:26	3	2:30:43	32	32:15:23	39
AL	52	52:09:14	16	16:05:11	9	9:28:48	68	68:14:25	96
FA	5	5:13:17	2	2:28:23	0	0:00:00	8	7:41:40	10
HA	70	69:58:26	30	29:56:26	4	3:43:05	100	99:54:52	125
ME	0	0:00:00	13	13:19:09	1	1:02:38	13	13:19:09	10
SG	0	0:00:00	2	2:19:07	0	0:00:00	2	2:19:07	2
Tot.	**660**	**659:37:17**	**286**	**286:04:50**	**65**	**65:01:38**	**946**	**945:42:07**	**1053**

Il grafico successivo evidenzia un'evoluzione significativa nella documentazione video delle prove. Nei primi anni di attività, con gli spettacoli napoletani del 1989-1992, la quantità di materiale audiovisivo dedicato alle prove risulta pressoché nulla; con l'avvento della trilogia di spettacoli che include le produzioni *Marat-Sade*, *La prigione* e *I Negri*, si osserva un incremento rilevante della durata complessiva delle registrazioni delle prove, che arriva progressivamente a equiparare quella delle riprese delle messe in scena. Questa tendenza prosegue in crescita fino allo spettacolo *Insulti al pubblico* (1999), a partire dal quale la documentazione delle prove non solo eguaglierà, ma supererà in maniera esponenziale la quantità di materiale video delle repliche.

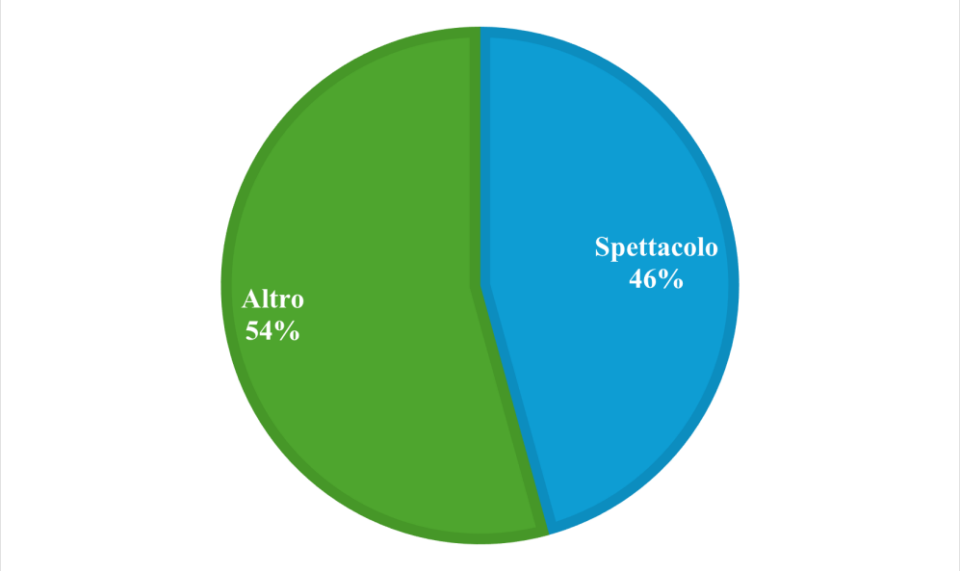


Si riporta di seguito la composizione di ciascuna cartella degli spettacoli della Compagnia della Fortezza: si tenga conto che, per quanto riguarda le produzioni *Mercuzio non vuole morire* (2011-2012) e *Santo Genet* (2013-2014), i video relativi alle prove sono conservati in hard disk in possesso di Carte Blanche che non sono stati ridotti in formato MP4 e riversati nelle copie di accesso, perciò non risultano al momento presenti nell'inventario ma appartengono ancora allo stadio dell'archivio corrente.

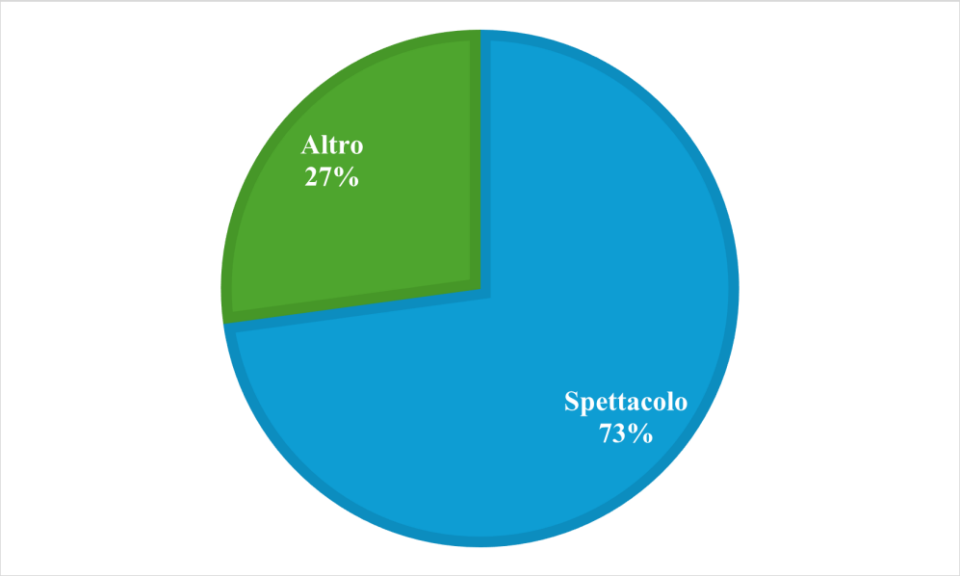
***La Gatta Cenerentola* (1989)**



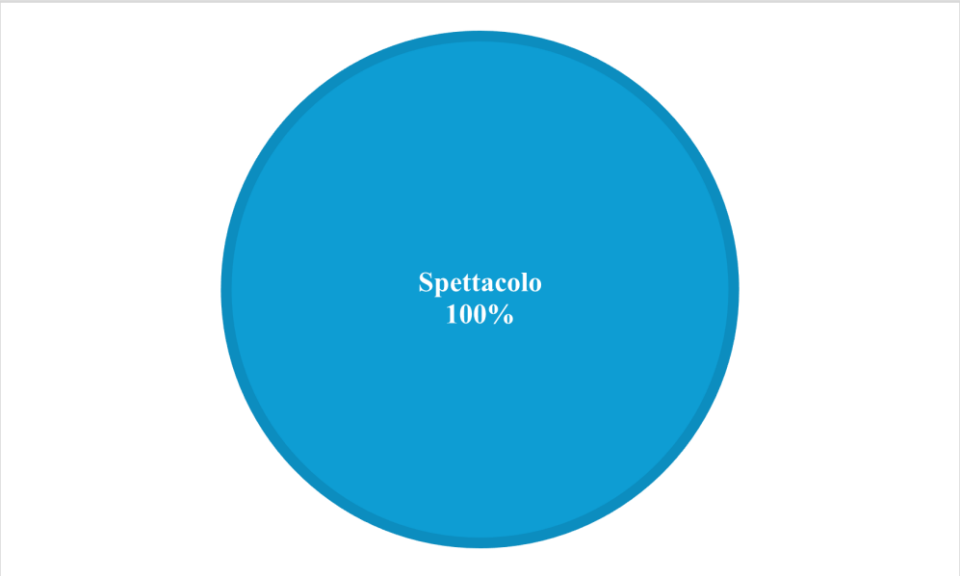
***Masaniello* (1990)**



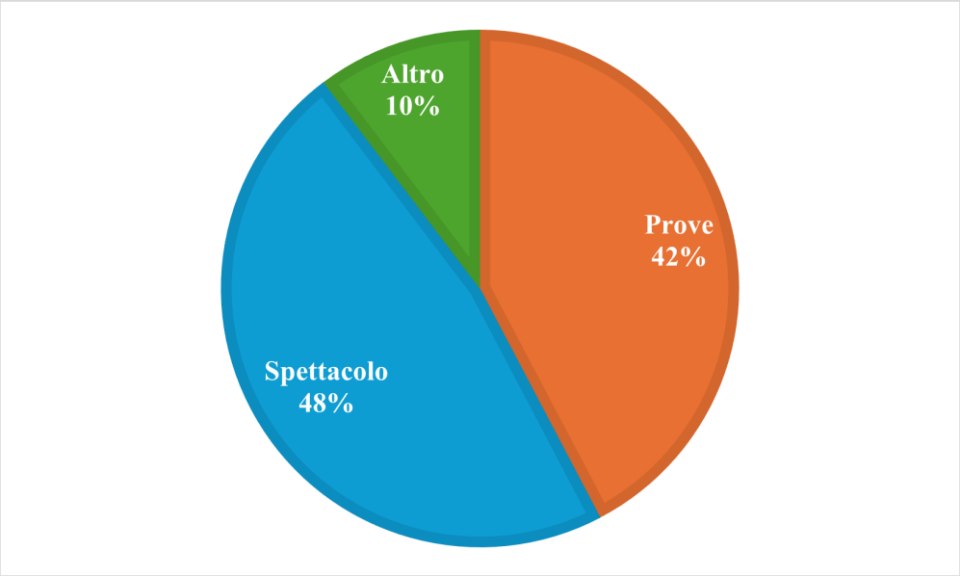
***'O juorno 'e San Michele* (1991)**



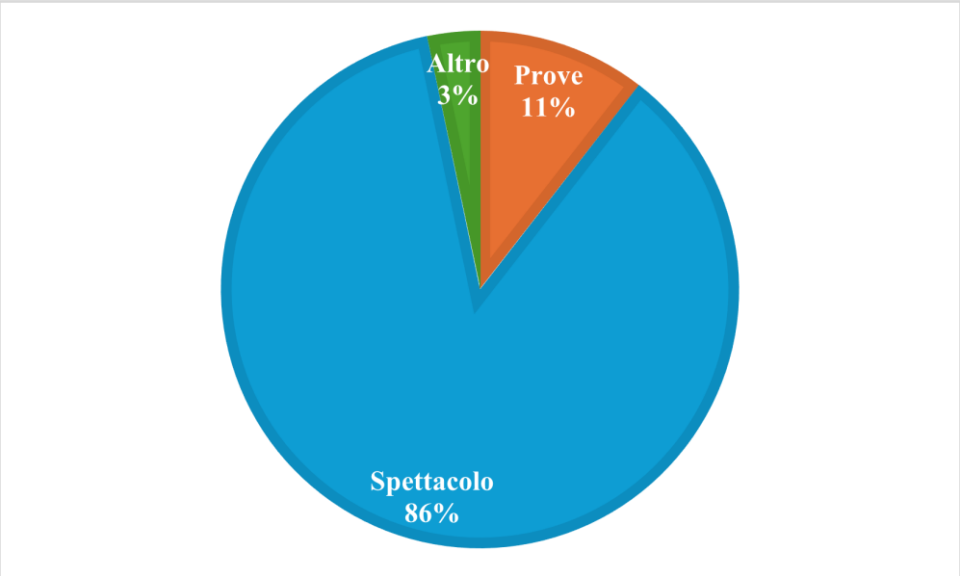
***Il corrente* (1992)**



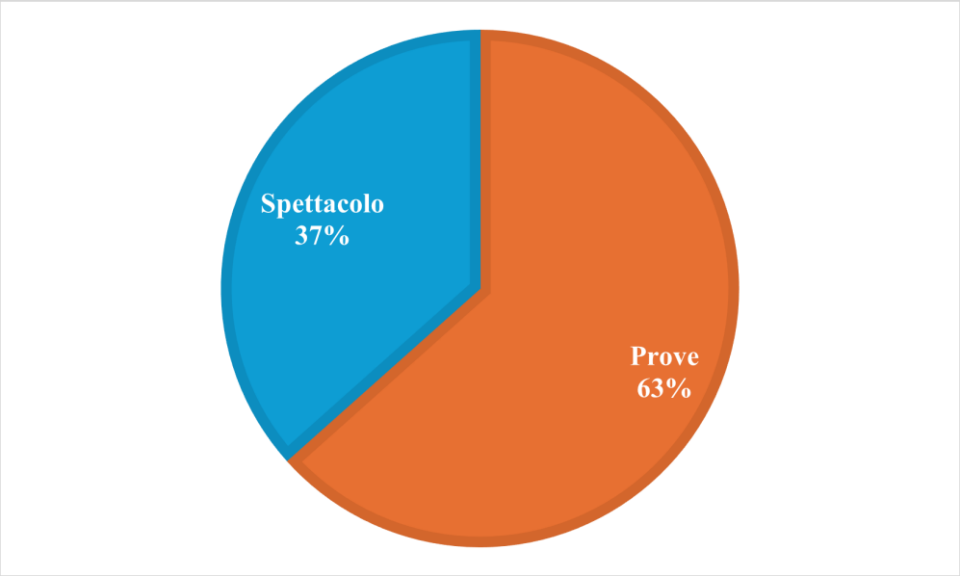
***Marat-Sade* (1993, 1997, 2008)**



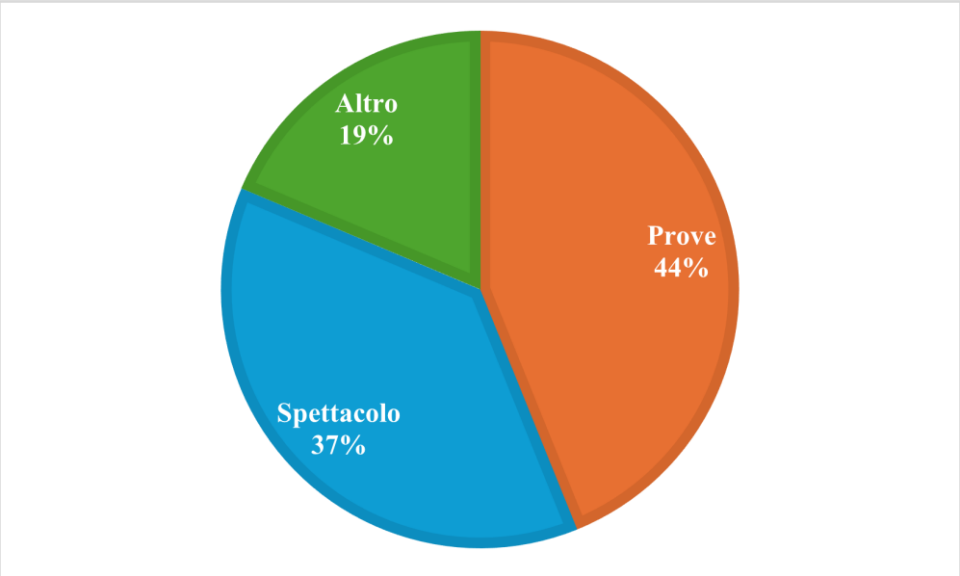
***La prigione* (1994)**



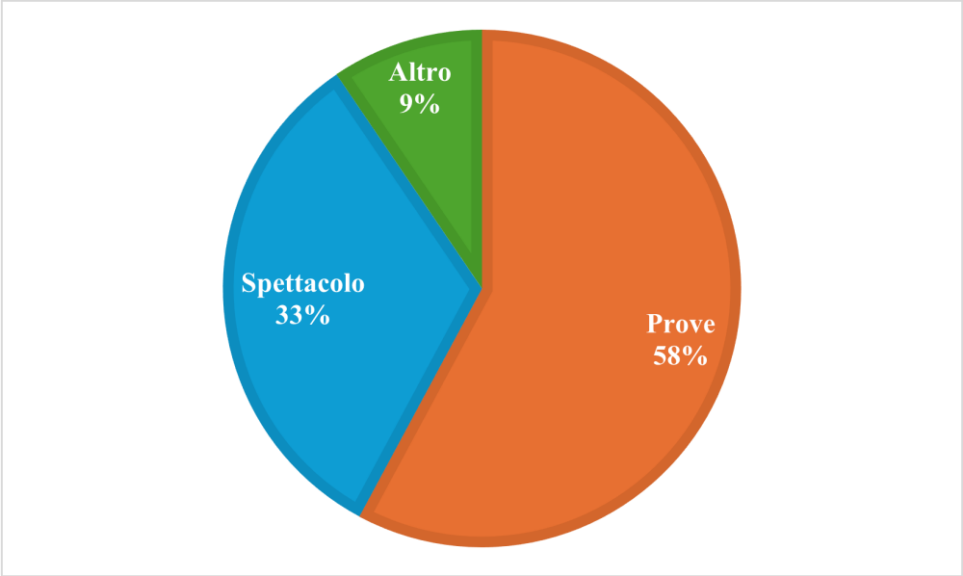
***Eneide - II studio* (1995)**



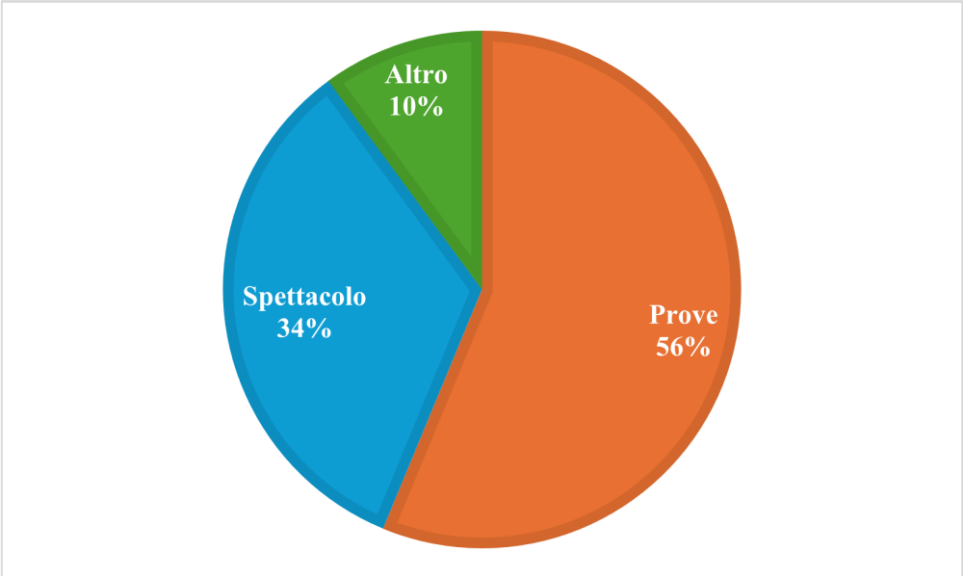
***I Negri* (1996)**



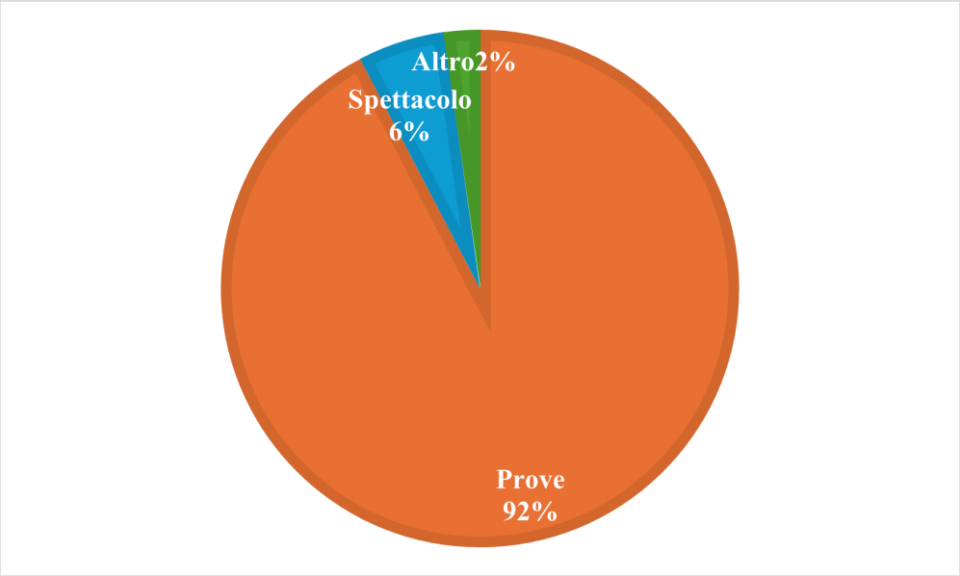
***Retrospettiva (Marat-Sade, La prigione, I Negri)* (1997)**



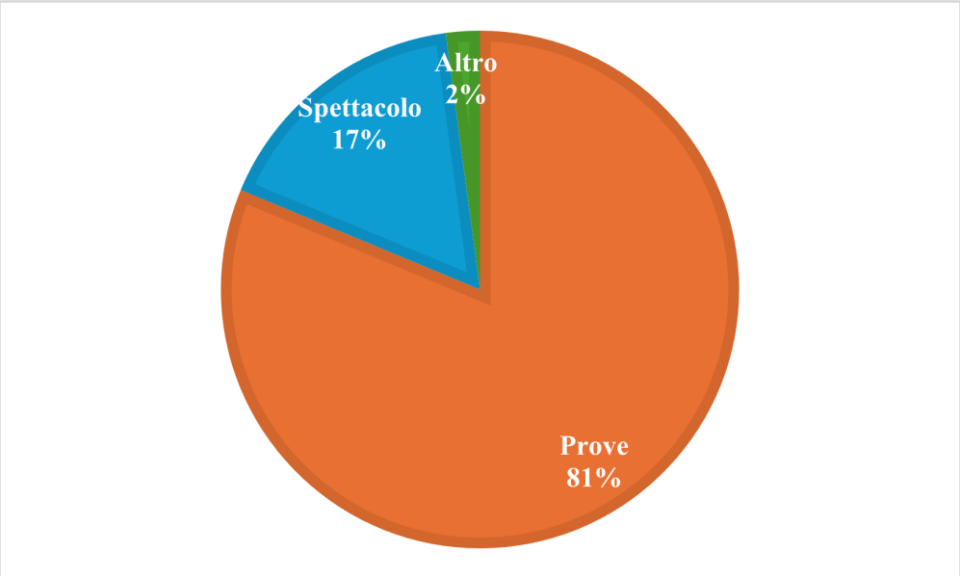
***Orlando Furioso* (1998)**



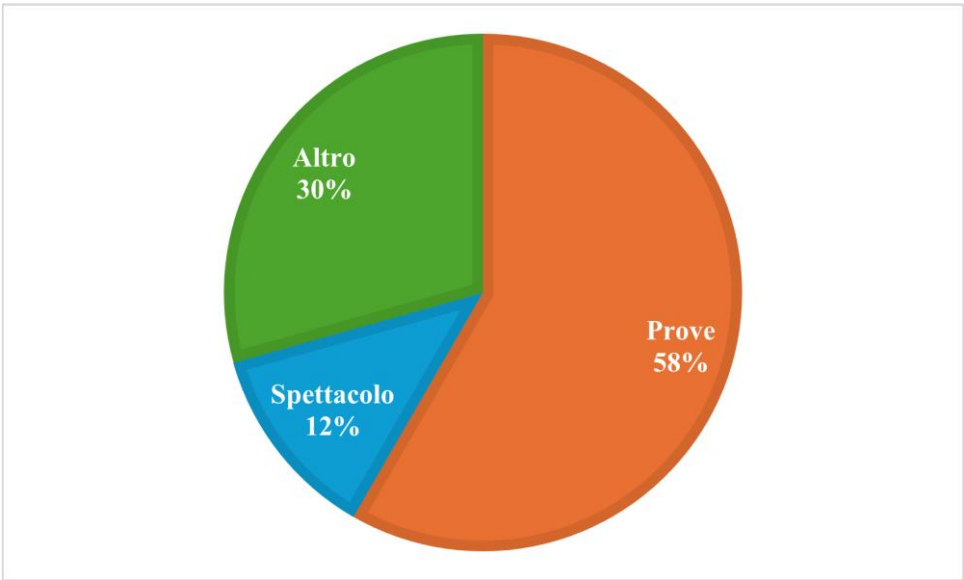
***Insulti al pubblico* (1999)**



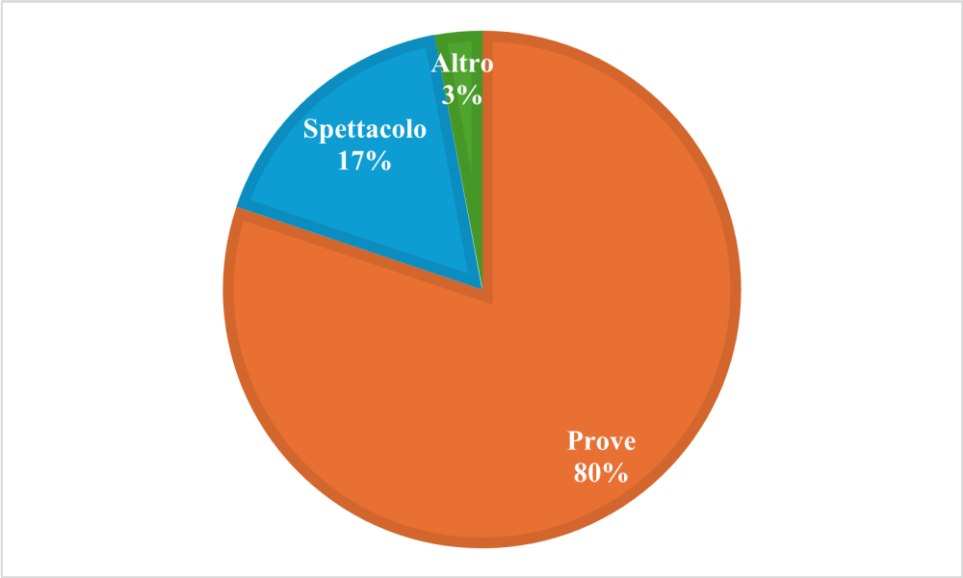
***Macbeth* (2000)**



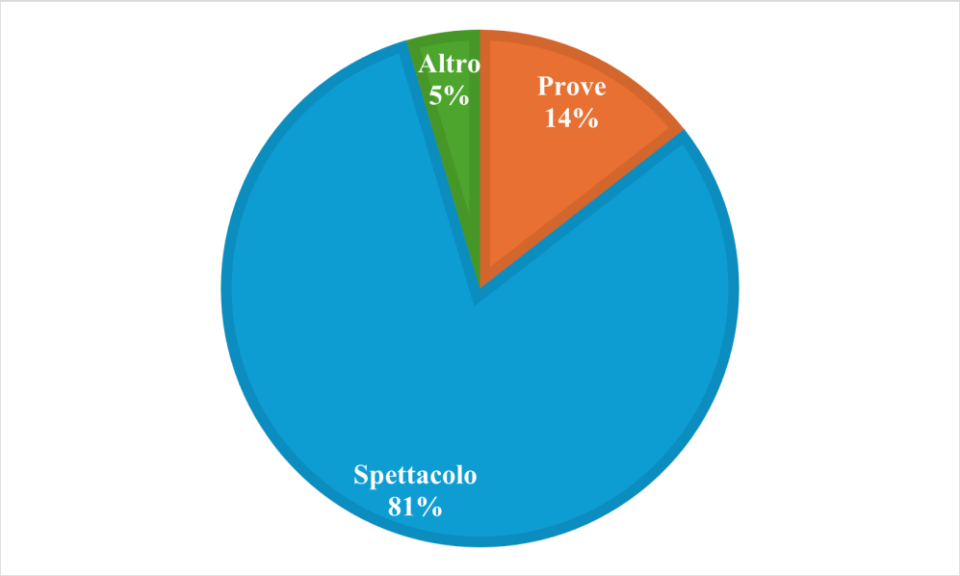
***Amleto* (2001)**



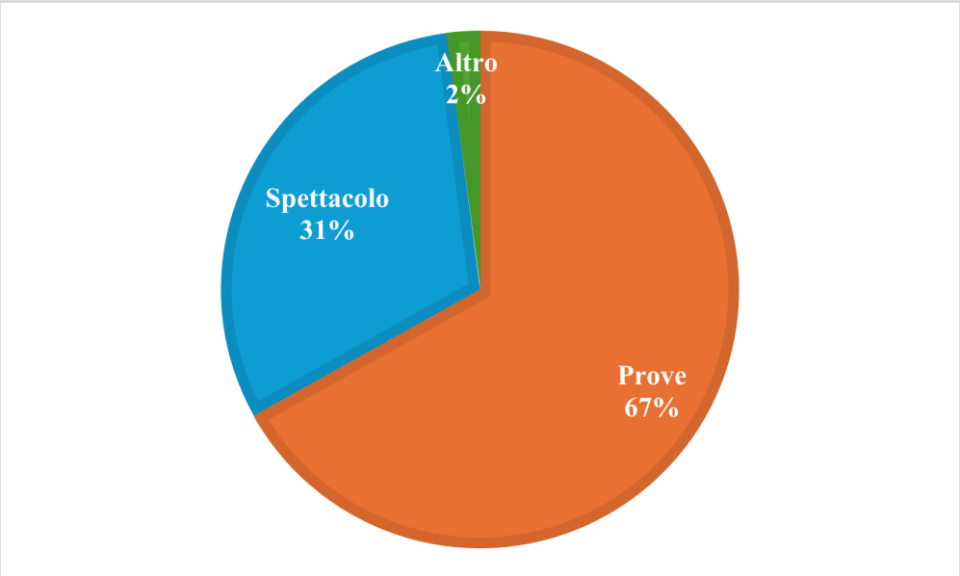
***L'opera da tre soldi* (2002)**



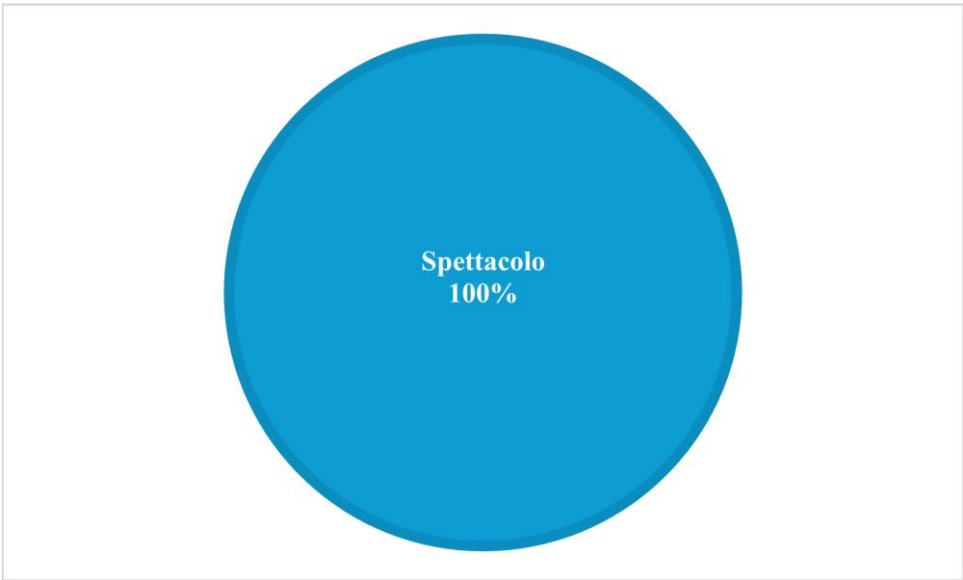
***I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* (2003)**



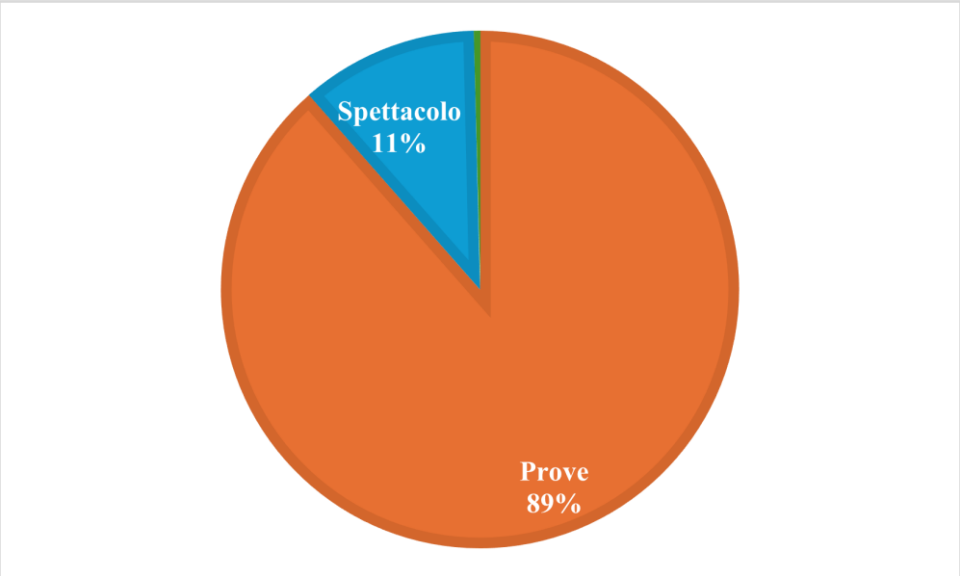
***P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* (2004)**



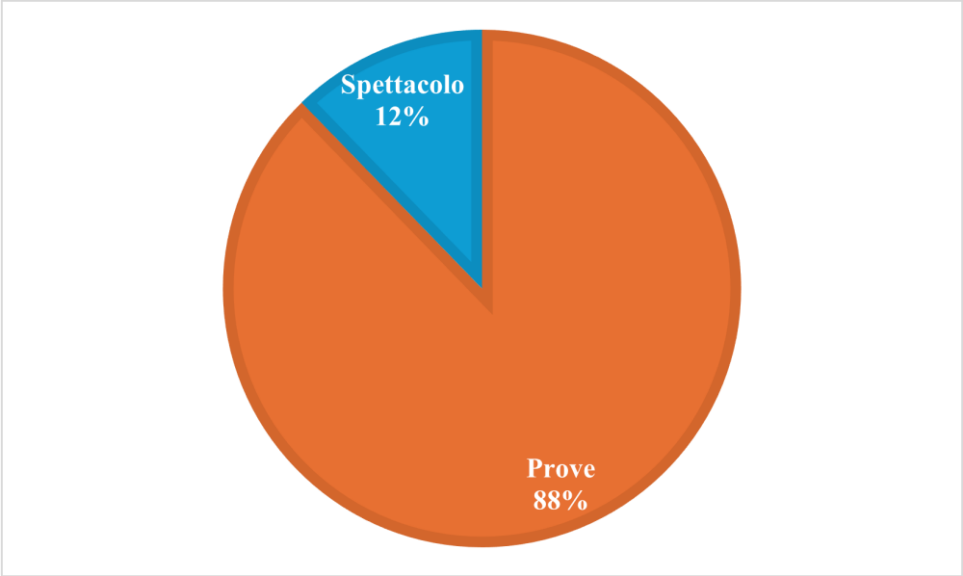
***Sing Sing Cabaret* (2004)**



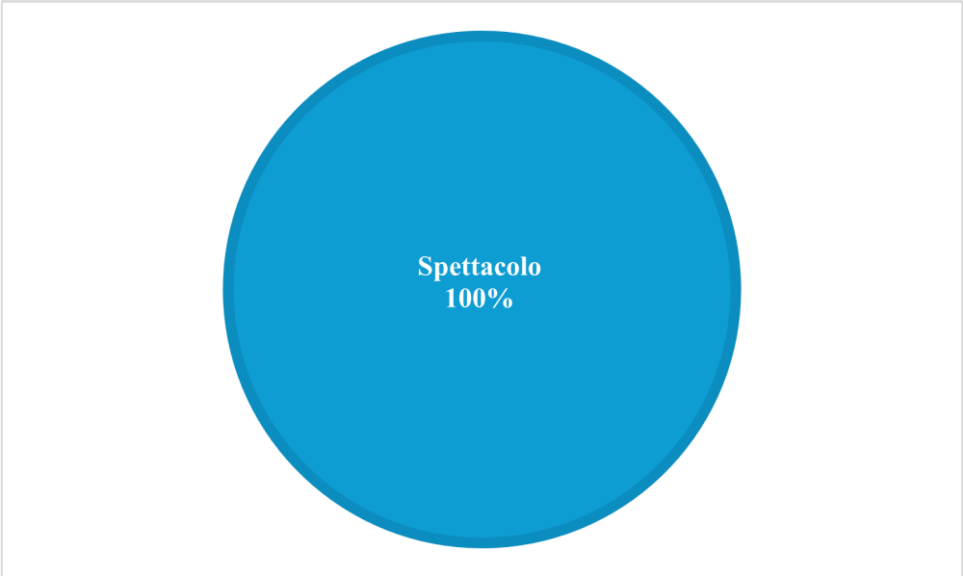
***Appunti per un film* (2005)**



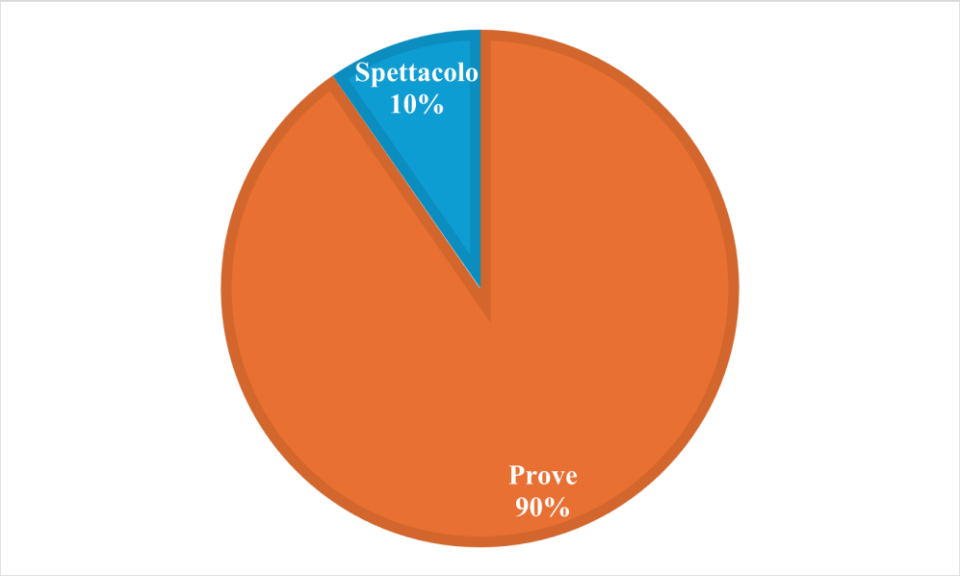
***Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La scuola dei Buffoni* (2006)**



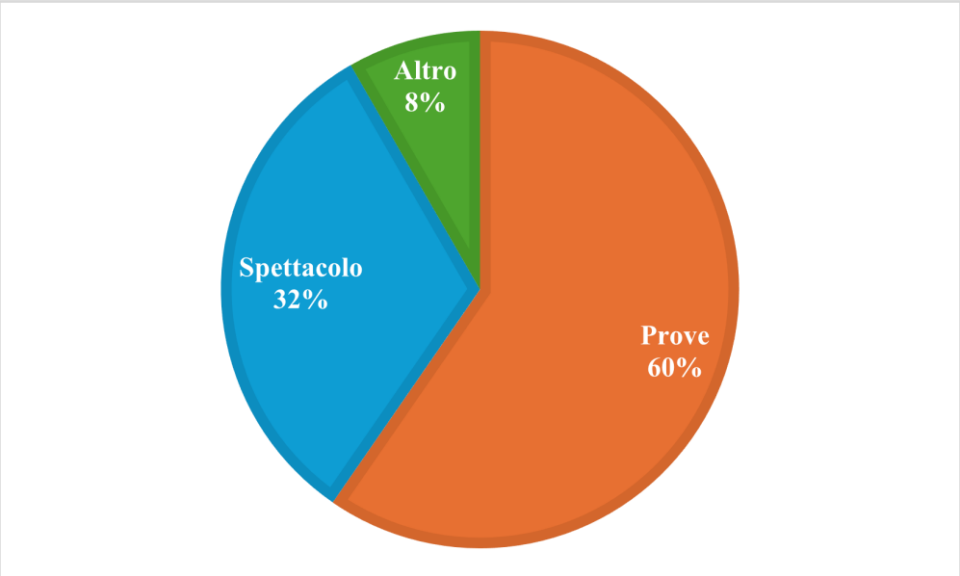
***Il libro della vita* (2005, 2008)**



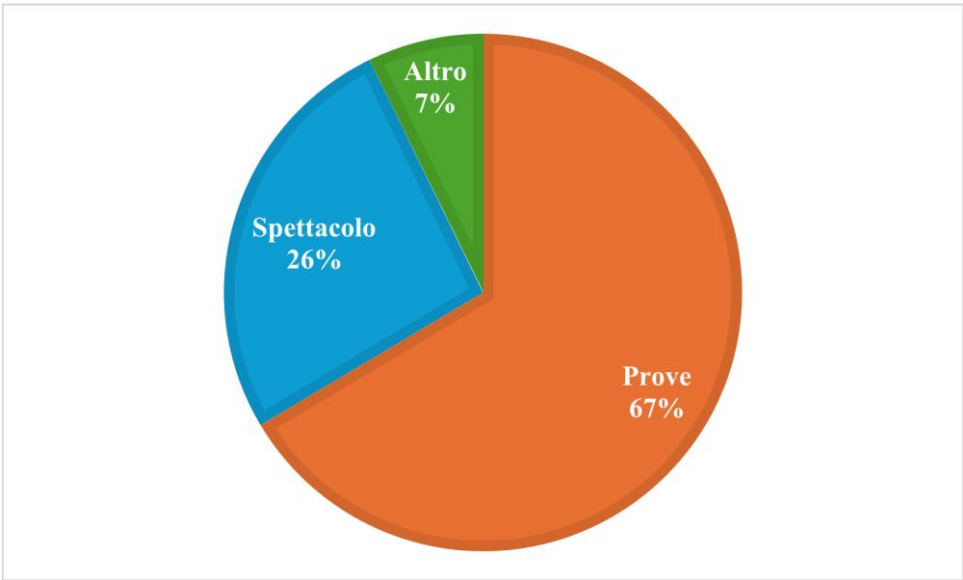
***Pinocchio. Lo spettacolo della ragione – I studio* (2007)**



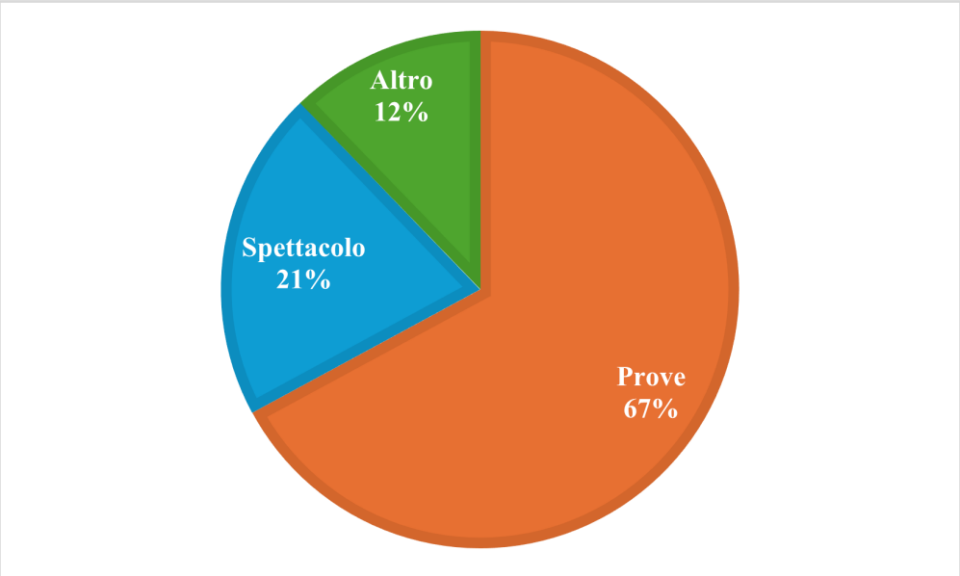
***Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* (2008)**



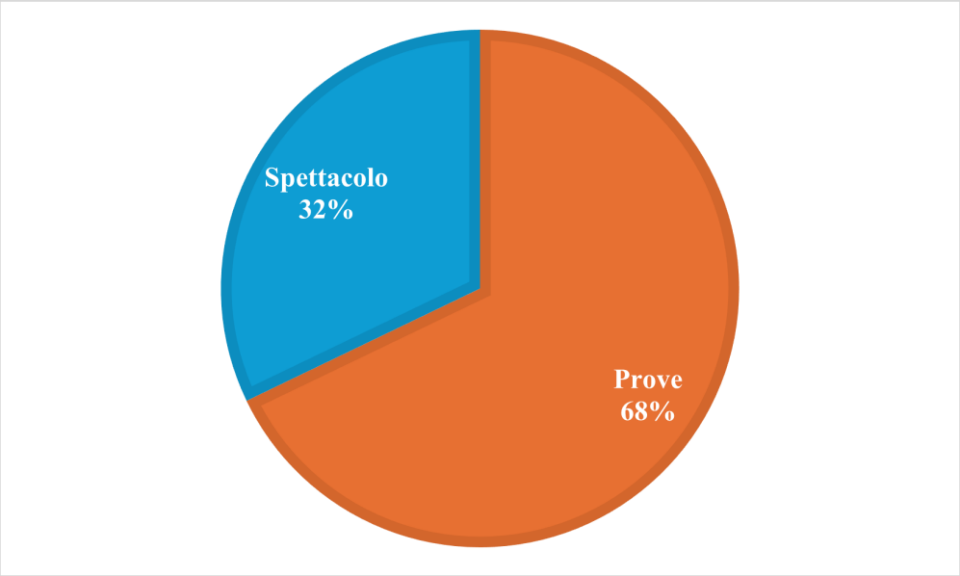
***Un silenzio straordinario* (2008)**



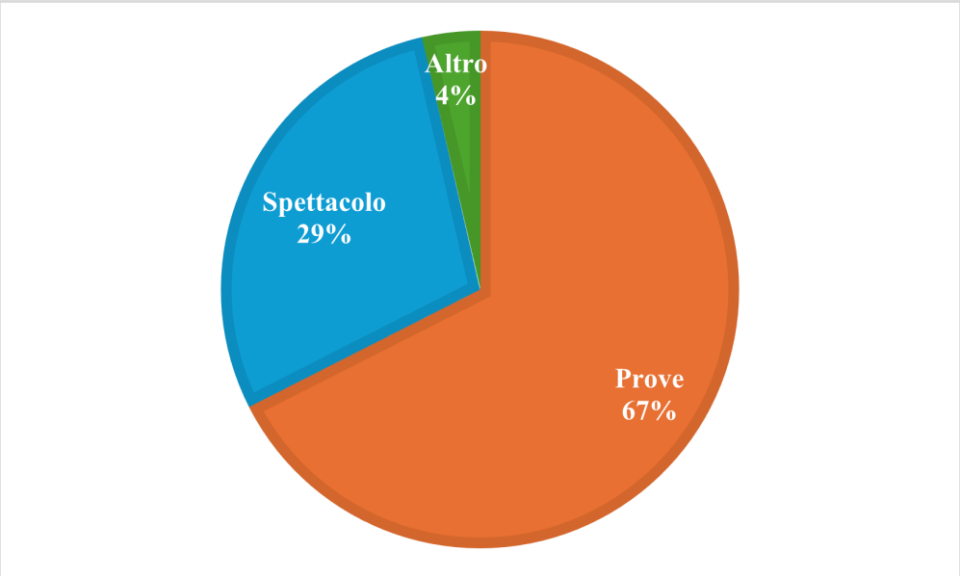
***Alice nel Paese delle Meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà – I studio* (2009)**



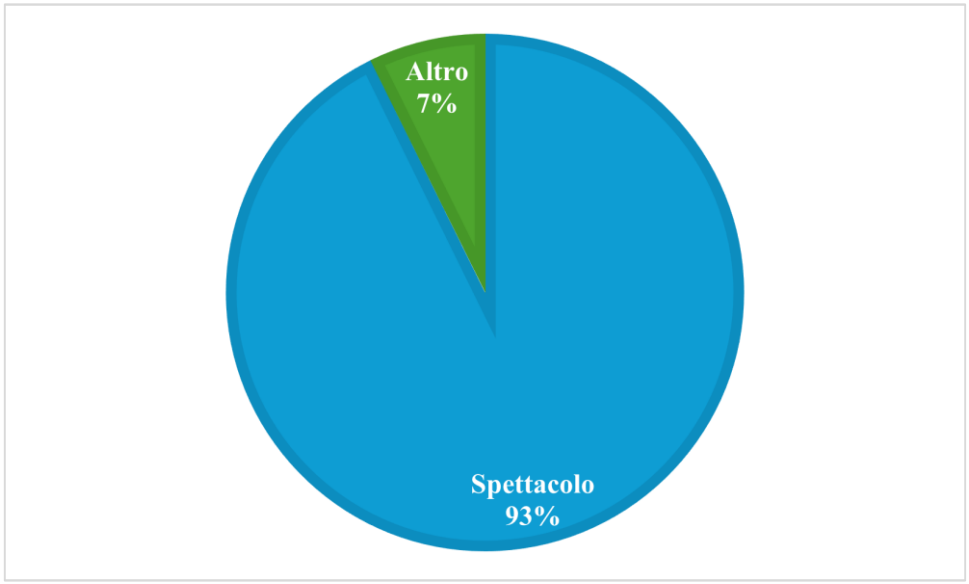
***Il sogno di Faust* (2010)**



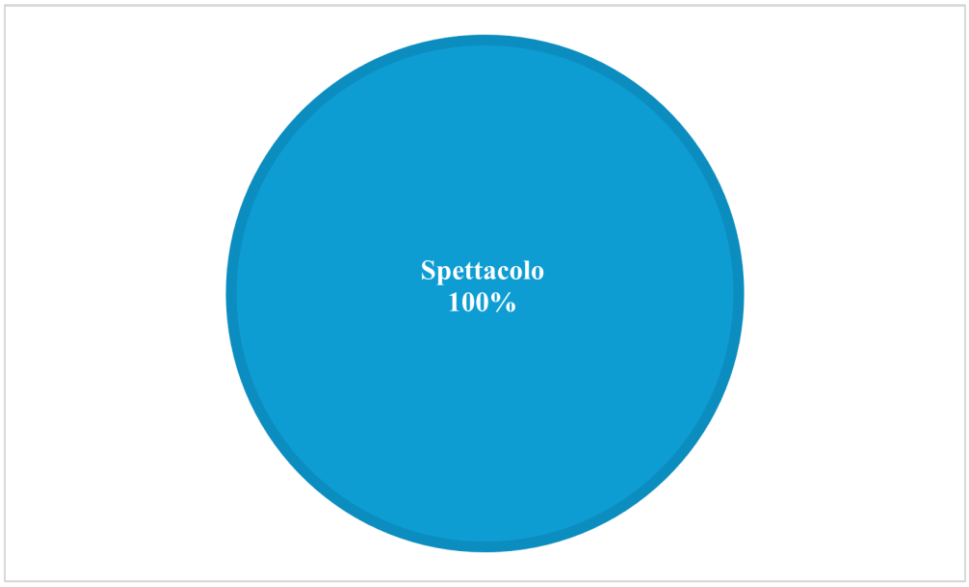
***Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010)**



Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta **(2011-2012)**



Santo Genet **(2013-2014)**



5. CONSERVARE E VALORIZZARE LE ARTI PERFORMATIVE NEI CONTESTI CARCERARI[70]

La Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO (ICH 2003) ha rappresentato un punto di svolta ideale e metodologico per quanto riguarda la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale: per la prima volta le arti performative diventano oggetto di salvaguardia da parte dell'UNESCO, che incontra la richiesta di pensare nuovi strumenti per la conservazione dell'immateriale. Non a caso, dal 2003 a oggi si sono moltiplicati anche in Italia i progetti di valorizzazione e conservazione dell'eredità scenica nel mondo dello spettacolo dal vivo, abbracciando sempre di più la dimensione del digitale. Si pensi ad esempio agli archivi audiovisivi del Centro Teatro Ateneo di Roma e del Teatro Stabile di Torino, o all'Archivio Leo de Berardinis conservato presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna.

La necessità di conservare il patrimonio immateriale delle arti performative risponde alla volontà di contrastare l'oblio e garantire la trasmissione della memoria scenica di generazione in generazione. Ma il rischio dell'oblio non riguarda solo la temporalità: nei contesti più nascosti e marginalizzati, come le istituzioni totali, la realizzazione di archivi permette non solo la trasmissione di saperi e buone pratiche verso il futuro, ma anche la creazione di un ponte con l'esterno. Il carcere è una delle istituzioni che maggiormente corrisponde alla dimensione dell'oblio: nascosto agli occhi della società esterna, con i problemi legati alla condizione strutturale degli spazi e alla quotidianità della popolazione ristretta, è sottratto alla vista e alla percezione della società civile. Dal punto di vista istituzionale, il teatro è entrato in carcere come attività trattamentale riconosciuta dalla normativa penitenziaria, ma dal punto di vista delle esperienze realizzate, il teatro ha introdotto una dimensione altra, in cui il detenuto può elaborare competenze sul piano dei linguaggi performativi, sviluppando l'autostima e costruendo una diversa rappresentazione di sé[71].

---

[70] Per approfondire il tema della valorizzazione e della tutela del patrimonio immateriale delle arti performative nei contesti detentivi, si sviluppa qui, con le opportune integrazioni e modifiche, il contenuto dell'articolo di chi scrive *Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari*, pubblicato nella rivista "Antropologia e Teatro", XIV, 15, 2024, pp. 44-58.

[71] Il teatro in carcere si è sviluppato come attività continuativa e non occasionale in gran parte degli istituti di pena italiani a partire dalla fine degli anni Ottanta, e oggi è possibile comprendere sul piano storico gli esiti di quelle molteplici esperienze, approdate nel tempo a nuove e originali competenze tecniche e capacità espressive. Sulla storia del Teatro Carcere in Italia, cfr. Cristina Valenti, Antonio Taormina, *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti e prospettive*, "Economia della cultura", 4 (dicembre 2013), pp. 441-453. Sui "nuovi approdi" tecnici ed espressivi del teatro in carcere, cfr. Cristina Valenti, *Fare teatro in carcere: valenze formative,*

Da qui l'urgenza culturale e sociale di documentare e conservare il lavoro teatrale svolto all'interno degli istituti penitenziari, e quindi, nello specifico, l'importanza del progetto realizzato dalla Compagnia della Fortezza attraverso la creazione del suo archivio.

5.1. La memoria vivente del passato

Nel suo testo *Che cos'è un archivio?* Maria Barbara Bertini fornisce una definizione sintetica ma esplicativa: l'archivio è un insieme organico di documenti che ha il «dovere di conservare la memoria vivente del passato, capace di illuminare le scelte del presente»[72].

Memoria è infatti la parola che più ricorre quando parliamo di patrimonio culturale, sia esso materiale o immateriale: una memoria *vivente*, che non si limita a conservare quanto prodotto in passato ma influenza attivamente il tempo presente e futuro.

Aleida Assman, tra le principali teoriche e ricercatrici della memoria culturale e del suo ruolo nella costruzione dell'identità collettiva*,* distingue tra *memoria funzionale*, orientata all'azione, e *memoria archivio*, dove riposa un patrimonio di conoscenza non immediatamente fungibile e utilizzabile. Una dicotomia che non deve essere interpretata come una separazione netta, bensì come una relazione sinergica in cui «la memoria archivio può essere considerata un deposito per la memoria funzionale a venire. È non solo la precondizione di ogni fenomeno culturale definibile come "rinascita", ma anche la risorsa fondamentale per il rinnovamento della cultura ed una delle condizioni possibili dei cambiamenti culturali»[73]. La memoria archivio, quindi, con il suo accumulo di conoscenza, fornisce le basi per l'azione e la creazione della memoria funzionale, creando così un *continuum* essenziale per la vitalità e la trasformazione della cultura nel tempo.

Questa duplice accezione del termine *memoria* è centrale nella definizione di un patrimonio immateriale dell'arte performativa. Lo spettacolo dal vivo, che vede nel *liveness*[74] la sua principale cifra distintiva rispetto alle altre forme artistiche[75], si trova in una posizione unica: non può essere *musealizzato* o *archiviato* come un oggetto statico, ma deve essere *salvaguardato*, mettendo in campo una memoria funzionale per mantenere in vita il *milieu*

psicosociali e artistiche (2020). Intervento pubblicato il 22 luglio 2022 in "Il saggiatore musicale"; cfr. Idem, *Fondamenti del non attore*, cit., pp. 65-82.

[72] Maria Barbara Bertini, *Cos'è un archivio*, Roma, Carocci Editore, 2008, p. 7.

[73] Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 156.

[74] Laura Gemini, riprendendo gli studi di Auslander, definisce il *liveness* «un costrutto storico dipendente dalle connotazioni tecno-comunicative che danno forma all'esperienza dal vivo» (Laura Gemini, *Liveness. Le logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, "Sociologia della comunicazione", 51, 2016, p. 45).

[75] Cfr. Philip Auslander, *Liveness, Performance in Mediatized Culture*, Londra-New York, Routledge. 2008.

sociale che permette a questa forma culturale di esprimersi ed evolversi nel tempo[76]. La salvaguardia dello spettacolo dal vivo non è solo una questione di conservazione, ma un impegno dinamico per mantenere viva la comunità sociale che la sostiene e alimenta.

Considerando lo spettacolo dal vivo una forma d'arte che interviene nella realtà con la quale interagisce modificandola e arricchendola, diventa fondamentale la questione della sua trasmissione e conservazione.

Il dibattito relativo agli archivi delle arti performative si è recentemente sviluppato producendo due orientamenti opposti: da un lato, il relativismo integrale di chi vede come unico documento possibile la performance stessa e considera l'oggetto documentario il problematico depositario di un'arte inafferrabile e irriproducibile, in quanto «performance's only life is in the present»[77]; dall'altro, l'illusione ricostruttivo-restitutiva di chi considera gli archivi delle risorse storiche capaci di testimoniare la performance e il suo carattere di *liveness* grazie all'utilizzo di media analogici e digitali[78]. Tra queste due opposte visioni, si colloca la teoria proposta da Rebecca Schneider che concepisce la memoria documentale come "residuo della performance", a partire dalla considerazione che «performance remains, but remains differently or *in difference*»[79]. Schneider evidenzia un'idea di persistenza che va oltre la semplice registrazione, aprendo uno spazio concettuale che supera la dicotomia tra l'afferrare l'irripetibile e la ricostruzione artificiale.

Una *terza via* è individuata da Marco De Marinis, che propone di studiare la storia del teatro come processo dinamico più che come insieme di prodotti, individuando nei documenti analogici e digitali degli strumenti preziosi di «*avvicinamento asintotico* a quello oggetto *x* che è lo spettacolo, cioè un avvicinamento che, in luogo di restituircelo nella sua inattingibile completezza materiale, tenta di rendercelo comprensibile nelle sue dinamiche semiosiche ed estetiche»[80].

Il documento non si presenta come alternativa equivalente dello spettacolo ma ci viene incontro per sopperire all'assenza dell'aspetto esperienziale attraverso un'analisi-ricostruzione basata su tutto ciò che dell'oggetto scenico rimane a posteriori: testimonianze, testi scritti, diari di regia, cronache, recensioni, fotografie e, non ultimi, i documenti audiovisivi. Se da un lato

[76] Cfr. Luca Dal Pozzolo, *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, cit.
[77] Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, cit., p. 143.
[78] Cfr. Philip Auslander, *Digital Liveness. A historical-philosophical perspective,* "PAJ, A Journal of Performance and Art", XXXIV, 3 (2012), pp. 3-11.
[79] Rebecca Schneider, *Performance remains*, cit., pp. 105-106.
[80] Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., p. 342. Sul dibattito disciplinare intorno all'archivio delle arti performative, cfr. Maria Grazia Berlangieri*, Performing Arts, gli archivi digitali e la narrazione interattiva*, "Arti dello Spettacolo / Performing Arts", III, 1 (2017), pp. 16-27.

questo comporta un'inevitabile lontananza dalla "punteggiatura emozionale" della messa in scena[81], dall'altro il carattere intermediario del documento permette al testo spettacolare di diventare «oggetto di conoscenza, oggetto teorico che si sostituisce all'oggetto empirico che fu lo spettacolo»[82].

Nella prospettiva proposta da De Marinis emerge una connessione profonda con l'idea di *memoria vivente*. Alla luce di questa *terza via* possiamo affermare che i documenti analogici e digitali che costituiscono il fondo archivistico della Compagnia della Fortezza non rispondono tanto alla finalità di conservare la testimonianza esperienziale degli spettacoli o di catturare la *liveness* del momento performativo attraverso l'utilizzo di strumenti digitali quanto, piuttosto, alla volontà di conservare e documentare l'intero processo creativo e artistico realizzato tra le mura del carcere di Volterra.

5.2. Traccia, memoria, identità

La realizzazione dell'archivio storico della Compagnia della Fortezza rappresenta una conquista significativa non solo per la comunità scientifica, ma per l'intero mondo del teatro e delle pratiche performative all'interno degli istituti di pena. Grazie a questo archivio, studiosi, ricercatori, operatori, studenti e critici teatrali hanno ora la possibilità di accedere a una vasta documentazione che custodisce la *memoria archivio* della compagnia, deposito di una *memoria funzionale* a venire, che ne garantisca il lascito futuro. L'archivio della Fortezza non rappresenta solo una raccolta di documenti, ma si pone come un vero e proprio ponte tra le generazioni, uno strumento di dialogo tra passato e futuro, tra chi ha vissuto in prima persona le esperienze del teatro in carcere e chi, in un futuro prossimo, potrà trarre ispirazione e apprendimento da esse.

Ma la necessità di salvaguardare e lasciare traccia del lavoro svolto in più di trentacinque anni di attività non si limita alla volontà di fornire un esempio metodologico alle generazioni future, o di permettere a critici e studiosi di entrare retrospettivamente nelle pieghe del processo creativo ricostruendone i passaggi attraverso la visione di prove, discussioni, incontri, interviste, momenti conviviali e così via. Se è vero che la memoria costruisce la nostra identità, in un ambiente instabile e precario come quello carcerario, l'esistenza di un patrimonio documentale si rende necessaria per la sopravvivenza stessa del teatro, per riaffermarne il valore

[81] Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004, p. 18.
[82] *Ibidem.*

identitario rispetto alla comunità di riferimento (persone recluse, istituto di pena, città e territorio).

In tal senso, il patrimonio documentale accumulato in oltre tre decenni di attività teatrale si configura come un elemento essenziale per riaffermare il valore identitario della compagnia rispetto a tutto il suo ecosistema, che include non solo i detenuti e il personale dell'istituto penitenziario, ma anche il carcere di Volterra, la città di Volterra e, in senso più ampio, l'intera società civile che è entrata in contatto con il progetto di Armando Punzo riconoscendovi un modello culturale e artistico a cui fare riferimento.

Il carcere di Volterra è cambiato grazie all'ingresso del teatro, trasformandosi progressivamente da istituto di pena in istituto di cultura (secondo la formula usata da Armando Punzo) e diventando un punto di riferimento per gli istituti italiani ed europei[83]. Questo cambiamento non è stato immediato, ma frutto di un processo lungo e complesso, in cui il teatro ha agito come un agente di trasformazione sociale e culturale, capace di scardinare le dinamiche proprie di un'istituzione totale come quella carceraria, nella quale il teatro si presenta come un'anomalia, una forza viva e in movimento in un sistema che tende all'immobilità. Ma il teatro, con le sue dinamiche virtuose, rischia costantemente di essere riassorbito dal carcere, come ricorda Armando Punzo: «La nostra battaglia non cessa mai. […] La Fortezza deve guadagnarsi il suo spazio in continuazione, si ricomincia da zero tutte le mattine. Trent'anni non contano niente. Se non si rigenera veramente in tutta la sua potenza, il teatro qui muore in un attimo»[84], perché «nulla è stabile, nulla è fermo»[85]. Le parole del regista riflettono la precarietà intrinseca del teatro in carcere che, per sopravvivere, deve continuamente reinventarsi, riaffermare la sua presenza, ricostruire ogni giorno lo spazio conquistato, pena la sua scomparsa. Il pericolo dell'instabilità, del dover *ricominciare da zero* si è recentemente mostrato in tutta la sua aggressività durante la pandemia da Covid-19, che ha fatto percepire in maniera diffusa il rischio di scivolare in pochissimo tempo dalla condizione di invisibilità a quella di inesistenza[86].

L'atto di *archiviare,* quindi, diventa fondamentale per il mantenimento e il consolidamento dell'*identità* di una compagnia teatrale che vive e opera con continuità tra le mura di un carcere e che ha aperto brecce nel tessuto relazionale dell'istituzione totale, in una città che negli anni

[83] Sul cambiamento della Casa di reclusione di Volterra, cfr. *infra,* cap. 7. Una pratica per promuovere il benessere individuale e di comunità.
[84] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Roma, Luca Sossella Editore, 2019, p. 80.
[85] *Ivi*, pp. 101-102.
[86] Cfr. Luca Dal Pozzolo, *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, cit.

ha sempre più condiviso il progetto artistico portato avanti da Armando Punzo, anche attraverso esperimenti di "teatro di massa", quali lo spettacolo *Mercuzio non vuole morire* (2011/2012).

5.3. Il documento come strumento di lavoro e ponte con l'esterno

«Il mio intero corpo deve divenire perpetuo raggio di luce, muovendosi a una velocità sempre maggiore, senza tregua, senza ritorno, senza debolezza»[87] recita un attore della compagnia durante una sessione di prove[88] dello spettacolo *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010). Parole riprese dal *Tropico del Capricorno* di Henry Miller, a sua volta citato nel saggio *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* di Deleuze e Guattari, e che assumono un valore del tutto peculiare nella condizione di detenzione: anche a dimostrazione del fatto che il lavoro creativo della compagnia attinge a una pluralità di riferimenti, non solo teatrali, che il regista mette a disposizione degli attori nelle fasi preliminari, di esplorazione bibliografica della materia indagata, contribuendo a rafforzare e nutrire l'identità intellettuale e culturale degli interpreti. Un'identità messa in crisi dall'istituzione e che si riafferma con forza nel processo creativo degli attori detenuti, in un lavoro quotidiano che è possibile indagare nella sua storicità proprio grazie al materiale audiovisivo conservato in archivio.

Ma è nel rapporto con l'esterno che il teatro in carcere esce dall'oscurità contribuendo a costruire un ponte tra popolazione reclusa e società civile, che si è arricchito e consolidato attraverso un complesso e continuativo lavoro di promozione, comunicazione, divulgazione delle attività portate avanti in carcere, veicolato in particolare attraverso contenuti audiovisivi quali interviste, servizi televisivi, documentari e così via. Non a caso, è nella forma di un cortometraggio che si è conservato il primo lavoro teatrale svolto in un istituto penitenziario italiano dopo la Legge Gozzini (*Un Giorno Qualsiasi,* film girato nella Casa circondariale di Lodi nel 1987 con la regia di Alfonso Santagata, della compagnia Katzenmacher)[89]. Ed è con lo spettacolo-svolta della Compagnia della Fortezza, *Marat-Sade*, il primo a realizzare una tournée esterna, che nel 1993 le telecamere della RAI sono entrate per la prima volta nel carcere

[87] Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, Parigi, Du Chene, 1972, pp. 177-179, riportato in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2017 (ed. or. 1980), p. 252.
[88] Cfr. file video HA048HDV.
[89] *Un giorno qualsiasi* è il cortometraggio realizzato dalla compagnia Katzenmacher per la Terza Rete Rai di Milano nel 1987, con la partecipazione di alcuni detenuti della Casa circondariale di Lodi. Il cortometraggio è basato sullo spettacolo *Andata e ritorno* (1987) della compagnia Katzenmacher con attori detenuti della Casa circondariale di Lodi, la prima esperienza professionale di teatro in carcere dopo l'approvazione della legge Gozzini. Cfr. Cristina Valenti, *Teatro in carcere. «L'uomo contro il destino»*, in Ead., *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Arezzo, Zona, pp. 107-117.

di Volterra per realizzare un documentario dal titolo *Le voci di dentro – Carte Blanche: cinque anni di teatro nel carcere di Volterra*[90].

Ciò permette di mettere a fuoco un duplice valore che attiene ai documenti d'archivio della compagnia, soprattutto a quelli audiovisivi, che rappresentano uno strumento di lavoro, di verifica e di riscontro in sede di processo creativo, ma sono anche una testimonianza della dimensione di contesto del carcere, in grado di fornire elementi di conoscenza altrimenti non attingibili. Si tratta di una distinzione fluida, aperta in prospettiva al lavoro dello storico, in quanto, come osserva Maria Giacobbe Borelli, «una distinzione tra i due settori […] è impervia e suscettibile di continui sconfinamenti tra l'uno e l'altro campo, che sono ormai definiti principalmente dall'uso che se ne fa»[91]. Ne sono un esempio le registrazioni del *Marat-Sade* del 1993, nate con intento documentario e diventate nel 2008 materiale di lavoro per il riallestimento dello spettacolo[92], o il video girato sotto la pioggia durante una prova in carcere di *Eneide II Studio* il 13 luglio 1995[93] e successivamente pubblicato in *Orlando Furioso-Percorsi di lavoro sullo spettacolo* realizzato nel 1998 con gli attori della Compagnia della Fortezza, a cura di Andrea Salvadori e Valerio di Pasquale. O ancora, durante il lavoro per *Appunti per un film* (2005) il regista presenta alla compagnia una selezione di video delle prove registrati durante i mesi precedenti[94] come punto di partenza per l'elaborazione della performance, offrendoci un esempio dell'utilizzo del materiale "grezzo" prodotto attraverso le improvvisazioni. Un processo di selezione e trasformazione, orchestrato dal regista, che diviene fondamentale per la creazione dell'opera finale.

L'analisi del materiale d'archivio permette, inoltre, di cogliere aspetti inediti del processo di lavoro della compagnia[95]: le riprese effettuate durante le prove mostrano momenti di improvvisazione, dialoghi animati tra gli attori e il regista sulle tematiche dello spettacolo, la cura meticolosa dedicata ai costumi e alla scenografia, le molte fonti letterarie, musicali e cinematografiche utilizzate, frammenti di quotidianità da cui emerge l'apporto creativo che alimenta la costruzione teatrale. Vengono alla luce interessanti dettagli sulle influenze cinematografiche che ispirano alcuni spettacoli della compagnia. Ne sono esempio i video nei quali gli attori prendono spunto da pellicole come *Shining* di Stanley Kubrick (1980) o *Dracula*

[90] Cfr. file video MA032DVM.
[91] Maria Giacobbe Borelli, *Come cambia la memoria dello spettacolo nell'era digitale*, "Mimesis Journal", II, 1 (2013), p. 149-161.
[92] Cfr. file video MA012DVM.
[93] Cfr. file video EN012VHS.
[94] Cfr. file video AP072DVM.
[95] Un'analisi approfondita del metodo di lavoro di Armando Punzo indagato a partire dal materiale d'archivio, assumendo lo strumento audiovisivo come parte integrante del processo creativo e traccia della genesi degli spettacoli sarà oggetto del cap, 8 della presente tesi: Il processo creativo testimoniato nelle registrazioni video.

di Bram Stoker (1992) per la realizzazione di improvvisazioni che confluiranno nello spettacolo *Macbeth* (2000)[96]. Ma le improvvisazioni non nascono unicamente a partire dal riferimento ad altre fonti, siano esse cinematografiche, musicali o letterarie: spesso si originano da frasi, temi o semplici parole che il regista suggerisce e che vengono riformulati dagli attori in una sorta di flusso di coscienza, come documentato nelle registrazioni delle prove di numerosi spettacoli – uno fra tutti *Budini, capretti, capponi e grassi signori* del 2006[97]. O ancora, dialoghi approfonditi e spesso molto vivaci sulle tematiche dello spettacolo sono documentati nelle prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragion*e (2007 e 2008)[98], mentre il processo creativo di spettacoli come *Amleto* (2001) e *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* (2003) rivela il ricorso al mondo delle miniature come ispirazione scenografica[99].

Se il documento audiovisivo ha rappresentato un importante strumento di lavoro nel momento della sua produzione, la sua conservazione in un fondo archivistico offre l'opportunità di studiare la storia della compagnia e di accedere a una memoria funzionale attraverso l'acquisizione di testimonianze, di tracce di oralità che entrano nella costruzione storiografica.

In questo contesto, l'esempio della Compagnia della Fortezza diventa un modello ispiratore per altre esperienze di teatro in ambito penitenziario. In un momento storico in cui si fa sempre più presente una richiesta di trasparenza e di monitoraggio delle cosiddette *attività trattamentali*, la documentazione delle attività teatrali realizzate in carcere può diventare uno strumento importante per valutare l'efficacia delle funzioni attuative dell'esecuzione penale.

Il 5 agosto 2013 la Corte dei Conti, in una delibera dal titolo *L'assistenza e la rieducazione dei detenuti*, aveva infatti rilevato la presenza di «carenti monitoraggi, qualitativi e quantitativi» delle attività trattamentali, oltre che la completa assenza di banche dati e di indicatori comuni e condivisi, «con conseguente impossibilità di dare puntualmente conto degli obiettivi raggiunti»[100]. Documentare e monitorare il lavoro teatrale in carcere rappresenta quindi non solo un'attività utile al lavoro delle singole compagnie ma anche una necessità nella prospettiva dell'attuazione di un sistema di valutazione sistematico. La testimonianza audiovisiva ci permette infatti di andare oltre ai puri dati quantitativi (numero di ore svolte, numero di partecipanti, numero di spettatori e così via) per valutare la qualità delle esperienze sia sul piano rieducativo sia sul piano artistico, scoprendo quali valori, anche imprevisti, siano emersi dalla

[96] Cfr. file video MB024Hi8 e MB028Hi8.
[97] Cfr. file video BU033DVM, BU035DVM e BU039DVM.
[98] Cfr. file video PI005DVM e PI006DVM.
[99] Cfr. file video AM011Hi8 e AM012Hi8 (*Amleto*), OP063DVM (*I Pescecani*).
[100] 5 agosto 2013 - Sezione centrale del controllo sulla gestione delle Amministrazioni dello Stato - Delibera n. 6/2013/G e Relazione concernente *L'assistenza e la rieducazione dei detenuti* (cap. 1761 del Ministero della Giustizia).

complessità del percorso. Osserva a questo proposito Piergiorgio Reggio, docente di Pedagogia per l'innovazione educativa e fondatore dell'Istituto Italiano di Valutazione, che ha diretto fino al 2014: «Bisognerebbe sempre andare oltre la misura, non per dimenticarla, ma per vedere la qualità di quella situazione»[101]. Dichiarazione che si inserisce in una ben più ampia riflessione sulla valutazione degli interventi formativi in carcere, alla quale è stato dedicato un seminario di studi promosso dal Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna e tenutosi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 10 maggio 2012[102].

La memoria non è solo un archivio del passato, ma un laboratorio per il futuro. Per questo motivo l'archivio storico della Compagnia della Fortezza rappresenta un patrimonio culturale e artistico di inestimabile valore. Esso garantisce la memoria e custodisce il lascito di un'esperienza capostipite, che permette di riaffermare la centralità dell'arte nella costruzione identitaria e nella restituzione della dignità delle persone recluse.

> La ricerca del senso del teatro inizia quando ci si avventura in territori umani spinti dalla necessità di una propria, originale, identità culturale. Dove il palco si nutre della stessa vita concreta. Nel tentativo di comunicare attraverso l'isolamento, artistico e geografico; il carcere e le sue barriere. Forzare un limite, l'assenza di libertà che frantuma gli assiomi attraverso il Teatro per diventare rigogliosa mietitura.
> (Motivazione del Leone d'Oro alla carriera ad Armando Punzo)[103]

[101] Piergiorgio Reggio in Rossella Menna e Giada Russo (a cura di), *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere. Atti del seminario di studi (Bologna, 10 maggio 2012)*, "Quaderni di Teatro Carcere", 1, 2013, p. 60.
[102] Si vedano gli atti del seminario di studi, *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, cit. Sul tema della valutazione e della misurazione dell'impatto del teatro in carcere, cfr. *infra*, cap. 7. Una pratica per promuovere il benessere individuale e di comunità.
[103] Motivazione del Leone d'Oro alla carriera ad Armando Punzo, conferito da Stefano Ricci e Gianni Forte, direttori artistici della Biennale Teatro. Online: https://www.labiennale.org/it/teatro/2023/leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera (u.v. 25/09/2024).

II PARTE

LA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

Bisogna credere in una concezione della vita rinnovata dal teatro,
dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò
che ancora non esiste e lo faccia nascere.
E tutto ciò che non è nato può ancora nascere,
purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione.
Antonin Artaud

6. UN "ECOSISTEMA" TEATRALE NEL CARCERE DI VOLTERRA

6.1. Lineamenti del teatro in carcere

La parola "carcere" deriva dall'aramaico "carcar", ovvero "insabbiare", "tumulare": sotterrare e nascondere. Michel Foucault, nel suo saggio *Sorvegliare e punire* dedicato alla nascita del carcere in età moderna, spiegava il passaggio dalla esibizione della pena (pubblico supplizio, lavori forzati) alla "tecnologia" della disciplina carceraria, non più basata sulla ostentazione dei supplizi, ma sul controllo totale imposto al corpo del carcerato: «Il condannato non deve più essere visto»[104]. Dal canto suo Zygmunt Bauman, riferendosi allo stadio attuale dell'epoca moderna caratterizzato dalla globalizzazione, parla di *wasted lives*, vite di scarto, rappresentate dai "rifiuti umani" prodotti dalla costruzione di un nuovo ordine sociale, cui corrisponde una "industria di smaltimento" degli "individui in esubero" che comprende le carceri (sempre più destituite di funzione riabilitativa), i centri di internamento dei migranti e dei richiedenti asilo, i ghetti urbani[105].

L'invisibilità è dunque un tratto distintivo della pena in epoca moderna, connesso al sistema di osservazione e controllo dei corpi, sottratti allo sguardo della società civile, a fronte della garanzia di una idea condivisa e "certa" della pena. Una pratica dell'oblio che, a ben vedere, l'ingresso del teatro in carcere ha sostanzialmente contraddetto. Laddove l'istituzione totale del carcere tende a cancellare l'individuo, il teatro agisce come un mezzo per far emergere un'umanità celata. L'attore detenuto, confinato nell'ombra, trova sulla scena una ribalta dove può rivendicare la sua identità, rompendo le barriere dell'isolamento e della segregazione.

In questo luogo allontanato dalla società e dimenticato, il teatro è entrato dapprima come spontanea manifestazione di una performatività collettiva e successivamente in una forma maggiormente strutturata, come le pratiche psicodrammatiche introdotte da Jacob Levi Moreno nella prigione di Sing Sing (New York) nel 1931. Vi sono, inoltre, prove della presenza del teatro e realizzazioni artistiche nelle prigioni durante la Seconda Guerra Mondiale, di spettacoli nei campi di concentramento, nei ghetti, nei campi di internamento e nei Gulag[106].

Ma è la nascita della prima compagnia teatrale composta da detenuti, il San Quentin Drama Workshop fondato dall'ergastolano Rick Cluchey, a essere considerata ancora oggi il mito di

[104] Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, 2014 (ed. or. 1975), p. 16.
[105] Zygmunt Bauman, *Vite da scarto*, Roma, Laterza, 2007 (ed. or. 2003), p. 95.
[106] Cfr. Michael Balfour, *Theatre in Prison. Theory and Practice*, Bristol, Intellect Ltd, 2004, pp. 1-2.

fondazione del Teatro Carcere. È il 1957 quando all'interno del carcere di St Quentin, California, l'ergastolano Rick Cluchey assiste alla messinscena di *Aspettando Godot* e decide di fare teatro in carcere: nell'arco di pochi anni fonda il San Quentin Drama Workshop, ottiene il condono della pena per meriti artistici e viene scelto da Samuel Beckett che lo dirige in tre allestimenti dei suoi testi: *Aspettando Godot*, *L'ultimo nastro di Krapp* e *Finale di partita*. La forte amicizia e stretta collaborazione fra Beckett e Cluchey, nata nel 1974 in un café a Parigi, continuerà fino alla morte del drammaturgo. Forse i personaggi beckettiani hanno sollecitato assonanze profonde in Cluchey, permettendo così al teatro di Beckett di rivelare una finalità riabilitativa nella cornice del contesto carcerario; forse, viceversa, la profondità attoriale di Cluchey e la sua condizione reclusa hanno dato nuova vita ai testi del drammaturgo inglese. D'altronde è lo stesso Beckett, in più occasioni, a definire Cluchey l'interprete migliore dei suoi testi[107].

Questa esperienza fondativa incarna le due anime del teatro in carcere, che caratterizzano più in generale tutto il cosiddetto teatro "sociale" o "di interazione sociale"[108], diverse nelle intenzioni e nelle finalità ma inseparabilmente legate: da un lato è la dimensione trattamentale che vede nel teatro un mezzo privilegiato per un intervento rieducativo sul detenuto, senza particolare interesse per le implicazioni artistiche del processo e del risultato finale; dall'altro è la dimensione della ricerca artistica che, connessa a una prospettiva di rinnovamento del linguaggio e del senso del fare teatro, trova nel contatto con gli attori reclusi un enorme potenziale artistico. Scrive a tal proposito Fabrizio Fiaschini:

> Lo sbilanciamento a favore della componente clinico terapeutica rischia ad esempio di limitare l'autonomia creativa ed espressiva del linguaggio teatrale: gli schemi analitici costringono infatti a un approccio interpretativo che tende a far coincidere l'iter teatrale con quello terapeutico.[109]

---

[107] Nel 1984 il Teatro di Pontedera produce per l'Italia un progetto dal titolo *Beckett directs Beckett,* una trilogia di spettacoli (*Aspettando Godot, Finale di Partita* e *L'Ultimo nastro di Krapp*) con la supervisione di Samuel Beckett stesso e l'interpretazione del St Quentin Drama Workshop diretto da Rick Cluchey; nel 2008, Rick Cluchey è ospite d'onore di VolterraTeatro per la celebrazione dei vent'anni della Compagnia della Fortezza, con lo spettacolo *L'Ultimo nastro di Krapp* portato in scena al Teatro Persio Flacco di Volterra.

[108] Il termine «teatro sociale» è introdotto da Claudio Bernardi nel saggio *Il teatro sociale*, in Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Milano, EuresisEdizioni, 1998; e in seguito nel suo volume *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004. La definizione «teatri di interazione sociale» è coniata da Claudio Meldolesi, che l'ha usata per la prima volta nel saggio *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza teatrale del teatro in carcere*, "Teatro e Storia", IX, 16 (1994). Si veda la raccolta dei principali contributi dello studioso sull'argomento: Idem, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*. Con una Postfazione di Stefano Casi, "Teatro e Storia" n.s. 33-2012, pp. 357-378. Cfr. Cristina Valenti, *«Teatri di interazione sociale»: fondamenti di una definizione euristica*, "Prove di drammaturgia", XIX, 1-2 (2014), pp. 29-33.

[109] Fabrizio Fiaschini, *Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, cit., p. 159.

È la contraddizione tra *teatro* e *servizio* che emerge nella dualità di tali approcci; una contraddizione oggi per lo più superata alla luce della consapevolezza che i benefici individuali e sociali sono sempre presenti nelle attività teatrali, e anzi, laddove il teatro si manifesti come esperienza alta e professionalizzante, tali benefici risultano ancor più evidenti.

Gli interventi a finalità teatrale comportano sempre anche un'esperienza formativa, poiché il teatro più di ogni altra arte si basa sulla relazione e attiva l'individuo sul piano interpersonale, comunicativo, umano. Solo abbandonando ogni intento pietistico è possibile attivare un processo che sia equamente artistico e trattamentale. Scrive a questo proposito Marco De Marinis:

> Gli strumenti del teatro risultano tanto più efficaci in ambito socio-pedagogico-terapeutico, negli interventi sul disagio e sulle diversità, quanto più alta è la loro qualità artistica, quanto maggiori le competenze artigianali e professionali messe in gioco, la serietà insomma del lavoro sottostante la loro attuazione.[110]

Claudio Meldolesi, tra i primi in Italia a indirizzare l'attenzione del mondo accademico verso le nascenti esperienze di teatro in carcere, nel 1994 pubblica un saggio dal titolo *Immaginazione contro emarginazione*, da considerare a tutti gli effetti il testo fondativo degli studi in materia. E lo chiarisce fin da subito: «È folle l'idea che vero teatro lì non si è fatto e non si farà»[111]. Teatro vero, quindi, che si nutre della condizione reclusa andando oltre la sofferenza quotidiana, arrivando a fare di questa condizione un punto di partenza per una ricerca linguistico-espressiva in senso proprio. «Può sembrare un paradosso, ma tutti i riscontri lo confermano: reclusione e marginalità costringono il teatro a rimettersi in discussione, se esso vuole davvero trovarvi altre utopie»[112].

Sul piano storico, Cristina Valenti ricostruisce la nascita del teatro in carcere come «un'invenzione che si è prodotta sulla base di alcune premesse culturali», che attengono alla vicenda del Nuovo Teatro e in particolare al nesso arte-vita e agli sconfinamenti del teatro nel sociale, «e di una serie di condizioni strutturali»[113], ovvero l'evoluzione del contesto normativo che ha permesso l'ingresso regolare del teatro negli istituti penitenziari. È stato cioè a partire dalla convergenza di fattori culturali e strutturali che è venuta a svilupparsi l'esperienza del teatro negli spazi della reclusione, dove il tema del rapporto con l'alterità ha trovato un territorio di sperimentazione privilegiato.

---

[110] Marco De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 303.
[111] Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 41.
[112] *Ivi*, p. 68.
[113] Cristina Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere*, cit., p. 6.

Oggi, a distanza di quarant'anni o più dalle prime esperienze di teatro in carcere – la prima esperienza è datata in Italia al 1982 – possiamo affermare che quella "invenzione" è avvenuta e ha prodotto esperienze molteplici e diversificate, che si inscrivono a tutti gli effetti nella tradizione del Nuovo, sia sul piano delle tecniche espressive sia su quello delle nuove professionalità. Dopo decenni di scoperte e di sfide, di dibattiti sulla funzione rieducativa o meno del teatro negli istituti di pena, dopo gli sforzi degli artisti per veder riconosciuta la dignità professionale e artistica del loro lavoro, ci troviamo oggi nell'«età adulta»[114] del teatro in carcere, inserito a pieno titolo nel panorama del teatro *tout court* senza per questo negare le sue ricadute trattamentali e la sua specifica identità.

Di questa "età adulta" è pioniera e protagonista la Compagnia della Fortezza, oggi la più longeva esperienza di Teatro Carcere in Italia, tra le più importanti in Europa e nel mondo. Nata nell'agosto del 1988 da un progetto di laboratorio teatrale nella Casa di reclusione di Volterra diretto da Armando Punzo, in oltre trentacinque la compagnia ha prodotto spettacoli (in media uno all'anno), conquistato otto premi Ubu (tra cui due per il miglior spettacolo dell'anno), raggiunto importanti obiettivi sul piano normativo, come la possibilità per i detenuti di uscire dal carcere per andare in tournée (dal 1993) e il riconoscimento dell'attività teatrale come attività lavorativa (dal 2003) e cambiato profondamente il carcere di Volterra, inseguendo l'obiettivo di trasformare un istituto di pena in un istituto di cultura. A coronare questa ricca e importante storia, il Leone d'oro alla carriera della Biennale Teatro 2023 è stato assegnato proprio ad Armando Punzo su proposta dei Direttori del settore Teatro Stefano Ricci e Gianni Forte.

L'autoreclusione di Punzo all'interno della Fortezza (così è chiamato il carcere di Volterra, situato in una Fortezza Medicea) è unanimemente riconosciuta come l'atto di nascita del Teatro Carcere in Italia. Punzo è il primo a portare all'interno di un istituto penitenziario un progetto specifico di teatro, con metodologie e finalità ben definite sul piano artistico – non pura solidarietà o intervento sociale, ma volontà di creare una compagnia stabile con la quale poter lavorare in modo continuativo. Di "atto fondativo" parla infatti Piergiorgio Giacchè, riconoscendo nella Compagnia della Fortezza la prima esperienza teatrale d'arte in contesto detentivo a ottenere pieno riconoscimento a livello internazionale[115].

Numerosi i documenti scritti, oggi conservati presso l'archivio storico della Compagnia della Fortezza, che testimoniano la presenza di tale volontà fin dai primissimi progetti. Nella relazione consuntiva dell'anno 1989, ad esempio, il regista scrive: «Siamo arrivati così al 15

[114] *Ibidem.*
[115] Cfr. Piergiorgio Giacchè, *Teatro prigioniero*, in Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, cit., pp. 13-18.

luglio con lo spettacolo. Ma già alcuni mesi prima accadeva qualcosa in tutti noi che ci portava a pensare al dopo spettacolo [...] Questo ci riporta al problema della continuità di un'esperienza che non dovrebbe assolutamente, visti anche i risultati, rimanere episodica» (figg. 1-2). Anche nella convenzione con il Comune di Volterra datata febbraio 1989, cinque mesi prima del debutto del primissimo spettacolo *La Gatta Cenerentola*, leggiamo: «A partire dai risultati conseguiti, e dall'interesse manifestato dal gruppo di partecipanti durante il laboratorio, è nostra intenzione proporre la costituzione di un laboratorio permanente» (figg. 3-4)[116]. Nel corso degli anni, la compagnia ha sviluppato e perfezionato un metodo di lavoro che pone al centro, da un lato, l'improvvisazione attoriale – spesso con l'ausilio della ripresa video – e, dall'altro, la lettura collettiva e la decostruzione dei testi. Questo metodo di lavoro quotidiano, reso possibile dalla continuità del progetto, ha formato professionalmente, negli anni, centinaia di detenuti[117].

Oggi sono circa ottanta i detenuti che prendono parte quotidianamente alle attività della Compagnia della Fortezza, un numero che è aumentato vertiginosamente rispetto ai quindici partecipanti del primo laboratorio nel 1988. I detenuti sono coinvolti nelle produzioni teatrali non solo come attori, ma anche attraverso laboratori di formazione alle professioni teatrali, tra cui la realizzazione di costumi e la progettazione scenografica. Questa partecipazione multidisciplinare offre ai detenuti l'opportunità di acquisire competenze pratiche in vari aspetti del teatro, ampliando così le loro prospettive professionali e offrendo una formazione completa nel campo delle arti teatrali. La concezione di teatro come professione e non mera attività trattamentale costituisce un pilastro fondamentale nella visione di Armando Punzo e, più in generale, nel progetto di Carte Blanche, ente produttivo della Compagnia della Fortezza.

Ma ciò che ha portato Armando Punzo a varcare i confini del carcere non è stata la volontà di offrire ai detenuti un percorso di rieducazione attraverso l'arte, né quella di emanciparli attraverso un'attività lavorativa. Alla fine degli anni Ottanta il regista stava sviluppando una crescente insoddisfazione nei confronti del "teatro di ricerca", che avvertiva sempre più autoreferenziale, chiuso nei propri limiti e incapace di stabilire un rapporto autentico con lo spettatore e con l'altro da sé.

---

[116] Scrive Armando Punzo a proposito del primo progetto in carcere: «Non dovevo scrivere che avevo in mente di creare la compagnia di teatro più straordinaria del mondo, ma che sarei andato lì per fare un lavoro di trattamento e risocializzazione. E così ho scritto, consapevole di mentire spudoratamente. Sono perfino andato all'Usl, e ho chiesto aiuto agli assistenti sociali che conoscevo, perché mi facessero vedere dei progetti a cui ispirarmi. Ho copiato formule, lessico, frasi intere da questi documenti» (A. Punzo in Id., *Un'idea più grande di me*, cit., p. 82). La volontà di "parlare la lingua delle istituzioni" è alla base dell'inserimento del paragrafo a) SOCIALIZZAZIONE come primo punto del progetto (fig. 3).

[117] Sul metodo di lavoro di Armando Punzo, cfr. *infra*, 8. Il processo creativo testimoniato nelle registrazioni video.

> La ricerca del senso del teatro e di un nuovo linguaggio non può che iniziare quando ci si avventura concretamente in territori a noi sconosciuti lasciando alle spalle ciò che ci è già noto. È solo attraverso una sorta di negazione del teatro che è possibile far emergere un nuovo senso del teatro. [...] Per noi, paradossalmente, il Carcere può diventare il luogo dove reinventare il teatro e scoprirne la necessità.[118]

Proveniente da esperienze parateatrali di matrice grotowskiana[119] ed entrato nell'istituto penitenziario volterrano con la volontà di inaugurare un nuovo percorso di indagine, Armando Punzo ha sempre considerato il carcere come «metafora di un carcere più ampio che si estende ben oltre le mura di una prigione»[120]. Il suo non è un isolamento forzato per sfuggire alla realtà, quindi, ma un'immersione in un luogo, il carcere, che considera piuttosto il cuore della realtà, che contiene in sé tutte le contraddizioni umane. Un luogo da cui partire per *distruggere* i fondamenti della nostra realtà e *costruire*, attraverso il teatro, la possibilità di un nuovo uomo e di un nuovo mondo.

> Quello che ho provato a fare, entrando nel carcere di Volterra, e questo devo dire in maniera ostinata, decisa, scelta, è cercare di creare un'esperienza il più possibile «distruttiva».
> *Distruggere* per modificare era il mio obiettivo principale.
> *Distruggere* l'idea molto limitata e comune a molti, di teatro, attore, arte, artista, era, ed è ancora, il mio scopo.
> *Distruggere* quanti più cliché e luoghi comuni possibili.
> Individuarli e metterli in luce, eliminarli.
> *Distruggere*, di conseguenza, entrando in un carcere con il teatro, anche l'idea stessa di carcere, lo stereotipo che generalmente alberga nella mente dello spettatore, dell'opinione pubblica, ma anche di chi lo vive direttamente, come detenuti, agenti, direttori, giudici, amministrazioni statali e pubbliche amministrazioni.
> *Distruggere* me stesso, i miei stessi limiti.
> *Distruggere* tutte le resistenze. Spendere completamente la propria vita in un'esperienza, andare fino in fondo, mettersi in difficoltà e scegliere sempre la strada più difficile.[121]

La Compagnia della Fortezza è, quindi, teatro vero a tutti gli effetti, ma allo stesso tempo non può prescindere dal contesto del carcere, all'interno e *contro* il quale opera: i corpi reclusi e le biografie degli attori detenuti, gli spazi grigi e angusti delle celle e degli ambienti comuni, il tessuto sociale e relazionale interno e il rapporto con la società esterna, la koinè linguistica

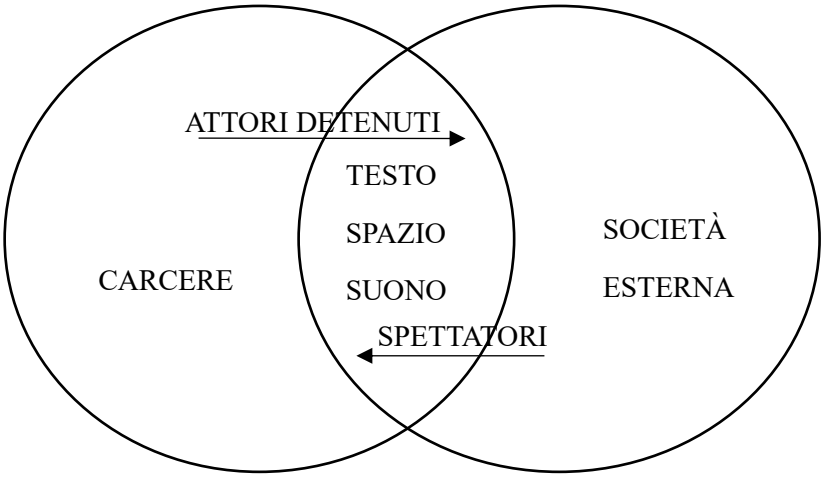
---

[118] Armando Punzo, bozza progetto teatrale del 1995 sull'*Eneide* conservata in archivio (figg. 5-6).
[119] Nel 1983 Armando Punzo arriva a Volterra per partecipare a *Viae,* progetto parateatrale portato avanti dal Gruppo Internazionale L'Avventura. Il gruppo, attivo dal 1982, con sede presso il teatrino del Seminario di San Pietro a Volterra (successivamente sede di Carte Blanche), era stato fondato da alcuni artisti che avevano partecipato al progetto "Il teatro delle fonti" di Jerzy Grotowski: François Kahn, Pierre Guicheney, Stefano Vercelli, Fausto Pluchinotta e Laura Colombo, ai quali si sarebbero successivamente aggiunti l'attrice olandese Annet Henneman e lo stesso Punzo. Il gruppo si scioglierà nel 1985.
[120] Armando Punzo in Laura Gobbi, Federica Zanetti, *Teatri «re-esistenti». Confronti su teatro e cittadinanze*, Corazzano, Titivillus, 2011, p. 124.
[121] Armando Punzo, *Il carcere come metafora del mondo esterno*, in Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore,* cit., pp. 274-275.

composta per lo più da dialetti e lingue straniere. Fattori che, insieme al testo drammatico, rappresentano i coefficienti costitutivi del teatro in carcere, elementi drammaturgici imprescindibili della scrittura scenica degli spettacoli.

Se vogliamo individuare il tratto distintivo dell'età adulta del teatro in carcere, esso non consiste nell'aver azzerato le distanze dal teatro di ricerca *tout court*, né nell'essersi emancipato dalle finalità terapeutiche, ma piuttosto nell'insieme di elementi che costituiscono il suo *ecosistema*: lo spazio recluso, gli attori detenuti e il particolare ambiente sonoro e linguistico del luogo, gli spettatori esterni e il loro sguardo, le condizioni di elaborazione della drammaturgia testuale e la processualità creativa. La specificità è perciò da ricercare in quell'insieme di fattori che rendono unico ed esclusivo l'ambiente creativo del teatro in carcere, in continua tensione con il teatro *tout court*, al quale aspira per superarlo, con vocazione *distruttiva* – nel senso che Punzo attribuisce al termine – negandone i cliché, i limiti, gli stereotipi.

Ecosistema teatrale nel carcere di Volterra:



6.2. Lo spazio del carcere

Il primo elemento, *conditio sine qua non* del teatro in carcere, è lo spazio, considerato sia come architettura della struttura penitenziaria sia come «funzione interdipendente della composizione teatrale»[122]. Se lo spazio teatrale è sempre da intendersi come «elemento fondamentale per definire la struttura dello spettacolo»[123], non solo sfondo o supporto visivo di un testo ma vero e proprio strumento linguistico ed espressivo[124], è importante sottolineare come il contesto carcerario offra una cornice specifica e particolarmente complessa per la pratica teatrale. La dialettica fra spazio fisico e spazio creativo è essenziale per comprendere l'impatto del teatro nel carcere e l'impatto del carcere nel teatro. Il teatro può nascondere e rivelare, trasformare e ridefinire il luogo che abita, ma allo stesso tempo lo spazio-carcere, nel suo essere un *nonluogo* che annichilisce le identità individuali e standardizza coloro che vi abitano[125], si presta ad analisi che vanno oltre l'individuo, estendendosi a dinamiche sociali, politiche e simboliche, assumendo un forte ruolo drammaturgico nella scrittura scenica degli spettacoli.

«We perform scenographies and scenographies perform us»[126] scrivono Lotker e Gough nell'editoriale *On Scenographies* del 2013: una prospettiva che, quando applicata a lavori site-specific in spazi fortemente istituzionalizzati, mette in luce la complessità della coesistenza tra il luogo e la performance, aprendo nuovi interrogativi riguardo alla teatralità implicita dell'ambiente e alla sua struttura di relazioni sociali e di potere. Lo spazio "reale", infatti, è un agente che modella un'architettura di corpi[127], che «determina le possibilità esistenti per il rapporto tra attori e spettatori, per il movimento e la percezione e, inoltre, le organizza e le struttura»[128]. Esso diventa un vero e proprio elemento drammaturgico della performance, nel momento in cui non influisce solo sul modo in cui i corpi degli attori interagiscono durante le prove e lo spettacolo, ma anche sul modo in cui i corpi degli spettatori si dispongono nel corso della rappresentazione. Questa prospettiva è particolarmente rilevante nel contesto carcerario, dove le dinamiche di potere e le relazioni sociali sono intensamente codificate.

---

[122] Kim Solga, *Theory for Theatre Studies: Space*, New York, Bloomsbury, 2019, p. 11: «Space as an independent but also an *interdependent* function of theatrical composition».
[123] Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 33.
[124] Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1993, p. 126.
[125] Cfr. Marc Augé, *Nonluoghi*, trad. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2018 (ed. or. 1996).
[126] Sodja Lotker e Richard Gough, On Scenography, "A Journal of the Performing Arts", XVIII, 3 (2013), p. 3.
[127] Con "architettura di corpi" si riprende la visione di Eugenio Barba di teatro come «*architettura in moto*», «non fatto di pietre e mattoni» ma di relazione tra corpi di attori e pubblico; cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*: *trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
[128] Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, cit., p. 190.

Richard Schechner, in *Sei assiomi per un Enviornmental Theatre*[129], osserva che il rapporto tra i corpi nello spazio teatrale è caratterizzato da una dinamica di relazione ambigua e sfuggente, in cui chi agisce e chi assiste è coinvolto in uno scambio che infrange i ruoli istituzionali. In carcere, queste riflessioni non riguardano solo il momento della messinscena ma accompagnano tutto il processo creativo: se, da un lato, il luogo che ospita il laboratorio teatrale rappresenta uno spazio protetto all'interno dell'istituzione, dove i rapporti di potere si trasformano e dove i detenuti hanno pieno controllo dei propri movimenti e del proprio tempo, dall'altro le limitazioni date dall'ambiente carcerario diventano sfida e opportunità insieme per il lavoro teatrale. La Compagnia della Fortezza prova da più di trent'anni nello stesso spazio angusto e ristretto, una cella di tre metri per nove che dal 2008 ha preso il nome di "Teatro Renzo Graziani" (detto comunemente "teatrino"), per poi debuttare nel mese di luglio nell'ampio cortile adibito al passeggio (detto "campino").

Il teatro in carcere può essere paragonato a un rito pubblico, in cui la trasformazione momentanea dello spazio da luogo istituzionale adibito alla pena a spazio artistico e performativo crea una rottura con le convenzioni, mettendo in discussione non solo i rapporti di potere interni all'istituto ma anche quelli con la società esterna, offrendo una temporanea e graduale «ricomposizione antropologica sul piano della relazione e della comunicazione»[130]. In altri termini, il rituale teatrale permette di superare i ruoli convenzionali di performer e spettatori, esplorando una nuova forma di partecipazione collettiva.

Nel momento della rappresentazione, il carcere si configura come uno spazio trasformato o un *environment* creato, riprendendo la categorizzazione di Schechner[131]. Questo *environment* è luogo di confluenza tra segni teatrali e segni specifici del luogo, con un'influenza reciproca tra i due che contribuisce alla trasformazione dello spazio. Il carcere, come luogo fortemente connotato dal punto di vista politico, sociale e culturale, fornisce una partitura implicita su cui la scrittura scenica dispone i propri materiali.

Henri Lefebvre offre un'analisi approfondita della natura dello spazio e della sua influenza sulla società e sugli individui. In particolare, Lefebvre suggerisce l'idea secondo la quale «ogni spazio è già in essere prima dell'apparizione in esso di attori»[132]. Ciò significa che lo spazio

---

[129] Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Richard Schechner, *La cavità teatrale*, trad. di Anna Piva, Bari, De Donato, 1968.
[130] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 191.
[131] Cfr. Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, cit.
[132] Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trad. di Donald Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991, p. 57: «Every space is already in place before the appearance in it of actors; these actors are collective as well as individual subjects in as much as the individuals are always members of groups or classes seeking to appropriate the space in question».

precede e condiziona la presenza, l'azione e le parole dei soggetti che lo abitano, siano essi attori o spettatori. Questa preesistenza dello spazio è particolarmente evidente nel contesto carcerario, dove le strutture fisiche e le regole istituzionali sono già stabilite e determinano il modo in cui attori detenuti e spettatori si muovono e interagiscono al suo interno. Gli spettatori devono affrontare i controlli di sicurezza prima di accedere agli spettacoli teatrali in carcere, un passaggio che assume un aspetto rituale in quanto segna il confine con il mondo esterno, influenzando così la prospettiva con cui il pubblico vivrà l'esperienza teatrale.

La dinamica d'interazione tra lo spazio del carcere e la pratica teatrale si manifesta in diverse forme: l'istituzione può essere mostrata in tutta la sua realtà oppure, al contrario, può essere completamente trasformata dalla presenza del teatro. Nella storia della Compagnia della Fortezza, entrambe le opzioni sono state sperimentate.

Inizialmente, negli anni degli spettacoli napoletani e della cosiddetta "trilogia dei corpi"[133], il regista non fa uso di impianti scenografici complessi: la povertà dei mezzi, sia scelta che imposta dalle contingenze produttive, e la centralità di derivazione grotowskiana del corpo dell'attore divengono i punti focali della ricerca di Armando Punzo. Lo spazio grigio e spoglio del carcere, con i suoi elementi architettonici caratteristici quali le sbarre e le mura perimetrali, funge da contrappunto ai corpi liberi degli attori, che si fanno essi stessi "scenografia vivente". «Ci sono stati spettacoli come *I Negri* (1996) in cui la scenografia era ridotta all'osso, alla relazione pubblico-attore. In quel contesto si vedeva ancora di più il carcere, si vedevano le sbarre con tutti gli agenti schierati», spiega il regista, per poi aggiungere: «Noi dimostravamo di essere più forti di questo spazio, ma il pubblico vedeva prima di tutto il carcere»[134].

Negli spettacoli immediatamente successivi, lo spazio del carcere verrà totalmente trasformato. Tuttavia, questa trasformazione non intende eliminare l'esperienza del luogo di detenzione; al contrario, mira a visualizzare l'idea di prigione che risuona nella mente degli spettatori, sovrapponendo allo spazio vero una doppia semantica: quella del carcere reale e quella corrispondente alle aspettative dello spettatore. Due spettacoli esemplificano chiaramente questa operazione. In *Insulti al pubblico* (1999), lavoro che mette in campo una feroce ironia nei confronti del pubblico, si porta all'estremo il pregiudizio che le persone hanno del carcere come luogo ricreativo, trasformando il campino in un vero e proprio villaggio turistico con piscina, ombrelloni, dj, musica a tutto volume e balli di gruppo. Nel successivo *Macbeth* (2000), invece, il campino è avvolto da un'enorme scatola di cartone dentro la quale

[133] In merito alla periodizzazione degli spettacoli della Compagnia della Fortezza, cfr. *infra*, 8.7. La periodizzazione degli spettacoli.
[134] Intervista ad Armando Punzo, cit.

la compagnia mette in scena un finto psicodramma, corrispondente alle aspettative degli spettatori riguardo alla natura terapeutica che il teatro *dovrebbe* avere all'interno del carcere[135].

Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila, lo spazio del carcere viene modellato provocatoriamente in risposta alle aspettative e alle critiche della società civile e dei mezzi di informazione. Esemplare in questo senso l'utilizzo drammaturgico dello spazio in *Amleto* (2001), caso di studio che verrà approfondito successivamente. In *Amleto* l'intera scrittura scenica ruota attorno alla gestione dello spazio performativo: gli spettatori sono posti su una gradinata, al di là delle sbarre, di fronte all'immagine fiabesca del campino decorato con tappeti di erba sintetica, vialetti di ghiaia bianca, lotti di terra triangolari con staccionate e balle di fieno. La facciata del carcere è nascosta da fondali di legno raffiguranti casette bianche in stile cottage, l'ambiente colorato da fiori vivaci: l'intero spazio esterno del carcere è completamente trasformato in un vero e proprio giardino dell'Eden. Ma nel corso dello spettacolo questa atmosfera idilliaca si rivela un'illusione, gli attori-giardinieri, che con gesti e movimenti lenti curavano il giardino, ora si apprestano a smantellarlo, a rimuovere fiori, ghiaia e zolle di terra, fino a portare via le casette bianche rivelando la facciata del carcere. Il giardino edenico mostra la sua natura: un villaggio utopico catturato nel suo lento ma inarrestabile declino. Lentamente l'illusione scompare, fino a quando, al posto di un bucolico villaggio ideale, davanti agli occhi degli spettatori appare solo la realtà del carcere in tutto il suo grigiore. Lo spazio reale è mostrato nella sua crudezza: il teatro non ignora la presenza incombente del luogo che lo ospita, ma gioca sulle aspettative degli spettatori e ne fa il protagonista della costruzione scenica. Nel passaggio dal giardino idilliaco allo spazio performativo vuoto che rivela lo spazio reale del carcere, la performance evidenzia la transizione dall'illusione alla realtà.

Con il passare degli anni, la trasformazione dello spazio diventa sempre più evidente, con spettacoli come *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* (2003), dove il campino è convertito in un cabaret-bordello espressionista, e *P. P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* (2004), caratterizzato dalla costruzione di grandiose macchine teatrali ispirate a Leonardo Da Vinci, in grado di suscitare forte impressione sul pubblico. Più recentemente, *Beatitudo* (2018) ha trasformato il campino in un grande lago riempito d'acqua, mentre i quattro quadri di *Naturae* (2020-2022) hanno ricreato nello spazio del carcere un mondo fantastico fuori dal tempo.

[135] Sullo psicodramma moreniano e le altre tecniche più utilizzate di teatro educativo e sociale, cfr. Alessandro Pontremoli, *Le tecniche*, in Id., *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, cit., pp. 60-86; capitolo rielaborato in Id., *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, cit., pp. 79-109.

In questa successione possiamo osservare un cambiamento nell'approccio di Armando Punzo alla drammaturgia dello spazio: se in passato il regista tendeva a investire sul valore semantico dello spazio-carcere per sfidare la percezione pregiudiziale degli spettatori, nel corso degli anni lo spazio è soggetto a trasformazioni sempre più radicali, non in risposta alle aspettative del pubblico, ma allo scopo di cancellarne la realtà proponendo un'alternativa possibile. «Il gioco è sempre stato questo: rinominare e ritagliarsi una finestra nelle grinfie dello spazio della realtà» dichiara Punzo; «Questo mi ha portato lentamente a sottrarre sempre di più il carcere, volutamente»[136]. È la ricerca di un mondo *altro* che coinvolge sia gli attori detenuti sia gli spettatori, con l'obiettivo di concepire una realtà alternativa e attuabile per tutti.

In questa visione si colloca l'ideazione dello spazio in *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010) e del precedente *Alice nel Paese delle Meraviglie* (2009), casi di studio che verranno trattati più approfonditamente in seguito. Qui gli spettatori fanno il loro ingresso negli spazi interni del carcere (corridoio e celle del piano terra) passando per una porta decorata con la scritta "Amleto", che raffigura la copertina del libro shakespeariano. Questa soglia segna l'inizio di un'esperienza immersiva: gli spazi interni del carcere sono completamente "cancellati", tutte le pareti, i soffitti e i pavimenti sono tappezzati di grandi fogli bianchi, sui quali è stato vergato a mano il testo di *Amleto*. Ciò crea l'effetto di un libro pop-up tridimensionale dal quale si staccano i personaggi, dove attori e spettatori condividono lo stesso spazio performativo e si muovono liberamente percorrendo il corridoio e sei diverse stanze. Un esempio di *Environmental Theatre* nel quale «il punto focale è duttile e variabile»[137] e che richiede allo spettatore di partecipare attivamente allo spettacolo spostandosi di stanza in stanza, scegliendo quale percorso fare e quale attore seguire. La ricezione dello spettacolo diventa così altamente soggettiva, «il punto di vista molteplice e, sostanzialmente, imprevedibile», in quanto esso «rappresenta la necessaria integrazione della struttura aperta dell'opera da parte di uno spettatore che assume una valenza semantica attiva»[138]. Ma anche se lo spazio del carcere è totalmente trasformato, lo spettacolo non può prescindere dalla natura del luogo. Al contrario, gioca proprio sull'ambiguità di quello spazio, che è allo stesso tempo carcere e fortezza medicea, evocando così la "prigione Danimarca" e il castello di Elsinore dell'*Amleto* shakespeariano. Al tempo stesso, lo spettacolo mira anche a coinvolgere gli spettatori nell'esperienza di un altro mondo possibile, immergendoli in accadimenti inimmaginabili

[136] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[137] Quarto assioma dell'Environmental Theatre; cfr. Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, cit.
[138] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 211.

all'interno di un luogo istituzionalizzato. Un contrasto tra ambiente carcerario e costruzione di una diversa realtà che permette di esplorare i confini tra il possibile e l'impossibile.

Il concetto di *eterotopia*, introdotto da Michel Foucault ma assunto in questo contesto nella rielaborazione di Hetherington,[139] si rivela particolarmente utile per comprendere questi confini. Foucault descrive le eterotopie come spazi che si configurano come "contesti altri" rispetto agli spazi tradizionali, luoghi che riflettono, contestano o ribaltano le norme e i valori della società. All'interno di tali eterotopie, le regole della vita quotidiana possono essere sovvertite o sospese, creando un ambiente dove nuove forme di comunicazione e relazione possono emergere.

> Tra tutti questi luoghi, quelli che più mi interessano hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati. […] Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, eterotopie.[140]

Il carcere, in questa prospettiva, è una "eterotopia di deviazione" (come le case di riposo, le cliniche psichiatriche, le prigioni, i ricoveri per anziani), dove sono collocati gli individui con comportamento "deviante", fuori dalla norma, che sfuggono all'imperativo disciplinare del potere. Uno spazio separato dal mondo esterno, altamente regolamentato e istituzionalizzato, in cui le identità individuali sono annullate e uniformate secondo le esigenze del sistema penitenziario. Ma a ben vedere il teatro in carcere introduce un'eterotopia all'interno di un'altra eterotopia, aprendo uno spazio alternativo di libertà creativa e di dialogo in un contesto altrimenti oppressivo. Il teatro in carcere crea un ambiente in cui le dinamiche che regolano il tessuto sociale carcerario sono momentaneamente sospese, contrastando il "teatro del carcere"[141], ossia la rappresentazione codificata dei comportamenti della popolazione reclusa. Ma non solo, il teatro contravviene alle regole della logica, dando forma alle contraddizioni, all'immaginazione, al pensiero divergente, alla realizzazione di spazi (mentali e concreti) di libertà nei luoghi di detenzione. «Sia concrete che metaforiche, le eterotopie forniscono i

[139] Kevin Hetherington rielabora il concetto di eterotopia di Foucault come "spazi di ordinamento alternativo", dove le regole sociali non sono necessariamente opposte a quelle della società corrente ma possono essere contestate e ridefinite. Cfr. Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering,* Londra, Routledge, 1997. Sull'applicazione del concetto di eterotopia al teatro, cfr. Joanne Tompkins, *Theatre's Heterotopias. Performance and the Cultural Politics of Space*, Londra, Palgrave Macmillan, 2014.

[140] Michel Foucault, *Eterotopia*, trad. di Salvo Vaccaro, Tiziana Villani e Pino Tripodi, Milano, Mimesis, 2009 (ed. or. 1986), pp. 8-9.

[141] Cfr. *infra,* 7. Una pratica per promuovere il benessere individuale e di comunità.

mattoni per creare qualcosa di diverso: l'opportunità di sperimentare ciò che altrove potrebbe accadere»[142]. In questo modo, l'eterotopia può generare spazi di promessa, persino di speranza.

Il teatro della Fortezza nel carcere di Volterra, eterotopia positiva dentro a un'eterotopia costrittiva, offre sia agli attori detenuti che alla società esterna la possibilità di sperimentare uno spazio diverso, dove realizzare incontri e mescolanze fra mondi normalmente distanti e incompatibili, e dove dare concretezza all'immaginazione.

> Il carcere è uno spazio fortemente caratterizzato, ma il teatro sottrae lo spazio alla realtà, innesta una logica e una prassi completamente diversa, rinomina questo luogo. La pratica di *rinominare gli spazi della realtà* è propria del teatro, che rinomina il carcere e rinomina i detenuti attori. A me non interessa raccontare storie ma verificare se e come la realtà possa essere modificata e trasformata dall'interno.[143]

6.3. Gli attori detenuti

Il secondo elemento imprescindibile che compone l'ecosistema del teatro nel carcere di Volterra è l'attore detenuto, soggetto dotato al contempo di una carica espressiva e di un'immediatezza scenica derivante dalla sua estraneità ai protocolli accademici teatrali e, nel caso di esperienze continuative e durature, di nuove e originali competenze tecniche ed espressive apprese nel corso degli anni attraverso l'esperienza laboratoriale.

Fin dagli inizi del Novecento il teatro ha cercato di portare sulla scena l'autenticità e la vita, sfidando di volta in volta i cliché e le convenzioni della tradizione drammatica. Dall'artigiano che monta le scene alla «donna delle pulizie fiamminga, vestita di grigio e di azzurro sporco, in piedi o inginocchiata, occupata a spazzare il palco o a dar la cera alle scale»[144], presi a modello da Copeau in quanto presenze sceniche impegnate in gesti reali, funzionali a uno scopo, estranei al mestiere teatrale ma maestri dell'azione sul palcoscenico; dal mimo corporeo di Decroux che analizza minuziosamente e scompone i gesti e i movimenti di falegnami e lavandaie[145] alle partiture gestuali della biomeccanica Mejerchol'd ispirate al mondo del lavoro; dalla ginnastica ritmica di Delsarte al "linguaggio fisico" di Artaud, fino ad approdare alle esperienze dei fondatori del Nuovo Teatro – Living Theatre, Grotowski, Peter Brook ed Eugenio Barba – la ricerca dei Grandi Maestri del Novecento si è posta come

---

[142] Joanne Tompkins, *Theatre's Heterotopias*, cit., p. 41: «Whether concrete or metaphoric, heterotopias provide the building blocks for creating something different: the opportunity to try out what else might take place».
[143] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[144] Jacques Copeau, *L'Ecole du Vieux-Colombier*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 174.
[145] *Il falegname (Le menuiser)* e *La lavandaia (La lavandière/La lessive)* sono due tra le più celebri creazioni di Decroux, le cui prime versioni risalgono al 1931.

principale obiettivo la creazione di un *attore nuovo*, non più semplice esecutore di una serie di azioni fittizie ma creatore di una drammaturgia attoriale e gestuale originale[146].

Il teatro in carcere, e più in generale i teatri di interazione sociale nelle loro molteplici accezioni, sono eredi diretti di quella ricerca sull'autenticità teatrale, che sviluppano in un modo inedito e rivoluzionario: integrando l'alterità a pieno titolo sulla scena. Gli attori detenuti sono scevri di convenzioni e tecniche teatrali accademiche, per propria natura non si pongono come semplici e puri mediatori del testo drammatico, «essendo la loro persona luogo di elaborazione, trasformazione e superamento, e non già mero veicolo di tecniche», come osserva Cristina Valenti[147], che fa notare come il teatro in carcere più di ogni altro rappresenti il superamento del dogma dell'attore-mediatore di cui parla Claudio Meldolesi, che ha dominato indiscusso la storiografia teatrale. Nel suo saggio *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, Meldolesi mette in luce gli aspetti costitutivi del lavoro dell'attore tradizionalmente ignorati dagli storici, primo fra tutti il livello delle risorse personali (o "immagini intime").

> Passiamo al livello delle immagini intime. Chi frequenta gli attori sa che ciascuno di essi, specie se bravo, esercita le tecniche con un'impronta *tutta sua*, coinvolgente tratti personali, di carattere, di comportamento individuale. […] Dunque, cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore non ha niente a che vedere con il biografismo dei manuali di letteratura; al contrario, è la porta più diretta per entrare in contatto con un'arte di per sé misteriosa. Dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore; e il corpo è la persona dell'attore.[148]

Queste considerazioni, sempre applicabili al lavoro dell'attore, diventano fondamentali nell'ambito del teatro in carcere, dove gli attori sono privi di una preparazione tecnico-accademica "regolare", ma sono in grado di coinvolgere scenicamente i "tratti personali" di cui sono portatrici le loro biografie. Il gesto degli attori detenuti è un gesto reale che supera le convenzioni drammatiche, imponendo una presenza autentica; il corpo non è solo il tramite attraverso cui si manifestano emozioni e gesti scenici, ma diventa la testimonianza tangibile della propria esperienza di vita e della condizione reclusa.

In una prospettiva storiografica, Cristina Valenti indaga la figura del "non-attore" e la nascita del "nuovo attore" riprendendo la riflessione di Piergiorgio Giacchè circa i diversi "atti del teatro antropologico" che scandiscono lo sviluppo del teatro sociale dagli anni Sessanta a

---

[146] È stata Cristina Valenti a indagare il filo di continuità che unisce i padri fondatori della regia e i registi della seconda riforma novecentesca nella ricerca del gesto autentico e dell'azione reale contro la finzione della rappresentazione, per scoprire proprio nel contatto con il non attore che «la matrice di autenticità del teatro risiede nel suo doppio, ossia nella vita» (C. Valenti, *Fondamenti del non attore*, cit., pp. 65-82).

[147] Cristina Valenti, *Normalmente stranieri*, "Prove di drammaturgia", XIV, 2 (dicembre 2008), p. 2.

[148] Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, "Teatro e Storia", IV, 2 (ottobre 1989), p. 206.

oggi[149]. Il "primo atto" riguarda la ricerca teatrale tra gli anni Sessanta e Settanta: Giacchè sottolinea come l'esplorazione registica dei grandi maestri – Grotowski, Barba, Brook, il Living Theatre – intendesse opporsi alla finzione rappresentativa del teatro tradizionale per avvicinarsi sempre di più alla vita, manifestando un interesse specifico per l'uomo e per l'incontro con l'altro «al fine di verificare ed esaltare la propria alterità»[150]. Parallelamente, sottolinea Cristina Valenti nel saggio *Il teatro sociale, ovvero il teatro*[151]*,* in questi anni si assiste alle prime esperienze teatrali che abbracciano a pieno titolo il sociale calandosi all'interno di fabbriche, scuole, ospedali psichiatrici, a stretto contatto con tutti quei soggetti fino ad allora esclusi da una diretta rappresentazione scenica.

Ma è a partire dai primi anni Novanta che il teatro "regolare" ammette l'ingresso dell'alterità sulla scena, ponendola al centro di una ricerca artistica volta a un radicale rinnovamento. «È in questa fase che il teatro delle persone, dopo essersi diffuso nel sociale, si ricongiunge alle sue premesse teatrali»[152]. Sono gli anni che caratterizzano la "fine del Novecento teatrale"[153], che se da un lato ha rappresentato il sedimentarsi dei codici linguistici e delle innovazioni del Nuovo Teatro in una vera e propria "tradizione del Nuovo", dall'altro è approdato a un momento di crisi per molti attori e registi, insoddisfatti degli aspetti di chiusura e autoreferenzialità del panorama della ricerca. È proprio in questi anni che si colloca, significativamente, il "secondo atto" del teatro antropologico, che non si limita a guardare all'Altro per rigenerare se stesso ma che elegge l'Alterità a soggetto di rappresentazione.

> In scena vediamo l'handicap, l'alterità, la fisicità reclusa, il rimosso del corpo sociale, e vediamo al tempo stesso il teatro. Scopriamo i suoni e i gesti di una lingua altra, che non ha cittadinanza normalmente nella drammaturgia. E, contemporaneamente, assistiamo alla scoperta di una nuova grammatica, che articola la lingua della diversità in scrittura poetica e rielabora la memoria dei singoli in rappresentazione della comunità di appartenenza.[154]

Così il diverso entra a pieno titolo sulla scena, senza la mediazione interpretativa del personaggio, come avviene con i "barboni" di Delbono, con gli attori senegalesi del Teatro delle Albe di Ravenna e, per l'appunto, con gli attori detenuti della Compagnia della Fortezza. Il

[149] Per un'analisi approfondita dei "tre atti del teatro antropologico", cfr, Cristina Valenti, *Il teatro sociale, ovvero il teatro,* cit., pp. 78-82.
[150] *Ibidem.*
[151] Cristina Valenti, *Il teatro sociale, ovvero il teatro,* cit., pp.78-82.
[152] *Ivi*, p. 80.
[153] Sulla fine del Novecento teatrale, cfr. Lorenzo Mango, *La "fine del Novecento". Una definizione per una fase storica*, in Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carrocci, 2019, pp. 307-341.
[154] Cristina Valenti, *Il teatro sociale, ovvero il teatro,* cit., p. 80.

«paradosso dell'attore non-attore»[155], cui si assiste, è quello di una presenza scenica unica e irripetibile, che non nasconde ma piuttosto rivela una biografia e una condizione "diverse", coniugandosi a nuove competenze tecniche ed artistiche. Individualità e finzione si intrecciano, corpi autentici e proprio per questo carichi di una forza scenica imprevedibile.

Con il nuovo millennio il teatro sociale approda a quello che la studiosa definisce "terzo atto" del teatro antropologico, che vede il passaggio dalla condizione dell'attore non-attore a quella del "nuovo attore". Il teatro in carcere evolve così verso una fase in cui l'attore non è più definito solo dalla sua estraneità al mondo teatrale professionale, ma viene riconosciuto per le competenze acquisite attraverso l'esperienza pratica e laboratoriale. Sulla scena non vediamo soggetti estranei al teatro ma piuttosto nuovi attori, portatori di altre e inedite forme di professionalità.

> La nuova figura di attore, che sempre di più ha diritto di cittadinanza sulla scena della ricerca teatrale unisce l'immediatezza della sua presenza scenica con una preparazione tecnica acquisita attraverso l'esperienza laboratoriale, anziché in scuole o accademie di teatro. […] È forse venuto il momento di attestare l'emancipazione del nuovo attore dallo status di non attore, riconoscendolo non tanto *sprovvisto di tecniche* (formalizzate attraverso protocolli scolastici) quanto piuttosto *dotato di altre tecniche*, che appartengono alla dimensione esperienziale della trasmissione pedagogica.[156]

In carcere, luogo nascosto ed estremamente distante da scuole e accademie teatrali, l'acquisizione di competenze sceniche e performative non passa attraverso l'apprendimento di esercizi formalizzati ma si trasmette attraverso situazioni esperienziali, attraverso quella che Guido Di Palma definisce "pedagogia situazionale": una «dimensione pragmatica del fare concreto e quindi dei corpi che agiscono»[157], in cui la trasmissione dei saperi non è depositaria ma creativa e in cui l'esperienza che ne consegue è «il risultato dei fatti che la relazione didattica mette in scena»[158].

Questo approccio alla formazione teatrale è evidente nei video delle prove della Compagnia della Fortezza contenuti in archivio: l'analisi del materiale audiovisivo rivela un metodo di lavoro flessibile e adattabile, che si discosta dai tradizionali metodi di formazione teatrale. Non ci sono sessioni di training prestabilite né esercizi preimpostati, il lavoro è caratterizzato da un approccio collettivo e cooperativo, in cui il regista guida le sessioni di prove e gli attori detenuti

---

[155] Cristina Valenti, *Il paradosso dell'attore non-attore*, in Fulvio De Nigris, Cristina Valenti (a cura di), *Il Teatro dei Risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, Bologna, Alberto Perdisa Editore - Gli amici di Luca, 2014, pp. 28-36.
[156] Cristina Valenti, *Dal non attore al nuovo attore*, cit., p. 19.
[157] Guido Di Palma, *I punti dove sogna il cuore*, cit., p. 21.
[158] *Ibidem*.

assumono un ruolo attivo, stabilendo il contenuto, i tempi e l'andamento delle improvvisazioni, fino a partecipare direttamente alla definizione del senso stesso dello spettacolo. Nel corso degli anni, i detenuti coinvolti nelle produzioni teatrali hanno acquisito un notevole bagaglio di conoscenze e competenze tecniche, sviluppando un repertorio che non solo riflette la storia della compagnia ma anche le esperienze personali di ciascuno.

In tal senso, la ripresa video assume un ruolo chiave nel passaggio e nell'acquisizione di competenze espressive: il regista, infatti, riprende le improvvisazioni per poi mostrarle agli stessi attori come nuovo spunto di lavoro. In questo modo, all'attore non viene chiesto di lavorare su un tema o su una scena a lui estranei ma, al contrario, di partire dal proprio lavoro fissato nel video, di sviluppare il processo di ricerca che si basa su pratiche artistiche che lo hanno coinvolto in prima persona e che, giorno dopo giorno, ne arricchiscono il bagaglio esperienziale. La tecnica della ripresa video facilita la retrospettiva e l'autocritica, promuovendo un apprendimento continuo e autoregolato.

> All'inizio di un processo, quando improvvisi, spesso non hai una vera consapevolezza di ciò che stai facendo. Rivedendoti, ti accorgi che è successo qualcosa di diverso dal tuo Io ordinario, da come ti percepisci: cominci a vedere te stesso in modo diverso e inizi a sviluppare un lavoro su di te e sul tuo modo di essere, aumentando la tua consapevolezza corporea. Cominci anche a usare queste immagini per interrogarti sui tuoi limiti: "potevo fare di più? perché qui mi sono fermato?"; attraverso queste riflessioni puoi provare a superare questi limiti, a lasciarti andare sempre più.[159]

La pedagogia situazionale genera uno spazio unico di apprendimento e crescita, in cui gli attori detenuti possono sperimentare diverse possibilità di essere attraverso la pratica teatrale. Allo stesso tempo, questa modalità di apprendimento permette al teatro in carcere di emanciparsi da ogni eventuale accusa di sfruttamento o manipolazione dei detenuti, poiché offre loro l'opportunità di sviluppare abilità artistiche e partecipare attivamente alla creazione teatrale, conferendo dignità alla loro personalità artistica.

Per quanto riguarda il rapporto di Armando Punzo con il lavoro fisico, ossia con i corpi dei suoi attori detenuti, anche in questo caso assistiamo a importanti cambiamenti nel corso degli anni, che seguono l'evolversi della ricerca della compagnia e della relazione con il pubblico esterno. Come detto, nei primi spettacoli è proprio il corpo dell'attore al centro della ricerca artistica: un corpo diverso che porta inevitabilmente su di sé i tratti derivati dalla reclusione e che, nella sua alterità, si fa in qualche modo "scenografia vivente". I testi napoletani sono stati

[159] Intervista ad Armando Punzo, cit. Sull'utilizzo della ripresa video nel corso delle prove, cfr. *infra,* 8.6. La funzione delle riprese video.

affrontati proprio nella prospettiva di questi corpi negati, simbolo di un'umanità defraudata. La successiva "trilogia dei corpi" porta all'estremo quest'idea, mostrando agli spettatori il forte scarto tra l'aspettativa di un corpo recluso e i corpi liberi degli attori detenuti in scena.

> Mi interessava che gli spettatori entrassero in carcere con l'idea di trovare un detenuto, un corpo detenuto, e trovassero invece un corpo libero: è da questo scarto che è cominciato il mio lavoro, mettendo lo spettatore a confronto con una persona che si sottraeva all'immagine prevista.[160]

È così che in *Marat-Sade* (1993) e soprattutto in *La prigione* (1994) il corpo dell'attore diviene il principale veicolo espressivo. Una fotografia di Maurizio Buscarino di *La prigione*, che mostra gli attori nell'atto di scendere compatti dalla piattaforma inclinata dello spettacolo, con i loro corpi nudi, scolpiti e tatuati, diviene in quegli anni l'immagine simbolo della compagnia. Emblematico è lo spettacolo *I Negri* del 1996, che verrà approfondito maggiormente nella IV parte della tesi, dedicata ai casi di studio. Qui appare evidente l'influenza della lezione grotowskiana nel lavoro di Armando Punzo con i suoi attori: lo spettacolo, nato in seguito allo scandalo delle rapine del 1995[161], porta in scena una ritualità cruda, dove gli attori detenuti espongono la loro fisicità reclusa che mostra muscoli e tatuaggi, tagli, cicatrici e pelle bruciata dal sole, come "attori santi" che si offrono in sacrificio allo sguardo degli spettatori attraverso un "atto totale". Ispirato dal metodo di allenamento di Grotowski definito "via negativa", Punzo guida i suoi attori attraverso estenuanti sessioni di lavoro fisico e psicologico, mirando a superare le resistenze interne ed esterne che ne limitano l'espressione creativa.

Ma con il passare degli anni il regista crede di constatare che, contrariamente alla sua volontà di mostrare l'alterità dei corpi degli attori per esaltarne la libertà creativa, contraddicendo l'immagine del carcere, il pubblico non modificava la morbosità del proprio sguardo rispetto ai detenuti e alle loro biografie.

> Mentre io volevo mostrare lo scarto rispetto a una certa immagine della realtà, gli spettatori venivano ancora a leggere i tatuaggi sui corpi degli attori. Allora siamo passati a una seconda fase. Bene, voi venite qui a vedere i detenuti, e io ve li sottraggo. E ho cominciato a vestirli.[162]

---

[160] Armando Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, "Quaderni di Teatro Carcere" IV, 4 (2016), p. 7.
[161] Sullo scandalo delle rapine compiute da alcuni attori della compagnia in tournée nel 1995, cfr. *infra*, par. 10.1. Operazione Hollywood.
[162] Armando Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, cit., p. 7.

Così all'eliminazione del carcere come luogo fisico si accompagna la sottrazione del corpo degli attori detenuti attraverso un ponderoso lavoro di trasformazione affidato a trucchi e costumi. Si inaugura, da *P. P. Pasolini* in poi, una nuova fase della ricerca di Armando Punzo e dei suoi attori che si allontana dall'idea di corpo come "scenografia vivente" e si dirige verso una rappresentazione sempre più irrealistica e utopica, dove il corpo trasformato diventa veicolo di una nuova identità liberata dalle etichette e dalle limitazioni imposte dalla prigione.

6.4. Gli spettatori

«Eliminando gradualmente tutto ciò che è superfluo, scopriamo che il teatro può esistere senza trucco, costumi e scenografie appositi, senza uno spazio scenico separato (il palcoscenico), senza gli effetti di luce e suono, etc. Non può esistere senza la relazione con lo spettatore»[163]. Così Grotowski introduceva la sua idea di "teatro povero", che corrispondeva a un processo di sottrazione del superfluo per arrivare all'essenza dell'arte scenica: la relazione fra attore e spettatore. Ed è lo spettatore, nella particolare condizione che ne definisce la compresenza con l'attore recluso, il terzo coefficiente costitutivo dell'ecosistema del Teatro Carcere a Volterra.

La relazione tra attore e spettatore è approfondita da Erika Fischer-Lichte nella sua *Estetica del performativo* (2004)*,* dove la studiosa tedesca definisce la co-presenza corporea di attori e spettatori come un rapporto tra co-soggetti: «Gli spettatori assumono il ruolo di co-attori compartecipi che, attraverso il coinvolgimento nel gioco scenico e cioè attraverso la loro presenza corporea, le loro percezioni e le loro reazioni, co-producono lo spettacolo»[164].

Similmente, già nel 1982 Marco De Marinis riprendeva la riflessione di Umberto Eco sulla cooperazione interpretativa nei testi narrativi[165] applicandola al testo spettacolare. Secondo la semiotica della ricezione teatrale teorizzata da De Marinis, ogni testo è di per sé incompleto, lacunoso, «e chiede al suo destinatario (lettore, spettatore) di completarlo, attualizzandone le potenzialità significative e comunicative», fino alla conclusione che ciò che esiste realmente non sia lo spettacolo in sé ma «la *relazione teatrale*, intendendo con questo termine innanzitutto il rapporto attore-spettatore, e quindi i vari altri processi comunicativi e interazionali di cui uno spettacolo è stimolo e occasione dalla sua prima ideazione fino alla fruizione del pubblico»[166].

---

[163] Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero,* trad. di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970 (ed. or. 1968), p. 25.
[164] Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo,* cit., p. 57.
[165] Cfr. Marco De Marinis, *Il lavoro dello spettatore*, in Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982. Il testo si richiama a Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
[166] Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., pp. 48-49.

L'esperienza della fruizione è così da intendere come un processo complesso, nel corso del quale il fruitore non si limita alla visione/ascolto/lettura dell'opera ma è coinvolto sul piano semantico, estetico, intellettuale ed emotivo; viceversa, le potenzialità dell'opera trovano la loro attuazione nell'incontro con i lettori/spettatori. A questo proposito Fischer-Lichte introduce l'idea di un "loop di feedback" tra attori e spettatori, nel quale le azioni e i comportamenti di entrambe le parti danno vita a un processo di autopoiesi che consente la creazione di uno spettacolo unico, generato dalla sinergia tra le parti coinvolte[167].

Lo studio della relazione tra attore e spettatore trova una prospettiva particolare di applicazione nel teatro in carcere, in quanto contesto carico di implicazioni sociali, politiche e culturali. La presenza dello spettatore non è solo un elemento chiave per la realizzazione di uno spettacolo, ma diventa anche un punto di incontro tra mondi distinti e normalmente separati: la società civile e la società reclusa. In questo caso la relazione tra attore e spettatore non è paritaria sul piano sociale e politico: è la relazione tra uomo libero e uomo ristretto, tra società civile e carcere. Il "patto di finzione" su cui si regge statutariamente il teatro assume un peso ancora maggiore, poiché non si limita a regolare una convenzione tra attore e spettatore ma va a soverchiare un ordine politico e sociale fondato sulla invisibilità del carcere agli occhi della società esterna. Allo stesso tempo, se è vero che lo spettatore concorre alla costruzione del senso dello spettacolo, la sua esperienza sarà fortemente determinata dai processi emotivi attivati durante la ricezione dello spettacolo, ai quali concorreranno le aspettative e i pregiudizi legati al carcere e alla popolazione carceraria. Il rischio, molte volte denunciato, è quello dello sguardo "voyeuristico" di chi si interessa al teatro in carcere non per gli aspetti artistici, né tantomeno per quelli riabilitativi, ma per osservare in modo intrusivo e indiscreto lo spazio del carcere e i corpi dei detenuti. Ma l'esperienza dello spettacolo non si limita alla percezione immediata, e sarà in un secondo tempo, attraverso l'interpretazione delle proprie emozioni, che lo spettatore potrà prendere coscienza della complessità della sua esperienza anche sul piano cognitivo, con il risultato molto frequente di mettere in crisi i pregiudizi e le false aspettative di partenza.

In altri termini, il teatro in carcere non può ignorare la complessa dinamica relazionale tra attori detenuti e spettatori esterni e le implicazioni che questa relazione comporta in termini di elaborazione dell'esperienza[168].

---

[167] Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo,* cit., p. 282.

[168] Su questi temi si vedano in particolare Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004 (ed. or. Paris 1996) e Marco De Marinis, *Interpretazione ed emozione nell'esperienza dello spettatore*, in Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988.

Il rapporto della Compagnia della Fortezza con gli spettatori è stato ricorrentemente interpretato da Armando Punzo sul piano di una forte conflittualità. «È cominciata una vera e propria disputa con gli spettatori che mi ha portato piano piano a provare a prevedere quali potessero essere le loro "mosse," intendendo con "mosse" il modo in cui loro avrebbero interpretato i nostri spettacoli a partire dalle loro aspettative e pregiudizi»[169] afferma il regista a proposito della reazione del pubblico allo spettacolo-svolta *Marat-Sade* del 1993. Questo conflitto è all'origine della riflessione che porterà alla trasformazione dello spazio e della fisicità degli attori che porterà al ciclo degli spettacoli shakespeariani. «Io andavo *contro* per andare *contro il pubblico*, – spiega il regista – ma nel mentre scivolavo in un terreno che non mi rappresentava più»[170]. È così che la prospettiva della compagnia muta, abbandonando l'atteggiamento di ostilità verso la società esterna, per cercare una più utile comunione di intenti, parallelamente al progressivo maturare dello sguardo e delle competenze degli spettatori.

Ad oggi, la Compagnia della Fortezza ha raccolto un pubblico vastissimo e continua a offrire percorsi di formazione e consapevolezza che includono un lavoro di auto-riflessione da parte dello spettatore. Nel corso del tempo, gli spettatori hanno maturato una vicinanza e una capacità critico-interpretativa arrivando anche a supportare attivamente il percorso artistico della compagnia.

Uno degli effetti maggiormente ricercati da Armando Punzo è lo spiazzamento dello spettatore, che si è realizzato in modalità diverse: attraverso la negazione delle aspettative, la cancellazione dello spazio carcerario, la vicinanza fisica, fino al coinvolgimento diretto del pubblico nell'azione scenica. Ci soffermeremo su tre spettacoli che mostrano con particolare evidenza l'evoluzione del rapporto con gli spettatori e l'effetto di "spiazzamento" ottenuto lavorando *contro*, *incontro* e, infine, *con* gli spettatori nel corso degli anni.

Contro gli spettatori si è posto lo spettacolo *I Negri* del 1996, che ruota attorno alla dicotomia tra Reclusi e Uomini Liberi attraverso il testo di Jean Genet e il saggio di fisiognomica criminale di Cesare Lombroso. Il riconoscimento reciproco si trasforma nella consapevolezza delle differenze tra attori e spettatori, con i primi sottoposti allo sguardo giudicante dei secondi. Se «l'atto con cui si percepisce l'altro è già sempre un atto politico, perché si accompagna con un'attribuzione dell'identità, dell'alterità e con meccanismo di controllo»[171], tutti gli elementi drammaturgici della scrittura scenica mirano a evidenziare e amplificare questa disparità: la

[169] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[170] *Ibidem.*
[171] Erika Fischer-Lichte, *Estetica della performance*, cit., p. 81.

disposizione dello spazio, la schiera di corpi seminudi che fronteggiano gli spettatori, la durezza dei testi, la musica che amplifica l'intensità drammatica di alcune scene. Gli attori detenuti diventano così soggetti dell'azione scenica e oggetti del giudizio della società. La prossimità fisica del pubblico e l'intensità emotiva di alcuni momenti, tra tutti il "crocefisso capovolto" di Antonio Linguanti[172], contribuiscono a scuotere lo spettatore e a indurlo in quello stato poetico di «trascendente esperienza vitale»[173] cercato da Artaud con il Teatro della Crudeltà.

Incontro agli spettatori è andato lo spettacolo *Hamlice* (2009-2010): la dimensione immersiva dello spazio, la scena finale della rivolta delle lettere, ma soprattutto la centralità assegnata allo sguardo dello spettatore sono gli elementi che rivelano come il rapporto con il pubblico sia cambiato nel corso degli anni [174]. In particolare, i filmati conservati nell'archivio della compagnia permettono di comprendere come, nel passaggio dal primo studio allo spettacolo finale, sia emersa la volontà di mettere al centro il punto di vista dello spettatore, in modo da fornire uno sviluppo narrativo coerente che permettesse di comprendere il senso della rivolta dei personaggi. Gli spettatori, non fruitori passivi ma testimoni attivi di un'esperienza totale, sono chiamati ad agire nel corso dello spettacolo, spostandosi da una stanza all'altra all'interno del carcere/libro pop-up ma soprattutto partecipando al momento finale del lancio delle lettere di polistirolo, contribuendo così alla costruzione di una comunità di attori e spettatori che rappresenta un vero e proprio teatro di massa. Qui lo spiazzamento del pubblico passa attraverso il coinvolgimento diretto, la trasformazione totale dello spazio che cancella l'immagine del carcere e, soprattutto, la vicinanza fisica degli attori, amplificata dalla limitatezza degli spazi. I performer pronunciano i loro monologhi a pochi centimetri dagli spettatori, guardandoli direttamente negli occhi, in una prossimità fisica e verbale che produce un effetto di destabilizzazione negli spettatori e negli attori stessi.

Con gli spettatori è costruito lo spettacolo *Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012), che traduce le azioni di massa in una vera e propria drammaturgia corale negli spazi urbani di Volterra e circondario, parallelamente alla realizzazione dello spettacolo in carcere. *Mercuzio non vuole morire* ha coinvolto gli abitanti del territorio in un progetto ambizioso che ha trasformato la città toscana in un grande palcoscenico: gli spettatori sono diventati protagonisti attivi di diverse azioni di massa. Ad esempio, sono stati invitati a dipingersi le mani di rosso per rappresentare il sangue versato nella tragedia di Shakespeare; a

[172] Cfr. *infra*, cap. 10. *I Negri* (1996). Il corpo dell'attore.
[173] Antonin Artaud, *Il teatro della crudeltà. Secondo manifesto*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 236.
[174] Cfr. *infra*, 13. *Hamlice* (2009-2020). Un teatro in rivolta.

marciare per le vie medievali della città accompagnati dal battito dei tamburi; a leggere ad alta voce passaggi dei libri portati con sé, creando una polifonia di voci e lingue diverse. La dimensione rivoluzionaria dello spettacolo si è realizzata rendendo drammaturgicamente attiva la risposta della cittadinanza: Mercuzio non si può salvare da solo – ha spiegato Punzo ai cittadini coinvolti – ma grazie a quanti sono disposti a condividere il suo amore per la poesia e per l'arte, consentendogli di trovare una via di fuga dalla sua tragica sorte.

6.5. Il testo drammatico

Il teatro di Armando Punzo si colloca a tutti gli effetti in epoca "postdrammatica". Il testo non è elemento primario della messinscena ma una delle componenti drammaturgiche che concorrono alla creazione del testo spettacolare. Il rapporto della Compagnia della Fortezza con la dimensione testuale è cambiato molto nel corso degli anni, ma fin dai primissimi spettacoli napoletani Punzo ha lavorato con i suoi attori a un processo di decostruzione e disarticolazione del testo, quindi di rielaborazione del materiale testuale.

«La logica della decostruzione interviene anzitutto sulla drammaturgia, […] segnalando una autonoma sfera d'intervento della scrittura che consisterebbe proprio nel mettere in contraddizione la unità simbolico narrativa dello spettacolo»[175]. Secondo la stessa logica decostruttiva, i lavori della Fortezza non si limitano a mettere in scena un testo drammatico in chiave mimetica, ma partono dal testo dell'autore per farlo risuonare con i temi e con il significato dello spettacolo o per entrarvi in contrasto. Anche laddove la drammaturgia testuale sia conservata nella sua quasi interezza, tutti gli altri coefficienti della scrittura scenica – la drammaturgia dello spazio, la drammaturgia delle azioni e dei corpi degli attori, la drammaturgia del suono, la relazione con il pubblico – intervengono nella costruzione dello spettacolo e del suo significato. Il testo letterario è sempre oggetto d'indagine e mai copione predefinito, è «il risultato di una scrittura a ridosso della scena, frutto di quella cooperazione creativa che produce lo spettacolo ed elabora il copione, […] condividendo così il destino della scrittura scenica che si brucia nell'evento»[176].

Nell'esperienza della Compagnia della Fortezza, il lavoro sui testi si colloca all'origine del percorso creativo e del processo d'indagine che precede lo spettacolo. Il testo è un materiale con cui gli attori si confrontano in lunghe sedute di lavoro, da decostruire, smembrare e selezionare nel corso delle prove, anche contraddicendo o negando lo sviluppo narrativo

[175] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 77.
[176] Annamaria Cascetta, *La questione del testo drammatico*, "Comunicazioni sociali", 2, 1997, p. 28.

attraverso espedienti quali la sospensione del dialogo o la sua rielaborazione in monologo, l'utilizzo di fonti letterarie molteplici e la commistione con scritti originali. Il testo drammatico viene frammentato e rielaborato, i brani testuali estrapolati dal contesto originale assumono significati nuovi in funzione della scrittura scenica complessiva.

«La scelta di un testo è sempre legata al contesto in cui lavoro e alle cose che la compagnia ed io ci sentiamo di esprimere. – spiega il regista – Il testo mi dà delle indicazioni, mi porta delle parole, ed io faccio in modo che quelle stesse parole veicolino un bisogno, comunichino le nostre necessità»[177]. Siamo dunque in presenza, come sottolineato da Arianna Frattali riprendendo l'espressione di Eugenio Barba, di un "teatro *con* i testi", «dove la drammaturgia funge da catalizzatore di un processo trasformativo che si opera sull'attore e, di riflesso, sullo spettatore»[178].

Il testo pertanto non rappresenta solo un punto di partenza, ma un terreno fertile per sperimentare nuove interpretazioni e combinazioni di significato. «Tutti i grandi testi si presentano a noi come un abisso»[179] scriveva Grotowski; il materiale letterario fornisce al regista una fonte infinita di significati, un trampolino per l'esplorazione creativa. Il testo non è da *illustrare* ma da *attraversare* sulla scena. I primi mesi del laboratorio teatrale sono sempre dedicati alla lettura e alla selezione di estratti dal materiale letterario più vario. La scelta di non assegnare fin dall'inizio parti e ruoli consente una fase esplorativa in cui diversi attori possono sperimentare il medesimo materiale drammaturgico. Il testo fornisce anche gli spunti per le libere improvvisazioni degli attori, come nel caso delle prove de *I Negri* del 1996[180] o di *Amleto* del 2001[181]. La drammaturgia verbale prodotta da questo lavoro sui testi non è autonoma sul piano della costruzione del senso ma, procedendo di pari passo con gli altri elementi della composizione scenica, risulta a essi intrinsecamente connessa.

Esempio emblematico di decostruzione e ricomposizione testuale è lo spettacolo *Marat-Sade*, andato in scena per la prima volta nel 1993 e riallestito in diverse occasioni tra il 1997 e il 2008. Si tratta di uno spettacolo nel quale il lavoro sul testo assume un ruolo particolarmente rilevante: per la prima volta, la compagnia abbandona il filone degli spettacoli napoletani per approdare a una drammaturgia internazionale che tratta espressamente le tematiche della reclusione e della dinamica oppresso/oppressore. Il regista decide di avvicinarsi al testo di Peter

[177] Armando Punzo in Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit., pp. 32-33.
[178] Arianna Frattali, *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*, cit., p. 161.
[179] Jerzy Grotowski, *Il teatro è un incontro*, in Id., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 67.
[180] Si veda il file video NE059VHS, improvvisazione a partire dalla lettura del manuale di fisiognomica criminale di Cesare Lombroso.
[181] Si veda il file video AM010Hi8, improvvisazione a partire da libri di botanica e giardinaggio.

Weiss a partire dalle ultime battute del dramma: «Quando apprenderete a vedere? Quando capirete finalmente?»[182]. Questo gli permette di superare la dimensione retorica dei dialoghi tra Marat e De Sade per far emergere il caos, embrione di una nuova vita nel reclusorio di Charenton. In questo modo, la rivoluzione individuale dei pazienti/detenuti acquista il significato di una rivoluzione politica e sociale. Una scelta che passa attraverso un drastico lavoro di selezione dei testi e delle scene, per privilegiare quelli che potremmo definire i "momenti di fuoriuscita" dei pazienti di Charenton, attraverso il superamento della forma dialogica a favore del monologo e della coralità.

La scelta di un testo dal contenuto metateatrale esplicito, come è il *Marat-Sade* di Peter Weiss, assume un significato particolare in carcere. Mettere in scena un dramma che parla esplicitamente di reclusione può aprire a critiche di autoreferenzialità, biografismo e manipolazione, perciò, il lavoro deve essere accompagnato da un percorso attoriale di grande professionalità, che consenta agli interpreti di confrontarsi in modo critico-analitico con i loro ruoli.

Con il passare degli anni, le riflessioni sulla cancellazione del carcere hanno avuto un riflesso anche nel modo di intendere i personaggi e la drammaturgia.

> Il carcere mi ha insegnato che non è possibile mettere in scena l'uomo per quello che è, non è possibile fare un teatro di rappresentazione, perché qui dentro qualsiasi personaggio rappresenti, di qualsiasi opera, la discussione va sempre a finire sul detenuto, sul male e sul bene. Quindi mi sono reso conto che il teatro di rappresentazione è una trappola, non solo per i detenuti ma per tutti noi, è una trappola per l'uomo e per lo sguardo che l'uomo ha sul mondo. Questo, lentamente, mi ha portato ad avere un approccio diverso rispetto ai testi.[183]

La battaglia ingaggiata da Punzo contro il principio di realtà corrisponde al rifiuto dell'idea che esista nel mondo un ordine immodificabile. Una visione che in carcere comporta l'oggettivazione del detenuto nella sua condizione senza possibilità di scampo. Il teatro della Fortezza vuole negare la realtà per aprire a nuove possibilità, perché «se non è così, se non posso immaginare di poter uscire da quello che conosco, andare fuori dai confini dell'umano, la vita è veramente una galera»[184]. Così, prima ancora degli argomenti legati agli autori affrontati, l'allontanamento della realtà rappresenta il primo tema su cui lavorare: un allontanamento che corrisponde, in chiave drammaturgica, a una sorta di defezione dei

[182] Peter Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade*, trad. di Ippolito Pizzetti, Torino Einaudi, 1970 (ed. or. 1964), p. 122.
[183] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[184] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 196.

personaggi ai loro autori, attuata in particolare mediante l'attraversamento di un numero sempre più ampio di fonti letterarie.

L'idea della ribellione dei personaggi è centrale in *Hamlice* (2010) che vede i protagonisti di *Amleto* uscire dal testo shakespeariano (testo canone della tradizione occidentale e allo stesso tempo archetipo di un'umanità statica e definita una volta per tutte), per attraversare nuovi spazi, altri mondi letterari e inedite possibilità, in un viaggio di crescita e conoscenza personale. Ancora, come per il precedente *Amleto* del 2001, lo spettacolo si nutre dell'immaginario collettivo legato a Shakespeare per ribaltarlo in quanto «mito da distruggere, archetipo da corrodere»[185], ma questa volta il lavoro non nasce da un rapporto conflittuale con il pubblico e con il mondo esterno quanto, piuttosto, dal conflitto ingaggiato con la realtà stessa, della quale il canone shakespeariano è la rappresentazione.

> Non vogliamo trattare i temi che sono sulla bocca di tutti, non vogliamo trattare i temi sociali, non vogliamo parlare di carcere, non vogliamo parlare di bene e di male, non vogliamo continuare a raccontare l'uomo per come ancora si pensa lui stesso. Chiaramente, nel momento in cui decidiamo di non riconoscerci simili a quell'umanità raccontata da Shakespeare o da altri autori ma decidiamo di immaginare un uomo completamente diverso, è come se ci spostassimo su un piano di astrazione, di irrealtà, di fantasia, di utopia, e questo rende tutto il lavoro molto più difficile. Raccontare un uomo pieno di contraddizioni è più immediato perché con esso ci identifichiamo più facilmente: togliere questo processo di identificazione immediata significa andare a risvegliare parti di noi sopite, messe da parte. È proprio questo che ha prodotto un cambiamento rispetto ai testi che abbiamo scelto, agli autori e a come concepiamo il teatro, l'uso della parola e lo stare in scena.[186]

Passando attraverso *Mercuzio non vuole morire - La vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012), in cui Punzo coinvolge l'intera comunità di Volterra e il suo territorio nel progetto di salvare Mercuzio, simbolo della poesia e dell'arte, dal suo tragico destino, e *Santo Genet* (2014), che lavora sull'inversione dei valori e la scoperta della "santità" in senso genetiano della popolazione carceraria, la ricerca artistica della Compagnia della Fortezza arriva alla creazione di una vera e propria "saga" tuttora in corso: *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare* (2016), *Beatitudo* (2018), i quattro quadri di *Naturae* (2020-2022) e il più recente *Atlantis* (2023-2024). Questo progetto pluriennale vede Armando Punzo in scena nei panni di "Lui", non un personaggio definito, ma una figura che rappresenta al tempo stesso l'uomo che si ribella alla realtà e la ricerca, personale e artistica, del regista-attore. In *Dopo la tempesta*, Lui si lascia alle spalle il principio di realtà incarnato dalle opere di Shakespeare per approdare, negli

[185] *Ivi*, p. 240.
[186] Intervista ad Armando Punzo, cit.

spettacoli successivi, a testi più astratti, metaforici, lontani dalla realtà del mondo, come il realismo magico di Borges in *Beatitudo* o la poesia simbolica del *Verbo degli uccelli* del poeta persiano Farid ad-Din Attar in *Naturae.*

In questa più recente fase del processo artistico, il lavoro drammaturgico della Compagnia della Fortezza non parte più da un unico testo o da un unico autore, ma da un'amplissima letteratura che offre nuovi sguardi sull'uomo e sul mondo. «Ma credo che a questo punto non sia più importante *chi*, ma *come* facciamo. – sottolinea il regista – A un certo punto nomineremo Noi […], il nostro nominare sarà inevitabilmente limitato a ciò che siamo riusciti a leggere, guardare e immaginare: quello che conta ora è cosa facciamo delle idee di questi autori»[187]. Quello che conta, dunque, non è l'elaborazione drammaturgica di un testo o di un autore, ma la creazione di un testo spettacolare che permetta al pubblico di reimmaginare la realtà in un flusso di divenire continuo, che attraversi senza sosta nuove idee, nuovi testi, nuovi autori, fino ad abbracciare potenzialmente tutto lo scibile umano. La direzione di questo processo è il superamento dell'Homo Sapiens per raggiungere un nuovo uomo, l'Homo Felix.

> La nostra civiltà non è un approdo, è una fase di passaggio. Mi chiedevi se il dolore è inevitabile. Sì, lo era per l'uomo così come lo abbiamo conosciuto fino a oggi, per noi, ma noi non siamo l'uomo ideale, l'evoluzione non si è arrestata. Ogni generazione ha una nuova sfida all'orizzonte. [La sfida del nostro tempo è] superare l'*Homo Sapiens* per andare incontro all'*Homo Felix*.[188]

6.6. Il paesaggio sonoro

> Al di là della possibilità, e della utilità, di stabilire eventuali primati o gerarchie (perlomeno in ordine di composizione) tra suoni e immagini, è interessante notare come i due ordini del linguaggio non solo appaiano decisamente interrelati tra loro, ma come tale interrelazione assuma una funzione drammaturgica unica ed insostituibile: senza la dimensione acustica, la scrittura scenica non riesce a formulare il suo senso drammatico.[189]

Il quinto elemento dell'ecosistema teatrale che prendiamo in considerazione è il paesaggio sonoro, inteso come insieme di voci, rumori, suoni ambientali e musica. È principalmente la sonorità che, insieme alle luci, contribuisce alla creazione dell'atmosfera, ovvero «la prima cosa che colpisce lo spettatore e che "tinge" la sua percezione»[190]. Allo stesso modo, George Home-Cook sottolinea come in teatro sia non tanto la vista ma l'ascolto, "atto inter-sensoriale di

[187] *Ibidem.*
[188] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 359.
[189] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 349.
[190] *Ivi*, p. 202.

espansione", a produrre un particolare tipo di attenzione che l'autore definisce "aurale" e che contribuisce alla creazione delle atmosfere[191]. Ai fini di quest'analisi distinguiamo due ordini di dimensione sonora, entrambi centrali nel teatro in carcere: la voce e la musica.

La voce rappresenta un elemento specifico e fondamentale che caratterizza il Teatro Carcere. In contesti di reclusione, in Italia come in altre parti del mondo, il paesaggio sonoro è costituito da una varietà di dialetti regionali, principalmente del sud, e da lingue straniere, come l'arabo, l'inglese, il francese e le lingue africane. Questa diversità linguistica rappresenta una sfida ma anche una preziosa risorsa per il teatro in carcere, che deve confrontarsi con una Babele di voci, dialetti e lingue cercando di integrarne e valorizzarne la ricchezza[192]. «La prima questione che un operatore teatrale avvertito si trova dinanzi in un'istituzione carceraria è quella del linguaggio: linguaggio – e dialetti – che quasi sempre all'interno di una struttura carceraria hanno i suoni del napoletano, del siciliano, del calabrese»[193] scriveva già nel 1992 Luciana Libero, riferendosi in particolare ai primi spettacoli napoletani della Compagnia della Fortezza.

Il teatro deve quindi fare i conti con le barriere linguistiche di un mosaico sonoro ricco e complesso, espressione delle diversità culturali presente all'interno degli istituti di pena. Non barriere insuperabili ma, riprendendo le parole di Marc Augé, soglie che invitano al passaggio.

> Il concetto stesso di frontiera segna la distanza minima che dovrebbe sussistere fra gli individui affinché siano liberi di comunicare fra loro come desiderano. La lingua non è una barriera insuperabile, è una frontiera. […] Una frontiera non è un muro che vieta il passaggio, ma una soglia che invita al passaggio.[194]

I dialetti e le lingue straniere non sono unicamente adottati in funzione delle loro radici identitarie ma diventano, nel contesto teatrale, preziosi strumenti musicali, che permettono alle voci degli attori detenuti di esplorare frequenze, tonalità e una gamma di eventi sonori che va *al di là* della lingua italiana.

Riprendendo le definizioni elaborate da Paul Zumthor di "vocalità" come «insieme delle attività e dei valori [della voce] che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio» e di

[191] George Home-Cook, *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, p. 169: «The listener resides *in* the medium of sound, equally this medium must be attended, explored and travelled through. In short: listening, as an intersensorial act of stretching, involves paying attention to atmospheres».
[192] Cfr. Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 61: «Ecco le compagnie in carcere […] valorizzare la Babele dei dialetti reclusi come fonte di espressionismo e conoscenza».
[193] Luciana Libero, *Per un teatro delinquente*, in Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa*, cit., p. 23.
[194] Marc Augé, *Nonluoghi,* cit., p. 15.

"oralità" come «funzionamento della voce in quanto portatrice del linguaggio»[195], si può affermare che nel teatro della Compagnia della Fortezza la vocalità sia premessa irrinunciabile dell'oralità in quanto espressione diretta del corpo dell'attore detenuto. Questa distinzione è fondamentale per comprendere la complessità del fenomeno vocale nel contesto del teatro in carcere e, più in generale, nel contesto teatrale *tout court*, dove la voce non è solo veicolo di significati ma anche manifestazione sensoriale e corporea. «La vocalità produce sempre al contempo anche corporeità»[196] osserva Erika Fischer-Lichte a proposito della strettissima correlazione tra la voce e il corpo di chi la produce e di chi la ascolta. Al di là del significato semantico delle parole pronunciate, la voce risuona a teatro per la sua dimensione puramente fonetica – verbale o preverbale – o come proiezione del corpo nel testo.

In altre parole, la vocalità rappresenta una dimensione fondamentale dell'espressione corporea ed emozionale, permettendo agli attori detenuti di trasmettere e sperimentare sentimenti e stati d'animo al di là delle barriere linguistiche. Essa si esprime in prima istanza nella forma del canto (spesso popolare e dialettale), della risata, dell'urlo, del sussurro; funge da base su cui si costruisce l'oralità e, senza di essa, l'oralità non potrebbe esistere, poiché mancherebbe l'elemento primordiale e viscerale che dà voce e forma ai contenuti espressivi.

Per tutti questi motivi, se Armando Punzo ha scelto di lavorare sui testi napoletani a partire dalla composizione geografica dei detenuti, nei quali il regista ha ritrovato quella Napoli dalla quale era fuggito anni prima, a partire dal *Marat-Sade* del 1993, prima drammaturgia internazionale, la compagnia non ha abbandonato il dialetto; al contrario, i dialetti e le lingue straniere hanno continuato – e continuato tutt'oggi – a caratterizzare l'ambiente sonoro degli spettacoli della Fortezza.

Strettamente correlata alla voce è la musica, sia essa preregistrata o eseguita live da strumenti o dalla sola voce. La dimensione musicale definisce il tempo e il ritmo dell'azione, può fungere da raccordo tra diverse scene o fare da contrappunto a momenti di forte intensità espressiva, conferendo ulteriori significati alla performance laddove essa si ponga in linea o in contrasto con il suono. La musica diventa parte integrante della scrittura scenica, un mezzo per esprimere e intensificare emozioni, stati d'animo e narrazioni: utilizzata sapientemente, essa ha il potere di trasportare lo spettatore in un'altra dimensione, di far vibrare corde emotive profonde, di costruire un legame empatico tra attori e pubblico, superando le barriere fisiche e psicologiche del contesto carcerario.

---

[195] Paul Zumthor, *Prefazione,* in Corrado Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Roma, Luca Sossella, 2022, p. 7.
[196] Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo,* cit., p. 219.

«Nei primissimi spettacoli la musica non c'era, se non nella forma di qualche canzone cantata o suonata dal vivo con la chitarra» ricorda il regista, riferendosi in particolare agli spettacoli napoletani, con le loro canzoni popolari cantate e suonate dagli attori; «L'utilizzo della musica come parte integrante della scrittura scenica è arrivato a partire da *Marat-Sade*»[197]. E proprio il *Marat-Sade* si rivela uno spettacolo-svolta anche per quanto riguarda la costruzione dell'ambiente sonoro: le sonorità del manicomio, con le urla e le risate isteriche degli internati, incontrano quelle del carcere, con i dialetti del sud e le canzoni popolari, «nenie cantilenanti con cui i reclusi si fanno compagnia nelle loro celle»[198]; allo stesso tempo, l'alternanza tra i momenti di sospensione e il ritmo frenetico dell'azione è sostenuta dalla musica strumentale composta da Pasquale Catalano, unita alle sonorità "povere" di tamburi e triangoli percossi dagli stessi attori sulla scena.

Un esempio emblematico della centralità della musica nella scrittura scenica è lo spettacolo *L'opera da tre soldi* del 2002. Nella messinscena la musica ha il doppio scopo di far emergere la seduzione e la provocazione degli attori e di privare il testo della sua dimensione narrativa: i brani di Kurt Weill esaltano la sensualità omoerotica che permea lo spettacolo, mentre alcuni frammenti musicali – come il can-can di Offenbach – vengono ripetuti fino a essere svuotati di senso, dimostrando così l'impossibilità di rappresentare fedelmente Brecht. La musica non si limita a fornire una colonna sonora alle azioni, ma risulta un elemento essenziale per catalizzare l'attenzione del pubblico e porre le basi per l'ascolto: essa è utilizzata come fattore coesivo, non solo per quanto riguarda la partecipazione fisica di attori e spettatori ma anche per quanto riguarda il montaggio delle scene che si succedono senza uno sviluppo lineare.

A partire da *Alice nel Paese delle Meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà* (2009) il compositore della compagnia è Andrea Salvadori (prima di lui, le musiche e la ricerca sonora sono state affidate a Pasquale Catalano, 1992-2001, e Barnaba Ponchielli, 2003-2007). Le musiche originali vengono create nel teatrino del carcere di Volterra durante le prove dello spettacolo, in un processo di composizione che si nutre dei ragionamenti, delle impressioni e delle improvvisazioni degli attori e del regista.

> Da quando è arrivato Andreino Salvadori le musiche vengono composte tutte qui, nel teatrino, durante le prove: mentre noi ragioniamo, leggiamo i testi e improvvisiamo, lui ci ascolta, capisce quali sono le atmosfere che vogliamo evocare e compone al pianoforte. Se parliamo di luoghi della beatitudine, di laghi calmi, di acqua, di tempo sospeso, lui arriva

[197] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[198] Letizia Bernazza, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, cit., p. 97.

> con delle proposte musicali che rendono ancora più reale e concreta quell'atmosfera: noi, come attori, ci arricchiamo della presenza di Andreino e lui, come compositore, della nostra.[199]

La musica, infine, può essere utilizzata all'interno dello spettacolo o durante le prove per nascondere o trasformare la "colonna sonora" del carcere, quella sinfonia involontaria e spesso angosciante composta dai suoni delle chiavi che tintinnano, dei cancelli che si chiudono e si aprono, delle porte di ferro che sbattono, delle urla e delle conversazioni riverberanti nei corridoi; attraverso la negazione di quell'ambiente sonoro, che scandisce la vita all'interno delle mura carcerarie contribuendo a un senso di oppressione e controllo, lo spazio del teatro si configura come un rifugio temporaneo, un microcosmo di libertà all'interno dell'ambiente repressivo del carcere.

[199] Intervista ad Armando Punzo, cit.

7. UNA PRATICA PER PROMUOVERE IL BENESSERE INDIVIDUALE E DI COMUNITÀ

La riflessione svolta sin qui in relazione al particolare ecosistema teatrale realizzato nel carcere di Volterra evidenzia come l'esperienza della Compagnia della Fortezza, accanto agli aspetti di eccellenza artistica che la collocano fra le realtà teatrali più professionali e artisticamente riconosciute nel panorama nazionale e internazionale, derivi la sua specificità dall'ambiente carcerario nel quale è inserita. La dimensione istituzionalizzata investe le relazioni fra tutti i soggetti coinvolti nel progetto teatrale, impone il rispetto delle regole penitenziarie e dei codici comportamentali, e in particolare definisce la cornice normativa nella quale l'attività laboratoriale si inserisce e che la rende possibile, ossia il "trattamento penitenziario", finalizzato alla rieducazione del condannato anche attraverso la partecipazione di soggetti esterni[200]. Pertanto, nonostante la ferma presa di distanza di Armando Punzo dalle implicazioni terapeutiche della sua attività, è inevitabile riconoscere che le ricadute "trattamentali" rappresentino una diretta e significativa conseguenza del lavoro svolto.

Come rilevato nel report conclusivo degli *Stati Generali dell'Esecuzione Penale* del 18 aprile 2016, che ha dedicato il Tavolo 9 a "Istruzione, cultura, sport"[201], prevedendo la partecipazione di diverse figure professionali tra le quali anche registi teatrali, il teatro agisce sulle sfere emotive e intellettive dell'individuo, contribuendo a contrastare gli spetti alienanti della detenzione. Il report cita al proposito un documento prodotto dall'Istituto superiore di studi penitenziari (ISSP):

[200] La legge di riforma dell'Ordinamento penitenziario 26 luglio 1975, n. 354, "Norme sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure privative e limitative della libertà" (c.d. Legge sull'Ordinamento penitenziario) ha introdotto al Capo III le «Modalità del trattamento», in relazione al lavoro e alle attività educative, culturali, ricreative (art. 15), e alla partecipazione della comunità esterna all'azione rieducativa (art. 17). Ma sarà la legge di modifica dell'Ordinamento penitenziario 10 ottobre 1986, n. 663 (c.d. Legge Gozzini) a sviluppare in senso pratico l'applicazione dell'art. 17 producendo il coinvolgimento nella vita carceraria di enti pubblici, associazionismo, enti del terzo settore che presentino alle amministrazioni penitenziarie progetti e iniziative rivolte ai detenuti. È perciò dalla fine degli anni Ottanta (significativamente in coincidenza con l'inizio dell'attività della Compagnia della Fortezza e di altre realtà di Teatro Carcere nel territorio nazionale) che si è creato un terreno fertile per l'ingresso delle discipline artistiche e teatrali in ambito carcerario.

[201] *Stati Generali dell'Esecuzione Penale* (maggio 2015/aprile 2016): tavolo 9 - Istruzione, cultura e sport. Fra gli obiettivi del tavolo: "Valutare indicativamente le esperienze teatrali compiute in carcere, attraverso una complessiva mappatura di tali esperienze e rilevare gli esiti sul piano della riduzione del tasso di recidiva. Avviare la riflessione sull'opportunità di configurare il teatro come attività 'istituzionalizzata' negli istituti di pena". Cfr. Online: https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_19_1_9.page (u.v. 08/10/2024).

> La pratica teatrale offre al recluso un duplice sostegno: 1) aiuta a ricordare percezioni e sentimenti offuscati dall'alienazione carceraria, facendone scoprire di nuovi; 2) spinge ad attivare forme essenziali d'interazione e di solidarietà, intendendo lo spettacolo come un'impresa collettiva. Il carcere tende a cancellare l'identità culturale, a deviare il pensiero, a sgretolare la lingua; a testimonianza di ciò esistono numerosi diari di detenuti che parlano di una continua lotta contro questo effetto. Per fronteggiare questo problema le uniche "armi" da coltivare sono la memoria e il dialogo.[202]

Recenti studi hanno valutato l'impatto del teatro in carcere che, quando praticato in modo continuativo e professionale come nel caso della Compagnia della Fortezza, genera effetti rilevanti sugli individui coinvolti, con importanti ricadute sull'istituzione carceraria e sulla società.

Per approfondire il tema, si intende attraversare la principale letteratura psicologica e sociologica in merito, integrandola con testimonianze di attori detenuti, per indagare l'impatto dell'attività teatrale su più livelli della vita reclusa: individuale-trattamentale, istituzionale e sociale[203].

Oltre a una panoramica sulle ricerche specifiche dedicate alla misurazione dell'impatto del teatro negli istituti penitenziari italiani, saranno riportati i risultati di studi internazionali che rientrano nell'ambito del cosiddetto "What works", movimento accademico diffusosi in Gran Bretagna e Stati Uniti a partire dagli anni '90 che propone di valutare gli effetti degli interventi riabilitativi in carcere basandosi non soltanto sul dato della recidiva, ma prima di tutto sul miglioramento delle condizioni di vita del detenuto[204].

7.1. La valutazione del teatro in carcere: modelli di misurazione[205]

Nel gennaio 2013 la Corte Europea dei Diritti dell'Uomo (CEDU) ha sanzionato lo Stato Italiano per la violazione sistematica dell'articolo 3 della Convenzione europea dei Diritti

[202] ISSP, *Aspetti trattamentali sperimentali*, a cura di Maria Manzella e Samantha Mauro, "Le dispense dell'ISSP", n. 9, s.d. [2013], p. 35.

[203] Si riprende la suddivisione in tre livelli proposta da Giordano e colleghi in Filippo Giordano, Delia Langer, Luigi Pagano, Giacinto Siciliano, *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, Egea, 2017.

[204] La tendenza a valutare gli effetti delle attività trattamentali basandosi sul solo dato della recidiva ha portato alla deriva pessimista del "nothing works", che ha caratterizzato gli studi di *criminal justice* negli anni Settanta e Ottanta, a partire dall'articolo di Robert Martinson, *What works? - questions and answers about prison reform*, "Crime and Criminal Justica", 1975, pp. 22-54; negli anni Novanta, la pubblicazione di alcune analisi incentrate sull'efficacia delle politiche di recupero ha segnato un cambiamento di prospettiva, sottolineando la necessità di considerare una gamma diversificata di approcci e dando vita allo slogan "what works".

[205] Il capitolo rielabora e integra i contenuti dell'articolo di chi scrive, *Il teatro in carcere: una pratica per promuovere il benessere individuale e di comunità*, pubblicato nella rivista "Welfare e Ergonomia", IX, 1, 2023.

dell'Uomo ("Nessuno può essere sottoposto a tortura né a pene o trattamenti inumani o degradanti") a causa delle condizioni di sovraffollamento delle carceri[206].

L'Italia aveva già superato di gran lunga il limite di allarme statistico nel 2008 con la presenza media di 130 detenuti per 100 posti regolamentari, arrivando nel 2010 a una grave crisi di sovraffollamento con 153 presenze per 100 posti – rispetto alla media europea di 99,6 rilevata dal Sistema di Rilevazione Statistica Penitenziaria del Consiglio d'Europa[207]. La cosiddetta "Sentenza Torreggiani" riporta l'attenzione politica e sociale su una questione che da tempo sembrava abbandonata, posta fuori dal perimetro dell'interesse pubblico. Quest'emergenza testimonia il fallimento di un sistema penitenziario inadeguato e la sua diffusa incapacità di rispondere ai principi di rieducazione e reinserimento del detenuto nella società. Ma considerando che, come rilevato da una ricerca di Fabrizio Leonardi[208], il valore della recidiva in Italia è del 68,45%, è chiaro che le questioni interne al carcere non costituiscono un universo a sé stante ma si riversano inevitabilmente nella società esterna. E se ogni giorno il DAP stanzia 164,33€ per ciascun detenuto, evidentemente il prezzo della recidiva non è solo sociale ma anche economico[209].

In questo contesto risulta particolarmente rilevante analizzare il ruolo dell'arte, più specificatamente del teatro, nel processo di rieducazione e di reinserimento nella società del detenuto, guardando da un lato agli effetti psicologici e sociali intrinsechi del mezzo teatrale, dall'altro alle prospettive di inserimento del soggetto recluso in un contesto lavorativo nell'ambito dello spettacolo dal vivo.

Gli ultimi censimenti del Ministero della Giustizia testimoniano una crescita dei laboratori teatrali in carcere: dalle 106 realtà attive in carcere nel 2003 si arriva a 156 nel 2008 e a 217 nel 2022, con un totale in quest'ultimo anno di 3.471 partecipanti[210] e, in base ai dati emanati dalla circolare 10429 del 13/01/2016 del DAP, il 59% degli istituti ha un progetto teatrale al suo interno[211]. Il monitoraggio realizzato dal DAP nel 2015 evidenzia come all'insegnamento attoriale si affianchino altri servizi finalizzati all'introduzione del recluso in un contesto lavorativo nell'ambito dello spettacolo dal vivo: nel 21% dei casi sono attivi corsi di scenografia

[206] Sentenza della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo dell'8 gennaio 2013 (c.d. Sentenza Torreggiani).
[207] Dati rilevati dal Sistema di Rilevazione Statistica Penitenziaria del Consiglio d'Europa (SPACE) e riportati in Filippo Giordano et al., *L' impatto del teatro in carcere,* cit., p. 48.
[208] Cfr. Fabrizio Leonardi, *Le misure alternative alla detenzione tra reinserimento sociale e abbattimento della recidiva*, "Rassegna penitenziaria e criminologica", 2 (2007), pp. 7-26.
[209] Dati rilevati dal XVIII rapporto sulle condizioni di detenzione redatto dall'associazione Antigone relativamente agli anni 2008-2022. Online: https://www.rapportoantigone.it/diciottesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/costi-bilanci/ (u.v. 19/02/2024).
[210] Cfr. Ministero della Giustizia - Attività trattamentali, anno 2022. Online: https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?contentId=SST427611 (u.v. 19/02/2024).
[211] Dati riportati in Filippo Giordano et al., *L'impatto del teatro in carcere,* cit., p. 16.

e/o sartoria, nel 18% corsi di professionalizzazione al lavoro del fonico e/o del musicista di accompagnamento, nel 9% sono presenti laboratori di drammaturgia (scrittura creativa e/o rielaborazione di testi) e nel 10% al teatro drammatico si aggiungono il teatro-danza e il mimo[212]. La formazione professionale ai mestieri del teatro è un tema sempre più attuale, nel quale si inserisce la creazione della rete "Per Aspera ad Astra - Come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza", che ha come capofila proprio la Compagnia della Fortezza con Armando Punzo. L'iniziativa, promossa da Acri (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio Spa) e sostenuta da 11 Fondazioni di origine bancaria, è oggi attiva in 15 carceri italiane e sostiene percorsi di professionalizzazione per scenografi, costumisti, truccatori, fonici, addetti alle luci[213].

Purtroppo, la totale assenza di un monitoraggio sistematico e di strumenti di misurazione condivisi non ci permette di avere un quadro statistico preciso dei benefici del teatro in carcere. Il 5 agosto 2013 la Corte dei Conti delibera l'approvazione della Relazione concernente "L'assistenza e la rieducazione dei detenuti – cap. 1761 del Ministero della Giustizia" che, in merito alle attività trattamentali nelle carceri ha rilevato la presenza di «carenti monitoraggi, qualitativi e quantitativi», oltre che la completa assenza di banche dati e di indicatori comuni e condivisi, «con conseguente impossibilità di dare puntualmente conto degli obiettivi raggiunti»[214].

La carenza di monitoraggi cui fa riferimento la deliberazione è il motore di una recente proposta di legge per la promozione e il sostegno delle attività teatrali negli istituti penitenziari (AC 2933 del 2021), che prevede l'istituzione di un "Osservatorio permanente sulle attività teatrali negli istituti penitenziari" e persegue l'intento di affrancare l'attività teatrale dalle "attività culturali" generiche previste dalla legge per «mettere a sistema le attività e fornire loro un pieno riconoscimento da parte del Ministero della Giustizia, anche in concerto con il Ministero della Cultura» e «istituire una nuova figura all'interno dell'Area educativa, che assicuri continuità alle attività teatrali, con funzioni di monitoraggio e relazione all'Amministrazione penitenziaria»[215].

È interessante sottolineare come in alcuni casi siano gli stessi operatori teatrali ad avviare progetti di ricerca per compensare l'assenza di misurazioni sistematiche e dimostrare, dati alla

[212] *Ivi*, p. 62.
[213] Cfr. Online: https://www.acri.it/per_aspera_ad_astra/ (u.v. 8/10/2024).
[214] 5 agosto 2013 - Sezione centrale del controllo sulla gestione delle Amministrazioni dello Stato - Delibera n. 6/2013/G e Relazione concernente L'assistenza e la rieducazione dei detenuti (cap. 1761 del Ministero della Giustizia).
[215] Per aggiornamenti sull'iter parlamentare della proposta di legge, cfr. Online: https://www.senato.it/leg/19/BGT/Schede/Ddliter/55955.htm (u.v. 19/02/2024).

mano, gli effetti positivi del teatro in carcere. Un tentativo in questo senso è rappresentato dalla ricerca "SSTAR. Studio Statistico Recidiva" condotta da Fabio Cavalli, direttore del Centro Studi Enrico Maria Salerno che promuove l'attività teatrale nel carcere di Rebibbia. I risultati del primo studio effettuato su più di 500 detenuti hanno dimostrato che fra il 2002 e il 2014 il tasso di recidiva dei partecipanti alle attività teatrali si è abbassato considerevolmente, da circa il 65% al 6%[216].

Tra le ricerche specifiche finalizzate a documentare in quale misura e con quali effetti il teatro ha fatto il suo ingresso negli istituti penitenziari italiani si ricordano: lo studio *Teatro e Carcere in Italia* a cura di Massimo Marino (2005-2006)[217], il report *Teatro e Carcere in Emilia Romagna* dell'Osservatorio dello Spettacolo della Regione Emilia Romagna (2012)[218], lo studio *Harsh or Humane? Detention Conditions and Recidivism* di Giovanni Mastrobuoni e Daniele Terlizzese (2014)[219], la ricerca condotta nell'ambito del progetto europeo *L'art de lire: théâtre en prison et alphabétisation* da Frédéric Schoenaers e Salim Megherb (2019)[220] e le indagini di Filippo Giordano, Francesco Perrini, Delia Langer, Luigi Pagano e Giacinto Siciliano sulle attività trattamentali negli Istituti di Pena di Milano (2017 e 2019)[221].

Lo studio degli effetti positivi del teatro in carcere ha prodotto un'ampia letteratura psicologica e sociologica. In particolare, intendiamo dare conto qui della ricerca proposta da Filippo Giordano, Delia Langer, Luigi Pagano e Giacinto Siciliano in *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario* (Milano, Egea, 2017), che studia l'impatto del teatro in carcere a tre livelli: il livello individuale-trattamentale (che riguarda il cambiamento del detenuto), il livello istituzionale (che riguarda il cambiamento del sistema carcere), il livello sociale (che riguarda il cambiamento delle relazioni esterne e l'impatto sulla società civile).

---

[216] Dati riportati in Filippo Giordano et al., *L'impatto del teatro in carcere*, cit., p. 75.
[217] Massimo Marino, *Teatro e carcere in Italia*, in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano, Titivillus, 2008, pp. 28-31.
[218] Antonio Taormina (a cura di), ricerca *Teatro e Carcere in Emilia-Romagna*, report dell'Osservatorio dello spettacolo della regione Emilia Romagna, 2012.
[219] Giovanni Mastrobuoni e Daniele Terlizzese (a cura di), *Harsh or Humane? Detention Conditions and Recidivism*, "EIEF Working Papers Series", 1413, Einaudi Institute for Economics and Finance (EIEF), 2014, rev. 2018, pp. 1-60.
[220] Frédéric Schoenaers e Salim Megherbi, *L'art de lire: théâtre en prison et alphabétisation. Étude de cas d'un programme européen*, "Quaderni di Teatro Carcere", V, 5-6 (2018), pp. 11-24.
[221] Filippo Giordano, Delia Langer, Luigi Pagano, Giacinto Siciliano, *L'impatto del teatro in carcere*, cit.; Filippo Giordano (a cura di), *Creare valore con la cultura in carcere: 1. Rapporto di ricerca sulle attività trattamentali negli istituti di pena a Milano*, Milano, Egea, 2019; Filippo Giordano, Francesco Perrini, Delia Langer, *Misurare l'impatto sociale. SROI e altri metodi per il carcere*, Milano, Egea, 2019.

Il paragrafo successivo intende arricchire e avvalorare questo modello attraverso testimonianze dirette, evidenziando come esso trovi riscontri e conferme nello studio delle fonti orali e d'archivio.

7.2. La prova delle fonti[222]

Il livello individuale

Dalla ricerca di Ronconi e Zuffa (2014) sulla situazione attuale delle carceri femminili[223] emerge una parola-chiave che caratterizza la vita della persona reclusa: perdita. Dell'identità personale, della dignità, dell'indipendenza, del senso di autoefficacia e di responsabilità individuale, dei legami e degli affetti. Non tanto il passaggio da una condizione di vita a un'altra, quindi, ma piuttosto la rinuncia obbligata a un'immagine di sé e del proprio ruolo sociale, conseguenza inevitabile dell'allontanamento e dell'esclusione totale dalla trama delle relazioni sociali. Con la reclusione in un luogo e in un tempo vuoti e indefiniti l'unica dimensione temporale che rimane è quella dell'attesa. In carcere si aspetta tutto, dalla sentenza definitiva agli incontri con i famigliari ai colloqui con l'avvocato, con l'educatore, con lo psicologo.

La percezione di un tempo vuoto e dilatato è una realtà che colpisce tutte le persone detenute ed è uno degli aspetti che emerge con più frequenza nelle testimonianze. Questo uno dei primi aspetti su cui il teatro va a incidere. L'esigenza di trasformare il tempo vuoto e sospeso del carcere in un tempo che abbia un senso, impiegandolo in attività formative e professionalizzanti e nella costruzione di "competenze di base" e "competenze-chiave"[224] in un processo di "alfabetizzazione"[225]. Il lavoro teatrale reinventa quindi il tempo e lo spazio, fa evadere dal grigiore di una quotidianità sempre uguale.

> Con il Marat-Sade, atto unico liberamente tratto dal testo di Peter Weiss, tornò il teatro. A Rebibbia. Una nuova occasione per evadere dalla griglia rovente di giornate sempre uguali; per non lasciarmi abbrustolire dalle attese estenuanti dei permessi.
> (Itab Hassan, scrittore e detenuto presso il carcere di Rebibbia)[226]

---

[222] Laddove non diversamente indicato, le testimonianze riportate sono frutto di interviste fatte dagli autori e dalle autrici dei testi citati ad attori detenuti nell'ambito di studi specifici.

[223] Cfr. Susanna Ronconi, Grazia Zuffa, *Recluse. Lo sguardo della differenza femminile sul carcere*, Roma, Ediesse, 2014.

[224] Cfr. Antoine Daratos, *Le place de l'éducation des adultes, dans les politiques de l'union européenne*, Bruxelles, Lire et Ecrire, 2016.

[225] Sui processi di alfabetizzazione, cfr. Frédéric Schoenaers, Salim Megherbi, *L'art de lire*, cit.

[226] Itab Hassan, *La tana della iena. Storia di un ragazzo palestinese*, a cura di Renato Curcio, Roma, Sensibili alle foglie, 2003, p. 60.

Attraverso il teatro gli attori reclusi recuperano il diritto all'autoaffermazione, al pensarsi diversi da quell'immagine di sé che in carcere è spersonalizzata e standardizzata come risultato dell'oggettivazione della persona nella sua condizione di detenuto, che è tipica delle istituzioni totali. È questo il senso di alcune testimonianze di attori detenuti della compagnia Opera Liquida emerse durante la Masterclass organizzata dalla compagnia presso la Casa di reclusione di Milano-Opera nei giorni 24-25-26 novembre 2022, ma anche delle affermazioni di alcuni attori della Compagnia della Fortezza immortalate nei video d'archivio:

> Il messaggio che porto è: io sono anche capace di fare questo e, con impegno, di farlo bene.
> (attore detenuto di Opera Liquida, mia elaborazione)
>
> Non sono solo quello sbattuto sul giornale che ha fatto un reato: ho qualcosa di bello che posso fare e far vedere.
> (attore detenuto di Opera Liquida, mia elaborazione)
>
> Ho un lungo passato di tossicodipendenza e il teatro è il mezzo che mi ha aiutato a uscire definitivamente dal tunnel della droga.
> (Massimo Ariostini, attore detenuto della Compagnia della Fortezza)[227]
>
> Quando sono sul palcoscenico e guardo il pubblico penso: sono libero, sono come chi mi guarda. Il teatro mi ha insegnato tutto nella vita.
> (Jamel Soltani, attore detenuto della Compagnia della Fortezza)[228]

L'analisi elaborata da Erving Goffman in *Asylums* (1961), fondativa degli studi di sociologia delle istituzioni, si riconferma ancora quanto mai attuale. Intendendo l'istituzione totale come un luogo blindato dove una parte della popolazione, isolata forzatamente dal resto della società e con pochi e sporadici contatti con l'esterno, subisce una profonda ingerenza istituzionale nella propria autonomia personale, e definito il carcere come un'istituzione totale che «serve a proteggere la società da ciò che si rivela come un pericolo intenzionale nei suoi confronti»[229], Goffman descrive la condizione dell'internato nell'ottica di un rapido e forzato processo di "disculturazione". Alla perdita dell'identità sociale si accompagna la perdita della personalità individuale con la conseguente esigenza di acquisire una nuova immagine di sé. Il detenuto interiorizza così il carattere assoluto dell'istituzione, al punto da non riuscire più ad immaginarsi altro dalla propria identità reclusa. Ecco che il teatro, con la molteplicità di rappresentazioni e

[227] Cfr. file video MA051VHS.
[228] Cfr. file video MA099HDV.
[229] Erving Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. di Franco Basaglia, Torino, Einaudi, 2010 (ed. or. 1961), p. 34.

autorappresentazioni che offre, si erge ad antidoto del processo di "prisonizzazione"[230] proprio della vita ristretta. Il teatro permette alla persona reclusa di evadere dall'identità interiorizzata e di conseguenza riflessa dal sistema giudiziario e dalla società in generale[231]. La sfida è «immaginare i "corpi istituzionali" come luoghi abitati, vissuti, arene dove si incrociano conflitti e proiezioni, da una parte e dall'altra»[232]. Attraverso il teatro, i detenuti possono superare appartenenze e ruoli passati, comportamenti tipici dell'agire deviante, e confrontarsi su un terreno nuovo. L'apertura a diverse possibilità di essere, il confronto persona/personaggio, la distanza tra la persona reale e quella fittizia sono le condizioni che aprono a uno spazio di lavoro che consente all'attore detenuto di riprendere il filo della propria vita.

La presenza dell'attore sulla scena, inoltre, porta con sé un protagonismo positivo e un conseguente recupero e incremento di autostima ed *empowerment*[233]*,* di fiducia in se stesso e motivazione al raggiungimento dei risultati[234].

> Yesterday up on my landing the class the officer asked me how I was gettig on and said, 'You are brilliant in that play'. Nobody ever told me I was brilliant before.
> (Paul, attore detenuto presso Mountjoy Prison, Dublino)[235]

> All'inizio ero timidissimo. Ero uscito da poco dal carcere speciale di Livorno e quando sono arrivato a Volterra mi trovavo un po' spaesato, anche se proprio a Volterra ho imparato a leggere e scrivere. Ho cominciato a fare teatro per aprirmi agli altri, perché non riuscivo più a comunicare. Oggi ho superato questo problema grazie al teatro.
> (attore detenuto della Compagnia della Fortezza)[236]
> [Theatre has] shown me I'm capable of much more. […] I finished what I started. It has renewed my sense of achievement.
> (J., attore detenuto partecipante al Queensland Shakespeare Ensemble Prison Project)[237]

---

[230] Il concetto di "prisonizzazione", teorizzato da Donald Clemmer in *The prison community*, Boston, Christopher Publishing House, 1940, si riferisce al processo mediante il quale gli individui che trascorrono un periodo prolungato in istituzioni carcerarie subiscono un adattamento psicologico e sociale alle dinamiche proprie della struttura penitenziaria.

[231] Fergus McNeil, Kirstin Anderson, Sarah Colvin, Katie Overy, Richard Sparks e Lyn Tett, *Inspiring desistance? Arts projects and 'what works?'*, "Justitiele Verkenningen", XXXVII, 5 (2011), p. 8: «Participation in the arts projects seemed to constructively challenge and disrupt negative identities that they had internalised, and which they felt were sometimes communicated to them in the criminal justice system and in society at large».

[232] Maria Inglese, Sergio Manghi, *Dal vivo della ferita. Corpi sensibili, corpo sociale e azione teatrale*, in Bianca Tosatti, Stefano Ferrari (a cura di), *Inquietudini delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte*, "Quaderni di PsicoArt", 6 (2015), p. 102.

[233] Cfr. Leonidas Cheliotis e Aleksandra Jordanoska, *The Arts of Desistance: Assessing the Role of Arts-based Programmes in Reducing Reoffending*, "The Howard Journal of Crime and Justice", LV, 1-2 (2015), p. 26: «Positive results include a range of benefits for prisoners' psychological and physical well-being whilst in custody: enhanced self-esteem, a greater sense of achievement, empowerment, higher levels of self-efficacy».

[234] Cfr. Larry Brewster, *The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation*, "Justice Policy Journal", XI, 2 (2014).

[235] John Lonergan, *The Governon: The Life and Times of the Man Who Ran Mountjoy*, Londra, Penguin Books, 2010, p. 168.

[236] Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit. p. 56.

[237] Emma Marie Heard, Allyson Mutch, Lisa Fitzgerald e Rob Pensalfini, *Shakespeare in Prison: affecting health and wellbeing*, "International Journal of Prisoner Health", IX, 3 (2013), p. 118.

Uno dei maggiori problemi in ambito carcerario è la difficoltà alla "mentalizzazione"[238], ovvero l'incapacità di elaborare esperienze ed emozioni proprie e degli altri, sfociando in certi casi in una mancanza totale di empatia. Con la guida del regista e nel confronto con i testi drammaturgici e la loro riscrittura, il detenuto che frequenta un laboratorio teatrale sviluppa la capacità di lavorare sulle proprie emozioni: di esprimere, riconoscere e rielaborare artisticamente e catarticamente sentimenti e conflitti.

> Io dentro al testo faccio parlare il mio cuore, i miei sentimenti. I sentimenti che ho nascosto, che sono coperti da queste mura. Armando ci ha dato modo di farci scoprire quelle sensazioni che noi avevamo nascoste dentro di noi ma che non sapevamo di avere.
> (Sabino Mongelli, attore detenuto della Compagnia della Fortezza, AM027VHS)

> I have just taken part in a workshop where I have cried, hugged, laughed, played in ways that I have never done in the past. I have changed totally.
> (detenuto partecipante a un laboratorio teatrale di Heritage in Brasile)[239]

> I learnt a lot about myself, how to share emotions with other people, feelings and that. I'm doing my time a bit better now, with a clearer head.
> (G., attore detenuto partecipante al Queensland Shakespeare Ensemble Prison Project)[240]

Il livello istituzionale

Il termine "conflitti" sposta l'attenzione su un altro concetto chiave, che è da sempre il fondamento del teatro: la relazione. A una rielaborazione introspettiva del sé si affianca un lavoro sulle dinamiche di gruppo. Durante le prove, in un contesto presumibilmente comunicativo e collaborativo, si elabora una conoscenza del proprio ruolo e del ruolo dell'altro che diviene centrale in scena. La buona riuscita dello spettacolo deriva anche dal rispetto per l'attore che recita al proprio fianco, per i suoi tempi e per le sue battute.

> Quando vai in scena provi rispetto per il tuo compagno che sta recitando. Stai lì, in silenzio, immobile. Hai rispetto per il pubblico che ti viene a vedere: è un'altra forma di insegnamento […] Sto imparando a vedere gli altri come centro dell'attenzione, e io partecipo.
> (Vincenzo, attore detenuto della Compagnia della Fortezza)[241]

---

[238] Cfr. Peter Fonagy, *On tolerating mental states: theory of mind in borderline patients*, "Bulletin of the Anna Freud Centre", XII, 2 (1989), pp. 91-115.
[239] Michael Balfour, *Theatre in Prison. Theory and Practice*, cit., p. 16.
[240] Emma Marie Heard et al., *Shakespeare in Prison,* cit., p. 116.
[241] Domenico Iannacone, *Anime salve*, documentario sulla Compagnia della Fortezza nell'ambito di *I dieci comandamenti*, Rai Tre, 30 dicembre 2018.

> Soprattutto in un teatro in carcere si crea una sorta di famiglia. Paradossalmente, fuori indossiamo una maschera, qui la togliamo.
> (attore detenuto di Opera Liquida, mia elaborazione)

Il teatro è sempre spazio d'incontro e di interconnessione, di contrattazioni e di negoziazioni. Per dirla in altri termini, il teatro crea comunità, fornendo alle persone detenute gli strumenti necessari per intessere rapporti positivi[242] basati sul rispetto, sulla fiducia e sulla condivisione di esperienze[243]. E nel farlo incide sulla base della struttura carceraria, «arricchendo la cultura istituzionale e le pratiche di lavoro»[244] e rilasciando effetti positivi che non riguardano soltanto chi partecipa direttamente alle attività ma s'innescano in tutte le dinamiche relazionali, dai rapporti tra detenuti a quelli con le guardie penitenziare[245]. Come suggerisce Alessandro Pontremoli, il teatro innesca un processo di cambiamento che non solo arricchisce la cultura istituzionale, ma può anche mettere in discussione le logiche conservatrici delle istituzioni[246]. Attraverso la dialettica teatrale, si genera un movimento verso il cambiamento, sia individuale che collettivo.

> I've had staff members ask what our next production was going to be, and I mean it's amazing… seeing… the change in a lot of the staff's attitudes about it... […] And there's been staff that have actually gone out and read the plays because we're doing them… I'm happy that it's changed… a lot of the staff.
> (attore detenuto di Open Hearts Open Minds, Oregon)[247]

> The group itself was also beneficial. The group became a circle of trust where we could share honestly in a non-judgemental environment about how we were doing, travelling in life, without the worry of being punished or having our words used against us.
> (J., attore detenuto partecipante al Queensland Shakespeare Ensemble Prison Project)[248]

---

[242] Jenny Hughes, *Doing the Arts Justice: A Review of Research Literature, Practice and Theory*, London, Unit for the Arts and Offenders, 2005, p. 33: «The project offered young people opportunities to build new friendships, develop confidence, self-esteem and form positive relationships».
[243] Emma Marie Heard et al., *Shakespeare in Prison,* cit., p. 119: «This research has highlighted theatre as a potential tool for enhancing support offered by linking networks and creating ties based on respect, trust and shared experiences».
[244] Jenny Hughes, *Doing the Arts Justice*, cit., p. 11: «The existing evidence base in the arts and criminal justice sector suggests that the participatory arts work on affective, cognitive and behavioural, as well as neurological levels. Specifically, [...] changing and enriching institutional culture and working practices».
[245] Fergus McNeil et al., *Inspiring desistance?*, cit., p. 81: «The review provided evidence that arts projects often support the development of better relationships between prisoners, between prisoners and prison staff, and between prisoners and their families».
[246] Alessandro Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, cit., p. 52: «Grazie alla dialettica che l'azione teatrale o laboratoriale attiva, le comunità coinvolte si muovono verso il cambiamento di sé e della realtà che le circonda, a partire da un ideale comune, spesso incrinando le logiche conservative delle istituzioni».
[247] Ashley E. Lucas, *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration*, New York, Bloomsbury, 2020, p. 48.
[248] Emma Marie Heard et al., *Shakespeare in Prison,* cit., p. 116.

Per quanto riguarda il carcere di Volterra, nonostante siano pochi i video conservati in archivio che vedono la presenza degli agenti penitenziari – trattandosi per lo più di riprese delle prove e delle repliche degli spettacoli – è possibile rintracciare nel materiale audiovisivo alcune testimonianze del clima di rispetto e collaborazione reciproca tra agenti, detenuti e operatori teatrali. In un video, ad esempio, l'attore detenuto Jamel Soltani ripete alcuni testi durante le prove dello spettacolo *Il sogno di Faust* davanti a un agente penitenziario, che lo ascolta con l'interesse e il rispetto di uno spettatore che si ritrova ad avere un punto di vista intimo e privilegiato sul performer[249] (fig. 7); in un altro video Laura Cleri, aiuto regista di Punzo, e diversi collaboratori artistici portano all'interno del carcere i grandi blocchi di polistirolo che fungeranno da scenografia per lo spettacolo *Hamlice*, mentre gli agenti penitenziari aprono loro i cancelli e dirigono i trasporti in un clima di serena collaborazione[250] (figg. 8-9); in un video girato durante la festa conclusiva delle repliche in carcere di *P. P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* con i parenti dei detenuti, gli agenti penitenziari aiutano attori e collaboratori ad allestire lo spazio e a trasportare la torta, condividendo l'entusiasmo e il clima di festa di tutti i partecipanti[251] (fig. 10); lo stesso vale per il video che mostra i festeggiamenti al termine dell'ultima replica di *Appunti per un film*[252] (fig. 11).

È vero, ogni carcere è un universo a sé, le considerazioni generali devono sempre essere calate nella realtà dei singoli istituti – scrivono Anastasia e Gonnella che «tutto dipende dalla storia di quel carcere»[253]. Ma è anche indubbio che il teatro, laddove praticato in modo serio e continuativo, lungi dall'essere una mera attività ricreativa si è insediato nel tessuto sociale di ciascun istituto penitenziario. Numerose le testimonianze in questo senso. Un esempio su tutti è rappresentato dal carcere di Volterra: da un regime di carcere duro la Fortezza è radicalmente cambiata proprio grazie all'ingresso dell'arte e della cultura e rappresenta oggi un modello positivo. Aniello Arena, ex detenuto del carcere di Volterra e attore della Compagnia della Fortezza, nella sua autobiografia descrive lo stupore e il senso di spaesamento provati al suo ingresso nell'istituto.

[249] Cfr. file video HA024DVM.
[250] Cfr. file video HA071HDV.
[251] Cfr. file video PP036DVM.
[252] Cfr. file video AP130DVM.
[253] Pietro Buffa, *Prigioni. Amministrare la sofferenza*¸ Torino, EGA-Edizioni Gruppo Abele, 2013, p. 66.

> La prima cosa che notai fu che i carcerati parlavano e scherzavano con le guardie, com'era possibile? Ai miei occhi era tutto troppo strano. O erano degli infami, oppure c'era qualcosa che dovevo capire meglio. Nel dubbio, ero molto diffidente. Nella mia testa "guardie e ladri" non potevano avere un rapporto così amichevole. […] Tra di noi c'era una barriera, eppure tutto a un tratto non la vedevo più.
> (Aniello Arena)[254]

La trasformazione della Casa di reclusione di Volterra da carcere duro a istituto modello è testimoniata da diverse fonti, che spaziano da articoli giornalistici, report e inchieste. «Il carcere di Volterra è un modello di detenzione con finalità trattamentali e rieducative di altissimo livello. Vorremmo che fossero tutti così in Italia»[255] sono le parole della presidente della Commissione Cultura Cristina Giachi in visita alla Fortezza nell'aprile 2023; «Ci sono alcune eccellenze, di cui la stampa si occupa spesso, come le attività teatrali del carcere di Volterra»[256] scrive il giornalista Davide Pelanda nel suo testo-inchiesta *Mondo recluso: vivere in carcere in Italia oggi* (2010); «L'istituto di Volterra è un carcere aperto alla città, dentro una città che è aperta al carcere. Il clima detentivo positivo e costruttivo è l'elemento che più lo caratterizza»[257] leggiamo nell'ultimo report dell'Associazione Antigone sulla Casa di reclusione di Volterra, datato 5 novembre 2022; «Volterra, eletto carcere modello»[258] titola un articolo di Ilenia Pistolesi su "La Nazione", che riporta l'intervista alla direttrice Maria Grazia Giampiccolo.

Queste testimonianze, che dipingono fondatamente l'istituto volterrano come carcere modello, risultano ancora più impressionanti se messe a confronto con quella che era l'immagine del carcere di Volterra prima dell'ingresso del teatro. In particolare, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta l'istituto era considerato un vero e proprio lager[259] dove gli agitatori politici, indiscussi protagonisti delle numerose rivolte carcerarie di quel periodo, venivano trasferiti per sedare i moti rivoltosi e inibirne lo spirito di lotta. Proprio Volterra fu al centro di testimonianze e articoli di denuncia pubblicati nel 1971 sulle riviste "Re Nudo" e "Lotta Continua", raccolti e successivamente divulgati dall'anarchico Sante

[254] Aniello Arena con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*, cit., p. 176.
[255] Cristina Giachi in Emmanuel Milano, *Carceri: il Garante detenuti e le commissioni Bilancio e Cultura in visita a Volterra*, "In Consiglio", 21 aprile 2023. Online: https://inconsiglio.it/comunicato-stampa/carceri-il-garante-detenuti-e-le-commissioni-bilancio-e-cultura-in-visita-a-volterra/ (u.v. 15/07/2024).
[256] Davide Pelanda, *Mondo recluso: vivere in carcere in Italia oggi*, Torino, Effatà, 2010, p. 70.
[257] Report di Antigone relativo alla visita presso la Casa di reclusione di Volterra svolta il 5 novembre 2022. Online: https://www.antigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/171-casa-di-reclusione-di-volterra/ (u.v. 15/07/2024).
[258] Ilenia Pistolesi, *Volterra, eletto carcere modello "Merito di una città che ci aiuta"*, "La Nazione", 3 febbraio 2023. Online: https://ristretti.org/volterra-eletto-carcere-modello-merito-di-una-citta-che-ci-aiuta/ (u.v. 15/07/2024).
[259] Cfr. Sante Notarnicola, *L'evasione impossibile*, Roma, Odradek, 1997, p. 131: «Due mesi dopo ritornò Paolo Braschi, lo incontrai per le scale col suo zaino e ci abbracciamo, era molto commosso. La prima cosa che mi disse: "Ma perché non mi hai detto che Volterra era un lager?"».

Notarnicola detenuto in quel periodo presso la Fortezza[260]. Nella sua autobiografia *L'evasione impossibile*, Notarnicola descrive così il carcere di Volterra:

> Mi resi subito conto che Volterra veniva condotto col terrore. Un torinese mi disse subito che lì i linciaggi e i mesi di isolamento erano all'ordine del giorno; mi mise in guardia contro i provocatori e le spie mandate dalla direzione a offrirmi seghetti e piani di evasione, era una mossa per saggiare le mie intenzioni e reazioni. Le perquisizioni erano continue, corporali e, nella cella in cui vivevo, avvenivano all'improvviso, anche due volte al giorno.[261]

Nel 1988, quando Punzo entra nel carcere di Volterra, questo è ancora un carcere durissimo, dove terroristi e cutoliani scontavano lunghe pene detentive nel regime di alta sicurezza. È lo stesso regista, nel suo testo più recente *Un'idea più grande di me*, a descrivere come e quanto l'istituto sia cambiato attraverso il teatro:

> Lentamente si è sedimentata l'idea che quella [la cella-teatro] fosse una zona franca. […] Pian piano il meccanismo della zona franca si è esteso dalla nostra cella-teatro a tutto il carcere. […] Lentamente sono diminuiti i conflitti con gli agenti e quelli tra i detenuti stessi. […] Eravamo ancora agli inizi quando durante un incontro, Ledo Gori, il capo di gabinetto di Enrico Rossi che in quel periodo era assessore alla sanità della Regione Toscana, mi disse: «Tu non lo sai, ma io ti conosco, conosciamo l'andamento del Carcere di Volterra dal fatto che non arrivano richieste di terapia, di psicofarmaci».[262]

Ma come può uno strumento apparentemente effimero come il teatro incidere così profondamente sul tessuto interpersonale di una delle più rigide istituzioni totali? La creazione di un gruppo unito dalla volontà di raggiungere un obiettivo comune e, nel caso della Compagnia della Fortezza, accompagnato da un riconoscimento nazionale e internazionale, non è sufficiente.

Vige in carcere un codice comportamentale non scritto, un sistema di relazioni codificato che si fonda sulla soppressione delle emozioni, sull'assenza di dialogo e sull'eliminazione di rapporti umani solidi, sani e costruttivi. Nel laboratorio teatrale questi codici vengono superati e contraddetti. Al "teatro del carcere" – in cui ognuno porta una maschera non scelta, imposta dal contesto istituzionalizzato – si sostituisce il "teatro in carcere"[263]. James Thompson

---

[260] Cfr. Martino Zichittella, *Dall'inferno di Volterra* e Costantino G. Riberi, *"Stai zitto perché di qui non esci vivo"*, articoli pubblicati sulla rivista "Re Nudo", II, 6, giugno-agosto 1971, pp. 10-11; *Volterra: l'inferno dei vivi*, lettera di Sante Notarnicola e interviste a detenuti anonimi R.S. e B.R. pubblicate su "Lotta Continua", III, 13, luglio 1971.

[261] Sante Notarnicola, *L'evasione impossibile*, cit., p. 113.

[262] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 74.

[263] Cfr. Cristina Valenti, *Fare teatro in carcere: valenze formative, psicosociali e artistiche* (2020). Intervento pubblicato il 22 luglio 2022 in "Il saggiatore musicale".

approfondisce questa prospettiva introducendo il concetto di «performance del carcere»[264], che comprende una serie di eventi performativi che mettono in scena i vari elementi dei meccanismi giudiziari includendo in essi anche il ruolo di guardie, di prigionieri e della società esterna, il pubblico sociale più ampio che vive la punizione come deterrente.

Si elaborano così nuovi codici relazionali e comunicativi di tipo non gerarchico che, nel caso di esperienze continuative, riescono lentamente a fuoriuscire dal contesto separato del laboratorio teatrale per diffondersi ai corridoi, alle celle, agli spazi comuni dell'istituto. «Il teatro entra in competizione con la rappresentazione del carcere e la contraddice»[265], l'attore non si rappresenta più come detenuto ma come persona con una biografia propria, risorse e capacità personali, un corpo che si ribella alla standardizzazione del carcere e si fa protagonista del lavoro scenico, in costante equilibrio tra realtà e trasformazione. In altre parole, il teatro in carcere va a incidere sul tessuto sociale e relazionale di quella che Clemmer chiama «comunità carceraria»[266] e Hayner e Ash definiscono più specificamente «comunità dei detenuti»[267].

Livello sociale

Oltre all'impatto prodotto nelle dimensioni individuale e relazionale, il teatro in carcere interviene direttamente anche a livello di società, in quanto ponte con la società esterna. «Il carcere è un mondo immerso nella società, ma è anche un'istituzione sempre pronta a ripararsi dagli sguardi estranei, nascondendosi dietro le mura di una cinta»[268] scrive De Vito; tuttavia, il teatro è in grado di aprire brecce in quelle mura costruendo ponti tra interno ed esterno, superando le barriere del carcere e connettendo mondi separati attraverso il dialogo con la società esterna.

Il ponte fra interno ed esterno è, prima di tutto, rappresentato dall'ingresso negli istituti penitenziari di operatori e professionisti esterni e, viceversa, dalla fuoriuscita degli attori detenuti per rappresentare gli spettacoli nei teatri pubblici, quando i rispettivi termini detentivi lo consentono – grazie agli articoli previsti dalla disciplina carceraria. È importante sottolineare come le attività di teatro in carcere, anche in questo senso, stiano acquistando sempre più riconoscimento all'interno della società civile: il già citato monitoraggio del DAP del 2015 rileva che nel 34% dei casi i detenuti escono dal carcere per le tournée utilizzando i permessi

[264] Cfr. James Thompson, *Prison Theatre and the Theatre of Prison*, in Michael Balfour, *Theatre in Prison. Theory and Practice*, cit., pp. 57-76.
[265] Cristina Valenti, intervista contenuta in "Quaderni di Teatro Carcere", II, 2 (2014), p. 31.
[266] Cfr. Donald Clemmer, *The prison community*, cit.
[267] Cfr. Norman S. Hayner, Ellis Ash, *The Prisoner Community as a Social Group*, "American Sociological Review", IV, 3 (1939), pp. 362-369.
[268] Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi: Storia del carcere in Italia*, Bari, Laterza, 2014, p. 41.

lavorativi, dato incoraggiante che è aumentato significativamente negli ultimi anni – nel 45% dei casi i detenuti escono ancora tramite i permessi premio, mentre nel 19% tramite permessi di necessità[269].

L'incontro tra interno ed esterno trova naturalmente il suo culmine nella presentazione dello spettacolo. La prospettiva di beneficio derivante dal lavoro teatrale incide su un doppio livello: da un lato, come già evidenziato, la dimensione della scena permette all'attore detenuto di uscire dalla condizione reclusa per mostrare al pubblico – compreso quello dei propri famigliari – una diversa rappresentazione di sé; dall'altro, con l'ingresso in carcere di un pubblico esterno, il contatto diretto con questa realtà normalmente celata agli occhi della società permette agli spettatori di acquisire una nuova e maggiore consapevolezza dell'ambiente carcerario e dei corpi che vi abitano[270].

> This is the only time I get to see people outside, and so this means so much to me even to be able to do it, to spend time with people and feel like I am still a person.
> (attore detenuto di Open Hearts Open Minds, Oregon)[271]

> Le persone a volte vengono con la curiosità di vedere l'istituto, la diversità, i detenuti. È più bello sbalordirli: vengono dentro al carcere, vedono cose che li emozionano e in quel momento non ti guardano più come detenuto ma come attore. Il teatro ha abbattuto tante barriere che sono difficili da abbattere.
> (Santolo Martone, attore detenuto della Compagnia della Fortezza)[272]

Nell'ottica di uno scambio bidirezionale tra realtà carceraria e società civile si sono recentemente sviluppati sempre più progetti, mirati soprattutto ai giovani, finalizzati ad approfondire l'aspetto relazionale senza limitarlo al momento spettacolare. Si tratta soprattutto di progetti portati avanti all'interno di licei e istituti superiori, che permettono agli studenti di ricevere informazioni non stigmatizzanti nell'ottica di formare le nuove generazioni a una corretta visione dell'universo penitenziario e della persona detenuta. «Ma perché ci sia diminuzione [del pregiudizio] è importante che si siano almeno due condizioni: che il contatto non sia episodico, occasionale, ma che sia invece prolungato e che si abbiano obiettivi comuni da raggiungere»[273].

---

[269] Dati riportati in Filippo Giordano et al., *L'impatto del teatro in carcere,* cit., p. 66.
[270] Jenny Hughes, *Doing the Arts Justice*, cit., p. 11: «Changing wider communities' views of offenders and the criminal justice system».
[271] Ashley E. Lucas, *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration*, cit., p. 77.
[272] Cfr. file video HA099HDV.
[273] Giuseppina Speltini, *La scuola incontra il teatro in carcere*, "Quaderni di Teatro Carcere", IV, 4 (2016), p. 21.

Il teatro in carcere, infine, migliora il rapporto dei detenuti con la famiglia, permettendo loro di rinforzare i legami con i famigliari all'esterno[274] e, nel caso di detenuti padri, apportando cambiamenti nel loro comportamento che si traducono in un'esperienza positiva di genitorialità[275].

> I was fortunate to have a family member show up that had never seen me in – and really didn't want to see me in – prison… We had a meeting in visiting… She wasn't going to hug me, and I made a comment about our food trays here or something like that, and her comment was, "Well, of course, you're a criminal"… And at the end of the play, she was in tears… she kind of went for a hug and then shook my hand, and then I said, "Well, can I get a hug?" And she did, and she was crying on the way out.
> (attore detenuto di Open Hearts Open Minds, Oregon)[276]

Nell'archivio della Compagnia della Fortezza sono presenti numerose testimonianze video di momenti di convivialità degli attori detenuti con figli e famigliari. Fra tutti, alcuni video mostrano gli attori detenuti festeggiare con parenti e amici, in occasione di vere e proprie "feste" realizzate a conclusione di repliche esclusive per famigliari degli spettacoli *P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* e *Appunti per un film* [277](figg. 12-14).

A questo proposito, le ricerche condotte da Giordano e colleghi[278] rivelano due importanti esiti del teatro in carcere nei rapporti genitori-figli. I risultati, ottenuti attraverso interviste e questionari somministrati ai detenuti di Milano Opera, evidenziano un duplice impatto: in primo luogo, il coinvolgimento nell'attività teatrale contribuisce al miglioramento delle relazioni affettive, come evidenziato dalle percezioni positive dei famigliari dei detenuti partecipanti, in quanto gli spettacoli teatrali – in particolare per i bambini – diventano un mezzo alternativo di incontro rispetto ai colloqui tradizionali, creando un ambiente più festoso e accogliente; in secondo luogo, il cambiamento positivo nel rapporto tra genitore detenuto e figlio porta a un accresciuto benessere psicologico nei bambini, riducendo le probabilità di coinvolgimento in atti criminali in età giovanile. La ricerca suggerisce che il teatro non solo affronta tematiche sociali attraverso gli spettacoli, ma anche, e soprattutto, migliora i legami famigliari basati su principi costruttivi, interrompendo la "spirale negativa del crimine". Inoltre, la funzione del

---

[274] Emma Marie Heard et al., *Shakespeare in Prison*, cit., p. 116. «In addition to initiating bonds within prison, participants described how they had developed new communication skills which strengthened and renewed important support networks with family».
[275] Gwyneth R. Boswell, Peter Wedge e Avril Price, *The Impact of Fathers Inside: An OLSU and Safe Ground Parenting Course for Male Prisonsers at HMP Ashwell*, Leicester: De Montfort University, Community & Criminal Justice Research Unit, 2004, p. 8: «The changes in their behaviour result in a positive experience of parenting for their children».
[276] Ashley E. Lucas, *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration*, cit., p. 79.
[277] Cfr. file video PP036DVM, PP037DVM e AP130DVM.
[278] Cfr. Filippo Giordano (a cura di), *Creare valore con la cultura in carcere: 1. Rapporto di ricerca sulle attività trattamentali negli istituti di pena a Milano*, Milano, Egea, 2019.

teatro si estende alla prevenzione della recidiva, contribuendo a recuperare, salvaguardare e migliorare il rapporto famigliare e, di conseguenza, riducendo il rischio di reincarcerazione.

D'altra parte, la ricerca di Gwyneth Boswell, Peter Wedge e Avril Price sull'effetto del teatro in carcere nei rapporti dei padri detenuti con i figli, a partire dal programma *Fathers Inside* presso la prigione di Ashwell a Burley, Regno Unito, fornisce ulteriori prove sugli impatti positivi[279]. Questo breve workshop teatrale ha dimostrato di produrre cambiamenti significativi negli atteggiamenti e nei comportamenti dei padri detenuti, secondo testimonianze del personale carcerario, dei partecipanti al workshop, dei partner e dei figli. Le interviste ai figli e alle loro madri confermano il miglioramento della qualità del rapporto padre-figlio, evidenziando un aumento di fiducia e autostima tra i detenuti partecipanti. La natura esperienziale del teatro in questo contesto contribuisce, inoltre, a trasmettere nuove competenze relazionali, rendendo il processo di apprendimento più positivo e coinvolgente per i detenuti, che spesso hanno avuto esperienze negative di istruzione.

Alla luce di queste riflessioni, risulta evidente come il teatro possa, in un contesto così complicato come quello penitenziario, promuovere il benessere degli individui e della comunità. Il suo impatto non si limita a migliorare la vita e i rapporti all'interno dell'istituto, ma ha effetti che investono anche la società esterna, permettendo da un lato alle persone recluse di acquisire competenze attoriali e personali – fiducia in se stessi, regolazione emotiva, padronanza del linguaggio, comunicazione efficiente – spendibili in ambiti culturali, sociali e lavorativi, col risultato di un drastico calo del tasso di recidiva e di un migliorato benessere psicofisico dentro e fuori il carcere; dall'altro lato consentendo alla società esterna di entrare in contatto con la realtà carceraria attraverso il mezzo artistico, particolarmente efficace rispetto all'abbattimento dello stigma e all'acquisizione di nuova consapevolezza.

Ma l'assenza di un monitoraggio sistematico, con la conseguente impossibilità di elaborare una valutazione dei risultati raggiunti, limita la comprensione dell'efficacia dell'attività teatrale. È quindi auspicabile il raggiungimento di disposizioni condivise per la promozione e il sostegno delle attività teatrali negli istituti penitenziari per favorire una migliore governance e una migliore allocazione di risorse da parte dell'amministrazione penitenziaria, per garantire il livello qualitativo delle esperienze, fornire continuità alle attività in corso e incentivare la realizzazione di nuove iniziative.

[279] Cfr. Gwyneth R. Boswell, Peter Wedge e Avril Price, *The Impact of Fathers Inside*, cit.

III PARTE

IL DOCUMENTO AUDIOVISIVO COME OGGETTO STORIOGRAFICO

La vera arte è là ove non la si attende.
Là ove nessuno pensa a lei o pronuncia il suo nome.
Jean Debuffet

8. IL PROCESSO CREATIVO TESTIMONIATO NELLE REGISTRAZIONI VIDEO

Questa sezione si propone di indagare il metodo di lavoro di Armando Punzo a partire dal materiale d'archivio, assumendo lo strumento audiovisivo come parte integrante del processo creativo e traccia della genesi degli spettacoli. Senza addentrarci nell'analisi del processo creativo dei singoli spettacoli, che sarà effettuata nel capitolo successivo dedicato ai casi di studio individuati, il capitolo traccia una panoramica complessiva del lavoro della Compagnia della Fortezza, soffermandosi sull'approccio ai testi e sul processo creativo, con particolare riferimento all'uso dell'improvvisazione, al lavoro con gli attori e i collaboratori, all'utilizzo di materiali extra drammatici, all'accumulo di materiale e successivo montaggio registico. Si individueranno inoltre i cambiamenti intercorsi riguardo a tutti questi aspetti nel corso degli anni, nella misura in cui ciò è indagabile dal materiale d'archivio. Successivamente, si analizzerà la ripresa audiovisiva come strumento utilizzato dalla compagnia nel corso delle prove, con esempi pratici tratti dal materiale d'archivio e la testimonianza originale di Armando Punzo. Il capitolo si conclude con una proposta di periodizzazione degli spettacoli della Compagnia della Fortezza.

8.1. Il processo di lavoro

La creazione degli spettacoli della Compagnia della Fortezza si svolge dapprima all'interno di una ex cella di tre metri per nove, dove la compagnia lavora quasi tutto l'anno per due ore la mattina e tre il pomeriggio, poi, a ridosso del debutto nel mese di luglio, nel cortile dedicato al passeggio, dove le ore di prove aumentano vertiginosamente e dove costumi, musica e materiale scenografico intervengono nella costruzione della drammaturgia complessiva dello spettacolo interagendo con la drammaturgia attoriale. Il punto di partenza non è mai un progetto preesistente e precostituito ma una visione, una "nota" che il regista propone agli attori dalla quale parte un lavoro collettivo di letture e improvvisazioni. «Costruiamo un habitat mentale. Lavoriamo perché gli attori si lascino progressivamente attraversare da un'idea fino a sfuggire di mano a se stessi, per ritrovare fiamme d'istinto»[280]. A partire da questa "nota", il lavoro prevede una prima parte dedicata quasi esclusivamente alla lettura collettiva della letteratura di riferimento, nel corso della quale ciascun attore seleziona e prova i testi che sente risuonare

[280] Armando Punzo, *La drammaturgia come "reagente"*, in Id., *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 327.

maggiormente in lui, e una fase successiva nella quale, alla lettura dei testi, si uniscono le improvvisazioni attoriali. Chiaramente, non parliamo di fasi nettamente distinte ma di un processo fluido, in cui lettura e improvvisazione si intrecciano continuamente. Lo spettacolo si forma così, gradualmente, dall'accumulo di materiale originale nato dalle improvvisazioni degli attori e dalla necessità di "abitare" le parole per farle proprie, fino a quando «anche l'ultimo arrivato è presente a quello che stiamo facendo»[281].

Lavoro di gruppo e improvvisazione sono componenti fondanti e tecniche specifiche della ricerca teatrale, e in particolare della "scrittura scenica", codice linguistico che, dalla seconda metà del Novecento, rappresenta la principale «pratica operativa» di «una dimensione autonomamente creativa della scena e dei suoi linguaggi»[282]. Proprio su questi due elementi si sofferma in particolare Giuseppe Bartolucci nel suo saggio introduttivo a *La scrittura scenica* (1968)[283]. Si tratta di strumenti di lavoro che appartengono a una dimensione politica del teatro, sempre invocata ma troppo spesso subordinata all'estetismo della forma. Il primo permette l'attivazione di un processo collettivo che funge da antidoto al narcisismo della creazione, il secondo introduce elementi innovativi che superano la staticità del linguaggio teatrale convenzionale. Riflessioni che nel '68 Bartolucci applicava al nascente Nuovo Teatro ma che, nel contesto del teatro in carcere, assumono particolare rilevanza: i detenuti non hanno i cliché e le abitudini tipiche del mestiere degli attori professionisti, costituendo così un campo privilegiato per lavorare al di fuori delle convenzioni formali.

La possibilità di lavorare tutti i giorni, da settembre a luglio, garantisce alla compagnia la libertà di esplorare tematiche, testi, processi improvvisativi e creativi su un tempo lungo e dilatato, tanto che è come se lo spettacolo assumesse in qualche modo una propria vita autonoma, che si sviluppa e si evolve organicamente. La dimensione processuale permette un tempo di maturazione delle idee, una sedimentazione delle esperienze artistiche e una continua riscrittura e reinterpretazione del materiale di partenza. «Da dove siamo partiti a quello che sta succedendo adesso, sono successe delle trasformazioni che nemmeno più io controllo», dice il regista ai suoi attori durante una delle prove di *Appunti per un film*, esemplificando con queste

[281] *Ivi*, pp. 328-329.
[282] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., pp. 16-17.
[283] Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 11: «Adesso è chiaro a tutti che due sono gli elementi che hanno presieduto e presiedono la caratterizzazione di questi spettacoli, e di questo modo nuovo di far spettacoli: il lavoro di gruppo e la tecnica di improvvisazione. Il lavoro di gruppo non è soltanto una maniera di lavorare assieme, ma anche una maniera di riconoscersi a livello di comportamento; la tecnica di improvvisazione non è soltanto una qualità inventiva di scena ma è anche una possibilità di liberarsi e concentrarsi. L'uno e l'altra si sovrappongono, come momenti diversi di uno stesso giuoco, di uno stesso rito: quello della difesa del gruppo dall'estraneità della società nei confronti del lavoro teatrale per se stesso e quello della espansione dei suoi componenti in una libertà espressiva caratterizzata indifferentemente dall'elevazione o dalla disponibilità del movimento drammatico».

poche parole quel processo di continua trasformazione che caratterizza la genesi di tutti gli spettacoli della compagnia[284].

Si tratta, dunque, di un processo di trasformazione e accumulo organico di esperienze, che appartengono alle «acquisizioni di lunga durata delle performance»[285] identificate da Cristina Valenti nella sua analisi della scena postperformativa: il superamento della finzione; l'impianto non dialogico; la centralità all'asse spettatore scena-sala (inteso, in questo caso, come asse mobile e non necessariamente frontale).

Superamento della finzione: nel contesto del lavoro di Armando Punzo, ciò non implica portare in scena la realtà o la biografia degli attori detenuti, pratica che egli ha sempre evitato salvo rare eccezioni, come nel caso dello spettacolo *La prigione*[286]. Questo concetto si riferisce, piuttosto, al superamento dello psicologismo del testo teatrale e dell'idea di finzione intesa come mera interpretazione di un personaggio: «Il testo lo devi usare, non ti ci devi perdere» è l'indicazione che il regista dà ai suoi attori nel corso di una prova[287]. L'obiettivo di Punzo non è né la riproduzione né la simulazione della realtà, ma la creazione di una vera e propria alternativa alla realtà stessa.

Impianto non dialogico: esso si manifesta nella costruzione di una drammaturgia testuale che privilegia il monologo e le scene corali, creando una dialettica costantemente in tensione tra collettività e individualità, tra coro e singolarità espressiva. La scrittura corale dello spettacolo diviene così una strategia rappresentativa che permette di far emergere le differenze e, allo stesso tempo, di coinvolgere un alto numero di attori in una vera e propria drammaturgia attoriale e dei corpi.

Centralità dell'asse attore-spettatore: come ampiamente visto nel capitolo precedente, il rapporto con lo spettatore è da sempre al centro della ricerca di Armando Punzo e dei suoi attori. La volontà di andare contro alle aspettative del pubblico, prima mostrando e poi negando l'immagine dello spazio del carcere e dei corpi dei detenuti, unita alla ricerca di uno spiazzamento dello spettatore, influenza e plasma il processo creativo e la scrittura scenica degli spettacoli fin dai primissimi anni della compagnia.

---

[284] Cfr. file video AP015DVM.
[285] Cristina Valenti, *Il teatro che rende visibile*, in Ead. (a cura di), *Scenari del terzo millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, Corazzano, Titivillus, 2018, p. 26.
[286] Nel corso dello spettacolo del 1994, gli attori si avvicinano al pubblico per narrare racconti personali a gruppi di spettatori; un attore detenuto, che si presenta al pubblico come "Tonio", racconta la sua esperienza da ragazzo alla nave-scuola Garaventa, mentre gli altri prigionieri poggiano a terra un oggetto personale presentandosi con i propri nomi.
[287] Cfr. file video MB024Hi8.

Il materiale audiovisivo conservato in archivio testimonia il metodo di lavoro descritto, parzialmente svelando il «"segreto" [che] gli attori e il regista avevan fatto per se stessi – non per esporlo agli spettatori – nel periodo delle prove»[288], e allo stesso tempo mostra come questo metodo sia cambiato nel corso degli anni, parallelamente alle esigenze artistiche e alla ricerca portata avanti dalla compagnia.

Se i primissimi video delle prove risalgono allo spettacolo *Marat-Sade* del 1993, è solo da *I Negri* del 1996 che il numero di riprese girate nella cella-teatro e nel campino prima del debutto aumenta vertiginosamente. Per questo motivo considereremo i video a partire da *I Negri* (1996) fino a *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010), al fine di garantire un'analisi più attendibile dal punto di vista della documentazione disponibile[289]. Infatti, sebbene i video delle prove con un numero limitato di riprese, come nel caso di *Marat-Sade*, siano preziosi per l'analisi della genesi del singolo spettacolo, essi offrono un contributo limitato quando si considera una prospettiva analitica più ampia. Concentrando l'attenzione su un periodo con una documentazione video più consistente, è possibile ottenere una visione più dettagliata e rappresentativa dell'evoluzione dei processi creativi e delle dinamiche di lavoro della compagnia.

Va detto, infine, che nonostante la presenza di un preciso metodo di lavoro, questo non è da intendersi come un metodo assoluto e omogeneo valido per ogni opera ma, piuttosto, come un percorso che di volta in volta si modella e si reinventa. Per alcuni spettacoli, infatti, le riprese testimoniano un processo creativo intenso che è "esploso" all'improvviso, coinvolgendo tutti gli attori in un flusso di creatività apparentemente inarrestabile che ha portato alla nascita quasi spontanea dello spettacolo finale, mentre per altri il percorso è stato più complesso e frammentato.

> A memoria, *L'opera da tre soldi* e il successivo *I Pescecani* sono stati tra gli spettacoli più filmati, anche perché in quel caso c'è stato un lavoro enorme di improvvisazione. In generale, capita che per alcuni spettacoli ci sia un processo quasi naturale e spontaneo di creatività da parte di tutti. […] Altri lavori, come *Hamlice*, *I Negri* o *Mara-Sade* hanno avuto processi creativi simili. Attraverso le registrazioni si può leggere anche questo: alcuni lavori "esplodono" durante il processo creativo, altri hanno tempi e modi di lavorazione più difficili e frammentati, ma che portano sempre a un risultato finale.[290]

[288] Ferdinando Taviani, *Il rasa dei dimenticati vivi*, in Maria Teresa Giannone, *La scena rinchiusa*, cit., p. 92. La citazione è una parafrasi di Taviani di un intervento di Roberto Bacci.
[289] Il materiale audiovisivo relativo alle prove conservato in archivio si ferma all'anno 2010. Per i successivi progetti, le riprese delle prove non sono ancora state acquisite, catalogate e convertire in .mp4; pertanto, esse non fanno attualmente parte dell'archivio storico.
[290] Intervista ad Armando Punzo, cit.

8.2. Il lavoro sui testi

Uno degli elementi centrali del metodo di lavoro della Compagnia della Fortezza è l'approfondito scandaglio dei testi, che si articola in un processo continuo di esplorazione e reinterpretazione.

Il primo aspetto che emerge dall'analisi dei video delle prove è il significativo aumento del materiale testuale letto dagli attori nel corso degli anni. Se nei primi spettacoli la compagnia si concentrava su un'unica drammaturgia, a partire da *I Negri* del 1996 il regista inizia a introdurre in carcere altri testi che ruotano attorno alla tematica esplorata. Nello specifico di questo spettacolo: il testo di fisiognomica criminale di Cesare Lombroso, il testo *La Compagnia della Fortezza* di Maria Teresa Giannoni e fotocopie di articoli di giornale sulle rapine del 1995[291]. Si riscontra un primo cambiamento metodologico: si parte da un testo "principale", *I Negri* di Jean Genet, sul quale Punzo decide di lavorare e, attorno alla lettura integrale di questo testo, nascono delle riflessioni che portano il regista a incrementare il materiale testuale di riferimento.

I testi non vengono subito assegnati ai singoli attori, ma vengono esplorati collettivamente. La scelta di non assegnare fin dall'inizio testi e ruoli offre spazio a una fase esplorativa in cui diversi attori possono sperimentare il medesimo materiale drammaturgico. Questo processo, ricco di potenzialità creative, comporta spesso l'esclusione di alcune parti del materiale originario dalla drammaturgia finale. In un video registrato durante le prove de *I Negri*, ad esempio, due attori diversi ripetono lo stesso testo tratto dall'opera di Genet, il primo con un naso da pagliaccio e scimmiottando un accento africano, il secondo con il petto nudo completamente piegato in avanti, come in bilico, mentre due attori lo tengono per le gambe. Il testo sarà poi eliminato dallo spettacolo finale[292]. O ancora, durante le prove del riallestimento di *Marat-Sade* del 2008, le battute di Marat vengono inizialmente affidate ad Aniello Arena[293] e solo in un secondo momento il ruolo passerà a Santolo Martone. Nelle prove di *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* la compagnia individua un'importante chiave drammaturgica nella battuta «non riuscite, abilmente manovrando con le parole, a farvi dire perché mette su questo umore lunatico»[294] dell'Amleto shakespeariano. La frase è ripetuta svariate volte da attori diversi: in un video, ad esempio, gli attori recitano la battuta di Re Claudio all'unisono

[291] Cfr. *infra*, cap. 10. *I Negri* (1996). Il corpo dell'attore.
[292] Cfr. file video NE009Hi8.
[293] Cfr. file video MA001DVM.
[294] William Shakespeare, *Amleto*, trad. e cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2013 (ed. or. Universale Economica, 1995), III.1, vv. 1-2., p. 121.

come un vero e proprio coro[295], mentre in un altro momento delle prove la frase è reinterpretata in dialetto napoletano da Aniello Arena e Giovanni Langella[296]. Lo stesso vale per la battuta «Non mi piace», ripetuta durante le prove da attori diversi: Jamel Soltani[297], Placido Calogero e Aniello Arena[298].

Parallelamente, non tutti i testi letti durante le prove giungono in qualche forma al debutto sulla scena. Se, da un lato, il montaggio di fonti letterarie diverse è testimoniato dalla drammaturgia degli spettacoli, dall'altro è solo dalla visione dei video delle prove che è possibile comprendere appieno la quantità di materiale utilizzato. Molti testi accompagnano il lavoro degli attori per un certo periodo, per poi essere abbandonati in corso d'opera. Alcuni di essi non vengono eliminati definitivamente, ma rappresentano fonti letterarie fondamentali per la gestazione dell'opera: anziché essere citati testualmente nello spettacolo, essi sopravvivono come sottotesto letterario, contribuendo in modo implicito alla ricchezza della scrittura scenica. Anche di questo troviamo ampia traccia nel materiale audiovisivo, che permette di delineare un'evoluzione del metodo di lavoro della compagnia nell'approccio a diverse fonti letterarie. Questa tendenza cresce costantemente nel corso degli anni a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, quando la compagnia abbandona l'idea di basarsi su un unico testo – come aveva fatto fino a quel momento con gli spettacoli napoletani e le drammaturgie internazionali successive – e inizia ad attingere da più fonti letterarie. Per fornire alcuni esempi: testi da *La cantatrice calva* di Eugène Ionesco sono letti durante le prove di *Orlando Furioso*[299]; monologhi da *Riccardo III* di Shakespeare e da *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo nelle prove di *Insulti al pubblico*[300]; letture di libri di botanica e giardinaggio nelle prove di *Amleto*[301]; fino ad arrivare a una vera e propria esplosione di riferimenti letterari in *Alice nel Paese delle Meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà* (primo studio, 2009) e *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010), spettacoli che contengono al loro interno un montaggio di 15 diverse opere letterarie e monologhi originali e che, nel corso della loro genesi, hanno visto almeno altrettanti testi letti durante le prove e assenti nell'opera finale. Tra questi, *Il mulino di Amleto* di Giorgio de Santillana e Hertha von Dechend[302], *Ulisse* di James Joyce[303], le poesie *A un*

[295] Cfr. file video HA027HDV.
[296] Cfr. file video HA031HDV.
[297] Cfr. file video HA011DVM.
[298] Cfr. file video HA013DVM.
[299] Cfr. file video OF030Hi8.
[300] Cfr. file video IP006Hi8 e IP009Hi8.
[301] Cfr. file video AM010Hi8.
[302] Cfr. file video AL036DVM.
[303] Cfr. file video AL044DVM.

ragazzo di Pier Paolo Pasolini[304] e *All'amato me stesso* di Vladimir Majakovskij[305]*, Ritratto d'artista* di Egon Schiele[306], *Orlando* di Virginia Woolf[307] e, soprattutto, il trattato *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* di Gilles Deleuze e Félix Guattari[308], riferimento che si rivelerà fondamentale nella scrittura scenica e nella comprensione dell'opera.[309]

Fin dall'inizio, alcune letture vengono scomposte attraverso la voce, l'azione e la gestualità: il testo, infatti, non è mai assunto come materiale da portare fedelmente sulla scena ma, al contrario, come istituzione da tradire, da scomporre e disarticolare. Il testo può essere scomposto da una recitazione non naturalistica, come quando, durante le prove di *Amleto* del 2001 l'attore Sabino Mongelli legge alcuni passi dal proclama futurista *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina* di Filippo Tommaso Marinetti spezzando le parole ed evidenziando le singole sillabe, rendendone quasi incomprensibile il significato per esaltarne la dimensione acustica e ritmica: una frammentazione della dizione che non illustra il testo ma ha funzione di per sé, per la sua dimensione vocale[310]. Ma il testo può essere anche scomposto da azioni e gesti che ne cambiano la dimensione emotiva e semantica, come il dialogo tra Fortuna e Virtù nelle prove de *I Negri* di Genet trasformato in un duetto comico[311].

Le letture collettive sono frequentemente accompagnate da riflessioni, discussioni e dialoghi tra gli attori e il regista, che di volta in volta si concentrano su specifici aspetti del testo esaminato. Tali riflessioni sono diventate sempre più comuni nel corso degli anni: se negli spettacoli della fine degli anni Novanta e dell'inizio degli anni Duemila il lavoro nella cella-teatro era prevalentemente caratterizzato da letture e improvvisazioni attoriali, a partire dalle produzioni di *P. P. Pasolini* (2004) e, in misura crescente, di *Pinocchio* (2007-2008), il dialogo e le riflessioni teoriche attorno al significato dello spettacolo hanno acquisito una rilevanza sempre maggiore, arrivando ad occupare una parte significativa delle prove. Questo cambiamento è attribuibile, da un lato, all'ampliamento delle fonti letterarie di riferimento, che ha portato la compagnia ad allontanarsi progressivamente dall'idea di mettere in scena un singolo testo per abbracciare invece la rappresentazione di una tematica attraverso diverse fonti testuali. Dall'altro lato, è dovuto al fatto che il regista ha conferito ai suoi attori un'autorialità sempre maggiore, evolvendo verso un approccio alla scrittura scenica che, pur mantenendo al

[304] Cfr. file video HA017HDV.
[305] Cfr. file video HA007DVM.
[306] Cfr. file video HA037HDV.
[307] Cfr. file video HA019DVM.
[308] Cfr. file video HA025DVM.
[309] Sull'influenza del pensiero esposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Mille piani* nella genesi dello spettacolo *Hamlice*, cfr. *infra*, par. 13.5. CsO e rizoma: linee di fuga dalla realtà.
[310] Cfr. file video AM022Hi8.
[311] Cfr. file video NE061VHS.

centro la firma poetica e autoriale del regista, tende sempre più verso la creazione collettiva. Esempi di lunghe sessioni di dialoghi tra il regista e gli attori sulle tematiche emerse dalla lettura dei testi sono riportati in numerosi video delle prove di *Pinocchio* e *Hamlice*[312].

Al di là dei cambiamenti intercorsi durante gli anni, la compagnia lavora da sempre alla creazione di una drammaturgia e di una scrittura scenica originali che nascono da un'intuizione iniziale del regista e proseguono tramite improvvisazioni e momenti di decostruzione e destrutturazione dei testi. È significativo osservare a questo proposito che proprio nella decostruzione Lorenzo Mango individua l'approccio al codice linguistico più specifico del Nuovo Teatro, definendola come la capacità di «entrare nel corpo coerente del linguaggio per disarticolarlo, di modo che le singole parti finiscano per venire assunte nella loro originaria dimensione frammentaria»[313].

Per una panoramica esemplificativa e non esaustiva della presenza costante di una molteplicità di testi dall'anno 1996 in poi, si vedano i fotogrammi dei video riportati nel capitolo 15 (figg. 15-25)[314].

8.3. L'improvvisazione

L'improvvisazione è il secondo pilastro del metodo di Armando Punzo. Essa può nascere dalla lettura dei testi e dalle riflessioni che ne conseguono, può essere legata all'esplorazione di un tema o di un'immagine, può avere origine da un oggetto, come un modellino o una miniatura, o da un costume, come una scarpa da donna, nel clima di libertà artistica, d'espressione e di movimento che caratterizza l'ambiente teatrale in opposizione a quello carcerario. Nel corso delle improvvisazioni, il ruolo del regista si distingue per la sua partecipazione attiva: egli non assume la posizione di uno spettatore passivo, bensì guida il processo creativo suggerendo temi, frasi, immagini e direzioni agli attori. In questo contesto, l'impiego della telecamera riveste un'importanza cruciale, in quanto consente al regista di documentare le improvvisazioni per esaminarle dettagliatamente e integrarle nel processo evolutivo dello spettacolo, o per ripresentarle ai suoi attori a distanza di settimane o mesi. Tale approccio favorisce una continua revisione e riflessione sulle "situazioni" improvvisate, promuovendo così uno sviluppo continuo del materiale fino al montaggio finale, a ridosso del debutto.

---

[312] Cfr. file video PI058DVM-PI060DVM (prove di *Pinocchio*) e HA001DVM-HA004DVM (prove di *Hamlice*).
[313] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, p. 75.
[314] Cfr. file video NE041VHS, OF016Hi8, IP003Hi8, MB015Hi8, AM018Hi8, OP003DVM, PP010DVM, AP017DVM, BU002DVM, PC036DVM, HA012DVM.

In un video girato durante le prove del riallestimento di *Marat-Sade*[315] il regista stesso chiarisce questo metodo: «Facciamo prima la scelta dei testi, proviamo quelli che risultano più interessanti»; quindi, in merito alle improvvisazioni fatte da Aniello Arena a partire dai testi: «Noi capiamo quali pezzi tenere o togliere in base al fatto che io ti vedo compiere delle azioni e *fare delle cose* mentre stiamo provando e capisco se funziona o non funziona». Innumerevoli le improvvisazioni degli attori a partire dai testi letti, molte verranno abbandonate nel corso del processo creativo, alcune diventeranno chiavi interpretative centrali nello spettacolo. In un video[316] delle prove de *I Negri* nella cella-teatro, ad esempio, l'attore Franco Capasso improvvisa un numero comico a partire dalla lettura dell'opera di fisiognomica criminale di Cesare Lombroso (fig. 26), mentre in un video[317] delle prove di *Orlando Furioso*, durante la recitazione di una scena di guerra dal poema di Ariosto, un attore salta a cavalcioni sulle spalle di un compagno, improvvisando un combattimento a cavallo (fig. 27).

Un elemento molto utilizzato nel corso delle prove è la clownerie. Il tema del clown, che rimanda all'idea di teatro come farsa e attore come fantoccio, è spesso presente con mordace ironia nelle riflessioni sull'identità e sul destino della compagnia, soprattutto tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila. Sono proprio questi gli anni in cui il rapporto della Compagnia della Fortezza con il pubblico e la società esterna diventa particolarmente conflittuale. Il regista e gli attori detenuti sentono di non essere percepiti e visti all'esterno come una vera compagnia di teatro e vivono un senso di marginalizzazione e incomprensione. In risposta a questa situazione, la clownerie è assunta come veicolo per esorcizzare il dolore, la frustrazione, le sensazioni di tradimento e abbandono provate dalla compagnia. Come la risata può fungere da catarsi, la farsa si presenta al pari di un rituale di liberazione. Il primo spettacolo la cui genesi può essere in parte ricollegata alla clownerie è *I Negri* del 1996: qui, tutti gli attori sono ripresi nell'improvvisazione di scene da circo, come nei video che mostrano, rispettivamente, Franco Capasso inscenare un "monologo muto" con un naso da pagliaccio e Nicola Camarda giocolare con tre palline[318] (figg. 28-29)[319]. Le improvvisazioni a tema clownesco continuano negli anni successivi, con gag di schiaffi finti[320] e palloncini gonfiati[321] nelle prove di *Insulti al pubblico* (figg. 30-31), passando per le improvvisazioni attorno alla

[315] Cfr. file video MA003DVM.
[316] Cfr. file video NE008Hi8.
[317] Cfr. file video OF005Hi8.
[318] Cfr. file video NE005Hi8 e NE026Hi8.
[319] Sul ruolo della clownerie nella genesi dello spettacolo *I Negri,* cfr. *infra,* cap. 10. *I Negri* (1996). Il corpo dell'attore.
[320] Cfr. file video IP004Hi8.
[321] Cfr. file video IP029Hi8.

"camminata del giardiniere" con cappelli da buffoni di corte durante le prove di *Amleto* (fig. 32)[322], fino allo spettacolo *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni* che, nelle prove come sulla scena, trasforma il grottesco maestoso di Rabelais in un «carnevale con coriandoli di rabbia»[323] dove «i buffoni di Rabelais se la prendono con il pubblico»[324].

Al di là dell'auto-rappresentazione ironica degli attori come clown o buffoni, le riflessioni sul teatro, sui confini della finzione e sull'estraneità della compagnia all'idea di arte come rappresentazione sono alla base di numerose improvvisazioni. Durante le prove di *Macbeth*, opera che gioca con le aspettative degli spettatori sull'ambivalenza tra realtà e finzione, assistiamo a numerosi momenti in cui gli attori si interrogano sul proprio essere attori: in un video[325] Antonino Mammino improvvisa davanti a uno specchio un monologo feroce sul suo status di "non-attore", vestendo i panni di un ipotetico spettatore che lo accusa di non saper recitare (fig. 33). Anche in un video girato durante le prove dell'*Opera da tre soldi*, Nicola Camarda riflette sull'essere attore in carcere improvvisando un monologo intimo e personale, che si configura come una vera e propria dichiarazione d'amore al teatro: «Sono stanco della vita. Per fortuna il teatro è stata una bellissima esperienza, che mi ha insegnato a leggere e scrivere. Queste cose non me le levate. Il teatro mi aiuta a pensare. Non mi toccate il teatro»[326].

Oltre ai testi e alle riflessioni che emergono spontaneamente durante i mesi di laboratorio teatrale, ulteriori elementi che stimolano le improvvisazioni degli attori includono gli oggetti scenici, in particolare i modellini e le miniature realizzati dai detenuti e dai collaboratori artistici all'interno della cella-teatro. A partire dalla produzione di *Amleto*, tali modellini sono diventati una presenza costante durante le prove. Essi non nascono con l'idea di riprodurre una scenografia definitiva; al contrario, nascono dalle riflessioni e dalle prove sui testi e fungono a loro volta da catalizzatori per successive improvvisazioni. Tra i modellini ripresi nel materiale d'archivio, il villaggio-presepe e la casetta di campagna di *Amleto* (figg. 34-35), il cabaret-bordello dell'*Opera da tre soldi* (fig. 36), la miniatura in cartone della macchina teatrale di *P .P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* (fig. 37), la scatola nera con il letto e le lettere in polistirolo di *Hamlice* (fig. 38).

[322] Cfr. *infra*, cap. 11. *Amleto* (2001). La cancellazione dello spazio.
[323] Teresa Giannoni, *È come un carnevale con coriandoli di rabbia. Il Rabelais di Punzo per i detenuti attori*, "Il Tirreno", 23 luglio 2006.
[324] Franco Quadri, *I buffoni di Rabelais se la prendono con il pubblico*, "La Repubblica", 30 luglio 2006.
[325] Cfr. file video MB014Hi8.
[326] Cfr. file video OP015DVM.

Alcune improvvisazioni nascono anche dai costumi, in particolare per quanto riguarda gli abiti femminili e i tacchi vertiginosi indossati dagli attori durante le prove dell'*Opera da tre soldi* e di *Hamlice* (figg. 39-40). Gli abiti da donna e le scarpe da cubista sono elementi *attivatori* del lavoro attoriale: imponendo a chi li indossa una postura innaturale, i con tacchi vertiginosi pongono l'attore in una condizione fisica ancor prima che mentale che lo allontana dalla quotidianità facilitando il passaggio a una dimensione altra, attivando così processi di improvvisazione orientati alla ricerca di diverse dimensioni di sé.

Durante le improvvisazioni, gli attori non sono "abbandonati" al loro flusso creativo autonomo; al contrario, quella del regista è una presenza costante e attiva. Egli, infatti, guida le improvvisazioni intervenendo in modo mirato con suggerimenti testuali, frasi, parole e immagini, per fornire un contesto e un orientamento agli attori, in un processo di arricchimento reciproco tra regista e performer. Questo metodo di lavoro è mostrato in moltissimi video delle prove conservati in archivio, senza uno scarto significativo tra gli spettacoli degli anni Novanta e quelli degli anni Duemila. Nel video già citato in cui Franco Capasso improvvisa un numero comico a partire dal testo di fisiognomica criminale di Lombroso durante le prove de *I Negri*, il regista lo sprona a esagerare il tono ridicolo e a tratti grottesco della sua recitazione: «Dev'essere una cosa ridicola che faccia ridere!»[327]. Allo stesso modo, un video registrato durante le prove del primo studio di *Pinocchio* mostra un monologo improvvisato dall'attore Adamo Salatino sul tema dell'accettazione della realtà, durante il quale Armando Punzo lo incalza, suggerendo immagini e spunti attorno ai quali costruire l'improvvisazione: «Svuota, svuota le parole… Pensa a una parola che abbia un grande senso e svuotala…»[328].

Un punto di svolta è rappresentato proprio dallo spettacolo *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: dal 2007 in poi, il regista entrerà a pieno titolo sulla scena, non come una presenza "kantoriana" che osserva e guida i suoi attori alla stregua di un direttore d'orchestra, ma come performer attivo.

> [Volevamo sottrarci] allo spettacolo che il pubblico si aspettava da noi, quello che era diventato nella loro testa: il teatro dei detenuti. Così in scena ci sono andato io, ed è stato come togliere un altro osso di bocca agli spettatori, un estremo tentativo per corrodere l'immagine che avevano della Fortezza, per dire: tutto questo ha a che vedere con me, la ricerca di un'altra possibilità in questa vita riguarda innanzitutto me, parto da me, sono sempre partito da me, come ciascuno degli attori.[329]

[327] Cfr. file video NE008Hi8.
[328] Cfr. file video PI051DVM.
[329] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 201-202.

Dai video conservati in archivio è evidente come questo cambio di rotta sia arrivato a Punzo improvvisamente, quasi come una rivelazione, per merito di un'improvvisazione. I file video datati 1 maggio 2007, riprendono il regista nella stanza della costumeria che indossa una maschera rossa e un abito da fantoccio, con dei grandi pantaloni colorati che arrivano a coprire sia le braccia che le gambe. Così trasfigurato in un corpo surreale, un irriconoscibile Armando Punzo inizia a girare per le stanze e per il corridoio del carcere come uno spiritello incorporeo, lo «spiritello Jinn» di cui il regista stesso parla in alcune occasioni[330], ridendo istericamente, saltellando e accasciandosi a terra (figg. 41-42). Una volta tolta la maschera la trasformazione è avvenuta: il regista performer continua l'improvvisazione guardando direttamente in camera, intimando a un invisibile spettatore di arretrare, urlando «Indietro, indietro!», per poi trascinare i suoi attori nell'improvvisazione[331] (figg. 43-44). Da quel momento in poi, durante le prove il regista non si limiterà a guidare le improvvisazioni ma improvviserà egli stesso *con* i suoi attori. Una panoramica esemplificativa delle improvvisazioni di Armando Punzo dal 2007 al 2010, si può rintracciare in molti video[332] (figg. 45-52).

8.4. Il lavoro con gli attori

Il lavoro di Armando Punzo con i detenuti del carcere di Volterra si distingue fin dall'inizio per la sua radicalità e per la volontà di rinnovare il linguaggio teatrale attraverso l'interazione con il contesto penitenziario. Punzo non sceglie di lavorare con attori detenuti per far emergere le loro biografie o per un sentimento di riscatto sociale, bensì per una delusione verso un sistema teatrale che giudica ripiegato su se stesso e privo di stimoli e per la necessità personale di ricercare una nuova linfa vitale in persone prive dei "vizi del mestiere" e con la disponibilità di tempo necessaria per dedicarsi completamente al progetto.

> Proprio di fronte a quel teatrino [sede di Carte Blanche] c'era il carcere che avevo visto arrivando la prima volta a Volterra. Un giorno ho alzato lo sguardo e ho pensato: i detenuti non hanno niente da fare, hanno tantissimo tempo libero e nessun pensiero pregresso sul teatro, nessuna eredità. Insieme potremmo rifare tutto da capo. E così ho chiesto di entrare.[333]

[330] *Ivi*, p. 205.
[331] Cfr. file video PI001DVM e PI002DVM.
[332] Si vedano in particolare i file video PI012DVM, PI017DVM, PC002DVM, PC007DVM, AL012DVM, AL025DVM, AL034DVM, HA067HDV, relativi ai processi creativi degli spettacoli *Pinocchio*, *Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Hamlice.*
[333] *Ivi*, p. 65.

Fin dal primo anno si instaura tra Armando Punzo e gli attori detenuti che partecipano al laboratorio teatrale un rapporto di fiducia, basato su una chiara definizione degli obiettivi e sulla condivisione delle metodologie adottate.

Uno degli aspetti centrali sul quale il regista inizia da subito a lavorare riguarda le limitazioni delle energie espressive. «Dentro il carcere il vero problema è quello dei movimenti» scrive il regista nel suo saggio *Limite e resistenza*, «C'è uno scarto enorme fra l'energia accumulata e i controlli o i limiti in cui si vive»[334]. Il controllo esercitato sui corpi dei reclusi da parte dell'istituzione penitenziaria deriva dagli spazi chiusi e angusti, dal rigido sistema di regole – esplicite e implicite – che governa le relazioni e i comportamenti all'interno del carcere e dalla tendenza all'autocontrollo esasperato che gli stessi detenuti si impongono in nome della pacifica convivenza e della salvaguardia di sé. In tale situazione di repressione e costringimento, ogni azione che comporti un forte rilascio di energia è scoraggiata, vietata o ammessa solo nel contesto dell'allenamento fisico: la corsa o il salto divengono così attività che, all'interno del carcere, possono essere percepite come una minaccia alla sicurezza o all'ordine. La ricerca di un "corpo libero" in un ambiente di detenzione passa proprio attraverso l'esplorazione e il rilascio delle energie vitali represse. Tale dinamica è alla base della scena della corsa in *Marat-Sade*[335], ma anche di momenti di prove apparentemente fini a se stessi. Un esempio emblematico è illustrato nel video che riprende una sorta di catapulta ricreata nel corridoio del carcere: gli attori saltano da una sedia su un lato della catapulta, facendo volare oggetti posizionati su un tavolo dall'altro lato, che si scagliano violentemente in aria per poi scontrarsi rumorosamente con il pavimento e spargersi a terra, alcuni spezzandosi in mille pezzi[336] (figg. 53-55). La scena illustra la liberazione dell'energia repressa e mette in evidenza il contrasto tra la vitalità dell'azione teatrale e la staticità dell'ambiente carcerario

Nel contesto di questa ricerca sull'espressione e sulla dissipazione dell'energia, il lavoro di Armando Punzo alterna sessioni di prove in cui la sua attenzione si concentra su singoli attori ad altre in cui si dedica a momenti collettivi. Sono diversi i video che riprendono lunghe sessioni "individuali" del regista con l'uno o l'altro attore, come ad esempio i video delle prove de *I Negri* che mostrano l'attore Nicola Camarda, a petto nudo sotto il sole cocente di luglio, ripetere senza sosta il suo monologo tratto dal testo di Genet con il petto e le gambe tremanti (fig. 56). Si tratta di un lavoro lungo e incessante, che ha lo scopo di portare l'attore a superare la soglia

[334] Armando Punzo, *Limite e resistenza*, in Letizia Bernazza, Valentina Valentini (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 51.
[335] Cfr. *infra*, cap. 9. *Marat-Sade* (1993). Il processo di decostruzione.
[336] Cfr. file video AM001Hi8.

dello sfinimento fisico per sottrarre tutti gli automatismi quotidiani e trovare l'essenza del movimento[337]. Allo stesso modo, il lavoro sullo sfinimento fisico è presente anche nelle prove con il gruppo: ne è testimonianza il video girato durante le prove di *Eneide - II studio*, che mostra tutti gli attori correre sul posto nel campino, senza sosta, sotto una pioggia forte e incessante, a tal punto da danneggiare la telecamera stessa[338] (fig. 57). L'alternanza tra lavoro individuale e corale funge anche da antidoto alla definizione di ruoli prestabiliti all'interno della compagnia: non vi sono attori sempre "protagonisti" e attori normalmente "secondari" ma si punta, piuttosto, alla nascita di «un'ipotesi di comunità dove ognuno ha il suo posto, che non è minore rispetto a chi sembra abbia spazi maggiori»[339].

Sebbene la ricerca sullo sfinimento fisico continui a essere presente in tutti i progetti successivi, a partire dal primo studio di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* si riscontra un chiaro cambiamento metodologico nel lavoro di Armando Punzo con gli attori. Durante le prove si moltiplicano i momenti di riflessione collettiva, nel corso dei quali il regista condivide con il gruppo di attori la ricerca di un *senso* dello spettacolo, oltre che il percorso tecnico e drammaturgico, dotando loro di una responsabilità autorale nettamente maggiore rispetto al passato. I video relativi alle prove di *Pinocchio* (2007-2008) e al successivo *Hamlice* (2009-2010) mostrano ore e ore di dialoghi del regista con gli attori, riflessioni collettive fino a vere e proprie discussioni e scontri di opinioni attorno alla definizione di un significato, non solo dello spettacolo ma dell'arte teatrale stessa. Alcuni video, ad esempio, documentano un vivace scontro di opinioni tra Armando Punzo e l'attore Santolo Martone, con il primo che si erge a difensore della volontà di evadere dalla realtà e il secondo schierato dalla parte di chi sostiene che è fondamentale apprezzare la bellezza presente nella realtà quotidiana[340]. Questo lungo dibattito, che continuerà anche in momenti successivi, entrerà a pieno titolo nella scrittura scenica e nella drammaturgia dello spettacolo, portando alla nascita del personaggio interpretato da Martone, un «improbabile Elvis in blu che attira il burattino dentro il proprio teatrino della realtà con l'esca di una vita spensierata»[341]. Allo stesso modo, Aniello Arena, che nel corso di questi dibattiti sosterrà sempre le posizioni del regista, sarà in scena nei panni di Lucignolo, compagno più fedele di un Punzo/Pinocchio che non vuole diventare un bambino vero ma tornare a essere un ramoscello.

[337] Cfr. file video NE006Hi8, NE009Hi8 e NE041VHS.
[338] Cfr. file video EN012VHS.
[339] Armando Punzo, intervista a cura di Laura Palmieri per "TeatrinProva", Rai Radio Tre, 30 novembre 2019.
[340] Cfr. file video PI004DVM, PI005DVM e PI006DVM.
[341] Rossella Mazzaglia, *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, "Acting Archives", VI, 12 (2016), p. 78.

Dal 2007 in poi, gli attori sono coinvolti in prima persona nelle scelte relative alla scenografia, ai costumi, alla drammaturgia. In due video relativi al primo studio di *Hamlice*, ad esempio, la scelta di trasformare gli spazi interni del carcere in un libro pop-up viene condivisa dal regista con tutti gli attori e i collaboratori della compagnia, insieme ai quali si ricercano le soluzioni tecniche più appropriate[342]. In un altro video Santolo Martone propone di utilizzare per il primo studio di *Pinocchio* costumi da camerieri «che vogliono venderti a parole il piatto migliore»[343]. In un video girato durante la preparazione di *Alice nel Paese delle Meraviglie,* Aniello Arena entra nelle decisioni che riguardano la scelta dei testi utilizzati, dicendo al regista di non voler portare in scena *Giorni Felici* di Samuel Beckett, spiegando: «L'ho letto tutto non mi dice niente, ci vuole qualcosa che mi faccia scattare la molla dentro!»[344].

Parallelamente al passaggio di Punzo da regista kantoriano a regista-performer in scena, dal 2007 gli attori assumono maggiore autorialità nella costruzione della scrittura scenica, avvicinandosi sempre più a una dimensione di creazione collettiva.

8.5. L'utilizzo di materiali terzi

Il processo creativo degli spettacoli registra l'ampio impiego di materiali eterogenei che trascendono i testi e le improvvisazioni degli attori. In particolare, il lavoro attinge a spettacoli, film, opere d'arte visiva, brani musicali originali o registrati.

L'archivio della Compagnia della Fortezza conserva registrazioni e montaggi di rappresentazioni teatrali e film, plausibilmente mostrati durante le prove degli spettacoli. Troviamo ad esempio la registrazione dello spettacolo *Masaniello* con la regia teatrale di Armando Pugliese e la regia televisiva di Bruno Garofalo[345]; la registrazione di due *Marat-Sade* andati in onda su canali RAI: il primo con la regia teatrale e televisiva di Bruno Cirino, prima messa in onda 11 dicembre 1981, e il secondo della Compagnia del Collettivo, regia televisiva M.D. Video Professional, 1985[346]. Troviamo poi montaggi di estratti dalle pellicole *Amleto* di Laurence Olivier (1948), Vittorio Gassman (1955), John Gielgud (1964), Franco Zeffirelli (1990) e Kenneth Branagh (1996)[347]. Oltre a questo, i video delle prove mostrano gli attori guardare i film più vari, come *Guapparia* di Stelvio Massi[348] e *Moulin Rouge!* di Baz

[342] Cfr. file video AL032DVM e AL033DVM.
[343] Cfr. file video PI058DVM.
[344] Cfr. file video AL016DVM.
[345] Cfr. file video MS005VHS, Compagnie delle Indie Occidentali, trasmesso su Rai Due il 14 novembre 1998.
[346] Cfr. file video MA060VHS.
[347] Cfr. file video AM023VHS-AM026VHS.
[348] Cfr. file video OP011DVM.

Luhrmann[349] durante la preparazione dell'*Opera da tre soldi.* Lo spettacolo che fa il maggior utilizzo di pellicole cinematografiche è *Macbeth* del 2000: nel corso della messinscena, infatti, alcuni televisori trasmettono scene dagli omonimi film di Franco Enriquez (1975) e Roman Polański (1971) e dal *Macbeth Horror Suite* di Carmelo Bene (1996). Durante le prove tali film sono stati ampiamente usati come stimoli per le improvvisazioni degli attori, ma non solo: assieme ad essi, anche le registrazioni di film horror quali *Nightmare - Nuovo incubo* di Wes Craven[350], *Dracula di Bram Stoker* di Francis Ford Coppola[351] e *Shining* di Stanley Kubrick[352]. Quest'ultimo, in particolare, è all'origine di un'improvvisazione dell'attore Giuseppe Di Cosola che, a partire dalla celeberrima risata di Jack Nicholson, sviluppa una risata isterica e folle, dando vita a una delle scene più drammatiche e intense dello spettacolo (fig. 58).

In alcuni casi, anche i programmi televisivi e le pubblicità sono usati come materiale di lavoro: un video, ad esempio, mostra gli attori durante le prove dell'*Opera da tre soldi* inscenare parodie di televendite, recitare testi di caroselli e leggere testi dal romanzo *Ripley Bogle* di Robert McLiam Wilson intervallandoli a jingle pubblicitari[353].

Tra i materiali terzi utilizzati nel corso delle prove vi sono anche le opere d'arte visiva. Nel corso del processo creativo dell'*Opera da tre soldi* e del successivo *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*, ad esempio, lo spirito caricaturale dell'avanspettacolo trova i suoi riferimenti visivi nelle caricature dei pittori espressionisti George Grosz e Otto Dix. «Dal momento in cui ho portato dentro le immagini di George Grosz e Otto Dix, che raffiguravano soldati, prostitute, reduci di guerra, mendicanti, ballerine, il lavoro è partito e non ha mai subito battute d'arresto»[354] scrive il regista: questo è evidente in un video che mostra un attore disegnare un dettaglio dal dipinto *Soirée* di Grosz[355] (fig. 59), ma soprattutto in un altro che registra le improvvisazioni degli attori che, a partire dai quadri di Grosz, ne mimano l'espressione e la posa[356] (figg. 60-61).

Infine, un elemento che si è dimostrato sempre centrale nella genesi degli spettacoli, dal *Marat-Sade* in poi è la musica. Cantata, suonata dal vivo – dagli attori o dai compositori – o registrata, la musica è una componente sempre presente durante le prove. Essa è in grado di sostituirsi alla "colonna sonora" del carcere, conferendo alla cella-teatro un'autonomia sonora

[349] Cfr. file video OP095VHS.
[350] Cfr. file video MB027Hi8.
[351] Cfr. file video MB028Hi8.
[352] Cfr. file video MB018Hi8.
[353] Cfr. file video OP003DVM.
[354] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 181.
[355] Cfr. file video OP041DVM.
[356] Cfr. file video OP065DVM.

e spaziale rispetto all'istituto penitenziario. Ma la musica funge principalmente da *attivatore* delle improvvisazioni attoriali, offrendo un substrato emotivo e narrativo che guida gli attori nel processo creativo, creando un'atmosfera di volta in volta diversa, che spazia dal drammatico all'euforico. I video relativi alle prove de *I Pescecani* mostrano in molte occasioni la cella trasformata in una discoteca, con musica techno riprodotta al massimo volume, attori a petto nudo o in vestiti attillati che ballano e si abbandonano a toccamenti lascivi, simulando coiti e rapporti orgiastici (fig. 62); la musica jazz guida balli e scene clownesche degli attori vestiti da elfi e buffoni di corte durante le prove di *P. P. Pasolini* (fig. 63); Beethoven fa da sottofondo ai monologhi di Armando Punzo durante le prove di *Pinocchio,* amplificando la grandiosità e la profondità emotiva delle parole del regista[357].

Dal 2009 le musiche vengono composte da Andrea Salvadori nel teatrino del carcere di Volterra durante le prove degli spettacoli, in un processo di composizione che si nutre delle riflessioni, delle impressioni e delle improvvisazioni degli attori e del regista. Un esempio di tale processo compositivo è riportato nel video in cui Andrea Salvadori riproduce dal computer la prima versione di una traccia da lui composta, *Requiem di Amleto*, come accompagnamento a monologhi originali letti da Aniello Arena e Armando Punzo[358], o nel video in cui alcuni attori ballano sulla prima versione del pezzo *La regina*, sotto l'attenta supervisione di Salvadori[359] (fig. 64).

8.6. Il montaggio

Il lavoro sui testi, le improvvisazioni, le riflessioni condivise attorno a un tema, a un'immagine o al significato più profondo dello spettacolo, portano all'accumularsi di un quantitativo enorme di materiale, tra monologhi e scene performative più o meno definite. Tale materiale viene di volta in volta appuntato dal regista, che nel corso del laboratorio teatrale produce numerose ipotesi di scalette (figg. 73-74); dal 2007 in poi, plausibilmente di pari passo con l'attribuzione di una maggiore autorialità agli attori nelle scelte tecniche, drammaturgiche e registiche, le "situazioni" provate vengono segnate su grandi fogli appesi al muro del teatrino, in modo tale da rendere tutti i partecipanti consapevoli del quadro d'insieme. Si costruisce così una specie di collage, come una mappa concettuale di testi, azioni e suggestioni, che viene ampliata giorno dopo giorno (fig. 65).

[357] Cfr. file video PC034DVM.
[358] Cfr. file video AL035DVM.
[359] Cfr. file video AL038DVM.

Generalmente un mese prima del debutto, quando la compagnia comincia a provare regolarmente nel campino, tutto questo materiale viene "messo alla prova" all'esterno, con costumi e scenografia: in questa fase finale del processo molte scene vengono scartate, e il materiale che resta viene montato dal regista nel testo performativo finale. Per alcuni spettacoli si è cercato di mantenere il più possibile tutte le scene provate, fino ad arrivare a ideare una performance ambientale che permettesse la messinscena di più azioni simultanee – è questo il caso di *Hamlice*; per altri spettacoli, al contrario, il montaggio finale è stato radicale, come nel caso di *Amleto*[360].

Anche dopo il debutto, il processo creativo attorno allo spettacolo continua ed è possibile riscontrare numerosi cambiamenti tra una replica e l'altra; cambiamenti che riguardano principalmente l'ordine delle scene e i testi. Prendiamo ad esempio le quattro repliche di *Amleto* (16-19 luglio 2001): in occasione del debutto, il monologo "Essere o non essere" si trova quasi all'inizio dello spettacolo, mentre in tutte le repliche successive sarà posto in chiusura; l'ordine dei primi due monologhi dell'attore Sabino Mongelli è invertito nella prima replica rispetto alle successive; nell'ultima replica, è stato totalmente eliminato un monologo tratto da *Amleto* V, 2, presente invece in tutte le date precedenti.

Lo spettacolo, dunque, si forma e si trasforma continuamente, e uno degli aspetti che maggiormente influenza la fluidità di questo processo è l'incontro con il pubblico. Ancora una volta, l'asse attore-spettatore è posto al centro della ricerca della Compagnia della Fortezza, rivelando la reciproca interazione come fondamentale per l'evoluzione della ricerca teatrale di Armando Punzo.

8.7. La funzione delle riprese video

«Ho cominciato fin da subito a fare riprese video nel carcere di Volterra, perché mi sembrava tutto così eccezionale e perché stava accadendo qualcosa in un contesto non accessibile allo sguardo degli altri»[361] dichiara Armando Punzo nell'intervista riportata in questa stessa tesi. Su suggerimento di un'amica, infatti, già dal primissimo laboratorio teatrale del 1988-1989 il regista deciderà di filmare quanto più possibile del lavoro della Compagnia della Fortezza, nei limiti imposti dal regolamento penitenziario, dalla povertà dei mezzi e dalle limitazioni tecnologiche, per conservare la memoria di un'esperienza giudicata tanto incredibile quanto "segreta", nascosta agli occhi della società. Nascono così le riprese video dei primi spettacoli

[360] Cfr. *infra*, cap. 11. *Amleto* (2001). La cancellazione dello spazio.
[361] Intervista ad Armando Punzo, cit.

napoletani: sono gli anni tra il 1989 e il 1992, la compagnia non possiede una telecamera propria ma realizza i video con strumenti presi in prestito o affittati e lo spirito che muove queste registrazioni è di tipo archivistico e conservativo. Ma, accanto alla volontà di conservare la memoria di un'esperienza tanto incredibile quanto pioniera, si fa strada fin da subito l'intuizione che la ripresa video potesse essere utilizzata come metodo di lavoro. Ben presto, il regista realizza che la telecamera *accende* una nuova luce nei detenuti, persone non abituate a vedere la propria immagine o anche solo il proprio riflesso in uno specchio.

> Quando sono entrato in carcere ho deciso di usare tutto ciò che il carcere offriva, in positivo e in negativo, come l'impossibilità di vedere la propria immagine – non c'è, ad esempio, un vero e proprio specchio se non qualche pannello in plastica che deforma il riflesso. Per questo motivo, la possibilità di rivedersi in video attivava le persone. Quando accendevo la telecamera, durante le prove, vedevo che certe persone si *accendevano*: immortalare il tempo dava, infatti, la possibilità di conservare quello che accadeva, impedendo che tutto sparisse nel dimenticatoio del contenitore-carcere. Se il carcere annulla la persona, la telecamera la rimette al centro fornendo un senso di esistenza e di possibilità.[362]

Fatta eccezione per trenta minuti di prove girate nel campino prima del debutto della *Gatta Cenerentola* (1989), la prima registrazione video conservata in archivio è stata effettuata all'interno della stanza del carcere di Volterra nel corso del laboratorio teatrale del febbraio 1993 (prove di *Marat-Sade*). Si tratta di un video della durata di circa due ore, che registra alcune improvvisazioni degli attori detenuti tra la cella-teatro e il corridoio[363].

I video delle prove del 1993 sono solo due, oltre a due registrazioni professionali girate da operatori Rai durante quello che potremmo definire il primo vero esito performativo del progetto sul *Marat-Sade* nei giorni 9-10 giugno 1993[364]. Altrettanti i video delle prove relativi allo spettacolo *La prigione* dell'anno successivo, mentre salgono a sei per *Eneide - II studio* del 1995. Numeri limitati, ma la ragione è da ricercarsi nella scarsità dei mezzi a disposizione e non in una limitata volontà di documentare quanto stava avvenendo nella cella-teatro:

> All'inizio non avevamo sempre una telecamera nostra: usavamo telecamere prestate o ci affidavamo a fotografi che venivano in determinati giorni a fare i video. C'era l'intenzione e il desiderio di riprendere tutto, ma non avevamo a disposizione una telecamera. Per un periodo, ad esempio, una struttura di Volterra ci ha prestato le attrezzature.[365]

---

[362] *Ibidem.*
[363] Cfr. file video MA034VHS.
[364] Cfr. file video MA034VHS e MA036VHS. Sull'esito performativo di *Marat-Sade* del 9-10 giugno 1993, cfr. *infra*, cap. 9. *Marat-Sade* (1993). Il processo di decostruzione.
[365] Intervista ad Armando Punzo, cit.

La telecamera "di proprietà" arriverà l'anno seguente: dalle prove dello spettacolo *I Negri* in poi, il regista lavorerà sempre con una camera in mano. È in quel momento che Punzo arriva a definire un vero e proprio metodo di lavoro che consiste nel riprendere, quasi compulsivamente, ogni momento di prova, ogni improvvisazione, ogni dialogo o monologo, consapevole che in qualunque momento potrebbe accadere qualcosa di fondamentale e irripetibile. E se il lavoro di Armando Punzo con gli attori termina con l'uscita del regista dal carcere, quello sulle registrazioni continua la sera, davanti allo schermo:

> Inizialmente, revisionavo tutte le improvvisazioni e le prove a casa. Passavo le notti a guardare le registrazioni, tagliavo i pezzi, li rimontavo e il giorno dopo tornavo in carcere con una cassetta per mostrare i nodi fondamentali su cui lavorare. Era un lavoro enorme, che ora facciamo insieme grazie al digitale.[366]

Nascono così i montaggi delle prove, video lunghi fino a 3 ore – durata massima di un VHS – assemblati dallo stesso Punzo a partire dalle registrazioni quotidiane, che conservano tutti i nodi fondamentali sui quali continuare a lavorare. Diversi video conservati in archivio esemplificano questi montaggi di prove[367]. Questo meticoloso lavoro di visione, selezione e montaggio delle riprese video è documentato in alcuni appunti di Punzo del 2002 conservati in archivio i quali riportano, registrazione dopo registrazione, brevi descrizioni delle parti più interessanti di ciascuna videocassetta con relativo contrassegno temporale (figg.75-85).

Se l'improvvisazione rappresenta un elemento fondamentale del metodo di Armando Punzo, così come di molte altre compagnie di teatro contemporaneo, il video assume un ruolo centrale quando si tratta di lavorare con attori privi di una formazione accademica e della consapevolezza fisica e gestuale che appartiene agli attori professionisti. In questo contesto, infatti, la ripresa video non documenta solo il processo creativo ma si sovrappone alla memoria del corpo, offrendo un supporto visivo che aiuta gli attori a tornare su un'improvvisazione di giorni, settimane o addirittura mesi prima. Ma non solo: rivedersi in video permette all'attore di sviluppare una maggiore consapevolezza di sé, dei propri limiti, di ciò che attraverso il teatro è possibile raggiungere e di quanto possa essere *altro da sé.*

[366] *Ibidem.*
[367] Cfr. file video NE041VHS, OP095VHS, PE001DVM, PE002DVM e PE003DVM.

> All'inizio di un processo, quando improvvisi, spesso non hai una vera consapevolezza di ciò che stai facendo. Rivedendoti, ti accorgi che è successo qualcosa di diverso dal tuo Io ordinario, da come ti percepisci: cominci a vedere te stesso in modo diverso e inizi a sviluppare un lavoro su di te e sul tuo modo di essere, aumentando la tua consapevolezza corporea. Cominci anche a usare queste immagini per interrogarti sui tuoi limiti: "potevo fare di più? perché qui mi sono fermato?"; attraverso queste riflessioni puoi provare a superare questi limiti, a lasciarti sempre più andare.[368]

In un video riferito alle prove di *Appunti per un film* tutti gli attori guardano sullo schermo di un televisore un montaggio delle riprese delle prove e discutono a partire dalle registrazioni, utilizzando i video come strumento di auto-analisi[369]. Questo momento è di estrema importanza, poiché i pezzi sono stati selezionati e montati da Punzo stesso. Durante la visione il regista afferma: «Se noi non registriamo tutte queste cose, secondo me…», indicando chiaramente la convinzione che senza la registrazione video molte delle sfumature e dinamiche del processo creativo andrebbero perse (fig. 66).

Numerosi altri video ritraggono questo processo, illustrando come la visione delle registrazioni influenzi profondamente sia il lavoro del regista che quello degli attori detenuti. In un video girato durante le prove de *I Negri*, Punzo e tutti gli attori sono disposti sotto la gradinata di ferro costruita per gli spettatori e riguardano con attenzione i video delle prove[370] (figg. 67-68); in una registrazione delle prove de *I Pescecani*, Punzo mostra in video agli attori un *tableu vivant* registrato precedentemente[371] (fig. 69); in un altro video, che registra le prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Aniello Arena davanti allo schermo di un computer guarda una sua improvvisazione di qualche giorno prima, nella quale canta la canzone *L'amore non si spiega* di Sergio Cammariere, balla e recita passi da Genet nel teatrino[372] (fig. 70). Questo tipo di lavoro costituisce un momento cruciale nel processo creativo, poiché evidenzia come la revisione di improvvisazioni e brani performativi possa facilitare negli attori lo sviluppo di una consapevolezza di sé più profonda e riattivare l'improvvisazione stessa. Non si tratta semplicemente di lavorare sulla memoria, riproducendo fedelmente una scena precedentemente ideata e registrata, bensì di riavviare il complesso processo creativo che ha portato alla luce l'improvvisazione iniziale.

[368] *Ibidem.*
[369] Cfr. file video AP072DVM.
[370] Cfr. file video NE041VHS.
[371] Cfr. file video PE003DVM.
[372] Cfr. file video AL041DVM. Improvvisazione conservata in archivio nel file video AL037DVM.

> Lavorare con attori non professionisti sull'improvvisazione non è facile: quando durante una prova accade qualcosa di straordinario che non viene in qualche modo catturato, quell'evento sparisce. Se poi cerchi di lavorare sulla memoria di ciò che è accaduto, non ci riesci. La persona stessa lavora solo sulla memoria, svuotando così l'azione e l'idea. Invece, se rivedi in video un'improvvisazione fatta un mese prima, ricolleghi tutte le immagini che ti guidavano: in questo modo, non rifai semplicemente quello che eri, ma rimetti in moto tutto il processo che ti ha portato a quell'improvvisazione. Io non lavoro mai con la ripetizione; di solito aspettiamo un po' di tempo, e la persona torna a un'improvvisazione perché sente il bisogno di rifarla.[373]

Un altro utilizzo importante della ripresa video riguarda la capacità della telecamera di limitare il campo, eliminando dall'inquadratura tutto ciò che è superfluo. «Quando dentro al carcere nascono le prime idee e improvvisazioni filmiamo tutto e poi usiamo i video per vedere se le stesse cose funzionano anche fuori, nel campino»[374] dichiara il regista: questo processo non solo permette di verificare l'efficacia dei movimenti e della gestualità degli attori, ma anche di valutare la scenografia. L'uso del video consente di concentrare l'attenzione su un frammento della scena, eliminando dal campo visivo tutto ciò che è superfluo e potenzialmente distraente. Questo approccio metodologico si rivela essenziale in un contesto carcerario, dove lo spazio e le risorse sono limitati e dove la necessità artistica di costruire una realtà alternativa si scontra continuamente con le costrizioni dello spazio detentivo. La telecamera, dunque, non è solo uno strumento di registrazione, ma diventa un occhio critico attraverso cui rileggere e reinterpretare la realtà scenica. Esempi di tale approccio metodologico si possono riscontrare nei video delle prove svolte nel campino per *L'opera da tre soldi*: l'inquadratura ravvicinata della telecamera consente di focalizzare esclusivamente le figure degli attori su uno sfondo rosso, eliminando così tutti gli elementi scenici del carcere (fig. 71). Nel cortile, infatti, sono stati posizionati dei pannelli rossi: mentre a occhio nudo si percepisce il carcere sullo sfondo, l'uso della telecamera permette di inquadrare da vicino i pannelli, simulando una scena con uno sfondo completamente rosso. Questo procedimento ha costituito la base per la scenografia dell'anno successivo, trasformando completamente lo spazio del campino in un cabaret rosso fuoco.

La ripresa degli spettacoli, infine, permette di conservare un archivio visivo su cui lavorare in futuro. Ciò si è rivelato particolarmente utile nel caso del riallestimento di *Marat-Sade*, dove le registrazioni della messinscena del 1993 hanno fornito un prezioso materiale di riferimento (fig. 72). La possibilità di rivedere e analizzare le esecuzioni passate permette non solo di mantenere viva la memoria degli spettacoli, ma anche di evolverli e modificarli nel tempo.

[373] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[374] *Ibidem.*

Dietro alla telecamera, generalmente, si trova Armando Punzo stesso, il quale decide cosa riprendere e dove fermarsi, individuando momenti apparentemente banali o ripetitivi che possono rivelarsi invece fondamentali dal punto di vista artistico. In alcuni casi, la telecamera è affidata ad attori o collaboratori, incaricati di registrare tutto ciò che accade durante le prove e, soprattutto a partire dal 2007, di riprendere le improvvisazioni del regista. Dal 2007 al 2017, la collaboratrice videomaker Lavinia Baroni ha partecipato alle riprese con strumenti propri, occupandosi anche della realizzazione di trailer e montaggi video: ciò ha permesso di ottenere più video simultanei, documentando tutto quello che accadeva contemporaneamente nel teatrino, nel campino o nella stanza della costumeria. Nel corso degli anni, diversi collaboratori si sono alternati, occupandosi principalmente di registrare le sessioni di lavoro durante l'ultima fase delle prove. Solo recentemente il regista ha iniziato a fornire indicazioni specifiche ai suoi collaboratori riguardo alle registrazioni delle prove.

> Di solito non do indicazioni particolari, anche se ultimamente ho cominciato a dare dei suggerimenti per migliorare sempre di più. Quando sono io a filmare so bene cosa mi interessa, se un'improvvisazione è interessante o meno, se soffermarmi di più su questa o quella situazione. Ma quando a riprendere sono altre persone è sempre un azzardo: devono saper cogliere il momento giusto, capita spesso che qualcuno stia riprendendo un momento che per me è importante e decida di interrompere la registrazione. Quindi stiamo cercando di fare formazione a chi viene per effettuare delle riprese, spieghiamo loro che i video ci servono prima di tutto per il lavoro creativo, e solo in un secondo momento per eventuali montaggi futuri. Perché fare un video nell'ottica di un montaggio, come un documentario o un trailer, è molto diverso rispetto a farlo per seguire la genesi e l'evoluzione di un'improvvisazione, di un testo, di un'atmosfera.

Tra le persone che sappiamo essersi poste dietro alla telecamera durante le prove della compagnia figura anche il regista Matteo Garrone. Durante i lavori per *Appunti per un film*, nel 2005, Garrone è stato invitato da Armando Punzo nel carcere di Volterra per incontrare gli attori della compagnia e assistere a momenti delle prove: questa giornata, 14 luglio 2005, è testimoniata in alcuni video presenti in archivio[375]. In quell'occasione, Matteo Garrone assiste a un'improvvisazione di Aniello Arena e ne rimane particolarmente impressionato. Lo stesso attore lo ricorda nella sua autobiografia: «Nel 2005, avevo conosciuto Matteo Garrone durante lo spettacolo *Appunti per un film* a Volterra. Armando gli aveva dato la sua telecamera e lui mi aveva ripreso per tutto il tempo»[376]. Già in quell'occasione Garrone lo avrebbe voluto per il suo film *Gomorra*, ma Arena non poteva ancora ottenere permessi per uscire dal carcere. Nel 2011 Garrone contatta nuovamente Aniello Arena, questa volta per il suo acclamato film *Reality*, nel

[375] Cfr. file video AP106DVM, AP107DVM e AP108DVM.
[376] Aniello Arena, *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*, cit., p. 206.

quale l'attore potrà interpretare il protagonista grazie al regime di semilibertà. Questo episodio, iniziato con una piccola telecamera nel teatrino del carcere di Volterra, segna l'inizio della carriera di Aniello Arena come attore cinematografico.

8.8. La periodizzazione degli spettacoli

L'indagine sulla documentazione audiovisiva conservata nell'archivio della Compagnia della Fortezza permette di individuare le varie fasi della ricerca di Armando Punzo, confermando sostanzialmente la periodizzazione adottata dagli studi specifici. In particolare, in questa sede sarà adottata la suddivisione elaborata da Cristina Valenti, la quale categorizza i primi anni della ricerca della Compagnia della Fortezza in tre fasi distinte: gli spettacoli napoletani (1989-1992), la trilogia dei corpi (1993-1996), la trilogia della sfida (1997-2000).

Gli spettacoli napoletani (1989-1992)

Nel periodo compreso tra il 1989 e il 1992, la ricerca artistica di Armando Punzo si caratterizza per l'utilizzo esclusivo di testi teatrali napoletani, con una marcata centralità del dialetto e della fisicità dell'attore detenuto come principali strumenti espressivi.

«Io sono napoletano, i detenuti che partecipavano alla nostra esperienza erano quasi tutti napoletani» spiega il regista a Letizia Bernazza; «Iniziare con dei testi in dialetto napoletano, che io stesso ho riscoperto, mi è sembrata la cosa più semplice per creare subito un rapporto di collaborazione e fiducia reciproche. Il dialetto rappresentava per i detenuti il modo naturale di esprimersi»[377]. Sono questi gli anni di *La Gatta Cenerentola* (1989) da Roberto de Simone, *Masaniello* (1990) da Elvio Porta e Armando Pugliese, *'O juorno 'e San Michele* da Elvio Porta (1991) e *Il Corrente* (1992), con drammaturgia originale di Elvio Porta. La scelta del dialetto non si limita a creare un legame tra la vita quotidiana dei detenuti e l'espressione artistica ma implica la volontà del regista di partire, nel suo progetto di rinnovamento del linguaggio teatrale, dalle risorse personali o «immagini intime»[378] degli attori detenuti. Per questo motivo, infatti, il dialetto non verrà mai abbandonato negli spettacoli successivi: tutte le produzioni della Compagnia della Fortezza presentano un paesaggio sonoro di voci e lingue diverse che riflettono la composizione delle provenienze geografiche della popolazione carceraria.

[377] Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, in Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 29.
[378] Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit.; sulle risorse personali degli attori detenuti, cfr. *supra*, par. 6.3. Gli attori detenuti.

Alla centralità del dialetto si associa una concezione innovativa dei corpi, resi essi stessi "scenografia vivente". Punzo ricorda: «All'inizio ho utilizzato molto il corpo degli attori, intuendo che c'era una curiosità morbosa degli spettatori rispetto a quel luogo e a quelle persone»[379]. Influenzato dall'estetica del teatro povero di Grotowski, in quei primi anni la scrittura scenica di Armando Punzo non prevede complesse scenografie o costumi ma ruota attorno al corpo dell'attore detenuto, simbolo di un'alterità riscontrabile nei tatuaggi, nei fori di proiettile, nei tagli, nel fisico scolpito e nella pelle bruciata dal sole. Su questa alterità Punzo costruisce i suoi primi lavori, sfruttando la reazione del pubblico alla vicinanza fisica ed emotiva con i corpi degli attori detenuti.

La trilogia dei corpi (1993-1996)

Con l'approdo alla drammaturgia internazionale inizia una nuova fase della ricerca della Compagnia della Fortezza: si tratta della cosiddetta trilogia dei corpi – *Marat-Sade* (1993), *La prigione* (1994) e *I Negri* (1996) – che sarà consacrata nel riallestimento *Retrospettiva* del 1997. Nella sua analisi, Cristina Valenti individua alcuni elementi comuni a tutti gli spettacoli della trilogia: il contenuto metateatrale dei testi, ambientati in luoghi istituzionali o di restrizione (il manicomio, la prigione, il tribunale), con la presenza di una forte dinamica oppresso/oppressore; la drammaturgia originale basata su un unico testo di riferimento (con un'importante contaminazione per *I Negri* rappresentata dall'opera di fisiognomica criminale di Cesare Lombroso); la decostruzione del testo, con il superamento della forma dialogica in favore del monologo e della coralità; la centralità del corpo.

È soprattutto quest'ultima a costituire il centro focale degli spettacoli della trilogia. Il corpo dell'attore detenuto sulla scena diviene il simbolo di un'alterità fondativa di una ricerca che intende esplorare la dimensione originaria del linguaggio attoriale e la sua estraneità dalle convenzioni recitative: la realtà viene portata sulla scena non sotto forma di racconto biografico ma come imprescindibilità e autenticità della presenza fisica e performativa degli attori.

> Avevamo a che fare con corpi negati, con un'umanità negata. Il corpo negato non era fatto soltanto dei tatuaggi e di una fisicità "palestrata", estremamente curata. Erano corpi di attori abbastanza disfatti, ma non in relazione ai personaggi, bensì nel loro essere quotidiano. Vedere questi corpi in azione era qualcosa che metteva in crisi già di per sé l'immagine degli attori normalmente in azione sulla scena italiana.[380]

[379] Armando Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, cit., p. 7.
[380] *Ibidem.*

Il corpo "negato" del detenuto viene mostrato in tutta la sua concretezza, e con esso lo spazio del carcere, con le sbarre, i cancelli, l'asfalto del cortile e le mura grigie. Continua, quindi, e si accentua sul piano della fisicità e del contenuto "energetico", la centralità dei corpi come "scenografie viventi" inaugurata con gli spettacoli napoletani.

La trilogia della sfida (1998-2000)

Con lo spettacolo *Orlando Furioso* (1998) e i successivi *Insulti al pubblico* (1999) e *Macbeth* (2000) si delinea quella che Cristina Valenti definisce la "trilogia della sfida". Sono anni di forte difficoltà per la Compagnia della Fortezza e di acuto contrasto con la società esterna: se, da un lato, la compagnia aveva vinto premi, ricevuto importanti riconoscimenti e rappresentato gli spettacoli in tournée, dall'altro le difficoltà economiche, la mancanza di sostegni produttivi e il mancato riconoscimento dello statuto lavorativo degli attori detenuti mettevano a dura prova l'intera esperienza. Solo l'anno precedente, nel 1997, in seguito alla campagna denigratoria messa in atto dopo lo scandalo delle rapine, la compagnia aveva rischiato di chiudere la propria esperienza e ad Armando Punzo e ai suoi collaboratori non era stato consentito l'ingresso in carcere fino a primavera inoltrata, una volta riconfermato il progetto teatrale in carcere, alla compagnia viene negata la possibilità di andare in tournée con l'applicazione dell'articolo 21. Ciò costringeva gli attori a impegnare le loro giornate di permessi premio per svolgere il proprio lavoro teatrale, fino alla decisione presa da Punzo di sospendere del tutto le tournée. In questo contesto difficile, il teatro diviene un modo per rispondere alle sfide e agli attacchi vissuti dalla compagnia, fungendo da agente di provocazione e allo stesso tempo antidoto, unico mezzo per mettere in scacco la realtà e allontanarla.

«*Orlando Furioso* è arrivato come un antidoto alla malattia, al virus, all'abbandono, alla morte»[381] leggiamo nelle note di regia. Lo spettacolo parte dall'immagine dei pupi siciliani appesi alla rastrelliera, trovando in essa un paragone con il passato e il presente della compagnia e dei suoi attori detenuti: «Pupi siciliani appesi in un armadio che una volta all'anno vengono tirati fuori per poi essere richiusi dentro»[382]. Solo attraverso il teatro è possibile reagire a questa situazione, allontanare la realtà, metterla in scacco: se il teatro è l'antidoto, la cura è da ricercare nella *teatralità.* Questa visione porta alla prima vera svolta nella scrittura del testo spettacolare: con un progressivo allontanamento dai principi del "teatro povero" grotowskiano, la teatralità è ricercata a livello testuale, attoriale e scenico. Gradualmente, la Compagnia della Fortezza si

[381] Armando Punzo, note di regia di *Orlando Furioso*, 1998. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/orlando-furioso/ (u.v. 4/07/2024).
[382] *Ibidem.*

allontana dalla "scenografia dei corpi" per abbracciare progetti scenici sempre più complessi, a partire dal labirinto di *Orlando Furioso* costruito nel campino, simbolo del sentimento di smarrimento e ricerca di soluzioni provato dalla compagnia in quegli anni.

Con i successivi *Insulti al pubblico* (1999) e *Macbeth* (2000) si fa più evidente il processo di teatralizzazione che consiste nel trovare proprio nel teatro l'antidoto contro gli attacchi che provengono dall'esterno. Nel primo spettacolo l'idea di carcere come luogo di svago, che stava prendendo piede in quella parte dell'opinione pubblica che non tollerava che si offrisse si detenuti la possibilità di fare teatro, diviene il punto di partenza per la costruzione di un vero e proprio villaggio vacanze nel campino, con piscina, palme, ombrelloni, sdraio e attori nelle vesti di animatori turistici: qui il teatro si fa provocazione, denunciando i luoghi comuni attraverso un'enfatizzazione all'eccesso che rilancia le accuse in forma di parodia, e gli spettatori sono inglobati di fatto nella drammaturgia vedendosi assegnare il ruolo di ospiti del villaggio vacanze e contemporaneamente oggetto degli insulti del testo di Peter Handke. Ma il vero paradosso consisteva nel risultato di un grande spettacolo, che rispondeva con una straordinaria prova di teatro alle accuse di "svago" che pure rilanciava drammaturgicamente. In questo senso il teatro sfidava le accuse e ne rappresentava l'antidoto.

In *Macbeth*, una grande scatola di cartone viene costruita nel campino a contenere attori e spettatori in quella che sembra a tutti gli effetti una seduta di psicodramma: il regista guida i suoi attori detenuti in abiti quotidiani in scene apparentemente improvvisate, dichiarando al pubblico di voler "svelare" il suo metodo di lavoro. «Non potevamo, dopo tanti anni di lavoro in carcere, non arrivare a confrontarci con il male e il bene, il delitto, il crimine, l'assassinio, l'incubo e con la funzione catartica ed educativa che il *Macbeth* dovrebbe avere sul pubblico e sugli attori»[383] leggiamo nelle note di regia. Ma si tratta, anche in questo caso, di una provocazione: all'idea diffusa di teatro in carcere come terapia, Armando Punzo risponde con un finto psicodramma che si contraddice nelle grandi prove attoriali e nella sapiente scrittura scenica. Ancora una volta, Armando Punzo dimostra il potenziale rivoluzionario del teatro come antidoto alla superficialità delle rappresentazioni sociali e come sfida ai pregiudizi relativi al carcere, ai detenuti e al lavoro della compagnia.

A partire dal 2001, il rapporto conflittuale con l'esterno porta il regista ad adottare quella che potremmo definire una vera e propria *metodologia della sottrazione*. Termine, quest'ultimo, usato dallo stesso Punzo in più occasioni in un esplicito riferimento al meccanismo della

[383] Armando Punzo, note di regia di *Macbeth*, 2000. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/macbeth/ (u.v. 4/07/2024).

sottrazione (o *amputazione*) enunciato da Gilles Deleuze[384]. In risposta alle incomprensioni e ai fraintendimenti provenienti dall'esterno e avvertiti come sempre più pressanti, il regista decide di procedere con una serie di sottrazioni progressive: prima lo spazio del carcere, poi i corpi stessi dei detenuti, fino alla sottrazione dei personaggi al loro autore e, infine, la radicale sottrazione di "Lui", alter ego di Armando Punzo e figura simbolica, alla realtà stessa. Non parliamo di fasi separate di un processo di ricerca che cambia e si evolve nel tempo, ma di passaggi successivi all'interno di un'unica ricerca in continua trasformazione. Questi *step* indicano un percorso verso la ricerca di un Uomo e di una realtà alternativa, utopica, rappresentando un tentativo costante di esplorare nuove possibilità raggiungibili solo attraverso l'arte, la poesia e il teatro.

La sottrazione del carcere (2001-)

Dall'*Amleto* del 2001, il processo di teatralizzazione della scrittura scenica incontra l'esigenza sempre più sentita di cancellare il fantasma dell'istituzione carceraria per costruire una realtà alternativa. Questa consapevolezza, cuore centrale e motore drammaturgico dell'*Amleto* di Armando Punzo, porta la compagnia a ideare, negli anni, scenografie e macchine teatrali sempre più complesse: dal cabaret-bordello rosso fuoco che ricopre totalmente gli spazi interni del carcere nell'*Opera da tre soldi* del 2002 e trasforma il campino nel successivo *I Pescecani* del 2003 alla maestosa macchina teatrale costruita per *P. P. Pasolini* nel 2004; dalla bianchissima corte di polistirolo e dalla scenografia pop-up dell'*Hamlice* del 2009-2010 a una vera e propria spiaggia con sabbia finissima e un cimitero di croci in *Dopo la tempesta* del 2015-2016; dal lago di *Beatitudo* (2017-2018) fino alle scenografie sempre più astratte e immaginifiche di *Naturae* (2020-2022) e *Atlantis* (2023-).

La decisione di trasfigurare completamente lo spazio del carcere deriva dal doppio desiderio di costruire una realtà alternativa nella quale immergersi tutti, attori e spettatori, e di *sottrarre il carcere* alla percezione degli spettatori per contrastarne lo sguardo voyeuristico.

> Abbiamo cercato che [lo spazio scenico] si allontanasse sempre di più dalla percezione del carcere. Perché c'era anche la curiosità di venire a vedere il carcere, le sbarre, le finestrelle, sentire le voci dei detenuti. La scenografia doveva servire a cancellare il carcere, non tanto perché il carcere è brutto, ma per provare a costruire un'altra realtà, con la consapevolezza che il teatro ha potenzialità enormi di trasformarla, a patto che non si rinchiuda nei luoghi ufficiali delegando tutto al lavoro di messa in scena.[385]

[384] Armando Punzo, *La drammaturgia come «reagente»*, in Id., *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 292: «Per mettere in crisi questa visione devo procedere per sottrazione (e in questo Deleuze è assolutamente illuminante)».
[385] Armando Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, cit., p. 7.

***La sottrazione dei corpi* (2004-)**

All'eliminazione del carcere come luogo fisico ha fatto riscontro la sottrazione e la trasformazione del corpo degli attori detenuti.

> Mentre io volevo mostrare lo scarto rispetto a una certa immagine della realtà, gli spettatori venivano ancora a leggere i tatuaggi sul corpo degli attori. Allora siamo passati a una seconda fase. Bene, voi venite qui a vedere i detenuti, e io ve li sottraggo. E ho cominciato a vestirli. La necessità del costume è nata non soltanto dal tipo di spettacoli da realizzare, ma dal tentativo di sottrarre i corpi, di aumentare la possibilità di conflitto con l'immaginario dello spettatore.[386]

Nel lunapark di *P. P. Pasolini* si succedono in scena uomini in giacca e cravatta con maschere da elefante e da cavallo, buffoni con cappelli a punta, parrucche e giacche da giullari, volti totalmente trasfigurati dal cerone o dal trucco colorato. Dal 2004 in poi i costumi realizzati da Emanuela dell'Aglio si faranno sempre più surreali, basti pensare agli abiti di carta dell'*Hamlice*, ai personaggi vestiti da architetture urbane e da scacchiere del *Mercuzio non vuole morire*, agli straordinari costumi onirici (vincitori del Premio Ubu 2021) di *Naturae.* Anche in questo caso, come già visto per la trasformazione dello spazio del carcere, la metamorfosi dei corpi degli attori detenuti attraverso una vera e propria "drammaturgia dei costumi" nasce dalla volontà di negare il principio di realtà per aprire le porte a una nuova "specie umana", che Punzo comincia ad assimilare all'Uomo Felix.

***La sottrazione dei personaggi al loro autore* (2007-)**

Dalla sottrazione dello spazio del carcere e dei corpi dei detenuti si arriva, a partire da *Pinocchio*, a una nuova concezione della drammaturgia che prevede la sottrazione dei personaggi al testo scritto, al destino che l'autore ha scritto per loro. Sottrarre i personaggi al loro destino prescritto significa dare loro la possibilità di riprendere in mano la propria storia, di essere protagonisti attivi di un cambiamento, di immaginarsi diversi da quello che si è opponendosi a quel principio di realtà che vede tutti gli uomini intrappolati nel loro ruolo sociale – una visione totalizzante che in carcere è esasperata alle sue estreme conseguenze, oggettivando l'individuo nella sua condizione reclusa senza possibilità di scampo. «Se non posso immaginare di poter uscire da quello che conosco – spiega Armando Punzo – andare fuori dai confini dell'umano, la vita è veramente una galera»[387].

---

[386] *Ibidem.*
[387] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 196.

> Il teatro di Armando è una tecnica di libertà. La libertà di pensarti diverso da quello che sei sempre stato, da come tu stesso ti sei sempre visto. La mia vita di ragazzo era stata un unico rettilineo: quello di corso Sirena. Oltre non ero mai andato. Nessuno mi ci aveva mai portato.[388]

In questo senso, il lavoro su *Pinocchio,* cominciato con un primo studio del 2007 e proseguito in *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* del 2008, rappresenta un vero e proprio manifesto del teatro della Compagnia della Fortezza e una svolta drammaturgica e metodologica. Come visto, per la prima volta in scena nei panni di Pinocchio è lo stesso Armando Punzo, una decisione che sembra voler portare l'attenzione sulla sua ricerca personale e artistica ponendosi al centro della scena come regista-performer. Sulle note della sinfonia n. 7 di Beethoven quel Pinocchio dichiara di voler essere «come un arboscello mosso dal vento», di voler intraprendere un percorso contrario a quello che Collodi ha inscritto nel suo destino: non diventare bambino e fare il suo ingresso nel mondo ma, piuttosto, tornare a essere un albero tra tanti, perdere la sua identità umana. Quello compiuto dal regista è «un percorso verso lo straniamento, a partire da un'ipotetica, mai realmente compiuta, identificazione con il personaggio letterario, che cerca ripetutamente di uscire dalla propria storia»[389]. Una ribellione all'antropocentrismo dominante che passa attraverso la ribellione del personaggio al suo autore.

Questa sottrazione dei personaggi al destino che l'autore ha scritto per loro è ripresa nel successivo *Hamlice* (2010), che vede i personaggi di *Amleto* uscire dal testo shakespeariano per attraversare altri autori e destini, in un viaggio di crescita e conoscenza personale. Evocativo e concreto al tempo stesso è il momento finale dello spettacolo, nel quale attori e spettatori insieme lanciano per aria grandi lettere di polistirolo bianco in una vera e propria rivolta delle parole che si oppone ai meccanismi drammaturgici normalmente immodificabili del "testo istituzione".

> Shakespeare ci consegna un'umanità persa nelle sue trame, inconsapevole di questa condizione e impossibilitata a trovare una via d'uscita. Se il Bardo è uno tra gli autori più rappresentativi del canone occidentale e ci ha creati per quello che siamo, vale la pena mettere tutto in discussione.[390]

[388] Aniello Arena, *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*, cit., p. 198.
[389] Rossella Mazzaglia, *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, cit., p. 79.
[390] Armando Punzo, note di regia di *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare*, 2016. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/dopo-la-tempesta-lopera-segreta-di-shakespeare/ (u.v. 17/07/2024).

Allo stesso modo, il Mercuzio che *non vuole morire* del progetto biennale successivo rifiuta la tragica fine che è stata pensata per lui da Shakespeare e cerca nella poesia, nell'arte e nella comunione con la società esterna al carcere una via di fuga.

Ma come si arriva a una presa di posizione così radicale nei confronti della realtà? La risposta è da ricercare nelle prove di *Pinocchio* e, in particolare, nella frase «siamo quello che non amiamo, più di quanto non pensiamo» che Armando Punzo ripete nel video delle prove datato 14 maggio 2007[391], una frase dal significato apparentemente oscuro che entrerà a pieno titolo nel copione dello spettacolo. Il significato è spiegato proprio nel corso del video: quanto più si frequenta la "controparte" e si cerca di contrastarla, tanto più si rischia di diventare simili ad essa. Il vero problema risiede nella necessità di sottrarsi alla vita, di non essere, di divenire «legno appeso nell'armadio» come il Pinocchio che intraprende un percorso contrario a quello scritto per lui da Collodi. È in quel momento che avviene una svolta significativa nel pensiero e nella visione artistica di Armando Punzo: la decisione di sottrarsi al gioco della realtà e alla dialettica dell'opposizione. Fino a quel momento, infatti, alla base del progetto su Pinocchio vi era l'idea di portare sulla scena due visioni della vita opposte e contrastanti: da un lato, la visione di chi rifiuta il mondo in nome dell'arte e della poesia, rappresentata dalla figura di Pasolini; dall'altro, il punto di vista di chi si accontenta, dei pragmatici, di chi cede al principio di realtà, rappresentato ironicamente nella grande festa dei buffoni di Rabelais. «Le persone hanno bisogno di capire, e per capire hanno bisogno di due opinioni contrastanti» diceva Punzo solo due giorni prima, il 12 maggio 2007[392].

È nel lasso di tempo intercorso tra le due riprese video, quindi, che arriva a delinearsi l'idea di "sottrazione alla realtà" che caratterizzerà, da quel momento in poi, tutti gli spettacoli della Compagnia della Fortezza. Il regista si rende conto che il meccanismo del dibattito tra due tesi opposte è sempre stato centrale nella storia umana e non ha mai portato ad alcuno sviluppo; al contrario, la storia non fa altro che ripetersi, con le sue contraddizioni. «Io mi chiedo se il perpetuare di questo meccanismo è giusto, se veramente porta da qualche parte» dichiara Armando Punzo ai suoi attori in un momento delle prove testimoniato in un video: «Io non voglio essere più, io voglio sottrarmi da questo meccanismo»[393].

Particolarmente emblematica è, in questo senso, una sessione di prove datata 21 maggio 2007 e ripresa nel video successivo: qui il regista chiede ai suoi attori quali parole «mostruosamente umane» vorrebbero eliminare definitivamente dal vocabolario. Inizia un

[391] Cfr. file video PI005DVM.
[392] Cfr. file video PI004DVM.
[393] Cfr. file video PI005DVM.

brainstorming di termini legati per lo più alla miseria e alla sofferenza umana: guerra, morte, distruzione, galera, dolore, odio, invidia, povertà, razzismo, gelosia, rancore, disprezzo, angheria, ipocrisia, violenza, fame, sete, pistole, pedofili, sofferenza, angoscia, egoismo, solitudine, malattie, incoscienza, ospedali, ignoranza, fine, male, gli yacht al mare, ingiustizia, corruzione, privilegi, prostituzione, accidia, narcisismo, burocrazia, calvizie, politici, preti, santi. «Fai prima a cancellare l'uomo!» esclama uno degli attori[394].

Cancellare l'uomo, o meglio: cancellare l'uomo per come lo conosciamo, inventare un uomo nuovo: è questo l'obiettivo che guida il processo di sottrazione di Armando Punzo e dei suoi attori detenuti alla realtà. Un processo lungo, tortuoso e tutt'ora in corso, che porterà nel biennio 2015-2016 alla nascita di una vera e propria "saga": la saga di Lui e il Bambino.

La sottrazione alla realtà: Saga di Lui e il bambino (2015-)

Con *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare* (2015-2016) si conclude la fuga dei personaggi shakespeariani inaugurata con *Hamlice* nel 2009-2010 e prende il via la più recente fase della ricerca artistica della Compagnia della Fortezza. In quello che ad oggi rimane l'ultimo spettacolo shakespeariano di Armando Punzo, la negazione della realtà passa attraverso la messa in discussione dell'intoccabilità di Shakespeare: mettere in discussione Shakespeare per mettere in crisi un'idea ben precisa di umanità, attraverso la destrutturazione di tutte le sue opere. Armando Punzo in scena è "Lui", non un personaggio definito, ma una figura che rappresenta al tempo stesso l'uomo che si ribella alla realtà e la ricerca, personale e artistica, del regista-attore. Al termine dello spettacolo un bambino, Marco Piras, simbolo di un'innocenza incorrotta e di mille possibilità d'essere inesplorate, prende Armando Punzo per mano e, insieme, i due escono dalla scena voltando le spalle a Shakespeare.

Comincia così una vera e propria saga che si costruirà, anno dopo anno, nel campino del carcere di Volterra, dove Lui e il Bambino attraversano i testi e gli autori più astratti, metaforici, lontani dalla realtà del mondo, in un cammino di ricerca della felicità intesa non come sentimento effimero e precario ma come percorso di consapevolezza. «Voglio sognare un uomo, sognarlo con minuziosa interezza, e imporlo alla realtà» sono le ultime parole del successivo spettacolo *Beatitudo*, tratte dal racconto breve *Le rovine circolari* di Borges[395]. Lui e il Bambino attraversano le "parole lievi" di Borges, incontrano Funes, l'Uomo grigio, l'Antiquario e tutte le altre meravigliose figure che popolano le opere dell'autore argentino, per

[394] Cfr. file video PI006DVM.
[395] Jorge Luis Borges, *Le rovine circolari*, in Id., *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2015, p. 47: «Voleva sognare un uomo, sognarlo con minuziosa interezza, e imporlo alla realtà».

poi spingersi ancora più oltre nei quattro quadri di *Naturae* e abbracciare «la sfida più incredibile mai lanciata a un uomo e ancora insuperata»[396]: il "lascia tutto e seguimi" cristiano. La tappa più recente di questo viaggio ancora in corso è *Atlantis*, spettacolo che «tenta ora un passo ulteriore nella creazione di questa opera infinita che ha al centro una riflessione sulle potenzialità dell'uomo e sulla felicità»[397]. La ricerca di Armando Punzo si configura sempre più come una ricerca utopica, «di utopia come la intende Ernst Bloch: quel "davanti a noi" che prefiguriamo e che possiamo realizzare grazie al nostro impegno. La riscoperta della forza rivoluzionaria dell'utopia concreta al tempo del pensiero distopico»[398].

> Il protagonista di questa storia non accetta più la realtà in cui vive, decide di prendere le distanze da sé stesso e da un mondo in cui non si riconosce più. Parte per un viaggio che lo porterà a scoprire possibilità fino ad ora mai immaginate.
> Questa è la scintilla iniziale.
> "Lui" è il suo nome.
> Il suo compito è portarci da un'altra parte, farci scoprire nuovi orizzonti. La sua missione è dimostrare che c'è un'altra possibilità. Deve svelare e dar forma a una visione che sembra impossibile realizzare.
> Il nostro compito, al tempo stesso, è di portarlo da un'altra parte, fargli scoprire nuovi orizzonti. La nostra missione è dimostrare che c'è un'altra possibilità. Dobbiamo svelare e dar forma a una visione che sembra impossibile realizzare.
> La distanza che separa noi e Lui è quella che ci troviamo a colmare e riempire di senso mentre scriviamo e viviamo la sua storia. Ciò che accade a Lui deve corrispondere a ciò che accade a noi nella nostra esistenza quotidiana.
> Dobbiamo diventare capitani di noi stessi per traghettarci oltre noi stessi.[399]

[396] Armando Punzo, note di regia di *Beatitudo*, 2008. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/beatitudo/ (u. v. 17/07/2024).
[397] Armando Punzo, note di regia di *Atlantis (cap. 2)*, 2024. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/compagnia-della-fortezza-luglioagosto-2024/compagnia-della-fortezza-atlantis-capitolo-2/ (u.v. 17/07/2024).
[398] *Ibidem*.
[399] *Ibidem*.

IV PARTE

IL DOCUMENTO AUDIOVISIVO COME FONTE DI STUDIO

L'arte, questo prolungamento della foresta delle vostre vene,
che si effonde, fuori dal corpo,
nell'infinito dello spazio e del tempo.
Filippo Tommaso Marinetti

Questa sezione è dedicata all'approfondimento di cinque spettacoli della Compagnia della Fortezza, individuati come casi di studio particolarmente rappresentativi, ciascuno in relazione a un aspetto specifico del metodo di lavoro di Armando Punzo: *Marat-Sade* (1993), *I Negri* (1996), *Amleto* (2001), *L'opera da tre soldi* (2002) e *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2009-2010). Per ogni spettacolo verranno forniti: una sinossi dettagliata della messinscena realizzata nel carcere di Volterra, elaborata a partire dalla consultazione dei video di tutte le repliche; un'analisi-ricostruzione del processo di creazione dello spettacolo a partire dal materiale d'archivio, integrato con la letteratura specifica e l'emerografia, nei limiti che questo tipo di analisi permette[400]; un'analisi critica della scrittura scenica con focus sugli elementi dell'ecosistema teatrale della Compagnia della Fortezza individuati precedentemente.

Per ciascuno spettacolo si è proceduto partendo dai video integrali delle repliche in carcere, per risalire "a ritroso" al processo di lavoro attraverso la visione successiva di tutti i momenti di prova registrati. Questa impostazione ha permesso di indagare la complessità del metodo processuale di Armando Punzo, che continua a introdurre modifiche anche tra una replica e l'altra: nella visione del regista, infatti, lo spettacolo non è da intendersi come un punto di arrivo definitivo, ma come il momento di verifica di un percorso in atto. Così, modifiche e interventi sono all'ordine nel giorno non solo durante le prove ma anche dopo il debutto, facendo sì che ogni replica sia unica, diversa dalla precedente e dalla successiva, in un processo di creazione idealmente non finito, che aspira a un'idea della regia costantemente aperta a ulteriori sollecitazioni e modificazioni possibili.

Una volta ricostruito lo spettacolo nella sua forma finale, il passo successivo è stato analizzare i singoli video delle prove. È qui che il metodo di lavoro di Punzo si manifesta più compiutamente: a partire da un tema, da un'immagine che orienta il lungo lavoro di lettura dei testi e delle improvvisazioni, per costruire giorno dopo giorno una grande quantità di materiale drammaturgico e performativo che solo all'ultimo, a pochi giorni dal debutto, assumerà la sua forma definitiva. Questo approccio metodologico mette in luce la complessità e la fluidità del processo creativo che è alla base della ricerca artistica della compagnia.

Ogni caso di studio è accompagnato da un apparato iconografico e documentario (raccolto nel capitolo 15) costituito da immagini degli spettacoli (screenshot tratti dal materiale audiovisivo) e documenti cartacei. I riferimenti ai contributi iconografici sono indicati nel testo tra parentesi tonde.

[400] Cfr. *supra*, cap. 5. Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari.

9. *MARAT-SADE* (1993). IL PROCESSO DI DECOSTRUZIONE

SADE – […] Marat
queste prigioni interne
sono peggiori delle più profonde segrete di pietra
e fino a che non vengono aperte
tutte le vostre agitazioni
non sono che sommosse carcerarie.
Peter Weiss

Con il titolo originale *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade*, usualmente abbreviato in *Marat-Sade*, il dramma scritto da Peter Weiss nel 1964 è considerato come una delle più importanti drammaturgie del Nuovo Teatro. Ispirato a fatti storicamente accertati, la prigionia del marchese de Sade presso il manicomio di Charenton tra il 1803 e il 1814 e l'organizzazione di spettacoli teatrali recitati dagli stessi internati, l'autore immagina de Sade come regista di una pièce sull'assassinio di Marat, messa in scena dai pazienti di Charenton. Al centro del dramma, che gioca sulle continue fuoriuscite dei personaggi dai loro ruoli e sull'ambiguità del rapporto tra realtà e finzione, vi è la disputa dialettica che oppone le speranze rivoluzionarie di Marat al nichilismo del Marchese de Sade.

Armando Punzo decide di lavorare sul testo di Peter Weiss a partire da una precisa idea di rivoluzione, intesa non come un evento politico-sociale o come esperienza individuale, ma come esplosione del caos, embrione di nuova vita che emerge. È la vita stessa che cerca di liberarsi, non tanto dalle mura fisiche del carcere quanto dalle prigioni mentali e dalle restrizioni imposte dalla società che albergano dentro ciascuno di noi. «La mia idea è sempre stata un'altra: mostrare che *noi* siamo in prigione, non *loro*. O meglio, loro sono in prigione due volte, in quanto detenuti e in quanto esseri umani»[401], dichiara il regista. Un'aspirazione di vita che si manifesta davanti agli occhi degli spettatori nella concretezza delle azioni degli attori che, correndo e sbattendo contro i cancelli, producono un'energia fortissima che li coinvolge in prima persona. Una liberazione dell'energia vitale degli attori che attraversa le sbarre per giungere al cuore degli spettatori e *contagia* il pubblico.

[401] Intervista ad Armando Punzo, cit.

> Cerco attraverso la forma che do ai miei spettacoli le azioni concrete che possono portare al manifestarsi dell'energia psichica e fisica. Cerco attraverso questa liberazione il contagio nel pubblico. Al di là di questo, ci siamo noi come uomini, artisti e detenuti che si confrontano con il tema della chiusura e della paura nei confronti della vita. Che si confrontano con la domanda: perché la rivoluzione è fallita?
> (Armando Punzo, estratto da una lettera a Sergio Marra, fig. 117)

Come si legge nel comunicato stampa dello spettacolo (figg. 118-120), il lavoro sul *Marat-Sade* è stato presentato in tre fasi. Il primo studio sul testo è stato realizzato in occasione delle prove conclusive del corso di formazione per attori nel dicembre del 1992: non ci sono testimonianze video di questa prima fase del lavoro nel materiale d'archivio. Il secondo studio, che possiamo considerare una vera e propria prova generale, è stato messo in scena il 9 e 10 giugno 1993 esclusivamente per una troupe di Rai Tre, presenti il giornalista e operatore video Stefano Marcelli e un piccolo gruppo di spettatori. In quell'occasione lo spettacolo si è svolto nel corridoio basso del carcere e nelle celle circostanti fino a «raggiungere una parte dismessa, molto suggestiva, dove avveniva la conclusione dello spettacolo con l'assassinio di Marat». È la prima volta che le telecamere della Rai entrano nel carcere di Volterra, ma è anche, in assoluto, la prima volta che le porte di un'ala interna del penitenziario si aprono a operatori televisivi e spettatori. «In quei giorni si è respirata aria di cinema», leggiamo nel comunicato stampa, «è stata la prima dimostrazione pratica e concreta che è stata giusta la scelta di cominciare ad avviare anche un discorso di video-teatro e registrazione del lavoro interno per arrivare ad un pubblico più vasto». Risultato di tali riprese è un documentario di 43 minuti dal titolo *Voci di dentro*[402], che ripercorre brevemente gli spettacoli napoletani dei primi anni per poi concentrarsi sul *Marat-Sade*, con testimonianze di Armando Punzo, Annet Henneman, Dario Fo e dell'Onorevole Mario Gozzini. La terza fase è rappresentata dal debutto dello spettacolo nel "gabbione" del cortile adibito al passeggio del carcere, il 20 e 21 luglio 1993.

Marat-Sade è considerato il primo spettacolo-svolta della Compagnia della Fortezza, che abbandona il filone dei testi napoletani per approdare a una drammaturgia internazionale. Il gruppo di attori è ancora quello del 1989, consolidato e maturato dopo anni di lavoro quotidiano. Con la vittoria del Premio Ubu come miglior spettacolo e la prima tournée nei teatri italiani, *Marat-Sade* attira sulla compagnia riconoscimenti della critica e successo di pubblico sempre maggiori.

[402] Cfr. file video MA032DVD.

9.1. Sinossi dello spettacolo

La ricostruzione che segue fa riferimento al copione dello spettacolo conservato in archivio[403] e alle registrazioni video delle repliche del 24 luglio 1993 nella Piazza dei Priori di Volterra e dell'agosto 1993 nella Casa di reclusione di Volterra[404].

Come per ogni lavoro della Fortezza, e più in generale per ogni spettacolo di teatro in carcere, l'esperienza degli spettatori comincia un'ora e mezza prima dell'inizio della rappresentazione, con i controlli all'ingresso e la successiva entrata nel cortile del Maschio, sotto lo sguardo attento degli agenti penitenziari. Una procedura puramente funzionale ma che assume, nel complesso dell'esperienza spettatoriale, il valore di un vero e proprio rituale che attiva i sensi e la percezione del pubblico, «una forma di straniamento e insieme di sforzo per guardare: gli spettatori sono invitati a qualcosa che sta per accadere»[405]. Lo spettacolo si svolge in una sezione del cortile adibito al passeggio, e precisamente all'interno di un "gabbione" circondato da sbarre, al di là delle quali siedono gli spettatori. Al centro della scena una panchina vuota. Una musica strumentale, composta da Pasquale Catalano, accompagna l'entrata del pubblico.

Lo spettacolo inizia con l'ingresso dell'attore Marco Luono nei panni del Banditore, vestito con una camicia ospedaliera bianca – la "divisa" che indosseranno tutti gli attori-pazienti – che si muove sulla scena con passi piccoli e veloci, con un campanellino e un pentolino pendenti dalla veste, e introduce con voce acuta all'«illustrissimo pubblico» la messinscena della persecuzione e dell'assassinio di Marat. Subito, Armando Punzo/Sade, vestito di nero, in contrasto con il bianco indossato dai ricoverati, entra in scena portando per un braccio Costantino Petito/Marat. Fin dall'inizio si manifesta l'ambivalenza del ruolo di Punzo, regista reale dello spettacolo e, allo stesso tempo, interprete del Marchese de Sade, regista della messinscena metateatrale. Per il corso di tutta la rappresentazione, Punzo sarà una figura di ispirazione kantoriana, silenzioso e sempre presente, che sposta e istruisce i suoi attori, segna l'inizio e la fine delle scene e dei momenti di follia collettiva, muove i fili dello spettacolo come un abile burattinaio.

Al centro della scena, Marat canta *Carmela* di Sergio Bruni, un classico della canzone napoletana. Il suo canto è accompagnato da alcune risate. Inizia una lenta processione in cerchio, guidata dal Banditore che scandisce il tempo con un triangolo, mentre due attori vestiti da infermieri portano al centro della scena una bagnarola di legno nella quale accomodano Marat. La processione dei pazienti segue il ritmo di un tamburo: prima lento, poi sempre più

[403] Copione conservato in Archivio Compagnia della Fortezza (ACF-BGV), spettcomp. 5.
[404] Cfr. file video MA035VHS, MA037VHS, MA039VHS, MA042VHS.
[405] Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata*, cit., p. 22.

veloce, mentre la camminata si trasforma gradualmente in una corsa sfrenata. Dopo alcuni giri, due pazienti si staccano dal cerchio e vanno a sbattere contro le sbarre, uno di loro è costretto da una camicia di forza e urla al pubblico di «scioglierlo dalla sua camicia». I due attori tornano nel cerchio, ricominciano a correre fino a quando tutto il gruppo non esce di scena, indirizzato ancora una volta dal regista.

«Cos'è una vasca?» chiede Sade a Marat, il quale recita un monologo tratto dalla Scena 8 del dramma, *Io sono la rivoluzione*:

> Cos'è una vasca piena di sangue contro il sangue che dovrà scorrere ancora. Una volta pensavamo che un paio di centinaia di morti bastassero, più tardi ci siamo accorti che mille erano ancora troppo pochi e oggi non si contano più. [...] Simonne, il grido è dentro di me. Simonne, io sono la rivoluzione![406]

Marat si alza in piedi, esce dalla vasca e va verso il pubblico, urlando e sbattendo contro le sbarre: «Sul'io, sul'io saccio che significa a sta' chiuso 'cca 'dinto! Sul'io saccio che significa a sta' chiuso 'cca 'dinto! Io nun so' pazzo! Io nun so' pazzo!»[407]; un infermiere lo seda e lo riporta al suo posto, nella bagnarola di legno.

A questo punto, entra in scena un attore in elegante abito nero, doppiopetto e cappello: è Carmine Piccolo nelle vesti di Coulmier, il direttore di Charenton, che cammina accarezzando la testa a un pazzo. Mentre parla è interrotto da alcune urla. Coulmier introduce il dramma, invocando la clemenza e la bontà del pubblico. Dopo di lui prende la parola il Banditore, che viene subito interrotto dalle urla di Marat e di altri personaggi. È come se il dramma non volesse iniziare, come se una forza caotica si sprigionasse con andamento ciclico dal coro degli attori-pazienti per impedire la rappresentazione.

In questo contrappunto dialettico fra rappresentazione scenica e superamento della finzione fanno il loro ingresso altri personaggi: Massimo Ariostini nei panni di Jacques Roux irrompe sulla scena trascinandosi su una stampella di legno, mentre Pasquale Gulisano/Charlotte Corday, con tacchi bianchi e una cuffia sulla testa, lo sguardo fisso in alto e le mani con i palmi rivolti verso l'alto, una figura quasi sacrale, viene condotto da Marat. Dopo un nuovo momento di follia collettiva, con la corsa in cerchio degli internati, il Banditore annuncia la prima visita di Charlotte Corday, giunta per uccidere Marat.

---

[406] Peter Weiss, *Marat-Sade*, cit., pp. 24-25.

[407] Qui e di seguito, dove non diversamente indicato, le citazioni sono tratte dal copione dello spettacolo conservato nell'Archivio Compagnia della Fortezza presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra (ACF-BGV), segnatura spettcomp. 5.

> Sono venuta a parlare al cittadino Marat. Quello che devo dirgli io non posso scriverlo. Voglio averlo davanti, voglio guardarlo in faccia, voglio vedere il suo tremito e il sudore che gli bagna la fronte e voglio cacciargli tra le costole la lama che nascondo sotto il mio scialle. Stringerò il pugnale con tutte e due le mani, glielo farò penetrare nella pelle e poi voglio sentire cosa mi risponde.[408]

Mentre sta per vibrare il colpo, piegandosi sul corpo di Marat, Sade la interrompe: «Non ancora Corday, tre volte busserai alla sua porta»[409]. Marat esplode in un nuovo grido di frustrazione: «Non date retta a chi vi batte amichevolmente sulla spalla e vi dice che la rivoluzione è finita!»[410], urla più volte sul ritmo sempre più veloce di un tamburo, seguito da altri attori che si lamentano e invocano il suo nome, in un crescente delirio. Mentre gli infermieri riescono a contenere i pazienti e a sedare Marat, riportato al suo posto nella vasca, Roux li incita alla ribellione con un monologo tratto fedelmente dal dramma:

> Noi esigiamo che i granai vengano spalancati per lenire la miseria. Noi esigiamo che tutte le officine e le fabbriche entrino in nostro possesso. Noi esigiamo che le chiese vengano trasformate in scuola così che finalmente risuonino di parole utili. Noi esigiamo un immediato sforzo comune per porre fine alla guerra. […] La gloria non sta da nessuna delle due parti, da tutte e due le parti ci sono soltanto cagasotto con la baionetta nella schiena che vogliono tutti un'unica cosa: non giacere sotto la terra ma camminare sulla terra senza gambe di legno.[411]

Il proclama di Roux termina con il grido «Viva la rivoluzione!», che i pazienti accolgono nuovamente come invito alla ribellione: tutti cominciano a correre in cerchio, sempre più velocemente, seguendo il ritmo di un tamburo percosso da uno degli infermieri. La corsa in cerchio si trasforma in una irruzione contro le sbarre: gli attori sbattono e si arrampicano, cercano un modo di scavalcarle e raggiungere il pubblico.

A porre fine a questo pandemonio è il direttore Coulmier in persona, che ammonisce Sade: «Signor de Sade, la mia voce è la voce della ragione, cosa accadrà in seguito se già dal principio tolleriamo tanto disordine?»; ma il regista continua a suggerire le battute ai suoi attori, mantenendo il pieno controllo della scena. La seconda visita della Corday ripete esattamente lo schema visto precedentemente: colta sul punto di sferrare il colpo viene interrotta dal regista, mentre l'urlo di Marat, «Non date retta a chi vi batte amichevolmente sulla spalla e vi dice che

[408] Peter Weiss, *Marat-Sade*, cit., Scena 9, *Prima visita della Corday*, p. 26.
[409] *Ibidem.*
[410] Cfr. Peter Weiss, *Marat-Sade*, cit., Scena 24, *Queste chiacchiere che corrono*, p. 72: «Non date retta a chi vi batte amichevolmente sulla spalla e vi racconta che non è più il caso di parlar di differenze e non esiste più motivo di litigare»; battuta parzialmente riscritta da Punzo per la drammaturgia dello spettacolo.
[411] *Ivi*, Scena 20, *Seconda concione di Jacques Roux*, pp. 58-59.

la rivoluzione è finita!», incita i pazienti, che iniziano a correre in cerchio e ad arrampicarsi sulle sbarre al grido di «Libertà!».

«Così è Marat, questa è per loro la rivoluzione»[412] afferma Sade, proseguendo con un monologo tratto dal dramma, che critica l'idea stessa di rivoluzione politica e sociale, un'illusione che altro non fa che perpetrare le strutture di potere esistenti. A questo Marat ribatte con due battute tratte da due scene diverse del testo: «Falso Sade falso. Con l'irrequietudine dei pensieri non si abbattono i muri. Gli ordinamenti non si sovvertono con la penna»[413]; «Quella che tu chiami indifferenza della Natura non è [altro] che la tua personale apatia»[414]. Il conflitto dialettico tra la disillusione di Sade e l'idealismo di Marat viene interrotto da Roux che, cavalcando un grande cavallo di legno come un bambino su un cavallino giocattolo, invoca l'azione violenta e diretta contro i nemici del popolo, mentre i pazienti lo acclamano alla fine di ogni frase.

> Correte all'armi! Combattete per i vostri diritti! Se non vi prendete subito quello che vi serve aspetterete ancora un secolo e starete incerti a vedere i loro traffici e commerci. Vi disprezzano perché non vi siete mai potuti permettere di imparare a leggere e scrivere. […] Sollevatevi, affrontateli, mostrate loro quanti siete![415]

Le urla dei pazienti che acclamano Roux si accavallano, tutti si alzano e cominciano una corsa sfrenata in cerchio fino allo sfinimento. Mentre il gruppo di attori esce di scena, Charlotte Corday attraversa lentamente lo spazio recitando con voce sommessa il monologo «Quale città è mai questa?»[416] e due infermieri iniziano ad alzare un'alta struttura di legno che riproduce una ghigliottina. «Illustre pubblico, l'esecuzione del re e degli aristocratici!» annuncia il Banditore, con il tono enfatico di chi stia introducendo un numero di magia. I pazienti entrano in fila indiana e uno alla volta si inginocchiano davanti alla ghigliottina. Quella che segue è una scena costruita secondo la tecnica del "montaggio delle attrazioni": il tamburo batte i colpi dell'esecuzione, contemporaneamente la lama cade sul fragore di quei colpi, e gli attori si accasciano in avanti come morti decapitati.

«Quello che sta accadendo non si può fermare»[417] commenta Marat, indicando i corpi con il capo poggiato su delle pertiche al centro della scena, a richiamare le teste mozzate infilzate su pali appuntiti e portate per la città durante il Regime del Terrore[418]. Conclude il suo monologo

[412] *Ivi*, Scena 25, *Seconda visita della Corday*, p. 75.
[413] *Ivi*, Scena 15, *Proseguimento del colloquio tra Marat e Sade*, p. 44.
[414] *Ivi*, Scena 12, *Discorso sulla vita e sulla morte*, p. 35.
[415] *Ivi*, Scena 19, *Prima concione di Jacques Roux*, pp. 54-55.
[416] *Ivi*, Scena 10, *Canzone e pantomima dell'arrivo della Corday a Parigi*, p. 29.
[417] *Ivi*, Scena 11, *Trionfo della morte*, p. 30.
[418] Cui fa riferimento la Corday nella canzone della Scena 10: «Cosa portano in cima a quelle pertiche», p. 29.

per poi correre verso le sbarre e lanciarsi nella canzone *Carmela*, che appartiene al repertorio napoletano dell'attore. Questo momento di realtà, che fuoriesce dalla dimensione rappresentativa del dramma è imitato da alcuni pazienti, che sbattono contro le sbarre in preda a una agitazione crescente, cantando. Dietro di loro, il coro di "pazzi" sbatte a terra pentole e bastoni, creando un forte frastuono che sovrasta ogni voce; ancora una volta, spetta agli infermieri sedare l'improvvisa ribellione. Ma non passa troppo tempo prima che i disordini tornino ad agitare i pazienti: Duperret, appena introdotto dal Banditore, viene trascinato via da un infermiere che lo coglie nel tentativo di alzare la gonna di Corday; la sua ultima battuta, «ad attendere il giorno in cui potremo ancora pronunciare la parola libertà»[419], risveglia il moto di ribellione dei pazzi, che al grido di «Libertà!» tornano a scagliarsi contro le sbarre.

A differenza di quanto accaduto fino a questo momento, gli attori non vengono subito riportati al loro posto dagli infermieri ma rimangono in silenzio sul proscenio, aggrappati alle sbarre, accasciati a terra e in ginocchio, mentre Marat pronuncia la *Liturgia di Marat*[420]

Segue la scena dell'incubo di Marat, introdotta dalle parole del Banditore. Costantino Petito viene chiuso in una gabbia di ferro, attorno a lui tutti i pazienti si scagliano e percuotono violentemente le sbarre con delle pertiche, urlando e gridando, ridendo convulsamente, additandolo come traditore, assassino, impostore, farabutto. «Lasciatelo, lasciatelo, lasciatelo!» urla disperato Roux, mettendo fine all'incubo.

È il momento della terza visita della Corday, ma il crescendo di follia sembra inarrestabile: mentre la *ragazza di Caen* ripete «Sono un'infelice e ho bisogno del suo aiuto», un tamburo comincia a battere seguendo un ritmo sempre più veloce, coprendo le parole dell'attore e dando il via all'ennesima corsa in cerchio. Roux ripete il suo monologo «Noi esigiamo…»[421] acclamato dai pazienti, che con lui urlano «Viva la rivoluzione!».

Armando Punzo/Sade avanza sulla scena a petto nudo, si inginocchia sulla destra della tinozza dove è immerso Marat, mentre un infermiere consegna un frustino a Corday. «Marat, adesso ti dirò cosa penso di questa rivoluzione» esordisce Sade, mentre Charlotte Corday lo frusta per tutta la durata del monologo tratto testualmente dal dramma:

> Adesso vedo dove conduce questa rivoluzione, ad un disfarsi dell'individuo, ad un lento dissolversi nell'uguaglianza, ad uno spegnersi delle facoltà di giudizio, ad un rinnegamento di se stessi, ad una debolezza mortale, in uno stato la cui struttura è infinitamente lontana da quella di ogni individuo.[422]

[419] *Ivi*, Scena 17, *Colloquio fra la Corday e Duperret*, p. 51.
[420] *Ivi*, Scena 13, pp. 36 sgg.
[421] *Ivi*, Scena 20, *Seconda concione di Jacques Roux*, p. 59.
[422] *Ivi*, Scena 21, *Sade sotto il flagello*, pp. 64-65.

Subito dopo, un paziente recita un monologo tratto da una scena precedente, «Una belva folle è l'uomo…»[423], con un crescendo di intensità che arriva all'urlo, fino a che gli infermieri non lo trascinano via, mentre l'uomo scaglia il suo monito contro il pubblico: «Io mi apro un passaggio sotto qualunque muro, tra lo sterco e l'ossame. Vedrete, vedrete, non è ancora finita»[424]. Segue la corsa in cerchio di tutti gli attori, che si interrompe improvvisamente per lasciare spazio all'ultimo monologo di Marat, che apporta alcuni tagli al testo:

> Io credo in quest'unica vita mortale. […] Quello che ho visto era un mondo solo e questo mondo era retto solo dall'oro, ma a possederlo erano pochi assai. […] Ho visto che c'era data una sola e unica via, i ricchi e i possidenti cacciar via, infrangere le leggi e mostrar la grinta a chi si cela dietro una sicurezza finta. […] Ma fermo resta ciò che vi insegnai, così che altri dopo me verranno, quel che ho iniziato a buon fine condurranno, fino a che un giorno senza differenze di un bene comune padrona sarà tutta la gente.[425]

I tempi sono infine maturi perché la terza e ultima visita della Corday si realizzi. La scena è commentata da Roux che, aggrappato alle sbarre, si rivolge direttamente al pubblico indicando Corday e Marat: «Guardate quel che sta succedendo. Unitevi. Abbattete i vostri nemici, rendeteli innocui perché se saranno LORO a vincere NON RISPARMIERANNO NESSUNO DI VOI!»[426]. Tutti i pazzi entrano, si mettono in riga e battono i piedi aritmicamente sempre più forte. Charlotte Corday si avvicina a Marat con il pugno alzato come a brandire un coltello, segue l'andamento di una musica strumentale e all'ultima nota si scaglia su di lui, uccidendolo. Tutti i tamburi suonano all'impazzata, i pazienti urlano e cominciano a correre da tutte le parti, sbattono contro le sbarre, si arrampicano, gli infermieri provano invano a reprimere la ribellione ormai esplosa sotto lo sguardo soddisfatto di Sade. Sulle sbarre vengono alzati dei teli neri, che coprono definitivamente la vista agli spettatori.

All'improvviso, tamburi e grida si interrompono, Roux appare scostando una quinta e pronuncia le ultime parole del dramma: «Quando apprenderete a vedere? Quando capirete finalmente?»[427].

[423] *Ivi*, Scena 15, *Proseguimento del colloquio tra Marat e Sade*, p. 42.
[424] *Ivi*, p. 43.
[425] *Ivi*, Scena 33, *Epilogo*, p. 118.
[426] *Ivi*, Scena 27, *L'Assemblea nazionale*, p. 95. Maiuscoletto nel testo.
[427] *Ivi*, Scena 33, *Epilogo*, p. 122.

9.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio

Sono 64 i file video presenti nell'archivio della Compagnia della Fortezza relativi allo spettacolo *Marat-Sade*: di questi, 7 rappresentano "doppioni" (video ripetuti e uguali tra loro), portando così il totale a 57 unità audiovisive distinte, per un totale di oltre 60 ore di registrazione, così suddivise:

- Prove nel carcere di Volterra, febbraio-giugno 1993: 4 file
- Spettacolo nel carcere di Volterra, 7 agosto 1993 (replica in presenza del Ministro di Grazia e Giustizia On. Giovanni Conso): 1 file
- Spettacolo in Piazza dei Priori, Volterra (prima replica fuori dal carcere), 24 luglio 1993: 2 file
- Tournée 1993-1995: 15 file
- Retrospettiva del 1997 in Piazza dei Priori, Volterra: 1 file
- Prove per il riallestimento del 2008: 16 file
- Spettacolo nel carcere di Volterra, 21 e 23 luglio 2008: 2 file
- Tournée del 2008: 14 file
- Documentario *Le voci di dentro*: 1 file
- Materiali terzi utilizzati per fini di studio: 1 file

Dal punto di vista quantitativo (numero dei file e loro durata), il materiale si riferisce soprattutto alla tournée del 1993-1995 e al riallestimento del 2008, per il quale sono documentate la maggior parte delle prove. Il materiale del 1993, sul quale si concentrerà il presente paragrafo, prevede un totale di quasi 7 ore, di cui 2 ore e 40 minuti dedicati alle prove (datate febbraio 1993), 1 ora e 15 minuti dedicati al primo studio (datato giugno 1993) e il restante dedicati allo spettacolo in carcere e in Piazza dei Priori.

Dall'analisi del materiale audiovisivo e dalla consultazione degli appunti del regista conservati in archivio è possibile ricavare uno sguardo inedito sulla genesi processuale dello spettacolo, sulla costruzione dei personaggi attraverso l'improvvisazione degli attori e sul lavoro di decostruzione del testo di Peter Weiss.

L'urlo

Lo spettacolo nasce da un desiderio espresso dalla compagnia in quegli anni: stabilire un contatto con il mondo esterno, un incontro che fino a quel momento le era stato negato. La compagnia, infatti, non aveva mai avuto l'opportunità di uscire fisicamente dal carcere,

rendendo l'interazione con il pubblico limitata ai pochi giorni di repliche estive. Le battute finali del testo di *Marat-Sade*, «Quando imparerete a vedere? Quando capirete finalmente?»[428], punto di partenza del lavoro di decostruzione e disarticolazione drammaturgica attuato dal regista, costituiscono un'esortazione al pubblico e rafforzano il bisogno di contatto con l'esterno, la necessità di mostrarsi e di essere visti, la ricerca di una comunione fisica con gli spettatori impedita dalle sbarre del gabbiotto. «Mentre per questi ultimi [i pazzi di Charenton] "recitare" fa parte del gioco "a scatole cinesi" orchestrato dall'autore, per i detenuti-attori è una delle poche possibilità reali di comunicare con il mondo esterno e di mostrarsi a "chi sta fuori" in una veste diversa da quella del delinquente»[429]. Il desiderio di stabilire un contatto sempre maggiore con l'esterno è espresso anche dagli stessi attori detenuti, intervistati da Stefano Marcelli per la realizzazione del documentario *Le voci di dentro*.

> Marat-Sade si sa che è già un lavoro molto impegnativo: Peter Weiss ha voluto affrontare il mondo manicomiale, noi abbiamo trasportato questo problema nel mondo carcerario. Il carcere è un piccolo universo che va scoperto, dovrebbe essere conosciuto da tutti, non solo dagli addetti ai lavori. Il cittadino dovrebbe partecipare attivamente al pianeta carcere. (Marco Luono, attore)[430]

In risposta al bisogno di comunicare espresso dagli attori della compagnia, il regista decide di intraprendere un training vocale finalizzato a esplorare le potenzialità della voce fino al limite dell'urlo. Non un training fine a se stesso, ma inserito nel contesto del lavoro per il nuovo spettacolo: la scelta del testo di Peter Weiss risulta così particolarmente significativa, in quanto l'ambientazione manicomiale offre un terreno fertile per l'esplorazione della voce.

Il lavoro sull'urlo diviene infatti un mezzo attraverso il quale i detenuti possono proiettarsi verso l'esterno e invadere vocalmente, anche se non fisicamente, lo spazio pubblico al di fuori del carcere[431]. Testimonianze del lavoro sull'urlo sono presenti nei video delle prove[432] (figg. 86-89): ogni volta che l'energia degli attori è calante, il regista costruisce un caos sonoro fatto di lamenti e risate isteriche che carica gli attori e li costringe a urlare per farsi sentire. «Non ti si sente, fallo al massimo delle tue possibilità. Fallo al massimo delle tue possibilità: è teatro, non è vita di tutti i giorni!», Punzo esorta l'attore che interpreta il direttore Coulmier[433]: «nel rumore del manicomio in cui tutti urlano tu, per farti sentire da de Sade, sai che casino devi

[428] Peter Weiss, *Marat-Sade*, cit., p. 121.
[429] Letizia Bernazza, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, in Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza,* cit., p. 88.
[430] Cfr. file video MA035VHS.
[431] Sul concetto di voce come produttrice di corporeità, cfr. *supra,* par. 6.6. Il paesaggio sonoro.
[432] Cfr. file video MA034VHS e MA036VHS.
[433] Cfr. file video MA036VHS.

fare!». Così come, nel corso delle prove, anche all'interno dello spettacolo il tappeto sonoro manicomiale non è fine a se stesso, non si limita a ricostruire l'atmosfera di Charenton, ma è funzionale all'emanazione di un sovraccarico di energia da parte degli attori che, con le loro urla, devono raggiungere gli spettatori. Non un verso animalesco, quindi, né l'esplosione primordiale del *kiai* asiatico o del grido di artaudiana memoria, ma un urlo con una funzione comunicativa ben specifica: portare concretamente un testo a un pubblico che appare come irraggiungibile.

Carcere e manicomio

Nel processo di creazione dello spettacolo, l'ambientazione manicomiale del dramma si è rivelata terreno fertile per l'esplorazione delle dinamiche di potere, della dimensione clinica, standardizzante e infantilizzante dell'istituzione totale e quindi dei parallelismi che è possibile stabilire con lo spazio-carcere. Dai video delle prove e soprattutto dagli appunti del regista conservati in archivio, risulta evidente come si sia fin da subito cercato di ricreare il senso di chiusura e oppressione del manicomio[434] (fig. 121) per far emergere la forza vitale e l'interiorità emotiva degli attori detenuti, fortemente represse nella condizione carceraria[435] (fig. 122). Il primo passo è stato convincere gli attori a interpretare i personaggi "pazzi" di Charenton.

> Inizialmente, quando ho proposto di fare *Marat-Sade*, la reazione degli attori è stata negativa: non volevano interpretare dei pazzi. C'era una resistenza simile a quella che avevamo incontrato con altri ruoli, come quando nei primi spettacoli alcuni attori non volevano vestirsi da donna. Ma alla fine, attraverso discussioni e prove, gli attori hanno capito che interpretare quei ruoli poteva essere liberatorio perché permetteva loro di esplorare nuove capacità e di mostrare un lato diverso di sé.[436]

La prima svolta nel processo creativo è arrivata con l'improvvisazione di Marco Luono, l'attore che avrebbe interpretato il Banditore: a partire dal ricordo di un uomo con problemi psichiatrici conosciuto da bambino, che camminava incespicando sul suo bastone, l'attore ha ricreato quella gestualità e quella camminata uniche dando vita al suo personaggio. Da quel momento in poi, anche gli altri attori hanno cominciato a entrare nel gioco dell'improvvisazione, ricreando di volta in volta la gestualità, la voce, la parlata e la camminata di persone con disturbi mentali conosciuti nel corso della loro vita. «C'era chi, ad esempio, ricordava compagni di cella che si erano finti pazzi per ottenere benefici durante la detenzione e aveva cominciato a imitarne i

[434] Cfr. Appunti di Armando Punzo, 1993: «Senso di chiusura oppressione» (ACF, spettcomp. 5).
[435] Cfr. Appunti di Armando Punzo, 25/03/1993: «Partire dalla propria vita interiore (emotiva) per scoprire gli elementi utili alla costruzione del personaggio. Importante: imparare a collegarsi con la propria vita interiore emotiva fortemente repressa nella cultura carceraria» (ACF-BGV, spettcomp. 5).
[436] Intervista ad Armando Punzo, cit.

gesti e i tic» ricorda il regista, «così come Franco Capasso che aveva conosciuto, tanti anni prima, un uomo che soffriva di crisi epilettiche e a partire da quei ricordi ha creato un personaggio incredibile, che tremava e si muoveva in modo unico»[437]. Tra le quattro mura della cella utilizzata per le prove, giorno dopo giorno, attraverso le improvvisazioni degli attori, prendeva forma un microcosmo fatto di persone reali, un'umanità di cui troviamo traccia nei video conservati in archivio[438], nelle risate, nelle camminate, nei gesti dei "matti": un attore si morde freneticamente le dita della mano (fig. 90), altri improvvisano camminate a passi piccoli e veloci (figg. 91-92), un altro ancora ondeggia su un'asse di legno come se fosse sospeso in aria e dovesse mantenere un equilibrio precario (fig. 93).

Una parte significativa del lavoro è stata dedicata ai costumi, che hanno svolto un ruolo cruciale nell'espressione della dinamica oppresso/oppressore. Già durante le prove del febbraio 1993[439] (fig. 94) sono presenti i costumi che avrebbero introdotto questo contenuto: per i pazienti, il bianco delle camicie di forza e dei camici simboleggia la condizione di oppressi, mentre per il personale clinico, inclusi il direttore, le suore e gli infermieri, il nero degli abiti rappresenta per contrasto l'autorità e l'oppressione. Anche i costumi sono stati utilizzati nel corso delle prove come impulso per le improvvisazioni: «A uno degli attori abbiamo lasciato la camicia di forza per un giorno intero: a un certo punto ha cominciato a chiederci di scioglierlo, e poi di avere una sigaretta. Era un momento così reale che è entrato a far parte dello spettacolo»[440].

Ulteriore elemento che emerge nel corso delle prove è l'infantilizzazione dell'internato, che riguarda tanto il manicomio quanto il carcere, luoghi dove vigono la privazione dell'autonomia decisionale, la dipendenza dall'autorità di sorveglianza, il lessico viziato dall'uso di diminutivi come "domandina", "spesino", "scopino" e così via.[441] Durante le prove sono introdotti elementi simbolici che richiamavano l'infanzia e il gioco, come la presenza di una bambola di pezza tra le braccia di Charlotte Corday[442] (fig. 95) o il cavalluccio di legno cavalcato da Roux[443] (fig. 96). Nulla rimane della dimensione infantile nella replica di giugno, tantomeno nello spettacolo finale: la bambola di pezza scompare dalle braccia di Corday, il cavallino di legno di Roux assume dimensioni imponenti (fig. 97) pur mantenendo un'artificiosità che

[437] *Ibidem.*
[438] Cfr. file video MA034VHS e MA036VHS.
[439] Cfr. file video MA034VHS.
[440] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[441] Nel gergo carcerario, la "domandina" è l'istanza per l'ottenimento di un permesso premio o di una misura alternativa, mentre "spesino" o "scopino" indicano i lavori svolti all'interno dell'istituto. Sull'infantilizzazione come tratto caratteristico delle istituzioni totali, cfr. Erving Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali,* cit.
[442] Cfr. video MA034VHS.
[443] Cfr. video MA037VHS.

contrasta con lo spazio reale del carcere, così come tutti gli altri oggetti di legno, in particolare la ghigliottina e la bagnarola.

Altro elemento cruciale che ha orientato la ricerca registica è stato il costante dialogo tra lo spazio manicomiale e lo spazio reale del carcere: il primo, che appartiene all'ambientazione del dramma di Peter Weiss, è richiamato dalle celle e dalle sbarre del secondo spazio, che coincide con l'ambientazione reale della messinscena. Il carcere diviene così, al contempo, spazio concreto e spazio scenografico. «Credo che lo spazio debba poter condizionare le azioni degli attori, debba "essere riempito" con i loro movimenti, gesti e parole»[444] afferma Armando Punzo in un'intervista a Letizia Bernazza, sottolineando la profonda connessione tra lo spazio-carcere e la ricerca attoriale della compagnia.

Il primo passo nella ideazione della scenografia finale è rappresentato dallo studio di giugno[445], andato in scena per un gruppo ristretto di spettatori e per le telecamere della Rai e ambientato negli spazi interni (corridoio del piano terra ed ex celle di contenimento). Lo spettacolo si apriva proprio nel corridoio, con l'introduzione del direttore di Charenton che accoglieva gli spettatori: le mura del carcere erano nascoste da quinte nere, lasciando così visibili solo le porte sbarrate di alcune celle (fig. 98). Al loro interno, gli spettatori assistevano alla messinscena dei pazienti di Charenton: Corday affacciata a una finestra aperta sul corridoio (fig. 99), Marat nella bagnarola e il popolo parigino in rivolta che improvvisava delle barricate sventolando la bandiera francese (fig. 100). Tutto accadeva davanti agli occhi degli spettatori che si spostavano da una cella all'altra guidati dalla narrazione del Banditore, il quale irrompeva nelle stanze per introdurre i vari personaggi come se fossero animali in gabbia (fig. 101). Poi, dopo il primo e vano tentativo di uccisione di Marat da parte di Corday che il Banditore e i pazienti guidavano gli spettatori verso una zona del carcere dismessa, fortemente deteriorata, senza quinte o teli neri a nascondere le mura erose e le porte sbarrate delle strettissime celle che negli anni Settanta erano adibite all'isolamento (fig. 102). Se fino a quel momento lo spazio reale del carcere era stato in qualche modo nascosto, o quantomeno assimilato a quello di un ospedale psichiatrico con le sue stanze spoglie e asettiche, ora emergeva in tutta la sua cruda verità. In quella parte dismessa dell'istituto gli spettatori assistevano a momenti di contenimento degli attori-pazienti rinchiusi nelle strettissime celle dalle quali sporgevano braccia e mani (fig. 103-104): vere e proprie gabbie che, nello spettacolo finale, sarebbero state ricreate attraverso l'uso di oggetti di scena come le grate arrugginite (fig. 105). Inoltre, come

[444] Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 37.
[445] Cfr. file video MA037VHS e MA038VHS.

abbiamo visto, una vera e propria gabbia di ferro sarebbe stata utilizzata per "contenere" l'attore Costantino Petito nei panni di Marat e simulare punizioni corporee (fig. 106).

Se nella prova generale di giugno l'ambientazione interna del carcere permetteva una prossimità fisica con gli spettatori e con l'occhio della telecamera – scelta guidata anche dalla necessità di fare dello spettacolo un prodotto cinematografico – nel debutto di luglio e in tutte le repliche che seguiranno, in carcere e in tournée, lo sguardo del pubblico sarà sempre mediato da una fitta inferriata. Lo spettacolo debutterà infatti nel gabbione circondato di sbarre già esistente nel campino: qui gli attori, rinchiusi come animali in gabbia, mostreranno la loro ricerca di contatto con gli spettatori sbattendo contro le sbarre, arrampicandosi, provando a superarle e abbatterle (fig. 107). La presenza delle sbarre contro cui i "pazzi" si scagliano non farà altro che aumentare negli spettatori la percezione dell'energia intrappolata e liberata dagli attori sulla scena. Ancora una volta, l'ambiente reale del carcere, con le sue restrizioni e i suoi strumenti di contenimento, si rivela essenziale alla scrittura scenica dello spettacolo e viene utilizzato come vera e propria scenografia. In assenza di sbarre reali, l'inferriata verrà ricreata scenograficamente sul proscenio dei teatri tradizionali durante le tournée.

Infine, a contribuire alla definizione di uno spazio ambivalente tra carcere e manicomio è l'ambiente sonoro. Sebbene *Marat-Sade* sia il primo spettacolo non tratto da un testo napoletano, il regista decide di mantenere le lingue del carcere, gli attori si esprimono in napoletano, siciliano, sardo, non solo nei monologhi ma anche attraverso l'uso di canzoni. «Una rivoluzione mancata che abbia il sapore di Napoli» annota Punzo nei suoi appunti (fig. 123): una scelta che rivendica l'autenticità del suo teatro e al contempo assume un significato universale che abbraccia l'umanità nella sua interezza, oltrepassando la condizione del detenuto.

> Lo spazio sonoro rinvia alla quotidianità del carcere, piuttosto che alla routine di Charenton: Marat e i Pazzi, infatti, si esprimono nella medesima lingua dei detenuti (napoletano, siciliano, sardo) e intonano dietro le sbarre le stesse nenie cantilenanti con cui i reclusi si fanno compagnia nelle loro celle.[446]

La fuoriuscita

«Abbiamo scelto il testo proprio partendo dalla scena finale: l'interruzione dello spettacolo, l'interruzione della rappresentazione» dichiara Armando Punzo, intervistato nel campino del carcere per il documentario *Le voci di dentro*, alle sue spalle le sbarre del gabbiotto e gli attori

[446] Letizia Bernazza, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, cit., p. 97.

che inscenano una ronda avvolti nelle camicie bianche. «Questo gioco è la cosa che ci è piaciuta: l'idea del teatro che potrebbe essere interrotto per far uscire fuori la vita, una vita che è nascosta dietro alle parole di un testo, la scenografia, le musiche»[447].

La *fuoriuscita* è il terzo tema all'origine dello spettacolo: fuoriuscita dell'attore dal personaggio, che è anche fuoriuscita dalla rappresentazione. L'elemento della fuoriuscita assume una dimensione crescente nel testo di Peter Weiss, che si apre con pochi momenti di irrequietudine, per poi mostrare una progressiva perdita di controllo dei "pazzi" fino alla follia collettiva finale che non può più essere sedata. Si tratta, tuttavia, di alcuni momenti metateatrali che irrompono in una rappresentazione altrimenti coerente e lineare. La compagnia si confronta con il testo proprio a partire dall'apoteosi finale, ribaltando così gli equilibri drammatici e creando uno spettacolo che si basa sull'emergere della follia e del caos, dove il tentativo di portare avanti la rappresentazione si dimostra ben presto vano.

Nel corso delle prove e del primo studio di giugno i momenti di fuoriuscita si manifestano in modi diversi: la vita vera irrompe nelle canzoni dialettali, negli attori-pazienti che si rivolgono direttamente al pubblico rompendo la convenzione rappresentativa, nello svelamento finale dello spazio-carcere e nella follia collettiva che esplode dopo l'uccisione di Marat. Nella prova generale del giugno 1993[448] il «gioco» del teatro «interrotto per far uscire la vita», per usare le parole del regista, è chiaro fin dall'inizio: dopo l'introduzione formale di Coulmier, che accoglie gli spettatori nel braccio del carcere, due attori-pazienti che camminano avanti e indietro nel corridoio irrompono verso gli spettatori, uno di loro canta una canzone dialettale (fig. 108), l'altro, contenuto dagli infermieri, implora il pubblico di «scioglierlo dalla sua camicia», per poi chiedere all'uno o all'altro spettatore di dargli una sigaretta (fig. 109). Quest'ultima scena è ancora più autentica se consideriamo che nasce da un momento di improvvisazione.

L'apice della dimensione di fuoriuscita, in tutte le sue accezioni, si ha al termine dello spettacolo: dopo l'uccisione di Marat da parte di Charlotte Corday, la reazione dei rivoluzionari parigini si esprime attraverso la folle disperazione dei pazienti di Charenton, che escono definitivamente dai loro ruoli e si ribellano ai loro oppressori (fig. 110). Una ribellione che scoppia a pochi passi degli spettatori, che continuano a condividere lo stesso spazio con gli attori-pazienti. Mentre gli infermieri tentano invano di sedare la rivolta, il direttore e il Banditore allontanano il pubblico facendolo retrocedere nel corridoio, per poi chiudere

[447] Cfr. file video MA032DVM.
[448] Cfr. file video MA037VHS e MA038VHS.

definitivamente il cancello del braccio dismesso del carcere: il popolo parigino (ovvero il pubblico) è al sicuro, la rivoluzione si consumerà al di là delle sbarre (fig. 111).

Tutti questi momenti saranno mantenuti nello spettacolo finale, dove la dinamica della fuoriuscita si risolverà in un accadimento ciclico, con le corse in cerchio e gli assalti alle sbarre a intervalli regolari da parte degli attori (fig. 112). «La svolta è arrivata quando abbiamo trovato la scena della corsa in cerchio. Quell'esplosione di vitalità era per me la cosa più importante di quel lavoro: era vita che si voleva liberare»[449] spiega Armando Punzo.

Il cerchio incarna molti dei concetti visti fin qui: la ripetitività del passeggio e la monotonia della vita carceraria, come nella celebre *Ronda dei carcerati* di Van Gogh e come accennato dallo stesso regista nei suoi appunti[450] (fig. 124), ma anche il moto compulsivo di alcuni animali tenuti in cattività, come i topi da laboratorio o i predatori in gabbia. «La libertà e la rivoluzione, scelte reali e consapevoli per de Sade, utopico futuro per Marat, diventano ossessione dei reclusi, che girano in circolo senza riuscire a trovare la via d'uscita»[451]. Qui il ruolo del regista diventa attivo e determinante: è lui a segnare l'inizio e la fine della corsa, intervenendo solo quando osserva che gli attori non riescono più a mantenere la stessa energia fisica. Questo rende lo spettacolo sfiancante dal punto di vista fisico, con ogni attore che spinge se stesso fino al limite delle proprie forze. La corsa in cerchio non *rappresenta* ma *è* un'esplosione di forze vitali che vogliono liberarsi.

La fuoriuscita della vita dalla rappresentazione risponde al bisogno degli attori detenuti di esprimere se stessi attraverso l'azione, di superare quella tendenza all'autocontrollo delle emozioni e dei gesti che è tipica dell'istituzione totale, per rilasciare tutta l'energia accumulata. In carcere, infatti, non si corre, non si salta, non si urla, si è costantemente obbligati a controllarsi. La corsa frenetica al grido di "Libertà!", che torna ciclicamente nel corso dello spettacolo, è l'apoteosi di questo rilascio di energia.

> Facciamo l'esempio del saltare. Saltare è qualcosa che devi fare contro il tuo peso e contro i limiti che hai nella testa. Contro tutto quello che, specialmente in carcere, porterebbe a stare fermi, a non saltare. Quando il salto avviene, ti rendi conto della forza del movimento e della sua intensità intesa come contraddizione.[452]

[449] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[450] Cfr. Appunti di Armando Punzo, 1993: «Giro in tondo come nelle carceri francesi e da quel cerchio si staccano per recitare le loro parti» (ACF-BGV, spettcomp. 5).
[451] Anna Contini, *Il Marat-Sade di Punzo. Danzando nella gabbia cieca della reclusione*, "Krapp's Last Post", 11 marzo 2009, Online: https://www.klpteatro.it/marat-sade-punzo-recensione (u.v. 5/04/2024).
[452] Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 51.

Ma, allo stesso tempo, lo spettacolo risponde anche al bisogno del regista di parlare a tutta la società, non solo al microcosmo del carcere: il trionfo del caos e della follia collettiva è il trionfo della vita vera, di tutte quelle forze che sono dentro di noi e che la società reprime. Il carcere diviene metafora di una condizione di prigionia più grande, della galera che costringe l'umanità. Carcere come rappresentazione della realtà, che contiene in sé tutte le contraddizioni e tutte le potenzialità umane. Il grido "Libertà!" non porta con sé una critica al sistema penitenziario fine a se stessa, ma fa appello a una riflessione più ampia sulla condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo che, nella visione di Punzo, è imprigionato non solo da muri fisici ma anche da barriere sociali, culturali e psicologiche.

9.3. Il lavoro sul testo

«Che abbiano avuto il tempo di penetrare nel testo e di farlo loro con piena consapevolezza è evidente»[453] scriveva Franco Quadri nella sua recensione su "La Repubblica" del luglio 1993. Al centro del lavoro di selezione e riscrittura del testo non c'è la dialettica tra Marat e de Sade, non c'è lo scontro tra due diverse visioni della rivoluzione (politica e sociale da un lato, individuale dall'altro), ma c'è un'idea nuova, che germina tra le righe di Peter Weiss e si rivela al lettore/spettatore non nella sua enunciazione dialettica ma nella sua dimostrazione pratica: la rivoluzione come caos. È il non detto, il mostrato, è quello che accade nelle didascalie del dramma, è l'ultima frase pronunciata dopo l'apoteosi finale: «Quando imparerete a vedere? Quando capirete finalmente?»[454]. È la vita che esplode e che si prende la sua rivincita.

La riscrittura del testo parte proprio dalla fine, sovvertendo gli equilibri del dramma e focalizzandosi sull'emergere del caos e della vitalità repressa.

> I pazienti sono ormai del tutto in preda alla follia della loro marcia danzata. Molti saltellano e si rigirano convulsi.
> Coulmier incita gli infermieri ad usare il massimo rigore. Alcuni pazienti vengono gettati a terra.
> Il banditore compie ritmicamente dei grandi balzi davanti all'orchestra.
> Sade è seduto in alto sulla sedia e ride trionfante. Disperato, Coulmier dà il segnale di calare il sipario.
> Sipario.[455]

[453] Franco Quadri, *Rivoluzione e libertà nel manicomio criminale*, "La Repubblica", 24 luglio 1993.
[454] Peter Weiss, *Marat-Sade*, cit., p. 122.
[455] *Ibidem*.

Quest'ultima didascalia condensa in poche righe il significato ultimo del dramma: la ribellione finale dei pazienti si scontra con la filantropia degli spettatori e con l'idea di arte terapeutica, portando al centro la dinamica istituzionale oppresso/oppressore. La follia collettiva non esplode sul piano dialettico, ma in una "marcia danzata" che è espressione del caos, in netto contrasto con la visione paternalistica del direttore e con la disputa retorica tra individualità e massa.

La disarticolazione del testo corrisponde al metodo di destrutturazione registica di Punzo, che procede per sottrazione e per tradimenti proprio per cogliere il messaggio essenziale del testo, inteso anch'esso come istituzione da smantellare. Anche i personaggi e il testo sono sottoposti a una operazione di liberazione grazie alla enfatizzazione del caos e della vitalità repressa. La dinamica metateatrale assume un ruolo secondario, «l'azione drammatica viene sistematicamente decostruita, vengono smontati i collanti che sostengono la narrazione»[456] in funzione di un'opera che si risolve nell'azione e nella presenza potentissima degli attori detenuti, più che in una linea narrativa lineare.

Ma dal momento in cui il regista decide di lavorare sulla nuova drammaturgia internazionale, scegliendo testi fondamentali come *Marat-Sade* di Peter Weiss o il successivo *La prigione* di Kenneth Brown, per poi esplorare l'opera di Genet o grandi classici come Shakespeare o Collodi, entra in gioco anche la volontà di tradire le aspettative del pubblico rispetto al contesto penitenziario. Con la sua interpretazione del *Marat-Sade* la Compagnia della Fortezza sfida lo spettatore a confrontarsi con un teatro che mette in discussione il suo sguardo e la sua indulgenza.

> Qui, nel penitenziario di Volterra, lo spettatore entra armato di tutta la sua indulgenza, pronto ad essere comprensivo ed amabile nei confronti di gente che soffre la vita ben più duramente di lui. E poi, quando l'azione comincia, tutta l'indulgenza svapora nella sensazione che dà il vero teatro: sensazione dello spettatore d'essere in mano all'attore.[457]

Il lavoro sul testo coinvolge direttamente gli attori. A ciascuno di loro viene fornita la copia integrale del dramma e viene chiesto di scegliere i passi che risuonano maggiormente in lui (figg. 125-128)[458]; successivamente, sulla base del lavoro fatto, il regista affida le parti e i personaggi. A questo punto, la compagnia adotta un paradigma drammaturgico che prevede di trasformare i dialoghi in monologhi, tagliare i discorsi troppo dottrinari, enfatizzare i passaggi che mostrano accezioni concrete dell'energia rivoluzionaria, tradurre ogni azione nella sua

[456] Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., p. 214.
[457] Ferdinando Taviani, *Il rasa dei dimenticati vivi*, cit., p. 87.
[458] Copie integrali dei testi di Carmine Piccolo e Franco Capasso conservate in ACF-BGV, spettcomp. 5.

violenta negazione. Parallelamente al lavoro sul testo vi è quello sull'attore: «Molte improvvisazioni, malgrado non siano mai state presentate in pubblico, sono servite ad entrare nel testo e riscriverlo»[459] spiega il regista. Gli attori dimostrano la capacità di essere interlocutori del testo, di parlare *con* e *del* testo con una competenza fortemente teatrale.

Il risultato è il montaggio drammaturgico documentato dal copione conservato in archivio[460] (figg. 129-137), che riporta precise annotazioni di scrittura scenica: le "interruzioni" da ripetere dopo ogni visita della Corday, l'ordine delle scene cambiato per seguire uno sviluppo non lineare ma circolare (diversamente da quello di Peter Weiss), lo schema monologo-fuoriuscita e azione-negazione. L'utilizzo del monologo permette di superare la consequenzialità narrativa e di arrivare direttamente allo spettatore senza la mediazione del dialogo, rendendolo interlocutore diretto.

9.4. Il riallestimento del 2008

> Le irruzioni dei matti, in cerchio, contro le sbarre, al grido di "libertà, libertà!", lo stordito sonnambulismo di Carlotta Corday (Angelo Privitera), le tirate disperate di Marat (il bravissimo Santolo Matrone, una delle colonne della Compagnia), le irruzioni di altre singolarità (ricordiamo, tra gli altri, Aniello Arena, Antonino Mammino, Placido Calogero, Mustafa Maroki, Massimiliano Mazzoni), il proclama su un cavallo di legno, gli interventi degli inservienti, il tutto controllato da un Sade in abiti preteschi interpretato dal regista, sono grandi immagini di teatro che avevamo dentro, da quando lo spettacolo replicò per i teatri, fino a vincere il premio Ubu come migliore produzione italiana del 1993. Ora riaffiorano brucianti, nella sera che ormai sfuma nel buio.[461]

Nel luglio del 2008, in occasione della celebrazione dei vent'anni della Compagnia della Fortezza, lo spettacolo *Marat-Sade* torna in scena nel carcere di Volterra con un nuovo gruppo di attori.

Il riallestimento si basa su una doppia motivazione: *archivistica* e *dimostrativa.* La motivazione archivistica è legata al ventennale della compagnia, che diventa l'occasione per presentare la Fortezza in una prospettiva storica, valorizzando il patrimonio artistico espresso a partire dal primo vero spettacolo-svolta. La motivazione dimostrativa si basa sulla convinzione che lo spettacolo non abbia esaurito il suo significato, e possa altresì attivare ulteriori sfide artistiche e nuove interpretazioni. Parafrasando André Lepecki, la ripresa non rappresenta «una

[459] Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 33.
[460] Cfr. montaggio testo *Marat-Sade,* ACF-BGV, spettcomp. 5.
[461] Massimo Marino, *Compagnia della Fortezza: in carcere da vent'anni*, "Hystrio", XXI, 4 (dicembre 2008), pp. 2-3; poi in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere*, Corazzano, Titivillus, 2008, pp. 314-316.

forma di nostalgia», ma permette di cogliere in un lavoro passato «un campo creativo, non ancora esaurito, di "impalpabili probabilità"»[462]. Quest'idea di impulso creativo mai pienamente esaurito e fucina di nuovi sviluppi possibili è sempre presente in Armando Punzo. *Marat-Sade* in particolare, con la sua complessità tematica, si presta particolarmente a essere reinterpretato e riallestito, continuando a stimolare la riflessione e l'interesse del pubblico e mantenendo la sua rilevanza anche dopo anni dalla sua prima messa in scena. «Con il gruppo dei detenuti-attori della Fortezza, ripensando a questi vent'anni abbiamo avuto il bisogno di ricongiungerci con le radici, le origini di questa compagnia. Il *Marat Sade* rappresenta una condizione attuale»[463] scrive Armando Punzo nella presentazione del riallestimento di *Marat-Sade* pubblicata nel programma di VolterraTeatro 2008.

In questo contesto, gli spettatori del 2008 diventano in qualche modo testimoni della storia della compagnia: chi c'era nel 1993, come il critico Massimo Marino, vede i suoi ricordi "riaffiorare brucianti"; chi non c'era, osserva sulla scena il riflesso di un passato che ha plasmato l'identità e il percorso artistico della compagnia e continua a produrre significato. *Marat-Sade* assume «una dimensione temporale e afferma il suo statuto di storia»[464], gli spettatori del 2008 diventano testimoni di un processo di storicizzazione in quanto vedono l'evento originale acquisire una nuova rilevanza culturale nel contesto contemporaneo, confermando così il suo statuto di storia viva e di memoria collettiva.

Il riallestimento solleva anche importanti questioni riguardo alla responsabilità dei nuovi attori nel preservare l'eredità artistica dello spettacolo originale, rispettando e comprendendo il lavoro degli attori precedenti.

> Nel 2008 abbiamo lavorato in modo diverso: avevamo il video della versione originale e quindi gli attori hanno usato i personaggi interpretati dai loro predecessori come riferimento. La stragrande maggioranza ha seguito questa linea, anche se c'erano alcuni nuovi attori. Mi ricordo, per esempio, di un attore marocchino che all'inizio stava fermo in un angolo nel cortile: aveva trovato un'espressione personale molto impressionante, che abbiamo usato come apertura dello spettacolo. Lavorando insieme, alcuni hanno sviluppato ulteriormente i personaggi, ma per la maggior parte abbiamo seguito la struttura esistente: il personaggio con la stampella, quello sul cavallo, e così via.[465]

---

[462] Elisa Anzellotti, *Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza*, "Unclosed", V, 18, 20/04/2018. Cfr, André Lepecki, *Not as Before, but Again*, cit.
[463] Armando Punzo, note di regia del riallestimento del *Marat-Sade*, 2008. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/marat-sade/ (u.v. 3/07/2024).
[464] Jennifer Allen, *Einmal ist keinmal*, in Antonio Caronia, Janez Jansa, Domenico Quaranta (a cura di), *Re:akt!*, Brescia, LINK, 2014, pp. 23-33.
[465] Intervista ad Armando Punzo, cit.

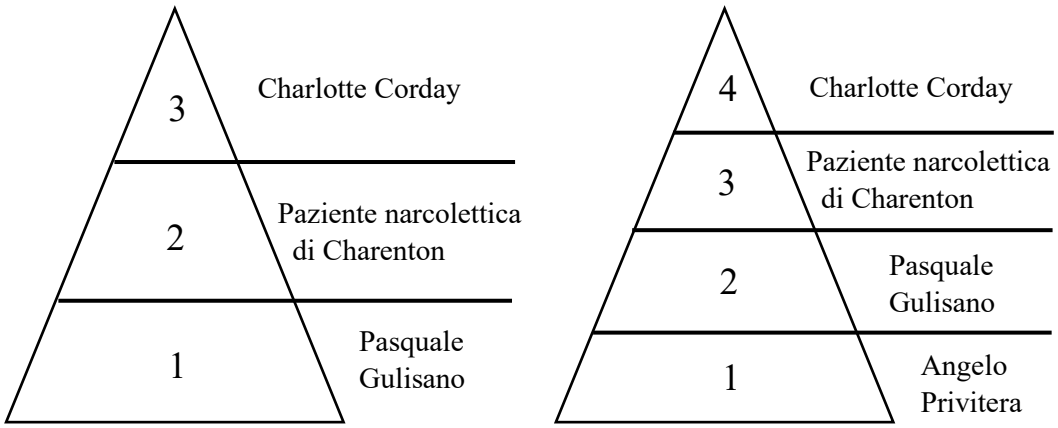
Nonostante il lavoro sia partito dai video delle repliche del 1993, le registrazioni delle prove[466] documentano che gli attori non si sono limitati a riprodurre le performance gestuali e vocali dei loro predecessori. Al contrario, il nuovo gruppo appare impegnato attivamente nella propria ricerca personale. Un esempio tangibile lo si trova nell'interpretazione di Marat da parte dell'attore Santolo "Santino" Martone (fig. 113), il cui uso costante delle mani sul volto aggiunge un elemento distintivo al personaggio; il Jacques Roux di Placido "Dino" Calogero non si limita a urlare le sue parti più potenti, ma le pronuncia "dentro", a bassa voce, conferendo loro un'intensità e una profondità diverse rispetto al suo predecessore; la Charlotte Corday di Angelo Privitera non ha le mani rivolte verso l'alto ma sempre sollevate, come se stesse brandendo un coltello; ogni attore è còlto nella ricerca personale di una propria camminata e di una propria gestualità (figg. 114-116).

La decisione di mantenere la caratterizzazione dei personaggi originali, pur lavorando sulle espressività personali, introduce, a ben vedere, quello che possiamo definire un quarto grado di rappresentazione. Se nel 1993 il processo di rappresentazione si articolava in tre gradi distinti: l'attore detenuto, il paziente di Charenton e il personaggio della Rivoluzione francese, nel riallestimento del 2008 si aggiunge un quarto grado, che mette in relazione il nuovo attore con l'attore di cui raccoglie il testimone originale: l'interprete che per primo ha creato e plasmato il personaggio sulla base di improvvisazioni e ricordi personali. Questo intricato "gioco delle parti" permette di comprendere non solo la professionalità ma anche l'attitudine autoriale degli attori della compagnia. Se da un lato, infatti, si mantengono visibili sulla scena la realtà del carcere e la condizione della detenzione, dall'altro lato le competenze tecniche ed espressive acquisite dai "nuovi attori"[467] permette loro di emanciparsi dai ruoli istituzionali doppiamente presenti nella scena del carcere e nella patologia psichiatrica del testo di Weiss per reinterpretarli in modo consapevole. Il riallestimento del 2008 spinge i confini di questo "gioco delle parti" fino alle sue estreme conseguenze, sottolineando la professionalità degli attori detenuti.

[466] Cfr. file video MA001DVM-MA005DVM.

[467] Il termine è utilizzato nella sua ambivalenza di significato: "nuovi" sono gli attori del riallestimento del 2008, in quanto diversi dagli interpreti originali, ma "nuovi attori" sono anche gli attori professionisti del Teatro Carcere nella categorizzazione proposta da Cristina Valenti. Cfr. *supra,* par. 6.3. Gli attori detenuti.

Paradigma dei diversi gradi di rappresentazione:



10. *I NEGRI* (1996). IL CORPO DELL'ATTORE

L'attore non deve illustrare ma compiere un "atto dell'anima"
tramite il suo organismo.
Si aprono così, davanti a lui, due alternative estreme:
egli può vendere, disonorare, il suo essere concreto e "incarnato"
facendo di sé un oggetto di prostituzione artistica:
oppure può donare se stesso,
santificando il suo essere concreto e "incarnato".
Jerzy Grotowski

«Una sera un uomo di teatro mi chiese di scrivere una commedia per un gruppo di attori negri. Ma che cosa è poi un negro? E per prima cosa, di che colore sono i negri?»[468] scrive Genet nella nota iniziale dell'atto unico *I Negri* del 1958. Il dramma appare come un rituale portato sulla scena da un gruppo di attori neri, in cui l'omicidio di una donna bianca viene rievocato e rappresentato per l'intrattenimento di una Corte di Bianchi, estensione degli spettatori in sala ed emblema del potere imperialista. I Negri inscenano un macabro processo contro uno di loro (Villaggio), il quale confessa il delitto con estrema cura dei particolari. Essi si rivolgono al pubblico dichiarando la loro condizione di attori e la finzione di ciò che rappresentano, come spiega Arcibaldo, direttore di scena: «Siamo su questo palcoscenico come dei colpevoli che recitassero in prigione la parte dei colpevoli»[469]. Ma la recita che si è svolta sulla scena è un pretesto per mascherare ciò che stava avvenendo realmente fuori della scena: il tradimento di un Negro traditore, che viene per questo motivo processato e giustiziato.

L'opera, che si sviluppa su diversi livelli metateatrali e interpretativi, ruota interamente attorno al rapporto oppositivo tra Bianchi e Negri e alla sua ambiguità: la Corte di Bianchi nasconde in realtà attori neri truccati da bianchi, così come il processo rituale nasconde un processo reale a un Negro traditore. Viceversa, agli stessi spettatori viene chiesto non solo di *essere* ma di *interpretare* il ruolo di Bianchi:

> Questa commedia, lo ripeto, scritta da un Bianco, è destinata a un pubblico di Bianchi. Ma se una sera – il che è poco probabile – la si dovesse rappresentare davanti a un pubblico di Negri, bisognerà a ogni replica invitare un Bianco, maschio o femmina. L'organizzatore dello spettacolo andrà a riceverlo solennemente, gli farà indossare un abito da cerimonia e l'accompagnerà fino alla sua poltrona, se possibile in prima fila e al centro. La compagnia

[468] Jean Genet, *I negri*, trad. di Rodolfo Wilcock, in Id., *Tutto il teatro*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 209.
[469] *Ivi*, p. 229.

> reciterà per lui. Durante tutto lo spettacolo, un riflettore fisso illuminerà questo Bianco simbolico. E se nessun Bianco volesse fare questa parte? Bisognerà allora distribuire al pubblico di colore, all'ingresso della sala, delle maschere da Bianchi. E se i Negri rifiutano le maschere, bisognerà usare un manichino.[470]

Il testo di Genet entra nel carcere di Volterra in un momento particolarmente difficile e tragico della storia della compagnia, a seguito dello scandalo delle rapine compiute da alcuni attori detenuti durante una tournée del 1995[471]. «I negri sono loro» annota Armando Punzo su una pagina datata 24 aprile 1996 (fig. 161), evidenziando il parallelismo tra i protagonisti dell'opera di Genet e i suoi attori detenuti e rispondendo indirettamente alla domanda dello scrittore francese: *Di che colore sono i negri?* La "negritudine" è assunta dall'autore come condizione di alterità, come «nudità incolore»[472], come corpo soggetto al giudizio e al controllo della società. La decisione presa da Armando Punzo è di lavorare per sottrazione ed essere infedele al testo per rimanere fedele «all'essenza profonda dell'autore, a quello che lui avrebbe desiderato»[473].

La compagnia comincia così a lavorare alla lettura e alla selezione dei testi, non assegnati dal regista ma scelti autonomamente: «Tutti hanno imparato l'intero testo e alla fine – dopo un lavoro lunghissimo – chi si è conquistato veramente delle parti, ha interpretato un personaggio piuttosto che un altro»[474]. L'opera di Genet è affiancata al testo di fisiognomica criminale di Cesare Lombroso, che ben presto diventa l'ossatura drammaturgica dello spettacolo: attraverso il lavoro sui testi e le improvvisazioni, Armando Punzo trasforma il rapporto dialettico tra i Negri e i Bianchi nell'opposizione tra i Reclusi e gli Uomini Liberi[475].

Lo spettacolo debutta il 20 luglio 1996 nel cortile del carcere di Volterra, dove andrà in scena per tre repliche. Verrà riallestito l'anno successivo nell'ambito della Retrospettiva della cosiddetta "trilogia dei corpi" (*Marat-Sade, La prigione, I Negri*) per andare in scena il 25 e 26 luglio 1997 al Teatro di San Pietro di Volterra, sede di Carte Blanche. La replica del 26 luglio viene ripresa professionalmente per la produzione di un cortometraggio di circa trenta minuti: il video, realizzato per l'Unità di Ricerca dell'Università della Calabria nell'ambito del

---

[470] *Ivi*, p. 211.
[471] Cfr. *infra*, par. 10.1. Operazione Hollywood.
[472] Jean-Paul Sartre, *L'Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, trad. di Santo Arcoleo, Milano, Marinotti, 2009 (ed or. 1948), p. 75.
[473] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 291.
[474] Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 30.
[475] Cfr. Letizia Bernazza, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, cit., p. 91: «Invece di sviluppare l'antitesi che conduce Genet oltre la problematica del razzismo Bianchi/Neri estendendola al rapporto dialettico fra l'Io e l'Altro, Armando Punzo si concentra sull'opposizione Reclusi/Uomini Liberi e trasforma la prostrazione dei "Negri", che inscenano l'assassinio di una donna bianca di fronte a una corte di Bianchi, nell'umiliazione dei detenuti che si offrono in tutta la loro "diversità" dinanzi a un pubblico di gente libera».

programma di ricerca "MURST - Ricerche avanzate sulla digitalizzazione delle immagini cinetiche come strumento di ricerca sullo spettacolo", esce in VHS in appendice al testo di Valentina Valentini e Letizia Bernazza *La Compagnia della Fortezza* (Rubbettino, 1998).

10.1. Operazione Hollywood

«Fin dalle prime letture abbiamo dedicato questo lavoro a tutti quelli che in qualche modo ci hanno traditi e che ci sentiamo di ringraziare perché ci hanno ricordato chi siamo davvero, qual è il nostro posto e il nostro ruolo»[476] scrive Armando Punzo nelle note di regia dello spettacolo, evidenziando così fin da subito lo stretto legame che unisce l'opera agli avvenimenti di quegli anni. Il riferimento al tradimento espresso dal regista, così come la scelta stessa del testo di Genet, si legano indissolubilmente a un fatto di cronaca avvenuto l'anno precedente durante una tournée: nel 1995 alcuni attori detenuti della compagnia si resero colpevoli di alcuni episodi di rapine, dando il via a una vera e propria campagna stampa che colpevolizzava l'intera esperienza chiedendone la sospensione. Un blitz delle forze dell'ordine, battezzato "Operazione Hollywood", inchiodò i tre responsabili proprio mentre la compagnia stava recitando il *Marat-Sade* a Ventimiglia. *Attori a mano armata*; *Recitavano anche le rapine*; *Rapinatori da palcoscenico*; *E il recupero dei detenuti diventa una farsa*: sono alcuni dei titoli usciti sui giornali nazionali in quei giorni[477]. «L'Operazione Hollywood fece il giro dell'Europa, mi chiamavano giornalisti da ogni dove», scrive Armando Punzo, «rapine da pochi soldi e senza fatti di sangue, che anche la cronaca locale avrebbe normalmente relegato ai margini delle pagine, diventarono l'evento del secolo»[478].

L'evento segna un momento particolarmente traumatico per gli attori e per il regista. Da un lato, c'è il senso di tradimento provato nei confronti di coloro che hanno compiuto le rapine, mettendo a rischio l'intera esperienza della compagnia. Dall'altro, c'è il tradimento percepito dall'esterno, da una società che reagisce allo scandalo chiedendo la sospensione di tutte le attività teatrali nel carcere di Volterra. Una reazione che non fa altro che ribadire il pregiudizio nei confronti degli attori detenuti, considerati nient'altro che criminali, ignorando tanto il valore riabilitativo e artistico dell'esperienza della Fortezza quanto la loro dignità umana e professionale. Un rapporto, quello della compagnia con l'esterno, segnato tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila da uno scontro crescente e da una percezione sempre più

[476] Armando Punzo, note di regia di *I Negri*, 1996. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/i-negri/ (u.v. 4/07/2024).
[477] I titoli sono riportati in Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 119.
[478] *Ibidem.*

evidente di incomunicabilità. Agli occhi del regista e degli attori era infatti divenuto evidente come la società esterna tendesse a rimarcare costantemente il ruolo detentivo degli attori, piuttosto che riconoscere i successi ottenuti, sia sul piano terapeutico che artistico, nei quasi dieci anni di attività all'interno del carcere di Volterra.[479]

Così il tradimento, la sensazione di abbandono, la mortificazione e il sacrificio del corpo recluso, la volontà di riscatto umano prima ancora che artistico, la critica provocatoria e feroce a una visione imprigionante e limitante della società nei confronti dei detenuti si intrecciano nella trama complessa di questo capitolo della storia della Fortezza e diventano i punti di partenza della scrittura scenica dello spettacolo *I Negri.*

10.2. Sinossi dello spettacolo

La ricostruzione che segue fa riferimento al copione dello spettacolo conservato in archivio[480] e alle registrazioni video delle repliche del luglio 1996 nella Casa di reclusione di Volterra[481].

Lo spettacolo, come tutte le produzioni della Fortezza fino a quel momento, è allestito nel cosiddetto "campino", il cortile del carcere di Volterra adibito al passeggio. Una gradinata di ferro a semicerchio è posta a ridosso dello spazio scenico, creando una forte vicinanza con gli attori, schiacciati tra gli spettatori e le sbarre.

Dopo i consueti controlli, quando gli spettatori cominciano a prendere posto sulla gradinata trovano gli attori già in scena, seduti di spalle su delle panchine poste a semicerchio, vestiti solo con pantaloncini e a petto nudo. Una volta accomodati gli spettatori, fa il suo ingresso l'attore Francesco "Franco" Capasso nel ruolo di Villaggio, narratore e io epico del dramma: la sua introduzione, «I Negri, i Negri di Jean Genet», segna l'inizio dello spettacolo. Vestito con pantaloncini, cappello nero a cilindro, frac nero sul petto nudo e scarpe da ginnastica, l'attore instaura subito un'atmosfera comico-grottesca da teatro di varietà, servendosi di giochi di parole e doppi sensi – pronunciati spesso in napoletano – e di frequenti fuoriuscite metateatrali dal suo ruolo.

Lo spettacolo prosegue con un surreale duetto comico-romantico tra Villaggio e Virtù, interpretato da un altro attore della compagnia: «Mano nella mano, l'uno accanto all'altro, essi conversano ma non si guardano perché ognuno pronuncia le sue parole dopo aver compiuto un'estrema torsione del collo nella direzione opposta a quella del proprio compagno»[482]. Ma

[479] Sul rapporto conflittuale con il pubblico di quegli anni, cfr. intervista ad Armando Punzo, cit.
[480] Copione conservato in Archivio Compagnia della Fortezza (ACF-BGV), spettcomp. 8.
[481] Cfr. file video NE001DVM, NE002DVM, NE020Hi8, NE021Hi8, NE043VHS, NE042VHS, NE044VHS.
[482] Letizia Bernazza, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, cit., p. 95.

questo momento di leggerezza viene interrotto da un repentino cambio di musica e atmosfera. Due attori, precedentemente seduti, entrano nello spazio scenico: uno di loro sorregge l'altro, che sembra incapace di stare in piedi da solo, come un burattinaio muoverebbe il suo burattino. L'attore sorretto viene accompagnato a terra, vestito con giacca e cappello, e poi sollevato nuovamente davanti agli spettatori. Guardandoli dritti negli occhi, l'attore recita lo sprezzante monologo di Bobò:

> Adesso, vi spaventate del puzzo? È lo stesso puzzo che si leva dalla mia terra africana. Io, Bobò, voglio che il mio strascico strisci sulle onde dense! Che un odore di carogna mi porti! E mi rapisca! E tu, razza sbiadita e inodore, tu, priva di odori animali, priva delle pestilenze delle nostre paludi…[483] Vi ordino di essere neri perfino nelle vene, che scorra in esse sangue nero.[484]

L'atmosfera farsesca e ironica torna con Franco Capasso: «Il teatro è vita, è arte, emozioni, risate, pubblico. È arte, emozioni, embriologia del delitto. Delinquenti-attori, attori-delinquenti, delinquenti-attori con anomalie»[485]. Preso un foglio di carta, l'attore comincia a leggere e reinterpretare in modo grottesco sul proprio volto i "reperti diagnostici di criminalità" descritti nell'opera *L'uomo delinquente* di Cesare Lombroso. «Prostituzione civile, prostituzione ospitale, prostituzione maschile bestiale, aborto, infanticidio, uccisione... Canizie e calvizie, angolo facciale, plagiocefalia… Iridi, occhi, orecchi, naso anomalo, denti, fisionomia cretina». Leggendo in modo solenne e compiaciuto le parole di Lombroso, Capasso/Villaggio analizza il volto dei suoi compagni attori, cercando corrispondenze nei loro tratti fisici e mettendo in ridicolo le loro sembianze.

Poco dopo, rievocando la stessa dinamica burattinaio-burattino vista precedentemente, un'altra coppia di attori raggiunge il centro della scena. Questa volta il manovrato è l'attore Nicola Camarda, che per due volte ripete il monologo di Felicità:

> Dahomey!... Dahomey!... Aiutatemi, Negri di ogni contrada del mondo. Venite! Entrate! Ma in me, non altrove. Penetrate da dove più vi garbi: dalla bocca, dall'orecchio… oppure dalle mie narici. […] Entrate in me, moltitudine, e per questa sera soltanto, siate la mia forza e la mia ragione.[486]

[483] Jean Genet, *I negri*, cit., p. 221.
[484] *Ivi*, p. 234.
[485] Qui e di seguito, dove non diversamente indicato, le citazioni sono tratte dal copione dello spettacolo conservato nell'Archivio Compagnia della Fortezza presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra (ACF-BGV), segnatura spettcomp. 8.
[486] Jean Genet, *I negri*, cit., p. 232.

Nell'invocare i «Negri di ogni contrada del mondo» a penetrarlo, Felicità offre il proprio corpo in sacrificio, trasmutandolo in un simbolo di comunione e resistenza collettiva. Il testo è recitato con la sacralità di una liturgia, mentre un altro attore intona una litania popolare sarda che rafforza l'atmosfera rituale. Ma questo momento di alta intensità tragica viene tradito dalla battuta successiva di Camarda, che spezzano l'illusione teatrale: «Vi emozionaste? È teatro!». L'attore sardo viene sdraiato a terra dal suo "burattinaio", e per qualche minuto continua a cantare. Un altro attore seduto in disparte, con cappello, frac e naso rosso da clown, osserva la scena ridendo in modo grottesco.

La narrazione torna nelle mani di Franco Capasso, il quale porta al centro della scena una schiera di attori. «Mandibola enorme, mento quadro e sporgente, zigomi allargati, gesticolazione frequente, tipo, insomma somigliante al mongolico e qualche volta al negroide, e qualche volta al negroide» recita Franco Capasso/Villaggio, ancora una volta dal testo di fisiognomia criminale, mentre gli attori-burattinai posano le mani sul viso dei loro "burattini" e cominciano a deformane il volto, come a voler trasformarne i tratti per farli corrispondere sempre di più alla descrizione recitata dal narratore. Mentre il suo volto viene manipolato, Nicola Camarda/Felicità riprende il suo monologo, «Dahomey…! Aiuto, Negri! Tutti. Sotto i vostri ombrelli bianchi, entrate. Mettetevi là. Tribù coperta d'oro e di fango, risalite dal mio corpo»[487]. Al termine della frase, recitata con solennità drammatica, l'attore ancora una volta interrompe l'atmosfera e la finzione teatrale con un commento diretto al pubblico, «Adesso lo sentite, divento un poco pagliaccio», per poi concludere il monologo con una recitazione volutamente eccessiva, solenne ed enfatica, con le braccia gesticolanti allungate verso il cielo, accentuando ulteriormente il contrasto tra sacralità e ironia metateatrale.

Tutti gli attori tornano a sedersi, mentre Villaggio attraversa di corsa lo spazio e per sette volte cerca invano di scalare il muro. Uno degli attori si volta verso il pubblico, rimanendo seduto e rivolgendosi agli spettatori recita il monologo in cui Villaggio descrive, con macabri particolari, l'omicidio di una donna bianca:

> Come al solito. Mi sono chinato. L'ho strozzata con le due mani, mentre il signor Erode Avventura la teneva ferma per i polsi. La vecchia si è irrigidita un poco… finalmente ha avuto ciò che loro chiamano uno spasmo. Leggermente nauseato per via della grinta della vecchia, dell'odore di vino e di urina, della sporcizia, il signor Erode Avventura ebbe un conato di vomito. Ma si è subito ripreso. L'abbiamo trascinata fino alla nostra Cadillac, e poi l'abbiamo portata qui, in una cassa.[488]

[487] *Ivi*, p. 244.
[488] *Ivi*, p. 221.

Al termine del testo, recitato dall'attore con voce dolce e un'intimità che contrasta fortemente con il significato delle parole pronunciate, tutti i detenuti si alzano in piedi e, mantenendo la schiera, si voltano verso gli spettatori, quasi offrendo in sacrificio al loro sguardo i propri corpi seminudi, che portano i segni della detenzione e delle loro biografie criminali, la muscolatura, i tatuaggi, le cicatrici. La musica strumentale fa da perfetto contrappunto alla solennità della scena. Ancora una volta, è Nicola Camarda/Felicità a spezzare l'atmosfera e a smuovere gli spettatori dalla loro commozione: d'un tratto, l'attore improvvisa una rapina dando vita a una lunga tirata in siciliano, imitando la voce strillante di un venditore ambulante. «Fermi tutti è una rapina! Lei non faccia la cretina! Mani in alto e occhio, attenta, se no io sparo a quella. Mezzo pane mi dovete dare, perché io sono morto di fame. Me ne vado e vi saluto, in galera sono cresciuto». Felicità va al centro dello spazio scenico, dove l'improvvisata rapina cede nuovamente il posto al testo di Jean Genet:

> Guardate! Guardate, signora. La notte che reclamavate, eccola: ecco i suoi figli che arrivano e le fanno un corteo di delitti. Per voi, il nero era il colore dei preti, dei becchini e degli orfani. Ma tutto cambia. Ciò che è dolce, buono, amabile sarò nero. Il latte sarà nero, lo zucchero, il riso, il cielo, i colombi, la speranza, saranno neri…[489]

Sulla scena, ha luogo una vera e propria processione: uno dopo l'altro, gli attori si avvicinano a Felicità per baciarlo sulla guancia. È un rito cerimoniale che fa pensare al bacio di Giuda e al tema del tradimento che, come vedremo, rappresenta una delle chiavi di lettura di tutto lo spettacolo.

Conclusa la processione, Franco Capasso irrompe sulla scena ridendo, chiama due spettatori tra il pubblico e li invita a entrare nello spazio scenico. Torna a recitare le anomalie descritte da Lombroso, ricercandole nei tratti degli attori e dei due spettatori: «Anomalie. Orecchie ad ansa, fronte piccola e bassa, zigomi sporgenti…». Gli spettatori riprendono posto nella gradinata, mentre Villaggio continua a leggere anomalie fisiche sempre più estreme, ricreandole sul proprio corpo in modo caricaturale.

Terminata la scena, costruita come un numero comico da teatro di varietà, uno degli attori recita un monologo in lingua Derja (arabo tunisino) che parla di alienazione e disillusione, esprime la frustrazione di chi si sente osservato morbosamente chiedendo: «Perché siete venuti qui? A guardarci? Per giocare con noi?»[490]. Il monologo critica il pubblico per la sua

[489] *Ivi*, p. 256.
[490] Cfr. registrazione del monologo originale nel video NE005Hi8, traduzione di chi scrive.

superficialità, e gioca sul rapporto voyerismo/narcisismo: «Volete ridere? Volete giocare? Noi vogliamo recitare per voi. Vogliamo giocare. Vogliamo ballare»[491].

L'attore non ha ancora finito il suo monologo in tunisino quando un altro attore, Antonio Linguanti detto Tonino, appare sul fondo dello spazio scenico, issato per i piedi a una struttura metallica scorrevole e appeso a testa in giù. Portato al centro della scena, con movimenti gesti e controllati l'attore distende le braccia, il suo petto nudo ricoperto di tatuaggi si muove in direzione del pubblico, come un crocefisso capovolto o un animale portato al macello che, consapevole del destino che lo attende, ha perso anche le forze per ribellarsi. Recita il suo monologo, ricavato da un montaggio delle battute di Villa di San Nazario, «con la calma imperturbabile di chi è rassegnato a subire»[492].

> Il mare è arrivato, ci hanno portati ammanettati prima di tutto? Via, posso andare? fate male a non ascoltarci, ma, non ancora. Si difende come può. Mi sembra certo che verrà giustiziato. Perché qualche sospetto improvviso? È duro, sì, ma se davanti a loro possiamo recitare la commedia, tra noi non è più il caso di recitare. Dovremmo abituarci ad assumere le responsabilità del sangue, del nostro sangue e del peso morale. Ma allora, questa commedia che recitiamo, non era per voi... che un divertimento? [...] Avete fatto bene a compiere il rito come ogni sera, ora tocca a me di portare a termine la rappresentazione.

Villa di San Nazario incrocia le braccia e rimane a testa in giù al centro della scena, poi è trasportato di lato e fatto scendere. Nel frattempo, Villaggio corre e nuovamente, per sette volte, prova a scalare il muro.

Al centro della scena vuota torna Nicola Camarda/Felicità: un altro attore lo spoglia, lasciandolo con i soli slip. Il suo corpo nudo trema, vibra, nel silenzio surreale della scena e la commozione degli spettatori. Un silenzio interrotto dalla risata esasperata di Franco Capasso che chiude la scena ridendo: «Non ce la faccio 'chiu, i mo' moro!».

10.3. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio

Sono 63 i file video presenti nell'archivio della Compagnia della Fortezza relativi allo spettacolo *I Negri*: di questi, 13 rappresentano "doppioni" (video ripetuti e uguali tra loro), portando così il totale a 50 unità audiovisive distinte, per un totale di oltre 56 ore di registrazione, così suddivise:

[491] *Ibidem.*
[492] Letizia Bernazza, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, cit., p. 100.

- Prove nel carcere di Volterra, giugno-luglio 1996: 19 file
- Spettacolo nel carcere di Volterra, luglio 1996: 7 file (tre repliche suddivise in prima e seconda parte + un montaggio video di oltre 2 ore)
- Prove del dicembre 1996: 2 file (uno in carcere, uno nel Teatro di San Pietro)
- Spettacolo presso il Teatro di San Pietro di Volterra, dicembre 1996: 6 file (4 di spettacolo, 2 di allestimento)
- Retrospettiva del 1997 presso il Teatro di San Pietro di Volterra: 4 file (tra cui un montaggio di circa 30 minuti realizzato per l'Unità di Ricerca dell'Università della Calabria, con la regia video di Ferruccio Marotti)
- Tournée 1999 al Teatro Valle di Roma: 7 file (5 di spettacolo, 2 che riprendono i viaggi in autobus e momenti conviviali)
- Repliche successive nel carcere di Volterra (1999-2000): 3 video (tra cui un montaggio di 15 minuti)
- 1 servizio giornalistico
- 1 trailer di 4 minuti con scene dalle repliche in carcere e presso il Teatro di San Pietro

Dal punto di vista della durata, il materiale si suddivide equamente tra prove (24 ore complessive) e repliche (21 ore), con uno spazio minore riservato a montaggi video, servizi giornalistici, allestimenti, momenti conviviali (11 ore). I momenti delle prove maggiormente riprese riguardano l'estate 1996, tra la fine di giugno e il mese di luglio, in una fase del processo creativo successiva rispetto alla lettura iniziale e al lavoro collettivo sui testi, ma estremamente proficua dal punto di vista delle improvvisazioni e della creazione di materiale attoriale originale. Dallo studio della letteratura specifica, dal materiale cartaceo presente nell'archivio della compagnia e dall'intervista al regista effettuata da chi scrive, sappiamo che i primi mesi di lavoro sono stati interamente dedicati alla lettura, alla scelta dei testi, alla progressiva decostruzione dell'opera di Genet[493]. Dall'analisi del materiale audiovisivo relativo alle prove è possibile ricavare uno sguardo inedito sul lavoro di Armando Punzo con i suoi attori, che a partire dalle riflessioni sul tema dell'abbandono e del tradimento si avvicina significativamente all'idea grotowskiana di "attore santo".

[493] Cfr. Armando Punzo in Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione,* cit., p. 30: «Ne *I Negri* tratto da Jean Genet tutti hanno imparato l'intero testo e alla fine – dopo un lavoro lunghissimo – chi si è conquistato veramente delle parti ha interpretato un personaggio piuttosto che un altro». Si veda inoltre l'intervista ad Armando Punzo, cit: «Siamo partiti dal testo di Genet e ognuno ha scelto monologhi e dialoghi che in lui risuonavano maggiormente, senza attribuire personaggi: diversi attori interpretavano gli stessi monologhi, avevamo due o tre Villaggio, tre o quattro Villa di San Nazario, e così via».

Burattini appesi a un filo

«Per *I Negri* sono partito da un'immagine. Era l'immagine di alcuni burattini appesi ad un filo» spiega il regista a Letizia Bernazza in un'intervista del 1997: «Si tratta di una mia idea che traduce la sensazione di abbandono percepita nel carcere dopo le rapine»[494]. Un riferimento simbolico e iconografico che, pur non esplicitato nell'opera finale, ha rappresentato uno dei cardini intorno ai quali si è sviluppato lo spettacolo. Dall'analisi del materiale d'archivio è possibile tracciare l'evoluzione di quest'immagine, dall'idea di partenza ai suoi esiti finali.

Tra i copioni e i fogli di regia, troviamo alcune fotocopie dei testi più vari che ritraggono immagini di burattini e marionette (fig. 170). In un appunto datato 23 aprile 1996 (fig. 160) il regista scrive:

> Oggi abbiamo provato con Pino e Nicola. Pino era dietro Nicola e lo manovrava. Senza fare movimenti meccanici da burattino l'ha fatto muovere per più di mezz'ora. L'immagine era quella di un burattino polveroso, lasciato lì da anni che comincia a muovere la bocca. URLA. PARLA.[495]

Nel giugno del 1996, durante una sessione di prove nel gabbione del Maschio, la telecamera registra una scena ancora germinale che si ispira indubbiamente all'immagine dei burattini appesi e abbandonati: gli attori sono infatti vestiti con frac e cappelli neri – un esplicito riferimento alla compagnia di Negri vestiti da Bianchi del testo di Genet – e posizionati su altezze diverse, ciascuno sorretto da assi, bancali di legno e altri oggetti di fortuna; con le braccia alzate sembrano a primo impatto sorreggersi perché aggrappati al muro del carcere o, ancora, sembrano marionette immobili e inanimate[496]. Alla telecamera è riservato un punto di vista dall'alto: lo stesso che, come vedremo, il regista avrebbe inizialmente voluto affidare allo spettatore (fig. 138).

In una sessione di prove di poco successiva (4 luglio) possiamo già vedere i primi sviluppi di quest'immagine: nel cortile centrale del carcere gli attori sono ora appesi alle sbarre, di spalle rispetto al punto di vista della telecamera e del regista (fig. 139)[497].

Da burattini appesi a un filo a burattini appesi al muro del carcere a burattini appesi alle sbarre. Un ulteriore passo avanti nella trasformazione di quest'immagine è testimoniato nei video delle prove di luglio: liberati i corpi degli attori dai loro costumi, alle sbarre rimangono appesi solo i frac neri (fig. 140), mentre l'immagine del burattino si trasforma sempre di più in

[494] Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 31.
[495] Appunti di Armando Punzo, 23/04/1996, ACF-BGV, spettcomp. 8.
[496] Cfr. file video NE041VHS.
[497] Cfr. file video NE004Hi8.

quella di una marionetta spoglia e abbandonata a terra, in attesa di essere raccolta e manovrata dal suo burattinaio (fig. 141)[498].

Se l'immagine del burattino abbandonato ha esercitato, nelle modalità fin qui viste, una profonda influenza durante le prove, essa non sarà presente in modo esplicito nello spettacolo finale ma si concretizzerà in due espedienti scenici distinti: il primo, l'attore sospeso a testa in giù; il secondo, lo spostamento dei corpi.

Il "crocefisso capovolto", la penultima scena dello spettacolo in cui l'attore Tonino Linguanti è appeso capovolto a un gancio – prima dell'allestimento finale l'attore si appendeva per i piedi alle sbarre del cortile[499] (fig. 142) – nasce proprio dall'esplorazione dell'immagine del burattino abbandonato. «All'inizio dovevamo essere tutti appesi, poi è rimasta soltanto questa scena», dichiara uno degli attori intervistato da Valentina Valentini nel 1997[500]. Scrive a questo proposito Francesca Baudo nella tesi di Laurea Magistrale dedicata allo studio dello spettacolo a partire dal materiale d'archivio:

> Ci troviamo davanti ad un corpo sacrificale, un ribaltamento del burattino a testa in giù, che prima viene manovrato e poi prende vita muovendosi da solo. Il corpo dell'attore appeso per i piedi assume dei connotati iconici; il gruppo si sfalda sotto di lui, che rimane in scena da solo mentre recita il suo monologo. La nudità dello spazio scenico, immobile ma presente, vibra insieme alla nudità del corpo dell'attore, carne viva in movimento che si fa vettore dell'espressione teatrale.[501]

L'immagine del burattino è rimasta radicata dentro gli attori e rintracciabile in molti atteggiamenti e posizioni del corpo: spesso essi sono piegati sulle ginocchia, assumono posture di completo abbandono, lasciano che i compagni li manovrino come delle marionette. Tranne per il narratore Franco Capasso, investito di un ruolo epico che gli conferisce autonomia di movimento, tutti gli altri attori vengono abilmente manovrati dai compagni o dal regista, come fossero marionette inanimate, ogni volta che devono muoversi nello spazio scenico. Queste rappresentazioni di burattini trasformati in marionette costituiscono un'eredità diretta dell'immagine iniziale del burattino sospeso al filo e di tutti quei concetti a essa strettamente correlati: la manipolazione, l'eterodirezione, l'abbandono e la mancanza di autonomia.

---

[498] Cfr. file video NE059VHS e NE004Hi8.
[499] Cfr. file video NE009Hi8.
[500] Valentina Valentini, *I nostri spettacoli sono diversi perché sono veri e sentiti. Conversazione con i detenuti-attori*, in Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 65.
[501] Francesca Baudo, I*l teatro dei corpi della Compagnia della Fortezza: 1993-1997. Con un focus su "I Negri"*, cit., p. 82.

L'esposizione del corpo recluso

«Passammo diversi pomeriggi a dipingerci il volto e il corpo di nero. Era impressionante, ma poi capimmo che non serviva. Bastavamo noi, per quello che eravamo agli occhi degli altri»[502]. Anche di quest'affermazione di Armando Punzo si trova ampia traccia nel materiale audiovisivo: il video girato a giugno[503] mostra, infatti, gli attori intenti a dipingersi il volto e il corpo di nero, per rappresentare i personaggi del testo di Genet e sottolineare la distanza incolmabile tra Negri e Bianchi – un contrasto reinterpretato dal regista come scontro tra Uomini Liberi e Uomini Reclusi (fig. 143).

Tuttavia, ben presto il regista si rende conto che dipingere il corpo degli attori di nero non è necessario: bastano loro, la loro negritudine si manifesta inequivocabilmente davanti agli occhi degli spettatori per una fisicità «fatta di tagli sulle braccia, tatuaggi, fori di proiettili, sfregi, corpi bruciati dal sole e segnati dalla prigione»[504]. Come per tutti gli spettacoli appartenenti alla cosiddetta "trilogia dei corpi" (*Marat-Sade*, *La prigione*, *I Negri*) l'esposizione del corpo dell'attore detenuto diventa il fulcro della scrittura scenica e del lavoro performativo.

Nelle prove di giugno[505] il regista dispone una scena ben precisa nel gabbiotto del Maschio, che non sarà presente nello spettacolo finale ma porta in sé un chiaro riferimento drammatico: al centro è un'asse di ferro sorretta da tre attori, mentre un quarto vi è disteso a petto nudo e con le braccia aperte verso l'alto, il suo corpo totalmente esposto allo sguardo proveniente dall'alto della telecamera e di Armando Punzo. Su indicazione del regista, i tre attori inclinano l'asse di ferro prima verso l'alto e poi verso il basso (fig. 144). Un'iconografia che rimanda chiaramente allo storico spettacolo di Jerzy Grotowski *Il Principe costante* del 1965: l'asse di ferro inclinata ricorda il tavolo da dissezione di un teatrino anatomico, lo sguardo dall'alto del regista e dell'inquadratura richiama il punto di vista degli spettatori dell'opera grotowskiana, la fisicità seminuda ed esposta dell'attore detenuto rispecchia il supplizio del Principe Fernando nel corpo di Ryszard Cieslak.

Nella genesi di questo spettacolo, più che in ogni altro, è evidente l'influenza del regista polacco su Armando Punzo, un'influenza che non si manifesta solo nei più o meno espliciti riferimenti teatrali ma anche nel ~~suo~~ modo di lavorare con gli attori. Nonostante Punzo non si serva mai direttamente del training grotowskiano, egli lavora con i suoi attori alternando sessioni di prove collettive a sessioni individuali, durante le quali tutto il gruppo partecipa come

[502] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 124.
[503] Cfr. file video NE041VHS.
[504] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 126.
[505] Cfr. file video NE041VHS.

pubblico e assiste al lavoro di ricerca *per sottrazione* che il regista attua con il singolo. Sono diversi i video delle prove che riprendono lunghe sessioni di lavoro di Punzo con l'attore Nicola Camarda[506]: a petto nudo, sotto il sole di luglio, l'attore ripete senza sosta il suo monologo, incitato dal regista che lo incalza: «Ormai sei arreso, possono fare di te tutto quello che vogliono»[507] (figg. 56, 145).

Si tratta di un lavoro lungo, incessante, che ha lo scopo di portare l'attore a superare la soglia dello sfinimento fisico per abbattere tutti gli automatismi quotidiani e trovare l'essenza del movimento: «Per riuscire a trovare la "forma pulita" utilizzata nello spettacolo»[508]. Il regista qui si riferisce alla scena finale dello spettacolo, in cui Nicola Camarda, al centro della scena, viene spogliato dai suoi compagni e rimane immobile, tremante, con le braccia distese lungo il corpo (fig. 146).

La stessa attenzione individuale, lo stesso lavoro per sottrazione è svolto anche con altri attori, sia nella stanza/teatrino dove la compagnia prova che nel campino: ciò risulta immediatamente evidente in diversi momenti delle prove (figg. 147-148) [509]. È lo stesso regista a parlare del lavoro per sfinimento svolto singolarmente da e con i suoi attori, sottolineando in particolare come questo processo doloroso e necessario sia all'origine della scena del crocefisso capovolto:

> Siamo stati sulla scena di Tonino per ore: lui è stato lì, appeso a testa in giù, non ce la faceva più, gli facevano male le gambe, i piedi, gli scoppiava la testa, ci diceva che gli veniva da vomitare ma che voleva provare ancora per vedere fin dove poteva arrivare. Si sarebbe potuto fare uno spettacolo solo su di lui, su quello che è stato il suo processo.[510]

Come detto, a queste sessioni individuali di lavoro con l'attore si alternano momenti collettivi. In una prova del luglio 1996[511] assistiamo agli attori che, disposti su due file, si caricano a vicenda con urla sempre più forti che sembrano veri e propri gridi di battaglia, per poi lanciarsi in una corsa contro la telecamera (figg. 149-150). Se questa corsa (che nella visione del regista possiamo immaginare come una corsa *contro* gli spettatori) rappresenta più di ogni altra la forza dirompente del gruppo, in altri momenti delle prove le scene corali diventano un tramite per mostrare l'umanità e la fragilità degli attori detenuti e dei loro corpi, esposti allo sguardo giudicante di chi osserva. Così, nel giugno del 1996, durante le prove nel gabbiotto del

[506] Cfr. file video NE006Hi8, NE009Hi8, NE041VHS.
[507] Cfr. file video NE009VHS.
[508] Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 44.
[509] Cfr. file video NE006Hi8 e NE007Hi8.
[510] Armando Punzo, *Come un cabaret rosso inferno*, "Prove di drammaturgia", XI, 1 (luglio 2005), p. 20.
[511] Cfr. file video NE004Hi8.

Maschio[512] il regista osserva dall'alto il gruppo di attori che, come animali in gabbia, alzano le braccia verso di lui, un gesto che allo stesso tempo chiede pietà e mostra la vulnerabilità di quei corpi ristretti (fig. 151). Durante le prove successive[513], abbandonata l'idea iniziale di una prospettiva totalmente dall'alto, verranno avvicinate le panchine allo spazio scenico "schiacciando" gli attori contro le sbarre per garantire la prossimità al pubblico, mentre da gruppo organico gli attori divengono schiera e alzano le mani verso il cielo fronteggiando gli ipotetici spettatori (fig. 152). Questo porterà a una delle scene più potenti dello spettacolo, quella in cui gli attori si voltano verso il pubblico e rimangono per qualche minuto fermi, schierati, vulnerabili: una scelta apparentemente semplice ma potentissima, perché quei corpi immobili ed esposti non lasciano scampo allo spettatore, lo obbligano a confrontarsi con la propria vulnerabilità, suscitando in lui una commozione intrisa di vergogna per l'impudicizia percepita nel proprio sguardo.

La farsa come veicolo

La farsa come chiave di lettura suggerita dallo stesso Genet, per scuotere gli spettatori trascinandoli in un meccanismo di capovolgimenti e finzioni che si fa beffe della possibilità di esercitare il proprio controllo sulla realtà. «Quelle pagine dei giornali e quei servizi in televisione ci avevano tolto la possibilità di illuderci che in fondo non era proprio come sembrava. Il mondo li giudicava esattamente come immaginavamo: il peggio della specie» scrive Armando Punzo, ripercorrendo il percorso che dallo scandalo delle rapine l'ha portato a scegliere di lavorare proprio su *I Negri* di Jean Genet, in un periodo così difficile per la compagnia; «Si può dire che io lo abbia scelto solo per quella battuta scagliata contro il pubblico: "Ma allora per voi questa commedia che recitiamo non era altro che un divertimento?"»[514].

Durante alcune prove[515] svolte nel luglio del 1996 nella cella/teatrino del carcere si vede come gli articoli di giornali relativi alle rapine usciti nell'agosto dell'anno prima siano stati utilizzati come vero e proprio materiale drammaturgico, da leggere e rileggere, decostruire e ricostruire, al pari delle opere letterarie prese in esame. Il ruolo è affidato a Franco Capasso, l'attore-narratore, l'io epico dello spettacolo; in questo contesto, l'attore ripete più volte il titolo

[512] Cfr, file video NE041VHS.
[513] Cfr, file video NE009Hi8.
[514] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 123. La battuta a cui Punzo si riferisce è pronunciata da Villa di San Nazario in Jean Genet, *I negri*, cit., p. 246: «Ma allora, questa commedia che recitiamo, non era per voi che un divertimento?».
[515] Cfr. file video NE006Hi8.

dell'articolo di Umberto Simonetta pubblicato su "Il Giornale" del 17 agosto 1995: *E il recupero dei detenuti diventa una farsa*.

La farsa offre così uno specchio distorto attraverso il quale osservare la realtà. I personaggi buffoneschi, le situazioni esagerate, la clownerie e il riso diventano veicoli per esorcizzare il dolore, la frustrazione, le sensazioni di tradimento e abbandono provate dalla compagnia. Come la risata può fungere da catarsi, la farsa si presenta al pari di un rituale di liberazione. Tale dispositivo si declina in diversi modi durante le prove: nel lavoro sui testi, attraverso la lettura caricaturale e grottesca dell'opera di fisiognomica criminale di Cesare Lombroso o del dialogo tra Villaggio e Virtù tratto dal testo de *I Negri*[516] (fig. 154), momenti che rientreranno a pieno titolo nello spettacolo finale; nella gestualità e nelle scene improvvisate, attraverso momenti di pura clownerie senza parole, come un monologo muto ed espresso unicamente dalla mimica facciale di Franco Capasso con un naso rosso da pagliaccio[517] (fig. 28), un numero di giocoleria con tre palline di Nicola Camarda[518] (fig. 29) o un'improvvisazione di gruppo in cui tre attori si muovono agilmente in cerchio, mentre una musica da circo accompagna il ritmo giocoso delle espressioni facciali esagerate e dei gesti comici, come se si trattasse di una vera e propria compagnia circense[519] (fig. 155). Il tema della clownerie è presente anche negli appunti del regista, a dimostrazione del fatto che, a un certo punto del processo creativo, è stata considerata l'ipotesi di ricreare un vero e proprio circo[520] (fig. 168).

Di questi riferimenti diretti alla clownerie rimarrà, nello spettacolo finale, solo l'utilizzo del naso rosso da pagliaccio, inserito nei momenti più drammatici e accompagnato da una risata sprezzante, feroce, la stessa risata che concluderà la performance nel silenzio e nella commozione degli spettatori. Un accesso di riso isterico, elemento grottesco che deforma la dimensione tragica, come il riso di Cieslak che irrompe a spezzare il ritmo del terzo e ultimo monologo del *Principe costante,* mentre la Corte dei Mori gli rivolge un applauso irridente, con il risultato di «trasportare la fase finale del rapporto sacrificale tra il Principe e i suoi carnefici dentro un clima di derisione che sfiora la parodia», spostando l'attenzione, come osserva Lorenzo Mango, dalla dimensione tragica a un piano di «estasi mistica che si carica essa stessa, proprio in quanto estati, di isteria»[521]. Un'analisi di cui sarà interessante individuare le

[516] Cfr. file video NE061VHS.
[517] Cfr. file video NE005Hi8.
[518] Cfr. file video NE026Hi8.
[519] Cfr. file video NE009Hi8.
[520] Appunti di Armando Punzo, 1996: «Io come direttore del circo. […] Fare i pagliacci alla fiera» (ACF-BGV, spettcomp. 8).
[521] Lorenzo Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca – Słowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 147.

equivalenze in rapporto alla dimensione sacrificale dell'attore di Punzo, di cui ci occuperemo più sotto.

La fisiognomica del criminale

«Un giorno Franco Capasso prese in mano il testo del Lombroso sulla fisiognomica che avevo da poco portato dentro» racconta il regista, riferendosi a *L'uomo delinquente* di Cesare Lombroso; «Cominciò a girare per il carcere come un invasato, cercando tutti quelli che in qualche modo potevano assomigliare alle facce riportare sul libro. Fermava ora un attore, ora un agente e gli diceva: "Guarda che tu sei sicuramente un violentatore, sta scritto qua"»[522]. Così, il testo di Lombroso divenne progressivamente un'importante componente drammaturgica dello spettacolo, concorrendo alla destrutturazione del testo di Genet.

Quanto raccontato da Armando Punzo è riscontrabile nelle prove, sebbene relative a un momento successivo rispetto al primo ingresso del testo di Lombroso in carcere. In un video in particolare[523] vediamo l'attore Franco Capasso confrontare le immagini dei criminali riportate nel volume con i volti di alcuni suoi compagni (fig. 156). L'idea del "volto criminale" come standardizzato e clinicamente descritto si traduce in scrittura scenica nella manipolazione dei volti, azione sulla quale il regista si sofferma a lungo nel corso delle prove, come documentato da numerosi video (fig. 157).

La criminalità è trattata, con provocatoria ironia, come condizione clinica, genetica, innata, proprio come genetica e innata è la negritudine dei protagonisti del testo di Genet. È evidente, fin dalla scelta dei testi, la centralità che lo spettacolo vuole dare alle tematiche della delinquenza e della detenzione, esplorate nel corso delle prove anche attraverso scene spontanee e improvvisate: in un video, ad esempio, due attori impugnano dei pali di ferro – che sarebbero stati usati per l'allestimento della gradinata – e simulano di spaccare le pietre, come prigionieri ai lavori forzati[524] (fig. 158). Ulteriore riferimento alla criminalità è presente nel video in cui gli attori improvvisano impugnando pistole giocattolo[525] (fig. 159).

Queste allusioni esplicite alla delinquenza non saranno incluse nello spettacolo finale. Come già anticipato, la regia opera per sottrazione, attraverso l'eliminazione di tutti gli elementi giudicati ridondanti o non necessari e puntando sull'eloquenza dei corpi degli attori detenuti, sufficiente di per sé. Non a caso, la scena in cui Franco Capasso legge i titoli dei giornali relativi

[522] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 124-125.
[523] Cfr. file video NE041VHS.
[524] Cfr. file video NE004Hi8.
[525] Cfr. file video NE026Hi8.

ai fatti del 1995 sarà presente solo nel debutto ed eliminata nelle repliche successive, e l'unico riferimento diretto che sopravvive è la scena ironica e buffonesca della "rapina" di Nicola Camarda. Ancora una volta, gli appunti del regista chiariscono questo aspetto: i suoi attori, additati come Negri/Criminali dal pubblico di Bianchi/Uomini Liberi, decidono di non sottrarsi a questa categorizzazione ma al contrario se ne appropriano, giocando e divertendosi a "fare i Negri" (fig. 164):

> VOGLIO DIRE
> La condizione di Negri è una questione interna. Sono gli altri che ti fanno sentire un Negro. Sono gli altri che determinano la tua condizione. Sono gli altri che ti dicono che sei un Negro.
> I nostri Negri però hanno capito questo e si divertono a fare i Negri.[526]

10.4. L'attore santo

> Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto – realizzare noi stessi. Non è questo il punto d'arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebre in noi lentamente diventa luce. Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci della maschera che ci è imposta dalla vita, il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati – tanto più stridente in quanto personificato dagli impulsi intimi, nel corpo, nel respiro di un organismo umano. Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Charitas.[527]

Queste le parole di Grotowski, tratte dalla sua opera manifesto *Per un teatro povero*: l'arte come mezzo attraverso il quale superare le barriere personali e liberarsi delle maschere sociali, e il teatro come provocazione e come sfida. Al centro: il lavoro sulla *percettività corporea*, sugli *impulsi intimi* e sul *respiro* dell'*organismo umano*. «Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa» continua il maestro polacco: «Cerchiamo di eliminare le resistenze del suo organismo e del suo processo psichico. […] La nostra, perciò, è una via negativa – non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione dei blocchi psichici»[528].

Sebbene Armando Punzo non abbia mai fatto uso diretto del training grotowskiano, gli insegnamenti appresi nel lavoro con il gruppo parateatrale L'Avventura – il superamento del limite e la ricerca di un'energia *extraquotidiana*, attraverso improvvisazioni, azioni fisiche e sessioni di lavoro intensive – si ritrovano nel lavoro del regista con gli attori detenuti, in

[526] Appunti di Armando Punzo, 31/05/1996 (ACF-BGV, spettcomp. 8).
[527] Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero,* cit., p. 28.
[528] *Ivi*, pp. 22-23.

particolare negli spettacoli degli anni Novanta. Dai video delle prove di quel periodo è evidente quanto Punzo si stesse interrogando sui concetti di "limite" e "resistenza", termini chiave che caratterizzavano il training dell'Avventura e che daranno anche il titolo a un suo saggio del 1998 dove leggiamo: «In prigione si è "carcerati" due volte: si è rinchiusi e si è obbligati a controllarsi nelle emozioni, nei discorsi, nei gesti. […] È chiaro che il teatro lavora soprattutto su questo limite»[529]. In carcere, infatti, c'è uno scarto enorme fra l'energia accumulata e i limiti imposti, il detenuto è doppiamente ristretto dagli schemi sociali e dall'istituzione totale. E proprio attraverso un lavoro quotidiano sul corpo-mente l'attore detenuto può sottrarsi ai meccanismi di controllo diretti e indiretti, liberando il suo organismo dalle resistenze fisiche e dai blocchi psichici attraverso quello che, in termini grotowskiani, si può definire un «processo di autopenetrazione [che] culmina in un atto eccezionale, intensificato, al limite, solenne, estatico»[530].

L'attore seminudo al centro della scena, appeso a testa in giù come un burattino che prende vita sviluppando un'energia eccezionale, così come l'ensemble di persone recluse che si mostrano senza maschere a un pubblico di persone libere, si rivelano sulla scena come performer in stato di interezza e pienezza fisica e mentale.

> L'atto dell'attore – questo rifiuto delle mezze misure, la penetrazione, la apertura, l'uscir fuori da se stesso invece di chiudercisi – costituisce un invito rivolto allo spettatore. Tale atto potrebbe essere paragonato all'atto di un amore profondamene radicato e autentico fra due esseri umani – questo è giusto un paragone, poiché possiamo parlare soltanto mediante analogia di questo "uscire da se stessi". Questo atto paradossale ed estremo, noi lo definiamo un atto totale.[531]

La ricerca dell'*atto totale* che trascende la rappresentazione è quanto sembra emergere dal processo creativo de *I Negri*, dove il regista, lavorando con i singoli attori, dimostra di ispirarsi alla "via negativa" indicata da Grotowski. Prendiamo ad esempio il lavoro sulla scena finale di Nicola Camarda: lunghe sessioni di prove nel campino, sotto il sole cocente di luglio, durante le quali il regista si dedica solo a lui, portandolo a ripetere un monologo, un'azione o un gesto fino allo sfinimento, fino a quando l'attore non riesce a superare le resistenze quotidiane e a sbloccare le inibizioni che costringono il suo corpo. Ne risulta una scena carica di una forza drammatica potentissima, in cui il performer, spogliato dai suoi compagni e immobile al centro dello spazio scenico, trema sulle gambe, liberando un'energia che fa vibrare l'intero corpo.

[529] Armando Punzo, *Limite e resistenza*, cit., p. 51.
[530] Ludwik Flaszen, *L'arte dell'attore*, in Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli, Renata Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze, La casa Usher, 2007, p. 80.
[531] Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 296.

Siamo davvero alla presenza di un "atto totale", in cui l'attore non si limita a spogliarsi dei suoi abiti, ma "esce da se stesso" per ritrovare un'Essenza in cui (parafrasando Grotowski) nulla è sociologico, nulla viene dall'esterno, nulla è imparato[532].

Così intesa, l'immagine del "corpo libero"[533], a cui Punzo si richiama in numerose occasioni e che è al centro dell'intera "trilogia dei corpi", si colloca in una riflessione più ampia, che non riguarda solo la detenzione ma si collega a una visione teatrale che ha in Grotowski il suo principale riferimento. In questo contesto si colloca la riflessione sull'"attore santo", che offre in sacrificio il suo corpo come dono estremo di sé[534]. Una ricerca che ha condotto Grotowski nel territorio del mito, essendo il teatro, nella sua visione, «l'unica delle arti ad avere il privilegio della "ritualità"»[535]. Ed è su questo piano che, come a chiusura di un cerchio, la visione teatrale di Grotowski incrocia quella di Genet, i cui personaggi sottolineano a più riprese la ritualità delle loro azioni sceniche. Si pensi alle seguenti battute contenute ne *I Negri*: «Questo gesto suo da bambina viziata non è previsto nel rito»[536]; «O mandate avanti il simulacro o mi arrabbio»[537]; «Io vi convoco stasera per farvi assistere a una festa segreta»[538]; «Avete fatto bene a compiere il rito come ogni sera»[539]. Il processo inscenato dai Negri diviene così un simulacro, la rappresentazione rituale dei loro risentimenti e desideri di vendetta nei confronti dei Bianchi.

Lo spettacolo della Fortezza non metta in scena il testo di Genet in modo letterale, ma ne coglie con estremo rigore la sostanza rituale. Fatta eccezione per i monologhi del narratore e il dialogo comico-grottesco tra Villaggio e Virtù, i movimenti di tutti gli altri attori sono rallentati

---

[532] Cfr. Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Vol. IV: L'arte come veico*lo *(1984-1998)*, trad. di Carla Pollastrelli, Firenze, La casa Usher, 2016, p. 55: «L'essenza mi interessa perché niente in essa è sociologico. È quello che non si è ricevuto dagli altri, che non viene dall'esterno, che non si è imparato. […] Dal momento che quasi tutto quello che possediamo è sociologico, l'essenza sembra poca cosa, ma è nostra».

[533] «Mi interessava che gli spettatori entrassero in carcere con l'idea di trovare un detenuto, un corpo detenuto, e trovassero invece un corpo libero: è da questo scarto che è cominciato il mio lavoro, mettendo lo spettatore a confronto con una persona che si sottraeva all'immagine prevista». Armando Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, "Quaderni di Teatro Carcere", IV, 4 (2016), p. 7.

[534] «Se egli [l'attore] non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione, si avvicina alla santità. […] La differenza fra l'"attore-cortigiana" e l'"attore santo" è la stessa che corre fra il *savoir-faire* della cortigiana e l'atteggiamento di dedizione e accettazione che scaturisce dal vero amore, cioè il dono di sé. Nel primo caso prevale l'esistenza del corpo; nel secondo, esso quasi non esiste ed è fondamentale invece eliminare qualsiasi intralcio per essere pronti a superare tutte le barriere immaginabili. La tecnica dell'"attore santo" è una *tecnica induttiva*». Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., pp. 42-43.

[535] Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Vol. I: La possibilità del teatro (1954-1964)*, trad. di Carla Pollastrelli, La Casa Usher, Lucca 2014, p. 198.

[536] Jean Genet, *I negri*, cit., p. 219.

[537] *Ivi*, p. 241.

[538] *Ivi*, p. 245.

[539] *Ivi*, p. 248.

e compressi[540]. Il ritmo dilatato, la gestualità controllata, le parole di Genet estrapolate dal testo ed elevate a significati universali, tutto converge verso una rappresentazione rituale. Gli attori sono «un gruppo di negri chiusi in una stanza segreta», chiamato a «compiere il rito come ogni sera», come scrive il regista in una pagina di appunti datata 29 aprile 1996 (fig. 163).

All'apice del processo di ritualizzazione si colloca evidentemente la scena del "crocefisso capovolto", in cui il corpo dell'attore è offerto al pubblico, con i piedi legati come un agnello sacrificale – un'immagine che ritroviamo anche nel materiale preparatorio allo spettacolo, sotto forma di disegni e schizzi grafici (fig. 169) e di appunti: «"Smentire" il teatro per lasciare il posto alle croci. Il macello. Il teatro. Le croci» (fig. 167). Anche l'immagine del macello è presente nel blocco di appunti del regista: «Gli animali al macello lo sanno, sentono che cosa li aspetta. Ricordo le urla dei maiali» (fig. 165); e proprio «Macello» è intitolata una riflessione datata 27 maggio 1996 (fig. 166), che assimila il destino dell'attore detenuto a quello degli animali al macello. «Qui metto in gioco tutto me stesso e quando parlo, rivolgendomi al pubblico, è come se mi sacrificassi»[541] afferma uno degli attori della compagnia.

Ma il sacrificio dei Negri/Reclusi non ha lo scopo di muovere sentimenti di pietismo negli spettatori Bianchi/Liberi; al contrario, lo spettacolo rimarca l'incomunicabilità tra i due gruppi, come previsto nel testo di Genet: «Con i nostri fasti, le nostre affettazioni, la nostra insolenza cercheremo di aumentare la distanza che fin dall'origine ci divide»[542]. Il rito è significante di per sé, come rileva Arianna Frattali: «L'azione consiste nell'immobilità del "rito di negritudo" senza prevedere […] alcuno sviluppo ideologico»[543].

10.5. La relazione con lo spettatore

«Genet non ci mostra gli uomini quali sono o quali dovrebbero essere, bensì quali noi del pubblico li sospettiamo e accusiamo di essere»[544]. In queste parole di Bernard Dort si può racchiudere il significato più profondo de *I Negri*: sulla scena, un ensemble di Reclusi "sospettati e accusati" di essere tali da un pubblico di Uomini Liberi. Non c'è volontà di incontro o conciliazione tra i due gruppi: se la frontalità dell'azione suggerisce uno scambio

[540] «L'agire estremamente pacato tematizza lo stato di abbandono dei detenuti e l'esposizione del gruppo, schierato frontalmente davanti al pubblico, è funzionale ad esprimere la posizione di inferiorità dei Negri/Detenuti rispetto agli Uomini Liberi». Letizia Bernazza, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, in Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 99.
[541] Valentina Valentini, *I nostri spettacoli sono diversi perché sono veri e sentiti. Conversazione con i detenuti-attori*, in Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 59.
[542] Jean Genet, *I negri*, cit., p 217.
[543] Arianna Frattali, *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*, cit., p. 128.
[544] Bernard Dort, *Genet o la lotta con il teatro*, in Sergio Colomba, Albert Dichy (a cura di), *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 19.

reciproco di sguardi, dalla gradinata alla scena e viceversa, la disparità esistenziale e sociale blocca lo spazio del rito in una dimensione non comunicativa.

Il riconoscimento reciproco è anche esaltazione delle differenze e della distanza che intercorre tra attori e spettatori, in quanto «l'atto con cui si percepisce l'altro è già sempre un atto politico, perché si accompagna con un'attribuzione dell'identità, dell'alterità e con meccanismo di controllo»[545]. Così il corpo dell'attore detenuto, sacrificato nel rito di negritudine, diviene allo stesso tempo, sul piano performativo, *soggetto* dell'azione scenica ("atto totale") e *oggetto* dell'atto di percezione dello spettatore.

«Tradurre la violenza che sentiamo su di noi», scrive il regista in una pagina di appunti datata 10 maggio 1996, aggiungendo più sotto, in quella che sembra essere una riflessione successiva stilata con un inchiostro diverso: «Pagherebbero il biglietto per andarli a vedere in carcere nella loro vita lì dentro» (fig. 162).

Anche l'impianto spaziale sembra corrispondere alla necessità di marcare la disparità di sguardo tra Reclusi e Uomini Liberi. Inizialmente, l'azione era stata immaginata dentro a una grande gabbia con il pubblico collocato nella parte superiore, costringendo così gli spettatori a uno sguardo dall'alto, circolare, sul modello di un circo o di un teatrino anatomico. Sebbene questa idea sia stata in seguito abbandonata a favore della gradinata inclinata, lo spettacolo conserva gli elementi circensi nella clownerie, nelle posture di corpi detenuti come animali da circo e nell'uso di una comicità grottesca che si oppone al meccanismo dell'immedesimazione e funge da un antidoto rispetto al pietismo. Viceversa, il teatrino anatomico – che richiama direttamente il dispositivo scenico del *Principe costante* – rimanda a implicazioni di carattere medico, e quindi allo sguardo "clinico" indotto dal testo di Lombroso. La ricerca comico-grottesca dei tratti fisiognomici della criminalità nei volti dei presenti è lo spunto drammaturgico per rompere la separazione attori-spettatori: Capasso va infatti alla scoperta di fisionomie criminali anche fra gli spettatori, a rimarcare la distinzione impossibile fra Reclusi e Uomini Liberi.

Lo spazio a cui lo spettacolo giunge nella sua forma finale, una gradinata a semicerchio fortemente inclinata che sovrasta la scena, costringe attori e spettatori a una prossimità fisica che non si rivela funzionale a colmare una distanza sociale ma, al contrario, ad amplificare una sorta di sfida reciproca (all'imbarazzo, alla vergogna, al riconoscimento, al giudizio) che passa attraverso gli sguardi. «Avevo bisogno di uno spazio più raccolto dove gli attori potessero

[545] Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 81.

mostrarsi, esporsi, denudarsi di fronte al pubblico facendo emergere tutte le loro particolarità, dai tatuaggi, ai movimenti fisici, fino alle reazioni emotive più nascoste»[546] spiega il regista.

Infine, sul piano dei meccanismi percettivi, la presenza di un "io epico", il narratore Franco Capasso/Villaggio, rappresenta un dispositivo scenico funzionale al distanziamento critico dello spettatore, così come le frequenti "uscite dal personaggio" di Nicola Camarda che, a conclusione di monologhi carichi di intensità emotiva e drammatica, rompe bruscamente la finzione teatrale incalzando ed irridendo in modo sprezzante gli spettatori commossi: «Vi emozionaste? È teatro!».

[546] Intervista ad Armando Punzo, cit.

11. *AMLETO* (2001). LA CANCELLAZIONE DELLO SPAZIO[547]

Io imparo a vedere.
Non so perché tutto penetra in me più profondo
e non rimane là dove, prima, sempre aveva fine e svaniva.
Ho un luogo interno che non conoscevo.
Ora tutto va a finire là. Non so cosa vi accada.
Reiner Maria Rilke

Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila si accentuano le difficoltà della compagnia. Dopo la campagna denigratoria subita in seguito alle rapine, nel 1999 viene negato l'articolo 21, ovvero il regime previsto dall'ordinamento penitenziario per il lavoro all'esterno dei detenuti in stato di espiazione di pena. Pertanto, gli attori che ne avevano fatto richiesta non possono usufruirne per portare *I Negri* fuori dal carcere. Da quel momento in poi, Armando Punzo e tutti i suoi attori decidono che non avrebbero più utilizzato i "permessi premio" (art. 30) per le tournée degli spettacoli: una vera e propria battaglia che la compagnia porta avanti per il riconoscimento della professionalità del lavoro dell'attore, rivolta alla direzione del carcere ma anche alle istituzioni e all'opinione pubblica. La Compagnia della Fortezza sospende quindi le tournée fino al riconoscimento dell'attività teatrale quale attività lavorativa a tutti gli effetti, che avverrà nel 2003. In questo contesto di aperta sfida con la società esterna, Punzo approda a Shakespeare.

Dopo il primo spettacolo shakespeariano del 2000, un *Macbeth* che riallestisce la tragedia dell'ambizione in forma di psicodramma, rispondendo provocatoriamente all'opinione diffusa circa la valenza esclusivamente terapeutica del teatro in carcere, nel 2001 la compagnia affronta *Amleto* dando vita a un vero e proprio "cantiere Amleto" che coinvolge l'intera città di Volterra nel corso della XV edizione di VolterraTeatro Festival.

Se autori come Brecht, Genet, Borges e Pasolini sono stati definiti da Armando Punzo "compagni di strada", il rapporto con Shakespeare si è caratterizzato fin dall'inizio in termini diversi: non un autore a cui attingere ma, piuttosto, un canone da tradire, un simbolo della tradizione teatrale occidentale da attraversare e sradicare per aprire un varco a nuove possibilità.

[547] Il capitolo rielabora e integra i contenuti dell'articolo di chi scrive, *"Amleto" della Compagnia della Fortezza, vent'anni dopo. Il processo creativo ricostruito a partire dal materiale d'archivio digitale*, pubblicato nella rivista "Culture Teatrali", 17 maggio 2021, a sua volta tratto da: Valeria Venturelli, *Amleto in carcere. L'esperienza della Compagnia della Fortezza*, cit.

Scrive Jan Kott: «L'Amleto rassomiglia a La Gioconda di Leonardo. Prima ancora d'averla veduta, sappiamo già che sorride»[548]. *Amleto* non è solo la tragedia più famosa di Shakespeare: in cinque secoli ha raggiunto una fama tale da essere considerata il testo drammatico più conosciuto di tutto il teatro occidentale. Al centro di uno scontro culturale, in un'epoca che vedeva progressivamente affermarsi i canoni classici aristotelici, l'opera attraversa il classicismo e l'età dei lumi fra critiche accese e tentativi di "salvataggio", fino a divenire, dalla fine del Settecento, un vero e proprio "mito", «portabandiera di un rinnovamento»[549] che si affermerà, a sua volta, come modello indiscusso della tradizione drammatica. Se è vero che «dopo Gesù, Amleto è la figura più citata della coscienza occidentale»[550], affrontare l'*Amleto* significa affrontare un testo che di fatto rappresenta, ad oggi, un'istituzione, un canone teatrale radicato nella tradizione drammatica[551].

L'*Amleto* della Fortezza parte proprio dal destino di immutabilità che "costringe" il principe danese in un intreccio già scritto, tanto più immodificabile in quanto universalmente noto. «L'Amleto agire o non agire» leggiamo nella prima pagina del blocco di appunti del regista del 2001 (fig. 196). Armando Punzo e i suoi attori giocano sull'immaginario collettivo dell'*Amleto* shakespeariano per, in ultima analisi, capovolgerlo. Sulla scena non c'è traccia delle azioni, dei personaggi e dell'intreccio della tragedia: sopravvivono solo i versi shakespeariani che, privati di ogni funzionalità drammatica, risuonano nel loro significato universale. Le parole sono vissute e non recitate. L'attore Marco Cardia incarna la dimensione interiore di Amleto, il suo non essere nato per l'azione: «Un germoglio di quercia […] piantato in un vaso prezioso, destinato ad albergare nel suo grembo soltanto fiori delicati», come Goethe l'ha definito poeticamente[552]. Così, mentre attorno a lui la rinuncia allo sviluppo drammatico si esprime sotto forma di smantellamento della scena e progressiva rivelazione della realtà dello spazio carcerario, l'Amleto della Fortezza assiste inerme, rimanendo estraneo all'azione. Come il principe danese si ritrova prigioniero, nella corte di Elsinore, di un meccanismo drammaturgico inarrestabile che porta in sé la condanna di un destino tragico, così Marco Cardia, immobile,

---

[548] Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. di Vera Petrelli, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 56.
[549] Giuseppina Restivo, *Tradurre/interpretare «Amleto»*, Bologna, CLUEB, 2002, p. 23.
[550] Harold Bloom, *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo*, trad. di Roberta Zuppet, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2003, p. 15.
[551] Per una rassegna della critica e per la creazione del mito di *Amleto*, cfr. Giuseppina Restivo, *Percorsi della critica su* Amleto, in Ead., *Tradurre/interpretare «Amleto»*, cit., pp. 15-61.
[552] Johann Wolfgang Goethe, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, trad. di Anita Rho ed Emilio Castellani, Milano, Adelphi, 2012 (ed. or. 1795), p. 216: «Mi sembra evidente che questo abbia voluto rappresentarci Shakespeare: una grande azione imposta a un'anima che non ne è all'altezza. Mi pare che tutta la tragedia sia stata scritta con questo intento. Un germoglio di quercia viene piantato in un vaso prezioso, destinato ad albergare soltanto fiori delicati; le radici si allargano, il vaso va in pezzi».

non può fare nulla per impedire il destino finale che coincide, in termini metateatrali, con la sorte effimera del teatro (a maggior ragione in carcere).

11.1. Sinossi dello spettacolo

La ricostruzione che segue fa riferimento alle registrazioni video delle repliche del luglio 2001 nella Casa di reclusione di Volterra[553].

Gli spettatori entrano nel campino e si dispongono su panche di legno collocate su uno dei lati lunghi dello spazio rettangolare, dietro a sbarre di ferro alte circa tre metri. «Ci sono le sbarre. Fa parte anche questo della nostra vita: il ferro. Siamo circondati dal ferro» dice a questo proposito l'attore Adamo Salatino in un'intervista per una rete televisiva francese[554]. Ma l'inferriata è tutto ciò che è rimasto di visibile dell'architettura carceraria. Nel campino è stato creato un vero e proprio giardino, o così appare a prima vista, che cancella ogni altro riferimento al carcere.

La scena è frontale e perfettamente simmetrica. A terra tappeti di erba sintetica e vialetti ricoperti di ghiaia bianchissima s'alternano a zolle di terra dalla forma triangolare, contornati da staccionate bianche, mentre alcune balle di fieno delimitano la scena lateralmente. Sullo sfondo, l'austera facciata del carcere è nascosta da un fondale di legno costruito dagli stessi detenuti: cinque casette bianche in pieno stile *cottage*, che richiamano il periodo tudor, con tetti scuri, persiane e balconcini ricoperti di fiori. Al centro della scena è posta una panchina sulla quale rimarranno seduti, per tutta la durata dello spettacolo, Armando Punzo e Bruno Fruzzetti, un attore che accompagnerà con la chitarra i monologhi e le azioni degli altri attori. Al verde dell'erba, al bianco delle casette e al marrone della terra si aggiungono i colori sgargianti dei fiori che riempiono il campino in ogni sua parte.

All'ingresso del pubblico la scena è già popolata di presenze umane. Sulla panchina centrale Armando Punzo è seduto di fianco all'attore-chitarrista che suona qualche accordo di chitarra mentre gli spettatori prendono posto. Alcuni attori in pantaloni corti e con il petto nudo sono impegnati in semplici e attente azioni di giardinaggio: arano il terreno, innaffiano i fiori, li sistemano con cura nella terra. Le loro azioni, lente e delicate, contribuiscono a creare un'atmosfera idilliaca e bucolica. La visione che si offre allo spettatore è quella di un villaggio ideale, sospeso in un tempo astratto e dilatato. Nulla resta della cruda realtà del carcere, se non

[553] Cfr. video AM005Hi8, AM006Hi8, AM007Hi8, AM008Hi8.
[554] Cfr. file video AM027VHS.

le sbarre che separano gli attori dagli spettatori. Ma nulla sembra restare neppure dell'inesorabile meccanismo drammatico dell'*Amleto* shakespeariano.

Con lenti passi decisi fa il suo ingresso in scena Marco Cardia, un Amleto con lunghi capelli biondi raccolti, anche lui a petto nudo, come gli altri attori. Si inginocchia accanto al regista e la sua voce profonda fa risuonare le parole del principe danese nei versi shakespeariani, mentre il suo sguardo è puntato dritto verso gli spettatori:

> O se questa troppo, troppo solida carne
> Potesse disfarsi, squagliarsi e sciogliersi in rugiada.
> O se l'Eterno non avesse scritto
> La propria legge contro il suicidio.
> O Dio, Dio, come mi sembrano tediose,
> stantie, banali e senza profitto
> tutte le usanze di questo mondo!
> Che schifo, che schifo! È un giardino non sarchiato
> Che va in seme. A possederlo sono
> Soltanto cose marce e grossolane.
> Che si sia giunti a questo.[555]

Terminato il suo monologo, l'attore si alza e, con passi altrettanto lenti, esce di scena, mentre una musica registrata, composta da Pasquale Catalano, pervade il villaggio aggiungendosi agli accordi della chitarra. In modo quasi impercettibile alcuni attori cominciano a rimuovere gli oggetti di scena. Una alla volta, le due staccionate centrali vengono portate al lato del campino. Quella che può inizialmente apparire come un'apertura dello spazio si rivelerà, di lì a poco, il primo segnale dello smantellamento totale della scenografia.

La musica sfuma, e parte la voce fuori campo dell'attore Sabino Mongelli che cita passi tratti da *Il libro dell'inquietudine* di Fernando Pessoa. I frammenti, così definiti dallo stesso autore, sono estrapolati dal contesto originario, e l'accostamento delle singole frasi produce monologhi originali, che racchiudono il tedio esistenziale dell'impiegato Bernardo Soares:

> Ho voglia di gridare dentro la testa. Voglio fermare, schiacciare, rompere quest'impossibile disco di grammofono che suona dentro di me. Divento pazzo per il fatto di dover sentire.[556] Ho vissuto tanto senza aver vissuto! Ho pensato tanto senza aver pensato! Mondi di violenze immobili, di avventure trascorse senza movimento, pesano su di me. Sono stanco di ciò che non ho mai avuto e che non avrò, stanco di Dei che non esistono. Porto con me le ferite di tutte le battaglie che ho evitato. Il mio corpo è dolorante per lo sforzo che non ho nemmeno pensato di fare.[557]

[555] William Shakespeare, *Amleto*, trad. e cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2013 (ed. or. Universale Economica, 1995), I.2, vv. 129-137, p. 29.
[556] Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit., p. 81.
[557] *Ivi*, p. 98.

Saranno in totale otto i monologhi, distribuiti equamente tra Marco Cardia e la voce fuori campo di Sabino Mongelli. Al primo, Amleto, sono sempre affidate le parole del principe danese, siano esse provenienti dal testo di William Shakespeare o da quello di Jules Laforgue. Il secondo, invece, al quale sono affidati i frammenti di Pessoa e un canto liturgico tradizionale indiano, sembra dare voce a ciò che la scena rappresenta, un villaggio utopico catturato nel suo lento ma inarrestabile svanire. La struttura appena descritta può riassumere l'intera forma drammatica dello spettacolo – o meglio, l'assenza di forma drammatica. Perché della tragedia shakespeariana quello che sopravvive è la rinuncia all'azione del suo protagonista, che sopravvive attraverso la poesia delle parole.

Non sorprende dunque che, tra le infinite rielaborazioni della tragedia, la scelta sia ricaduta su *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale* di Jules Laforgue. Svuotato di ogni intento ironico o parodistico, si avverte nettamente l'influenza di un Amleto che è prima poeta che principe[558]. Cardia recita quello che probabilmente è, in questo senso, l'estratto più esemplificativo:

> Voi credete per davvero che davanti al pubblico di una capitale, alle luci della ribalta, l'effetto sarebbe travolgente? Che qualcuno mi guarderebbe passare per strada ammirando il mio mesto portamento? Che qualcuno s'ammazzerebbe dinnanzi all'enigma della mia vita? O Kate, se sapessi. Questo dramma non è nulla, l'ho concepito, vi ho lavorato tra repellenti preoccupazioni domestiche. Ma di sopra ne ho altri, drammi e poesie, fantasmagorie metafisiche, cose inaudite, folgoranti, da dar morte lenta.[559]

Intanto lo smantellamento della scena continua. Tolte le balle di fieno, alcuni attori cominciano a rimuovere anche le staccionate dei lotti laterali, mentre altri cominciano a raccogliere la terra con le mani riponendola con cura nei vasi. Da lì a poco le loro azioni si rivelano per ciò che sono realmente: non più gesti di cura, ma una lenta e inarrestabile spirale di distruzione, o meglio, di rivelazione di quello che è il paesaggio reale che li ospita. Ma se il fine ultimo di questo processo non si è ancora del tutto palesato agli occhi degli spettatori, la voce fuori campo di Sabino Mongelli segna il punto di svolta decisivo. Paradossalmente, un monologo sul "villaggio ideale" produrrà sulla scena l'effetto contrario, palesando senza più ombra di dubbio il disfacimento di quel paese utopico.

[558] Sull'Amleto di Laforgue cfr. *infra*, par. 11.4. L'*altro* Amleto fra Laforgue, Gandhi e Pessoa.
[559] Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale* in Jules Laforgue, *Poesie e prose*, trad. di Ivos Margoni, Milano, Mondadori, 1971 (ed. or. 1887), pp. 303-304.

> Noi siamo gli abitanti di un paese
> dove non c'è né tristezza né sofferenza
> dove non c'è né illusione né angoscia
> né delusione né desiderio
> e l'intera creazione è piena di gioia
> dove tutte le menti fluiscono verso un'unica direzione
> e dove non c'è occasione per avvertire il passare del tempo;
> Tutti hanno i loro desideri soddisfatti,
> qui ogni scambio è giusto,
> tutti sono plasmati nella stessa forma,
> non c'è né indifferenza, né preoccupazione.
> Né alto né basso, né padrone né schiavo,
> tutto è luce, ma senza calore bruciante.
> Questo paese è dentro di me.[560]

Su queste parole, un numero progressivamente maggiore di attori entra in scena, tutti impegnati a rimuovere gli oggetti e i materiali scenici uno a uno: terra, fieno, piante, fiori. Mentre i versi shakespeariani e i frammenti di Pessoa continuano ad alternarsi sul sottofondo della chitarra acustica, gli attori procedono a sottrarre alla vista le villette bianche e ad arrotolare i tappeti d'erba sintetica, svelando man mano l'austero fondale delle mura del carcere e il suolo di cemento del campino. Amleto, il poeta che ha rinunciato all'azione, assiste inerme al lento e fatale disfacimento dell'illusione. Con la sua voce roca e lo sguardo diretto senza esitazioni agli spettatori al di là delle sbarre, cita in ordine sparso l'opera shakespeariana, spaziando dal dialogo con Orazio che precede il duello con Laerte (*Amleto*, V.2, vv. 208-220) a un estratto dal "monologo su Ecuba" (*Amleto*, II.2, vv. 578-584), terminando, a scena quasi totalmente spoglia, con il monologo «Essere o non essere» (*Amleto*, III.1, vv.56-88).

E ancora, l'illusione della scena e la disillusione del suo disfacimento trovano espressione particolarmente eloquente nelle parole di Pessoa, veicolate dalla voce fuori scena di Sabino Mongelli.

> I fiori del giardino della piccola casa di campagna non esistono se non in me. Gli orti, i frutteti, il pineto della casa è stato solo un mio sogno.[561] Se potessi esserci, almeno solo per me, un paradiso fatto di questo! Se io potessi incontrare gli amici che ho sognato, passeggiare per le strade che ho creato, svegliarmi col canto dei galli, col brusio mattutino della casa. Il male della vita entra dentro il mio corpo.[562] La mania di creare un mondo falso mi accompagna ancora, e mi abbandonerà soltanto alla mia morte.[563]

[560] Testo liturgico tradizionale indiano, tradotto in inglese da Gandhi e pubblicato in Mohandas K. Gandhi, *Villaggio e autonomia: la nonviolenza come potere del popolo*, trad. di Francesca della Monica, Giannozzo Pucci, Cinzia Vuturo, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1982, p. 17.
[561] Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit., p. 216.
[562] *Ivi*, p. 217.
[563] *Ivi*, p. 215.

Nel corso dello spettacolo, in due diverse occasioni fanno il loro ingresso animali da cortile, che contribuiscono all'atmosfera bucolica della scena. Un detenuto percorre i vialetti del giardino, dietro di lui delle oche ne seguono i passi. Ma è soprattutto al termine dello spettacolo che gli animali diventano protagonisti, fornendo un'eco straniata alle presenze umane. Lo smantellamento è terminato: del "villaggio ideale" sono rimasti solo il tappeto erboso centrale, una panchina e, a terra, tracce di ghiaia e terriccio, reliquie di un'illusione non duratura. Prevalgono il grigio e le mura perimetrali del carcere. Terminato l'ultimo monologo di Marco Cardia, Armando Punzo rimane solo sulla panchina. Un attore fa il suo ingresso in scena con una scatola dalla quale escono alcuni conigli bianchi e uno nero: Amleto, che rientra in scena in tali vesti. Gli sguardi degli spettatori si posano sullo scorrazzare dei conigli, sparuta immagine di libertà nel luogo di detenzione che si è a tutti gli effetti rivelato, e al tempo stesso simbolo di Alterità. «L'ultimo schiaffo al nostro voyeurismo è un gruppo di conigli in libertà che ci distraggono, facendoci sentire, con un po' di vergogna, più inteneriti per la vita degli animali che per quella degli uomini»[564].

11.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio

Sono 27 i file video relativi allo spettacolo *Amleto* del 2001 contenuti nell'archivio della Compagnia della Fortezza, per un totale di circa 41 ore di registrazione, che comprendono: 24 ore di prove, 1 ora e mezza di intervista, 10 ore e mezza di materiali terzi (estratti di film), 5 ore di spettacolo. Nel dettaglio, i file d'archivio sono così suddivisi:

- Prove nel carcere di Volterra, marzo-luglio 2001: 17 file
- Prova generale nel carcere di Volterra: 1 file
- Repliche dello spettacolo nel carcere di Volterra: 4 file
- Intervista agli attori della compagnia e ad Armando Punzo: 1 file
- Materiali terzi utilizzati per fini di studio: 4 file

I video delle prove, fatta eccezione per un file di circa 15 minuti datato 3 marzo 2001[565], riguardano i mesi estivi e si suddividono equamente tra riprese girate nella stanza/teatrino e riprese girate nel campino. Qui il metodo di lavoro di Armando Punzo, l'accumulo di materiale drammaturgico e performativo che solo all'ultimo assumerà la sua forma definitiva, si manifesta più significativamente che in ogni altro spettacolo preso in analisi. Come vedremo,

[564] Claudia Cannella, *Dietro le sbarre nel giardino di Amleto*, "Hystrio", XIV, 4 (ottobre/dicembre 2001), p. 23.
[565] Cfr. file video AM001Hi8.

infatti, il caso di *Amleto* è in questo senso sorprendente: lo spettacolo così come lo conosciamo è il risultato della decisione, presa dal regista un'ora prima del debutto, di stravolgere totalmente ciò che era stato provato fino a quel momento, per raggiungere tramite la sottrazione di elementi l'intenzione ultima del lavoro.

«Ognuno deve stare al proprio posto»: il villaggio ideale

Un villaggio rurale, abitato da contadini, pastori, commercianti, madri, padri e figli, immerso in una natura rigogliosa e lontano dai frenetici ritmi della vita cittadina, dove ciascuno ha un ruolo ben definito nella partecipazione alla vita collettiva. È questa l'immagine che guida le improvvisazioni della compagnia nel corso delle prove: «Ognuno deve stare al proprio posto» ripete il regista a Nicola Rignanese e Adamo Salatino in uno dei video delle prove nel campino[566]. Una visione del mondo pacificante e ordinata, che però nasconde la condanna a una vita senza possibilità di cambiamento.

In questo mondo da cartolina, ordinato e perfetto, non c'è spazio per la paura o per la tristezza. Tutti sono felici, non ci sono ingiustizie – o meglio, non sono vissute come tali – e si accettano anche le disuguaglianze sociali, perché il divario tra ricchi e poveri è funzionale al mantenimento dell'equilibrio. «È giusto che uno guadagni miliardi, perché così può fare beneficenza e aiutare chi è povero» afferma provocatoriamente Salatino. In questo mondo ideale non bisogna disobbedire, perché la disobbedienza crea scompiglio, dispersione di energia. Tutto è meraviglioso e il villaggio racchiude il segreto della felicità: stare insieme, rispettare il proprio ruolo nel mondo, allevare anatroccoli, curare un giardino alla perfezione.

È evidente che l'immagine di partenza del villaggio ideale nasconde una critica feroce al modo di concepire la realtà umana come immutabile, che in carcere si trasforma in una doppia condanna: l'uomo non può essere altro da sé, il detenuto non può essere altro che un criminale. Ma se le riflessioni sul villaggio ideale hanno attraversato fin dall'inizio il lavoro della compagnia, contribuendo alla costruzione di un "habitat mentale",[567] lo spettacolo si è inizialmente sviluppato in una direzione totalmente diversa rispetto alla scena pacificante che conosciamo. Durante le prove, infatti, si sono susseguiti vivaci momenti di improvvisazione, azioni sceniche corali di forte impatto, balli e camminate pantomimiche, l'esasperazione di una felicità "di plastica" e finta, delirante, espressione di un mondo altrettanto artificiale e

[566] Cfr. file video AM016Hi8.
[567] Cfr. Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., 2013, p. 327: «Costruiamo un habitat mentale. Lavoriamo perché gli attori si lascino progressivamente attraversare da un'idea fino a sfuggire di mano a se stessi, per ritrovare fiamme d'istinto».

ingannevole. Negli appunti del regista troviamo traccia del lavoro sulla "giornata ideale", che rimanda all'idea di una vita perfetta, da pubblicità, da "famiglia del Mulino Bianco" (fig. 197).

In uno dei video delle prove[568] gli attori Marco Cardia, Santino Martone, Sabino Mongelli e Antonio "Tonino" Scarola sventolano dei mazzi di fiori improvvisando canzoni popolari sul tema del fiore, da *Bella ciao* a *Quel mazzolin di fiori* fino a *Ci vuole un fiore* (fig. 171). Poco dopo, la telecamera immortala un'improvvisazione di Tonino Scarola nei panni di Ofelia che, con un vestito lungo, saltella con un mazzo di fiori in una mano e un annaffiatoio nell'altra (fig. 172): non è l'Ofelia senza vita circondata da fiori dipinta da John Everett Millais, al contrario, è un'Ofelia piena di vita ed energia, ingenua ed entusiasta al punto tale che il suo eccesso di spensieratezza diviene parodia. Segue una serie di improvvisazioni sul tema della "camminata del giardiniere", che porta alla creazione di una partitura fisica e gestuale ben precisa e riconoscibile, presente in tutte le successive prove sia nella stanza che nel campino: Aniello Arena e altri attori percorrono lo spazio scenico a passi svelti, con alcuni fogli di giornale sotto i piedi, in una sorta di marcia pantomimica (fig. 32). Successivamente, i fogli di giornale vengono tolti e gli attori camminano quasi senza sollevare i piedi da terra (fig. 173).

Un'atmosfera goliardica e istrionica accompagna tutte le prove, fino a pochi giorni dal debutto. Dalla lettura della preghiera *L'albero della gioia* ha origine una scena che risulterà centrale in tutte le prove successive: sulla frase «Saluta il tuo vicino di casa» Tonino Scarola e Sabino Mongelli si salutano con un esageratissimo «Buongiorno!»[569] (fig. 174). Come se fosse il presentatore di una televendita, Tonino Scarola attraversa lo spazio con la peculiare "camminata del giardiniere" e, a braccia aperte verso i compagni che intonano canzonette-jingle, esclama: «Buongiorno! Sei triste? Ebbene, cammina con me! Cogli un fiore! Annusa il suo profumo! Sorridi al tuo vicino!»[570] (fig. 175). Successivamente, in un video che documenta le prime prove nel campino[571], alcuni attori sono trascinati per la scena su delle pedane in legno con ruote, che ricordano i carrelli portavasi per fiori e piante, mentre tutt'attorno il coro degli attori intona canti popolari e Sabino Mongelli in vestaglia saluta a gran voce il pubblico immaginario con un caloroso «Buongiorno!» da una finestrella di legno aperta (fig. 176).

Un altro aspetto interessante emerso dai video delle prove in riferimento all'idea di villaggio perfetto è l'uso delle miniature, che ha giocato un ruolo significativo nel processo creativo degli attori. In una prova nella stanza-teatro[572], Sabino Mongelli improvvisa a partire dal modellino

[568] Cfr. file video AM009Hi8.
[569] Cfr. file video AM005Hi8.
[570] Cfr. file video AM012Hi8.
[571] Cfr. file video AM014Hi8.
[572] Cfr. file video AM011Hi8.

di una villa di campagna (fig. 35): l'attore, che identifichiamo nel personaggio di Amleto, descrive la casa che ha appena comprato come una sorpresa per la sua dolce metà, Ofelia. Anche in questo caso, l'entusiasmo dimostrato per la casa è portato all'eccesso fino a diventare parodia: «È tutto bello, tutto fatto in pietra trasportata dalla Turchia! È tutta scolpita a mano! All'interno è tutto di vetro, tutto fatto a mano!». Il video della prova successiva[573] mostra una panchina collocata in un angolo della cella-teatro, sopra un tappeto di erba sintetica (fig. 177), ai piedi della quale gli attori e il regista costruiscono un vero e proprio villaggio rurale in miniatura: ci sono le casette bianche da cottage inglese, alberi, fiori, animali al pascolo e in recinti di legno, ma anche contadini, pastori, commercianti, una donna che trasporta due secchi d'acqua, e così via (figg. 34, 178-180). Un vero e proprio presepe laico che ferma il tempo, immortalando un mondo apparentemente perfetto e immutabile, punto di partenza per la costruzione della scenografia nel campino.

Le prime idee per la scenografia del villaggio ideale sono testimoniate anche dagli schizzi fatti dal regista nel suo diario di lavoro: una casa al centro di un grande giardino, con una recinzione frontale e circondata dalle sbarre (fig. 198); cinque casette con un vialetto centrale, zolle di terra, staccionate, fiori e un elenco di oggetti di scena, alcuni successivamente eliminati, tutti funzionali alla realizzazione del villaggio utopico: fiori, casette, terra, annaffiatoi, tavolo, tovaglia, panchina, sedili, porte, finestre, scale, cestini, fondali, nuvolette, vialetti, stradine, attrezzi da giardinaggio, ochette, acqua, pioggia, guanti bianchi, pigiama, cappelli di paglia, grembiuli, rastrelli, arcobaleno, buca delle lettere, costumi, occhiali, fieno, paglia, carretto, carriole, barbecue (fig. 199).

Le fonti del villaggio ideale. Con una scoperta inedita

«Loro scelgono liberamente delle parti di testo, ognuno sceglie i suoi personaggi» spiega il regista Armando Punzo durante un'intervista per una rete televisiva francese[574]; «Molte volte ci sono persone che imparano le stesse parti degli stessi personaggi, poi è il lavoro che decide chi funziona meglio nella parte. Non lo decido solo io, lo decide il lavoro, lo decidono gli stessi compagni».

Il processo creativo di *Amleto* ci permette di addentrarci particolarmente in quello che negli anni diventerà sempre più un tratto distintivo della Compagnia della Fortezza: l'utilizzo di molteplici materiali letterari, non solo testi drammatici, ma anche romanzi, trattati, manifesti artistici, opere di divulgazione. I video delle prove mostrano momenti di lettura collettiva

[573] Cfr. file video AM012Hi8.
[574] Cfr. file video AM027VHS.

alternati a discussioni sui testi letti e sulle tematiche trattate e improvvisazioni attoriali. In quasi tutti i filmati, la telecamera riprende gli attori leggere ad alta voce passi dell'*Amleto* di Shakespeare e del *Libro dell'inquietudine* di Pessoa, ma anche estratti da *La pietà filiale* di Laforgue e da *Hamletmaschine* di Müller. Non ci sono ruoli preassegnati, ma gli attori selezionano dei brani che vengono recitati più volte e in molteplici modi differenti, in una gamma di possibilità che va dal serio al grottesco. In un video[575] Nicola Camarda ripete meccanicamente alcuni passi tratti dal *Libro dell'inquietudine* di Pessoa facendo la "camminata del giardiniere" con naso finto e parrucca (fig. 181); nel video successivo[576], diversi attori attraversano lo spazio della cella con la "camminata del giardiniere" recitando, con esasperata allegrezza, alcune battute dell'*Amleto* shakespeariano (fig. 182); poco dopo, Marco Cardia su un carrello di legno scandisce lentamente dei brani dall'*Hamletmaschine* di Heiner Müller con la sua inconfondibile voce profonda, mentre altri attori lo spostano lungo il pavimento (fig. 183).

Shakespeare, Pessoa e Laforgue saranno presenti nello spettacolo, Müller lo era fino alla prova generale, e in quello stesso anno Armando Punzo stava lavorando a uno spettacolo, *Nihil*, tratto proprio dall'*Hamletmaschine* con un gruppo di giovani attori per la Biennale di Venezia. Ma non tutte le fonti testuali attraversate durante le prove arriveranno allo spettacolo finale: in un video[577], ad esempio, gli attori sono ripresi durante la lettura di alcuni estratti da *Insulti al pubblico* di Peter Handke e dal proclama futurista *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina* di Filippo Tommaso Marinetti (fig. 184). Quest'ultimo, in particolare, è recitato da Sabino Mongelli che spezza le parole evidenziando le singole sillabe e rendendo quasi incomprensibile il significato per esaltare la dimensione acustica e ritmica del testo: una frammentazione che ricorda il lavoro vocale di Carmelo Bene, non illustrativa del testo ma funzionale di per sé al lavoro sul linguaggio.

A questo si aggiunge la lettura di libri di botanica e manuali di agricoltura, con lunghe e accurate descrizioni di fiori, piante e frutti, a testimonianza del fatto che l'immagine del giardino è stata sempre centrale nel corso delle prove, dove gli attori sono ripresi a improvvisare nei panni di inaspettati giardinieri. «Il basilico è un'erba tradizionale aromatica» legge uno degli attori, per poi lasciarsi andare a una tirata comica: «Poi ci stanno i matti. I matti! Sono arrivati

[575] Cfr. file video AM011Hi8.
[576] Cfr. file video AM012Hi8.
[577] Cfr. file video AM022Hi8.

addirittura a far seccare il basilico e a farlo tritato fino fino fino per l'inverno. È un omicidio! Un omicidio del basilico vero e proprio!»[578] (fig. 185).

Tra le fonti testuali ritroviamo anche libri e filastrocche per bambini, canzoni popolari italiane e inglesi, preghiere. È proprio una preghiera, denominata *L'albero della gioia*, all'origine della scena del «Buongiorno» descritta in precedenza.

> Cammina.
> Sorridi a tutti.
> Costruisciti un album di famiglia.
> Abolisci la parola "rancore".
> Canta una canzone.
> Ricorda i compleanni.
> Pensa.
> Termina un progetto.
> Aiuta un ammalato.
> Salta per divertirti.
> Guarda un fiore con attenzione.
> Saluta il nuovo vicino di casa.[579]

In un video delle prove[580] il testo è pronunciato da Tonino Scarola come un sermone, l'attore improvvisa i panni di un pastore che celebra una messa gospel in una chiesa battista, e conclude cantando e ballando la canzone *I Will Follow Him* del musical Sister Act (fig. 186).

Tra le tante sorprese derivate dalla ricerca d'archivio, oltre a quanto emerso in relazione alla costruzione scenica e alla drammaturgia degli attori, riveste particolare rilievo un'acquisizione di tipo filologico. Shakespeare, Pessoa e Laforgue sono i tre autori normalmente citati nelle recensioni e nei vari contributi critici sull'*Amleto* della Fortezza. Ma studiando la versione integrale dello spettacolo, ha attratto la mia attenzione un monologo di Sabino Mongelli che non era riconducibile a nessuno di questi tre autori. Trovare l'autore di quel testo, di seguito riportato, è presto diventato uno degli obiettivi della mia ricerca.

> Noi siamo gli abitanti di un paese
> dove non c'è né tristezza né sofferenza
> dove non c'è né illusione né angoscia
> né delusione né desiderio,
> e l'intera creazione è piena di gioia
> dove tutte le menti fluiscono verso un'unica direzione
> e dove non c'è occasione per avvertire il passare del tempo;
> […] Questo paese è dentro di me.[581]

[578] Cfr. file video AM010Hi8.
[579] Estratto dalla preghiera *L'albero della gioia*.
[580] Cfr. file video AM009Hi8.
[581] Mohandas K. Gandhi, *Villaggio e autonomia*, cit., p. 17.

In una delle tante riprese video delle prove nel campino[582] l'occhio della telecamera indugia per qualche minuto sulla pagina stampata di un testo. Un paragrafo, dal titolo «Le esposizioni nei villaggi», è un'animata difesa dell'autonomia politica ed economica del villaggio contadino, dove «non ci può essere spazio per lo sfarzo e la grandiosità della città»[583] (fig. 187). Il libro in questione, come avrei scoperto da lì a poco, è *Villaggio e autonomia. La non violenza come potere del popolo* di Gandhi, pubblicato nel 1984. L'introduzione è un testo liturgico tradizionale indiano della colonia di Bhangi, Nuova Delhi, tradotto in inglese dallo stesso Gandhi: si tratta dello stesso testo recitato da Sabino Mongelli nello spettacolo, che finalmente è possibile attribuire non a un autore ma a un pensiero filosofico, in una precisa collocazione storica e geografica. L'utopia del paese "dentro di sé" dove non c'è né tristezza né sofferenza si traduce, nel pensiero di Gandhi, nell'utopia di un progetto economico vero e proprio: una società basata sull'autonomia del villaggio, un'economia e una politica fondate sulla non violenza. Ma il villaggio costruito sulla scena è destinato a svelare drammaticamente la propria sostanza utopica proprio nel suo venir meno, rappresentato dal lento smantellamento della scenografia. Consiste forse in questo il compiersi della tragedia umana nella lettura di *Amleto* da parte della Fortezza.

A rovescio: dall'allestimento allo smantellamento della scena

Come visto, il clima istrionico che ha attraversato l'intera durata delle prove non si manterrà nello spettacolo finale che, al contrario, sarà permeato dell'atmosfera idilliaca di un luogo sospeso nel tempo, caratterizzato da gesti lenti e controllati, e da una delicatezza che contrasta con la fisicità degli attori detenuti.

Il lavoro di analisi e ricostruzione del processo creativo dello spettacolo a partire dai video delle prove, fa emergere chiaramente come diversi momenti di azioni *reali* siano catturati dalle registrazioni durante lo studio dei testi e le improvvisazioni[584]. Momenti che hanno a che fare con la gentilezza e la lentezza, e che il regista utilizzerà nel montaggio finale dello spettacolo: le mani di Marco Cardia che si prendono cura di un pappagallino di pochi mesi (fig. 188); Antonino Mammino che, in compagnia dello stesso uccellino, realizza con delicatezza un giardino zen nel campino (fig. 189); Santino Martone che si prende cura di un gruppo di anatroccoli che, da quel momento in poi, l'avrebbero continuato a seguire in ogni momento

[582] Cfr. file video AM002Hi8.
[583] *Ivi*, p. 135
[584] Cfr. file video AM012Hi8, AM014Hi8, AM015Hi8, AM027Hi8.

(fig. 190); Tonino Scarola che tiene sulle gambe una tartaruga, animale simbolo per eccellenza della lentezza (fig. 191).

Ma all'atmosfera idilliaca si arriverà solo alla fine. Persino nella prova generale dello spettacolo[585] la struttura drammaturgica e l'impianto scenico risultano ben diversi dai loro assetti finali. Al posto del processo di smantellamento si assiste, al contrario, a una lenta costruzione scenica: gli attori non rimuovono ma piuttosto introducono gli oggetti scenici, dall'erba sintetica ai fiori alle facciate delle case, trasformando lentamente lo spazio vuoto e grigio del campino in un colorato giardino dell'Eden (figg. 192-194). Rilevante anche la presenza in scena di Sabino Mongelli che pronuncia i suoi monologhi ~~con il corpo~~ attaccato alle sbarre, a pochi centimetri dagli spettatori (fig. 195). Una presenza poi eliminata dal regista per permettere alla voce e alle parole di svincolarsi dal peso corporeo dell'attore e colmare la scena in modo lieve e impalpabile. Facendo una comparazione fra il video della prova generale, girato il 15 luglio 2001, e il debutto del giorno seguente, sembra di assistere a uno spettacolo totalmente diverso. Parlando del difficile processo che dalle prove ha portato allo spettacolo finale, Armando Punzo ricorda:

> A mezz'ora dal debutto avevo cancellato tutto, la maggior parte dei testi, delle azioni, dei personaggi. Ero molto preoccupato perché io stesso perdevo tutti i riferimenti. Ma non poteva che essere così. Dovevo trovare una sintesi estrema, nel non dire nulla dovevo essere massimamente cattivo. Un'immagine edenica, meravigliosa, straordinaria, e il suo progressivo scorticamento, svuotato, fino al ritorno al carcere, all'immagine del reale.[586]

Testimonianza di quest'improvviso cambiamento è la scaletta datata 15 luglio 2001 conservata nell'archivio cartaceo: la pagina riporta nel dettaglio la presenza di diversi personaggi e il susseguirsi di scene animate, canzoni, balletti, dialoghi: il tutto eliminato da Punzo la sera stessa[587] (fig. 200).

11.3. La strategia di sottrazione

Proponendo un mondo ideale che viene lentamente smantellato sulla scena, lo spettacolo chiama direttamente in causa le aspettative degli spettatori e il modo in cui il testo shakespeariano si è depositato nella coscienza collettiva. Così come il testo di *Amleto* è universalmente noto, anche il carcere corrisponde a un preciso immaginario collettivo.

[585] Cfr. file video AM003Hi8.
[586] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 169-170.
[587] Scaletta dello spettacolo *Amleto,* 15/07/2001 (ACF-BGV, spettcomp. 13).

L'operazione di Armando Punzo è consistita esattamente nel mettere in crisi entrambi questi dati di conoscenza attraverso un procedimento radicale di *sottrazione*. Termine, quest'ultimo, usato dallo stesso Punzo in più occasioni con esplicito riferimento al meccanismo della sottrazione (o *amputazione*) enunciato da Gilles Deleuze[588].

Sottrarre, amputare un elemento dall'opera originaria permette al regista di far emergere gli aspetti profondi, ignorati dall'interpretazione predominante. Scavare un personaggio per farne emergere un altro, allontanarsi dal tessuto drammatico fissato nel testo per sviluppare il non detto, il piano sotterraneo dell'opera e la sua valenza universale. Spiegava Deleuze: «Eliminare le costanti o le invarianti, non solo nel linguaggio e nei gesti, ma anche nella rappresentazione teatrale e in ciò che è rappresentato sulla scena; dunque eliminare […] il potere dello stesso teatro (il Testo, il Dialogo, l'Attore, il Regista, la Struttura)»[589]. E a proposito dei lavori shakespeariani di Carmelo Bene: «Quando sceglie di amputare gli elementi del potere, egli cambia non soltanto la materia teatrale, ma anche la forma del teatro, che cessa d'essere "rappresentazione", mentre l'attore cessa d'essere attore»[590].

L'operazione attuata da Armando Punzo con la Fortezza spinge la teoria deleuziana alle sue estreme conseguenze. Nulla rimane della struttura drammatica o dei personaggi dell'*Amleto* shakespeariano se non un testo frammentato e amputato; la sottrazione non agisce soltanto come meccanismo velato, alla base della scrittura scenica, ma diventa realizzazione esplicita in scena, visibile agli spettatori, sotto forma di drammaturga dello spazio e dei corpi portatrice del senso profondo dell'operazione registica. Costruire un giardino idilliaco, un'immagine pacificante che corrisponde alla visione rassicurante che gli spettatori hanno dell'*Amleto* in quanto opera appartenente al proprio bagaglio di conoscenze, per poi sottrarre uno a uno gli elementi scenici per portare il pubblico a «far *reagire* dentro di sé questa sua concezione precostituita»[591]. Così *Amleto* diventa lo specchio del carcere: «In quanto detenuti, gli attori cancellano i segni della quotidianità del carcere e, in quanto personaggi, cancellano il riferimento ai ruoli di Amleto per negarne il mito e ritrovarne le domande di fondo»[592]. Detto in altri termini, si tratta di quel processo che Raymonde Temkine in un saggio dedicato al teatro laboratorio di Grotowski ha

[588] Armando Punzo, *La drammaturgia come «reagente»*, in Id., *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 292: «Per mettere in crisi questa visione devo procedere per sottrazione (e in questo Deleuze è assolutamente illuminante)».
[589] Gilles Deleuze, *Un manifesto in meno*, trad. di Jean Paul Manganaro, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 105.
[590] *Ivi*, p. 89.
[591] Armando Punzo, *La drammaturgia come «reagente»*, in Id., *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 292.
[592] Cristina Valenti, *Shakespeare per la Compagnia della Fortezza*, "Prove di Drammaturgia", XXI, 1 (dicembre 2016), p 6.

paragonato al lavoro di potatura: «Scartare ed eliminare tutto ciò che è superfluo onde cogliere meglio ciò che vi si cela, ciò che resiste: il nucleo»[593].

Il nucleo dal quale è partito il lavoro di Armando Punzo con la compagnia è proprio quella domanda insita nel testo shakespeariano: *Chi siamo noi? Cosa vedono gli altri in noi?* Questa riflessione sull'identità stessa della compagnia si è fin da subito configurata nella sua relazione con il mondo esterno.

Punzo, attraverso la sottrazione e l'amputazione, costringe il pubblico a riconsiderare le proprie aspettative, a vedere oltre la superficie della scena pacificante ricreata nel campino per interrogarsi su se stesso e sul proprio sguardo, e quindi sul destino umano di cui parla quell'inaspettato affresco nel momento in cui si consuma.

11.4. L'*altro* Amleto fra Laforgue, Gandhi e Pessoa

«Ma allora, tu credi per davvero che davanti al pubblico d'una capitale e alle luci della ribalta l'effetto sarebbe travolgente?»[594] esordisce Marco Cardia, lo sguardo come sempre puntato verso il pubblico, mentre ai lati della scena alcuni attori cominciano a rimuovere i primi oggetti scenici. Parole tratte da *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale* di Jules Laforgue, opera del 1887 che riscrive con ironia la tragedia shakespeariana sottraendo ai suoi protagonisti quell'aura di solennità che li contraddistingue.

Motore della storia è l'arrivo a corte dell'attore William (alter-ego dello stesso Shakespeare) e dell'attrice Kate per interpretare *L'assassinio di Gonzago*, l'opera scritta dal principe per smascherare il Re Claudio. Qui i due giovani attori incontreranno Amleto, un uomo che si riconosce prima di tutto come poeta, un artista narcisista più preoccupato della qualità delle sue opere letterarie che delle sorti della corte. La sua inazione non deriva dal profondo conflitto fra essere o non essere ma, piuttosto, dalla volontà di fuggire dal proprio ruolo politico e dalla missione affidatagli dallo spettro del padre per dedicarsi totalmente alla sua arte. In merito alla stesura dell'*Assassinio di Gonzago*, dichiara agli attori giunti a corte di avere egli stesso «preso gusto all'opera», arrivando a scordarsi che essa trattava del padre assassinato, troppo preso dallo stile in versi giambici e dalle digressioni profane, «con la coscienza d'una comunicanda, sorridendo a domestiche chimere, come un buon letterato che, col lavoro della sua penna, è il sostentamento di una buona famiglia»[595]. Messa da parte la sua identità di principe, Amleto

[593] Raymonde Temkine, *Il teatro-laboratorio di Grotowski*, Bari, De Donato, 1969, p. 86.
[594] Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*, cit., p. 303.
[595] *Ivi*, pp. 283-284.

scopre di essere fratello del buffone Yorick e figlio di una zingara morta durante il parto cesareo. Questo Amleto è un antieroe che cerca in ogni modo di scappare dal suo destino tragico, tanto da proporre a Kate, l'unica vera ammiratrice delle sue opere, di fuggire con lui a Parigi, per lasciarsi la corte alle spalle e poter finalmente dedicarsi ai suoi manoscritti.

L'intero testo può essere letto come un attacco al mito di Amleto e all'autorità tragica di Shakespeare. Armando Punzo e gli attori della compagnia, a loro volta impegnati in un processo di negazione dei canoni teatrali occidentali – e del "canone" Shakespeare in particolare – attraversano il testo di Laforgue privandolo della dimensione parodistica, per andare al cuore del suo significato: l'Amleto uomo, il poeta, e l'umanità che emerge dalle sue parole. Dalla distruzione della forma drammatica sopravvive l'universalità della poesia e dell'arte. Il monologo pronunciato da Marco Cardia, di cui sono riportate le prime righe all'inizio di questo paragrafo, è tratto da un dialogo tra Amleto e Kate. Eliminato ogni altro personaggio, la sola presenza di Cardia in scena permette all'attore di comunicare in modo diretto agli spettatori: le domande non sono più rivolte a Kate ma al pubblico e, inevitabilmente, a se stesso.

L'unico attore parlante in scena è quindi Marco Cardia, attraverso il quale risuonano le parole di Amleto, siano esse provenienti dalla penna di Shakespeare o di Laforgue. In un'intervista rilasciata da Punzo a Elisa Cosci il regista spiega come è nata l'esigenza di avere un'unica persona che parlasse direttamente al pubblico: «Averne due non avrebbe funzionato, era come un doppione: ho preferito avere una persona che parlasse e l'altra che rimanesse solo una voce che ricordava e che facesse attraversare quello spazio da altri pensieri, altre parole»[596]. La voce fuori campo di Sabino Mongelli, quindi, non incarna un secondo personaggio che dialoga con Amleto, piuttosto è da interpretarsi come l'eco della sua coscienza, parte del suo stesso Io.

Il testo che dà voce alla coscienza di Amleto è *Il libro dell'inquietudine* di Fernando Pessoa, raccolta di frammenti, riflessioni, pensieri che l'autore attribuisce al suo eteronimo Bernardo Soares, contabile di Lisbona taciturno e solitario che sembra condurre due vite parallele, una esterna e reale e una interna, immaginaria ma non meno vera della prima. Bernardo Soares, scrive Antonio Tabucchi nell'introduzione al testo, è «un uomo che sta a una finestra» che si affaccia sull'esterno, la zona commerciale di Lisbona, ma anche sull'interno, quell'Io estraneo e sconosciuto a Soares stesso, perché «la finestra di Bernardo Soares ha le imposte che si possono aprire nei due sensi, sul fuori e sul dentro.»[597]. Ed è proprio questo continuo oscillare

[596] Elisa Cosci, *Appendice. Intervista ad Armando Punzo,* in Ead., *Il fantasma di Amleto nella Fortezza di Volterra*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Pisa, a.a. 2001/2002, p. 72.
[597] Antonio Tabucchi, *Bernardo Soares. Uomo inquieto e insonne* [prefazione], in Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit., p. 7.

tra la realtà e finzione, tra la vita quotidiana e le notti insonni passate in uno stato di iper-coscienza, non ancora onirico, che pongono il contabile di Lisbona in una situazione d'immobilità, al di fuori dei meccanismi che governano il mondo.

Così il dubbio che attanaglia Amleto – essere o non essere, agire o non agire – si traduce in Pessoa in una precisa presa di posizione, nell'esplicita volontà di essere estraneo all'azione, sia essa esterna o interna, nell'abbracciare a pieno titolo l'idea che «è meglio pensare che vivere»[598].

Ma, oltre alla dialettica Amleto-Soares, un altro tema attraversa il testo di Pessoa e risulta pregnante nella trasposizione scenica: il tedio, inteso dall'autore come un carcere infinito.

> Il tedio è la sensazione fisica del caos, che il caos sia tutto. Colui che è stanco, che ha malessere, che è annoiato, si sente prigioniero in un'angusta cella. Colui che è disgustato della strettezza della vita si sente ammanettato in una grande cella. Ma colui che ha tedio si sente prigioniero in libertà in una cella infinita. […] I muri della cella infinita non possono sotterrarci, perché non esistono; né può provarci che siamo vivi il dolore di manette che nessuno ci ha messo ai polsi.[599]

Il tedio, che nel corso del testo arriva a coincidere con il *Desassossego*, ovvero l'inquietudine del titolo, è la principale manifestazione di un male di vivere, di un senso di inadeguatezza e insofferenza che rende l'uomo incapace di vivere la quotidianità, prigioniero di un ruolo sociale e di un'esistenza che lo obbliga a sognare una via di fuga irrealizzabile, a guardare dalla propria stanza un raggio di luce che penetra dalla finestra come «soltanto i reclusi guardano […] il sole che si muove»[600].

Evitando sapientemente di inserire nello spettacolo i passaggi del testo che fanno esplicito riferimento al carcere, il che avrebbe con molta probabilità prodotto un effetto didascalico e ridondante, l'idea di uomo prigioniero in una cella infinita, che accomuna il pensiero di Soares a quello della Compagnia della Fortezza, emerge con forza dall'accostamento delle parole di Pessoa alla scenografia del giardino.

Come i sogni di Soares si rivelano un'illusione, così l'illusione di un villaggio perfetto e idilliaco si scontra con la cruda realtà del carcere che lo corrode fino a far prevalere il cemento sull'erba e sui fiori, rivelando l'inutilità delle azioni dei carcerati. «I fiori del giardino della piccola casa di campagna che non è mai esistita se non in me! Gli orti, i frutteti, il pineto della

[598] Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, cit. p. 56.
[599] *Ivi*, p. 144.
[600] *Ivi*, p. 74.

villa che è stata solo un mio sogno!»[601] recita la voce fuori campo di Sabino Mongelli che accompagna, con aspra lucidità, lo smantellamento della scenografia.

L'utopia, non a caso, è il tema centrale dell'unico monologo recitato da Mongelli che non è tratto da *Il libro dell'inquietudine* di Pessoa, ovvero il canto liturgico tradizionale indiano tradotto e pubblicato da Gandhi nell'introduzione al suo *Villaggio e autonomia*. L'utopia del paese "dentro di sé", dove non c'è né tristezza né sofferenza si traduce, nel pensiero di Gandhi, come abbiamo visto, nell'utopia di un progetto economico e politico vero e proprio: una società basata sull'autonomia del villaggio e sulla non violenza. Ma il villaggio costruito sulla scena è destinato a rivelarsi utopico proprio nel suo essere smantellato.

Da un canto liturgico tradizionale indiano all'opera di uno dei maestri del Novecento, testi così apparentemente lontani tra loro, nello spazio, nel tempo e nelle intenzioni, ma che insieme alla costruzione/decostruzione scenica concorrono a delineare un paesaggio utopico e un sentimento che muta dall'illusione alla disillusione.

11.5. Il giardino

Nelle note di regia dello spettacolo il regista Armando Punzo descrive la scenografia come un'«immagine falsa, rassicurante, rilassata, che rappresenta quello che è diventata l'essenza dell'*Amleto* per gli spettatori»[602]. Lo scenografo Valerio Di Pasquale, con il regista, ha dato vita a quest'immagine curandola in ogni minimo dettaglio. Le facciate dei tipici cottage inglesi bianchi e neri, il giallo sgargiante dei tulipani, le stradine di ghiaia, i vasi di fiori e gli accordi lenti di una chitarra: tutti gli elementi contribuiscono alla creazione di un paesaggio fiabesco e bucolico, dove l'armonia e il ritmo della natura prevalgono sul disordine quotidiano e da cui è stata eliminata ogni traccia d'intreccio drammatico. In questo «*hortus conclusus* laico»[603], come è stato definito dal fotografo Stefano Vaja, gli attori detenuti si muovono come giardinieri-monaci, il contrasto fra la loro fisicità e la delicatezza dei loro gesti di cura è carico di un'espressività drammatica ineguagliabile, una poesia dei corpi che parla agli spettatori tanto quanto i monologhi recitati nel corso dello spettacolo. «In assenza di un testo verbale, sono i gesti e le cose ad acquistare una loro parola»[604].

Questi gesti quotidiani, svolti con estrema tranquillità, si traducono in azioni concrete, non recitate, che vanno oltre la teatralità tradizionalmente intesa per calarsi sul piano del reale. Il

[601] *Ivi*, p. 216.
[602] Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore,* cit., p. 104.
[603] Stefano Vaja, *I buoni e i cattivi*, cit.
[604] Lorenzo Mango, L*a scrittura scenica*, cit., p. 232.

meccanismo di distruzione dell'impianto drammaturgico e rappresentativo di *Amleto* ha portato il regista e gli attori a cercare altre strade, ad allontanarsi dalle convenzioni rappresentative, per trovare proprio nel giardino e nei gesti quotidiani dei detenuti uno statuto di realtà. Azioni reali, dunque, non recitate, che appartengono a un lavoro di ricerca, di riscoperta e riappropriazione del corpo che appartiene a quello che è stato definito il «teatro delle persone»[605]. Azioni che entrano in rapporto dialettico con lo spazio, che si rivela come componente drammaturgicamente attiva della messa in scena.

Alla drammaturgia spaziale e attoriale si aggiunge un terzo elemento fondamentale che contribuisce alla creazione dell'atmosfera idilliaca e all'effetto di straniamento che segue il suo smantellamento: la dimensione sonora. In uno spettacolo per lo più muto, gli accordi di chitarra suonati in scena da uno degli attori e la musica registrata che sembra farsi intermezzo tra i monologhi di Marco Cardia e di Sabino Mongelli riscrivono il tempo dell'azione, dilatandolo e provocando un effetto di sospensione e attesa negli spettatori. Con la sua durata libera, lasciata all'arbitrarietà dell'esecutore, il ritmo musicale «consente, e forse obbliga, il corpo umano a tradire la sua dimensione quotidiana, trasformandosi, così, in un mezzo d'espressione»[606].

In questo ritmo estremamente dilatato, caratterizzato da musica soffusa e poche parole pronunciate in scena o provenienti da fuori campo, il pubblico si scopre impreparato «di fronte al *nulla* […] verso il quale lo spettacolo procede allontanandosi da *Amleto* e dalla possibilità di rappresentarlo»[607]. La riflessione sul nulla è, non a caso, al centro di *Nihil*, il lavoro svolto proprio nel 2001 da Armando Punzo con alcuni giovani attori a conclusione di un laboratorio tenuto presso la Biennale di Venezia.

Fondamentale nella costruzione/distruzione della scena è l'uso del colore: la cromia accesa del villaggio alla Stratford-Upon-Avon (o villaggio svizzero, come anche è stato detto) contrasta fortemente con lo spazio grigio riservato al pubblico, che appartiene invece all'universo carcerario. I ruoli si invertono e gli spettatori assistono, dietro alle sbarre, all'utopia portata in scena dagli attori della compagnia. Ma ben presto quest'illusione, questo quadro scenico di fiori gialli e rossi, di case e ciottoli bianchissimi ed erba verde smeraldo gli viene negata, in una progressiva e inarrestabile sottrazione di colore.

---

[605] La definizione di Claudio Meldolesi (C. Meldolesi, *Appunti sul dopo-dramma. Dalla "morte della tragedia" a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia*, "Prove di Drammaturgia", VII, 2 (2011), pp. 6-8) è ripresa da Cristina Valenti in riferimento alle esperienze di nuova attorialità del teatro sociale, cfr. C. Valenti., *Il teatro sociale, ovvero il teatro*, cit., e Idem., *Fondamenti del nuovo attore*, cit.

[606] Lorenzo Mango, L*a scrittura scenica*, cit., p. 351.

[607] Cristina Valenti, *Shakespeare per la compagnia della fortezza*, cit., p. 6.

La somma di tutti questi elementi – scena, gestualità, musica, ritmo, colore – contribuisce alla creazione di un'utopia che contrasta con l'eterotopia del carcere, che finisce inevitabilmente per prevalere e riassorbire la possibilità stessa dell'utopia; mentre lo spettacolo mantiene alto, al tempo stesso, l'invito rivolto implicitamente, gli spettatori, a riflettere sulla necessità di rifiutare la realtà e inventare un altro mondo possibile.

12. *L'OPERA DA TRE SOLDI* (2002). MUSICA E SPAZIO SONORO

Dopo il silenzio,
ciò che meglio esprime l'inesprimibile
è la musica.
Aldous Huxley

«È come se avessimo sempre lavorato sull'*Opera da tre soldi*, come se lo spirito di questo testo fosse presente, quasi a presagire il futuro destino della Compagnia della Fortezza, fin dall'inizio del nostro lavoro»[608] leggiamo nelle note di regia dello spettacolo *L'opera da tre soldi* del 2002. Come visto nei precedenti casi di studio, *Amleto* (2001) e ancor prima *I Negri* (1996), sono anni di forte scontro con l'amministrazione penitenziaria e l'opinione pubblica, motivato dal mancato riconoscimento dell'art. 21 e dalla difficoltà di far comprendere la finalità artistica, e non terapeutico-trattamentale, del laboratorio teatrale. Il pericolo di essere ridotti a "operetta criminale", a esponenti di un "teatro delinquente" che seduce per la sua avvertita pericolosità e per il particolare fascino esoterico dell'ambiente carcerario è proprio ciò che spinge provocatoriamente la compagnia a incontrare i personaggi "affini" dell'*Opera da tre soldi* brechtiana: testo nato per denunciare la corruzione della borghesia dell'epoca e che si ritrovò a conquistare proprio quella borghesia che attaccava. «Brecht, quando arriva a descrivere il bandito Macheath, ci suggerisce che ai borghesi piacciono le storie di delinquenti, di banditi, perché attraverso un processo di distanziazione – direi molto opinabile – pensano che non saranno mai come loro», scrive il regista nelle note di regia dello spettacolo, «e distanze si possono mantenere – si devono mantenere – anche attraverso una sorta di tolleranza buonista di cui siamo completamente invasi»[609].

In un momento in cui gli spettacoli della Fortezza sono ancora limitati a qualche replica estiva nel carcere di Volterra e il teatro non è ancora riconosciuto come attività lavorativa degli attori detenuti (l'articolo 21 verrà concesso l'anno successivo, nel 2003, permettendo la riapertura delle tournée), Armando Punzo e i suoi attori danno vita a uno spettacolo trasgressivo, provocatorio e spiazzante, portando sulla scena una festa ambientata negli anni '20 di delinquenti, preti corrotti, prostitute, ballerine e ballerini, presentatori di varietà, tutti interpretati dai detenuti, con i loro corpi muscolosi e tatuati vestiti in doppiopetto, con cappelli,

[608] Armando Punzo, note di regia di *L'opera da tre soldi*, 2002. Online: http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/opera-da-tre-soldi/ (u.v. 4/07/2024).
[609] *Ibidem.*

tacchi vertiginosi, giarrettiere, pellicciotti, boa di struzzo, pon pon, perline, collane dorate e lustrini. Nel campino e negli spazi interni del piano terra del carcere, per la prima volta aperti al pubblico esterno, prende vita un teatro-cabaret-bordello dove «si rischia la vita, si esibisce l'ineguaglianza, il piano bar di un mondo che recita la compassione umana e si regge sulla ricchezza, sulla sopraffazione»[610].

L'*Opera da tre soldi*, scritta nel 1928 da Bertolt Brecht con musiche di Kurt Weill, rappresenta una critica feroce alla società capitalista e borghese. Ambientata in una Londra immaginaria, la storia ruota attorno al carismatico criminale Macheath, noto anche come Mackie Messer, e alla sua relazione con Polly Peachum, figlia di un imprenditore della mendicità. Con i suoi temi di corruzione, avidità e ipocrisia, l'opera smaschera le false virtù della borghesia, utilizzando la tecnica dello straniamento ideata dallo stesso Brecht per costringere il pubblico a riflettere criticamente su quanto mostrato sulla scena.

Ma dell'opera di Brecht non rimangono che scene e azioni slegate, senza uno sviluppo narrativo coerente, su un montaggio sonoro che assembla le musiche di Kurt Weill a un vasto repertorio che spazia dalla musica classica al pop. Ciò che interessa alla compagnia è portare in vita l'universo descritto da Brecht con i suoi personaggi corrotti – Macheath e i suoi uomini, Peachum e i suoi mendicanti, Polly, Jenny – con una recitazione basata non sullo straniamento ma sulla mimesi.

Lo spettacolo, che debutta nel carcere di Volterra il 22 luglio 2002, rappresenta il primo studio di un progetto su Brecht che si conclude l'anno seguente, nel luglio 2003, in occasione del quindicesimo anniversario della compagnia, con *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* – che si aggiudicherà il premio Ubu come miglior spettacolo dell'anno, e sarà il primo lavoro della compagnia ad andare in tournée con l'applicazione dell'articolo 21.

12.1. Sinossi dello spettacolo

La ricostruzione che segue fa riferimento alle registrazioni video delle repliche del luglio 2002 nella Casa di reclusione di Volterra[611].

Lo spettacolo si apre nel campino, dove l'attore Nicola Camarda danza su una lenta musica suonata alla pianola dal compagno di detenzione Vincenzo Lo Monaco, mentre il pubblico prende posto seduto a terra o in piedi. Al centro della scena, una scalinata di legno di pochi

[610] Massimo Marino, *La ballata di Mackie detenuto a Volterra*, "L'Unità", 25 luglio 2002.
[611] Cfr. file video OP047DVM, OP048DVM, OP049DVM, OP050DVM, OP051DVM, OP052DVM, OP053DVM, OP054DVM, OP055DVM, OP056DVM, OP057DVM, OP058DVM, OP059DVM, OP060DVM, OP061DVM, OP093VHS, OP094VHS.

gradini; dietro, le sbarre del carcere che gli spettatori ormai conoscono bene, e poi ancora una schiera di agenti in divisa, resi inconsapevolmente parte integrante della scenografia. In alto, un grande cartello riporta la scritta "Pane e acqua per tutti".

Una volta accomodati gli spettatori, Nicola Camarda , il «Mackie Messer made in Sicilia»[612], con cappello da gangster e frac da presentatore di cabaret, illustra agli spettatori la sua carriera criminale in un divertito monologo siculo-italiano, accompagnandosi con alcune frasi cantate in dialetto. Appena terminato il numero di Nicola Camarda/Macheath, il campino si trasforma in un vero e proprio cabaret e l'ensemble di attori esegue sulla scalinata centrale un can-can sulla celeberrima musica di Offenbach (*Galop infernal*, dall'operetta *Orfeo all'inferno* del 1858). La scena è ripetuta sempre uguale per quattro volte, in un crescendo mozzafiato, con un ritmo musicale sempre più veloce, come in un loop sfrenato che finisce per svuotare di senso sia la musica sia la coreografia[613].

L'attenzione torna su Camarda/Macheath, seduto alla batteria al fianco di Vincenzo Lo Monaco, che comincia a cantare con fierezza, esibendo un grande squalo tatuato sul petto, «Mostra i denti il pescecane», la celebre *Ballata di Mackie Messer* di Kurt Weill e Bertolt Brecht[614]. L'esecuzione procede in un continuo alternarsi tra italiano e siciliano, per poi concludersi con alcuni versi dal brano *Di cosa vive l'uomo?*, anch'esso tratto dall'*Opera da tre soldi.* Nel mentre, il gruppo di attori dispone al centro del campino dei grandi pannelli rossi, che faranno da sfondo a tutte le scene seguenti: numeri di varietà e *tableux vivant* che si succederanno senza soluzione di continuità e senza seguire una linea narrativa. Una vera e propria sfilata di caratteri che rappresentano tutta l'umanità corrotta descritta da Brecht – delinquenti, prostitute, ballerine, borghesi, preti – è qui presentata con la massima mimesi, con l'unico scopo di sedurre il pubblico, non utilizzando la tecnica dello straniamento brechtiano, che avrebbe invece indotto attori e spettatori a riflettere criticamente sulle implicazioni della messa in scena.

Una volta allestita la scenografia, un attore vestito di nero si accascia a terra mentre fanno il loro ingresso Aniello Arena e Prince Chukwuebuka, con cappelli con fascia rossa, guanti bianchi, pantaloni neri e bastoni. I due si scambiano uno sguardo di intesa prima di iniziare a ballare il tip-tap, un altro numero di varietà inaspettato e privo di una giustificazione logica o

[612] Andrea Rustichelli, *Brecht dietro le sbarre*, "Hystrio", ottobre-novembre 2002.
[613] Autrice della coreografia è Pascale Piscina, che e cura i gesti e i movimenti degli spettacoli della Compagnia della Fortezza dal 2002.
[614] Cfr. Bertolt Brecht, *L'opera da tre soldi*, trad. di Emilio Castellani, in Id., *I capolavori. Vol. I*, a cura di Hellmut Riediger, Torino, Einaudi, 2005, p. 6.

narrativa. Nel frattempo, due attori impellicciati e imbellettati rappresentanti l'alta società borghese si siedono su una panchina per godersi la performance.

Segue una processione di criminali in costumi variopinti: l'attore Santino Martone a petto nudo, con guanti bianchi e una calzamaglia sul volto, punta una pistola contro altri attori, accompagnato dalla colonna sonora de *Il Padrino* di Nino Rota; ha poi luogo il "matrimonio" tra un Mackie Messer e una Polly Peachum magnificamente vestiti, il primo in pelliccia nera e il secondo in abito da sposa, mentre i compagni agghindati come moderni gangster, con doppiopetto e occhiali da sole, assistono alla cerimonia senza prenderla troppo sul serio: gli attori iniziano a correre in cerchio attorno a uno dei pannelli rossi, alcuni di essi prendono degli strumenti musicali per inscenare una banda e fingono di suonare il violino e il trombone, per lasciare infine la scena ai novelli sposini e a un prete corrotto, con sigaro in bocca, collane dorate e una pistola sempre in mano.

Da dietro uno dei pannelli fa il suo ingresso Aniello Arena nei panni di un povero mendicante e, con una calzamaglia che gli deforma i tratti del volto, chiede l'elemosina. Avvicinandosi lentamente e in silenzio al pubblico con la mano tesa, Vincenzo Lo Monaco recita un monologo originale che espone i pensieri del mendicante sulla scena:

> L'aggia fa' fernì cu 'sto inferno dint' 'o core mio. Nisciuno tiene 'o curaggio 'e mettese dinnanzi a Dio e cuntrastarlo 'na vita nfame. Ma sulo essa pò fa' perché tene 'o libero arbitrio, ma nun ncoppa 'a vita mia. 'A vita mia è mia e 'a cumanno sulo io. O' paradiso. O' paradiso, che è 'o paradiso? Na furtuna, na furtuna ca se so' 'nventati i poveri. O' paradiso, o' paradiso 'o cazzo. O' destino, o' destino mio. Ma che è 'o destino? Na parola accussì, tanto pe' dì. Io nun ce voglio credere ca 'a vita mia adda fernì accussì. Io voglio la rivincita. È mia la vita e nisciuno me la può togliere. Voglio la rivincita e non la do vinta a nessuno. Nessuno. Nessuno.[615]

Si crea così un doppio contrasto: tra l'esibita "docilità" del mendicante nell'avvicinarsi al pubblico per suscitare pietà e i suoi veri pensieri di rabbia e ribellione; tra il ritmo e l'atmosfera sfarzosa da cabaret anni '20 delle scene che si sono alternate sulla scena e la drammaticità del momento. «Sti poveretti, che pena che mi fanno, aiutateli!» interviene la voce di Nicola Camarda, che riprende in mano la situazione cantando in siciliano e puntando a smuovere la compassione del pubblico con un piglio ammiccante, rendendo così seduttivo anche il richiamo del pietismo.

Dopo la sua uscita di scena, entrano due attori agghindati in vestiti argentati che lasciano la schiena scoperta, con tacchi a spillo, calze e reggicalze, capelli decolorati biondo platino: sono le due prostitute-soubrette Adamo Salatino e Tonino Scarola, che iniziano un ballo sensuale con

[615] Il monologo è tratto dal file video OP047DVM, trascrizione di chi scrive.

i gangster Santino Martone e Aniello Arena. Ancora una volta, assistono divertiti e affascinati alla scena i due personaggi borghesi, che percorrono lo spazio facendosi strada tra criminali, mendicanti e prostitute, fino a quando due "guappi" iniziano a picchiare un uomo seduto: i borghesi intervengono, scatenando una rissa che si trasforma in una sparatoria coreografata, sincronizzata su una musica veloce come una pantomima.

Con un altro repentino e inaspettato cambio di ritmo, la scena cattura nuovamente gli spettatori con un sensuale tango omoerotico eseguito da Santino Martone nel ruolo del gangster Mackie Messer e da Tonino Scarola nei panni della prostituta Jenny delle Spelonche, accompagnato dalla musica strumentale del *Tango Ballade* dell'*Opera da tre soldi*. La seduzione degli spettatori prosegue con il numero successivo: una danza provocante interpretata dai due attori-prostitute-soubrette con pon pon bianchi e orecchie da coniglietto. Al termine della performance, i due si appendono a testa in giù alle sbarre, dando vita a un numero di lap dance degno dei migliori spettacoli di burlesque, mentre dietro di loro la schiera di agenti penitenziari funge da perfetto contrappunto visivo. Le due soubrette invitano poi il pubblico a seguirle dentro al carcere.

È la prima volta che il pubblico teatrale ha accesso agli spazi interni del carcere. Il corridoio e le celle del piano terra appaiono totalmente trasformate in un bordello rosso che ospita una bisca clandestina, forse ispirato alla famosa "Feria" descritta da Jean Genet nella sua opera *Querelle de Brest* (reinterpretata visivamente dal regista Rainer Werner Fassbinder nell'adattamento cinematografico del 1984). Nulla a che fare con il luogo lugubre che appartiene all'immaginario del carcere. L'ambiente è tappezzato di pannelli rossi e illuminato di luci soffuse, gli spettatori si muovono liberamente nel corridoio e tra le stanze, condividendo lo spazio con i gangster, le prostitute, i preti corrotti, i borghesi già incontrati nel campino, in una galleria-bordello-peep show che espone corpi, voci, parole, sguardi ammiccanti, sussurri seducenti, ma anche numeri di varietà, monologhi originali e pezzi comici da *stand-up comedy*.

Data la simultaneità delle scene che si susseguono in questa seconda parte dello spettacolo, che immette gli spettatori nella dimensione immersiva dell'*Environmental Theatre*, è possibile effettuare qui una ricostruzione solo parziale, basata su quanto si trova registrato nei video e descritto nella rassegna stampa. Il primo elemento che emerge dalle registrazioni video è la centralità della musica suonata e cantata dal vivo da Vincenzo Lo Monaco e Nicola Camarda al piano bar, in fondo al corridoio centrale: jazz, blues e musica neomelodica, alternati alle canzoni di Kurt Weill, risuonano per tutto lo spazio, facendo da accompagnamento sonoro alle diverse azioni.

Una delle celle è trasformata in una vera e propria bisca clandestina, con gangster anni ’20 che giocano a carte con le pistole ben in vista sui tavoli, in un misto di napoletano, siciliano e inglese americano. In un angolo un attore nero, Prince Chukwuebuka, lucida le scarpe al presumibile boss di turno, quando il gruppo di criminali lo minaccia con le pistole puntate: in ginocchio, con le mani alzate e quattro armi puntate contro di lui, l’attore recita un testo in lingua africana dell’etnia igbo, per poi improvvisare un balletto in stile charleston.

Lungo il corridoio, fermi ai due lati e illuminati da file di luci rosse come in un peep show, moderni Al Capone esibiscono la loro rabbia, recitando monologhi originali sulla ricchezza, sulla sopraffazione, sulla disuguaglianza, sulla sete di potere. Un Aniello Arena con cappello e doppiopetto nero ripete come un disco rotto, senza pause e senza variazioni di intonazione o ritmo, un testo originale ideato dall’attore nel corso di un’improvvisazione sull’avarizia e sulla cattiveria dell’essere umano:

> Nun è o vero che i soldi non fanno la felicità. Se tieni a ’nu parente malato ’nu figlio, ’na mamma, ’nu padre ti puoi permettere ’o meglio medico d’o munno coi soldi tu ’o puo’ cura’ se ci stanno ’e soldi tu ’o puo’ salva’ Si nun tiene ’e soldi ’nu figlio, ’na mamma, ’nu padre… muore quindi i soldi fanno ’a felicità. Io quando me sceto ’a matina io ’e soldi l’aggia tene’ ’ncopp’ ’o comodino l’aggia tocca’, l’aggia vasa’, l’aggia vede’, l’aggia cunta’ a primma cosa int’ ’a vita mia so’ i soldi cchiù soldi tengo e cchiù mi sento bbuono…[616]

Dopo di lui, proseguendo poco più avanti nel corridoio, l’attore Mimoun El Barouni veste i panni del Peachum brechtiano recitando battute tratte dalla prima scena dell’*Opera da tre soldi*: «A che servono le massime più belle e più stringenti, dipinte su allettantissimi cartelli, se vanno così presto fuori d’uso? Nella Bibbia vi sono quattro o cinque massime capaci di toccare il cuore; ma, quando le si è consumate, si è subito alla fame»[617]. Un altro attore racconta, con un marcato accento romano, vicende della sua vita criminale con continui giochi di parole e sarcasmo, coinvolgendo il pubblico con tagliente ironia.

Alcune celle diventano vere e proprie stanze di un bordello: gli spettatori assistono a rapporti simulati, una Polly ancora vestita da sposa si prepara alla prima notte di nozze cantando la *Canzone dell’inadeguatezza degli sforzi umani*, mentre le due ballerine-soubrette con pon pon e orecchiette da coniglio – Adamo Salatino e Tonino Scarola – illustrano al pubblico improbabili posizioni sessuali. «Benvenuti nella stanza rossa. Spero che nessuno di voi si vergogni di quello che vedrà. Noi abbiamo inventato la mossa del Kamasutra 522»[618], dice Adamo Salatino rivolgendosi con fare ammiccante agli spettatori divertiti, per poi proseguire con la

[616] Il testo è riportato in Aniello Arena, *L’aria è ottima (quando riesce a passare)*, cit., p. 195.
[617] Bertolt Brecht, *L’opera da tre soldi*, cit., p. 10.
[618] Tratto dal file video OP049DVM, trascrizione di chi scrive.

dimostrazione pratica di alcune posizioni di aerobica, mimando i segni zodiacali. In una stanza rossa con solo un letto, Santino Martone e Tonino Scarola ballano un tango lento e sensuale, una danza erotica che termina sotto le lenzuola.

Lo spettacolo si conclude con la *Canzone dei cannoni,* «coro dolce, rabbioso, che porta tutti fuori»[619]. Una parata guidata da tutti gli attori verso il campino, dove svetta il cartello con la scritta "Pane e acqua per tutti".

12.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio

Sono 95 i file video conservati in archivio nella cartella relativa all'*Opera da tre soldi*, per un totale di quasi 90 ore di registrazione. Di questi, 65 video sono relativi all'anno 2002 (prove e spettacolo), mentre i restanti sono relativi alle prove dell'anno successivo. I video del secondo studio, lo spettacolo *I Pescecani* del 2003, presentato in carcere e in tournée nei teatri regolari, sono conservati in una cartella separata.

Nel complesso, si contano circa 15 ore di riprese video del solo spettacolo e 3 ore di "altro" (montaggi video e interviste) a fronte di 72 ore di registrazioni delle prove, queste ultime suddivise equamente tra 2002 e 2003. Nel dettaglio, i documenti d'archivio sono così suddivisi:

- Prove di *L'opera da tre soldi* del 2002: 43 file
- Prova generale nel carcere di Volterra, 21 luglio 2002: 4 file
- Debutto e repliche di *L'opera da tre soldi* nel carcere di Volterra, 22-25 luglio 2002: 17 file (ciascuna replica suddivisa in due file, una ripresa nel campino e una negli spazi interni; sono inoltre presenti riprese multiple delle stesse date)
- Prove de *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* del 2003: 29 file
- Interviste e altro: 2 file (1 intervista di Armando Punzo ad Armand Gatti, effettuata nello stesso periodo dello spettacolo ma non inerente al processo creativo; 1 ripresa della festa conclusiva nel carcere di Volterra dopo l'ultima replica del 2002)

Dalla consultazione del materiale d'archivio emerge come la compagnia abbia optato fin da subito per una lettura provocatoria e critica dell'*Opera* di Brecht, abbracciando un approccio espressionista ed esasperato, utilizzando parodie, caricature ed estremizzazioni per esplorare temi di disillusione sociale e personale. Attraverso i testi – non solo Brecht ma anche Majakovskij, e in seguito Nietzsche e Strindberg – e le improvvisazioni di monologhi e invettive, gli attori detenuti hanno potuto esprimere il loro forte sentimento di rabbia verso

[619] Massimo Marino, *La ballata di Mackie detenuto di Volterra*, cit.

l'esterno. Elemento centrale di tutto il processo creativo è stata la musica suonata dal vivo, dagli attori prima e dalla banda filarmonica di Pomarance e dalla band Ceramiche Lineari poi; la musica, ispirata a stili musicali diversi, ha arricchito ulteriormente la dimensione emotiva funzionando da vero e proprio *attivatore* delle improvvisazioni e da collante emotivo, unificando i diversi momenti della performance, non amalgamati sul piano dello sviluppo logico-narrativo.

Più di ogni altra cosa, dalla consultazione dei video delle prove risulta evidente il fervore creativo di tutto il gruppo, il processo produttivo fluido, privo di contrasti, che non ha mai subito una battuta d'arresto. Un gioco della provocazione cavalcato da tutti gli attori senza freni, «come se tutto venisse da dentro e avvenisse per necessità, senza fatica»[620].

Il fallimento di Brecht

«Mi interessava proprio il destino di Brecht, ovvero il Brecht finito. […] Nessuno credeva più che fosse possibile una qualsiasi azione trasformatrice, né sul piano individuale né su quello sociale»[621]. All'origine dello spettacolo non vi è il tentativo di mettere in scena fedelmente l'opera brechtiana, né di far dialogare il testo con l'universo carcerario con finalità didascaliche o di denuncia sociale. Ciò che interessa alla compagnia e al regista più di ogni altra cosa non è Brecht per quello che è stato ma per quello che è diventato: un'idea passata, fallita e superata di rivoluzione individuale e politica.

Il fallimento di Brecht comporta il fallimento della possibilità di vedere il mondo e l'uomo in modo diverso. Questo significa che gli attori detenuti non siano altro che criminali che fanno gli attori, e che lo sguardo degli spettatori si riveli nella sua natura buonista e strumentale.

> Finimmo per usare *L'opera da tre soldi* al contrario. Solo dal tradimento della forma poteva nascere la vita. In scena non c'erano più attori che interpretavano delinquenti, come in Brecht, ma delinquenti veri, cioè i nostri attori. Che però non rappresentavano se stessi, ma lo spirito tradito dell'autore, ricordando agli spettatori che non c'era niente di superato, che il male era tutto lì e anzi, stava proprio nel pubblico, nella società, nella disattenzione, e anche in quella tolleranza buonista strumentale che applaudendo al teatro cosiddetto «sociale» si teneva nella giusta distanza dai banditi.[622]

Gli attori detenuti diventano il simbolo della disillusione contemporanea: non protagonisti di una possibile redenzione ma testimoni viventi dell'ipocrisia sociale, portatori dello spirito tradito dell'autore.

---

[620] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 183.
[621] *Ivi*, p. 177.
[622] *Ivi*, pp. 178-179.

Il meccanismo scenico e attoriale adottato per tutto il corso delle prove è quello della provocazione. Attraverso parodie, caricature, sensualità esibita ed eccessi di ogni tipo si sviluppa la rappresentazione di un mondo criminale stereotipato e corrispondente all'immaginario del pubblico. «Il lavoro sui personaggi non era per niente brechtiano, era mimetico, accattivante» scrive il regista, «capito il gioco della provocazione lo cavalcarono senza freni»[623]. Nel corso delle prove, gli attori improvvisano i diversi ruoli, lavorando di volta in volta alla creazione di partiture gestuali ben definite[624]. Ci sono i mendicanti, a petto nudo e in ginocchio, come a voler supplicare gli spettatori, mentre cullano tra le braccia un sacco di tela come se fosse un bambino, in una chiara parodia dell'iconografia sacra (fig. 201); c'è il borghese, che mostra fiero il suo petto nudo e gonfio mentre si abbuffa di gelati con famelica voracità (fig. 202); ci sono i guappi, che camminano fieri con le braccia divaricate e il petto vistosamente in fuori, improvvisando invettive e urlando: «C'è qualcuno che vuole sfidarmi?» (figg. 203-204). La figura del "guappo" è quella che più di ogni altra è stata al centro di riflessioni e improvvisazioni nel corso delle prove, come su vede fin dai primi video registrati a marzo: in numerose occasioni gli attori sono ripresi in pose da gangster, con una coppola anni '20 sul capo (fig. 205), pelliccia, collane d'oro e occhiali da sole (fig. 206), in atteggiamenti che mimano in modo ridicolo la sicurezza ostentata del criminale sbruffone. A nutrire le improvvisazioni e la ricerca individuale del "proprio" guappo intervengono anche fonti cinematografiche, come *Il padrino* di Francis Ford Coppola (1972) o *Guapparia* di Stelvio Massi (1984), visto dal gruppo di attori durante il laboratorio teatrale[625] (fig. 207).

Il lavoro sulla figura del guappo si evolve durante tutto il corso delle prove nella cella-teatro, fino a raggiungere la maturità nell'ultimo mese di prove nel campino. Simbolica, in questo senso, è la prima ripresa effettuata all'esterno dopo l'arrivo dei pannelli rossi[626]: il frame della telecamera permette di isolare la scena dal resto del campino e riprende l'attore Santino Martone, con una calzamaglia nera a coprirne il volto, nell'atto di puntare una pistola verso il capo di un altro attore di spalle (fig. 71). Questo *tableau vivant*, nato quasi spontaneamente durante le prove, non solo arriverà pressoché immutato al debutto ma diverrà anche una delle immagini simbolo dello spettacolo.

Un altro tema centrale durante il corso delle prove e fortemente legato all'idea di provocazione è la sensualità, rielaborata dagli attori in chiave femminile. Su musiche da cabaret

[623] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 181-182.
[624] Cfr. file video OP002DVM, OP007DVM, OP009DVM, OP017DVM.
[625] Cfr. file video OP011DVM.
[626] Cfr. file video OP033DVM.

e burlesque, gli attori improvvisano danze sensuali e seducenti, come la "danza del coniglietto" di Santino Martone[627] (fig. 208) o la danza con il bastone di Tonino Scarola con cappello da guappo e gonna bianca[628] (fig. 209). La femminilità è assunta, nel corso del processo creativo, come vera e propria presa di posizione contro il dominio di un'identità carceraria fortemente improntata sulla virilità: la sua evoluzione vede il passaggio dalla improvvisazione puramente gestuale all'utilizzo di orpelli quali il seno finto (fig. 210) e vestiti attillati (fig. 39), fino ad arrivare a ricreare la stanza di un bordello dove gli attori-prostitute Tonino Scarola e Adamo Salatino, con giarrettiera e calze a rete, seducono la telecamera intonando la *Canzone di Jenny* tratta dall'*Opera da tre soldi*[629] (fig. 211). Ma la scena che, durante le prove, ha impressionato più di ogni altra il regista, che se ne è avvalso ampiamente nella costruzione stessa dello spettacolo, è il tango ballato da Santino e Tonino[630]: sulla musica del *Tango Ballade* dell'opera brechtiana, dove l'universo maschile e l'universo femminile si incontrano nelle movenze dei due attori, in un'immagine carica di sensualità omoerotica (fig. 212).

Oltre a mendicanti, borghesi, guappi e prostitute, la provocazione investe anche la chiesa: in un video[631] gli attori improvvisano una messa "celebrata" da Tonino Scarola che conclude cantando la canzone *I Will Follow Him* dal musical *Sister Act*, in una scena chiaramente ripresa dalle prove dell'*Amleto* dell'anno precedente (fig. 213).[632] Ma è nelle prove nel campino[633] che la denuncia della corruzione della Chiesa si fa esplicita: un attore vestito da prete, con tunica nera e grande crocefisso in vista, viene trascinato con malizia nel ballo dalle ballerine soubrette Adamo Salatino e Tonino Scarola, con i capelli decolorati biondo platino, vistosi tacchi, giarrettiere e calze nere (fig. 214).

Elemosina e permessi

All'origine delle scene qui descritte non vi è solo la volontà di provocare, ma anche una riflessione interna sull'identità della Compagnia della Fortezza e dei suoi attori detenuti. Tra un'improvvisazione e l'altra sui personaggi mendicanti dell'*Opera da tre soldi*, gli attori si confrontano con Armando Punzo e con la collaboratrice Elena D'Anna sul tema dell'elemosina quando, su esortazione del regista, la discussione si sposta sull'argomento dei permessi di lavoro. «Chiedi i permessi, i permessi» dice il regista, mentre si sente la voce di un altro attore

[627] Cfr. file video OP013DVM.
[628] Cfr. file video OP017DVM.
[629] Cfr. file video OP022DVM, OP026DVM, OP041DVM.
[630] Cfr. file video OP027DVM.
[631] Cfr. file video OP017DVM.
[632] Cfr. *supra*, cap. 11. *Amleto* (2001). La cancellazione dello spazio.
[633] Cfr. file video OP040DVM.

che dice «è come chiedere l'elemosina!» e la collaboratrice provoca: «Tu vieni qui solo perché vuoi dieci giorni di permesso»[634]. La battaglia per il riconoscimento dell'articolo 21 entra così a far parte del processo creativo dello spettacolo, tramite un azzardato paragone tra la condizione del mendicante e quella dell'attore detenuto che chiede di veder riconosciuta la professionalità del suo lavoro.

Il laboratorio teatrale diviene così il contesto ideale per riflettere sui problemi della compagnia, sulle battaglie intraprese, sul lavoro teatrale e sul mestiere di attore. In un video[635] l'attore Nicola Camarda improvvisa un monologo intimo e personale, una vera e propria dichiarazione d'amore al teatro, mentre in sottofondo le note suonate alla tastiera da Vincenzo Lo Monaco lo accompagnano aggiungendo drammaticità alle sue parole:

> Sono stanco della vita.
> Per fortuna il teatro è stata una bellissima esperienza, che mi ha insegnato a leggere e scrivere.
> Queste cose non me le levate.
> Il teatro mi aiuta a pensare.
> Non mi toccate il teatro.
> Il teatro mi leva i pensieri, mi insegna a capire veramente che cosa sono le emozioni, quelle che io non provavo.
> Ma come ve lo devo fare capire?[636]

La musica dal vivo

L'opera da tre soldi segna un passaggio importante nella storia della Compagnia della Fortezza: il passaggio alle musiche dal vivo, composte e suonate nello spazio prove e organicamente legate alle improvvisazioni. «Uno dei partecipanti, partendo dalle sue conoscenze pregresse e sviluppandole nel corso del laboratorio, si è occupato dell'esecuzione dal vivo delle musiche e dell'arrangiamento» leggiamo nella relazione consuntiva del progetto[637] (fig. 244). Il partecipante a cui la relazione fa riferimento è Vincenzo Lo Monaco, attore detenuto e musicista che ha partecipato a tutte le prove suonando la pianola. «Coi suoi suoni poveri e improvvisati abbiamo intaccato quelle che erano e sono delle stupende canzoni d'epoca, e che, però, ci sembravano svuotate perché diventate col tempo formalmente belle, estetizzanti, quasi inutili»[638] scrive il regista ricostruendo il processo creativo.

Fin dai primi video delle prove, infatti, vengono suonate da Lo Monaco e cantate dal gruppo degli attori le canzoni più celebri dell'*Opera da tre soldi*: *La ballata di Mackie Messer, La*

[634] Cfr. file video OP008DVM.
[635] Cfr. file video OP015DVM.
[636] Il monologo originale è tratto dal video OP015DVM, trascrizione di chi scrive.
[637] Cfr. relazione consuntiva del laboratorio teatrale, anno 2002 (ACF-BGV, corr. 16).
[638] Armando Punzo, *Come un cabaret rosso inferno*, cit., p. 23.

canzone dei cannoni, *La canzone di Polly*, *Jenny dei Pirati*, *Di cosa vive l'uomo?*, *Tango Ballade*. In un video dell' aprile 2002[639] Nicola Camarda, al fianco del tastierista, canta *La ballata di Mackie Messer* in italiano, siciliano e in un improvvisato finto tedesco, accompagnandosi alla batteria (fig. 215); nel video successivo[640], gli attori marciano intonando in coro la *Canzone dei cannoni* (fig. 216); in una fase più avanzata del lavoro (giugno 2002)[641] gli attori cantano e ballano mentre la telecamera inquadra grandi cartelli che riportano il testo della *Canzone dell'inadeguatezza degli sforzi umani* (fig. 217) e della *Ballata di Mackie Messer* (fig. 218). Come già accennato, l'evocazione di un universo *en travesti* e il gioco dei ruoli maschile-femminile conferisce alla *Canzone di Jenny* e al *Tango Ballade* una forte carica di sensualità e provocazione (fig. 219).

Le musiche di Kurt Weill sono di volta in volta tradite, "intaccate" dai suoni stonati di violino, fisarmonica, trombone, kazoo[642] (figg. 220-221), ma anche dalle sonorità inedite di dialetti e lingue straniere, come il napoletano, il siciliano, il finto tedesco di Nicola Camarda o la linga igbo di Prince Chukwuebuka[643]. Ma non è solo l'*Opera da tre soldi* a fornire il sottofondo sonoro: l'elemento musicale è costante in quasi ogni momento delle prove e alterna melodie della musica classica e canzoni popolari, brani pop e ritmi che rimandano al vaudeville o alla clownerie. Tra le prime spicca il *Requiem* di Mozart, utilizzato soprattutto durante le prime prove registrate (marzo-aprile 2002): il *Requiem* funge da perfetto contrappunto alla tragicità esibita di alcuni attori nel ruolo dei mendicanti, come mostrano le improvvisazioni di Aniello Arena[644] (fig. 222) e di Adamo Salatino[645] (fig. 223). Si tratta di scene che, con la complicità di una colonna sonora maestosa, oltrepassano il limite della serietà per diventare parodie dei mendicanti/criminali descritti da Brecht: sono essi stessi, infatti, che sfruttano l'elemento pietistico per fare braccia nel cuore filantropo della società borghese. In opposizione a questa tragicità caricaturale, la musica pop italiana suonata dal vivo da Vincenzo Lo Monaco[646] (fig. 224), così come le registrazioni di brani elettronici quale *Victory* di Bond[647], danno vita a improvvisazioni del tutto diverse, che esaltano l'atteggiamento di superiorità dei criminali e la loro fiera gestualità. Questi due aspetti – parodia del pietismo da un lato, cinica

[639] Cfr. file video OP007DVM.
[640] Cfr. file video OP008DVM.
[641] Cfr. file video OP024DVM, OP033DVM, OP041DVM.
[642] Cfr. file video OP020DVM.
[643] Cfr. file video OP004DVM (canzone in lingua lgbo), OP007DVM (canzone in finto tedesco).
[644] Cfr. file video OP001DVM.
[645] Cfr. file video OP005DVM.
[646] Cfr. file video OP006DVM.
[647] Cfr. file video OP002DVM.

esaltazione dell'indole criminale dall'altro – si alternano costantemente durante le prove, seguendo l'andamento della musica.

Da Kurt Weill all'opera classica, dal pop alla musica elettronica, fino a giugnere infine al baluginante mondo del cabaret, del vaudeville e del burlesque, dove gli attori costruiscono coreografie di gruppo affrontando il maschile (tip-tap, balli con il bastone) e il femminile (ballo del coniglietto, can-can). Un altro aspetto che distingue *L'opera da tre soldi* dagli spettacoli precedenti e che caratterizzerà i lavori a venire è, infatti, la collaborazione con la coreografa Pascale Piscina. È lei a curare, con gli attori, le coreografie del tango (fig. 225) e del can-can (fig. 226), prima nella stanza e poi nel campino[648].

Quello che segue è il dettaglio dei brani e dei generi musicali utilizzati dalla compagnia durante le prove dello spettacolo (elenco limitato alla visione dei video):

Kurt Weill
L'opera da tre soldi
Happy End
Mahagonny

musica classica
Requiem, Mozart
Victory, Bond
Winter, Bond

musica pop
Reality, Richard Sanderson
Talking 'bout a revolution, Tracie Chapman

can can
Offenbach

musica elettronica
Children, Robert Miles

tango

burlesque

colonne sonore di film
Il padrino, Nino Rota
I Will Follow Him (Sister Act)
Moulin Rouge

canzoni siciliane e napoletane
Meza Canzone, Nino D'Angelo

L'espressionismo tedesco

«I riferimenti al cabaret (tacchi, boa di struzzo, trucco esagerato) sono chiaramente ispirati all'epoca dell'*Opera da tre soldi*, ma non c'è, in ciò, il minimo intento archeologico: mi sembra che noi, come loro, si stia andando verso qualcosa di terribile»[649]. Tutti gli elementi della messinscena contribuiscono alla creazione di un ambiente anni '20 di ispirazione espressionista: lo spazio, sia per quanto riguarda i pannelli rossi nel campino, timido accenno alla scenografia del "cabaret rosso fuoco" dell'anno seguente[650], sia per quanto riguarda la costruzione di un vero e proprio bordello di inizio Novecento nel corridoio e nelle ex celle di contenimento; i costumi (dai tacchi, giarrettiera, calze a rete e boa di struzzo delle prostitute-soubrette con trucco esagerato alle vistose pellicce, cappelli e gilet da gangster dei guappi); la musica (dalle canzoni dell'*Opera da tre soldi* del 1928 al can-can tipico dei cabaret di tutta Europa).

[648] Cfr. file video OP022DVM e OP027DVM.
[649] Armando Punzo, *Come un cabaret rosso inferno*, cit., p. 23.
[650] *Cabaret rosso fuoco* è anche il titolo di un articolo di Armando Punzo pubblicato in "Prove di drammaturgia" e già citato più volte.

In questo cabaret tedesco anni ’20 contaminato con il varietà siciliano e napoletano e con il peep-show, lo spirito caricaturale dell’avanspettacolo trova i suoi riferimenti visivi nelle caricature dei pittori espressionisti George Grosz e Otto Dix. «Dal momento in cui ho portato dentro le immagini di George Grosz e Otto Dix, che raffiguravano soldati, prostitute, reduci di guerra, mendicanti, ballerine, il lavoro è partito e non ha mai subito battute d’arresto»[651] scrive il regista. Nel corso delle prove, vediamo gli attori impegnati a osservare le immagini dei pittori tedeschi e, in un caso, a ridisegnarne i soggetti, come il borghese seduto sulla sedia del dipinto *Soirée* di Grosz (1922) ricreato da uno degli attori della compagnia su un grande foglio bianco[652] (fig. 59). In altri momenti ancora, i quadri diventano spunto di improvvisazioni, come il celeberrimo *Giocatori di Skat/Invalidi di guerra che giocano a carte* (1920) di Otto Dix, ricreato dagli attori che giocano a carte nel campino[653] (fig. 227).

Fin da subito, quindi, la compagnia lavora sulle visioni espresse dai pittori della “nuova oggettività”, corrente dell’espressionismo tedesco che utilizza la satira e uno sguardo impietosamente ironico per rappresentare la società, e lo fa combinando la tragicità del verismo sociale di Otto Dix e il grottesco caricaturale di George Grosz. Emblematica, in questo senso, è l’opera più famosa di George Grosz *I pilastri della società* (1926), che evidenzia la sua vena critica cogliendo, con un’analisi spietata, le figure che più rappresentano il potere: in una città distrutta in cui le fiamme sono relegate allo sfondo, spiccano in primo piano un industriale con una svastica sulla cravatta e un cavallo nero che esce dal cranio tagliato, un giornalista con un vaso da notte sulla testa e un politico grasso, con il volto di un maiale, con delle feci sulla testa. Dietro di loro, un prete fa un’arringa con gesti plateali, un sorriso falso e gli occhi chiusi, allusione al fatto che la religione è cieca ai bisogni della popolazione. Sebbene i video delle prove non mostrino mai riferimenti diretti a questo dipinto di Grosz, alcune improvvisazioni sembrano rimandare a esso e all’universo caricaturale del pittore tedesco, come l’ostentazione della grassezza dei personaggi borghesi, che alzano la maglia per scoprire la pancia (fig. 228), o la corruzione del prete (fig. 229). Il lavoro su Grosz è anche testimoniato da alcune fotocopie ritrovate in archivio (fig. 245).

La caricatura, l’esagerazione, la parodia, la trasgressione, tutti elementi che hanno caratterizzato la creazione dello spettacolo, non derivano solo dalla corrente artistica e di pensiero dell’espressionismo, ma corrispondono anche, più intimamente, all’espressione della rabbia degli attori e del regista, in questa fase di cui abbiamo descritto le difficoltà. «Noi

[651] Armando Punzo, *Un’idea più grande di me*, cit., p. 181.
[652] Cfr. file video OP041DVM.
[653] Cfr. file video OP037DVM.

rappresentiamo noi stessi ma in un modo esagerato» dichiara uno degli attori, Mimoun El Barouni; «Trasmettere una rabbia nascosta dentro di noi, che non è un odio ma è una non riconoscenza, che è la negazione dell'essere detenuto. Noi sfoghiamo la nostra rabbia nel senso positivo, attraverso il teatro, non più nelle strade: cerchiamo di usare la metafora del teatro per sfogarci. Perché secondo me luogo ideale per la violenza è il teatro»[654].

Gli attori detenuti esprimono la loro rabbia durante le prove attraverso improvvisazioni, monologhi, invettive, caricature. Tra i numerosi momenti ripresi dalla telecamera, alcuni monologhi improvvisati da Aniello Arena mostrano il suo bisogno di esprimere in modo crudo e autentico la rabbia che prova verso l'esterno[655]. «Pensano che son fatto di ferri, io non son fatto di ferri, sono un essere umano come te, provo le stesse sensazioni che provi tu, provo paura, provo gioia…», improvvisa l'attore mentre si cambia d'abito (fig. 230); «Io so' nato 'ncopp 'a via, io saccio 'a sufferenza che significa!», recita Arena tra due pannelli rossi, in un monologo (fig. 231). O ancora, in un video registrato in una stanza totalmente al buio[656] l'attore Adamo Salatino recita una vera propria invettiva contro un ipotetico spettatore: «Io non cerco compassione, bastardo. Io sono abituato al sangue e ai veleni. Io non temo niente. Io non temo nessuno. Voi mi fate schifo, perché ho fame, ho fame di vendetta. E la vendetta è un piatto che si gusta piano piano», recita l'attore con il volto illuminato dalla luce di una torcia; «Io sarò il vostro incubo peggiore, nei vostri sogni vi tormenterò. Non c'è posto per voi nella mia tragedia» (fig. 232). Gli attori pronunciano le loro invettive guardando dritto in camera, come a cercare un contatto diretto con lo spettatore, modalità particolarmente esibita nel peep show della seconda parte dello spettacolo. Una necessità espressa dallo stesso regista in un appunto di quegli anni: «Ho bisogno di vedere in faccia i miei nemici» (fig. 246).

L'espressionismo è, infine, un elemento ricorrente anche nei testi letti dalla compagnia durante le prove, in particolare la *Tragedia* di Majakovskij[657], dramma ambientato in una città distorta in modo espressionista, abitata da figure grottesche senza orecchie e senza testa, dove l'autore si presenta come "l'ultimo poeta".

[654] Intervista per "Pnbox - Web Tv e Videoproduzioni". Online: https://youtu.be/XRNqhC0RBgY?si=dbj2cgw8FxruvSMo (u.v. 4/07/2024).
[655] Cfr. file video OP026DVM e OP095DVM.
[656] Cfr. file video OP038DVM.
[657] Cfr. file video OP003DVM, OP004DVM, OP011DVM.

12.3. Dall'*Opera da tre soldi* a *I Pescecani*

Dopo il debutto dell'*Opera da tre soldi*, presentato come primo studio di un progetto biennale su Brecht, la Fortezza torna a lavorare sullo spettacolo dall'autunno del 2002 all'estate del 2003. Il risultato finale, che prenderà il titolo di *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*, rappresenta la visione compiuta e arricchita del primo studio dell'anno precedente. L'azione si svolge interamente in un cabaret/bordello anni '20 di un rosso accecante ricreato nel campino, che accoglie al suo interno sia gli attori che gli spettatori. I personaggi dell'*Opera da tre soldi* di Brecht entrano in scena muovendosi in modo seduttivo e mostrano cartelli che inneggiano alla potenza e alla ricchezza. Le scene viste nel primo studio – Nicola Camarda che canta la *Ballata di Mackie Messer* in italiano e siciliano, il tango tra Santino Martone e Tonino Scarola, il can-can ripetuto fino allo sfinimento, le rapine a pistola spianata, il gioco di carte, i monologhi degli attori come dentro a un peep show, i *tableux vivant* – si alternano alla musica suonata dal vivo dalla banda di Pomarance e dalla band rock Ceramiche Lineari, con testi scritti e cantati dagli attori della Fortezza, primo fra tutti Sabino Mongelli. *I Pescecani* adotta, inoltre, una tecnica narrativa ricorrente nel lavoro della Fortezza e che ritroveremo anche nel successivo *Hamlice*: lo spettacolo si apre con le prime righe del testo di Brecht, ovvero il monologo di Peachum, interpretato da Mimoun Ali El Barouni; sembra che *L'Opera da tre soldi* stia per iniziare per come la conosciamo, senza riscritture o modifiche testuali, ma subito intervengono le voci e le risate di alcuni attori che vestono i panni di personaggi borghesi, in abiti eleganti e con il trucco marcato, che richiamano i già citati "pilastri della società" di Grosz, i quali interrompono Peachum e lo scorrere lineare della rappresentazione. Da quel momento in poi, lo spettacolo non seguirà una linea narrativa, ma canzoni, numeri di danza, scene corali, monologhi originali o tratti dall'*Ecce Homo* di Nietzsche si alterneranno senza soluzione di continuità, per sfociare in una scena finale corale in cui tutti cantano e ballano la canzone *Fuori dal tunnel* di Caparezza.

> È come se i personaggi di Brecht si fossero adattati al nostro mondo attuale, dove, ancora vivi, non parlano più le parole di Brecht ma dicono altre cose, come, fra l'altro, "l'uomo è soltanto un esperimento". Tutta quella fiducia, quella speranza che Brecht riponeva nella sua drammaturgia, nei *Pescecani* non esiste più.[658]

Senza troppo addentrarci nella sinossi dello spettacolo nella sua forma finale, risulta interessante osservare in questo contesto come i temi chiave individuati nel paragrafo

[658] Armando Punzo, *Come un cabaret rosso fuoco*, cit., p. 22.

precedente siano stati ulteriormente sviluppati nelle prove del 2003: la provocazione, la musica dal vivo, l'espressionismo.

Per quanto riguarda il primo punto, nella seconda tranche di prove si riscontra una maggiore enfasi sull'eccesso e sulla trasgressione, che diviene sempre più spinta ed esplicita. In molte occasioni la cella adibita alle prove si trasforma in una discoteca o in un vero e proprio rave party, con musica techno riprodotta al massimo volume, attori a petto nudo o in vestiti attillati che ballano e si abbandonano a toccamenti lascivi, simulando coiti e rapporti orgiastici[659] (fig. 62).

Il lavoro sulla musica dal vivo fa un passo avanti con l'ingresso in carcere di due realtà molto diverse ma complementari: la Banda Filarmonica Giacomo Puccini di Pomarance e la band Ceramiche Lineari.

> Avevamo scelto di portare una banda dentro al carcere proprio perché era la cosa più potente che potessimo fare per dare un colpo alla realtà di questo luogo. Ricordo la potenza del tango ballato da Santino Martone e Tonino Scarola sul *Tango Ballade* suonato dalla banda. L'impatto sonoro ed emotivo di una banda dal vivo dentro queste mura è stato potentissimo.[660]

È così che, nel corso delle prove, alla banda è affidata l'esecuzione delle canzoni dell'*Opera da tre soldi*[661] (fig. 233): nello spettacolo, il direttore d'orchestra e i musicisti avranno il capo coperto di sottile polvere bianca, a indicare la decadenza e l'obsolescenza della società che rappresentano, un mondo ormai polveroso e lontano. Al contrario, la band rock volterrana Ceramiche Lineari rappresenta la ricerca musicale, il nuovo, ciò che va oltre alla tradizione. Durante una prova, vediamo il gruppo che suona alcune canzoni originali mentre gli attori della compagnia, soprattutto Sabino Mongelli, adattano alla melodia alcuni testi di Brecht o creano liriche originali[662] (fig. 234). Alcuni dei testi scritti da Sabino Mongelli durante delle vere e proprie *jam sessions* con Ceramiche Lineari sono oggi conservati in archivio (figg. 247-248).

Terzo aspetto elaborato ulteriormente nelle prove del 2003 è il riferimento ai temi e al linguaggio dell'espressionismo, sia per quanto riguarda la costruzione della scena – il cabaret rosso, che nel primo studio era solo accennato nel campino dalla presenza di alcuni pannelli rossi – sia per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi. Il teatrino rosso diviene una presenza ricorrente: in uno dei primi video del 2003[663] la telecamera inquadra un modellino del

[659] Cfr. file video OP067DVM.
[660] Intervista ad Armando Punzo, cit.
[661] Cfr. file video OP066DVM.
[662] Cfr. file video OP072DVM.
[663] Cfr, file video OP063DVM.

cabaret costruito in cartone (fig. 36), mentre in sottofondo si sentono le note di *Disco Inferno* dei The Trammps, canzone il cui videoclip è ambientato proprio in un teatrino rosso con luci al neon; negli appunti del regista conservati in archivio sono presenti schizzi della scenografia (fig. 249) e riferimenti più o meno espliciti all'ambiente dei cabaret e dei night club[664] (fig. 250).

Ad esplicitare il parallelismo fra anni '20 e società contemporanea intervengono riferimenti espliciti alla politica, del tutto assenti l'anno precedente. Nel corso delle prove[665], infatti, si assiste a continui richiami allo scontro tra nazismo e comunismo, con personaggi che alternano a ritmo di musica il pugno alzato e il saluto romano (figg. 235-236), con copricapi nazisti (fig. 237) e svastiche disegnate sul petto (fig. 238). La politica degli anni '20 è oggetto di molte improvvisazioni caricaturali da parte degli attori, come mostra un video in cui Santino Martone, nei panni di un dirigente SS con distintivo e svastica ben in vista sul braccio, simula un proclama politico con il braccio teso, urlando parole tedesche sconnesse: «Volkswagen! Auf Wiedersen! Fassbinder! Dreigrossen!»[666] (fig. 239). Parallelamente, si succedono (nelle prove come nello spettacolo) riferimenti alla politica contemporanea, al bipartitismo italiano della Seconda Repubblica e alle figure politiche più note – primo fra tutti il "cavaliere" Berlusconi – evocati dai testi delle canzoni, dai monologhi e dai cartelli[667] (fig. 240).

Per quanto riguarda, infine, il riferimento all'arte espressionista di George Grosz, questo è reso ancora più esplicito dai costumi e dal trucco marcato dei tre "pilastri della società", raffigurati da Armando Punzo con i personaggi di preti, notai e imprenditori[668] (fig. 241), ma anche dal lavoro di improvvisazione degli attori che, a partire dai quadri di Grosz, ne mimano l'espressione e le pose[669] (figg. 60-61, 242-243).

Ulteriore elemento che caratterizza il lavoro del 2003 rispetto all'anno precedente è l'ampliamento delle fonti letterarie. È evidente, nella scelta dei testi, che la compagnia ha voluto creare un'atmosfera sempre più seduttiva quanto infernale. Fra i documenti conservati in archivio troviamo pagine dell'*Inferno* di Strindberg (figg. 251-252) e del libro dell'*Apocalisse* (fig. 253), appunti a mano sui sette peccati capitali (fig. 254), estratti dall'*Anticristo* e da *Ecce Homo* di Nietzsche (figg. 254-258). Soprattutto quest'ultimo diviene, nella scrittura scenica dello spettacolo, il doppio negativo di Brecht: il nichilismo

[664] Appunti di Armando Punzo, 1/05/2003, «Night-club» (ACF-BGV, spettcomp. 13).
[665] Cfr. file video OP073DVM, OP069DVM, OP079DVM.
[666] Cfr. file video OP088DVM.
[667] Cfr. file video OP072DVM.
[668] Cfr. video OP068DVM.
[669] Cfr. video OP065DVM.

sostituisce la fiducia e l'impegno politico, i "pescecani" rinunciano alle parole di Brecht per parlare attraverso quelle di Nietzsche.

> Nei *Pescecani* utilizzo i testi più nichilisti che ho mai fatto. Le parole di Nietzsche, ad esempio, prendono il posto di quelle che i personaggi di Brecht avrebbero dovuto dire, di loro restano soltanto le silhouette riempite da altre presenze ed altri sensi. Abbiamo provato a sottoporli a una sorta di processo di degenerazione. In altri termini, è come se i personaggi di Brecht si fossero adattati al nostro mondo attuale, dove, ancora vivi, non parlano più le parole di Brecht ma dicono altre cose, come, fra l'altro, "l'uomo è soltanto un esperimento". Tutta quella fiducia, quella speranza che Brecht riponeva nella sua drammaturgia, nei *Pescecani* non esiste più.[670]

I personaggi pronunciano cose terribili, come se fossero completamente privi di speranza. «Ma voglio sottolineare "come se", perché non è vero che non sperano più», precisa il regista; «Se questi personaggi dicono che l'umanità va superata, che l'essere umano è soltanto un esperimento, lo fanno anche per porre l'accento sulla condizione umana»[671]. Con il loro nichilismo, i personaggi provocano gli spettatori ponendoli di fronte alle degenerazioni della natura umana e alla necessità di pensare a un'umanità diversa, a un uomo diverso, non compreso nell'inventario di personaggi delinquenziali che sfilano sulla scena. D'altronde, lo stesso Nietzsche, nel manifestare il disprezzo per l'uomo contemporaneo, aspirava a una "trasvalutazione dei valori" che preparasse l'avvento dello spirito dionisiaco e del superuomo. Questa visione nietzscheana allude alla necessità di un mutamento del mondo che all'inizio del Novecento era sempre più percepibile, e che lo stesso Armando Punzo, seppure in termini differenti, avverte come imminente. «Noi, oggi, sembriamo aver bisogno di tragedie che suscitino nuovamente la necessità di stare insieme. È un pensiero inquietante… aspettare la distruzione, per poter costruire ancora»[672].

12.4. Un'opera al contrario

Se il testo di Bertolt Brecht, con i suoi protagonisti delinquenti e corrotti, può sembrare una scelta azzardata in carcere, che rischia di sfociare nell'autorappresentazione, il regista chiarisce la sua distanza da un approccio di tipo autobiografico, e spiega che la sua scelta nasce da un'intenzione ben precisa: interrogarsi – e interrogare il pubblico – sul perché un autore come Brecht, con le sue domande sul mondo e i suoi ideali politici, sia oggi considerato superato. «Perché all'improvviso era inattuale porsi domande che non erano superate affatto? Che tipo di

[670] Armando Punzo, *Come un cabaret rosso fuoco*, cit., p. 22.
[671] *Ibidem.*
[672] *Ivi*, p. 23.

società lo aveva messo da parte? […] Cosa del suo pensiero era ritenuto non più valido?»[673]. Sono queste le domande che spingono Armando Punzo a lavorare sull'*Opera da tre soldi*.

Il teatro era, per Brecht, luogo di formazione dell'opinione pubblica, laboratorio politico, assemblea in cui la collettività giudica e discute di questioni di interesse collettivo. Il drammaturgo tedesco voleva restituire al teatro la funzione politica e sociale che esso aveva ormai perso. Ma se Brecht è superato, se nessuno crede più nelle sue visioni di giustizia e rivoluzione, se non è possibile alcuna azione trasformatrice, allora anche i suoi personaggi "pescecani", nati per denunciare il male della società e la corruzione della borghesia, hanno perso la loro funzione critica e sono diventati il male stesso. Questa la riflessione della Compagnia della Fortezza, che non pone al centro del suo spettacolo l'illusione di una trasformazione sociale, ma la ricerca di una trasformazione personale, che passa attraverso la messinscena di un'*Opera da tre soldi* al contrario: in scena, non più attori che interpretano delinquenti ma delinquenti veri che interpretano attori, e che rappresentano al tempo stesso lo spirito tradito dell'autore: perché «solo dal tradimento della forma può nascere la vita»[674].

Lo spettacolo si contrappone ai principali elementi del teatro brechtiano individuati da Walter Benjamin nel suo saggio *Che cos'è il teatro epico?*: "il pubblico disteso", "la storia" (ossia gli avvenimenti storici noti, in particolare antichi), "l'interruzione" (straniamento), "la pièce didattica", la distanza critica dell'attore[675]. *L'Opera da tre soldi* della Fortezza non auspica un «pubblico disteso, che segua l'azione rilassato» e che si veda «spinto molto spesso a prendere prontamente posizione»[676], al contrario, mira a creare un'esperienza estetica coinvolgente che catturi emotivamente gli spettatori, stimolandoli più sul piano sensoriale-emotivo che su quello critico; non si prefigge di "privare la scena della sua sensazione materiale" attraverso la rappresentazione di eventi già noti, ma elimina l'idea stessa di sviluppo narrativo prediligendo una struttura frammentata e priva di uno sviluppo cronologico coerente, in cui le scene si susseguono senza una logica causale evidente, al punto che la stessa trama dell'*Opera da tre soldi* viene scomposta; non vuole provocare straniamento (*Verfremdung*) mediante l'interruzione del corso degli avvenimenti ma vuole, piuttosto, sedurre gli spettatori immersi in una continuità emotiva e sensoriale; non è concepita come una pièce didattica che miri a impartire lezioni o convincere il pubblico di una particolare visione del mondo; non

[673] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 177.
[674] Battuta di Stefano Cenci in *I Pescecani* (PE015DVM).
[675] Cfr. Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico? (seconda versione)*, in Id., *Saggi su Brecht*, trad. di Roberto Degrassi, Trieste, Asterios, 2016, pp. 25-33.
[676] *Ivi*, p. 25.

enfatizza la distanza critica e riflessiva tra gli attori e le loro azioni ma ricerca una recitazione basata sulla mimesi.

Contro Brecht, la compagnia crea una messinscena ispirata al mondo della borghesia bohémienne anni '20 e si allontana consapevolmente dall'intenzione brechtiana di rivolgersi a un pubblico proletario. Come sottolineato da Benjamin, se nel cabaret «la borghesia si mescola ai bohémien» e nel varietà «si riempie il fossato tra piccola e grande borghesia», al contrario «nel teatro per fumatori progettato da Brecht sono i proletari ad essere i clienti abituali»[677]. Ed è proprio da quel "teatro per fumatori" che Armando Punzo prende le distanze, scegliendo di amplificare la distanza tra gli spettatori e gli attori detenuti attraverso una scrittura scenica che pone i primi nella posizione di poter gettare uno sguardo normalmente negato sui secondi, come ricchi borghesi che si lascino sedurre dal fascino esotico e trasgressivo di quel carcere-cabaret-bordello.

Come visto, nei documenti d'archivio sono presenti annotazioni, fotocopie, appunti di regia che aiutano a comprendere i riferimenti culturali e teatrali che hanno accompagnato il lavoro su Brecht di Armando Punzo. Tra questi spiccano quattro pagine che nascono dal montaggio di brani tratti dalla prima versione della drammaturgia di *Ceneri di Brecht (Lehrstuck)* dell'Odin Teatret (figg. 259-262). Leggiamo in particolare: «Ascoltatelo: adesso vi parlerà dell'essere più spregevole. È tempo che l'uomo fissi la propria meta. Bisogna avere ancora il caos dentro di sé per partorire una stella danzante »[678]. Lo spettacolo, che ha debuttato nel 1980, si basa sulla vita e sui personaggi creati da Brecht. In scena, gli attori dell'Odin si presentano annunciando i loro nomi, età, nazionalità e i personaggi che interpretano, creano un effetto di straniamento che accompagnerà gli spettatori per tutta la durata della messinscena, con continue entrate e uscite dalla biografia al teatro. Sebbene con modalità diverse rispetto al lavoro della Fortezza, lo spettacolo esprimeva un sentimento di disillusione nei confronti della società contemporanea e delle promesse infrante di una rivoluzione mancata. Disillusione che emerge dalle parole dello stesso Eugenio Barba, nella prefazione di quello che è definisce "uno spettacolo segreto":

> In alcuni paesi, le generazioni di giovani che dieci, dodici, quindici anni fa si sono ribellati, creando nuove forme di vita e di cultura e rifiutando i valori che venivano dai padri, ora sono costrette a ripiegare. Alcuni rimangono imprigionati nella routine dell'emarginazione, altri si adattano con un realismo senza più freni al mutare delle circostanze. Altri accettano con amarezza le condizioni che avevano detto di rifiutare e che avevano rifiutato.[679]

[677] Walter Benjamin, *Saggi su Brecht*, cit., p. 15.
[678] Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri, 1981, p. 15. Il testo cita la celebre massima di Nietzsche, «Bisogna avere il caos dentro di sé per partorire una stella danzante» (*Così parlò Zarathustra*, 1883).
[679] *Ivi*, p. 7.

Non un'opera contro Brecht ma contro la sua immagine pietrificata, contro la canonizzazione e la sterilizzazione del suo pensiero rivoluzionario e della sua identità di artista e poeta. «Come chiudere in un'immagine la singolare morte di Brecht, non la morte biologica, ma la morte dopo la sua morte, quando la sua opera vivente venne soffocata, pietrificata in monumento?»[680] si interroga Eugenio Barba. Ne risulta un'opera che racconta la vita dell'autore tedesco come una favola, gettando continui parallelismi con le biografie degli attori dell'Odin. «Lasst euch nicht verführen! Non lasciatevi sedurre»[681] ammoniva alla fine dello spettacolo il Brecht interpretato da Torgeir Wethal, un monito che nella visione di Armando Punzo si trasforma nel suo esatto opposto: *lasciatevi sedurre*.

La seduzione diventa dunque un elemento centrale nello spettacolo della Fortezza, contrapposta all'idea brechtiana di straniamento. L'opera ammicca al voyeurismo degli spettatori, mostrando loro un universo di soldati e prostitute, reduci di guerra, preti corrotti, mendicanti e ballerine in atteggiamenti lascivi e provocatori. Ma se lo spettacolo si distacca nettamente dalle tecniche del teatro epico, di esso condivide le finalità: ricordare agli spettatori che «il male era tutto ancora lì e anzi, stava proprio nel pubblico, nella società, nella disattenzione, e anche in quella tolleranza buonista strumentale che applaudendo al cosiddetto teatro "sociale" si teneva nella giusta distanza dai banditi»[682]. Un'*Opera da tre soldi* al contrario, dove la mimesi si sostituisce allo straniamento e la seduzione del pubblico alla distanza critica, dove non ci sono attori che interpretano delinquenti ma delinquenti veri, ma un'opera che, allo stesso tempo, si conferma «fedelissima a Brecht, nel senso che suscita nel pubblico d'oggi impressioni simili a quelle che lui cercava di ottenere nel pubblico d'allora»[683].

12.5. La tessitura sonora

> Nel mio teatro è centrale il problema dell'ascolto. Quanto riguarda il ritmo, il montaggio e la musica parte da questo nocciolo essenziale: l'ascolto. […] Voglio comunicare cose importanti e che ci è necessario dire senza aver bisogno di doverci girare tanto intorno. Per ottenere l'attenzione, molte volte abbiamo sostituito le parole con la musica, che, da un lato, dispone il pubblico all'ascolto, e, dall'altro, consente diversi processi di montaggio.[684]

[680] *Ivi*, p. 143.
[681] Dalla poesia di Bertolt Brecht: *Contro la seduzione*.
[682] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 178-179.
[683] Armando Punzo, *Come un cabaret rosso fuoco*, cit., p. 23.
[684] *Ivi*, p. 19.

Come è possibile vedere nei video delle prove, la musica è entrata fin da subito a far parte in modo preponderante del processo creativo dello spettacolo: dalle musiche di Kurt Weill svecchiate e contaminate da sonorità povere a brani che spaziano fra pop, musica classica, canzone siciliana e napoletana, colonne sonore, fino alla techno e all'elettronica, la compagnia ha creato un universo sonoro che abbraccia una vasta gamma di stili e influenze. Questa varietà musicale svolge un ruolo fondamentale nel montaggio dello spettacolo, sostituendo in molti casi le parole con suoni e ritmi che stimolano l'attenzione degli spettatori, contribuendo alla creazione di un'atmosfera sensuale-infernale, dove le azioni si svolgono contemporaneamente, senza alcuno sviluppo narrativo. «Io ho sempre avuto bisogno di lavorare con attori che parlassero al pubblico, cercando di dire cose estremamente necessarie per me come per loro» dichiara il regista, «in un teatro di questo tipo è quindi necessario creare delle strutture in cui il racconto passi tranquillamente anche per frammenti e salti. […] Voglio comunicare cose importanti e che ci è necessario dire senza aver bisogno di doverci girare tanto intorno»[685].

Il can-can ripetuto, ad esempio, ha proprio lo scopo di mostrare la progressiva perdita di senso dell'*Opera da tre soldi*, dei suoi riferimenti storici, dei suoi personaggi e della sua linea narrativa. Gli attori si muovono in maniera sfrenata, in una coreografia che diviene più vertiginosa con l'accelerazione della musica, dando l'impressione di fuoriuscire dal contorno della scena. La scena del can-can non è né conseguente né funzionale ad altre azioni, ma ha un senso di per sé, nel momento in cui accade.

Dall'*Opera da tre soldi* in poi, il lavoro di Armando Punzo rinuncerà sempre di più alla ricerca di una linea narrativa per basarsi prevalentemente su associazioni di immagini, in una sorta di "montaggio delle attrazioni" costituito dalla contemporaneità di azioni dotate di potente suggestione emotiva e sensoriale. Anche da questo punto di vista, lo spettacolo si contrappone alla dimensione narrativa del teatro epico, che non rappresenta, di fatto, un'antitesi del teatro drammatico, in quanto, come osserva Lehmann «la *fabula* resta [per Brecht] *condicio sine qua non* del teatro»[686]. *Contro* Brecht significa anche adottare una scrittura scenica post-brechtiana, ovvero post-drammatica, che procede per decostruzione e frammenti, rinunciando a una linea narrativa consequenziale.

> Volevamo che il pubblico non venisse distratto dallo svolgimento di una storia e si facesse colpire da tutte le micro-azioni che venivano fatte nei posti più diversi tanto in scena che in platea. Mentre qualcosa accadeva da una parte, dell'altra accadeva qualcosa di diverso.

[685] *Ibidem.*
[686] Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 34.

> Tutto ciò per dire che io, oggi, non credo ci sia una storia capace di comunicare qualcosa di veramente pregnante sulla nostra condiziona umana, a far ciò, purtroppo, ci sono solo dei frammenti… ma non una storia che possa essere rappresentata.[687]

Si tratta di un processo di composizione scenica che, a maggior ragione, avvicina lo spettacolo al teatro espressionista, con il quale non condivide unicamente i riferimenti culturali ma anche i principali elementi teatrali: la «combinazione di cabaret e teatro onirico», la «drammaturgia episodica», la capacità del suono di «trasportare più affetti che messaggi», il superamento della «drammaturgia del conflitto interpersonale» a favore del monologo e del coro, l'utilizzo di una composizione delle scene «più lirica che drammatica».[688]

Tutti questi elementi richiamano la "poesia scenica" di Antonin Artaud, concetto fondamentale del Nuovo Teatro e del teatro postdrammatico, particolarmente presente nel teatro performativo dagli anni Ottanta del Novecento. Il teatro acquisisce una dimensione poetica, secondo Artaud, quando riesce a scuotere le concezioni consolidate delle relazioni tra le cose, proponendo connessioni nuove basate non sullo sviluppo logico-narrativo ma su associazioni sensoriali, emotive ed evocative, per dare vita a una sintassi onirica e surreale. «L'azione della "surrealtà", nel procedimento del pensiero, fino alla sua resa visibile in organismo scenico, equivale alla seguente definizione di "crudeltà", che l'autore le viene sostituendo»[689] scrive a questo proposito Gianni Poli. Il poeta francese guarda al teatro come a una struttura vivente, un'arte dello spazio dove la vita si manifesta nel suo atto presente, e che quindi non può essere cristallizzata nella scrittura. In questa «festa della crudeltà»[690] il teatro diventa una manifestazione vivente, un rito che coinvolge il corpo e la parola, la luce e il suono, l'immagine e il movimento.

Il concetto di "poesia nello spazio" è presente nella visione teatrale di Artaud dai tempi del Teatro Alfred Jarry, influenzato dalla poetica futurista dell'accelerazione e della scomposizione temporale, dall'onirismo del teatro surrealista e dal montaggio cinematografico con il suo «affollarsi di frammenti ridotti alla composizione delle sequenze drammatiche»[691]. Un linguaggio che procede per associazioni e analogie, oscillando fra il concreto e l'astratto, e che intende essenzialmente «rivelare la *poesia*» in ciò che ha di "meraviglioso" o "crudele"[692]. La

---

[687] Armando Punzo, *Come un cabaret rosso fuoco*, cit., p. 22.
[688] Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., pp. 69-70. Sul teatro espressionista come incarnazione della *crisi del dramma*, cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962 (ed. or. 1956).
[689] Gianni Poli, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Genova, Erga, 1997, p. 112.
[690] Jacques Derrida, *Prefazione*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. XXX.
[691] Gianni Poli, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, cit., p. 128.
[692] *Ivi*, p. 133.

poesia non come arte della parola ma come forza vitale rivelata in immagini che occupano uno spazio, che si succedono senza soluzione di continuità e che, anziché fissarsi su una pagina scritta, si consumano nell'atto stesso del loro accadimento. «Lasciamo ai pedanti la critica testuale, agli esteti la critica formale, e riconosciamo ciò che è stato detto e non è più da dire; che un'espressione non vale due volte, non vive due volte»[693].

In questo senso possiamo cogliere nella tessitura musicale dell'*Opera da tre soldi* un attivatore di emozioni e sentimenti, un collante tra scene e azioni diverse, uno strumento che supera il linguaggio verbale a favore di una sintassi onirica. La musica non solo immerge lo spettatore in una dimensione sensoriale, ma agisce anche come forza coesiva che permette la transizione fluida tra frammenti narrativi e sequenze sceniche, creando un continuum che sfida la linearità tradizionale del racconto teatrale.

> Se la musica influisce sui serpenti, non è per le nozioni spirituali che offre loro, ma perché i serpenti sono lunghi, dipanano tutta la loro lunghezza sulla terra, e toccano il suolo quasi con la totalità del loro corpo; sicché le vibrazioni musicali che si trasmettono alla terra li raggiungono con un delicatissimo e lunghissimo massaggio; ebbene propongo di agire sugli spettatori come gli incantatori sui serpenti e di far loro ritrovare attraverso l'organismo le sensazioni più sottili. Propongo perciò un teatro in cui le immagini fisiche violente frantumino e ipnotizzino la sensibilità dello spettatore travolto dal teatro come da un turbine di forze superiori.[694]

[693] Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 192
[694] *Ivi*, pp.197 -199.

13. *HAMLICE* (2009-2010). UN TEATRO IN RIVOLTA[695]

Dove la psicoanalisi dice:
Fermatevi, ritrovate il vostro Io, bisognerebbe dire:
Andiamo ancora più lontano,
non abbiamo ancora trovato il nostro CsO [Corpo senza Organi],
non abbiamo ancora disfatto abbastanza il nostro Io.
Sostituite l'anamnesi con l'oblio, l'interpretazione con la sperimentazione.
Gilles Deleuze e Félix Guattari

Il 9 settembre 2008 al Rogaland Theatre di Stavanger, in Norvegia, debutta lo spettacolo *Hamlet* del regista lituano Oskaras Korsunovas. Tra gli spettatori di quella prima mondiale vi era anche Armando Punzo, in quei giorni in Norvegia per presentare i lavori shakespeariani della Fortezza nell'ambito di un progetto promosso da Stavanger Capitale Europea della Cultura.

Lo spettacolo di Korsunovas si apre e si chiude con una scena ambientata nei camerini: ciascun attore indossa i panni del proprio personaggio e, in una sorta di rito di transizione, si immedesima e si confonde con la propria maschera. L'uomo attore scompare assorbito dal personaggio shakespeariano. Non a caso, pur non avendo mai dichiarato un rapporto diretto con il sistema di Stanislavskij, le prove dell'*Amleto* di Korsunovas sono partite proprio dal concetto di "analogia" che è alla base del metodo del regista russo.[696] Un procedimento di identificazione e immedesimazione, dunque.

Nulla di più distante dalla ricerca teatrale di Armando Punzo che, soprattutto in quegli anni, aveva cominciato a orientarsi sempre di più verso l'indagine di nuove possibilità dell'uomo attore. Non a caso, Punzo dichiara di aver provato, davanti a quegli attori concentratissimi che si davano forza vicendevolmente per riuscire a immedesimarsi nei personaggi shakespeariani, una reazione "violenta":

[695] Il presente capitolo è stato elaborato a partire dalla Tesi di Laurea Magistrale di chi scrive, rivista e integrata alla luce delle nuove acquisizioni documentarie. Cfr. *Valeria Venturelli, Amleto in carcere. L'esperienza della Compagnia della Fortezza*, cit.

[696] Cfr. Maria Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky,* Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 263-264: «Korsunovas' remarks indicate that, although he was not consciously thinking about Stanislavsky when he was working on these three productions [*Hamlet, The Lower Depths, The Seagull*] and their ontological and existential questions, together with questions about the actor (Who and what was the actor?), they simply showed their relation to a few strands of Stanislavky's practice by themselves. Rehearsals of *Hamlet* started from the idea of analogy (analogous situations, and so on), which Stanislavsky had implemented to avoid confusion between the human being-actor and the role».

> Quando lo vidi ebbi una reazione inaspettatamente violenta. Nella prima scena si vedevano gli attori di spalle, in camerino, di fronte a una fila di specchi, intenti a truccarsi, a caricarsi, a concentrarsi per immedesimarsi nei personaggi. […] E io mi ritrovai a pensare: che assurdità! Ma se proprio si vuole dire qualcosa al pubblico con queste riscritture registiche, se gli si vuole dare un'indicazione, non bisognerebbe forse testimoniare che è possibile uscire da quei personaggi, da quei destini di intrighi e di morte, invece di mostrare quanto siamo diventati bravi a emularli sempre meglio?[697]

È questa la scintilla che accende in Armando Punzo il desiderio di tornare a lavorare su *Amleto*, l'opera forse più emblematica di Shakespeare, *Amleto*. In una prova del giugno 2009 il regista dirà infatti: «Questo *Amleto* in Norvegia significa per me il punto di partenza di tutto questo lavoro»[698].

Ma il ritorno ad *Amleto* per Punzo significa l'adozione di una e al loro destino prospettiva del tutto nuova e inesplorata: la ribellione dei personaggi al testo scritto e immodificabile fatto di intrighi, tradimenti, suicidi e uccisioni. Il punto di partenza è che Amleto, Claudio, Ofelia, Gertrude, Laerte, Polonio e i membri della corte di Elsinore rifiutino di stare al gioco del drammaturgo e comincino un processo di trasformazione che li porti ad attraversare nuovi testi, nuovi spazi, nuovi personaggi e nuovi autori: tra i tanti, Genet, Laforgue, Müller, Lagarce, Čechov e soprattutto *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, la fiaba anarchica per eccellenza, che fa della trasformazione il suo motore drammatico e dell'irrazionalità la sua logica strutturale. Da *Amleto* ad *Alice nel Paese delle Meraviglie*, dalla tragedia del potere nel chiuso di un palazzo all'anarchia di Carroll.

Dopo otto anni, la compagnia torna a lavorare su William Shakespeare individuandolo come canone e mito da tradire. Il drammaturgo inglese ha saputo descrivere con la sua opera uno straordinario catalogo antropologico nel quale l'umanità continua a riconoscersi e rispecchiarsi da quattro secoli. In questo senso l'opera di Shakespeare – e *Amleto* più di ogni altro testo – è assurta a emblema del canone occidentale. Shakespeare ha saputo rappresentare il mondo «con tale complessità d'intuizione dell'animo umano, da riflettere non solo l'uomo della sua età, ma quello di sempre: onde nei suoi personaggi tendiamo a leggere solo noi stessi»[699]. Un mito originario riproposto in ogni epoca, un archetipo dalle conseguenze terribili: se l'umanità, così come descritta da Shakespeare, non può essere messa in discussione, significa che non c'è spazio per nuove possibilità. Un pensiero che in carcere diventa fatale. Proprio per questo, secondo Punzo, il teatro non deve aderire a questo meccanismo di identificazione, ma piuttosto negare la realtà per come ci viene rappresentata e indagare alternative inesplorate.

---

[697] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 211.
[698] Cfr. file video AL020DVM.
[699] Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Prefazione, cit., pp. XIII-XIV.

La ribellione al principio di realtà si traduce teatralmente nella ribellione dei personaggi al loro autore: la compagnia immagina che i personaggi del testo si rifiutino di andare in scena, sottraendosi ai rispettivi ruoli per intraprendere un percorso di crescita e conoscenza personale attraverso l'esplorazione di nuovi testi, nuovi autori e nuovi sviluppi personali.

Nascono così lo studio *Alice nel Paese delle Meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*, che debutta all'interno della Casa di reclusione di Volterra il 21 luglio 2009 nell'ambito della XXIII edizione di VolterraTeatro, e *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà*, che debutta nell'edizione successiva del festival all'interno del carcere (dal 26 al 29 luglio 2010), per poi essere rappresentato al Teatro Persio Flacco di Volterra (31 luglio 2010).

13.1. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: sinossi dello spettacolo

La ricostruzione che segue fa riferimento alle registrazioni video del debutto e delle repliche dello spettacolo nella Casa di reclusione di Volterra, 21-25 luglio 2009. Nello specifico, la presenza di più riprese video effettuate nelle stesse date ha permesso di ricostruire parzialmente le scene e le azioni avvenute in contemporanea durante lo spettacolo, operazione altrimenti impossibile visto il carattere ambientale della performance. Per completezza, si riporta l'elenco dei video consultati e i relativi spazi (il significato e il carattere di ciascuno spazio sarà spiegato nel paragrafo corrente):

- AL063DVM: campino, corridoio, camerino, stanza del tè, teatrino
- AL064DVM: camerino
- AL065DVM: stanza delle catene
- AL066DVM: campino, corridoio, stanza delle catene, stanza delle proiezioni video, stanza dei pappagalli
- AL067DVM: teatrino, corridoio
- AL068DVM: sala del tè
- AL069DVM: camerino
- AL070DVM: campino, teatrino, corridoio
- AL071DVM: stanza delle catene, stanza dei pappagalli, corridoio
- AL072DVM: stanza delle catene, camerino, sala del tè, corridoio
- AL073DVM: camerino
- AL074DVM: sala del tè
- AL075DVM: campino, corridoio

- AL076DVM: stanza delle proiezioni video
- AL077DVM: stanza dei pappagalli
- AL078DVM: campino, camerino, corridoio
- AL079DVM: corridoio
- AL080DVM: corridoio
- AL081DVM: corridoio, stanza delle catene, teatrino
- AL105DVD, AL106DVD, AL107DVD: montaggio video dello spettacolo suddiviso in tre parti

Tutto parte dal testo. Dopo i consueti controlli all'ingresso del carcere gli spettatori sono condotti nel campino dove alcuni attori a torso nudo, seduti su grandi panche di legno sotto il sole di luglio, nel ruolo di amanuensi custodi della tradizione, trascrivono il testo dell'*Amleto* shakespeariano su grandi fogli di carta, con un sottofondo musicale che dal *Dies Irae* di Verdi sfuma in una sonata di Beethoven. All'improvviso una voce interrompe la musica ripetendo incessantemente: «Venite, venite! È tardi, è tardi!»: è Bianconiglio che, in tacco dodici, pantaloni neri attillati e un orologio in mano, invita gli spettatori a seguirlo fino a una porta, per l'occasione ridipinta di rosso con la scritta "Amleto" ben visibile, a rappresentare la copertina del testo di Shakespeare. Il Bianconiglio bussa più volte, fino a quando le ante del portone si aprono introducendo alle stanze interne del carcere. Dall'altra parte una giovane Alice (Silvia Bertoni, anche assistente costumista) in un vestito bianco e blu invita il pubblico a entrare negli angusti e stretti corridoi. Quella che si apre agli occhi dello spettatore è l'immagine di un libro pop-up: grandi fogli bianchi sui quali sono vergati in nero vari passi dell'*Amleto* ricoprono totalmente pareti e pavimento. Se la porta del carcere indicava la copertina del libro, varcandola il pubblico ha fatto il suo ingresso – letteralmente, non solo metaforicamente – nel testo di Shakespeare. Ma si tratta di un testo dal quale i personaggi stanno cercando di fuggire e, per farlo, affronteranno un processo di trasformazione che li porterà ad attraversare altri spazi ed altri autori.

Distribuiti in tutti gli spazi, alcuni attori, vestiti interamente di carta bianca, si muovono strisciando rasenti al muro. Sul retro del costume portano scritte le parole dell'*Amleto*, cosicché sembrano fuoriuscire, letteralmente, dalle pagine del libro incollate alle pareti. Sono personaggi abbozzati e indefiniti per i quali il processo di trasformazione è appena cominciato: se da un lato il testo è ancora predominante, tanto da essere inciso sui loro costumi, dall'altro la dimensione di tridimensionalità che essi conferiscono alle pagine di *Amleto* lascia presupporre una spinta centrifuga verso l'esterno, un primo stadio di evasione dalle parole del Bardo.

Arrivati a questo punto non è facile continuare con la descrizione dello spettacolo, data la dimensione itinerante affidata agli spettatori e l'assenza totale di un filo narrativo lineare. Gli spettatori sono liberi di muoversi tra le varie stanze e di seguire un'azione piuttosto che un'altra, perché tutto avviene in simultanea e ciascuno può costruire, e custodirà nella memoria, uno spettacolo diverso. Sono sei gli spazi che, insieme al lungo e stretto corridoio, compongono la drammaturgia spaziale di questo libro pop-up: la stanza delle catene, il camerino, la stanza delle proiezioni video, la saletta del tè, la stanza dei pappagalli e il teatrino. Attori e spettatori si muovono dall'una all'altra, passando continuamente per il tunnel bianco tappezzato di scritte nere; i primi recitando senza soluzione di continuità monologhi e testi degli autori più vari – tra i quali, anche, testi originali scritti da Armando Punzo –, i secondi cercando di appropriarsi di quante più immagini, scene, parole e personaggi possibili, indugiando di più in una stanza piuttosto che in un'altra, guidati unicamente dalla propria percezione.

La stanza delle catene

Al loro ingresso gli spettatori sono accolti dalla voce di Armando Punzo che risuona nei corridoi, sul sottofondo musicale eseguito al pianoforte da Andrea Salvadori, un brano che porta l'emblematico titolo *Sottofondo nero.* Le parole di Punzo provengono da una cella scura, vuota e angusta, con al centro la rete di un letto al quale il regista è legato da una lunga catena. Le pagine dell'*Amleto* campeggiano sui muri, sul soffitto e sul pavimento della stanza a indicare che è proprio il testo di Shakespeare a incatenare i personaggi nei propri ruoli. La sua recitazione è «scandita, spezzata e ricucita, alla maniera di Carmelo Bene»[700].

> Aveva bisogno di questa speranza per sopportare la natura. Odiosa, antipoetica natura, orchessa che inghiotte ogni spiritualità. Orchessa ingorda come la bellezza. La poesia è una visione del mondo ottenuta grazie a uno sforzo, talvolta estenuante, della volontà tesa, incarnata. La poesia è volontaria.[701]

In abito talare, con una lunga catena al collo, Armando Punzo esordisce con un passo di Jean Genet tratto da *Notre-Dame Des Fleurs*, uno dei testi più citati nel corso dello spettacolo. A differenza di Shakespeare, considerato un autore-istituzione da tradire, Genet è considerato dal regista uno dei "compagni di strada" che ha accompagnato il lavoro della Compagnia della Fortezza nel corso degli anni. La sua visione si distacca nettamente dall'idea shakespeariana di

[700] Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata*, cit., p. 23.
[701] Jean Genet, *Notre-Dame Des Fleurs,* trad. di Dario Gibelli, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 145.

arte come specchio della natura[702]: la poesia è uno "sforzo volontario" atto a distruggere la realtà "odiosa e antipoetica", a rovesciare la scala sociale dei valori, a fare del luogo carcere una valle dell'Eden e dei suoi reclusi dei santi. L'arte ha dunque lo scopo di negare il principio di realtà e permettere all'uomo di reinventarsi continuamente.

Il monologo continua: ora questo Amleto in abito talare confessa la sua pazzia con le parole dall'atto V di Shakespeare: «Tutti i presenti sanno, e voi / dovete per forza averlo sentito, / che sono punito da una dolorosa / malattia della mente»[703]; ora l'Amleto-poeta di Laforgue trionfa sul *prence* shakespeariano: «Ma tu credi per davvero che davanti al pubblico d'una capitale e alle luci della ribalta l'effetto sarebbe travolgente?»[704]; ora sono le parole scritte dallo stesso Punzo a evidenziare la velleità rivoluzionaria di un Amleto che tenta di liberarsi dalle parole pesanti come macigni che lo incatenato a un destino funesto.

> Eccedo di presenza. Solo tenui lamenti mi sono concessi. Non ho le forze per contrastare l'ascesa. Sostengo senza volerlo l'insostenibile. La vedo sorridermi trionfante, gioire dell'ovvia sconfitta. Sul colle (della vita) c'è una bandiera e non è la mia, non è la nostra. […] Povere parole inutili, povere parole come macigni, divenute leggere, svuotate dentro, polvere al sole che brucia per tutti e che a tutti sorride in egual modo.[705]

Ma l'eterno conflitto tra lo spirito sovversivo di questo *prence* in abito talare e quello conservatore del mito di *Amleto* riemerge con l'apparizione dello spettro di Re Amleto, un attore mascherato e ingrigito dalla tradizione. «Se mai amasti il tuo caro padre / vendica il suo turpe e mostruoso assassinio»[706]: lo Spettro ricorda ad Amleto la sua missione, ma lui sembra non curarsene, troppo impegnato ora a dipingersi la faccia con il cerone bianco. La trasformazione è in atto – la prima delle tante a cui si assisterà nel corso dello spettacolo: con il volto truccato per metà, Punzo/Amleto si libera finalmente della catena, indossa alti stivali neri con tacchi vertiginosi e lascia la stanza in questa nuova veste che ricorda la Regina Cattiva di *Alice nel Paese delle Meraviglie* e strizza l'occhio al Joker della DC Comics.

Nel frattempo, la stanza delle catene – al pari delle altre celle adibite a spazio scenico – è diventata luogo di passaggio per i vari personaggi in trasformazione. Un'Ofelia nera *en travesti*

---

[702] William Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 135: «Adatta l'azione alla parola, la parola all'azione, con questa particolare avvertenza, di non scavalcare la moderazione della natura. Perché ogni cosa troppo esagerata è lontana dai propositi del teatro, il cui fine, dalle origini a ora, è stato ed è di tenere, per così dire, lo specchio alla natura».
[703] William Shakespeare, *Amleto*, cit., pp. 267-269.
[704] Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*, cit., p. 303.
[705] Qui e di seguito, dove non diversamente indicato, le citazioni sono tratte dal copione dello spettacolo riferito alla replica del 13 novembre 2010 presso il Teatro Fabbricone di Prato, conservato nell'Archivio Compagnia della Fortezza presso la sede di Carte Blanche (ACF-CB).
[706] William Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 59.

fa proprie le parole di Müller per opporsi alla sua parabola tragica[707], un Amleto con una grande gorgiera bianca recita il celeberrimo monologo su Ecuba[708], un Laerte con un velo bianco e uno stretto corpetto nero riflette sulla sua esistenza "da vero morto", vissuta nel tentativo di allontanare tutto ciò che gli ricorda che «il mondo vero si estende a venti metri da qui, ai piedi del muro di cinta»[709] – un riferimento diretto al carcere, questo, ma anche alla crudele trama shakespeariana che imprigiona i personaggi dentro i loro stessi destini, come testimoniano le catene presenti nella stanza. Personaggi incalzati dall'ossessivo «parole, parole, parole»[710] ripetuto dal Cappellaio Matto come un mantra, da una stanza all'altra, da un foglio all'altro, in una contemplazione ipnotica della scenografia pop-up.

A Dino Calogero, un Re Claudio in camicia, giacca e gorgiera, sono affidate parole scritte da Armando Punzo sulla necessità di un teatro che non riproduca l'esistente ma che, piuttosto, inviti a ricercare sentieri nuovi e inesplorati:

> Voglio essere collegato sulla scena del teatro. Perché sarebbe un falso, di cattivo gusto, che riproduce il banale, la vita degli altri che cercano di riconoscersi quando dovrebbero apprendere a disconoscersi, a non più riconoscersi, a impiccarsi all'alberello collodiano. Tutto è già scritto.[711]

Il camerino

Anche in questa stanza i muri e il pavimento sono tappezzati di fogli scritti. Al centro, appoggiato al muro, un grande tavolo coperto da un telo rosso, uno specchio e due sgabelli. Qui l'azione si apre con due attori seduti di spalle, Giovanni Langella e Aniello Arena, entrambi intenti a truccarsi. Mentre una parte del pubblico comincia a poco a poco a entrare dalla porta che immette nella stanza, i due parlano tra di loro dello spettacolo, del fatto che gli spettatori non vedranno quello che si aspettano. «Devi partire dall'*Amleto*, dalla prima scena» incalza Langella, ma Aniello Arena è subito pronto a smentire questa ricerca di verosimiglianza, dichiarando di non voler mai più stare in quella situazione.

Questo primo scambio di battute, che richiama in modo velato la scena d'apertura dell'*Hamlet* di Kostunovas per affinità di immagini e contrasto di contenuti – non più attori concentrati a immedesimarsi totalmente nei personaggi ma, al contrario, attori che si rifiutano

[707] Per il monologo di Ofelia, cfr. *infra*, § *Il corridoio*.
[708] Per il monologo di Amleto su Ecuba, cfr. *infra*, § *La stanza dei pappagalli*.
[709] Jean Genet, *Notre-Dame Des Fleurs*, cit., p. 115.
[710] «Polonio: Che cosa leggete, monsignore? / Amleto: Parole, parole, parole» (William Shakespeare, *Amleto*, cit., pp. 95-97). La battuta di Amleto è ripresa anche in Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*, cit., p. 297: «Ma via: parole, parole, parole! Questo sarà il mio motto finché non m'avranno dimostrato che i nostri linguaggi rispondono per davvero a una realtà trascendente».
[711] Monologo originale tratto dal video AL065DVM, trascrizione di chi scrive.

di interpretare il dramma shakespeariano – parla in modo diretto agli spettatori esplicitando le intenzioni del regista e il significato ultimo dello spettacolo. Aniello Arena si alza e si toglie la vestaglia, rivelando un vestito femminile di pizzo nero, calzamaglia e alti tacchi; dopo aver cantato *L'amore non si spiega* di Sergio Cammariere al piccolo gruppo di spettatori spiazzati e divertiti che gli fa cerchio attorno, un monologo tratto dalla prefazione a *Notre-Dame de Fleurs* di Genet chiarisce ogni dubbio:

> Non gridate all'inverosimiglianza. Ciò che seguirà è falso e non siete tenuti a prenderlo per oro colato. La verità non mi interessa. Ma «bisogna mentire per essere veritieri». Anzi, andare ben oltre. Di che verità si tratta? Se è vero che sono un prigioniero intento a recitare (a recitarmi) scene della propria vita interiore, non esigerete nient'altro che una recita.[712]

Terminata la scena a due, il camerino diventa luogo di passaggio necessario per i personaggi in trasformazione che qui, durante il corso di tutto lo spettacolo, si vestono e si svestono, si truccano e si struccano, abbandonano un ruolo per assumerne un altro, il tutto davanti agli occhi degli spettatori, provocando «un effetto di straniamento brechtiano in piena regola»[713]. La stanza diventa anche l'habitat naturale di una Gertrude (Massimiliano Mazzoni) che, lasciati i panni della Regina di Danimarca, assume quelli della Regina di Cuori di Carroll, vestita totalmente di rosso con corona sul capo, lungo velo a mo' di mantello e un grande cuore dipinto sul petto. Ma la sua trasformazione continua e, raggiunto il tavolo del trucco, incipriandosi il viso con un pennello come una grande diva del teatro, attraversa le parole di Enzo Moscato e il "dubbio amletico" della sua *Little Peach*: «Essere Linda o Ermelinda, Farinucci oppure O'Brien, O'Brien oppure Little Peach… questo è stato sempre il mio problema… tale e quale al dilemma di Amleto»[714]. Diversi nomi che rappresentano le diverse tappe della vita di un'attrice decaduta, nata Ermelinda Farinucci, diventata la diva Little Peach, «la più sexy, la più exciting spogliarellista di questo secolo»[715], e poi relegata al ruolo dell'intrattenitrice Linda O'Brien, «prima soubrette di questo immondo canile che va abbaiando per l'Italia, stancamente da quasi dodici anni!»[716]. Ci parla delle sue vite precedenti, rimpiange il passato glorioso con nostalgia per quello che è stato e amarezza per quello che avrebbe potuto essere: come lei, anche Gertrude ha rinunciato al suo nome di battesimo per attraversare identità diverse, dalla Regina di Cuori a Linda O'Brien.

---

[712] Jean Genet, *Prefazione* in Jean Genet, *Notre-Dame Des Fleurs,* cit., p. III.
[713] Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata,* cit., p. 23.
[714] Enzo Moscato, *Little Peach (Memorie di una spogliarellista),* in Id., *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 38.
[715] *Ivi*, p. 37.
[716] *Ibidem*.

La stanza delle proiezioni video

In una celletta quasi completamente buia, nel corso di tutto lo spettacolo, gli spettatori possono assistere a un processo di letterale cancellazione dell'*Amleto*. Un video che ritrae la scrittura a mano dei passi shakespeariani è infatti riprodotto con un effetto *rewind*: lettere e parole scompaiono progressivamente, mentre sul fondale nero brevi frammenti, volti, immagini emblematiche degli attori della compagnia si alternano senza soluzione di continuità e la voce registrata di Silvia Bertoni ripete le parole di Alice che precipita nella tana del coniglio sul *Sottofondo nero* di Andrea Salvadori. Di forte impatto drammatico è il video di uno degli attori che cerca di liberarsi del suo vestito di carta: muove la testa lentamente, divincolandosi, digrigna i denti, i gomiti spingono verso l'esterno per trovare spazio, il suo corpo è totalmente in tensione nel tentativo di uscire dal guscio di carta che lo rende prigioniero. È l'inizio della rivoluzione, è l'uovo che si schiude e dà alla luce il personaggio, che potrà in seguito aggirarsi per il corridoio e le stanze, saltando da un autore all'altro.

Qui Dorjan Cenka, un attore con un candido vestito bianco, parrucca e ombrellino, una dama o forse la Regina Bianca di *Alice oltre lo specchio*, si appropria delle parole di Shakespeare, recitando un estratto del monologo più noto del teatro occidentale: "Essere o non essere". Ma il mito-Amleto viene presto negato e il testo shakespeariano sfocia nell'*Hamletmaschine* di Heiner Müller, autore che più di ogni altro ne ha distrutto l'involucro trasformandolo in una tragedia post-moderna sull'attore e l'esistenza.

> Io non sono Amleto. Non recito più alcuna parte. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano il sangue alle immagini. Il mio dramma non ha più luogo? Dietro di me verrà approntato l'ornamento. Da gente cui il mio dramma non interessa più. Non sto più al gioco. […] Il mio dramma, se ancora dovesse aver luogo, dovrebbe avvenire nel periodo della ribellione. [717]

La saletta del tè

Tra le varie stanze, ve n'è una immediatamente riconducibile alla fonte drammaturgica che dà il nome allo spettacolo: la sala del tè dove Alice incontra il Leprotto Marzolino e il Cappellaio Matto. Un grande tavolo apparecchiato domina lo spazio della cella e le parole dell'*Amleto* sono riportate anche su tovaglia, tazze, tazzine e teiere, in continuità con il pavimento e le pareti. Tutto attorno, sedie nere scheggiate, rovinate, corrose dal tempo, da un incendio passato o forse dalla rivoluzione in atto. Qui, nel gran via vai di attori e personaggi sempre diversi, Alice torna ripetutamente per scuotere il tavolo, provocando un sonoro terremoto di stoviglie.

---

[717] Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, trad. di Saverio Vertone, in Id., *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 85.

Bianconiglio, ora mutato in Leprotto Marzolino, e un Cappellaio Matto in pantaloni di pelle e soprabiti elisabettiani ridono convulsamente rivolti agli spettatori. Il primo, toltosi il soprabito e indossato un elegante frac bianco, come un attore di rivista del secolo scorso, intrattiene gli astanti raccontando in dialetto napoletano la caduta di Alice nella tana del coniglio[718], in un dialogo indiretto con la voce preregistrata di Silvia che, da parte sua, ripete le parole che la giovane protagonista del testo di Carroll pronuncia durante la caduta. Il secondo si appropria invece del monologo "Essere o non essere" rivisitato da Laforgue, una riflessione cinica e disincantata sulla morte e sull'effimerità della vita:

> Ah! come m'annoio superiormente! E allora, che aspetto qui? La morte! la morte! Abbiamo forse il tempo di pensarci sopra, per quanto dotati si sia? Io, morire! Ma via! Ne riparleremo più tardi, c'è tempo. Morire! Sì, d'accordo, si muore senz'avvedersene, come ogni sera si entra nel sonno.[719]

Il testo di Laforgue è ancora attraversato da un attore con un vestito bianco intrecciato, parrucca fucsia, il volto ricoperto da cerone bianco e incorniciato da un velo rosa acceso, che esordisce con le parole del poeta francese:

> Ieri mi son fatto la mano uccidendo Polonio. Mi stava spiando, nascosto dietro l'arazzo che raffigura la *Strage degl'Innocenti,* Ah! Tutti contro di me! E domani sarà Laerte e posdomani Fortebraccio, quel dirimpettaio! Bisogna agire! bisogna uccidere, oppure evadere di qui! Oh! evadere!... Libertà! libertà![720]

Il desiderio di evadere dell'Amleto laforguiano rimanda alla condizione reale del detenuto-attore; la sua identità biografica si manifesta interrompendo più volte il monologo con inserti di canzoni napoletane, da *Maruzzella* di Renato Carosone a *Tu sì 'na cosa grande* di Domenico Modugno. E poi, ancora, questo Amleto in drag sogna la fuga a Parigi con l'attrice Kate, sogna di lasciarsi alle spalle il trono, Fortebraccio, il piano di vendetta e il gioco al massacro che tesse la trama della tragedia shakespeariana. «Parigi, Parigi, Parigi! Sì, bella Parigi!», esclama ripetendo incantato il nome della città che è metafora di libertà, «faremo colpo, avremo bizzarri nomi di battaglia. Mi chiamerò Mignon!»[721].

Intanto, hanno fatto il loro ingresso nella sala del tè Giovanni Langella, in un abito talare che fa intravedere un elegante vestito rosso da sera, e Massimo Leone, con il capo velato ma un

---

[718] Il monologo è tratto da Lewis Carrol, *Alice 'int'o Paese d'e Maraviglie*, trad. in lingua napoletana di Roberto D'Ajello, Sorrento, Franco Di Mauro, 2002, pp. 22-23.
[719] Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*, cit., p. 297.
[720] *Ivi*, p. 288.
[721] *Ivi*, p. 304: «E io vedrò il mondo. E Parigi! Sono sicuro che lei recita come un angelo, come un mostro sacro. Faremo colpo. Avremo bizzarri nomi di battaglia». L'ultima frase, «Mi chiamerò Mignon», è un'aggiunta del regista e cita il nome di uno dei travestiti protagonisti di *Notre-Dame Des Fleurs* di Jean Genet.

vestito attillato che lascia petto e spalle scoperti. I due inscenano un dialogo tra Don Catello e Donna Gesualda tratto dalla commedia *Ferdinando* di Annibale Ruccello, testo napoletano che vede i due personaggi nettamente in contrasto: il primo, Don Catello, limandosi le unghie ascolta svogliato l'invettiva della seconda, Donna Gesualda, che lo accusa di essersi approfittato sessualmente di lei per questioni economiche. Emerge così la vita segreta di questi due esponenti della classe benestante che dietro a un finto perbenismo nascondono i vizi più umani, dalla passione carnale consumata tra un prete e una donna "per bene" alla smania per il denaro.

> Gesualda: Io nun stevo bbona… Tenevo male 'e cape… comme se dice… Comme diceno 'e ffemmene 'na vota 'o mese… E tu vuliste… c' 'o mmale 'e capa mio… c' 'o sanghe d' 'o mmale 'e capa mio 'nguacchià 'e paramente d' 'a funzione d' 'o Corpus Domine… Diciste ca te piaceva dicere Messa… Ascì 'mprucessione e tuccà 'o sacrilegio addò nisciuno sapeva ca ce steva… Parle 'e peccato! Eretico!
> Don Catello: Donna Gesuà… Vuie n'avite cacciato a Ferdinando pecché v'aviveve cunfessà… O ve cunfessate oppure me ne vaco pecché nun posso sentì certi schifezze 'a vuie… Vuie site indemoniata… Ce vò 'o parroco 'e San Giuseppe d' 'e Nudi a Napoli pe vuie… No io… Jate a Napule… Llà ve leveno 'o dimonio 'a cuorpo con la sacra reliquia del bastone di San Giuseppe…[722]

Il teatrino

A una estremità dello stretto tunnel bianco che è il corridoio del carcere tappezzato del testo di *Amleto*, si trova un vero e proprio teatrino in miniatura. Un palco con sipario rosso e quinte nere fronteggia una piccola scalinata rossa sulla quale gli spettatori sono invitati a sedersi per assistere a un susseguirsi di scene, monologhi e dialoghi tratti dalle fonti drammaturgiche più varie. Al suo ingresso Dino Calogero in camicia bianca, gorgiera e frac bordeaux accoglie gli spettatori con le parole di Re Claudio:

> Sebbene la memoria della morte di Amleto,
> Nostro amato fratello, sia ancora verde,
> E a noi si addica la pena del cuore
> E all'intero regno contrarsi in una sola
> Ruga di dolore, tuttavia la ragione
> Ha tanto lottato con la natura che noi
> Con più saggio cordoglio pensiamo a lui
> E insieme al ricordo di noi stessi.[723]

Come i personaggi vestiti di carta, anche Re Claudio pronuncia fedelmente questi versi shakespeariani tenendo il corpo e le braccia aderenti al muro, in continuità con le parole

[722] Annibale Ruccello, *Ferdinando*, in Id., *Teatro*, a cura di Luciana Libero, Napoli, Guida, 1993, p. 189.
[723] William Shakespeare, *Amleto*, I.2, vv. 1-7, cit., p. 21.

riportare sulle pareti. Tra tutti i personaggi della tragedia, l'antagonista, colui che incarna le peggiori qualità umane, sembra essere il più schiavo del testo del Bardo. Nella lotta contro il principio di realtà, gli aspetti negativi sono i più difficili da abbattere. Ma proprio per queste ragioni Re Claudio è il personaggio che desidera il cambiamento più di ogni altro e, nel corso dello spettacolo, attraverserà più testi e più autori, in un processo di trasformazione potenzialmente infinito, a tratti interrotto dall'emergere prepotente delle parole shakespeariane come cellule perniciose difficili da sconfiggere. Una trasformazione che inizia proprio qui, alle porte del teatrino: ai versi shakespeariani segue uno dei testi più rivoluzionari della cultura occidentale, il Manifesto del Futurismo.

La metamorfosi di Re Claudio continua sul palco del teatrino. Raggiunto da Alban Filippi, che, lasciato il ruolo di Laerte, troviamo ora nei panni di una Ofelia bionda *en travesti*, e da un Polonio in giacca rossa da ufficiale inglese, i tre recitano il *Dialogo a tre* di Harold Pinter[724]. Senza soluzione di continuità, la scena si trasforma nel dialogo tra Sonja e Zio Vanja dall'omonimo testo di Čechov[725].

Nel teatrino fa il suo ingresso Armando Punzo che, uscito dalla stanza delle catene dopo aver indossato alti tacchi ed essersi dipinto il viso per metà, torna a recitare il ruolo di Amleto «punito da una dolorosa malattia della mente»[726] che giustifica le sue azioni sanguinolente. Il suo è un Amleto sottomesso, spezzato, annichilito, con un volto dipinto a metà a rappresentare la sua personalità frammentata e sdoppiata: il prence danese, vittima degli eventi della corte, da un lato, la Regina Cattiva dell'universo carrolliano, con la sua forza distruttiva, dall'altro. Quest'ultima emerge a più riprese durante il monologo di Punzo, interrompendolo con il suo soliloquio che è anche un canto beffardo e irrisorio, montaggio di alcune frasi della Regina di Cuori tratte dal testo di Carroll:

> Oh, oh... It's... It's so nice to have you here today, with me.
> So nice...
> Oh... Really...
> Ah!!
> Oh... Really... Really
> So nice... To have you here today...With me...
> Oh...Cinderella... Cinderella...
> Oh... Poverino... Poverino...Amletino...
> Oh... I'm so sorry... I'm so sorry...

[724] Harold Pinter, *Dialogo a tre*, trad. di Elio Nissim in Id., *Dialoghi e monologhi*, Roma, Gremese, 1992, pp. 55-56.
[725] Anton Pavlovič Čechov, *Zio Vanja*, trad. di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1970, pp. 71-72.
[726] William Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 267.

Fly...Fly....
Oh... Porridge...Porridge...
Hi cricket... Hi cricket... Hi cricket...
Hi... Hi... Hi...
Tagliatele la testa...

È una lotta continua e incessante alla Dottor Jekyll e Mr Hyde quella tra Amleto e la Regina Cattiva: il primo cerca di liberarsi dalla sua condizione servendosi delle parole di Laforgue e Genet sull'indole antipoetica della natura[727], la seconda ne interrompe continuamente il flusso rivendicando la superiorità dello spirito umano perverso su ogni tentativo di cambiamento. La musica di Salvadori, un *Requiem per Amleto* d'intensità crescente eseguito da un coro di voci femminili con l'accompagnamento del pianoforte, conferisce alla scena un carattere drammatico ed epico, trasformando la battaglia interiore di Amleto/Regina in uno scontro eroico tra forze rivoluzionarie e conservatrici. Poi, all'improvviso, la musica muta in un valzer, *Weidemann,* e l'universo carcerario e glorioso di Genet irrompe nuovamente sulla scena.

> Weidemann vi apparve in un'edizione del pomeriggio con il capo fasciato di candide bende, suora nonché aviatore ferito, caduto in un campo di segale un giorno di settembre simile a quello in cui si conobbe il nome di Notre-Dame-des-Fleurs. Il suo bel volto moltiplicato dalle rotative si abbatté su Parigi e sulla Francia, in fondo ai villaggi più remoti, nei castelli e nelle capanne, rivelando agli amareggiati borghesi che la loro vita quotidiana è sfiorata da assassini ammaliatori, insidiosamente ascesi fino al loro sonno, che si accingono ad attraversare, grazie a qualche complice scala di servizio, senza il minino scricchiolio. Ed è in loro onore che scrivo il mio libro. Questo meraviglioso sboccio di fiori belli e foschi l'appresi, quasi cantato, dai detenuti – il loro canto diveniva fantastico e funebre (un *De Profundis*) come le cantilene che intonano di sera, o la voce che attraversa le celle mi giunge turbata, disperata, alterata. Alla fine di ogni frase si spezza e quest'incrinatura la rende così soave da sembrar sostenuta dalla musica degli angeli, il che mi fa orrore, poiché gli angeli mi colmano d'orrore. Con le stesse perline con cui i detenuti delle celle vicine fanno corone mortuarie, per i più autenticamente criminali ho fabbricato cornici a forma di stella. Di sera, come voi aprite la finestra su strada, io giro verso di me il retro del regolamento. Sorrisi e bronci, gli uni e gli altri inesorabili, mi entrano da tutti i buchi spalancati, il loro vigore penetra in me e mi erige. Vivo tra questi abissi. Presiedono alle mie piccole abitudini che sono, con loro, tutta la mia famiglia e i miei soli amici. Forse, tra quei venti, si è smarrito qualche maschio che nulla ha fatto per meritare la prigione: un campione, un atleta. Ma, se l'ho appeso al mio muro, è perché aveva secondo me, all'angolo della bocca o delle palpebre, il segno sacro dei mostri. L'incrinatura sul loro volto mi indica che potrebbero anche amarmi, poiché soltanto se sono mostri mi amano.[728]

"Mostri" è l'annotazione riportata da Punzo su queste pagine di *Notre-Dame Des Fleurs* (figg. 318-319). Mostri sono i detenuti descritti da Genet che, nella sua logica stupefacente, che inverte i valori e ricerca la purezza nei luoghi più squallidi della società, sono elevati a eroi.

[727] Cfr. *supra*, § *La stanza delle catene*.
[728] Jean Genet, *Notre-Dame Des Fleurs,* cit., pp. 7-9.

«L'umanità più impresentabile diventa un'umanità di eroi. […] Se la bruttezza è solo bellezza in riposo, le possibilità per gli uomini si moltiplicano all'infinito»[729].

Ma, dopo questo toccante monologo sui "mostri", la Regina torna a trionfare, le sue parole ora risuonano in tutto il carcere accompagnate dalla musica elettronica di Andrea Salvadori, in un brano originale esplicativamente denominato *La regina.*

Nel teatrino si succede Saadsou "François" Kanoute, un'Ofelia nera *en travesti*, alti stivali rossi con tacchi vertiginosi e vestito rosa. «Io sono Ofelia, quella che il fiume non ha trattenuto. La donna con la corda al collo, la donna con le vene tagliate, la donna con l'overdose, la donna con la testa nel forno a gas»[730] dice François Kanoute rivolto agli spettatori: la sua è un'Ofelia che si muove senza soluzione di continuità tra *Hamletmaschine* di Müller, *Amleto* di Shakespeare, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale* e *Il miracolo delle rose* di Laforgue.[731] L'atmosfera si fa sempre più tesa, sulle note di *La Boulange* di Yann Tiersen: Ofelia passeggia per la stanza in quella che diventa una sfilata grottesca, ammicca al pubblico mentre davanti a lei, sul proscenio, Antonino Mammino, un Amleto dalla faccia totalmente bianca con una grande gorgiera dello stesso colore, si dispera, urla parole di Shakespeare che, sovrastate dalla musica, diventano incomprensibili. «Dimmi! Perché questo? A quale fine? Che dobbiamo fare?»[732]. La disperazione di Amleto rimbomba per la stanza quando il brano di Yann Tiersen sfuma e trascolora nei suoni sordi di un carillon.

Armando Punzo torna nel teatrino, la sua trasformazione continua e, dopo aver attraversato Amleto e la Regina Cattiva, approda finalmente ad Alice. Seduto a terra si toglie il trucco da Regina per rimpiazzarlo con quello della protagonista del testo di Carroll: il volto ricoperto totalmente da un cerone bianco, rossetto rosso e gote rosa. Allo stesso modo, si spoglia dell'abito elegante per indossare una gonna bianca e una maglietta nera a pois bianchi. Terminata la trasformazione, i suoi movimenti si fanno meccanici e ripetitivi, il sorriso plastico e la recitazione scandita lo rendono simile a un burattino o alla bambola-automa di un carillon – in sottofondo continua, infatti, la *Ninna nanna per Alice*, brano composto da Andrea Salvadori che imita le sonorità di un carillon. L'Amleto/Alice robotico ricorda la bambola meccanica del *Casanova* di Fellini, le parole sono quelle di Alice che cade nella tana del Bianconiglio:

[729] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 245.
[730] Heiner Müller, *Die Hamletmaschine,* cit., p. 83.
[731] Cfr. *infra*, § *Il corridoio.*
[732] William Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 53.

> Bene, dopo una caduta come questa, un capitombolo lungo le scale mi sembrerà proprio uno scherzo! A casa troveranno che sono proprio coraggiosa! Anzi, sono sicura che non avrei paura nemmeno se dovessi cadere dal tetto di casa! Chissà quanti chilometri di caduta ho fatto fin ora. Ormai devo essere vicina al centro della terra. Vediamo: sarebbero più di seimila chilometri di profondità, mi sembra. Sì, dev'essere proprio la distanza giusta. Però, vorrei sapere il grado di latitudine e di longitudine che ho raggiunto. Chissà se attraverserò tutta la terra. Sarebbe divertente capitare tra la gente che cammina a testa in giù. Mi pare che si chiamino gli Antipatici.[733]

Repetita iuvant: non è la prima volta, nel corso dello spettacolo, che è presentata agli spettatori la caduta di Alice nella tana del Bianconiglio[734]. L'incipit del romanzo di Carroll rappresenta l'inizio della rivolta, un salto nel vuoto che porta la giovane protagonista a scoprire un mondo nuovo, il Paese delle Meraviglie, dove regna l'anarchia rovescia le logiche della realtà quotidiana. Allo stesso modo, attraverso il teatro, anche Punzo e i suoi attori compiono un salto nel vuoto e trasformano la realtà del carcere in un mondo alla rovescia.

La stanza dei pappagalli

Il processo di trasformazione tormentato e irrequieto di Dino Calogero/Re Claudio prosegue nella sesta stanza, all'interno di una grande voliera bianca che lo vede prigioniero insieme ad alcuni pappagalli gialli e verdi. Questo luogo "esotico" riflette il desiderio del personaggio, il quale sogna di trasformarsi, di trovare la stessa leggerezza espressa dagli uccelli attorno a lui per liberarsi finalmente dal suo tragico destino.

Qui Calogero, che già era stato Zio Vanja nel dialogo con una Sonja *en travesti* sul palco del teatrino rosso, torna a Čechov recitando il monologo di Trigorin tratto da *Il gabbiano.* Ancora una volta risulta chiaro che, tra tutti i personaggi in scena, la sua è la trasformazione più difficile e sofferta: non a caso, *Il gabbiano* intrattiene una stretta relazione intertestuale con *Amleto*, e proprio Trigorin è considerato l'alter-ego cechoviano di Re Claudio.[735] Ma, a differenza del re danese usurpatore, Trigorin è soprattutto un poeta ossessionato dalla scrittura e insoddisfatto delle sue opere, la sua natura riflette lo spirito malinconico e dubbioso di Amleto. «Quali successi? Le cose mie non mi son mai piaciute. Come scrittore non sono affatto soddisfatto di me stesso. […] So di saper descrivere soltanto un paesaggio. In tutto il resto sono

---

[733] Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie,* in Id., *Il mondo di Alice*, a cura di Masolino D'Amico, Milano, BUR, 2011, p. 34.

[734] L'incipit di *Alice nel paese delle meraviglie* recitato dal Bianconiglio in lingua napoletana, cfr. *supra,* § *La saletta del tè,* ma anche le parole di Alice che cade nella tana del coniglio ripetute dalla voce registrata di Silvia Bertoni, cfr. *supra,* § *La stanza delle proiezioni video* e *La saletta del tè.*

[735] T. A. Stroud, *Hamlet and The Seagull*, "Shakespeare Quarterly", IX, 3 (Summer 1958), pp. 368: «Like Claudius, Trigorin is no ordinary villain, but a man who feels driven by circumstances. The kingdom Trigorin has usurped is the literary world, which Trepleff believes to be his natural right».

completamente falso»[736]. Il personaggio di Claudio/Trigorin esterna la natura effimera della fama del poeta e la sua assenza di coraggio nel perseguire un'arte nuova e innovativa.

Nella voliera la riflessione sull'arte e sulla poesia è espressa da Antonino Mammino, un Amleto con il volto ricoperto di cerone bianco, una grande gorgiera e abito nero da cerimonia. Le parole sono quelle del principe shakespeariano che, dopo aver assistito all'improvvisazione del capo-comico sulla morte di Priamo e aver visto l'attore versare lacrime vere per Ecuba, si domanda come possa un fatto di finzione commuovere quanto una passione reale[737].

> Non è mostruoso
> Che quest'attore, in una mera finzione,
> In un suo sogno di passione, possa tanto forzare
> La sua anima al concetto che per il suo operare
> Tutto il suo volto è impallidito, lacrime
> Nei suoi occhi, disperazione nel suo aspetto,
> La voce rotta, e l'intera funzione
> Che s'adattava con le forme alla sua idea?
> E tutto per niente. Per Ecuba! Cos'è
> Ecuba per lui, o lui per Ecuba,
> Che debba piangere per lei?[738]

Ma, ancora una volta, la visione shakespeariana dell'arte come "specchio della natura" si scontra con il desiderio dei personaggi di fuggire dal proprio ruolo, e il monologo su Ecuba – che porta Amleto a formulare il suo piano di smascherare l'assassino del padre attraverso l'espediente del "dramma nel dramma" – è pronunciato da un principe attempato e prigioniero all'interno di una gabbia per uccelli, con il volto sbiancato come quello del capo-comico, ma mosso da una causa ben diversa: fuggire da se stesso, rifiutare il suo ruolo di vendicatore, di detenuto, di recluso.

Il corridoio

Il corridoio è luogo fondamentale di passaggio e trasformazione, dove i personaggi, terminati i loro monologhi nelle rispettive stanze deputate, si riversano e si confondono con il pubblico, parlano tra di loro, si cambiano e si truccano, mentre Alice si districa instancabile tra la folla e invita gli spettatori a seguirla nelle varie celle.

All'inizio dello spettacolo, mentre il pubblico si riversa nelle varie stanze, al centro del corridoio l'Ofelia nera *en travesti* si prepara davanti a un piccolo specchio: trucco marcato,

---

[736] Anton Pavlovič Čechov, *Il gabbiano*, trad. di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1970, p. 46.
[737] Per un approfondimento sul rapporto tra realtà e finzione drammatica nel teatro elisabettiano e specificamente nell'*Amleto,* cfr. Carl Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, trad. di Simona Forti, Bologna, Il mulino, 1983.
[738] William Shakespeare, *Amleto*, II.2, vv. 548-557, cit., pp. 115-117.

ciglia finte, parrucca, miniabito, boa di piume rosse e alti stivali rossi da drag queen. È l'Ofelia dell'*Hamletmaschine* di Heiner Müller, la prostituta che ha "smesso di uccidersi", la forza distruttrice, la vendetta compiuta senza risentimento.

> Ieri ho smesso di uccidermi. Sono sola con i miei seni, con le mie cosce e con il mio grembo. Faccio a pezzi gli strumenti della mia prigionia la sedia il tavolo il letto. Distruggo il campo di battaglia che era la mia dimora. Strappo le porte perché possa entrare il vento e il grido del mondo. Mando in frantumi la finestra. Con le mani insanguinate strappo le fotografie degli uomini che ho amato e che mi hanno usato a letto a tavola sulla sedia per terra. Do fuoco alla mia prigione. Getto nel fuoco i miei vestiti. Mi strappo l'orologio dal petto che era il mio cuore. Esco sulla strada vestita del mio sangue.[739]

Drag queen ammiccante «nel cuore dell'oscurità, sotto il sole del supplizio, alle metropoli del mondo»[740], fugge le parole di Shakespeare che la incatenano al suo ruolo di «più triste e sventurata delle donne»[741]. Ma il processo di trasformazione è un flusso incostante e l'Ofelia-Elettra cede il passo ai versi shakespeariani: «O misera me, / che ho visto ciò che ho visto, vedo quel che vedo»[742]; e ancora: «È chiuso nella mia memoria, e tu stesso / ne terrai la chiave»[743], ripete come un mantra, non più al fratello Laerte ma agli spettatori, per poi trasformarsi nuovamente nelle protagoniste delle *Moralità leggendarie* di Jules Laforgue, prima nella malata Ruth de *Il miracolo delle rose* («Mi sento fiacca, Patrick, fiacca come una fiala svuotata»[744]) e poi nell'attrice Kate di *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*, che decide di lasciare tutto per fuggire con Amleto a Parigi e inseguire il suo desiderio di fama e successo alle luci della ribalta.

Come Ofelia, ora anche Claudio, nel suo tormentato processo di trasformazione, esprime il bisogno di lasciare tutto e partire. Recita il monologo del Signor Tschissik, l'attore stanco e deluso dall'esistenza di *Noi, gli eroi* di Jean-Luc Lagarce.

> Quando ce ne andremo, perché un giorno ce ne andremo, lasceremo questa vita di confusione e rinunceremo a questo vagabondare,
> quando vi lasceremo, perché noi, un giorno, vi lasceremo,
> quando torneremo verso città più moderne e più accoglienti, quando vi lasceremo o quando saremo vecchi, se un giorno siamo vecchi, se io non muoio prima, se la morte non viene a prendermi,
> quando saremo vecchi, andremo ogni settimana a elemosinare sussidi amministrativi alla mutua,

---

[739] Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, cit., p. 83.
[740] *Ivi*, p. 89.
[741] William Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 131.
[742] *Ibidem.*
[743] *Ivi*, p. 45.
[744] Jules Laforgue, *Il miracolo delle rose*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 317.

> aspetteremo delle ore nelle correnti d'aria con altri superstiti dell'esistenza che ci parleranno dei loro exploit, della loro gloria passata, dei pazzi miserabili che oseranno comparare la loro vita d'attori con la nostra – io rido.[745]

Qui, nel via vai continuo di attori e spettatori, alcune delle scene realizzate nelle stanze si ripetono, i personaggi viaggiano di ruolo in ruolo, di autore in autore, lasciano la maschera shakespeariana per trovare nuovi testi declamati come fossero dottrina. «Ah, come m'annoio superiormente!»[746] esclama il Cappellaio Matto, mentre il Bianconiglio parla agli astanti del risveglio e della caduta di Alice in dialetto napoletano; Re Claudio recita il Manifesto del Futurismo e il monologo di Trigorin; canzoni neomelodiche scandiscono le parole di un Amleto laforguiano e fanno da sottofondo a quelle di Giovanni Langella che, spogliato dell'abito talare di Don Catello e sfoggiato un elegante vestito rosso da sera, cappello nero lucido circondato da una rete e alti tacchi, dà vita a un testo provocatorio scritto per lui da Armando Punzo, che riflette la difficoltà del detenuto-attore a uscire dal proprio ruolo.

> Io sarei il caso umano. Io vado bene per fare il delinquente negli sceneggiati, posso fare un poliziotto dei falchi, posso servire per realizzare un film come *Gomorra*, posso servire per realizzare un'*Opera da tre soldi*, per essere un esempio genettiano. A me il posto me l'avete già assegnato. Questa è la vostra identità pensata per me. Tenetevela, io non c'entro nulla. E vaffanculo alle immagini edificanti. Vaffanculo a quelli che credono che non sia possibile morire di nostalgia per una mela mai mangiata. Tutto è bruciato. Solo immagini si salvano: conigli, animali impagliati, topi, i soli che resisteranno.[747]

Le provocazioni lanciate da Langella sembrano sfociare nel successivo monologo di Aniello Arena, un vero e proprio manifesto di poetica scritto dal regista per l'attore. «Sulla mia propria pelle, dentro di me voglio vivere il dramma della scissione, della divisione» esordisce, in netto contrasto con quell'identità univoca che la società assegna ai detenuti, etichetta indelebile che annichilisce ogni tentativo di cambiamento. Il teatro si rivela progressivamente come luogo dell'impossibile, ovvero «come scelta, come utopia, come necessità, ma anche come stato o condizione»[748]; l'arte è quindi la manifestazione concreta di un pensiero: "fare buchi nella realtà", creare realtà diverse, irreali come «i soldati di Kantor»[749] ma proprio per questo dotate di una carica rivoluzionaria.

---

[745] Jean-Luc Lagarce, *Noi, gli eroi,* in Id., *Teatro I. Ultimi rimorsi prima dell'oblio; Giusto la fine del mondo; I pretendenti; Noi, gli eroi,* a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2009, pp. 183-184.
[746] Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*, cit., p. 297.
[747] Monologo originale tratto dal file video AL078DVM, trascrizione di chi scrive.
[748] Armando Punzo, *I teatri dell'impossibile* in Id., *È ai vinti che va il suo amore,* cit., p. 257.
[749] «Il mio teatro che non esiste è il più straordinario che esiste al mondo. Le sue guardie sono i soldati di Kantor che arrivano con il loro antico tremore a difendere il mio luogo»: estratto dal monologo originale scritto da Armando Punzo e recitato da Aniello Arena durante lo spettacolo.

> Voglio incarnare il senso di impotenza per quelli che vivono per un'idea diversa, che coltivano l'amore per un'altra possibilità, non prevista, una strada impervia, piena di fascino e pericoli, necessaria, inevitabile, fatale. E posso farlo solo nel mio striminzito teatrino, nel mio deserto dell'anima, specchio della volontà di altri.[750]

Lo spettacolo si avvicina alla conclusione, il ritmo si fa più veloce, tragedia e ironia si alternano provocando un effetto estraniante. All'improvviso risuona nel corridoio la canzone *Medusa cha cha cha* di Vinicio Capossela, Aniello Arena e le drag queen, come animatori di un villaggio turistico, trascinano il pubblico in una danza leggera e divertita. Quando la musica s'interrompe bruscamente, i sorrisi e i volti spensierati degli attori mutano d'intensità, ora ognuno declama a gran voce il proprio monologo lanciando agli spettatori sguardi di sfida. In questa fragorosa sovrapposizione di autori e parole le note del *Requiem per Amleto* riempiono lo spazio, dando vita a un climax drammatico che, raggiunto il suo massimo vigore, muta nel valzer *Weidemann.*

Armando Punzo, dopo aver attraversato i personaggi di Amleto, Regina Cattiva e Alice/Bambolina, riappare indossando un lungo abito nero e un grande copricapo di piume. Nei panni della Donna Uccello guida la processione dei personaggi verso il corridoio esterno del carcere: inondata dalla luce del sole, circondata dalle sbarre, la compagnia degli attori si volta verso gli spettatori, li guarda, per poi andarsene tra gli applausi. Lo sguardo è un saluto, l'uscita di scena è l'inizio di nuovi percorsi, realtà, trasformazioni.

13.2. La genesi dello spettacolo nel materiale d'archivio

Sono ben 209 i video conservati in archivio relativi al progetto biennale *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* al netto di doppioni e file non accessibili, per un totale di circa 173 ore di registrazione, suddivisi in due cartelle annuali: la cartella AL che contiene i video relativi al primo studio del 2009, la cartella HA che contiene i video relativi allo spettacolo finale del 2010.

La cartella AL contiene 115 video di cui 19 doppioni, 5 video relativi a un workshop tenuto da Armando Punzo con giovani attori presso il Teatro di Villa Guerrazzi di Cecina e 4 file non accessibili, per un totale di 87 video dalla durata complessiva di circa 69 ore così suddivise: 52 ore di prove, 16 ore e 30 minuti di spettacolo, 30 minuti di interviste.

[750] Copione dello spettacolo, cit.

- Prove nel carcere di Volterra: 58 file (di cui uno contenente 30 minuti di intervista)
- Prova generale nel carcere di Volterra, 19 luglio 2009: 6 file
- Repliche dello spettacolo nel carcere di Volterra, 20-25 luglio 2009: 23 file, di cui 4 riprese video effettuate da 4 operatori video per ciascuna replica + un montaggio della durata complessiva dello spettacolo suddiviso in tre parti.

La cartella HA contiene 131 file di cui 6 doppioni, 2 video non accessibili e 1 relativo ad altri progetti portati avanti da Carte Blanche nel 2010, per un totale di 122 video dalla durata complessiva di circa 104 ore così suddivise: 30 ore di spettacolo (tra carcere e tournée), 71 ore di prove, 1 ora di montaggi video (materiale usato all'interno dello spettacolo e trailer), 1 ora di incontro pubblico con gli studenti, 1 ora di allestimento.

- Prove nel carcere di Volterra: 76 file
- Prove generali nel carcere di Volterra, 24 e 25 luglio 2010: 5 file (prima e seconda parte per ciascuna data + un'ulteriore ripresa parziale del 25 luglio)
- Repliche dello spettacolo nel carcere di Volterra, 26-29 luglio 2010: 7 file
- Replica dello spettacolo al Teatro Persio Flacco di Volterra, 31 luglio 2010: 1 file
- Prova generale al Teatro Fabbricone di Prato, 2 novembre 2010: 1 file
- Incontro con gli studenti al Teatro Fabbricone di Prato, 5 novembre 2010: 2 file
- Prove e backstage dello spettacolo al Teatro Fabbricone di Prato, 9 novembre 2010: 1 file
- Repliche dello spettacolo al Teatro Fabbricone di Prato, 3-13 novembre 2010: 18 file (alcuni sono prima e seconda parte)
- Allestimento e backstage dello spettacolo all'Hangar Bicocca di Milano, 23 febbraio 2011: 2 file
- Replica dello spettacolo all'Hangar Bicocca di Milano, 23 febbraio 2011: 2 file (prima e seconda parte)
- Montaggio video utilizzato durante lo spettacolo: 1 file
- Trailer dello spettacolo di circa 5 minuti ciascuno: 2 file

Nell'intento di risalire alla genesi dello spettacolo a partire dal materiale d'archivio, quest'analisi-ricostruzione si soffermerà principalmente sui video delle prove del primo studio *Alice nel Paese delle Meraviglie*, per rintracciare l'origine delle scene, dei monologhi e delle improvvisazioni, dei costumi e della scenografia.

Successivamente, nel passaggio al successivo *Hamlice* del 2010, l'analisi si concentrerà sulle questioni rimaste aperte in seguito al primo studio e sulle relative soluzioni trovate dalla Compagnia della Fortezza, focalizzando il processo creativo sulla ricerca di una coerenza logica e narrativa che mettesse al centro lo spettatore.

I personaggi di Amleto*, parole e dialoghi*

I primissimi video delle prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*[751] datati marzo 2009 mostrano una modalità di lavoro sui personaggi del tutto nuova per la compagnia. Per la prima volta, il punto di partenza è l'esplorazione naturalistica dei personaggi shakespeariani. Si ricerca una caratterizzazione il più fedele e il più realistica possibile, si cerca di capire il perché delle azioni e delle parole dell'uno o dell'altro personaggio, il non detto che emerge dai dialoghi, quali siano le vere motivazioni, le sensazioni e i sentimenti che essi provano in quella data situazione. Attraverso alcuni esercizi teatrali che coniugano esplorazione corporea e improvvisazione, il regista pone le basi per il lavoro sul testo. «Bisogna dare vita a questi personaggi, caratterizzarli. I personaggi funzionano solo in base ai dialoghi. I personaggi si caratterizzano nella relazione con gli altri personaggi. Ad esempio, cosa succede ad Amleto in relazione a Polonio?» spiega Armando Punzo ai suoi attori[752].

Uno degli esercizi chiave utilizzati è il gioco delle sedie, in cui due attori seduti su due sedie si fronteggiano e, leggendo e recitando il dialogo di Shakespeare tra due personaggi, si avvicinano o si allontanano l'uno dall'altro in base alle sensazioni e alle dinamiche emotive che provano in quel momento. Questo esercizio mira a esplorare in modo naturalistico le relazioni tra i personaggi, enfatizzando le reazioni spontanee e viscerali degli attori durante la recitazione, ma permettendo loro di andare *oltre* il testo attraverso l'improvvisazione. Esempi di questo esercizio sono il dialogo tra Amleto e Polonio (II, 1) recitato dagli attori Giovanni Langella e Massimo Izzo (fig. 263), o quello tra Amleto e Orazio (I, 4) interpretato da Dino Calogero e Santino Martone (fig. 264), il primo in dialetto siciliano, il secondo in napoletano[753].

Altro esercizio teatrale basato sul dialogo coinvolge gli attori Giovanni Langella e Dino Calogero che, interpretando la prima scena di *Amleto* che vede protagonisti Bernardo e Francisco, recitano come due bambini che giocano, seduti a terra[754] (fig. 265). Questo approccio

[751] Cfr. file video AL001DVM, AL002DVM, AL003DVM.
[752] Cfr. file video AL002DVM.
[753] Cfr. file video AL001DVM e AL003DVM.
[754] Cfr. file video AL002DVM.

richiama l'innocenza e la spontaneità dei giochi infantili, enfatizzando la dimensione ludica e creando un contrasto con la complessità dei personaggi shakespeariani.

L'utilizzo di questa modalità di lavoro sui personaggi, nuova per la compagnia, basata sull'esplorazione della psicologia e delle motivazioni di personaggi complessi come quelli shakespeariani, testimonia il desiderio di Armando Punzo e dei suoi attori di trovare soluzioni innovative. Lavorare sul dialogo, dalla parola scritta all'improvvisazione, rappresenta un approccio diverso dal semplice apprendimento del testo, che permette non solo di scoprire nuove modalità di interpretazione, ma anche di arrivare a una comprensione intima dei personaggi e delle parole di Shakespeare. Solo conoscendo a fondo i personaggi, attraverso il lavoro sulle battute, è possibile definire la loro trasformazione.

Quattro paia di stivali da cubista

«[Il lavoro con gli attori] cominciò il giorno in cui arrivarono a Volterra quattro paia di stivali da cubista»[755] dichiara Armando Punzo. Un video delle prove datato 22 maggio 2009[756] testimonia questo momento fondamentale del processo creativo: dall'ingresso in carcere delle scarpe da drag queen il lavoro con gli attori ha fatto un salto in avanti, lasciandosi alle spalle lo studio naturalistico dei personaggi e incentrandosi sempre più sul tema dell'alterità e della trasformazione (fig. 266).

Nel travestitismo risiede, infatti, il motore dello spettacolo, la possibilità di una trasformazione e di un cambiamento continuo e, tra le varie espressioni di diversità, figurano un gran numero di attori *en travesti* e drag queen. Nello spettacolo sono molteplici i riferimenti letterari all'universo *queer* al quale Armando Punzo e la costumista Emanuela Dell'Aglio si sono dichiaratamente ispirati, a partire dal romanzo *Notre-Dame Des Fleurs* di Jean Genet, con i suoi protagonisti ribelli ai margini della società, omosessuali travestiti che vivono di espedienti e prostituzione.

Numerose le testimonianze video di improvvisazioni e balli con scarpe da cubista e vestiti da donna[757] (figg. 40, 267-268). Nel corso delle prove, in un'atmosfera carica di trasgressione e seduzione simile a quanto già visto durante la genesi dell'*Opera da tre soldi* del 2002, drag queen tatuate e muscolose ballano su tacchi vertiginosi, lasciandosi andare a balli da discoteca o coreografie di Pascale Piscina (fig. 269). L'esplorazione dell'universo *en travesti* passa anche attraverso improvvisazioni di azioni quotidiane tradizionalmente attribuite al femminile, come

[755] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 218.
[756] Cfr. file video AL006DVM.
[757] Cfr. file video AL006DVM, AL012DVM, AL019DVM, AL031DVM.

il mettersi lo smalto o il truccarsi[758] (fig. 270), scene che sopravviveranno nella stanza del camerino nello spettacolo finale.

I tacchi, insieme alla musica e alla telecamera[759], fungono nel corso delle prove da *attivatori* del lavoro attoriale. Il tacco vertiginoso impone a chi lo indossa una postura innaturale, ponendo l'attore in una condizione fisica ancor prima che mentale che lo allontana dalla quotidianità facilitando il passaggio a una dimensione altra e attivando così processi di improvvisazione nella direzione della ricerca di un altro sé. «Ma perché appena me metto 'e stivale subito esce 'a femmena ca sta dint'a me?»[760] si interroga Aniello Arena non privo di ironia, durante una sessione di prove nel campino che lo vede, con tubino nero e stivali rossi, impegnato a eseguire delle trazioni alla sbarra, in un perfetto connubio tra mascolinità e femminilità (fig. 271). Dalle numerose improvvisazioni degli attori *en travesti*[761] nascono alcuni dei personaggi principali dello spettacolo, come la Regina Cattiva interpretata da Armando Punzo (fig. 50), la Drag Queen ammiccante e animatrice turistica di Aniello Arena (figg. 272-273) o l'Ofelia in rosa di François Kanoute (fig. 274), che per un breve periodo ha indossato nel corso delle prove un vestito da sposa bianco candido (fig. 275).

La tragedia della costrizione

Nell'*Amleto* la parola ripetuta più spesso è "sorvegliare". Non a caso lo stesso principe danese, in un dialogo con Rosencrantz e Guildenstern, definisce la Danimarca "una prigione"[762]: tutti i personaggi sono controllati e tutti sono sospettabili. Come il Re Claudio governa sulla corte, così anche Polonio esercita il suo controllo non soltanto su Amleto ma anche sui suoi stessi figli, Laerte e Ofelia. Scrive Jan Kott che «nel castello di Elsinor dietro ad ogni tenda si cela qualcuno»[763], a turno ogni personaggio assume il ruolo di inquisitore o di informatore, «Claudio, Polonio, Rosencrantz e Guildenstern ne fanno la manifestazione evidente dei metodi di uno Stato di polizia […] gli altri invece fanno dell'inchiesta un mezzo di ricerca poetica e umana»[764].

Controllo è la parola chiave che Armando Punzo ripete ai suoi attori durante il lavoro sui testi. «Tutti i personaggi controllano quello che sta succedendo, tutto ruota attorno all'idea del

[758] Cfr. file video AL008DVM.
[759] Cfr. *supra*, par. 8.7. La funzione delle riprese video.
[760] Cfr. file video AL036DVM.
[761] Cfr. file video AL006DVM, AL010DVM, AL021DVM, AL025DVM.
[762] William Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 99: «La Danimarca è una prigione».
[763] Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. 58.
[764] Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Roma, Laterza, 2005, p. 423.

controllo»[765] commenta il regista durante una lettura collettiva del testo shakespeariano; «Tutti sono sospettabili, tutti sono potenziali pericoli della tenuta del potere»[766], ribadisce nel video successivo. Le logiche del potere non riguardano dunque solo il Re di Danimarca ma investono tutti i personaggi della tragedia, ciascuno imprigionato in un ruolo imposto e controllato da un principio d'autorità superiore: Amleto non ha scelto il ruolo di vendicatore, che gli è stato affidato dal fantasma del padre, così come Rosencrantz e Guildenstern non sono giunti a corte di loro volontà per visitare l'amico principe ma sono stati convocato dal Re e dalla Regina per scoprire la malattia di Amleto.

I personaggi dell'*Amleto* sono soggetti a un doppio livello di controllo, sul piano semantico e interpretativo: all'interno del testo, da altri personaggi che incarnano le logiche di potere; al di sopra del testo, dal drammaturgo che ne definisce ruoli, compiti e destino. Il lavoro svolto da Armando Punzo con gli attori della compagnia nasce dalla lettura e dall'analisi dell'*Amleto* non solo come *revenge play* ma, soprattutto, come tragedia della costrizione, e trova il suo sbocco drammaturgico in *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, una favola anarchica che si contrappone in tutto e per tutto all'opera shakespeariana. Se nel castello di Elsinore tutti i personaggi sono sorvegliati e incatenati al proprio ruolo, nel Paese delle Meraviglie non ci sono inganni, tradimenti o trame di potere ma solo una bambina, Alice, che cambia di continuo, diventa grande e poi piccola, la sua identità viene continuamente messa in discussione dagli abitanti di un paese fantastico e immaginario dove l'entropia regna sulle logiche assertive di palazzo.

È lo stesso regista a spiegare ai suoi attori questo ragionamento[767]: i personaggi si sottraggono al gioco di potere dell'*Amleto* per andare verso la negazione assoluta del potere, verso l'anarchia di Carroll, verso l'utopia e il cambiamento. Le drag queen diventano una delle tante possibilità di trasformazione in questa ricerca della diversità, ma da sole non bastano. Per questa ragione, il regista comincia a introdurre un'ampia letteratura di autori considerati rivoluzionari, le cui opere hanno messo in crisi il dramma classico e la tradizione occidentale. Nel corso delle prove, gli attori interpretano i testi sovversivi delle avanguardie storiche, come il Manifesto del Futurismo, oppure le opere di poeti e drammaturghi come Pirandello, Čechov, Pinter, Müller, Laforgue, Lagarce, fino a Ruccello e Moscato, i cui lavori hanno sfidato le convenzioni teatrali ed esplorato nuove forme drammaturgiche ed espressive.

[765] Cfr. file video AL001DVM.
[766] Cfr. file video AL002DVM.
[767] Cfr. file video AL026DVM.

In questo contesto emerge chiaramente il metodo di lavoro di Armando Punzo e dei suoi attori nella lettura e selezione dei testi. I video delle prove mostrano momenti di letture collettive alternarsi a letture individuali, con ciascun attore che seleziona e ripete i passaggi che risuonano maggiormente in lui. Questo processo può portare a situazioni in cui attori diversi ripetono lo stesso testo o interpretano lo stesso personaggio durante le prove, come accade nel caso di Massimiliano Mazzoni e Dorjan Cenka, che in un video recitano entrambi testi da *Little Peach* di Enzo Moscato[768] (figg. 276-277).

Un aspetto rilevante di questo metodo è l'autorialità degli attori nello scegliere i testi su cui lavorare. Nello stesso video, ad esempio, Aniello Arena dice al regista a proposito di *Giorni Felici* di Samuel Beckett: «Non mi piace *Giorni Felici*, l'ho letto tutto ma non mi dice niente, ci vuole qualcosa che mi faccia scattare la molla dentro! *Giorni Felici* non mi dice niente, già il fatto che dovrei stare con mezzo busto dentro a un secchio non fa per me, io mi devo muovere in scena».

La dialettica tra potere e anarchia, tra costrizione e libertà, passa quindi attraverso la rilettura di testi classici o d'avanguardia e l'improvvisazione, con un approccio sia collettivo che individuale alla selezione e all'interpretazione dei testi che permette agli attori di esercitare la propria autorialità sul piano drammaturgico.

Dal mondo bruciato al libro pop-up

«L'ala del penitenziario risponde alle esigenze di uno spazio preesistente diverso da quello tradizionalmente scenico, in cui il demiurgo non si accontenta delle proprietà manifeste della struttura, ma deve creare qualcosa di nuovo: immaginare lo spazio»[769]. Un cortile esterno, un corridoio e sei stanze, il tutto immerso nel testo di *Amleto* che incombe sulle pareti, sul pavimento e sui soffitti tappezzati delle pagine della tragedia shakespeariana trascritte a mano. Un vero e proprio libro pop-up, la cui copertina è la porta che separa il campino dalle stanze interne del penitenziario, i cui personaggi sono figure che emergono dalle pagine per avviare un processo di trasformazione. Questa la scenografia dello spettacolo: un risultato al quale il regista, gli attori e i collaboratori artistici sono approdati dopo un percorso di ricerca che ha preso in considerazioni varie ipotesi. A differenza dei casi di studio presi precedentemente in analisi, i video delle prove mostrano come gli attori abbiano avuto un ruolo autoriale non solo nell'interpretazione del senso dello spettacolo, ma anche nella creazione dei costumi e della

[768] Cfr. file video AL016DVM.
[769] Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata*, cit., p. 56.

scenografia. I dialoghi tra il regista e il gruppo di attori sono stati fondamentali per la definizione delle scene, della scenografia e dei costumi.

Una prima ipotesi di scenografia ruotava attorno all'immagine del letto, immagine-oggetto che sopravvive, nella versione finale, all'interno della stanza delle catene. Ricorda Alice Toccacieli (a quel tempo stagista di Carte Blanche, poi assistente alla regia di Punzo) che «per un po' di tempo c'era anche l'ipotesi che tutto avvenisse sopra un grande letto, o che i personaggi si raccogliessero tutti intorno al letto di Amleto»[770]. Il letto come «luogo-pensatoio, lo studiolo dal quale scaturiscono i pensieri più interni, le idee originarie», ma anche letto come «luogo della trasformazione al quale il più delle volte Punzo arriva nei panni di un personaggio, per andarsene con quelli di un altro»[771]. In un video datato 4 giugno 2009[772] appare, sul fondo del teatrino, un dettaglio del dipinto di Van Gogh *La camera di Vincent van Gogh ad Arles* (1889), mentre in primo piano un attore indossa un cartonato che ritrae l'iconico vestito bianco e blu dell'Alice disneyana (fig. 278). Si tratta della testimonianza inequivocabile di un lavoro artistico e iconografico sull'immagine del letto che continuerà negli anni successivi: in *Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012) il lettino di Van Gogh appare sulla scena, muovendosi e cambiando continuamente funzione, mentre nello studio *Shakespeare. Know Well* (2015) e nel seguente *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare* (2016) un grande letto bianco è al centro della scenografia. All'opera di Van Gogh la compagnia arriva tramite un esercizio di libere associazioni di idee che, a partire da riflessioni sullo spazio fisico della cella – cella-libro, cella-teatro – porta all'individuazione della *Camera di Vincent Van Gogh* come iconografia di riferimento[773].

Una seconda ipotesi di lavoro per quanto riguarda la costruzione della scenografia parte invece da un'immagine del tutto diversa: la visione di un mondo completamente bruciato. Un video di metà giugno 2009[774] documenta una conversazione tra Armando Punzo, Silvia Bertoni e Giovanni Langella: «È tutto bruciato, tutto nero, tutto finito; l'unica cosa che sopravvive in questo mondo bruciato sono i personaggi» racconta il regista, ipotizzando una scrittura scenica in cui solo il personaggio di Amleto è reale, unico uomo rimasto in un mondo bruciato, e tutti gli altri personaggi non sono altro che proiezioni della sua mente. Nella ribellione dei personaggi, anche l'universo letterario di *Amleto* diventa un mondo da lasciarsi completamente

[770] Alice Toccacieli, *Le drammaturgie di Punzo per la Compagnia della Fortezza. Dal workshop continuato alla dialettica fra interno e esterno del teatro*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Bologna, a.a. 2011-2012, relatore Gerardo Guccini, p. 229.
[771] *Ibidem.*
[772] Cfr. file video AL007DVM.
[773] Cfr. file video AL020DVM.
[774] Cfr. file video AL016DVM.

alle spalle, come un castello che si sgretola tra le fiamme. Pochi giorni dopo, il 19 giugno 2009, il regista è ripreso nell'atto di bruciare delle assi di legno con un cannello da saldatura[775] (fig. 279).

In quegli stessi giorni, alla luce del grande accumulo di materiale provato e delle numerose azioni nate da improvvisazioni che hanno raggiunto un alto grado di maturità artistica, si fa strada nella mente del regista e dei suoi collaboratori l'idea di sviluppare una messinscena plurale in cui tutte le azioni avvengano simultaneamente. Nel corso delle prove, infatti, le diverse proposte nate dalle improvvisazioni non sono mai state abbandonate del tutto ma sono andate pian piano a sommarsi, creando una mappa molto varia di scene, dialoghi, monologhi e partiture gestuali che il regista ha appuntato su un grande cartellone appeso a un muro del teatrino[776] (fig. 65). «Si tratta di pensare come se tutte queste scene fossero in contemporanea» comunica il regista al gruppo di attori[777]; «Cerchiamo di vedere tutte le situazioni provate: il trucco, lo smalto, i testi, gli stivali da drag queen, i dialoghi tra i personaggi di *Amleto*… cerchiamo di immaginare tutte queste azioni in contemporanea».

Parallelamente alle varie ipotesi sulla scenografia, i video delle prove mostrano come il lavoro della compagnia si sia sempre più incentrato sul tema del libro di *Amleto*, inteso come libro-istituzione e libro-prigione. I personaggi della tragedia shakespeariana, sentendosi intrappolati dalle parole scritte dal drammaturgo, che li vincolano al loro tragico destino, decidono di *cancellare le parole* del testo. Diverse le scene e le improvvisazioni in questo senso: in un video il regista dà ad Aniello Arena l'indicazione di cancellare, tramite l'applicazione di vernice bianca, le parole dell'*Amleto* che non gli piacciono scritte precedentemente a mano su grandi fogli bianchi[778] (fig. 280); in un video di poco successivo[779] Silvia Bertoni scrive con un pennarello le parole del testo shakespeariano su un pannello in plexiglass e poi le cancella (fig. 281). Se il lavoro sulla pagina scritta nasce proprio dalla necessità di mostrare allo spettatore la sua progressiva cancellazione, nella scenografia finale la cancellazione fisica del testo – azione che sarà conservata unicamente nella stanza delle proiezioni video – sarà sostituita con la fuoriuscita dei personaggi dall'opera.

Così, per distillazione e per tentativi, il giorno 2 luglio 2009[780] si arriva all'idea finale di un libro pop-up, una vera e propria installazione abitata da attori e spettatori, che conserva tracce

[775] Cfr. file video AL020DVM.
[776] Cfr. file video AL019DVM.
[777] Cfr. file video AL020DVM.
[778] Cfr. file video AL021DVM.
[779] Cfr. file video AL029DVM.
[780] Cfr. file video AL032DVM e AL033DVM.

delle ipotesi precedenti, come il letto della stanza delle catene o le sedie bruciate intorno al grande tavolo nella saletta del tè. *Da dove arrivano i personaggi?* è la grande domanda che il regista si pone, la cui risposta si rivelerà la chiave interpretativa vincente per la definizione della scenografia: i personaggi arrivano dal libro. Così nasce l'idea di ricreare il libro di *Amleto* negli spazi interni del carcere, ricoprendo tutte le pareti, i pavimenti e i soffitti con quei grandi fogli di carta vergati a mano che solo fino a qualche giorno prima erano stati utilizzati con lo scopo di cancellare le parole. Questa scelta avrebbe permesso di mantenere la maggior parte delle situazioni provate, grazie alla creazione di diverse stanze dove gli attori avrebbero potuto agire simultaneamente. Due i punti di riferimento del regista Armando Punzo per quest'idea di teatro ambientale: l'esperienza stessa della Fortezza, ovvero le scene ambientate in interno dello spettacolo *L'opera da tre soldi* del 2002, e il concetto filosofico di "rizoma" espresso da Deleuze e Guattari in *Mille piani*, per il quale ogni elemento della scenografia è da considerarsi interconnesso e non gerarchico ed è in continua evoluzione[781].

Subito la discussione si sposta dal libro pop-up alla caratterizzazione di ciascuna stanza, le cui origini sono da rintracciare nelle scene provate in precedenza: la stanza delle catene rimanda alle riflessioni fatte sul carcere, sull'opera di Van Gogh e sul letto come elemento centrale della scenografia; la scena del trucco e dello smalto porta all'ideazione della stanza-camerino; le improvvisazioni degli attori che cancellano le parole del testo di *Amleto* danno origine alla stanza delle proiezioni video; le scene maggiormente teatrali come le pantomime, la danza di Ofelia e il dialogo teatrale di Pinter trovano il loro habitat naturale nel teatrino; il testo di *Alice nel Paese delle Meraviglie* è richiamato iconograficamente dalla saletta del tè, dove le sedie bruciate rimangono a testimoniare l'idea di un mondo bruciato.

Durante queste discussioni, il dialogo tra il regista e gli attori si sposta naturalmente su un argomento che appartiene alla vita quotidiana del carcere di Volterra: i pappagallini di cui alcuni detenuti si prendono cura nelle proprie celle (fig. 282). La loro inclusione nello spettacolo, in quella che diventerà la stanza dei pappagalli, diviene al contempo allegoria per il pubblico e simbolo di quotidianità per gli attori.

Il primo video che mostra gli spazi interni del carcere ricoperti dai fogli di carta scritti a mano è datato 9-10 luglio 2009[782] e riprende esclusivamente il corridoio (fig. 283); seguono le riprese di alcune stanze, come la stanza delle catene[783] (fig. 284), il camerino[784] (fig. 285) o la

[781] Cfr. *infra,* par. 13.5. CsO e rizoma: linee di fuga dalla realtà.
[782] Cfr. file video AL040DVM.
[783] Cfr. file video AL046DVM.
[784] Cfr. file video AL050DVM.

saletta del tè[785] (fig. 286). In un video del 19 luglio 2009[786], due giorni prima del debutto, vediamo per la prima volta anche la grande copertina del libro di *Amleto*, che diventerà la porta d'ingresso degli spettatori (fig. 287).

Parallelamente alla creazione della scenografia, i video delle prove mostrano l'evoluzione dei costumi. Un tema ricorrente fin dai primi video è quello dei personaggi vestiti di carta, seppure in forme e modalità inizialmente molto diverse rispetto alla soluzione che sarà adottata nello spettacolo. Le riprese[787] mostrano veri e propri cartonati non realistici e legati all'immaginario dell'animazione Disney: non solo la già citata Alice con il vestito bianco e blu (fig. 288), ma anche la Regina di Cuori (fig. 289), Pinco Panco e Panco Pinco (fig. 290), oltre a parrucche "cartoonesche" indossate dagli attori (fig. 291). Con un grande pacco di cartone dipinto di bianco e rosso viene ricreata persino la casetta nella quale Alice rimane incastrata dopo aver bevuto la pozione nel Paese delle Meraviglie (fig. 292). Se, quindi, nei primi mesi di lavoro la compagnia ha lavorato sui personaggi shakespeariani a partire dalle loro parole, cercando di cogliere le sfumature psicologiche che emergono dai loro dialoghi, i personaggi di *Alice nel Paese delle Meraviglie* hanno incarnato fin da subito una dimensione infantile, anarchica e antinaturalistica.

È facile immaginare, alla luce del lavoro svolto per mesi sulla scenografia e sulla fuga dei personaggi dal testo di *Amleto*, che i costumi di cartone siano all'origine dell'idea di vestire alcuni personaggi di sola carta. Una fase intermedia di questo passaggio è individuabile nei video datati 1-2 luglio[788], dove alcuni attori indossano gonne, abiti e cappelli di carta (figg. 293-294). Alla soluzione degli attori vestiti di carta si arriverà pochi giorni dopo: un video datato 8 luglio 2009[789] mostra, infatti, le improvvisazioni di alcuni attori vestiti totalmente di carta, che con movimenti lenti, con un'estensione innaturale del collo e delle spalle tentano di fuoriuscire dal proprio abito (figg. 295-296).

13.3. Da *Alice* a *Hamlice*

Nel settembre 2009 la Fortezza torna a lavorare quotidianamente allo spettacolo, con una ricerca che approfondisce e sviluppa le tematiche del primo studio, *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Stabilito che i personaggi dell'*Amleto* hanno deciso di non stare più al gioco e di fuggire dai

[785] Cfr. file video AL051DVM.
[786] Cfr. file video AL051DVM.
[787] Cfr. file video AL008DVM, AL010DVM, AL012DVM, AL021DVM.
[788] Cfr. file video AL027DVM e AL032DVM.
[789] Cfr. file video AL037DVM.

propri ruoli, regista e attori si interrogano sul perché di questa presa di posizione, su che cosa abbia messo in moto la loro ribellione e sulla dimensione, reale od onirica, nella quale avviene questo cambiamento. Emerge la volontà di caratterizzare maggiormente lo spettacolo dal punto di vista strutturale con uno sviluppo drammatico e narrativo che porti dalla corte di Elsinore al mondo alla rovescia di Carroll, senza sfociare nel didascalico.

Al centro dell'interesse della compagnia vi è lo sguardo e la comprensione del pubblico. Gli spettatori, consapevoli di trovarsi in un contesto carcerario, potranno facilmente ricollegare le trasformazioni dei personaggi a un percorso di riscatto degli attori detenuti. Tuttavia, sarà più complesso far comprendere loro che lo spettacolo non tratta temi legati al carcere ma intende parlare a tutti, riflettendo su questioni universali della condizione umana. Per raggiungere questo obiettivo, diventa necessario trovare un espediente narrativo che supporti la messinscena dal punto di vista drammaturgico.

In un video del novembre 2009[790] il dialogo tra Armando Punzo, i suoi collaboratori e i suoi attori esprime proprio quest'idea, che sarà alla base del lavoro nell'anno successivo. «A me interessa che *Amleto* è un mito, i personaggi sono entrati nella mitologia, sono lì e non cambiano» dice il regista; «Dobbiamo cercare *che cosa* mette in moto il cambiamento». Questa la prima domanda che la compagnia pone al centro del processo di creazione di *Hamlice*.

Che cosa mette in moto la ribellione dei personaggi?

Per rispondere a questa domanda è necessario ripartire dall'origine, dal testo di *Amleto*. I primi video delle prove del 2010 mostrano nuove letture e riflessioni sul testo shakespeariano: l'*Amleto* viene letto e riletto, i dialoghi tra i personaggi analizzati scrupolosamente alla ricerca di un indizio, una battuta, una parola che permetta di individuare l'inizio del cambiamento. Tornano gli esercizi sui personaggi, come il gioco delle sedie visto l'anno precedente[791] (fig. 297).

Inizialmente, la discussione ruota attorno ai personaggi shakespeariani e alle loro motivazioni, per poi spostarsi sul ruolo che il teatro assume all'interno della Corte di Elsinore: una pantomima fine a se stessa, puro intrattenimento, come se fosse un balletto inutile[792]. La compagnia discute sull'immobilità della Corte, intrappolata in una perpetua ripetizione di se stessa, e sulla ricerca di un elemento che possa scuoterla e prendere possesso dei personaggi. Questo elemento è individuato nello spirito di Yorick, unico personaggio veramente libero della

[790] Cfr. file video AL082DVM.
[791] Cfr. file video HA006DVM.
[792] Cfr. file video HA001DVM e HA002DVM.

tragedia shakespeariana in quanto immune dai complessi intrighi e dalle dinamiche di potere che governano i vivi[793].

Così, a partire dal dramma, la compagnia inizia a lavorare in due direzioni distinte e complementari: da un lato, la riflessione sull'immobilità e la monotonia della Corte; dall'altro, la ricerca di una traccia dello spirito rivoluzionario di Yorick nel testo shakespeariano. La prima linea di ricerca porta alla soluzione di una Corte totalmente bianca, dove i personaggi shakespeariani, il Re, la Regina e tutti i cortigiani, non sono altro che la sterile ripetizione plastica di loro stessi, con abiti bianchi come le pagine del libro cui appartengono[794] (fig. 298). A partire da questo spunto, la coreografa Pascale Piscina crea un vero e proprio ballo, un minuetto che rappresenta simbolicamente la ripetitività e l'inerzia delle dinamiche di potere all'interno di Elsinore[795] (fig. 299). Portata all'estremo, quest'idea della Corte immobile conduce alla realizzazione di alcune riprese video dei personaggi shakespeariani su green screen, *tableux vivant* che nel corso dello spettacolo verranno proiettati nella stanza delle proiezioni video come se fossero spettri[796] (figg. 300-301).

Per quanto riguarda la ricerca infratestuale dello spirito di Yorick, la chiave drammaturgica è individuata in una frase pronunciata dal Re Claudio nell'atto terzo, in un dialogo con Rosencrantz e Guildenstern: «Non mi piace»[797]. Tre parole che esprimono perfettamente il sentimento di repulsione provato da tutti i personaggi della tragedia, primo fra tutti Amleto, nei confronti dei giochi di potere della corte. Il «Non mi piace» diventa un vero e proprio assunto concettuale nella costruzione dello spettacolo, punto di partenza del moto di ribellione dei personaggi e quindi del lavoro di improvvisazione degli attori. Alcune delle improvvisazioni sulla battuta «Non mi piace» sono documentate dalle riprese video effettuate durante le prove[798]: Jamel Soltani, che interpreterà Yorick, ripete la frase scuotendo la testa con un atteggiamento di crescente follia (fig. 302); Dino Calogero, che come l'anno precedente continua a rivestire i panni di Re Claudio, recita le battute shakespeariane con rabbia pomposa, parodia dello stile tragico (fig. 303); Aniello Arena, con le vesti e le movenze di un fantoccio che ricorda il teatro dei pupi, ripete con voce rauca e sussurrata «Non mi piace. Non mi piace fare il burattino» mentre la voce preregistrata di Silvia Bertoni in sottofondo narra la caduta di Alice nella tana del coniglio (fig. 304).

[793] Cfr. file video HA004DVM.
[794] Cfr. file video HA013DVM.
[795] Cfr, file video HA005DVM.
[796] Cfr. file video HA013DVM e HA026DVM.
[797] William Shakespeare, *Amleto*, III.3, v. 1, cit., p. 159.
[798] Cfr. file video HA011DVM e HA013DVM.

Viene così esplicitato il motore narrativo e drammaturgico dello spettacolo, sottinteso nello studio dell'anno precedente: la tensione al cambiamento parte dal rifiuto della realtà. Un rifiuto che non riguarda solo il carcere ma coinvolge tutti, attori e spettatori. In questi termini, il «Non mi piace» di Re Claudio richiama il motto di un personaggio della letteratura universalmente citato per il suo spirito di disobbedienza: Bartleby lo scrivano, dall'omonimo racconto di Herman Melville, con il suo «Avrei preferenza di no»[799] attraverso il quale egli si nega al mondo. Da sempre testo di riferimento per il regista, il racconto rappresenta una «linea per un modo diverso di pensare»[800]. Scrive Armando Punzo nella presentazione della XXIV edizione di VolterraTeatro Festival 2010:

> "In questi tempi di danni e di vergogna" […] e di ricatto economico alla cultura, in questa Danimarca che è e resta una prigione, dove solo la vita spicciola, senza nemmeno più il miraggio degli spiccioli, sembra avere l'onore della cittadinanza, con il suo corrispettivo vacuo Nulla televisivo e d'intrattenimento, in questa fortezza inespugnabile dove solo la cultura di corte sembra avere asilo e che vorrebbe controllare le menti e fiaccare lo spirito dei suoi migliori giovani (siano essi anche novantenni e ultra centenari) io fuggo della lunghezza della mia catena [...] "ma l'arte è tanto grande e la vita è così breve" [...]
> Cosa può un Festival, una festa del teatro, una riunione di spiriti sconcertati rispetto allo spettacolo osceno della barbarie se non assumere lo sguardo limpido di un bambino che, spaventato da questo mondo mala-mente adulto, ripete pacata-mente, ostinata-mente: "*Avrei preferenza di no*".[801]

In quale dimensione, reale o onirica, avviene il cambiamento?

Un secondo tema, in parte già emerso durante le prove dell'anno precedente con l'immagine del letto, ma che nel 2010 accompagna tutto il processo creativo, è quello del sogno. La grammatica onirica che ha guidato la scrittura scenica dello spettacolo, che, come visto, non procede seguendo uno sviluppo lineare ma s'ispira al concetto artaudiano di "poesia scenica"[802], viene ora giustificata narrativamente. «Pensiamo al sogno, alle musiche e ai suoni lievi e aerei dei sogni…» leggiamo negli appunti di Armando Punzo conservati in archivio, «pensiamo alle sonorità del sogno, della rivolta nel sogno, a un sogno meraviglioso e fantastico che vede realizzate le aspirazioni di libertà di Lui e di tutti loro» (fig. 324).

La tematica del sogno è largamente esplorata nel corso delle prove: in un video si può vedere che, sul palco del teatrino, un tavolo è stato trasformato in un letto, completo di cuscino e

---

[799] Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, trad. di Gianni Celati, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2015 (ed. or. 1853).
[800] Armando Punzo in Renzo Francabandera, *VolterraTeatro, il carcere dentro e fuori*, "PaneAcqua" (agosto 2010), p. 129.
[801] Cfr. Online: http://www.volterrateatro.it/2010/www.volterrateatro.it/index2.html (u.v. 12/10/2024).
[802] Cfr. *supra,* par. 12.5. La tessitura sonora.

lenzuola bianche[803]. Su di esso, Armando Punzo/Amleto è sdraiato immobile, mentre alcuni personaggi shakespeariani – Re Claudio, Rosencrantz e Guildenstern – lo osservano con sguardo giudicante, come a volter manifestare la loro autorità su di lui e il loro disprezzo per il suo rifiuto di sottomettersi al potere costrittivo della Corte (figg. 305-306). Torna ancora una volta l'elemento del letto, che, come vedremo, verrà citato nella scena iniziale della Corte Bianca nello spettacolo finale (fig. 307). Il letto come oggetto scenico che dà il via all'ideazione della scenografia nel campino (fig. 308), sotto forma di modellino che dà origine alle improvvisazioni (fig. 38), ma anche come fonte d'ispirazione musicale, come la canzone originale composta da Andrea Salvadori *Ninna nanna di Alice* o il brano *Who Will Take My Dreams Away* cantato nel corso dello spettacolo dal controtenore Maurizio Rippa per cullare il sonno di Amleto (fig. 309).

Se nell'*Alice* dell'anno precedente l'azione si svolgeva in una realtà immaginifica e non identificabile, con *Hamlice* deve essere chiaro agli spettatori che tutto quello che accade sulla scena è frutto della mente di Amleto e i personaggi sono manifestazioni del suo inconscio: Amleto è il germe del cambiamento, il sogno è il motore che permette al principe di rifiutare la realtà e trasformare se stesso e i personaggi della tragedia in altro da sé. Sul piano drammaturgico e analitico è possibile tracciare un parallelismo tra la funzione del teatro nell'*Amleto* e quella del sogno nell'*Hamlice*: come il primo mostra la colpevolezza del re, il secondo è disvelamento dell'inconscio di Amleto[804].

Qual è l'idea?

Nell'*Alice* come nell'*Hamlice* i personaggi fuggono dal testo dell'*Amleto* per attraversare nuovi autori e nuove parole. Sono le parole shakespeariane, quelle riportate sui grandi fogli bianchi che ricoprono totalmente gli spazi interni del carcere, che li rendono prigionieri: un «vocabolario dell'orrore»[805], come definito dallo stesso regista, composto di morte, sangue, conflitti, falsità e intrighi di palazzo. La parola ha un ruolo fondamentale all'interno della tragedia stessa, poiché è attraverso di essa che i personaggi riescono a manovrarsi e controllarsi a vicenda; dice Re Claudio a Rosencrantz e Guildenstern: «E non riuscite, abilmente *manovrando con le parole*, a farvi dire perché mette su questo umore lunatico»[806]. La frase è ripetuta svariate volte nel corso delle prove ed è all'origine delle improvvisazioni attoriali: gli

[803] Cfr. file video HA014DVM.
[804] Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata*, cit., p. 39: «Come la messinscena dell'omicidio del re, nella tragedia shakespeariana, mette a nudo l'assassinio, in *Hamlice* il sogno è disvelamento dell'inconscio».
[805] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 223.
[806] William Shakespeare, *Amleto*, III.1, vv. 1-2, cit., p. 121.

attori recitano la battuta di Re Claudio all'unisono come un vero e proprio coro, scandendo con particolare enfasi il passaggio "manovrando con le parole" quintessenza del potere manipolatorio del linguaggio[807] (fig. 310), mentre in un video successivo[808] la frase è reinterpretata in dialetto napoletano da Aniello Arena e Giovanni Langella.

Le parole manovrano i meccanismi drammatici della tragedia plasmandone la realtà. Lo stesso avviene nella vita quotidiana: nominando la realtà attraverso le parole attribuiamo a ogni cosa e persona un posto e un significato specifici.

> La questione per noi era quella di far saltare ogni cosa in aria e reinventarla, rinominare la realtà. È un gioco che potete provare a fare anche voi. Voi conoscete il nome che è stato dato a ogni cosa, alla penna, al quaderno che avete in mano; e questo ci permette di comunicare; allo stesso tempo, però, se diciamo "carcere", se diciamo "detenuto", ci caliamo nella realtà corrispondente a queste parole, una realtà che sembra immodificabile. Questa è una condanna terribile. Perciò l'unica vera rivoluzione non sarebbe quella da fare nelle piazze, ma quella del linguaggio: provando a modificare il senso comune delle cose.[809]

Una vera e propria rivoluzione che nasca da una rivolta delle parole: questa l'idea che si fa strada nella mente del regista. In questo senso, la rivolta dei personaggi assume una direzione e un obiettivo concreti: la loro fuga non è solo manifestazione di un rifiuto di sottomettersi alla trama predefinita e ai ruoli imposti dalla scrittura di Shakespeare, ma anche un tentativo di trasformare e rinominare la realtà in cui sono intrappolati, un atto di liberazione "linguistica".

La compagnia inizia quindi a lavorare nella direzione dell'idea di una rivoluzione di parole nella scrittura scenica. La parola è ridotta al suo elemento primario, ovvero la lettera. Si creano quindi lettere in polistirolo, che già nel corso delle prove diventano oggetti scenici fondamentali. Il primo video che testimonia l'ingresso nel teatrino di grandi lettere bianche di polistirolo – assieme ad altri oggetti come navi e cigni – è datato 18 giugno 2010[810] (fig. 311). Da questo momento in poi, le lettere di polistirolo saranno una presenza fissa in quasi tutte le prove nel teatrino e nel campino, fissate alla testata dipinta del letto a formare la parola "Amleto"[811] (fig. 312) o ammassate, l'una sopra l'altra, come a creare una figura geometrica scomposta[812] (fig. 313).

Nel corso di un dialogo tra Armando Punzo e l'assistente alla regia Laura Cleri emerge come sia nata, da un'intuizione del regista, l'idea del rimescolamento in aria delle lettere[813]. Dopo

[807] Cfr. file video HA027HDV.
[808] Cfr. file video HA031HDV.
[809] Armando Punzo, *Oltre la fortezza*, cit., p. 8.
[810] Cfr. file video HA015DVM.
[811] Cfr. file video HA019DVM.
[812] Cfr. file video HA025DVM.
[813] Cfr. file video HA034HDV.

aver proposto di distribuire le lettere di polistirolo al pubblico, Punzo aggiunge: «Le lettere devono stare sospese, sopra gli spettatori… sarebbe bene che le tenessero sospese, che le rimescolassero in aria». Nel pronunciare queste parole, il regista è probabilmente ispirato da un'improvvisazione avvenuta nel teatrino qualche tempo prima e ripresa in video[814], durante la quale gli attori lanciano in aria le lettere che compongono la parola "Amleto" (fig. 314). Questo il germe che porterà alla scena finale dello spettacolo nel campino: il lancio collettivo da parte di attori e spettatori delle grandi lettere bianche di polistirolo[815].

La scelta del polistirolo, materiale leggero e facilmente modellabile, si integra perfettamente nella dimensione onirica dello spettacolo. La sua leggerezza permette di creare un ambiente visivo che suggerisce un mondo sospeso tra realtà e immaginazione, favorendo l'immersione del pubblico in una dimensione altra, in cui le parole e le lettere diventano oggetti fluttuanti e plasmabili. Il polistirolo, infatti, si presta a essere modellato in forme che possono sembrare solide e monumentali, ma che in realtà sono leggere e facilmente trasformabili. Questo effetto di leggerezza e trasformabilità è particolarmente significativo quando viene applicato alla rappresentazione del castello di Elsinore.

La Corte diviene, ancora una volta, il punto di partenza: una Corte che appare come struttura solida e inamovibile, come le parole del suo autore scolpite nella carta come se fosse pietra, ma che ben presto rivela la sua natura effimera e malleabile. Così nasce l'idea di creare nel campino una vera e propria Corte Bianca costruita interamente in polistirolo. «Qual è il punto di partenza dello spazio dentro a questo libro pop-up? Se è lo spazio del castello, allora partiamo da una situazione che sembra solidità ma che in realtà potete smontare» dice il regista ai suoi attori[816]; «Possiamo avere degli oggetti anche molto grandi, che sembrano pesanti, ma costruiti in polistirolo, così voi potete prenderli e spostarli». Nel corso delle prove immediatamente successive, il campino verrà trasformato in una vera e propria corte bianchissima, con trono, colonne e altri elementi architettonici, tutti realizzati in polistirolo[817] (figg. 315-316); sul tema della leggerezza, nascono improvvisazioni che portano gli attori a far oscillare e cadere le colonne[818] (fig. 317), dando così origine alla scena della distruzione della Corte Bianca[819].

[814] Cfr. file video HA019DVM.
[815] Cfr. *infra*, par. 13.4. *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà*: sinossi dello spettacolo.
[816] Cfr. file video HA044HDV.
[817] Cfr. file video HA046HDV.
[818] Cfr. file video HA024DVM.
[819] Cfr. *infra*, par. 13.4. *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà*: sinossi dello spettacolo.

13.4. *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà*: sinossi dello spettacolo

Lo spettacolo del 2010 si apre, come sempre, con i controlli all'ingresso, dopo i quali gli spettatori si radunano davanti al portone-copertina dell'*Amleto*. L'atmosfera che si respira è molto diversa rispetto all'anno precedente: nessun attore scrivano attende il pubblico, bensì un silenzio riempito dal suono registrato di oggetti che cadono e dalle note dell'*Adagio* di Albinoni provenienti dall'interno del carcere. Improvvisamente il Bianconiglio si fa strada tra gli spettatori e raggiunge il portone, ma anziché esclamare a gran voce «Venite, venite! È tardi, è tardi!» sussurra queste stesse parole e zittisce gli spettatori, che si riuniscono attorno a lui in religioso silenzio. Bussa alle ante dell'ingresso, che vengono aperte dall'interno da Yorick (Jamel Soltani) e da un Cappellaio Matto con una piuma in mano, Stefano Cenci. Quest'ultimo, attore e assistente alla regia, incarna la figura del biografo, narratore della storia che sta per essere raccontata.

Gli spettatori entrano nel carcere tappezzato dalle pagine dell'*Amleto*. Come l'anno precedente si trovano all'interno del testo, ma l'unica figura che incontrano è Armando Punzo/Amleto in abito talare e alti tacchi neri intento a recitare frasi shakespeariane relative alla congiura, agli intrighi di corte e al complotto organizzato alle sue spalle. Un Amleto disperato e oppresso dai fantasmi che si aggira nel suo castello deserto ripetendo le parole della madre, dello zio, degli amici che lo hanno tradito: «La pazzia dei grandi non può non stare sotto controllo»[820]; «Ditegli, ditegli che le sue stranezze sono state troppo grosse per poterle sopportare»[821]; «Non mi piace, non piace, né è per voi prudente lasciare al largo la sua pazzia»[822]; «La nostra posizione non consente che di ora in ora cresca, cresca, così vicino a noi il rischio della pazzia che ha sul volto»[823]. Tra un frammento e l'altro, Amleto ride e si lamenta, sfidando il pubblico al quale si rivolge: «Questo, questo è il teatro della corte! Entrate, entrate! Coraggio, ci vuol del coraggio ad entrare qui dentro!».

Ai lati del corridoio si aprono stanze vuote e abbandonate che sembrano esistere in un tempo sospeso, in attesa di essere riempite. Terminato il prologo, Amleto conduce gli spettatori nel cortile esterno, dove un *tableu vivant* li attende sotto la luce accecante del sole di luglio riflessa dal linoleum bianco che riveste totalmente il suolo del campino. Tutta la corte è schierata su una pedana bianchissima di polistirolo, alcuni attori vestiti interamente di bianco – la Regina e i cortigiani – e altri interamente di nero – Yorick e Polonio. In nero anche Rosencrantz e

[820] William Shakespeare, *Amleto*, III.1, v. 191, cit., p. 133.
[821] *Ivi*, III.4, v. 2, p. 167.
[822] *Ivi*, III.3, vv. 1-2, p. 159.
[823] *Ivi*, III.3, vv. 5-7, p. 159.

Guildenstern, in piedi ai lati di un blocco rettangolare inclinato davanti alla pedana, e al loro fianco un Re Claudio bianchissimo (Dino Calogero) e una misteriosa donna in nero (che sarà, nel corso dello spettacolo, la Kate di Laforgue) siedono su un trono. Ai lati del campino si ergono tre colonne, anch'esse di polistirolo; al centro, seduto su un blocco irregolare, si distingue un soldatino con giacca rossa e pantaloni blu; sulla destra, vicino agli spettatori, il Musico di corte (Stefano Cenci) siede al suo harmonium e un Orazio vestito di nero (Maurizio Rippa) osserva la scena. È il «ritratto grottesco di una corte in stato di decomposizione»[824], la cui maestosità apparente è tradita dalla leggerezza del materiale di cui si compone. Un quadro antico e sospeso nel tempo, immobile, nel silenzio solo la voce di Armando Punzo che continua a recitare passi della tragedia shakespeariana e rarefatte note di pianoforte suonate da Andrea Salvadori. Il principe si avvicina alla pedana e si sdraia sul blocco rettangolare tra Rosencrantz e Guildenstern, come addormentato, crocefisso a testa in giù dai due amici che l'hanno tradito e che ora gli tengono le mani.

Immobilità. Dalle stanze vuote a una corte immobile, frontale come nel teatro classico, lo sguardo puntato sugli spettatori abbagliati da una luce intensa che rende la scena surreale. I personaggi non vogliono che il motore drammatico dell'*Amleto* abbia inizio e il loro rifiuto si manifesta attraverso una stasi totale. Leggiamo negli appunti di Armando Punzo: «Lui non vuole mettere in scena la pantomima prevista dal Teatrino […] Non vuole dire certe cose e vuole essere in tutt'altro modo, è la negazione della rappresentazione classica» (fig. 325).

Ma gli spettatori, nel momento in cui prendono posto ai lati del campino, come in ogni altro spettacolo, pretendono l'inizio della rappresentazione: qualcosa deve succedere. Così, nel silenzio in cui echeggia il brano *Sospeso* di Salvadori, emerge improvvisamente la voce della Guardia di corte, il soldatino rosso e blu: «Chi è là?»[825]. È la primissima battuta del dramma, l'incipit che Shakespeare ha affidato al personaggio di Bernardo. Ma alla domanda non segue nessuna risposta, nessun Francisco entra in scena a dare il cambio alla guardia, così al dialogo si sostituisce il soliloquio di un soldatino di piombo che risponde a se stesso. Segno evidente che la tragedia ha già cominciato a deteriorarsi, i personaggi cominciano a mancare e i dialoghi diventano monologhi.

Poi è Claudio a prendere la parola rivolgendosi direttamente al nipote: «È dolce e commendevole nella tua natura, / Amleto, offrire a tuo padre questi / Tributi luttuosi»[826]. Il Re – e, dopo di lui, tutti i personaggi della corte – recita le proprie battute con un'intenzione

[824] Cristina Valenti, *Shakespeare per la Compagnia della Fortezza*, cit., p. 7.
[825] William Shakespeare, *Amleto*, I.1, v. 1, cit., p. 7.
[826] *Ivi*, I.2, vv. 87-89, p. 27.

pomposa e solenne, una modalità recitativa vecchia e consunta, che mostra i segni del suo deperimento come quel castello di polistirolo. Scrive il regista nel diario di regia: «I personaggi dell'Amleto non posso recitare in maniera veritiera / Visti da Lui sono finzione al servizio…» (fig. 326).

La musica muta in un minuetto e alcuni cortigiani scendono dalla pedana con fare regale, la mano sinistra dietro la schiena e la mano destra sollevata in avanti a reggere un fazzoletto bianco; conquistano lo spazio al centro del campino e danzano per soddisfare il piacere degli spettatori. Il balletto si ripete per tre volte, pantomima autocelebrativa di una corte «grottesca e troglodita, che porta sul volto i segni della putrefazione interiore, che cerca di mantenere a tutti i costi lo status quo, entro i limiti del quale è possibile la sussistenza del suo potere»[827]. Intanto, alcuni attori vestiti di carta bianca – gli stessi che, l'anno precedente, si muovevano strisciando rasenti alle pareti dei corridoi e delle stanze interne del carcere – cominciano a far oscillare le colonne. Amleto torna a sedere, assiste alla pantomima che va in scena davanti ai suoi occhi e ripete: «Questo è il teatro della corte».

Quando il minuetto si arresta di colpo, rimbomba nel campino l'urlo di Yorick: «Non mi piace!» ripete, mentre i cortigiani in bianco ridono di lui. Il buffone in abito nero interrompe l'inutile e grottesca celebrazione della corte: Yorick rappresenta l'opposto di quei personaggi incerati e imbellettati, si fa latore di una libertà assoluta, della possibilità incontrollata di dire e fare che nelle tragedie elisabettiane è riservata solo al ruolo del *Fool*[828]. È la parte dirompente e distruttrice di Amleto, la manifestazione diretta della sua coscienza; il suo spirito rivoluzionario e folle attraversa tutti i personaggi della tragedia. Leggiamo in alcuni appunti di quel periodo trascritti a mano e conservati in archivio: «Una forza che ti fa vedere il mondo al contrario – Trovare la capacità di avere "un pensiero altro" – Gli unici che riescono a fare tutto questo sono: *pazzi; clown*» (fig. 327).

«Oh povero Yorick, amico mio, a furia di sbeffeggiarli rischi di diventare come loro», lo compatisce Amleto, mentre Rosencrantz e Guildenstern raggiungono il centro del campino per ripetere all'unisono: «Provvederemo – obbediremo – lo faremo!»[829]. I due personaggi in nero si tengono strette le proprie maschere shakespeariane di obbedienti servitori del re, ma è ormai troppo tardi, l'urlo di Yorick ha già smosso le fondamenta della corte avviandone la

[827] Alice Toccacieli, *Le drammaturgie di Punzo per la Compagnia della Fortezza*, cit., p. 243.
[828] Nell'opera shakespeariana il *Fool* rappresenta l'unico personaggio che, protetto dallo schermo della pazzia, può dire la verità sulla società e sulla corte senza subirne le dirette conseguenze: la sua non è una verità conquistata con la *ratio* ma con l'intuizione. Cfr. Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1978; Roberta Mullini, *Corruttore di parole: il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna, CLUEB, 1983.
[829] *Ibidem.*

demolizione. Le colonne cadono spinte dai fantasmi di carta, che poi le rialzano per farle franare nuovamente a terra con tonfi sordi, in un loop temporale dal carattere fortemente onirico. In questo momento di passaggio tra la veglia e il sonno fanno il loro ingresso Alice (Alice Toccacieli) in abito bianco-blu e Pinco Panco, mentre il Cappellaio Matto in tacchi a spillo e con la piuma sempre in mano si aggira per le macerie del castello. I personaggi shakespeariani, evidenti manifestazioni dello stato d'animo di Amleto, esprimono la loro disperazione con azioni caratterizzate da un ritmo ossessivo e schizofrenico, alcuni si abbandonano come svenuti sui blocchi di polistirolo, altri si piegano ripetutamente a raccogliere un fazzoletto, si battono il petto, si pestano i piedi in un rituale auto-colpevolizzante di matrice cattolica[830]. Aniello Arena, membro della corte bianca, intraprende una corsa inutile e disperata attorno alla pedana.

L'intera corte è in preda a un delirio onirico. Il principe raggiunge Orazio, il controtenore Maurizio Rippa, si rannicchia ai suoi piedi mentre l'amico canta l'aria *Cum Dederit* di Antonio Vivaldi, una ninna-nanna che rende ancora più vivida l'immagine del sogno. Sulle note di Vivaldi, Punzo/Amleto raggiunge un Aniello Arena esausto dalla sua fuga affannosa e con le mani gli toglie il trucco dal volto.

> Tra le varie scene dell'*Hamlice* ce n'era anche una in cui con le mani, usando il sudore del mio viso, cercavo di cancellare proprio dalla faccia di Aniello la sua maschera. In un primo momento lui faceva parte della corte, ma io non lo volevo così, lo volevo amico, come lo era stato nel *Pinocchio*, e allora mi era venuto naturale provare a cambiargli i connotati. Era una di quelle scene che possono nascere solo da un'improvvisazione, mai a tavolino.[831]

Quando il brano lirico si conclude, Amleto si avvicina a Rosencrantz e Guildenstern e li bacia ripetutamente su entrambe le guance, per poi tornare davanti alla porta del carcere facendosi spazio tra gli spettatori seduti ai lati del campino. I vari personaggi della corte, con il Cappellaio, Alice e Pinco Panco, superano il principe e fanno il loro ingresso nei corridoi interni. Il pubblico si raduna davanti alla porta, alle loro spalle solo le macerie di un castello abbandonato, davanti a loro Amleto recita, per la prima volta dall'inizio dello spettacolo, un brano non shakespeariano, simbolo che il sogno è cominciato e che il principe può attraversare le parole di nuovi autori. Così, mentre anche gli spettatori cominciano a mano a mano a entrare nello spazio interno, ora popolato dei personaggi più vari, un brano dalla *Pietà filiale* di Laforgue risuona pronunciato da Armando Punzo:

---

[830] Cfr. Alice Toccacieli, *Le drammaturgie di Punzo per la Compagnia della Fortezza*, cit., p. 244: «Dal punto di vista delle azioni studiamo tutti i gesti legati al pentimento cattolico e all'idea dell'autopunizione: battersi il petto, pregare, inginocchiarsi, sgranare il rosario, baciare il crocefisso, pulire, lavare, pestarsi i piedi».
[831] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 221.

> Dalla sua finestra prediletta, che s'apre belando con quei suoi gracili vetri gialli spartiti a losanghe dalle maglie di piombo, Amleto, personaggio strano, poteva, quando gliene saltava il ghiribizzo, stampar cerchi nell'acqua (nell'acqua è quanto dire nel cielo). Ecco quale fu l'avvio delle sue meditazioni e delle sue aberrazioni.[832]

A questo punto la performance prosegue sulla scia dello studio dell'anno precedente, nelle varie stanze e nel corridoio le azioni avvengono in simultanea e gli spettatori sono liberi di muoversi da una cella all'altra costruendo, ognuno dando vita alla propria esperienza, uno spettacolo diverso e unico. Numerose sono, tuttavia, le differenze tra *Hamlice* e l'*Alice* del 2009, a partire dalla scenografia. La stanza dei pappagalli e la stanza delle proiezioni video sono rimaste invariate, mentre in una piccola cavità che si apre all'interno della saletta del tè è stato aggiunto il laboratorio delle sculture, stanzino che contiene degli oggetti in polistirolo, tra i quali una grande teiera bianca. All'interno del teatrino è stato sistemato un pianoforte a muro; nel camerino, a fianco del mobile con lo specchio, uno xilofono con due bacchette, un'installazione di casette bianche e un cumulo di lettere di polistirolo; nella stanza delle catene, alle spalle del letto, un teatrino totalmente nero, sul fondo del quale un video proietta alcune immagini della corte registrate su un green screen. I personaggi proiettati, come nel campino, recitano con aulica pomposità i testi dell'*Amleto* nei quali esprimono il peggio di sé. Questo video rappresenta il presente del principe Amleto, la corruzione da cui desidera scappare, l'orrore della sua esistenza.

È proprio nella stanza delle catene che Armando Punzo si dirige dopo essere entrato nell'ala interna del penitenziario. Qui, proprio come l'anno precedente, nel buio quasi completo della sala il regista comincia un monologo che spazia da Shakespeare a Genet a testi originali:

> Stasera si recita un dramma davanti al re. C'è una scena che si avvicina alle circostanze di cui ti ho detto, della morte di mio padre. Ti prego, quando vedi che comincia osserva mio zio col massimo dell'attenzione.[833] Eccedo, eccedo di presenza. Solo tenui lamenti mi sono concessi. Non ho le forze per contrastare l'ascesa. Sostengo, sostengo, senza volerlo, l'insostenibile. Povere, povere, povere creature vissute per un giorno e morte, morte nello sguardo di lei. Povere, povere parole inutili. Povere parole come macigni, divenute leggere, svuotate dentro, polvere, polvere, polvere al sole.[834] […] Avevo bisogno di questa speranza per sopportare la natura, odiosa antipoetica natura, orchessa che inghiotte ogni spiritualità, orchessa ghiottona come la bellezza, orchessa ghiottona.[835]

[832] Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*, cit., p. 20.
[833] William Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 139.
[834] Testo originale di Armando Punzo.
[835] Jean Genet, Genet, *Notre-Dame Des Fleurs*, cit., p. 145.

Dopodiché, sulle note di una musica di carillon – *Ninna Nanna di Alice*, brano originale di Andrea Salvadori – appaiono sul fondo del teatrino nero le immagini della corte, personaggi che si muovono a scatti, fantasmi-burattini del passato e del presente di Amleto, mentre il principe ripete: «Io fuggo della lunghezza della mia catena». L'uscita dal dramma non è definitiva; mentre Amleto si evolve, i fantasmi del teatro passato persistono in una muta rappresentazione di se stessi, una pantomima fuori dal tempo. Diventano l'oggetto contro cui reagire, il nemico che, paradossalmente, si ringrazia perché costringe a essere ciò che si è. Durante l'inverno, il regista aveva associato a questi fantasmi le peggiori immagini di morte: burattini, fantocci impalati o impiccati. Erano diventati simulacri, esangui effigi di ciò che erano stati, che i personaggi lasciavano agire nel loro ruolo affinché la storia potesse progredire[836].

Frammenti di testi shakespeariani echeggiano per il corridoio e nelle stanze. Rosencrantz e Guildenstern si aggirano sempre in coppia, costretti a ripetere quelle parole che li incatenano al ruolo di servitori fedeli: «Provvederemo – obbediremo – lo faremo»; Polonio si appropria dei versi del Prete per comunicare agli astanti la funesta sorte della figlia Ofelia: «Le sue esequie sono state celebrate / Col massimo di pompa consentito»[837]; nella stanza delle catene la Dama Bianca (Dorjan Cenka) è attraversata dalla follia di Ofelia, le sue parole preannunciano il suo imminente suicidio: «Ecco del rosmarino, per ricordo. Ti prego, amore, ricorda... Vi darei delle viole, ma si sono tutte seccate quando è morto mio padre. [...] Non tornerà mai più? Non tornerà mai più? No, no, lui è morto»[838]. Sono gli ultimi versi che Ofelia pronuncia nella tragedia shakespeariana, il suo personaggio sopravvive in un fragile equilibrio tra la vita e la morte.

Nel carnevale onirico che si viene a creare all'interno del carcere, non solo ciascun attore della compagnia attraversa diversi personaggi, ma gli stessi personaggi di *Amleto* e *Alice nel Paese delle Meraviglie* attraversano attori diversi. Così Ofelia non è solo la fanciulla impazzita di amore e di dolore rappresentata dalla Dama Bianca, ma è anche l'Ofelia di Heiner Müller che ha smesso di uccidersi, incarnata da un Jamel Soltani *en travesti.* Allo stesso modo, Re Claudio (Dino Calogero) accoglie gli spettatori che entrano in carcere con schiena e braccia al muro, recitando solennemente: «Oh, questo è il veleno d'un dolore / profondo. Nasce tutto dalla morte / di suo padre»[839], mentre l'autorità del Re è oggetto di parodia nel personaggio di Aniello Arena/Capriccioso, vero e proprio burattino di corte e caricatura buffonesca di Claudio che, tra un passo di danza e una riverenza beffarda, si rivolge ai fantasmi di Rosencrantz e Guildenstern:

[836] Cfr. Armando Punzo in Alice Toccacieli, *Le drammaturgie di Armando Punzo per la Compagnia della Fortezza*, cit., p. 250.
[837] William Shakespeare, *Amleto*, V.1, vv. 219-220, cit., p. 247.
[838] *Ivi*, IV.5, vv. 173-189, p. 215.
[839] *Ivi*, IV.5, vv. 76-77, p. 207.

«Benvenuti cari. / Oltre al gran desiderio di vedervi, / è stato il bisogno che di voi abbiamo / a provocare questo invito improvviso»[840]. Il Capriccioso (questo il nome attribuito al personaggio nel corso delle prove) incarna un sentimento comune a tutti i personaggi dell'*Amleto*: essi stessi si sentono dei buffoni in quanto marionette nel meccanismo del mondo.

Districandosi tra le stanze e il corridoio, nel loro continuo processo di trasformazione i personaggi affrontano testi dell'anno precedente e autori nuovi. Ritroviamo il Re Claudio che recita il Manifesto del Futurismo per poi mutare nel Trigorin e nello Zio Vanja di Čechov e nel Signor Tschissik, l'attore disilluso di *Noi, gli eroi* di Jean-Luc Lagarce, fino a inscenare, nel teatrino, il *Dialogo a tre* di Pinter; l'Amleto elisabettiano in gorgiera bianca declama il testo shakespeariano nella voliera con i pappagallini verdi e gialli; la Dama Bianca, nella stanza delle proiezioni video, passa senza soluzione di continuità dall'"Essere o non essere" di *Amleto* all'*Hamletmaschine* di Heiner Müller; assistiamo al dialogo tra Don Catello e Donna Gesualda, all'incipit di *Alice nelle meraviglie* recitato in napoletano dal Bianconiglio e alle trasformazioni di Armando Punzo nella Regina Cattiva prima e nell'Alice/Bambolina poi. Anche la Regina Gertrude *en travesti* si trasforma nella soubrette Little Peach di Moscato, ma solo dopo aver ironizzato, con linguaggio colorito, sulla corte e sulla tragicità della tragedia shakespeariana in un pezzo d'improvvisazione in dialetto bolognese.

Dal punto di vista testuale, novità dell'*Hamlice* rispetto allo studio del 2009 sono un monologo tratto da *Lucio* di Franco Scaldati e un estratto da *I rifiuti, la città e la morte* di Rainer Werner Fassbinder. Il primo, un inno alla speranza che rimanda alla luce come unica possibilità di essere, è declamato nella stanza delle proiezioni video da un cortigiano vestito di bianco mentre, alle sue spalle, il testo shakespeariano si cancella.

> Luciu, talìa 'n'cielu…
> a luna, Luciu… è a luna… È a mari;
> jamula a truvarvi. Lumi, lumini, cannili…
> 'un ti nni servinu chiù… jeccali nna
> munnizza. Nna munnizza.[841]

Le parole di Fassbinder, invece, sono introdotte da un attore *en travesti*, drag queen dall'appariscente vestito di paillettes rosa e un telo dello stesso colore a coprirgli i capelli, che recita il monologo di Roma B., prostituta, malata, un'eroina contemporanea che vive ai margini della società.

---

[840] *Ivi*, II.2, vv. 1-4, p. 83.
[841] Franco Scaldati, *Lucio*¸ in Valentina Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, p. 104.

> Dio, questa non è vita che meriti di essere vissuta! Tu, lassù, prima ci vomiti e subito ti passa. Ma noi? Noi ci odiamo l'un l'altro, ci combattiamo anziché andare d'accordo. E tutto questo l'hai voluto tu così, Dio! […] Solo gli assassini si salvano, perché la loro vita ha un senso, perlomeno fanno del loro meglio. Io non vedo più alcuna ragione di sopportare ciò che mi mozza il respiro senza privarmene veramente. Bacio dei morti, gusto il sapore dei defunti, la putredine è il mio libro dei canti, la nausea il piacere.[842]

A questi si aggiunge la poesia *Il tricheco e il falegname* da *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll, seguito di *Alice nel paese delle meraviglie*, recitata sul palco del teatrino da Pinco Panco. Nel teatrino ha luogo anche la seconda performance canora di Maurizio Rippa, anch'esso trasformato in una drag queen con una grande parrucca di cotone e, sopra di essa, una gabbietta per uccelli che richiama la voliera della stanza dei pappagalli. Il controtenore, accompagnato alla chitarra da Andrea Salvadori, canta *Who Will Take My Dreams Away* di Marianne Faithful, commovente ninna-nanna che esplora la dimensione del sogno e dell'amicizia, mentre Armando Punzo con il volto dipinto a metà si accuccia ai suoi piedi per lasciarsi cullare dalla melodia, così come aveva già fatto nel campino.

Nel corridoio, quando lo spettacolo si avvia alla sua conclusione, Aniello Arena ripete le parole scritte per lui dal regista l'anno precedente relative al teatro dell'impossibile[843], manifesto poetico della Compagnia della Fortezza, per poi trascinare gli altri attori drag queen e il pubblico in una danza sulle note di *Medusa cha cha cha* di Vinicio Capossela. Segue una babele di voci, ciascuno urla il proprio monologo, parole di autori e testi diversi si sovrappongono le une alle altre fino all'apparire della Donna Uccello, Armando Punzo vestito di nero con un grande copricapo di piume, che guida i personaggi verso il campino esterno in una lunga processione sulla musica trionfale di Andrea Salvadori, lo stesso brano intitolato *Weidemann* che aveva accompagnato l'epilogo dell'*Alice* del 2009.

«Qual è l'idea? Qual è l'idea? Fuori, fuori! Tutte le parole in rivolta!» incita Armando Punzo, mentre attori e spettatori in fila escono dal corridoio del carcere: i primi consegnano ai secondi delle grandi lettere bianche di polistirolo, lettere che si ritrovano anche all'esterno, ammucchiate al centro del cortile. La musica muta di nuovo, al brano di Salvadori si sostituiscono le note di *Preparations for the Last TV Fake* del compositore francese Yann Tiersen. Se nell'*Alice* gli spettatori osservavano la compagnia andarsene, in *Hamlice* il finale diventa un momento di condivisione tra attori e pubblico: insieme nel campino, senza

[842] Rainer Werner Fassbinder, *I rifiuti, la città e la morte e altri testi*, trad. di Roberto Menin, Milano, Ubulibri, 1992, p. 104.

[843] «Voglio incarnare il senso di impotenza per quelli che vivono per un'idea diversa, che coltivano l'amore per un'altra possibilità, non prevista, una strada impervia, piena di fascino e pericoli, necessaria, inevitabile, fatale. E posso farlo solo nel mio striminzito teatrino, nel mio deserto dell'anima, specchio della volontà di altri».

distinzioni, mentre le parole di Armando Punzo danno il via a una vera e propria rivolta delle lettere.

> Leggere, leggere, lettere,
> leggere, leggere!
> Fuori
> la rivolta tocca tutti
> tutti partecipano
> tutti rendono leggere queste parole, queste lettere
> queste lettere volano
> volano nel teatro della corte
> volano queste lettere
> e compongono nuove parole
> mai immaginate e mai dette
> solo sognate
>
> volano volano le lettere nella corte
> lettere leggere lettere leggere
> volano volano
> fuori fuori
> a comporre nuove immagini
> a comporre nuovi sogni
> a comporre nuove parole
> a comporre nuove immagini
> a pensare quello che non è stato nemmeno mai pensato
> quello di cui ci vergogniamo
> ritornano bambini
>
> A M L E T O A L I C E... Hamlice...
> A D M L U Q C R G R Q
> parole parole parole
> si formano in libertà
> suoni mai uditi
> parole mai lette
> mai viste.

Attori e spettatori insieme lanciano le lettere in alto, le fanno vorticare in aria, le une si confondono con le altre a formare parole e significati nuovi. Sono le lettere del testo dell'*Amleto* che perdono il loro significato. In questa grande festa finale si cerca un alfabeto immaginato per poter ripensare il mondo e creare una realtà diversa, perché nulla è immutabile e scritto per sempre.

> All'aperto, a provare a riformulare il mondo attraverso il veicolo degli stereotipi, dei ruoli, dell'oppressione: il linguaggio. Da far esplodere e da trasformare, lanciando le vecchie parole contro il cielo azzurro, ricostruendo l'alfabeto secondo le grammatiche del desiderio. Sulla strada dell'utopia, di Majakovskij.[844]

[844] Massimo Marino, *Nel tunnel di "Hamlice" verso l'impossibile*, "Venezia Musica e dintorni", 46, maggio-giugno 2012, p. 5.

13.5. CsO e rizoma: linee di fuga dalla realtà

> Non guardo più negli occhi della donna che tengo fra le braccia, ma li attraverso nuotando, testa, braccia e gambe, interamente, e vedo che dietro le orbite di quegli occhi si estende un mondo inesplorato, mondo delle cose future, e da questo mondo ogni logica è assente […]. Ho infranto il muro […], gli occhi non mi servono più a nulla, poiché non mi rinviano altro che immagini già note. Il mio corpo intero deve divenire perpetuo raggio di luce, in movimento ad una velocità sempre maggiore, senza tregua, senza ritorno, senza debolezza […]. *Sigillo quindi le mie orecchie, i miei occhi, le mie labbra*.[845]

Questo estratto dal *Tropico del Capricorno* di Henry Miller, riportato nel testo *Mille piani* di Gilles Deleuze e Félix Guattari, viene letto dall'attore Giovanni Langella durante le prove di *Hamlice*[846]. Il testo, che non sarà presente nello spettacolo finale, esprime in poche righe il senso intero dello spettacolo: la ricerca di un mondo inesplorato, dove ogni logica è assente, dove il corpo stesso diviene mutevole, trasformandosi in un perpetuo raggio di luce. Non a caso, al testo di Miller segue il commento degli autori Deleuze e Guattari: «CsO»[847], ovvero "Corpo senza Organi", immagine artaudiana che gli autori sviluppano come concetto centrale del loro pensiero filosofico.

«Legatemi se lo volete, ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo. Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, l'avrete liberato da tutti gli automatismi e restituito alla sua vera libertà. Allora gli reinsegnerete a danzare alla rovescia»[848], sono le parole pronunciate da Antonin Artaud, reduce da anni di internamento psichiatrico e da 51 sedute di elettroshock, nella trasmissione radiofonica *Per farla finita con il giudizio di dio* del 1948. Nel suo conflitto contro gli organi, Artaud espone una visione radicale del corpo e della libertà che rifiuta le strutture imposte e gli automatismi della società. Deleuze e Guattari partono dalle parole di Artaud per estendere il concetto di Corpo senza Organi (CsO) alla loro visione filosofica. Per loro, il CsO è un limite verso cui tendere, una pratica di esistenza che incarna l'esperienza della molteplicità e dell'essere in divenire, liberando la vita che lo tiene prigioniero. Il CsO rappresenta una modalità di esistenza che si sottrae alle strutture fisse e ai vincoli imposti, promuovendo un movimento di divenire infinito in cui l'identità è costantemente decostruita e ricostruita.

Il CsO si inserisce nel più ampio progetto di un metodo filosofico espresso in *Mille piani* che sappia fare a meno delle partizioni categoriali della logica, costruendo un pensiero che tenga

---

[845] Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, cit., pp. 177-179, riportato in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 252.
[846] Cfr. file video HA048HDV.
[847] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 252.
[848] Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, a cura di Marco Dotti, Milano, Mimesis, 1947, pp. 53-54.

insieme l'univocità dell'essere e la molteplicità degli esistenti. Di questo progetto fa parte anche il concetto di "rizoma", una struttura non gerarchica e decentralizzata proposta dagli autori come alternativa alla struttura "ad albero" della conoscenza e dell'organizzazione sociale tradizionale. A differenza dell'albero, schema lineare e binario, il rizoma è una rete infinita di connessioni, un movimento che non ha inizio né fine e che può essere mappato in qualsiasi direzione. «Dove andate? Da dove partite? Dove volete arrivare? sono domande davvero inutili. Fare tabula rasa, partire o ripartire da zero, cercare un inizio o un fondamento, tutto questo indica una falsa concezione del viaggio e del movimento»[849], scrivono Deleuze e Guattari nell'introduzione di *Mille piani,* invitando il lettore a rifiutare la logica dialettica e abbracciare un pensiero della molteplicità.

Questa visione di rizoma come costante tensione verso la fuga parte dalla critica del libro inteso come rappresentazione. «Non c'è differenza tra ciò di cui un libro parla e la maniera in cui è fatto» leggiamo nelle primissime pagine di *Mille Piani*; «Il libro non ha più nemmeno oggetto. In quanto concatenamento, è esso stesso solamente in connessione con altri concatenamenti, in rapporto con altri Corpi senza Organi»[850]. Sono le stesse parole lette dagli attori durante le prove di *Hamlice*[851]. Alla visione dell'arte intesa come rappresentazione gli autori oppongono un'arte rizomica, capace di tracciare delle linee di fuga dalla realtà. Il rizoma è «carta e non calco»[852], costruisce anziché riprodurre, si espande senza un centro definito; «La carta è aperta, è connettibile in tutte le sue dimensioni, smontabile, reversibile, suscettibile di ricevere costantemente modificazioni. Può essere strappata, rovesciata, adattarsi a montaggi di ogni natura»[853]. È facile rivedere, in queste parole, la critica al testo-prigione dell'*Amleto* shakespeariano, con i suoi personaggi vestiti di carta che fuoriescono dalle pagine del libro.

Essere come processo di differenziazione continua, incessante movimento propulsivo di trasformazione, rifiuto del pensiero gerarchico e binario, e arte come strumento capace di tracciare linee di fuga: questi i temi di *Mille piani* presi come punto di riferimento per la creazione dello spettacolo *Hamlice.* Ma è anche lo stesso Deleuze, in *Logica del senso,* a parlare dell'opera di Lewis Carroll come di «un gioco del senso e del non senso, un caos-cosmos»[854]. Il filosofo evidenzia la capacità di *Alice nel Paese delle Meraviglie* di scomporre e ricomporre il senso stesso della realtà attraverso il linguaggio, vedendo in Carroll un maestro nel creare un

[849] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani,* cit., p. 66.
[850] *Ivi*, p. 38.
[851] Cfr. file video HA025DVM.
[852] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani,* cit, p. 49.
[853] Ibidem.
[854] Gilles Deleuze, *Logica del senso*, trad. di Mario De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975 (ed. or. 1969), p. 7.

universo dove significato e significante si intrecciano incessantemente e si invertono di ruolo. Il Paese delle Meraviglie non segue la logica della realtà ma «tutto ciò che accade, accade nel linguaggio, e passa attraverso il linguaggio»[855]. In questo caos-cosmos, la protagonista Alice diviene emblema del paradosso vivente, un personaggio che naviga simultaneamente tra senso e non senso, al contempo unica e mutevole.

> Il paradosso è il rovesciamento simultaneo del buon senso e del senso comune: appare da un lato come i due sensi, a un tempo, del divenire-folle, imprevedibile; dall'altro come il non senso dell'identità perduta, irriconoscibile. Alice è colei che va sempre nei due sensi contemporaneamente; il paese delle meraviglie (Wonderland) è a duplice direzione sempre suddivisa. Ma è anche colei che perde l'identità, la sua, quella delle cose e quella del mondo.[856]

Nel suo viaggio sottoterra i personaggi che Alice incontra sono proiezioni di diverse parti di se stessa, che lei interroga nel tentativo di recuperare la propria identità. A loro volta, questi personaggi le pongono delle domande che mettono in dubbio le sue certezze, la sua identità e tutto il mondo che la circonda: «E tu chi sei?» chiede il Bruco ad Alice, che risponde «Io non lo so, per il momento, signore... al massimo potrei dire chi *ero* quando mi sono alzata stamattina, ma da allora ci sono stati parecchi cambiamenti»[857]. Alice non è inquadrabile, non è fissata in un'identità, ma appartiene a un flusso di movimento continuo che la porta a cambiare in continuazione. «Chi sono? Ditemi prima chi sono: se mi piacerà di essere quella che voi dite, verrò su. Altrimenti resterò quaggiù ad aspettare di essere diventata un'altra»[858]. Il mondo creato da Carroll fa appello a una visione del mondo tipica dell'infanzia che non è ancora stata modellata dal principio di realtà. La sfida diventa riuscire a "fare buchi"[859] non soltanto nella realtà ma, prima ancora, nella ragionevolezza degli adulti, perché, come detto dallo stesso regista, «l'esistenza è molto più complessa del ragionevole»[860].

> Un libro di travolgente anarchia, un libro dove l'autorità è mostrata come dispotica, capricciosa e intollerante, dove le istituzioni sono incomprensibili e ingiuste, dove la divinità non è nominata neppure. […] Lewis Carroll contesta – mette in mano ai bambini le armi per contestare – l'intero mondo che essi si trovano davanti.[861]

---

[855] *Ivi*, p. 27.
[856] *Ivi*, p. 75.
[857] Lewis Carroll, *Il mondo di Alice*, a cura di Masolino D'Amico, Milano, BUR, 2011, p. 52.
[858] *Ivi*, p. 39.
[859] Cfr. Armando Punzo, *La drammaturgia come "reagente",* cit., p. 290: «Cerchiamo allora di mettere insieme questi due opposti: da una parte stanno loro, dall'altra ci sono delle parole. Gilles Deleuze parla di letteratura come di una forza che *crea buchi nella realtà*. Condivido in pieno quest'affermazione. Ho cominciato a usare i libri come armi che sparano, che creano buchi dentro di loro. Libri che costruiscono un nuovo linguaggio» (corsivo mio).
[860] Cfr. file video AL017DVM.
[861] *Ivi*, introduzione di Masolino D'Amico, p. 20.

Alice è, quindi, il simbolo del cambiamento e il Paese delle Meraviglie il luogo *verso il quale* vanno i personaggi dell'*Amleto* in fuga dal testo.

Come già detto, la ribellione porta i personaggi di *Amleto* ad attraversare nuovi testi e nuovi autori in un processo di trasformazione potenzialmente infinito: Zio Claudio diventa Zio Vanja e Trigorin di Čechov, Ofelia l'attrice Kate di Laforgue, Amleto recita le parole di Genet, e così via. Il cambiamento che avviene prima di tutto all'interno dei personaggi è reso visibile attraverso i cambi d'abito a vista: i costumi, realizzati da Emanuela Dell'Aglio con l'aiuto di Silvia Bertoni, assumono così una valenza drammaturgica fondamentale.

> [Il costume è] uno degli strumenti linguistici che consente la definizione del personaggio […] Nel momento in cui la drammaturgia si sposta dalla parola alla scena, nel momento in cui si nega un'ottica referenziale e si decostruisce la tenuta del testo, in che modo si può giungere ad una identificazione drammatica del personaggio? La dimensione iconica ci soccorre proprio in questa direzione.[862]

Il costume, osserva Lorenzo Mango, è uno strumento linguistico privilegiato nella definizione di un personaggio, laddove l'assenza di una struttura drammaturgico-narrativa richieda la presenza di una forte dimensione iconica. È questo il caso di *Alice* e del successivo *Hamlice*: nell'universo anarchico creato all'interno del carcere, in cui ciascun attore recita monologhi tratti dai più diversi testi e autori, gli spettatori possono comunque distinguere i personaggi di Alice, Amleto, Ofelia, Bianconiglio, Cappellaio Matto e Regina di Cuori, grazie alla loro caratterizzazione iconografica universalmente riconoscibile.

Ma lo spettacolo rifiuta la semplice identificazione binaria attore-personaggio. Ogni volta che lo spettatore attribuisce un'identità specifica a un attore, quasi sempre sulla base della sua forma esteriore, le sue aspettative si scontrano con l'azione drammatica e con la parte testuale: la Regina di Cuori non recita né le parole di Carroll né quelle della Regina Gertrude, personaggio a lei più vicino nell'universo shakespeariano, ma piuttosto il monologo *Little Peach* di Enzo Moscato; il Bianconiglio gioca con la propria identità, al suo motto «È tardi, è tardi!» seguono le parole di Laforgue; il Cappellaio Matto narra della caduta di Alice in napoletano, in una evidente sovrapposizione tra la sua identità scenica e quella biografica, e così via. Il cambio d'abito indica il passaggio da un'icona a un'altra, simboleggiando così un cambiamento interno del personaggio. Cambiamento che avviene all'interno di un libro ma, prima ancora, all'interno di un uomo, Amleto.

[862] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 319.

> Amleto, il protagonista, si frantuma in mille Amleti possibili, contagiato dalla follia trasformista di Alice, in un teatro dove si combatte contro le maschere imposte, fatto di immaginazioni, di immagini di corpi, in un'ala del carcere trasformata in labirinto e tappezzata in ogni angolo di cartelli su cui è trascritto, a mano, tutto il testo. Lo spettacolo non ha un centro ma ha decine di fuochi che si accendono in contemporanea.[863]

È possibile interpretare la totalità di questi personaggi in trasformazione come diverse sfaccettature di un unico IO, Amleto/Alice o più semplicemente Lui, figura in costante elaborazione e trasformazione che attraversa varie storie, da *Pinocchio* passando per *Hamlice* e altri spettacoli successivi come *Dopo la tempesta*, *Beatitudo* e *Naturae*. Nel diario di bordo e negli appunti stesi durante l'elaborazione dello spettacolo e conservati presso l'archivio della Compagnia è ben presente quest'idea di scissione dell'IO come forza propulsiva: vediamo così come un documento dal titolo *Personaggi*, anziché riportare il noto elenco Amleto-Ofelia-Claudio-Laerte e così via, distingue tra la figura di IO (Armando stesso) e le Altre identità di IO, quali la Regina Cattiva, il Personaggio/Aniello, il Personaggio/Detenuto e i Personaggi/Drag (figg. 320-323).

> IO: è Armando, al microfono o a voce registrata. È la sua parte annichilita, sopraffatta, incapace di reagire. Lui che non dorme la notte, vulnerabile e ferito. È un bimbo che piange la sua rovina. È ciò che più assomiglia ad Alice ma Alice non è. Torna a vivere nel conflitto con la Regina.

IO, Armando/Amleto, è il nucleo centrale attorno al quale ruotano i personaggi: è dalla sua incapacità di reagire e dal suo desiderio di sfuggire a un destino già scritto che prendono vita tutte le figure dello spettacolo, molteplici riflessi della sua interiorità scissa e conflittuale. La voce di IO accoglie gli spettatori al loro ingresso nei corridoi del carcere dalla stanza delle catene dove, in abito talare, è legato a un letto, immobilizzato e vulnerabile. Riuscirà a liberarsi delle catene e a uscire dalla stanza solo in seguito a una trasformazione radicale che avviene davanti agli occhi degli spettatori: si trucca il volto con il cerone bianco, indossa stivali neri al ginocchio con altissimi tacchi a spillo e copre l'abito talare con un boa di piume nero. Il cambio d'abito simboleggia l'emergere improvviso dello spirito dionisiaco e ribelle di IO, la trasformazione di un Amleto annichilito in una Regina Cattiva dalla forza distruttiva.

[863] Massimo Marino, *Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo*, "Prove di drammaturgia", XVII, 2, dicembre 2011, p. 10.

> REGINA CATTIVA GERTRUDE/REGINA DI CUORI (identità Altra di IO): È Armando in scena, in costume. È la parte di lui che si ribella, il dionisiaco, il male, la potenza vitale. Il coraggio di dire, la forza distruttiva. Lo spirito della natura umana che a nulla crede, e nulla segue se non il proprio spirito perverso, finalmente spadroneggia sicura e vincitrice, come la vita, su ogni tentativo di sottrazione all'esistenza prigioniera con il suo spirito beffardo da vincitrice unica.

Durante le prove, come testimoniano le riprese video[864], il regista torna spesso sulla figura della Regina Cattiva che spadroneggia su tutti gli altri personaggi: è la ragionevolezza umana in carne e ossa, colei che tiene sotto la sua cappa ogni possibilità di realizzare qualcosa di utopico, che sostiene che la realtà non può essere diversa da come è sempre stata. Il "poverino" ripetuto dalla Regina con fare ironico sembra far eco a quell'atteggiamento pietistico proprio di chi, spettatore o meno, considera il teatro in carcere – e più in generale il teatro di ispirazione sociale – come un'attività puramente riabilitativa, svalutandola sul piano artistico. La Regina rappresenta tutti coloro che negano alla poesia e al teatro la possibilità di produrre trasformazione, con ciò schierandosi, di fatto, a favore dell'esistente.

In difesa dell'arte e del teatro intervengono tutti i personaggi in trasformazione guidati, emblematicamente, da Aniello Arena: a lui, la Ragazza Semplice che trascina attori e spettatori in balli e canzoni popolari, il regista affida un monologo che diventa manifesto della sua poetica, ed è attraverso la sua voce che le parole di Genet risuonano con un'intensità rabbiosa, creando una sovrapposizione tra piano reale e piano letterario.

> PERSONAGGIO/ANIELLO (identità Altra di IO): È forza, la spinta, la nuova visione. È la parte vivifica di Armando. Ciò che lo salverà.
>
> PERSONAGGIO/DETENUTO, PERSONAGGIO/DRAG, ANIELLO e GIOVANNI DRAG/GUARDIE, Personaggi: sono i personaggi di raccordo, rappresentano da un lato quello che il pubblico si aspetta da loro come attori detenuti (Personaggio/Detenuto), dall'altro i personaggi ribelli, in trasformazione […] Sono il passato, il presente e il futuro della Fortezza.

Accanto al Personaggio/Aniello, «la parte vivifica di Armando», come scritto negli appunti di regia, si alternano il Personaggio/Detenuto, Giovanni Langella, che con un testo provocatorio scritto per lui da Armando Punzo riflette la difficoltà del detenuto-attore a uscire dal proprio ruolo, e i Personaggi/Drag, tutte quelle figure fuggite dal testo shakespeariano e in continua trasformazione.

[864] Cfr. file video AL017DVM.

13.6. Lo spettatore come co-creatore

Se ancora, come per il precedente *Amleto* del 2001, lo spettacolo si nutre del forte immaginario collettivo legato a Shakespeare come «mito da distruggere, archetipo da corrodere»[865], il lavoro non nasce da un rapporto conflittuale con il pubblico e con il mondo esterno quanto, piuttosto, dal conflitto con il principio di realtà e dal desiderio di reinventare la realtà stessa, della quale il canone shakespeariano si fa principio ordinatore. Risiede qui la principale differenza fra i lavori più recenti della Fortezza e gli spettacoli prodotti tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila: gli spettatori, consapevoli della ricerca artistica e del valore d'arte degli spettacoli della Fortezza, non sono più considerati presenze ostili da sfidare provocatoriamente ma, al contrario, compagni di viaggio da coinvolgere in un progetto comune (come avverrà di fatto, ancora più esplicitamente, in *Mercuzio non vuole morire*).

Quest'alleanza attori-spettatori è al centro della scrittura scenica stessa dello spettacolo, che richiede al pubblico di assumere il ruolo attivo di co-creatore della messinscena: la contemporaneità delle azioni, la molteplicità delle stanze, la scena finale in cui attori e spettatori insieme lanciano per aria grandi lettere di polistirolo bianco in una vera e propria rivolta delle parole, tutto ha contribuito alla creazione di un testo performativo che mettesse al centro il ruolo dello spettatore, la condivisione dello stesso spazio fisico e la vicinanza materiale con gli attori, l'autonomia di movimento e la libertà di scegliere se aderire o meno alla "rivoluzione" messa in atto dalla compagnia.

Come visto, per permettere ai personaggi di uscire non solo dal testo ma anche dai luoghi attraversati nella tragedia shakespeariana, le celle sono trasformate in spazi alternativi e portatori di significati nuovi. La stanza delle catene rappresenta la prigionia dei personaggi all'interno di *Amleto*, mentre nella stanza dei pappagalli la voliera e la presenza di uccellini veri simboleggia la ricerca di una nuova leggerezza; il camerino è il luogo di trasformazione per eccellenza, mentre il teatrino quello della finzione; se il testo shakespeariano è letteralmente cancellato nella stanza delle proiezioni video, quello di Carroll trionfa in tutta la sua anarchia nella saletta del tè. Il corridoio, infine, non solo rappresenta un luogo di passaggio per i personaggi in trasformazione ma ospita anche la rivolta finale, quella processione guidata da Armando Punzo nei panni della Donna Uccello che porta gli attori verso il cortile esterno del carcere, finalmente fuori da quel libro pop-up. La presenza di più luoghi scenici permette l'azione simultanea degli attori, un'azione teatrale che prevede significativi margini di improvvisazione. Lo spettacolo non segue un testo definito in ogni minima parte ma, piuttosto,

[865] Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 240.

una trama schematica che ne regola lo svolgimento complessivo: ogni attore ha determinati testi assegnati, ma è libero di muoversi nello spazio e di recitare il proprio monologo dove desidera, con l'unica regola di non sovrapporsi l'uno con l'altro se non nel momento finale, che precede la parata nel corridoio. Questo aspetto scenografico e attoriale incide fortemente sulla percezione e sul ruolo degli spettatori, non fruitori passivi ma testimoni attivi di un'esperienza totale. Sul piano storico, lo spettacolo è erede, come il precedente *L'Opera da tre soldi* del 2002, delle sperimentazioni legate all'*Environmental theatre* che, dagli anni Sessanta, ha spostato la ricezione degli spettatori da un punto di vista collettivo a uno molteplice.

> La ricezione dello spettacolo diventa, quindi, soggettiva, viene meno quella convenzione base della fruizione del teatro che vuole che lo sguardo di uno coincida con lo sguardo di tutti. Non si tratta, però, solo di vedere cose diverse dello spettacolo, si tratta di creare nessi dentro un tessuto polifonico, dare senso drammatico al simultaneo succedersi delle azioni. Il punto di vista assume, quindi, un rilievo fondamentale. […] Rappresenta la necessaria integrazione della struttura aperta dell'opera da parte di uno spettatore che assume una valenza semantica attiva.[866]

Così anche lo spettatore diventa attore, si muove nello spazio confondendosi con gli attori della Fortezza, ognuno costruisce attraverso la propria interazione uno spettacolo diverso e unico del quale custodirà la memoria. A ciascuno viene richiesto di partecipare per "conquistare" il senso dello spettacolo, di ascoltare e di prestare attenzione a ciò che accade con uno sforzo volontario, anziché lasciarsi attraversare dagli eventi. «Allora più semplice è invocare la radice vera del teatro: l'attenzione, la tensione, quella facoltà rara che è l'ascolto, anticamera del rapporto umano»[867].

Lo stesso passaggio dal primo studio di *Alice* all'*Hamlice* del 2010 evidenzia ulteriormente la centralità dello spettatore nel processo creativo: attraverso la risposta in chiave performativa alle tre domande – *Che cosa mette in moto la ribellione, Dove avviene* e *Qual è l'idea* – la compagnia vuole infatti fornire agli spettatori tutti gli elementi per comprendere il senso dello spettacolo, per decidere se aderire o meno a questo viaggio apparentemente utopico e, in caso positivo, se partecipare attivamente alla creazione di un nuovo alfabeto per una nuova realtà. Lo spettacolo si conclude con un vero e proprio rito laico, che vede attori e spettatori partecipare insieme a un'azione performativa di forte impatto emotivo e visivo.

La scena finale del rimescolamento in aria delle lettere rappresenta quindi, al contempo, un punto di arrivo e un punto di partenza: punto di arrivo dello spettacolo, che trova il suo

---

[866] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 211.
[867] Massimo Marino, *Hamlice esplosa all'Hangar Bicocca: la Compagnia della Fortezza recita a Milano davanti a 1.200 spettatori*, "Controscene - Corriere di Bologna", 25 febbraio 2011.

compimento finale nella comunione con gli spettatori, e punto di partenza per un nuovo capitolo della ricerca della Compagnia della Fortezza che, negli anni immediatamente successivi, in particolare con il progetto *Mercuzio non vuole morire* (2011-2012) coinvolgerà sempre più attivamente gli spettatori e i cittadini del territorio.

V PARTE

FONTI ORALI E DOCUMENTARIE

La mia eresia è credere nelle potenzialità trasformatrici dell'uomo.
Anche di quelli che sembrano perduti.
Un giorno, anche molto lontano,
l'uomo si libererà delle paure e dei lacci che lo legano.
Armando Punzo

14. INTERVISTE

14.1. «Archiviare è l'unico modo grazie al quale si può rimanere vivi». Intervista a Cinzia De Felice

Volterra, 17 maggio 2024, sede di Carte Blanche

> *Dal punto di vista non solo artistico ma anche organizzativo, come è cambiata la Compagnia della Fortezza nel corso degli anni e come sono cambiati i rapporti con il carcere e con la città di Volterra?*

Io sono qui dall'inizio, quando sono arrivata nella sede di Carte Blanche non c'era nulla, nemmeno il riscaldamento, c'erano solo un tavolo e una scrivania: era una stanza piena di disordine ma soprattutto di vita. Ricordo che i primi tempi andavo a spedire i fax per le tournée nella tabaccheria dall'altra parte della città.

Poi dopo, nel corso del tempo, si è assistito a un progressivo sviluppo, con l'obiettivo di consolidare una struttura organizzativa solida e professionale in grado di supportare l'attività artistica della compagnia. Ma non era una cosa studiata a tavolino: è stata una progressione naturale. Per cui possiamo dire che le due cose, l'aspetto artistico e quello organizzativo, sono cresciute di pari passo e si sono sempre fatte forza l'un l'altra. La mia idea organizzativa è sempre stata quella di una crescita, di dare vita a una struttura che fosse molto forte nel supportare la Compagnia della Fortezza, ma che allo stesso tempo avesse una sempre maggiore relazione con il territorio.

La nostra realtà era, e per alcuni aspetti è ancora, vista come qualcosa di alieno: è una realtà chiusa, in un certo senso nascosta perché dentro a un carcere, non tutti la capiscono. Mi sono chiesta: qual è il modo per aprirci sempre di più alla cittadinanza, al di là del pubblico che entra a vedere lo spettacolo? Il modo è quello di relazionarci con l'esterno, di organizzare eventi, di fare una vera e propria formazione del pubblico.

Dal punto di vista organizzativo si è anche lavorato molto per sviluppare figure professionali interne alla struttura, puntando sulla formazione e sul coinvolgimento di giovani che abbiamo conosciuto tramite stage o corsi professionali, oltre che sul consolidamento di figure più esperte e specializzate. Siamo stati i primi, più di trent'anni fa, a svolgere corsi di formazione professionale per attori in un istituto penitenziario; dopo decidemmo anche di seguire l'iter,

abbastanza complesso e impegnativo, per diventare agenzia formativa per svolgere corsi di formazione professionale riconosciuti all'interno del carcere.

La mia specializzazione, quello che facevo nella mia vita precedente prima di arrivare a Volterra, era l'assistenza alla regia e l'organizzazione delle tournée di compagnia con un numero elevato di elementi. Anche su quel fronte siamo stati pionieri: eravamo i primi a organizzare tournée con i detenuti, partivamo con pullman pieni di persone, alcune non erano mai state in permesso, facevamo di tutto per riuscire a conciliare i loro bisogni con quelli delle tournée, c'erano mogli e parenti che aspettavano l'uno o l'altro attore al casello autostradale… Ci sono molte storie e molti aneddoti che ho in mente, così tanti che se ne potrebbe fare un libro o un film. Oggi sembrano solo aneddoti, ma in realtà si trattava di una complessa serie di situazioni ed esigenze che richiedevano la massima disponibilità e flessibilità da parte nostra.

Le esigenze di cui parlo non sono semplicemente apparenti o superflue, ma rappresentano delle necessità fondamentali per il buon funzionamento della compagnia. Chi lavora qui non può avere una competenza settoriale limitata; deve essere disposto a svolgere una varietà di compiti: ad esempio, se una persona è impiegata in ambito amministrativo, deve essere pronta ad adattarsi e a occuparsi di altre attività quando necessario. È fondamentale essere flessibili e pronti a rispondere a qualsiasi bisogno o imprevisto.

Individueresti delle fasi diverse nella storia della compagnia? E quali sono stati secondo te i punti di svolta che hanno eventualmente determinato l'inaugurazione di nuove fasi?

Dal punto di vista della ricerca artistica, Armando nel suo lungo percorso ha talvolta avuto dei cambiamenti repentini, così come ha mantenuto il focus su temi specifici per lunghi periodi, esplorandoli in modo approfondito e, talvolta, quasi ossessivo. Parallelamente, dal punto di vista organizzativo sono sempre stata disponibile a fare dei veri e propri salti nel vuoto: mentre un'esperienza artistica si manifestava e cominciava a maturare e prendere forma, mi è capitato spesso di trovarmi nella situazione di proporre o investire su progetti non ancora definiti. Non lo facevo certo per incoscienza, ma piuttosto per coraggiosa visione, soltanto quando capivo che, nonostante tutto apparisse ancora come un caos assoluto, l'idea artistica era forte e molto ben definita. Penso, ad esempio, all'anteprima di *Dopo la Tempesta* andata in scena al Giardino della Memoria di Bologna nel 2016: in quel caso, mi sono personalmente occupata degli accordi organizzativi e quando l'ho comunicato ad Armando è sorto con lui un grosso scontro perché il progetto non era ancora concluso. Nonostante ciò, si è proceduto con la preparazione della

messa in scena dell'anteprima, ed è stato un successo. Ho assunto il rischio di organizzare l'evento, forzando un po' la mano, ma questo alla fine ha dato i suoi frutti.

In generale, penso che gli artisti debbano poter avere la libertà di fare tutti i percorsi di cui hanno bisogno ed è bravura e capacità di chi lavora con loro riuscire a capire e accettare questo processo di ricerca, anche se lungo e in apparenza incomprensibile, e fare tutto ciò che è necessario per garantire loro le migliori condizioni di lavoro possibili. Il processo inverso genera sempre mostri.

Se devo identificare delle vere e proprie fasi nella storia della Compagnia della Fortezza, il primo spettacolo-svolta è stato il *Marat-Sade,* perché aveva una forza incontenibile, per l'attenzione che ha attirato sulla compagnia grazie al Premio Ubu e perché ci ha permesso di andare in tournée nei teatri d'Italia quando nessun'altra compagnia di Teatro Carcere l'aveva mai fatto prima. Altri punti di svolta sono stati sicuramente *I Negri*, *I Pescecani*, *Hamlice* e *Santo Genet.* Oggi, in questa nuova fase di ricerca artistica che è iniziata da *Dopo la tempesta* e ha continuato con *Beatitudo* e *Naturae*, non so ancora indicare uno spettacolo svolta, nel senso che non so se c'è già stato e se deve ancora venire. Sicuramente *Beatitudo* è uno spettacolo che ha fatto la storia.

Quali sono state le sfide più grandi che la compagnia ha affrontato nella sua storia, specialmente considerando le limitazioni e le peculiarità del lavoro all'interno del carcere? Come avete superato tali sfide?

Tra le sfide che abbiamo affrontato, la più importante dal punto di vista artistico riguarda il rapporto con gli spettatori e con lo sguardo del pubblico, i suoi pregiudizi e le sue convinzioni. Penso a spettacoli come *Insulti al pubblico, Macbeth* o *Amleto*: quello è stato un vero e proprio filone volto a mettere in discussione gli spettatori, gli amici, i critici, tutti quelli che ci venivano a vedere e spesso capivano veramente poco, se non nulla del nostro lavoro. Armando si divertiva a entrare nella psiche dello spettatore, a indurre un percorso di consapevolezza in lui, per poi demolire tutti i suoi credo relativi non solo al carcere ma anche al teatro e all'essere umano.

Sul piano organizzativo, la sfida più grande è stata l'organizzazione delle tournée quando nessun'altra compagnia di Teatro Carcere l'aveva mai fatto. Siamo stati pionieri in questo, è stato un po' come imbarcarsi su una nave in partenza alla ricerca delle Americhe! Non avevamo nessun parametro al quale attenerci, nessun esempio da seguire. E appena qualcosa è andato storto, penso alle rapine del '95, erano tutti contro di noi. Ma abbiamo affrontano il frastuono e

il chiacchiericcio che si era creato intorno a noi, perché siamo sempre stati determinati nel continuare ad andare avanti su questa linea.

Da un punto di vista organizzativo, la prossima grande sfida sarà la realizzazione del Teatro all'interno del carcere. Non si tratta semplicemente di un progetto, ma della concretizzazione di un'idea politica e sociale rivoluzionaria come quella di Fitzcarraldo.

> *Dai video dell'archivio emergono momenti di passaggio significativi nella storia della compagnia e del suo rapporto con lo spazio del carcere: penso, ad esempio, all'apertura per la prima volta degli spazi interni a un pubblico ristretto e alle telecamere della Rai già nel 1993 – con la prova generale di* Marat-Sade *– e la successiva apertura, quasi dieci anni dopo, degli spazi interni al pubblico generico con L'opera da tre soldi (2002). Dal punto di vista artistico e organizzativo, come vi siete rapportati allo spazio del carcere?*

Parto con una premessa: io di carcere non parlo mai molto volentieri, non perché non mi interessa ma perché il carcere è pervaso da una dimensione ripetitiva, che mi annoia moltissimo. Io ho un grande problema con la noia e la ripetizione. Il carcere annoia perché, nonostante i moltissimi cambiamenti che ci sono stati, continua a proporre sempre gli stessi meccanismi che ti mettono in uno stato perenne di agitazione e ti costringono sempre a rimetterti in gioco – cosa che potrebbe essere anche interessante, ma alla fine non lo è perché non c'è evoluzione. Questo vale anche per Armando che è chiuso lì dentro tutti i giorni, da più di trentacinque anni: si dà per scontato che la Compagnia della Fortezza sia parte delle pietre che costituiscono il castello, ma allo stesso tempo il carcere è come un buco nero e c'è sempre il rischio che si richiuda inghiottendo tutto quello che hai fatto.

Per quanto riguarda l'utilizzo degli spazi, paradossalmente la nostra fortuna è che dentro al carcere di Volterra non c'era un teatro, né uno stanzone grande o una sala polivalente: la limitazione degli spazi è stata una forzatura che ha portato alla nascita di capolavori, sia per quanto riguarda l'interno che per quanto riguarda il campino. E poi Armando è un artista che per sua natura alza sempre l'asticella del conflitto con ciò che c'è intorno, cercando sempre, anno dopo anno, di prendersi un po' di più. In quei primi anni c'era un direttore del carcere illuminato, Renzo Graziani, che alla morte abbiamo pianto come un padre. Lui litigava in continuazione con Armando ma poi ci concedeva tutto, perché aveva capito che poteva fidarsi e aveva davvero una visione illuminata del nostro lavoro.

Quindi l'utilizzo dello spazio del carcere è stato sicuramente legato, in prima istanza, all'assenza di un teatro vero e proprio. Infatti, anche ora che ce lo stanno costruendo Armando ci tiene a sottolineare che verrà utilizzato per fare gli spettacoli d'inverno o per le attività formative, ma sicuramente non ci rinchiuderemo lì dentro!

A questo proposito, come stanno procedendo i lavori per la costruzione del teatro stabile all'interno del Carcere di Volterra e quali sono le prospettive future di apertura al pubblico?

Il teatro stabile sarà collocato in uno spazio che permetterà l'accesso sia da dentro sia da fuori, garantendo quindi la possibilità di apertura al pubblico esterno. Non avrà una struttura ferrea, con sedie e poltroncine fisse, ma sarà costituito da sedute retraibili per permetterne l'utilizzo durante i laboratori o per permettere l'allestimento di spettacoli con una diversa concezione dello spazio scenico. L'idea è quella di utilizzare il teatro durante la stagione invernale, in modo tale da prolungare nel corso dell'anno le repliche degli spettacoli della Compagnia della Fortezza, ma anche di usarlo per ospitare produzioni che arrivano dall'esterno – d'altronde, già durante varie edizioni di VolterraTeatro Festival abbiamo ospitato moltissimi spettacoli dentro al carcere.

Oltre a questo, dato che stiamo sempre più puntando sulle diverse attività di formazione ai mestieri del teatro, questo nuovo spazio verrà utilizzato per i corsi di formazione, sia per i detenuti che per persone provenienti dall'esterno. Insomma, uno spazio del quale si sentiva il bisogno e i cui lavori di costruzione dovrebbero partire nel giro di un anno.

Un altro momento di passaggio fondamentale per la compagnia ha riguardato il riconoscimento dell'articolo 21: dai video dell'archivio emerge come, alla fine degli anni Novanta, gli stessi attori detenuti chiedevano a gran voce il riconoscimento della dignità professionale e la possibilità di utilizzare i permessi lavorativi in tournée. Come si è svolta la "battaglia" per il riconoscimento dell'articolo 21 e che importanza ha avuto per la compagnia la conquista di tale diritto?

Inizialmente uscivamo con l'articolo 30[868] in modo occasionale e, come dicevamo, pionieristico. Però, dopo un po', sono cominciate le difficoltà: un detenuto che esce con il

[868] L'art. 30 dell'Ordinamento penitenziario disciplina l'attribuzione dei permessi premio (*N.d.R*).

permesso premio vuole giustamente vedere la famiglia, quindi per la tournée partivano queste carovane da film con detenuti, mogli, figli, fidanzate… Era tutto molto rocambolesco, da circo, ma alla lunga stava diventando una cosa sistematica e difficile da gestire. E poi, sul piano morale oltre che professionale, non è giusto che una persona per lavorare ed essere regolarmente retribuita debba mettere a disposizione i suoi permessi premio.

Quindi abbiamo combattuto per anni: inizialmente sembrava che l'articolo 21 fosse un'utopia, una cosa impossibile da ottenere, poi è arrivata una nuova direttrice, Maria Grazia Giampiccolo, che ha creduto nel progetto e grazie a lei la compagnia ha cominciato a uscire con i permessi lavoro. Così sono ripartite le tournée con l'articolo 21. Chiaramente, anche questo comporta una serie di difficoltà, perché se prima i detenuti dormivano in hotel ora sono ospitati dalle strutture penitenziarie della città con tutti i problemi organizzativi che ne conseguono. È capitato che il carcere non sapesse nemmeno che gli attori dovessero dormire lì perché non era arrivata in tempo la segnalazione dal ministero… Soprattutto all'inizio fu particolarmente complesso. Ricordo un viaggio di una notte intera in autobus senza navigatore per raggiungere il carcere di Altamura, quando avevamo una data di uno spettacolo a Bari.

Oggi siamo esperti e organizzatissimi da questo punto di vista, conosciamo molto meglio le carceri del territorio, ma è anche vero che gli attori che oggi vanno in tournée sono molti di più rispetto al passato e capita a volte di essere assegnati a istituti anche molto distanti l'uno dall'altro.

Perché e in che momento è nata l'idea di organizzare il materiale cartaceo e audiovisivo della compagnia in un archivio storico?

Sono sempre stata una persona che conservava tutto: ho cominciato ad archiviare il materiale, sia cartaceo che video, fin dal primo giorno, ma a un certo punto mi sono sentita umanamente sovrastata. Il momento in cui ci siamo davvero resi conto dell'urgenza di creare un archivio è stato quando, un giorno, io e Armando ci siamo trovati in quella che era stata la casa di Carmelo Bene. Lì abbiamo visto, abbandonate sulle mensole e sugli scaffali, cassette su cassette che rappresentavano un patrimonio enorme della vita artistica e professionale di Carmelo Bene. Ho pensato che tutto quello che stavamo facendo e conservando rischiava di fare quella fine o, peggio, di essere buttato via: tutto quel materiale che avrebbe potuto tenere viva la memoria del nostro lavoro e che avrebbe potuto rappresentare un esempio virtuoso per le nuove generazioni.

Durante quel periodo capitò, in maniera fortuita, che nella gestione del bilancio annuale avessimo un avanzo di economie e quindi mi venne subito l'idea che potessero essere di

investiti nella creazione di un archivio storico. Chiamai Cristina Valenti per proporle quest'idea: così nacque il "Progetto di recupero e valorizzazione" uno dei progetti sui quali ho più insistito e che ho voluto a tutti i costi.

Cosa ha significato per voi la creazione dell'archivio storico della compagnia, e cosa rappresenta adesso che è stato realizzato?

Per noi ha avuto un significato fondamentale, perché conservare e archiviare è l'unico modo grazie al quale si può rimanere vivi anche quando si è morti, perché grazie all'archivio tutto quello che hai fatto continua a vivere non solo nei ricordi di chi c'era ma anche come materia di studio e di ricerca per chi verrà, diventando quindi materia sempre viva.

Allo stesso tempo, ora che è stato realizzato, questo archivio rappresenta non solo uno strumento di studio e di ricerca, ma anche un'importante opportunità di promozione. Per noi, avere accesso a un archivio funzionante significa poter consultare materiali in modo più dinamico e fluido, evitando che rimangano inutilizzati o dimenticati. È come riordinare un armadio disordinato e riportare alla luce tesori nascosti, un modo per valorizzare, promuovere e anche riscoprire la storia e il patrimonio della Compagnia della Fortezza.

14.2. «Se il carcere annulla la persona, la telecamera la rimette al centro». Intervista ad Armando Punzo

Volterra, 13, 15, 17 maggio 2024, Volterra, Casa di reclusione

In quale momento e con quale scopo nasce il desiderio di documentare, attraverso i video, il lavoro della compagnia nel carcere di Volterra?

Ho cominciato fin da subito a fare riprese video nel carcere di Volterra, perché mi sembrava tutto così eccezionale e perché stava accadendo qualcosa in un contesto non accessibile allo sguardo degli altri. C'era un'amica che mi ha suggerito di prendere in mano una telecamera e registrare tutto, "e poi, alla fine, chissà". Mi sembrava importante lasciare una traccia di ciò che avveniva lì dentro, rispetto al fatto che il carcere è uno spazio chiuso e inaccessibile ma anche rispetto alla volatilità del teatro stesso. Fin da subito, mi sono reso conto che la ripresa video poteva essere anche un metodo di lavoro.

Quando sono entrato in carcere ho deciso di usare tutto ciò che il carcere offriva, in positivo e in negativo, come l'impossibilità di vedere la propria immagine: non c'è, ad esempio, un vero e proprio specchio se non qualche pannello in plastica che deforma il riflesso. Per questo motivo, la possibilità di rivedersi in video attivava le persone. Quando accendevo la telecamera, durante le prove, vedevo che certe persone si *accendevano*: immortalare il tempo dava, infatti, la possibilità di conservare quello che accadeva, impedendo che tutto sparisse nel dimenticatoio del contenitore-carcere. Se il carcere annulla la persona, la telecamera la rimette al centro fornendo un senso di esistenza e di possibilità.

Lavorare con attori non professionisti sull'improvvisazione non è facile: quando durante una prova accade qualcosa di straordinario che non viene in qualche modo catturato, quell'evento sparisce. Se poi cerchi di lavorare sulla memoria di ciò che è accaduto, non ci riesci. La persona stessa lavora solo sulla memoria, svuotando così l'azione e l'idea. Invece, se rivedi in video un'improvvisazione fatta un mese prima, ricolleghi tutte le immagini che ti guidavano: in questo modo, non rifai semplicemente quello che eri, ma rimetti in moto tutto il processo che ti ha portato a quell'improvvisazione. Io non lavoro mai con la ripetizione; di solito aspettiamo un po' di tempo, e la persona torna a un'improvvisazione perché sente il bisogno di rifarla.

Per tutti questi motivi, dal momento in cui sono entrato in carcere ho sempre lavorato con la telecamera in mano: osservo e filmo, perché so che ogni momento può essere insignificante come può essere straordinario. Oltre a questo, quando sono entrato non avrei mai immaginato

che sarei rimasto in carcere 35 anni, volevo quindi che di tutta l'esperienza rimanesse una traccia.

Dal materiale d'archivio sembra di comprendere che le riprese video vengano effettuate in prima istanza con una finalità interna al processo creativo: fissare momenti d'improvvisazione e passaggi delle prove per poi poter tornare a lavorare su quel materiale successivamente. Si tratta di un metodo di lavoro nato con la Compagnia della Fortezza?

Direi di sì, non è un metodo che ho sperimentato prima della Compagnia della Fortezza. Mi ricordo di aver letto che, nel lavoro di Eugenio Barba, gli attori prendevano appunti durante le improvvisazioni di uno di loro. Poi, attraverso la memoria del performer e i diari di tutti, l'improvvisazione veniva ricostruita con una precisione estrema, basata sulla sequenza di azioni e gesti. Io, invece, non lavoro sulla ricostruzione precisa delle improvvisazioni, quindi la ripresa video mi è sembrata più adatta alle mie esigenze.

Inizialmente, revisionavo tutte le improvvisazioni e le prove a casa. Passavo le notti a guardare le registrazioni, tagliavo i pezzi, li rimontavo e il giorno dopo tornavo in carcere con una cassetta per mostrare i nodi fondamentali su cui lavorare[869]. Era un lavoro enorme, che ora facciamo insieme grazie al digitale. Questo metodo funziona sia per me come regista che per gli attori. All'inizio di un processo, quando improvvisi, spesso non hai una vera consapevolezza di ciò che stai facendo. Rivedendoti, ti accorgi che è successo qualcosa di diverso dal tuo Io ordinario, da come ti percepisci: cominci a vedere te stesso in modo diverso e inizi a sviluppare un lavoro su di te e sul tuo modo di essere, aumentando la tua consapevolezza corporea. Cominci anche a usare queste immagini per interrogarti sui tuoi limiti: "potevo fare di più? perché qui mi sono fermato?"; attraverso queste riflessioni puoi provare a superare questi limiti, a lasciarti sempre più andare.

I video delle prove sono più numerosi dallo spettacolo I Negri *e dal successivo Orlando Furioso in poi, continuando ad aumentare nel corso degli anni in cui la compagnia non è andata in tournée. È possibile che la diminuzione del contatto con l'esterno abbia*

[869] Testimonianza di questo lavoro sono i numerosi file video di montaggio delle prove presenti in archivio, come i file NE041VHS per *I Negri*, OP095VHS per *L'Opera da tre soldi*, PE001DVM, PE002DVM e PE003DVM per *I Pescecani*, e i dettagliati appunti presi dal regista sul contenuto delle cassette registrate durante le prove dell'*Opera da tre soldi*, oggi conservati anch'essi in archivio (*N.d.R.*).

rinforzato la necessità di documentare, attraverso le riprese video, il processo creativo svolto in carcere?

No, io credo che sia più legato a una questione tecnica. All'inizio non avevamo sempre una telecamera nostra: usavamo telecamere prestate o ci affidavamo a fotografi che venivano in determinati giorni a fare i video. C'era l'intenzione e il desiderio di riprendere tutto, ma non avevamo a disposizione una telecamera come oggi. Per un periodo, ad esempio, una struttura di Volterra ci ha prestato le attrezzature.

Allo stesso tempo, il desiderio e il bisogno di filmare sono aumentati progressivamente, e anch'io sono diventato sempre più consapevole di questo. Ma i video delle prove sono aumentati in quegli anni proprio perché abbiamo cominciato ad avere una telecamera nostra.

Ci sono stati spettacoli per il cui processo creativo la documentazione video è risultata più utile? Potresti fare degli esempi?

Dal momento in cui abbiamo cominciato a usarla regolarmente, la documentazione video è sempre servita. Ad esempio, quando dentro al carcere nascono le prime idee e improvvisazioni filmiamo tutto e poi usiamo i video per vedere se le stesse cose funzionano anche fuori, nel campino. Questo è utile sia per quanto riguarda i movimenti e la gestualità degli attori sia per quanto riguarda la scenografia: guardare attraverso l'occhio della telecamera permette di concentrarsi su un'inquadratura, su un frammento, eliminando dal campo visivo tutto ciò che c'è attorno.

A memoria, *L'opera da tre soldi* e il successivo *I Pescecani* sono stati tra gli spettacoli più filmati, anche perché in quel caso c'è stato un lavoro enorme di improvvisazione. In generale, capita che per alcuni spettacoli ci sia un processo quasi naturale e spontaneo di creatività da parte di tutti, e in quei casi abbiamo ore e ore di registrazioni di prove – il 99% di queste non arriva allo spettacolo finale, ma le riprese sono la testimonianza di un processo creativo intenso, con continui sviluppi, mostrano come un lavoro possa "esplodere" all'improvviso, coinvolgendo tutti. Nel caso dell'*Opera da tre soldi* è stato difficilissimo scegliere cosa utilizzare perché dovevo guardare tutto quello che avveniva per fare una selezione. Altri lavori, come *Hamlice*, *I Negri* o *Mara-Sade* hanno avuto processi creativi simili. Attraverso le registrazioni si può leggere anche questo: alcuni lavori "esplodono" durante il processo creativo, altri hanno tempi e modi di lavorazione più difficili e frammentati, ma che portano sempre a un risultato finale.

Chi effettua le riprese video? Dai loro delle indicazioni precise?

Abbiamo sempre una telecamerina con cui filmiamo tutto: le riprese di solito le faccio io o qualche attore. Poco prima dello spettacolo arrivano anche altre persone a riprendere le ultime prove nel teatrino o nel campino.

Di solito non do indicazioni particolari, anche se ultimamente ho cominciato a dare dei suggerimenti per migliorare sempre di più. Quando sono io a filmare so bene cosa mi interessa, se un'improvvisazione è interessante o meno, se soffermarmi di più su questa o quella situazione. Ma quando a riprendere sono altre persone è sempre un azzardo: devono saper cogliere il momento giusto, capita spesso che qualcuno stia riprendendo un momento che per me è importante e decida di interrompere la registrazione. Quindi stiamo cercando di fare formazione a chi viene per effettuare delle riprese, spieghiamo loro che i video ci servono prima di tutto per il lavoro creativo, e solo in un secondo momento per eventuali montaggi futuri. Perché fare un video nell'ottica di un montaggio, come un documentario o un trailer, è molto diverso rispetto a farlo per seguire la genesi e l'evoluzione di un'improvvisazione, di un testo, di un'atmosfera.

Se per i primi spettacoli napoletani possediamo solo le riprese delle repliche nel campino, con il Marat-Sade *del 1993 cominciano anche i primi video delle prove effettuati all'interno del carcere. Da questi risulta evidente come il lavoro abbia coniugato due aspetti ugualmente importanti: la lettura e selezione dei testi e l'improvvisazione degli attori. Per quanto riguarda il primo aspetto, come è cambiato il rapporto e il lavoro sui testi rispetto ai primi spettacoli e come è poi cambiato nel corso degli anni, con la scelta di un materiale letterario di riferimento sempre più vasto?*

Direi che ci sono diverse stagioni nel mio rapporto con il testo. Prima del *Marat-Sade* c'è stata la stagione degli spettacoli napoletani: scegliere quei testi è stato prima di tutto un modo per entrare in contatto con la compagnia, che all'epoca era formata quasi esclusivamente da napoletani – perché in quegli anni era quella la composizione del carcere. Il *Marat-Sade* è stato il primo vero lavoro "di respiro" e ha rappresentato un passaggio importante alla drammaturgia internazionale: quel testo lo abbiamo in parte modificato, riscritto, abbiamo inserito delle canzoni e ridotto la struttura, ma si può dire che siamo stati abbastanza fedeli al *Marat-Sade* di Peter Weiss, perché il contesto in quel momento lo chiedeva. Successivamente, abbiamo cominciato sempre più a intendere i testi come punti di partenza per un lavoro che spesso ci

porta altrove: in alcuni casi, della fonte letteraria originale è rimasto solo il titolo, come è successo con *Insulti al pubblico*.

Nel *Marat-Sade* abbiamo lavorato tantissimo sul testo, sui personaggi, sulla riscrittura e sulla selezione di passaggi che risuonavano in noi maggiormente, ma la svolta è arrivata quando abbiamo trovato la scena della corsa in cerchio. Quell'esplosione di vitalità era per me la cosa più importante di quel lavoro: era vita che si voleva liberare. Ma se per me era vita che si voleva liberare, per chi ci vedeva erano detenuti che chiedevano la libertà. Quindi quello che molti spettatori, critici, studiosi hanno pensato in quel periodo era che io fossi un regista che si occupava di carcere e di detenuti, che volessi mettere in mostra tutte le loro problematiche e i loro vissuti personali. Ma la mia idea è sempre stata un'altra: mostrare che *noi* siamo in prigione, non *loro*. O meglio, loro sono in prigione due volte, in quanto detenuti e in quanto esseri umani. Quindi è cominciata una vera e propria disputa con gli spettatori che mi ha portato piano piano a provare a prevedere quali potessero essere le loro "mosse," intendendo con "mosse" il modo in cui loro avrebbero interpretato i nostri spettacoli a partire dalle loro aspettative e pregiudizi.

L'evoluzione drammaturgica della compagnia è stata parallela a quello che era lo sguardo che aveva il pubblico su di noi: non è una questione di piacere o meno, di giudizio o non giudizio, ma di comprendere o meno la nostra ricerca artistica. Ma sono cascato anch'io in questa trappola: io andavo *contro* per andare *contro il pubblico*, ma nel mentre scivolavo in un terreno che non mi rappresentava più. Era feroce ironia, ma a un certo punto mi sono reso conto che non mi interessava, e questo mi ha portato a cambiare tantissimo l'approccio alla drammaturgia.

Il carcere mi ha insegnato che non è possibile mettere in scena l'uomo per quello che è, non è possibile fare un teatro di rappresentazione, perché qui dentro qualsiasi personaggio rappresenti, di qualsiasi opera, la discussione va sempre a finire sul detenuto, sul male e sul bene. Quindi mi sono reso conto che il teatro di rappresentazione è una trappola, non solo per i detenuti ma per tutti noi, è una trappola per l'uomo e per lo sguardo che l'uomo ha sul mondo.

Questo, lentamente, mi ha portato ad avere un approccio diverso rispetto ai testi. Ad esempio, il progetto su cui stiamo lavorando adesso è ancora frutto di questo ragionamento: non vogliamo trattare i temi che sono sulla bocca di tutti, non vogliamo trattare i temi sociali, non vogliamo parlare di carcere, non vogliamo parlare di bene e di male, non vogliamo continuare a raccontare l'uomo per come ancora si pensa. Chiaramente, nel momento in cui decidiamo di non riconoscersi simili a quell'umanità raccontata da Shakespeare o da altri autori, ma decidiamo di immaginare un uomo completamente diverso, è come se ci spostassimo su un piano di

astrazione, di irrealtà, di fantasia, di utopia, e questo rende tutto il lavoro molto più difficile. Raccontare un uomo pieno di contraddizioni è più immediato perché con esso ci identifichiamo più facilmente: togliere questo processo di identificazione immediata significa andare a risvegliare parti di noi sopite, messe da parte. È proprio questo che ha prodotto un cambiamento rispetto ai testi che abbiamo scelto, agli autori e a come concepiamo il teatro, l'uso della parola e lo stare in scena.

> *Spostandoci sul tema delle improvvisazioni, dai video delle prove risulta che nel* Marat-Sade *la costruzione dei personaggi è nata dai ricordi degli stessi attori che hanno ricreato le gestualità e i movimenti di persone con problemi di salute mentale realmente conosciute. Nel caso della ripresa dello spettacolo del 2008, andata in scena per il ventennale della compagnia, nel lavoro di riallestimento ci sono state indicazioni e tecniche di improvvisazione simili per gli attori?*

Nel 2008 abbiamo lavorato in modo diverso: avevamo il video della versione originale e quindi gli attori hanno usato i personaggi interpretati dai loro predecessori come riferimento. La stragrande maggioranza ha seguito questa linea, anche se c'erano alcuni nuovi attori. Mi ricordo, per esempio, di un attore marocchino che all'inizio stava fermo in un angolo nel cortile: aveva trovato un'espressione personale molto impressionante, che abbiamo usato come apertura dello spettacolo. Lavorando insieme, alcuni hanno sviluppato ulteriormente i personaggi, ma per la maggior parte abbiamo seguito la struttura esistente: il personaggio con la stampella, quello sul cavallo, e così via.

Il processo di lavoro del 1993 è stato molto diverso. Inizialmente, quando ho proposto di fare *Marat-Sade*, la reazione degli attori è stata negativa: non volevano interpretare dei pazzi. C'era una resistenza simile a quella che avevamo incontrato con altri ruoli, come quando nei primi spettacoli alcuni attori non volevano vestirsi da donna. Ma alla fine, attraverso discussioni e prove, gli attori hanno capito che interpretare quei ruoli poteva essere liberatorio perché permetteva loro di esplorare nuove capacità e di mostrare un lato diverso di sé.

Quindi abbiamo iniziato a lavorare e improvvisare a partire dai ricordi di ognuno: c'era chi, ad esempio, ricordava compagni di cella che si erano finti pazzi per ottenere benefici durante la detenzione e aveva cominciato a imitarne i gesti e i tic. Pian piano, tutti gli attori hanno cominciato a condividere ricordi ed entrare nei personaggi. Marco Luoni, che interpretava il Banditore, si ricordava di un uomo conosciuto da bambino che camminava incespicando sul suo bastone: quel ricordo ha dato vita al suo personaggio. Così come Franco Capasso, che aveva

conosciuto, tanti anni prima, un uomo che soffriva di crisi epilettiche e, a partire da quei ricordi, ha creato un personaggio incredibile, che tremava e si muoveva in modo unico. All'improvviso è emersa un'umanità profonda, fatta di persone con storie particolari, c'era tutto un mondo vissuto. Abbiamo iniziato a lavorare sulla voce, sulle urla, facevamo esercizi fisici, abbiamo introdotto delle camicie di forza fatte da noi in costumeria. A uno degli attori abbiamo lasciato la camicia di forza per un giorno intero: a un certo punto ha cominciato a chiederci di scioglierlo, e poi di avere una sigaretta. Era un momento così reale che è entrato a far parte dello spettacolo.

Il tema della rivoluzione, poi, era centrale. Covavamo l'idea di una rivoluzione dentro il carcere e volevamo essere visti come rivoluzionari. Quello che facevamo in quella stanza era una rivoluzione rispetto al luogo e alla storia di ognuno degli attori. Abbiamo costruito anche una ghigliottina con dei pali trovati per strada. All'inizio usavamo dei cocomeri per testarla, ma sporcavano troppo i costumi. La ghigliottina aveva un blocco di legno pesantissimo che cadeva su un altro pezzo di legno: era impressionante vedere quella massa cadere. Piano piano, abbiamo unito tutte queste idee, e il risultato è stato un lavoro collettivo con una partecipazione notevole.

> *Nello spettacolo* I Negri *del 1996, forse più che in ogni altro, emergono la centralità del corpo dell'attore e l'influenza di Grotowski (con riferimenti più o meno espliciti al Principe Costante nel corso delle prove). Nell'immagine dell'attore spoglio davanti agli spettatori, che trema sulle gambe come nella scena finale o appeso a testa in giù come un pupo o un crocefisso rovesciato, si può rivedere l'immagine grotowskiana dell'attore santo. Quanto le tue esperienze grotowskiane hanno influito sul tuo lavoro con l'attore?*

Quando sono entrato in carcere venivo dal lavoro con L'Avventura, dove avevo sperimentato la radicalità delle azioni fisiche. La centralità della fisicità degli attori e la povertà dei mezzi hanno guidato anche i primi spettacoli della Compagnia della Fortezza.

Nello spettacolo *I Negri* gli attori mostravano agli spettatori i loro corpi, i tatuaggi, i tagli, i fori di proiettile, perché quello era uno spettacolo *contro* il pubblico che nasceva in risposta allo scandalo delle rapine del 1995 e alla reazione che ne seguì. Lo scandalo delle rapine ha avuto un impatto devastante su di noi: io venivo trattato dalla stampa e dall'opinione pubblica come l'organizzatore di una banda criminale, ed è stato anche scritto che gli attori usavano i trucchi e i costumi di scena per compiere le rapine. È stato come se la realtà avesse finalmente trovato l'occasione per vendicarsi su tutto quello che avevamo fatto fino a quel momento:

all'improvviso era comparsa la possibilità di cancellare il nostro lavoro e di dargli un'accezione negativa.

I Negri è nato come risposta a questa situazione, ed è stato un lavoro che ha affrontato direttamente il tema dei pregiudizi contro di noi. *I Negri* è un altro esempio di processo creativo che è "esploso" durante le prove, perché tutti gli attori sentivano un bisogno di riscatto, tutti volevano partecipare. Siamo partiti dal testo di Genet e ognuno ha scelto monologhi e dialoghi che in lui risuonavano maggiormente, senza attribuire personaggi: diversi attori interpretavano gli stessi monologhi, avevamo due o tre Villaggio, tre o quattro Villa di San Nazario, e così via. Lavoravamo sulle scene, sui testi, abbiamo provato a dipingerci il volto e il corpo di nero, ma ho capito presto che anche quello era superfluo, che non era necessario, che bastavano loro con i loro corpi e i loro volti. Ero arrivato alla conclusione: "I negri siamo noi".

Quindi, sì, il lavoro veniva da suggestioni grotowskiane, dall'idea di performer che non rappresenta un personaggio ma *è*, e allo stesso tempo è proiettato verso un altro sé. Per quanto riguarda la scenografia, che sicuramente ha dei rimandi al *Principe Costante,* l'idea ci è venuta nel momento in cui ci siamo spostati dalla stanza al campino: le stesse scene provate dentro al carcere non avevano la stessa forza fuori, allora ho capito che l'elemento fondamentale dello spettacolo era la vicinanza. Quindi abbiamo preso le panchine e le abbiamo avvicinate tantissimo allo spazio scenico, andando a stringere gli attori contro le sbarre: tornati in quel rapporto di intimità e vicinanza, lo spettacolo ha subito riacquistato la sua forza. A un certo punto, siamo anche andati a visitare un gabinetto anatomico, non ricordo esattamente dove: abbiamo osservato la gradinata di legno e il tavolo per esperimenti sul corpo umano e abbiamo deciso che la struttura dello spettacolo avrebbe seguito quella forma, con un semicerchio per il pubblico. Quel tipo di disposizione permetteva al pubblico di vedere meglio mantenendo un rapporto di vicinanza, rispetto a una gradinata normale che li avrebbe allontanati maggiormente. Questo principio costante di coinvolgimento e visione dall'alto è stato certamente uno dei temi su cui abbiamo riflettuto.

Ma la svolta decisiva per il nostro lavoro è stata l'introduzione del manuale di fisiognomica di Lombroso e, soprattutto, il suo incontro con Franco Capasso. Mentre lavoravamo esclusivamente sul testo di Genet, sebbene interessante, non si registrava alcun progresso significativo. È stato allora che ho introdotto per la prima volta nel carcere il libro di Lombroso. L'attore ha preso in mano il libro e ha visto le fotografie che catalogavano i volti e i corpi di uomini come violentatori, rapinatori, ladri, e altro ancora. Franco ha quindi utilizzato questo libro come base per l'improvvisazione, coinvolgendo gli attori e anche gli agenti nel processo e creando una sorta di "fuggi fuggi" generale. Era un gioco che ci divertiva ma anche

estremamente crudele, nel quale Franco confrontava i volti con i disegni riportati sul libro e designava l'uno o l'altro detenuto, agente, perfino il direttore, come violentatore, rapinatore, e così via. Quell'improvvisazione è poi divenuta la struttura portante dello spettacolo.

> *Sempre a proposito dei video relativi allo spettacolo* I Negri*, è interessante osservare come i testi degli articoli sulle rapine ("Operazione Hollywood") siano elementi drammaturgici centrali nel corso delle prove, fino a essere presenti in forma di testo letto da Franco Capasso durante il debutto. Tuttavia, dalla seconda replica in poi, la scena dedicata alla lettura degli articoli è stata eliminata del tutto. Perché questa scelta?*

Inizialmente, nello spettacolo abbiamo inserito alcune scene che facevano esplicito riferimento alla realtà e a quello che stava succedendo fuori. Franco Capasso, per esempio, leggeva i titoli di giornale riferiti alle rapine. Poi abbiamo deciso di togliere tutti i riferimenti diretti e rendere *I Negri* un lavoro autonomo, perché abbiamo capito che questi riferimenti servivano principalmente a noi, erano le *nostre* motivazioni, ed entravano nello spettacolo indirettamente come proiezioni dei nostri bisogni.

> *Nell'*Amleto *del 2001 lo spazio del carcere è elemento drammaturgico a tutti gli effetti, se non protagonista vero e proprio dell'opera. Il tuo rapporto con lo spazio è cambiato nel corso degli anni, da opere che mostrano lo spazio del carcere a opere che lo nascondono totalmente. Qual è stato e qual è oggi il tuo rapporto con lo spazio del carcere?*

La questione dello spazio è qualcosa a cui penso spesso. Il carcere è uno spazio fortemente caratterizzato, ma il teatro sottrae lo spazio alla realtà, innesta una logica e una prassi completamente diverse, rinomina questo luogo. La pratica di *rinominare gli spazi della realtà* è propria del teatro, che rinomina il carcere e rinomina i detenuti-attori. A me non interessa raccontare storie ma verificare se e come la realtà possa essere modificata e trasformata dall'interno. Noi adesso siamo in un luogo che è detto e definito come carcere: siamo in una cella, questa è la realtà di questo spazio fisico. Ma quello che a me interessa è tradire questo spazio, mettere in crisi la sua identità. È un'operazione che faccio anche con me stesso: come faccio a *tradirmi*, a tradire le mie origini e me stesso? Come faccio a scoprire se ci sono altre potenzialità in me, se c'è qualcosa oltre a quello che sono, per puro caso, in questo momento storico?

Noi siamo dentro un carcere, ma allo stesso tempo siamo nel teatro. In questo spazio convivono già due identità: quella del carcere, che ci contiene tutti quanti con le sue regole, e quella del teatro, che ha delle regole completamente diverse. Il carcere ci contiene, ma allo stesso tempo, in questo spazio, il teatro con le sue logiche mette in crisi lo spazio originario. Perché lo mette in crisi? Perché quello che stiamo facendo qui dentro non appartiene, o forse appartiene solo in piccola parte, ai parametri del luogo reale che ci ospita. Le persone che hanno un ruolo qui dentro si pensano in un certo modo, e si può dire che il carcere stesso si pensa in un certo modo. Ma l'esistenza stessa di questo spazio, che rinomina la realtà del carcere trasformandolo in teatro, permette ai detenuti-attori di percepirsi in modo diverso. Noi non ci illudiamo, né ci allontaniamo fisicamente dal luogo reale, ma facciamo un processo di consapevolezza grazie all'arte e alla cultura che permette di allontanarci dai nostri ruoli sociali. Se qui dentro ti allontani dal tuo ruolo, non metti in crisi solo la tua identità ma metti in crisi anche l'identità stessa del carcere. Ma bisogna che precisi che questo dovrebbe essere il teatro anche fuori.

La scenografia è una protesi, un rinforzo per rendere ancora più palese questo tipo di trasformazione. Potrebbe anche non esserci. Ci sono stati spettacoli come *I Negri* in cui la scenografia era ridotta all'osso, alla relazione pubblico-attore. In quel contesto si vedeva ancora di più il carcere, si vedevano le sbarre con tutti gli agenti schierati: noi dimostravamo di essere più forti di questo spazio, ma il pubblico vedeva prima di tutto il carcere. L'unica cosa che potevamo fare era incidere sulla relazione e sulla persona: non sottrarre gli attori dal carcere ma sottrarre il carcere dagli attori, perché in quel momento loro si stavano giocando un'altra possibilità. Che lo sapessero o meno, che ne fossero consapevoli o meno, anche oggi, in questa stanza, gli attori qui presenti[870] stanno vivendo un'altra possibilità, un'altra potenza, un altro sé, un altro momento. Il gioco è sempre stato questo: rinominare e ritagliarsi una finestra nelle grinfie dello spazio della realtà. Questo mi ha portato lentamente a sottrarre sempre di più il carcere, volutamente. Ma questo è il teatro.

L'evoluzione delle scenografie fa parte di un processo consapevole di trasformazione della realtà. Quando lavoriamo nel campino è come se operassimo nella piazza di una città: le persone passano, vedono il palco e gli oggetti di scena, e non riconoscono più quel luogo. È in atto una vera e propria metamorfosi dello spazio.

[870] Armando Punzo ha scelto di realizzare l'intervista nello spazio-teatro del carcere, alla presenza degli attori della compagnia (*N.d.R.*).

Per 35 anni, questo spazio è stato la mia maledizione: doverlo rinominare ogni volta, evitando la routine e cercando sempre di sorprendere me stesso e gli spettatori. Per me, trovare sempre nuove soluzioni è una questione di vita o di morte, perché se sento di essere arrivato a un capolinea, di non avere più idee o cose da dire, significa che devo arrendermi alla realtà, al fatto che il campino rimarrà sempre un luogo dove le persone camminano, avanti e indietro, parlando solo di carcere, occupandosi solo di carcere, con i rumori e i suoni del carcere. Questa sarebbe per me una sconfitta assoluta.

Allo stesso tempo, ovunque guardi, in questa stanza o fuori nel campino, ho ricordi di tante persone e di tante cose accadute negli ultimi 35 anni. È affascinante l'idea che in questo luogo si ammassino i fantasmi, le essenze di quello che è stato. Questo per me è il luogo dei miracoli. L'ho definito così: il *teatro dei miracoli*. Qui ho visto concretizzarsi tanti discorsi teorici, sul teatro, sulla trasformazione delle persone, sull'uscire da se stessi.

> *Dai video delle prove relativi allo spettacolo* Amleto *si vede, per la prima volta, l'utilizzo di alcuni modellini in miniatura rappresentanti villaggi rurali, utilizzati come spunto per le improvvisazioni degli attori sul tema del villaggio e del giardino ideale. La presenza di modellini che "anticipano" la scenografia finale diventerà una costante negli anni successivi, penso ad esempio al modellino del cabaret rosso durante le prove de* I Pescecani *o al modellino della scenografia* di P. P. Pasolini. *Come nascono le idee di queste miniature e chi le realizza? E che ruolo assumono nel corso delle prove?*

I modellini li realizziamo sempre noi, qui dentro. Ce n'è uno anche adesso sul palco del teatrino, l'ha costruito Pasquale [Concas, uno degli attori della compagnia, *N.d.R.*], a partire dalle riflessioni che accompagnano il lavoro sul nuovo spettacolo. Fungono da spunti per riflettere su una tematica o per dare origine a improvvisazioni: nel caso di *Amleto*, la miniatura nasceva dalla volontà di esplorare macro e micro dimensioni. Abbiamo inserito casette, animali e alberelli, poi la scena è diventata una specie di villaggio svizzero, un luogo sospeso nel tempo. All'idea del giardino zen e del villaggio ideale siamo arrivati verso la fine, dopo aver esplorato diverse opzioni per la scenografia. Gli attori lavoravano con i fiori e con gli animali, creando un ambiente semplice ma suggestivo; abbiamo acquistato una quantità infinita di fiori colorati, Santino Martone aveva addestrato delle oche che lo seguivano ovunque, si era creata un'atmosfera incantata.

L'*Amleto* per noi è diventato un'immagine di tranquillità. Abbiamo creato un villaggio svizzero con prato, fiori, animali e attori che diventavano giardinieri, ingentiliti. Ma dietro

questa tranquillità c'era un falso: abbiamo messo il pubblico dietro le sbarre e, senza che se ne rendesse conto, lentamente svuotavamo la scena, un fiore alla volta, fino a lasciare solo il carcere, come per mostrare agli spettatori che cosa si celava realmente dietro a quell'immagine pacificante e che corrispondeva a quello che loro avevano in mente.

> *Con* L'opera da tre soldi *del 2002 entra in carcere, per la prima volta, la musica dal vivo. Dai video delle prove emerge chiaramente come l'elemento musicale e le improvvisazioni degli attori si influenzino a vicenda: il primo stabilisce l'andamento e l'intensità delle seconde, e viceversa. In che modo la musica dal vivo ha influenzato il processo creativo della compagnia, contribuendo a trasformare le dinamiche compositive degli spettacoli?*

Nei primissimi spettacoli la musica non c'era, se non nella forma di qualche canzone cantata o suonata dal vivo con la chitarra. Ma l'utilizzo della musica come parte integrante della scrittura scenica è arrivato a partire da *Marat-Sade.* La musica mi è servita prima di tutto per coprire la colonna sonora del carcere, per creare un'atmosfera che attenuasse tutti i rumori, i suoni e le voci che costituiscono la quotidianità di questo posto. Fin da subito, la musica è diventata attivatrice di ulteriori spazi e possibilità emotive.

Durante la creazione dell'*Opera da tre soldi* avevamo un attore che sapeva suonare la pianola, Vincenzo Lo Monaco: noi provavamo e lui ci accompagnava senza fermarsi mai, era come se le musiche che suonava tenessero acceso un fuoco per tutta la durata delle prove. Abbiamo ascoltato tutte le canzoni dell'*Opera da tre soldi* in diverse versioni, abbiamo visto video e immagini, ma il punto di svolta è stato conoscere il gruppo Ceramiche Lineari tramite l'attuale nostro compositore Andreino Salvadori. Ho sentito i loro pezzi e ho pensato di invitarli a suonare qui dentro, in modo tale da rendere lo spettacolo una sorta di cabaret. Abbiamo riscritto alcune delle loro canzoni usando le parole di Brecht, alcuni dei nostri attori cantavano, soprattutto Sabino Mongelli. Poi è arrivata anche la Filarmonica Giacomo Puccini di Pomarance: avevamo scelto di portare una banda dentro al carcere proprio perché era la cosa più potente che potessimo fare per dare un colpo alla realtà di questo luogo. Ricordo la potenza del tango ballato da Santino Martone e Tonino Scarola sul *Tango Ballade* suonato dalla banda. L'impatto sonoro ed emotivo di una banda dal vivo dentro queste mura è stato potentissimo. La musica, quindi, come creatrice di ulteriori spazi emotivi, di possibilità di improvvisazione, di atmosfere che facilitano il lavoro dell'attore. È un vero e proprio *attivatore*.

Da quando è arrivato Andreino Salvadori le musiche vengono composte tutte qui, nel teatrino, durante le prove: mentre noi ragioniamo, leggiamo i testi e improvvisiamo, lui ci

ascolta, capisce quali sono le atmosfere che vogliamo evocare e compone al pianoforte. Se parliamo di luoghi della beatitudine, di laghi calmi, di acqua, di tempo sospeso, lui arriva con delle proposte musicali che rendono ancora più reale e concreta quell'atmosfera: noi, come attori, ci arricchiamo della presenza di Andreino e lui, come compositore, della nostra. Tutto nasce qui dentro: i testi, le musiche, le scenografie, i costumi.

> *Dai primi spettacoli della compagnia – penso ad esempio a* La Gatta Cenerentola*, dove sei andato personalmente in scena nei panni del femminiello perché nessuno voleva interpretare questo ruolo – alla provocazione esplicita dell'*Opera da tre soldi *la compagnia ha fatto tantissima strada. Dall'*Opera da te soldi *in poi la femminilità è un tema molto presente, non solo come interpretazione di ruoli femminili da parte di attori uomini, ma anche come una vera e propria presa di posizione contro il dominio di un'identità carceraria fortemente improntata sulla virilità. Ma quello che risulta più sorprendente dai video delle prove è che, nel clima festoso e provocatorio di quel periodo, gli attori sono giunti autonomamente, attraverso l'improvvisazione, a esplorare la dimensione del femminile (burlesque, can-can e così via). Cosa ha rappresentato in quegli anni l'esplorazione dell'universo* en travesti*?*

Quando sono entrato per la prima volta nel carcere di Volterra ho trovato un ambiente fortemente dominato dalla presenza maschile, non solo a causa della presenza esclusiva di detenuti uomini, ma anche per le limitazioni imposte all'accesso di altre figure femminili. Quindi "giocare" le parti femminili, se necessario, mi sembrava ovvio. Questo si univa ad alcune considerazioni sul teatro delle origini, sul teatro elisabettiano e su tutti quei casi in cui le figure femminili erano – e in alcune culture lo sono ancora – interpretate da attori maschi, in cui c'era un'attenzione particolare al realismo come lo intendiamo oggi e in cui la credibilità di una figura femminile non dipendeva dalla sua interpretazione da parte di una donna, ma piuttosto dalla sensibilità e dall'essenza che l'attore riusciva a trasmettere.

È vero, inizialmente nessuno voleva interpretare personaggi femminili, ma poi è diventato quasi un gioco. Penso all'*Opera da tre soldi* o ad *Hamlice*: tutti si rifiutavano, poi è bastato dar loro delle scarpe da drag queen e subito facevano a gara per indossarle. Era un gioco finalizzato a uscire da se stessi, essere attori, e funzionale all'improvvisazione: camminare su quelle scarpe era complicatissimo, ti obbligava a mantenere una certa postura, un certo modo di camminare, ti faceva entrare subito nel personaggio.

Poi, per rompere le convenzioni del carcere, quando possibile e se necessario, ho iniziato a includere figure femminili interpretate da donne. È stato un processo naturale: le persone arrivavano per corsi o per stage e poi rimanevano con noi, non solo attrici ma anche costumiste o assistenti. Penso ad esempio a Silvietta Bertoni, che durante le prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie* era con noi come collaboratrice artistica. Non aveva mai fatto l'attrice e non pensava di fare l'attrice. Però un giorno è arrivata, si era tinta i capelli di nero e li aveva tagliati a caschetto: appena l'ho vista ho pensato ad Alice. L'ho fatta sedere nel corridoio, immobile come una bambolina: chi passava se la vedeva così davanti e tutti hanno capito che Alice poteva essere solo lei.

> *Rimanendo su* Hamlice*, dai video delle prove emerge come la scena iniziale della Corte Bianca nel campino – con l'avvio vero e proprio del sogno di Amleto – e la scena finale della rivolta delle lettere nascano dall'esigenza di fornire al pubblico una linea narrativa coerente in risposta a tre domande: quando, dove e a che cosa porta la rivoluzione dei personaggi. Nella definizione della narrazione e del senso dello spettacolo, che importanza ha avuto e ha ancora lavorare a partire da degli studi aperti al pubblico?*

Nel 2009, quando abbiamo fatto *Alice nel Paese delle Meraviglie*, avevamo già in mente l'idea di *Hamlice*. Il primo studio è servito moltissimo perché ci ha portato ad approfondire i costumi, le scenografie, i personaggi e soprattutto la linea narrativa. C'è una narrazione che è diversa da una storia che viene messa in scena: noi mettiamo gli spettatori di fronte a qualcosa di difficile comprensione, ma cerchiamo di dare tutti gli elementi per capire quello che sta succedendo. Nel caso di *Hamlice*, già dal primo studio del 2009 abbiamo creato una drammaturgia in cui i personaggi dell'*Amleto* shakespeariano decidevano di uscire dalle pagine del libro; questo è andato di pari passo con la creazione della scenografia: il carcere è stato trasformato in un vero e proprio libro pop-up, con grandi pagine scritte a mano che coprivano le pareti del corridoio e di tutte le stanze.

In generale, non costruiamo lo studio o gli studi di uno spettacolo sapendo dove il lavoro ci porterà. Iniziamo con una fase preparatoria che riguarda principalmente la drammaturgia: questa fase è diventata sempre più lunga e complessa perché, ormai da un po' di anni, non stiamo usando un unico testo di riferimento. Anche questo è un qualcosa che non so se durerà per sempre, ma è difficile trovare un testo che rappresenti il lavoro che stiamo facendo ora.

A proposito di questo, come si configura il lavoro che state svolgendo oggi sul nuovo spettacolo in rapporto ai testi?

Oggi partiamo da tanti testi, lavoriamo su un'ampia letteratura che ci offre nuovi sguardi sull'uomo e sul mondo, ma non partiamo più da un autore preciso. Non c'è uno Shakespeare di riferimento. Abbiamo dei compagni di strada che interpelliamo perché ci serve far capire che non siamo più soli. Abbiamo sempre più bisogno di *altri:* altri punti di vista, altre idee, altre ipotesi che appartengono a tutto il mondo della conoscenza.

Nello scegliere chi nominare in questo vastissimo panorama letterario e scientifico rischiamo di affogarci. Ma credo che a questo punto non sia più importante *chi*, ma *come* facciamo. A un certo punto nomineremo *Noi*. Non è più importante se citiamo Gandhi, Picasso o Einstein, perché è impossibile estrarre idee, frasi e concetti da tutto il mondo della conoscenza. Il nostro nominare sarà inevitabilmente limitato a ciò che siamo riusciti a leggere, guardare e immaginare: quello che conta ora è cosa facciamo delle idee di questi autori. Come facciamo capire al pubblico che c'è bisogno di tante idee, che non bisogna fermarsi su una sola, che bisogna guardarsi attorno e dentro di sé, ascoltare altre voci, altri punti di vista? Questo è quello che conta, che ti fa vivere, che ti permette di non farti travolgere dalla realtà.

LEGENDA

Archivi citati abbreviatamente

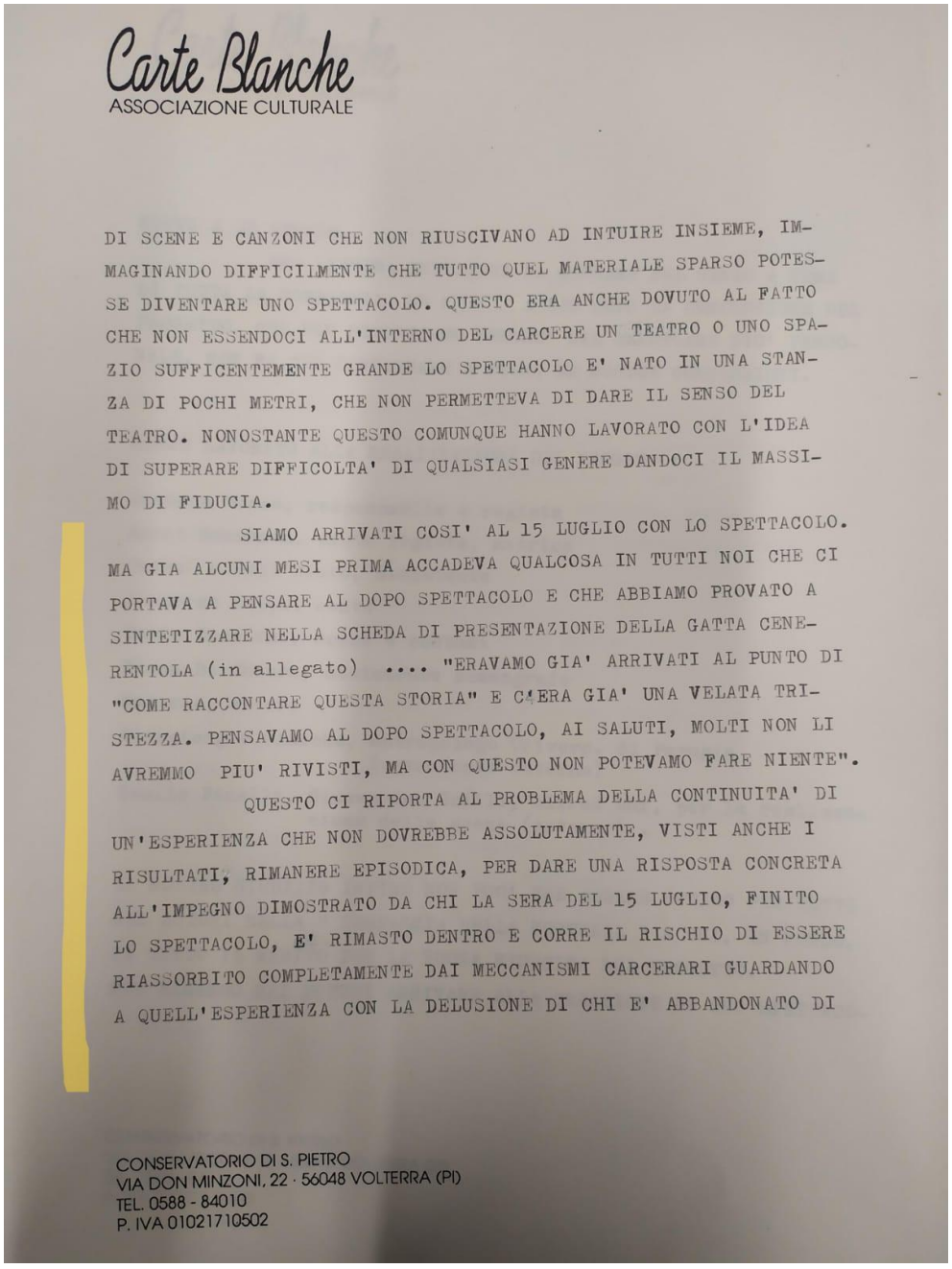
ACF-DAR = Archivio Compagnia della Fortezza (1987-2014), Bologna, Biblioteca delle Arti, Unibo.

ACF-BGV = Archivio Compagnia della Fortezza (1982-2014), Volterra, Biblioteca Guarnacci.

ACF-CB = Archivio Compagnia della Fortezza (1987-2024), Volterra, Carte Blanche.

15. DOCUMENTI D'ARCHIVIO

15.1. Il laboratorio teatrale (1988-1995). Documenti cartacei



Carte Blanche
ASSOCIAZIONE CULTURALE

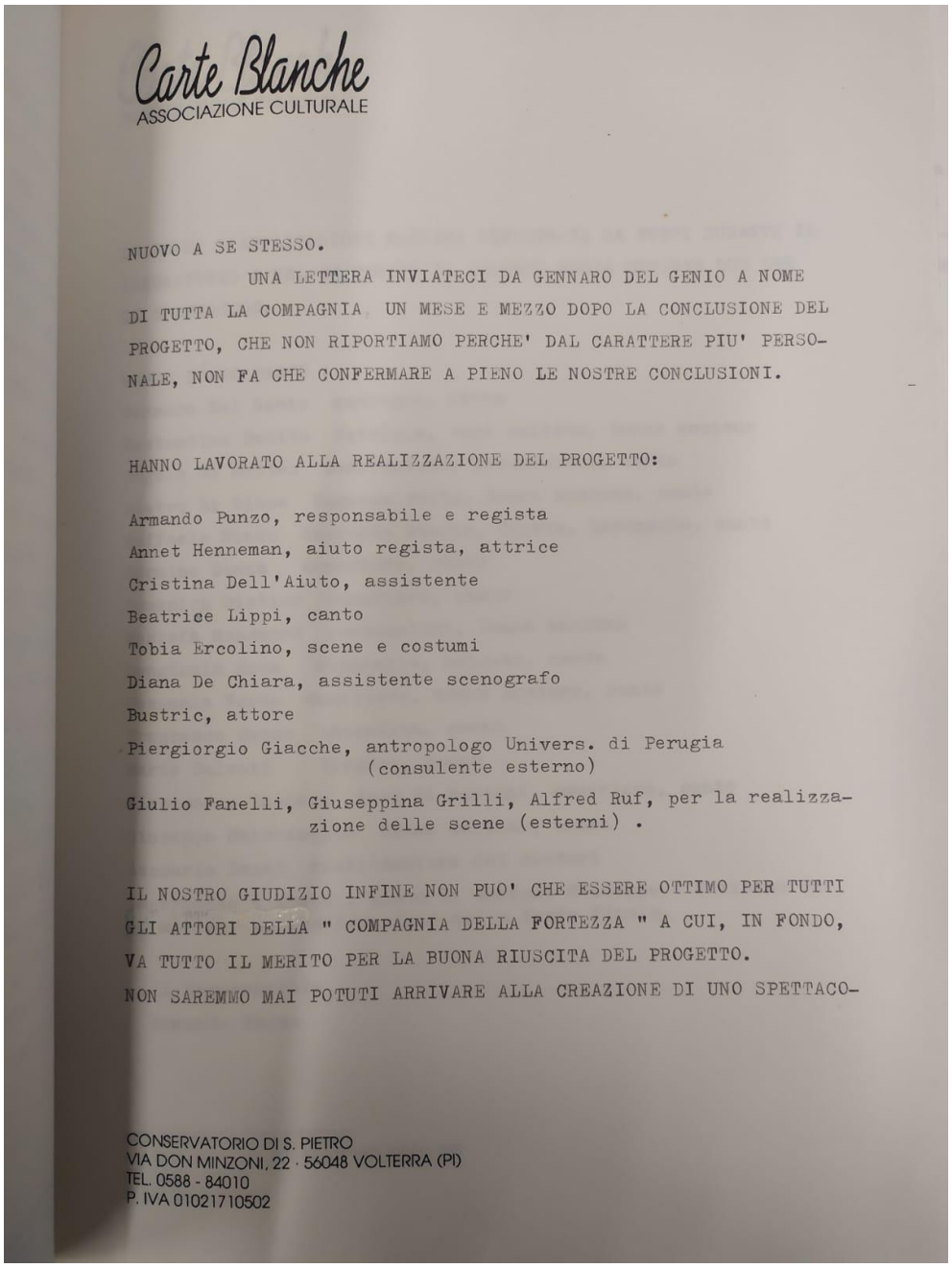
DI SCENE E CANZONI CHE NON RIUSCIVANO AD INTUIRE INSIEME, IMMAGINANDO DIFFICILMENTE CHE TUTTO QUEL MATERIALE SPARSO POTESSE DIVENTARE UNO SPETTACOLO. QUESTO ERA ANCHE DOVUTO AL FATTO CHE NON ESSENDOCI ALL'INTERNO DEL CARCERE UN TEATRO O UNO SPAZIO SUFFICENTEMENTE GRANDE LO SPETTACOLO E' NATO IN UNA STANZA DI POCHI METRI, CHE NON PERMETTEVA DI DARE IL SENSO DEL TEATRO. NONOSTANTE QUESTO COMUNQUE HANNO LAVORATO CON L'IDEA DI SUPERARE DIFFICOLTA' DI QUALSIASI GENERE DANDOCI IL MASSIMO DI FIDUCIA.

SIAMO ARRIVATI COSI' AL 15 LUGLIO CON LO SPETTACOLO. MA GIA ALCUNI MESI PRIMA ACCADEVA QUALCOSA IN TUTTI NOI CHE CI PORTAVA A PENSARE AL DOPO SPETTACOLO E CHE ABBIAMO PROVATO A SINTETIZZARE NELLA SCHEDA DI PRESENTAZIONE DELLA GATTA CENERENTOLA (in allegato) .... "ERAVAMO GIA' ARRIVATI AL PUNTO DI "COME RACCONTARE QUESTA STORIA" E C'ERA GIA' UNA VELATA TRISTEZZA. PENSAVAMO AL DOPO SPETTACOLO, AI SALUTI, MOLTI NON LI AVREMMO PIU' RIVISTI, MA CON QUESTO NON POTEVAMO FARE NIENTE".

QUESTO CI RIPORTA AL PROBLEMA DELLA CONTINUITA' DI UN'ESPERIENZA CHE NON DOVREBBE ASSOLUTAMENTE, VISTI ANCHE I RISULTATI, RIMANERE EPISODICA, PER DARE UNA RISPOSTA CONCRETA ALL'IMPEGNO DIMOSTRATO DA CHI LA SERA DEL 15 LUGLIO, FINITO LO SPETTACOLO, E' RIMASTO DENTRO E CORRE IL RISCHIO DI ESSERE RIASSORBITO COMPLETAMENTE DAI MECCANISMI CARCERARI GUARDANDO A QUELL'ESPERIENZA CON LA DELUSIONE DI CHI E' ABBANDONATO DI

CONSERVATORIO DI S. PIETRO
VIA DON MINZONI, 22 · 56048 VOLTERRA (PI)
TEL. 0588 - 84010
P. IVA 01021710502

1. Relazione consuntiva del laboratorio teatrale 1988-1989 (foglio 1).
ACF-BGV, corr. 3.



Carte Blanche
ASSOCIAZIONE CULTURALE

NUOVO A SE STESSO.
UNA LETTERA INVIATECI DA GENNARO DEL GENIO A NOME DI TUTTA LA COMPAGNIA UN MESE E MEZZO DOPO LA CONCLUSIONE DEL PROGETTO, CHE NON RIPORTIAMO PERCHE' DAL CARATTERE PIU' PERSONALE, NON FA CHE CONFERMARE A PIENO LE NOSTRE CONCLUSIONI.

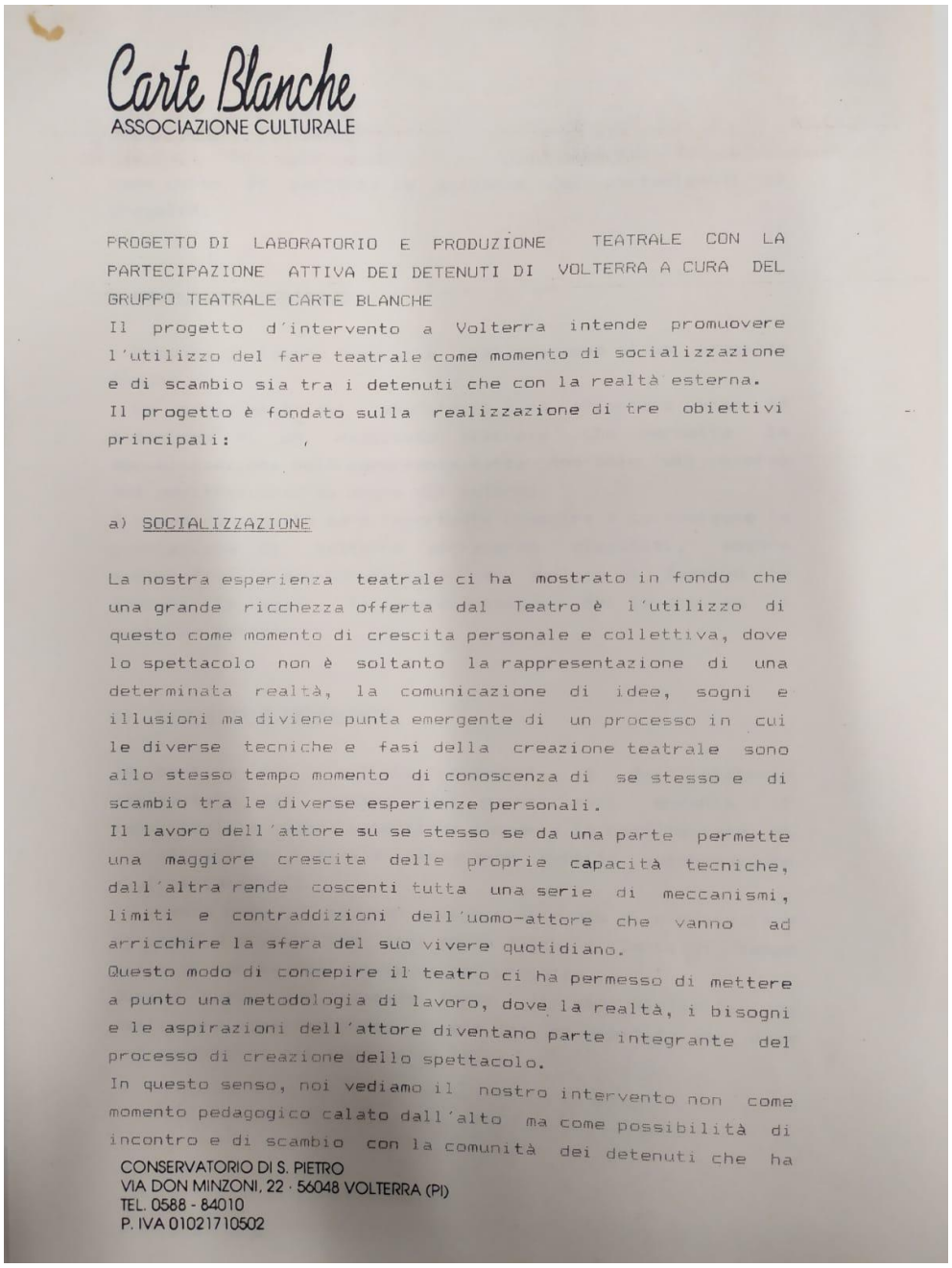
HANNO LAVORATO ALLA REALIZZAZIONE DEL PROGETTO:

Armando Punzo, responsabile e regista
Annet Henneman, aiuto regista, attrice
Cristina Dell'Aiuto, assistente
Beatrice Lippi, canto
Tobia Ercolino, scene e costumi
Diana De Chiara, assistente scenografo
Bustric, attore
Piergiorgio Giacche, antropologo Univers. di Perugia (consulente esterno)
Giulio Fanelli, Giuseppina Grilli, Alfred Ruf, per la realizzazione delle scene (esterni) .

IL NOSTRO GIUDIZIO INFINE NON PUO' CHE ESSERE OTTIMO PER TUTTI GLI ATTORI DELLA " COMPAGNIA DELLA FORTEZZA " A CUI, IN FONDO, VA TUTTO IL MERITO PER LA BUONA RIUSCITA DEL PROGETTO.
NON SAREMMO MAI POTUTI ARRIVARE ALLA CREAZIONE DI UNO SPETTACO-

CONSERVATORIO DI S. PIETRO
VIA DON MINZONI, 22 - 56048 VOLTERRA (PI)
TEL. 0588 - 84010
P. IVA 01021710502

2. Relazione consuntiva del laboratorio teatrale 1988-1989 (foglio 2).
ACF-BGV, corr. 3.



Carte Blanche
ASSOCIAZIONE CULTURALE

PROGETTO DI LABORATORIO E PRODUZIONE TEATRALE CON LA PARTECIPAZIONE ATTIVA DEI DETENUTI DI VOLTERRA A CURA DEL GRUPPO TEATRALE CARTE BLANCHE

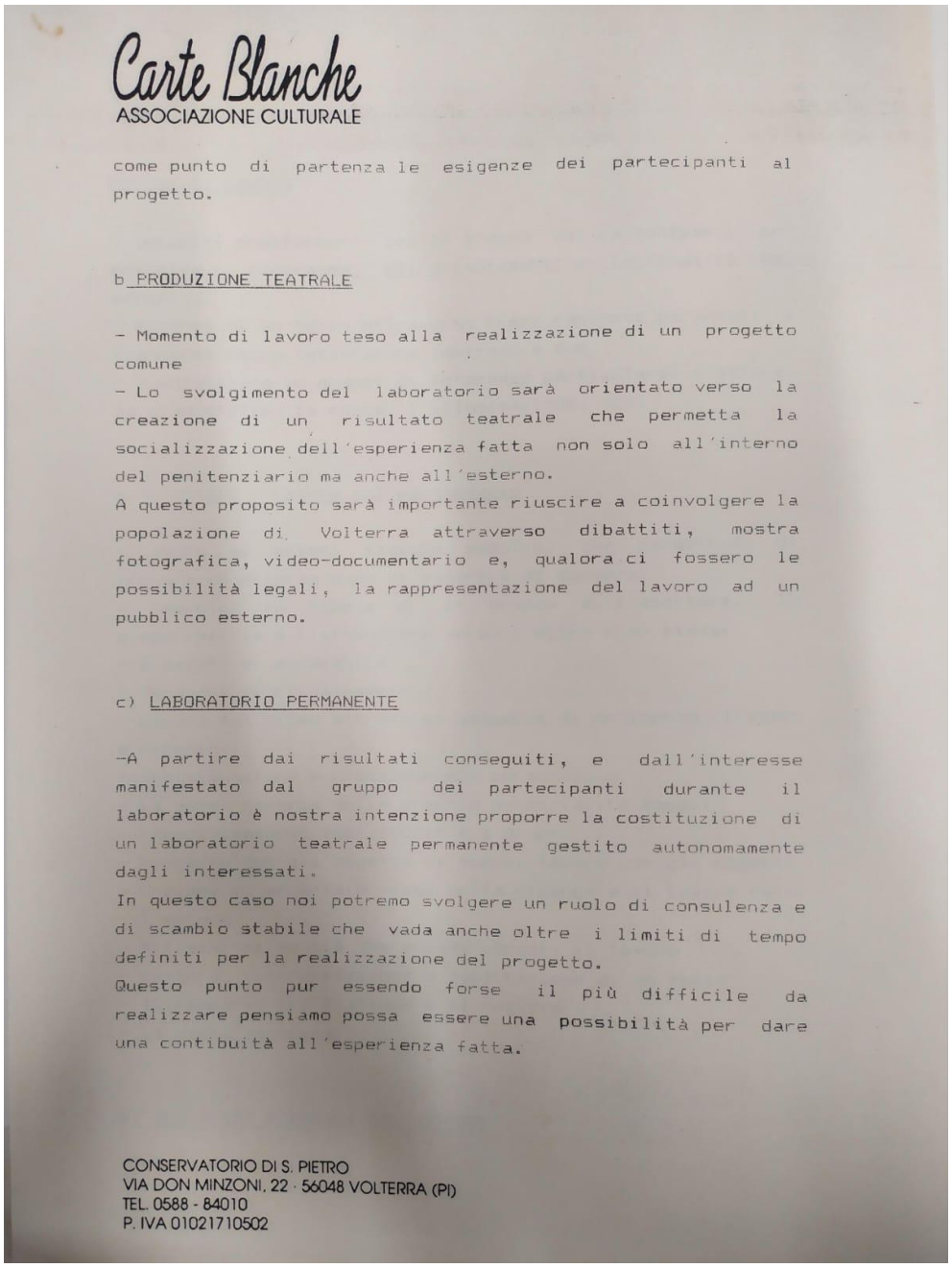
Il progetto d'intervento a Volterra intende promuovere l'utilizzo del fare teatrale come momento di socializzazione e di scambio sia tra i detenuti che con la realtà esterna.
Il progetto è fondato sulla realizzazione di tre obiettivi principali:

a) SOCIALIZZAZIONE

La nostra esperienza teatrale ci ha mostrato in fondo che una grande ricchezza offerta dal Teatro è l'utilizzo di questo come momento di crescita personale e collettiva, dove lo spettacolo non è soltanto la rappresentazione di una determinata realtà, la comunicazione di idee, sogni e illusioni ma diviene punta emergente di un processo in cui le diverse tecniche e fasi della creazione teatrale sono allo stesso tempo momento di conoscenza di se stesso e di scambio tra le diverse esperienze personali.
Il lavoro dell'attore su se stesso se da una parte permette una maggiore crescita delle proprie capacità tecniche, dall'altra rende coscenti tutta una serie di meccanismi, limiti e contraddizioni dell'uomo-attore che vanno ad arricchire la sfera del suo vivere quotidiano.
Questo modo di concepire il teatro ci ha permesso di mettere a punto una metodologia di lavoro, dove la realtà, i bisogni e le aspirazioni dell'attore diventano parte integrante del processo di creazione dello spettacolo.
In questo senso, noi vediamo il nostro intervento non come momento pedagogico calato dall'alto ma come possibilità di incontro e di scambio con la comunità dei detenuti che ha

CONSERVATORIO DI S. PIETRO
VIA DON MINZONI, 22 · 56048 VOLTERRA (PI)
TEL. 0588 - 84010
P. IVA 01021710502

3. Convenzione tra Carte Blanche e Comune di Volterra, febbraio 1989 (foglio 1).
ACF-BGV, corr. 3.



Carte Blanche
ASSOCIAZIONE CULTURALE

come punto di partenza le esigenze dei partecipanti al progetto.

b PRODUZIONE TEATRALE

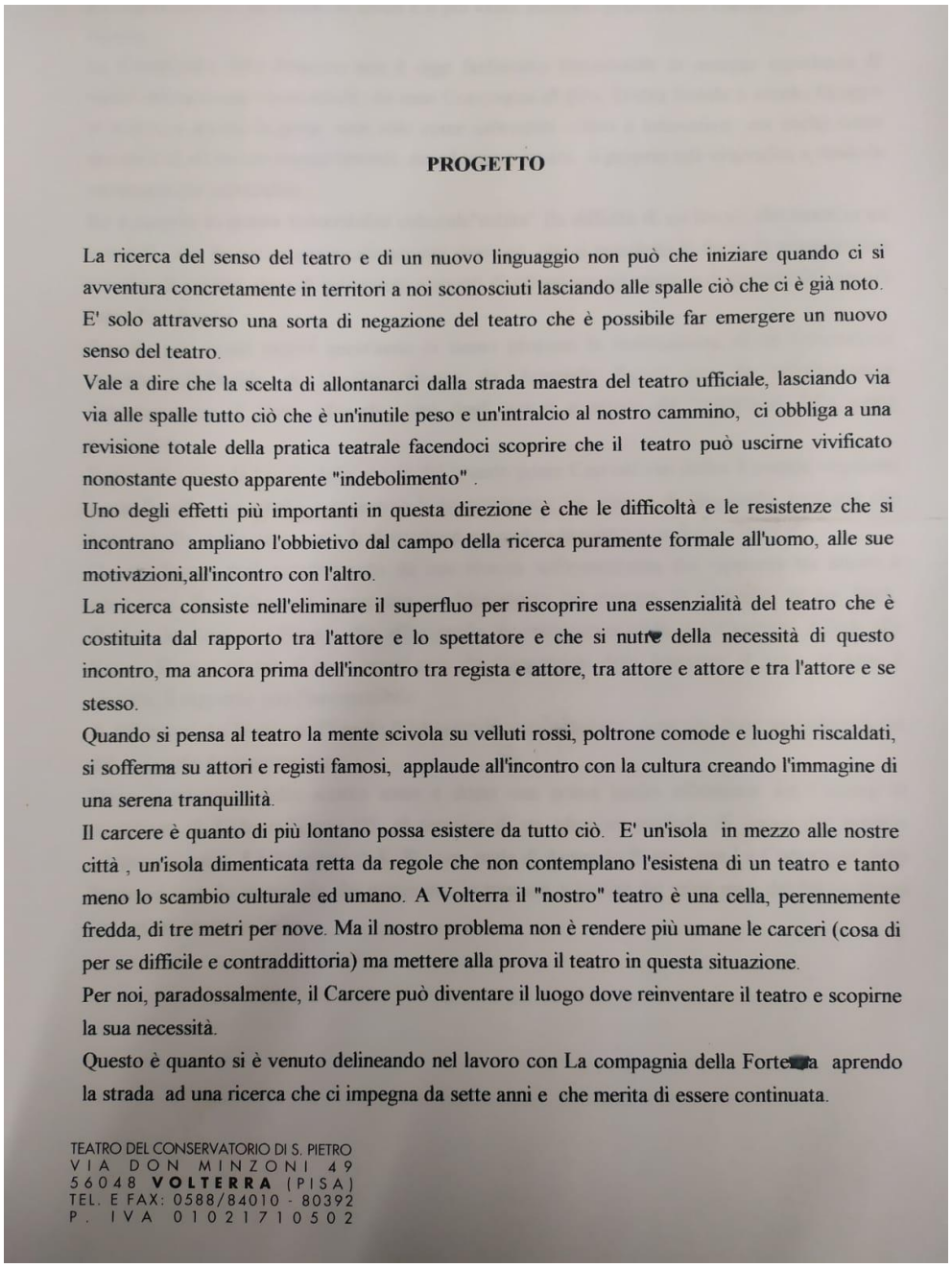
- Momento di lavoro teso alla realizzazione di un progetto comune
- Lo svolgimento del laboratorio sarà orientato verso la creazione di un risultato teatrale che permetta la socializzazione dell'esperienza fatta non solo all'interno del penitenziario ma anche all'esterno.
A questo proposito sarà importante riuscire a coinvolgere la popolazione di Volterra attraverso dibattiti, mostra fotografica, video-documentario e, qualora ci fossero le possibilità legali, la rappresentazione del lavoro ad un pubblico esterno.

c) LABORATORIO PERMANENTE

-A partire dai risultati conseguiti, e dall'interesse manifestato dal gruppo dei partecipanti durante il laboratorio è nostra intenzione proporre la costituzione di un laboratorio teatrale permanente gestito autonomamente dagli interessati.
In questo caso noi potremo svolgere un ruolo di consulenza e di scambio stabile che vada anche oltre i limiti di tempo definiti per la realizzazione del progetto.
Questo punto pur essendo forse il più difficile da realizzare pensiamo possa essere una possibilità per dare una contibuità all'esperienza fatta.

CONSERVATORIO DI S. PIETRO
VIA DON MINZONI, 22 - 56048 VOLTERRA (PI)
TEL. 0588 - 84010
P. IVA 01021710502

4. Convenzione tra Carte Blanche e Comune di Volterra, febbraio 1989 (foglio 2).
ACF-BGV, corr. 3.



PROGETTO

La ricerca del senso del teatro e di un nuovo linguaggio non può che iniziare quando ci si avventura concretamente in territori a noi sconosciuti lasciando alle spalle ciò che ci è già noto. E' solo attraverso una sorta di negazione del teatro che è possibile far emergere un nuovo senso del teatro.

Vale a dire che la scelta di allontanarci dalla strada maestra del teatro ufficiale, lasciando via via alle spalle tutto ciò che è un'inutile peso e un'intralcio al nostro cammino, ci obbliga a una revisione totale della pratica teatrale facendoci scoprire che il teatro può uscirne vivificato nonostante questo apparente "indebolimento" .

Uno degli effetti più importanti in questa direzione è che le difficoltà e le resistenze che si incontrano ampliano l'obbietivo dal campo della ricerca puramente formale all'uomo, alle sue motivazioni,all'incontro con l'altro.

La ricerca consiste nell'eliminare il superfluo per riscoprire una essenzialità del teatro che è costituita dal rapporto tra l'attore e lo spettatore e che si nutre della necessità di questo incontro, ma ancora prima dell'incontro tra regista e attore, tra attore e attore e tra l'attore e se stesso.

Quando si pensa al teatro la mente scivola su velluti rossi, poltrone comode e luoghi riscaldati, si sofferma su attori e registi famosi, applaude all'incontro con la cultura creando l'immagine di una serena tranquillità.

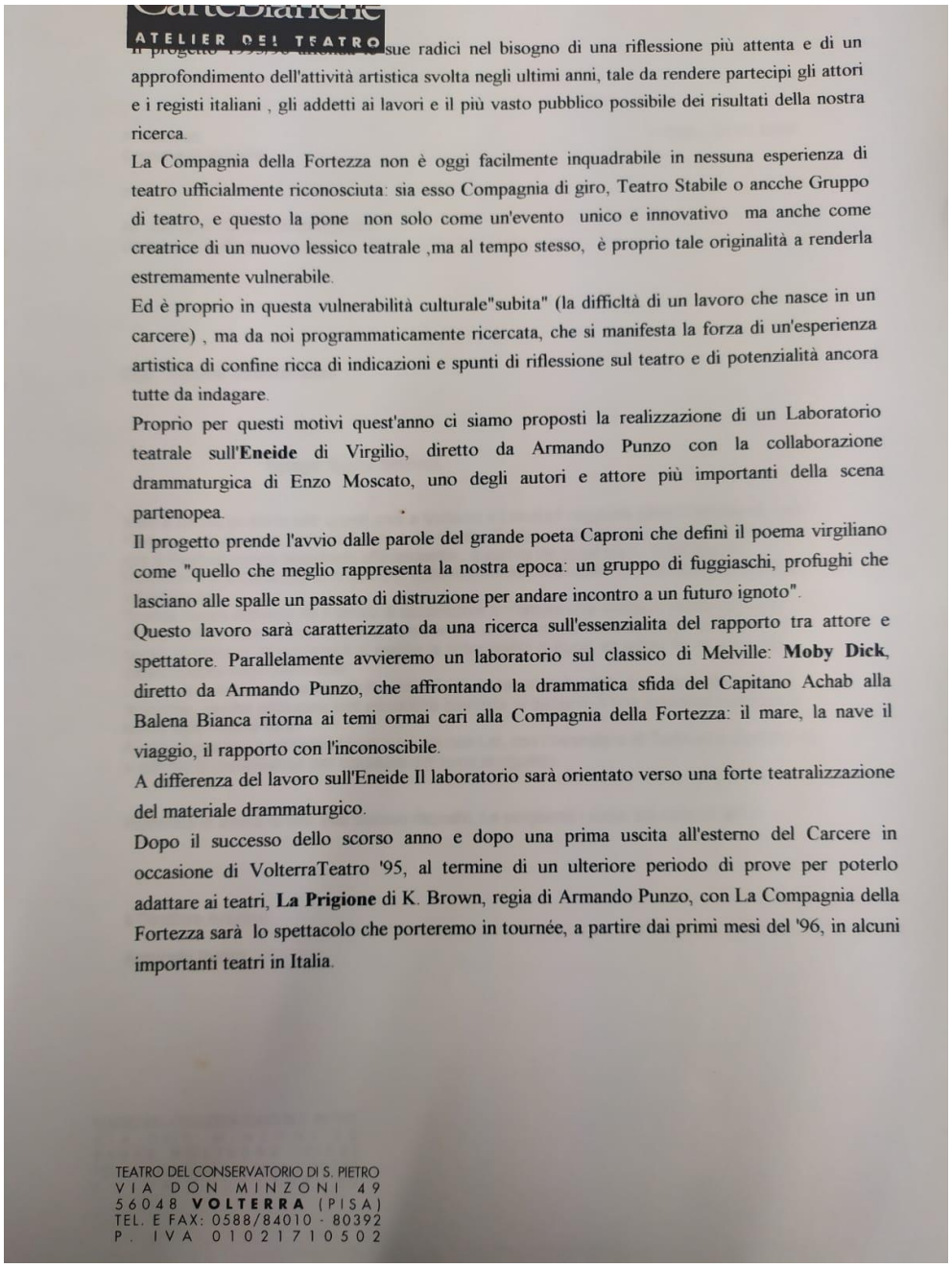
Il carcere è quanto di più lontano possa esistere da tutto ciò. E' un'isola in mezzo alle nostre città , un'isola dimenticata retta da regole che non contemplano l'esistena di un teatro e tanto meno lo scambio culturale ed umano. A Volterra il "nostro" teatro è una cella, perennemente fredda, di tre metri per nove. Ma il nostro problema non è rendere più umane le carceri (cosa di per se difficile e contraddittoria) ma mettere alla prova il teatro in questa situazione.

Per noi, paradossalmente, il Carcere può diventare il luogo dove reinventare il teatro e scopirne la sua necessità.

Questo è quanto si è venuto delineando nel lavoro con La compagnia della Fortezza aprendo la strada ad una ricerca che ci impegna da sette anni e che merita di essere continuata.

TEATRO DEL CONSERVATORIO DI S. PIETRO
VIA DON MINZONI 49
56048 **VOLTERRA** (PISA)
TEL. E FAX: 0588/84010 - 80392
P. IVA 01021710502

5. Bozza del Progetto teatrale 1995 (foglio 1).
ACF-BGV, appunti 5.



CarteBlanche
ATELIER DEL TEATRO

sue radici nel bisogno di una riflessione più attenta e di un approfondimento dell'attività artistica svolta negli ultimi anni, tale da rendere partecipi gli attori e i registi italiani , gli addetti ai lavori e il più vasto pubblico possibile dei risultati della nostra ricerca.

La Compagnia della Fortezza non è oggi facilmente inquadrabile in nessuna esperienza di teatro ufficialmente riconosciuta: sia esso Compagnia di giro, Teatro Stabile o ancche Gruppo di teatro, e questo la pone non solo come un'evento unico e innovativo ma anche come creatrice di un nuovo lessico teatrale ,ma al tempo stesso, è proprio tale originalità a renderla estremamente vulnerabile.

Ed è proprio in questa vulnerabilità culturale"subita" (la difficltà di un lavoro che nasce in un carcere) , ma da noi programmaticamente ricercata, che si manifesta la forza di un'esperienza artistica di confine ricca di indicazioni e spunti di riflessione sul teatro e di potenzialità ancora tutte da indagare.

Proprio per questi motivi quest'anno ci siamo proposti la realizzazione di un Laboratorio teatrale sull'**Eneide** di Virgilio, diretto da Armando Punzo con la collaborazione drammaturgica di Enzo Moscato, uno degli autori e attore più importanti della scena partenopea.

Il progetto prende l'avvio dalle parole del grande poeta Caproni che definì il poema virgiliano come "quello che meglio rappresenta la nostra epoca: un gruppo di fuggiaschi, profughi che lasciano alle spalle un passato di distruzione per andare incontro a un futuro ignoto".

Questo lavoro sarà caratterizzato da una ricerca sull'essenzialita del rapporto tra attore e spettatore. Parallelamente avvieremo un laboratorio sul classico di Melville: **Moby Dick**, diretto da Armando Punzo, che affrontando la drammatica sfida del Capitano Achab alla Balena Bianca ritorna ai temi ormai cari alla Compagnia della Fortezza: il mare, la nave il viaggio, il rapporto con l'inconoscibile.

A differenza del lavoro sull'Eneide Il laboratorio sarà orientato verso una forte teatralizzazione del materiale drammaturgico.

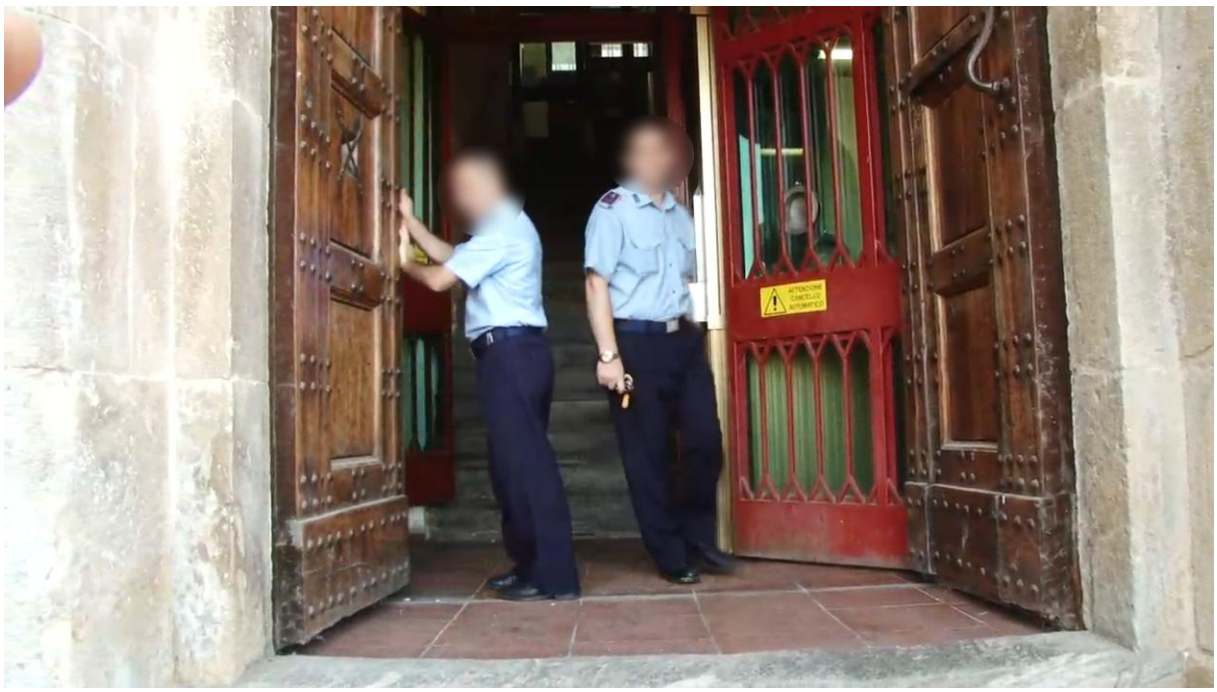
Dopo il successo dello scorso anno e dopo una prima uscita all'esterno del Carcere in occasione di VolterraTeatro '95, al termine di un ulteriore periodo di prove per poterlo adattare ai teatri, **La Prigione** di K. Brown, regia di Armando Punzo, con La Compagnia della Fortezza sarà lo spettacolo che porteremo in tournée, a partire dai primi mesi del '96, in alcuni importanti teatri in Italia.

TEATRO DEL CONSERVATORIO DI S. PIETRO
VIA DON MINZONI 49
56048 **VOLTERRA** (PISA)
TEL. E FAX: 0588/84010 - 80392
P. IVA 01021710502

6. Bozza del Progetto teatrale 1995 (foglio 2).
ACF-BGV, appunti 5.

15.2. Il contesto carcerario. Documenti audiovisivi

7. Prove dello spettacolo *Il sogno di Faust*, Carcere di Volterra, 20 luglio 2010.
ACF-DAR, HA024DVM (screenshot dal file video).



8. Allestimento dello spettacolo *Hamlice*, Carcere di Volterra, 15 luglio 2010.
ACF-DAR, HA071HDV (screenshot dal file video).

9. Allestimento dello spettacolo *Hamlice*, Carcere di Volterra, 15 luglio 2010.
ACF-DAR, HA071HDV (screenshot dal file video).

10. Festa conclusiva delle repliche di *P. P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, Carcere di Volterra, 2 agosto 2004.
ACF-DAR, PP036DVM (screenshot dal file video).

11. Festeggiamenti al termine dell'ultima replica di *Appunti per un film*, Carcere di Volterra, 29 luglio 2005.
ACF-DAR, AP130DVM (screenshot dal file video).

12. Festa a conclusione della replica esclusiva per famigliari di *P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, Carcere di Volterra, 2 agosto 2004.
ACF-DAR, PP036DVM (screenshot dal file video).

13. Festa a conclusione della replica esclusiva per famigliari di *P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, Carcere di Volterra, 2 agosto 2004.
ACF-DAR, PP037DVM (screenshot dal file video).

14. Festa a conclusione della replica esclusiva per famigliari di *Appunti per un film*, Carcere di Volterra, 29 luglio 2005.
ACF-DAR, AP130DVM (screenshot dal file video).

15.3. Il processo creativo. Documenti audiovisivi

15. Prove de *I Negri,* Carcere di Volterra, giugno-luglio 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

16. Prove di *Orlando Furioso*, Carcere di Volterra, 1998.
ACF-DAR, OF016Hi8 (screenshot dal file video).

17. Prove di *Insulti al pubblico*, Carcere di Volterra, 23 aprile 1999.
ACF-DAR, IP003Hi8 (screenshot dal file video).

18. Prove di *Macbeth*, Carcere di Volterra, 2000.
ACF-DAR, MB015Hi8 (screenshot dal file video).

19. Prove di *Amleto*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM018Hi8 (screenshot dal file video).

20. Prove di *L'opera da tre soldi*, Carcere di Volterra, 21 marzo 2002.
ACF-DAR, OP003DVM (screenshot dal file video).

21. Prove di *P.P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, Carcere di Volterra, 25 giugno 2004.
ACF-DAR, PP010DVM (screenshot dal file video).

22. Prove di *Appunti per un film*, Carcere di Volterra, 27 aprile 2005.
ACF-DAR, AP017DVM (screenshot dal file video).

23. Prove di *Budini, capretti, capponi e grassi signori. ovvero La Scuola dei Buffoni*, Carcere di Volterra, 19 maggio 2006.
ACF-DAR, BU002DVM (screenshot dal file video).

24. Prove di *Pinocchio*. *Lo spettacolo della ragione*, Carcere di Volterra, 2008.
ACF-DAR, PC036DVM (screenshot dal file video).

25. Prove di *Hamlice*, Carcere di Volterra, maggio 2010.
ACF-DAR, HA012DVM (screenshot dal file video).

26. Prove de *I Negri*, Carcere di Volterra, luglio 1996.
ACF-DAR, NE061VHS (screenshot dal file video).

27. Prove di *Orlando Furioso*, Carcere di Volterra, 1998.
ACF-DAR, OF005Hi8 (screenshot dal file video).

28. Pove de *I Negri*, Carcere di Volterra, 5 luglio 1996.
ACF-DAR, NE005Hi8 (screenshot dal file video).

29. Prove de *I Negri*, Carcere di Volterra, 14 dicembre 1996.
ACF-DAR, NE026Hi8 (screenshot dal file video).

30. Prove di *Insulti al pubblico*, Carcere di Volterra, 1999.
ACF-DAR, IP004Hi8 (screenshot dal file video).

31. Prove di *Insulti al pubblico*, Carcere di Volterra, 1999.
ACF-DAR, IP029Hi8 (screenshot dal file video).

32. Prove di *Amleto*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM009Hi8 (screenshot dal file video).

33. Prove di *Macbeth*, Carcere di Volterra, 2000.
ACF-DAR, MB014Hi8 (screenshot dal file video).

34. Modellino del villaggio-presepe di *Amleto*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

35. Modellino della casetta di campagna di *Amleto*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM011Hi8, (screenshot dal file video).

36. Modellino del cabaret-bordello dell'*Opera da tre soldi*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, OP063DVM, (screenshot dal file video).

37. Miniatura in cartone della macchina teatrale di *P .P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, Carcere di Volterra, 1 maggio 2007.
ACF-DAR, PI001DVM (screenshot dal file video).

38. Modellino della scatola nera con il letto e delle lettere in polistirolo di *Hamlice*, 28 giugno 2010.
ACF-DAR, HA039HDV (screenshot dal file video).

39. Prove de *L'opera da tre soldi*, Carcere di Volterra, 20 giugno 2002.
ACF-DAR, OP026DVM (screenshot dal file video).

40. Prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Carcere di Volterra, 22 maggio 2009.
ACF-DAR, AL006DVM (screenshot dal file video).

41. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: Armando Punzo nelle vesti dello spiritello Jinn, Carcere di Volterra, 1 maggio 2007.
ACF-DAR, PI001DVM (screenshot dal file video).

42. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: Armando Punzo nelle vesti dello spiritello Jinn, Carcere di Volterra, 1 maggio 2007.
ACF-DAR, PI002DVM (screenshot dal file video).

43. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: Armando Punzo regista-performer, Carcere di Volterra, 1 maggio 2007.
ACF-DAR, PI002DVM (screenshot dal file video).

44. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: Armando Punzo regista-performer, Carcere di Volterra, 1 maggio 2007.
ACF-DAR, PI002DVM (screenshot dal file video).

45. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 12 giugno 2007.
ACF-DAR, PI012DVM (screenshot dal file video).

46. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 23 giugno 2007.
ACF-DAR, PI017DVM (screenshot dal file video).

47. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 4 luglio 2008.
ACF-DAR, PC002DVM (screenshot dal file video).

48. Prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 16 luglio 2008.
ACF-DAR, PC007DVM (screenshot dal file video).

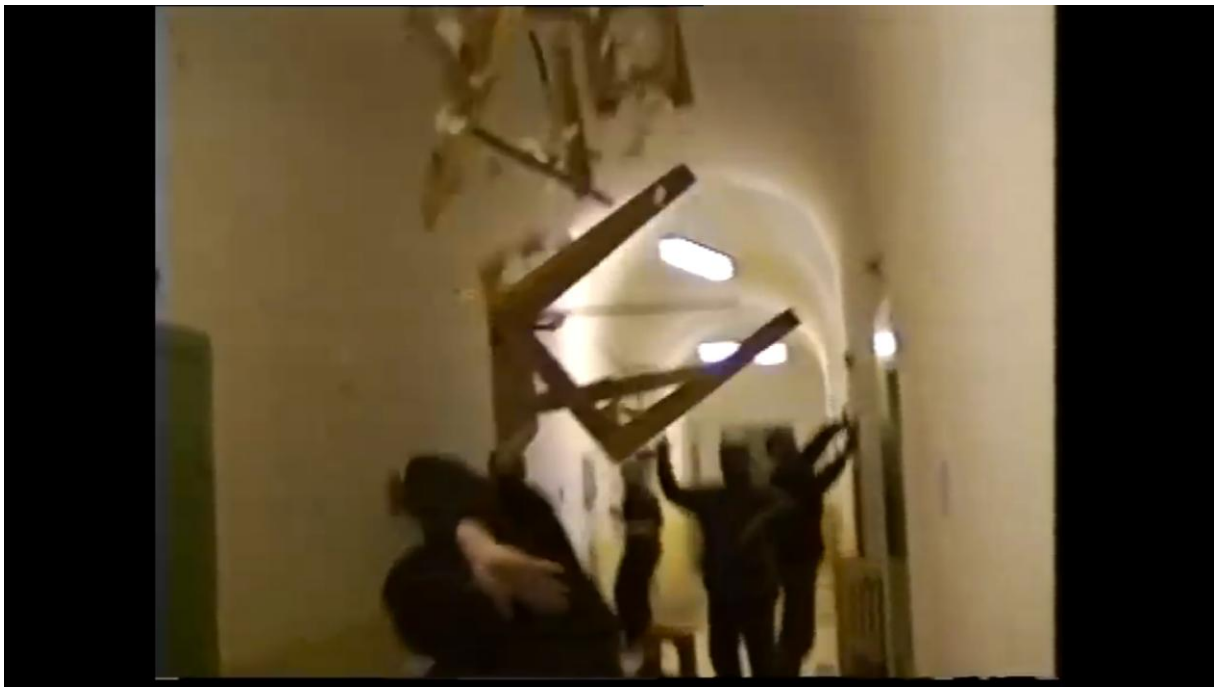
49. Prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 18-23 giugno 2009.
ACF-DAR, AL012DVM (screenshot dal file video).

50. Prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 23 giugno 2009.
ACF-DAR, AL025DVM (screenshot dal file video).

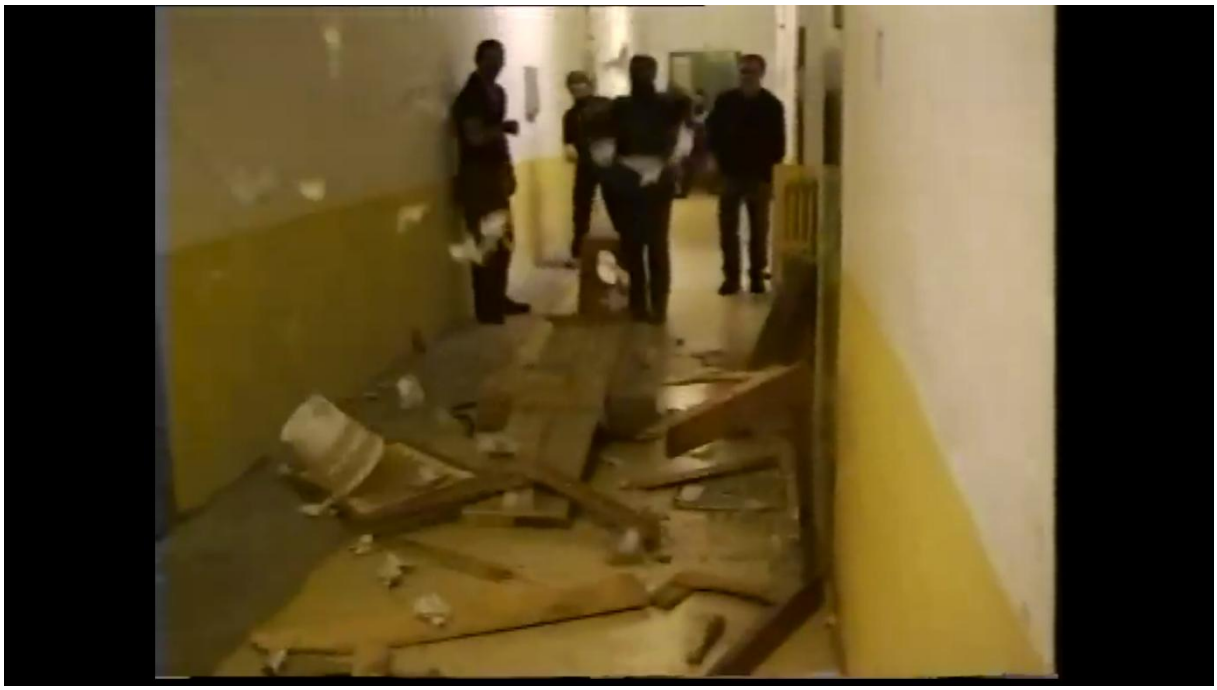
51. Prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 3 luglio 2009.
ACF-DAR, AL034DVM (screenshot dal file video).

52. Prove di *Hamlice*: un momento di improvvisazione di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 14 luglio 2010.
ACF-DAR, HA067HDV (screenshot dal file video).

53. Momenti di allenamento fisico che utilizzano la costruzione di una “catapulta”, Carcere di Volterra, 3 marzo 2001.
ACF-DAR, AM001Hi8 (screenshot dal file video).



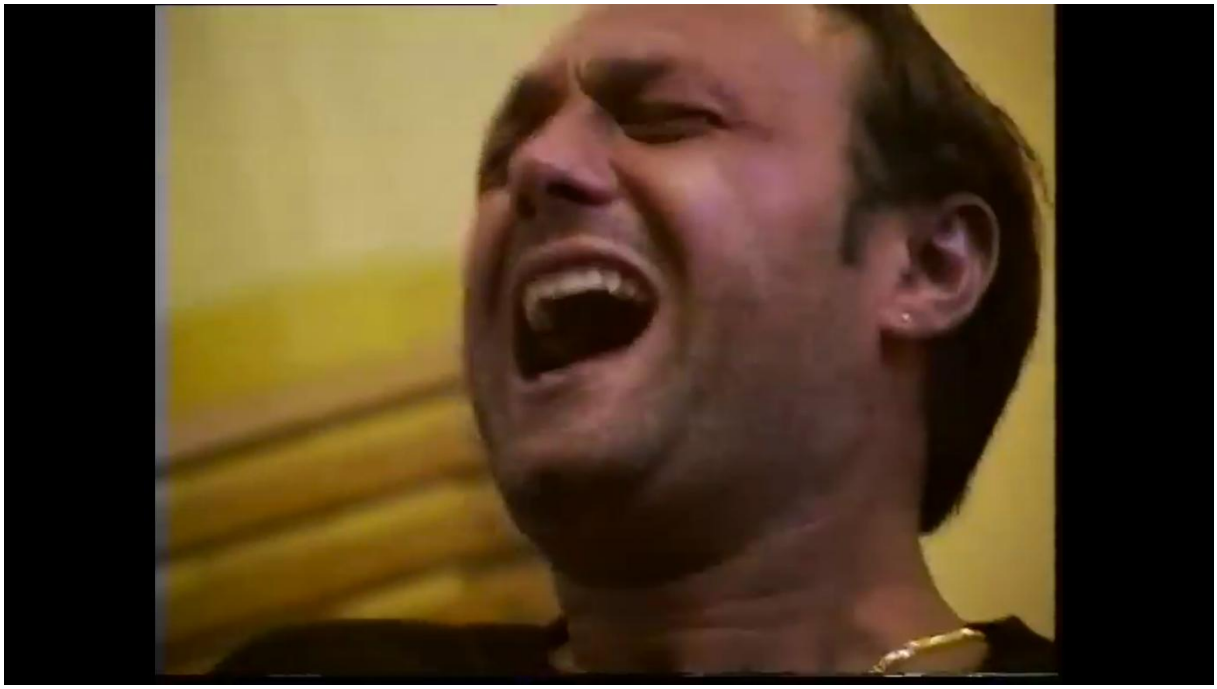
54. Momenti di allenamento fisico che utilizzano la costruzione di una “catapulta”, Carcere di Volterra, 3 marzo 2001.
ACF-DAR, AM001Hi8 (screenshot dal file video).



55. Momenti di allenamento fisico che utilizzano la costruzione di una “catapulta”, Carcere di Volterra, 3 marzo 2001.
ACF-DAR, AM001Hi8 (screenshot dal file video).

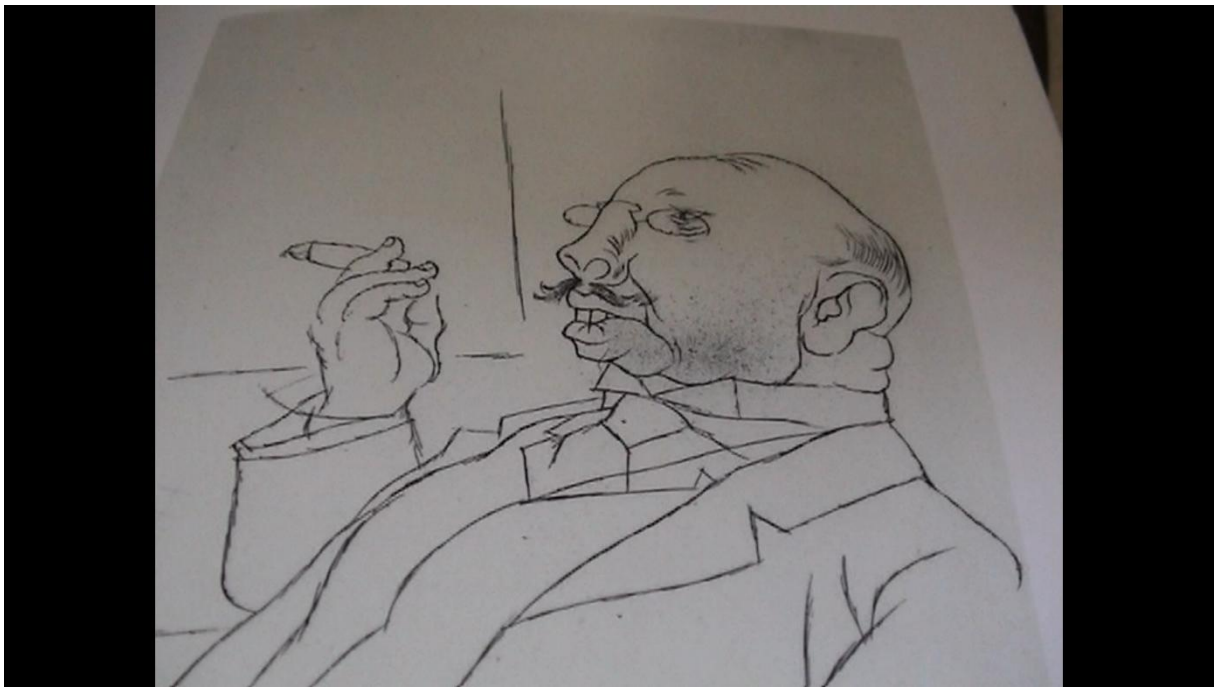
56. Prove de *I Negri*: Nicola Camarda e Armando Punzo, Carcere di Volterra, 9 luglio 1996.
ACF-DAR, NE009Hi8 (screenshot dal file video).

57. Prove di *Eneide - II studio*, Carcere di Volterra, 13 luglio 1995.
ACF-DAR, EN012VHS (screenshot dal file video).



58. Prove di *Macbeth*: Giuseppe Di Cosola, Carcere di Volterra, 2000.
ACF-DAR, MB018Hi8 (screenshot dal file video).

59. Preparazione di *L'opera da tre soldi*: un attore disegna un dettaglio dal dipinto *Soirée* di Grosz, Carcere di Volterra, 14 luglio 2002.
ACF-DAR, OP041DVM (screenshot dal file video).



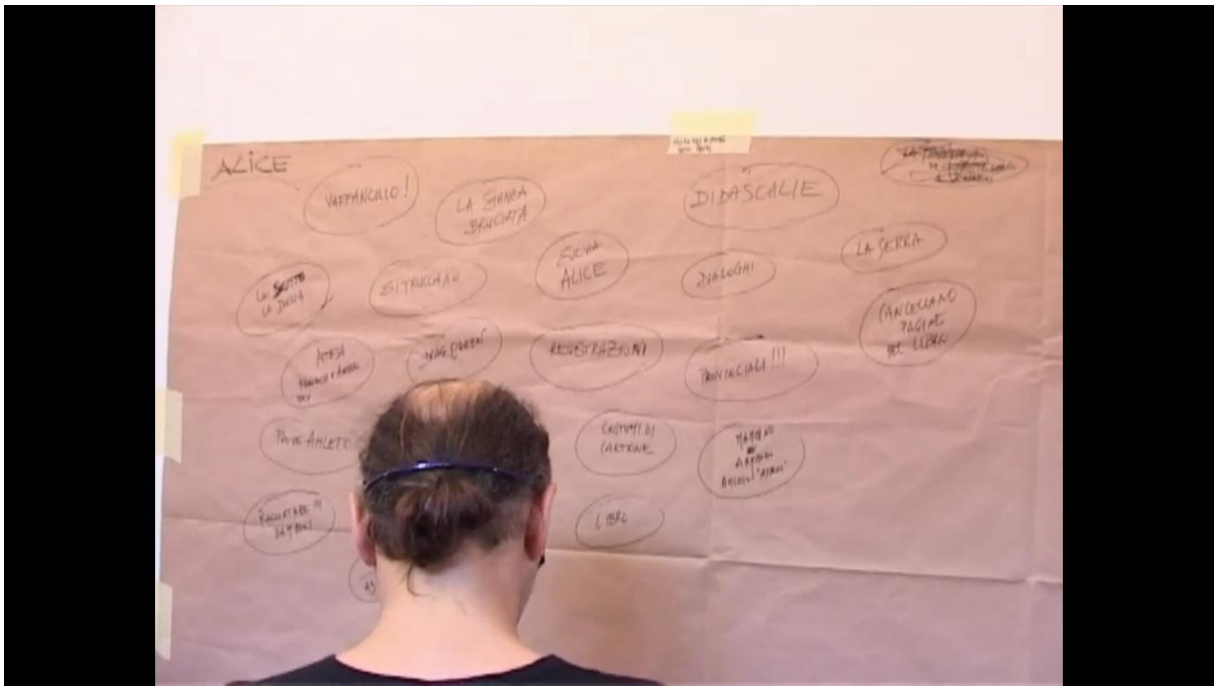
60. Prove de *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: improvvisazioni degli attori a partire dai quadri di Grosz, Carcere di Volterra, 10 giugno 2003.
ACF-DAR, OP065DVM (screenshot dal file video).

61. Prove de *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: improvvisazioni degli attori a partire dai quadri di Grosz, Carcere di Volterra, 10 giugno 2003.
ACF-DAR, OP065DVM (screenshot dal file video).

62. Prove de *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*, Carcere di Volterra, 13 giugno 2003.
ACF-DAR, OP067DVM (screenshot dal file video).

63. Prove di *P.P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, Carcere di Volterra, 2004.
ACF-DAR, PP006DVM (screenshot dal file video).

64. Prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Carcere di Volterra, 8 luglio 2009.
ACF-DAR, AL038DVM (screenshot dal file video).



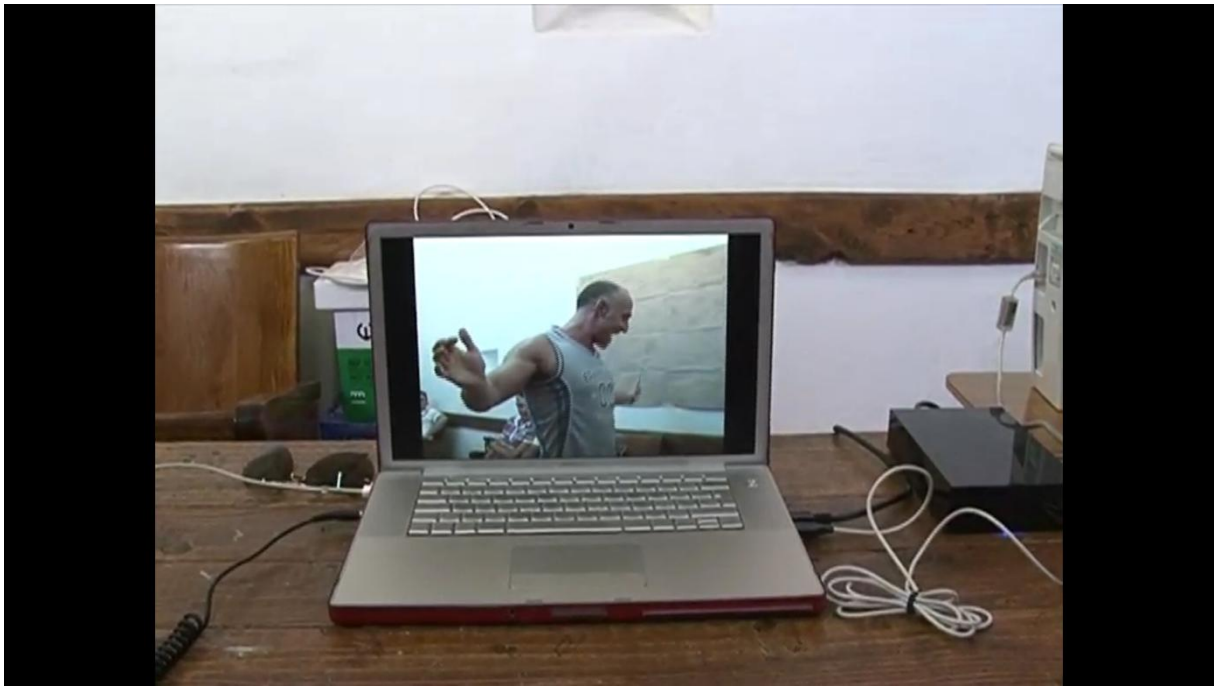
65. Prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Carcere di Volterra, 18 giugno 2009.
ACF-DAR, AL019DVM (screenshot dal file video).

66. Prove di *Appunti per un film*, Carcere di Volterra, 20 giugno 2005.
ACF-DAR, AP072DVM (screenshot dal file video).

67. Prove de *I Negri*, Carcere di Volterra, 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

68. Prove de *I Negri*, Carcere di Volterra, 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

69. Prove de *I Pescecani ovvero quel che rimane di Bertolt Brecht*, Carcere di Volterra, 17 luglio 2003.
ACF-DAR, PE003DVM (screenshot dal file video).

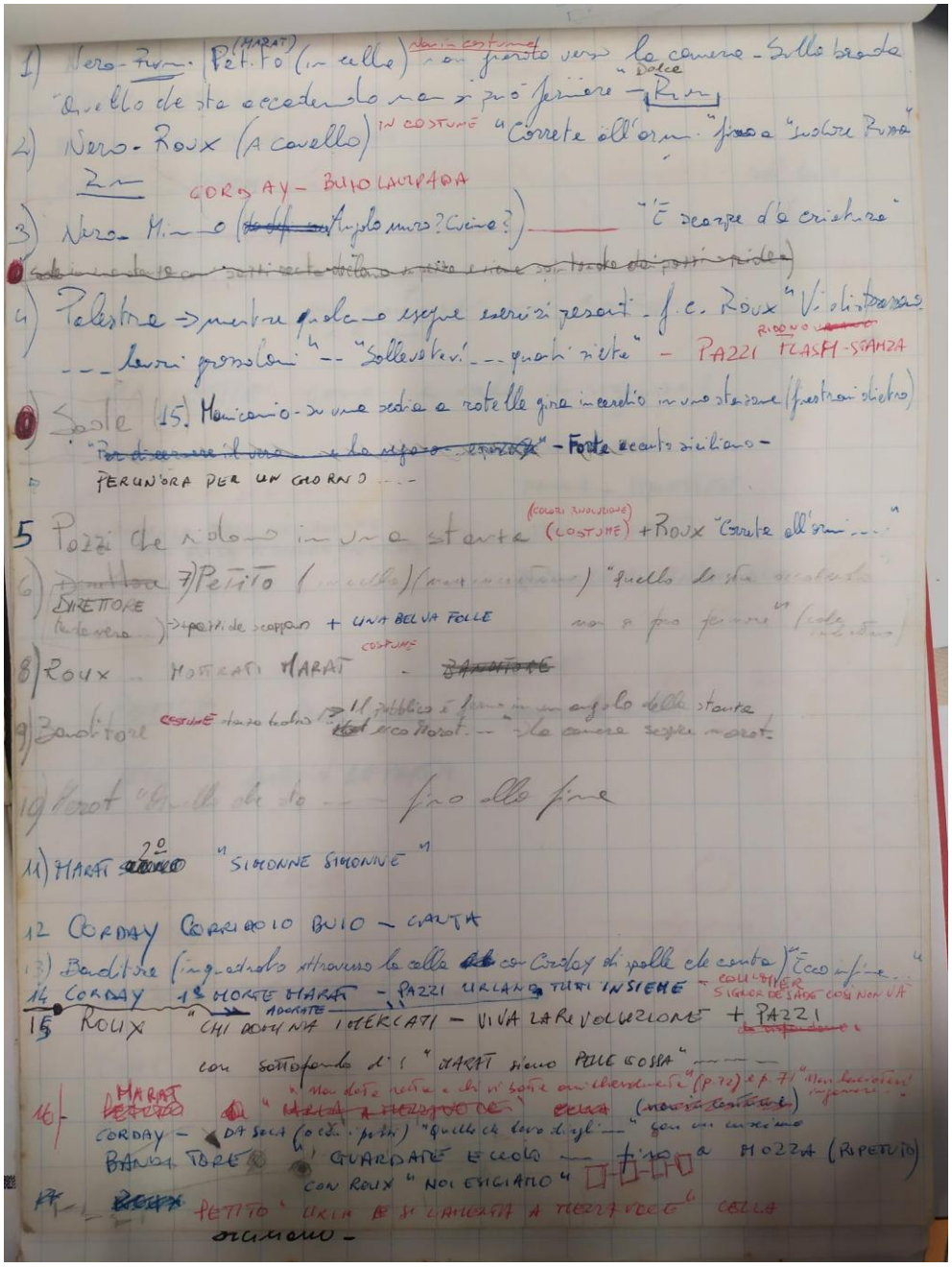


70. Prove di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Carcere di Volterra, 10 luglio 2009.
ACF-DAR, AL041DVM (screenshot dal file video).

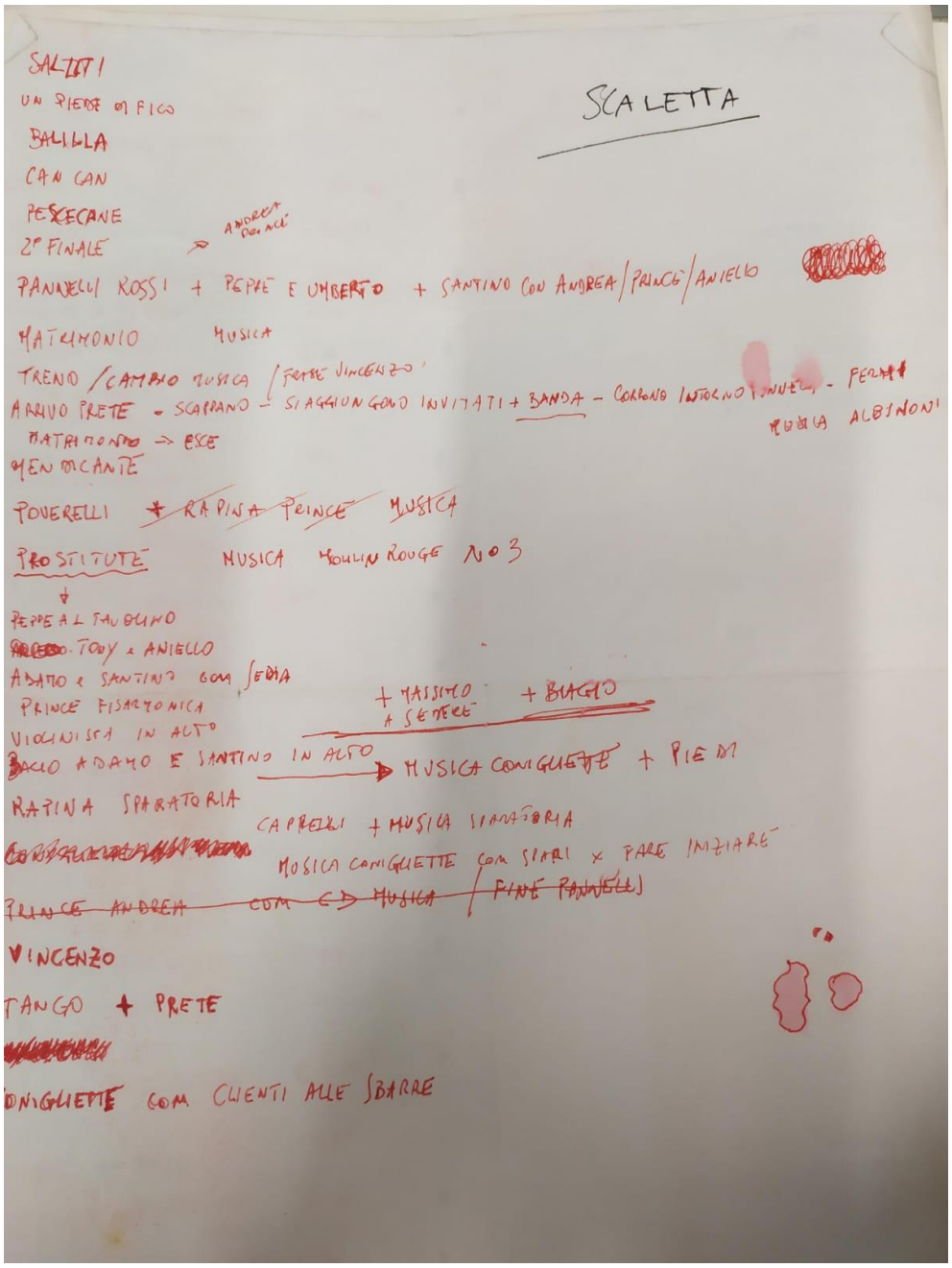
71. Prove di *L'opera da tre soldi*, Carcere di Volterra, 30 giugno 2002.
ACF-DAR, OP033DVM (screenshot dal file video).

72. Prove di *Marat-Sade*, Carcere di Volterra, 10 luglio 2008.
ACF-DAR, MA012DVM (screenshot dal file video).

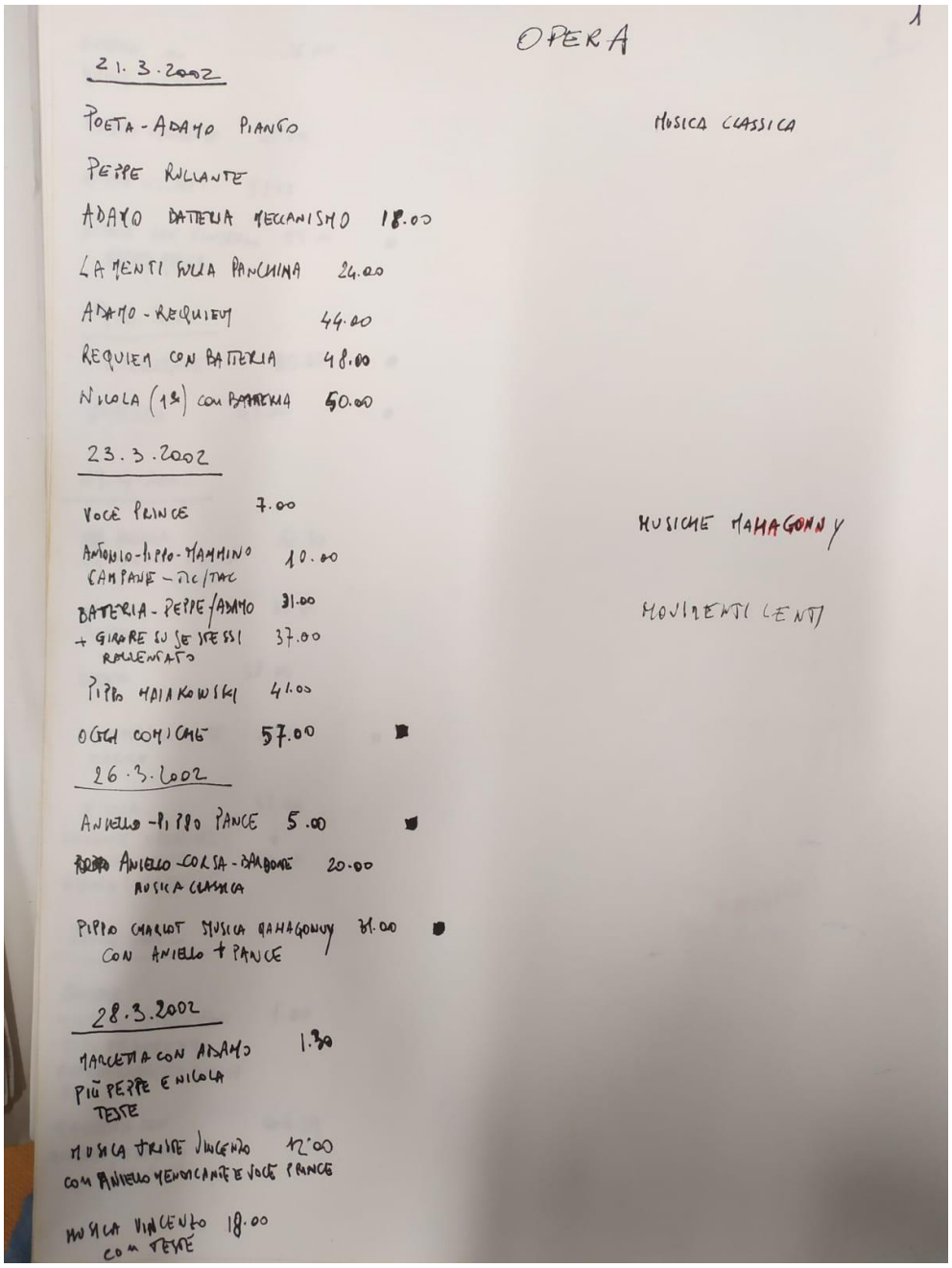
15.4. Il processo creativo. Documenti cartacei



73. Prima pagina scaletta *Marat-Sade*, 1993.
ACF-BGV, appunti 7.



74. Scaletta *Opera da tre soldi*, 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



OPERA

21.3.2002

POETA - ADAMO PIANTO — MUSICA CLASSICA

PEPPE RULANTE

ADAMO BATTERIA MECCANISMO 18.00

LAMENTI SULLA PANCHINA 24.00

ADAMO - REQUIEM 44.00

REQUIEM CON BATTERIA 48.00

NICOLA (1°) con BATTERIA 50.00

23.3.2002

VOCE PRINCE 7.00 — MUSICHE MAHAGONNY

ANTONIO-FILIPPO-MAMMINO CAMPANE - TIC/TAC 10.00

BATTERIA - PEPPE/ADAMO 31.00 — MOVIMENTI LENTI

+ GIRARE SU SE STESSI RALLENTATO 37.00

PIPPO MAIAKOWSKI 41.00

OCCHI COMICHE 57.00

26.3.2002

ANIELLO - PIPPO PANCE 5.00

RIPETO ANIELLO CORSA - BALLONE 20.00
MUSICA CLASSICA

PIPPO CHARLOT MUSICA MAHAGONNY 31.00
CON ANIELLO + PANCE

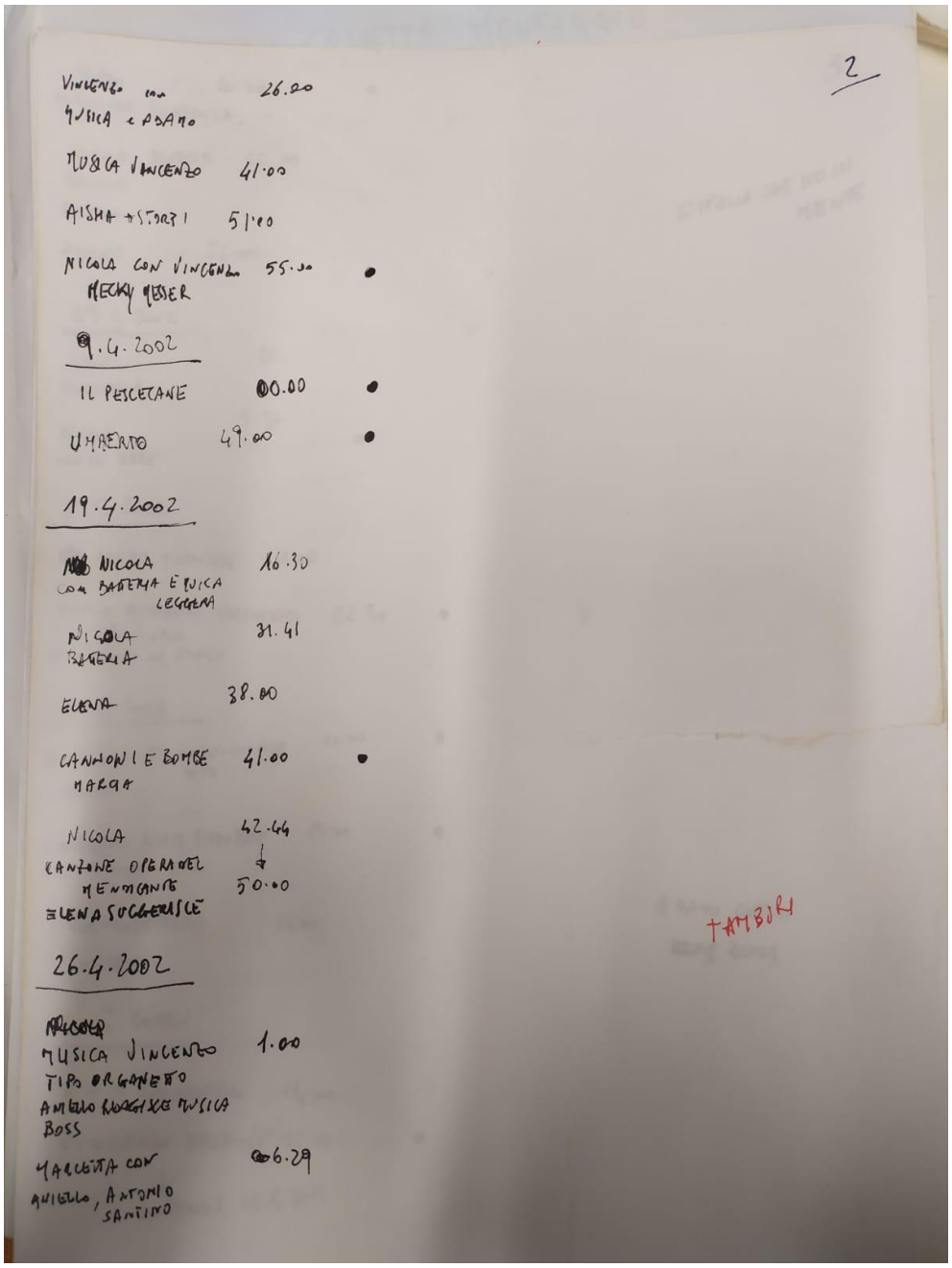
28.3.2002

MARCETTA CON ADAMO 1.30
PIÙ PEPPE E NICOLA
TESTE

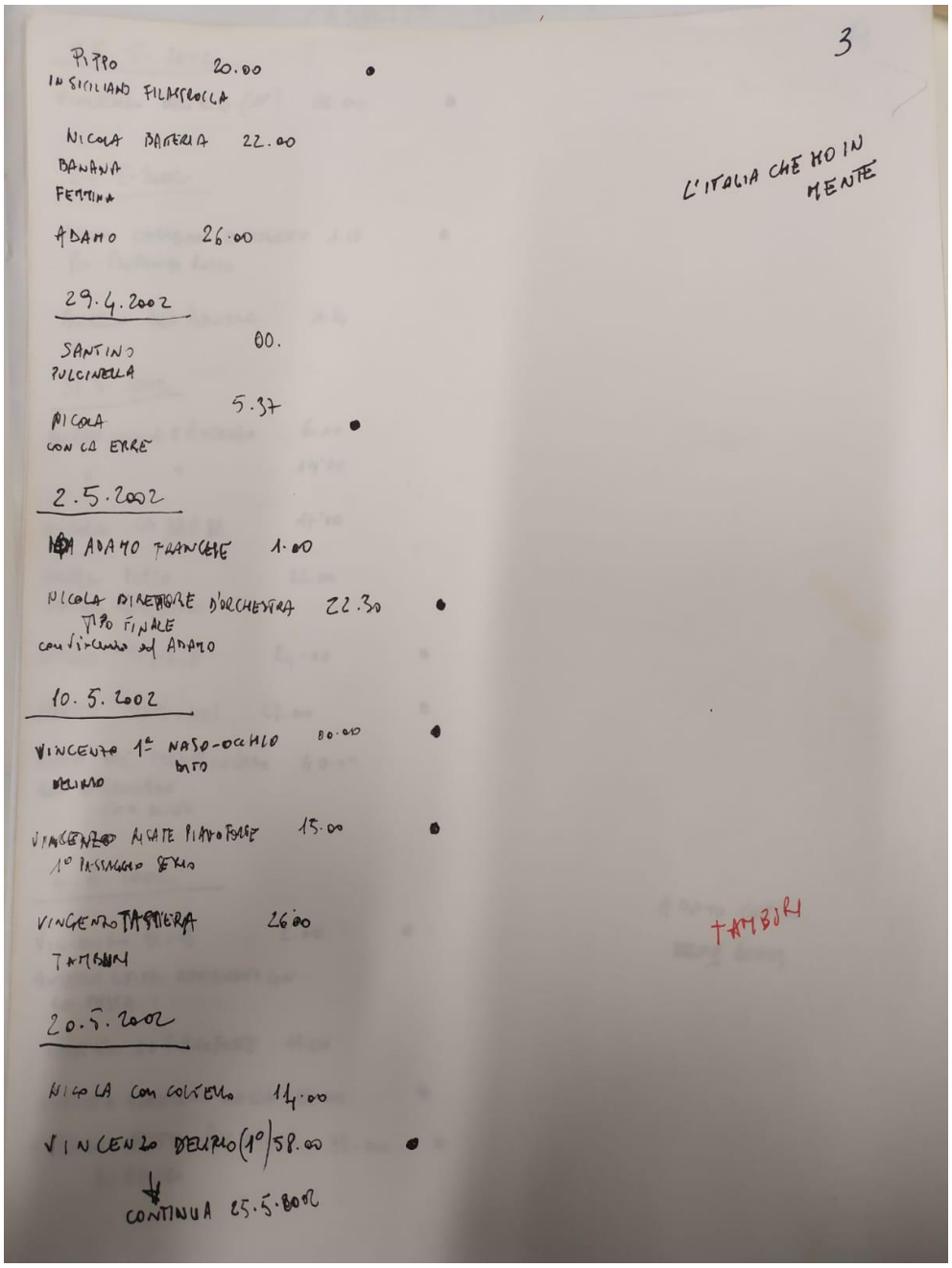
MUSICA FINALE VINCENZO 12.00
CON ANIELLO MENTRE CANTA E VOCE PRINCE

MUSICA VINCENZO 18.00
CON TESTE

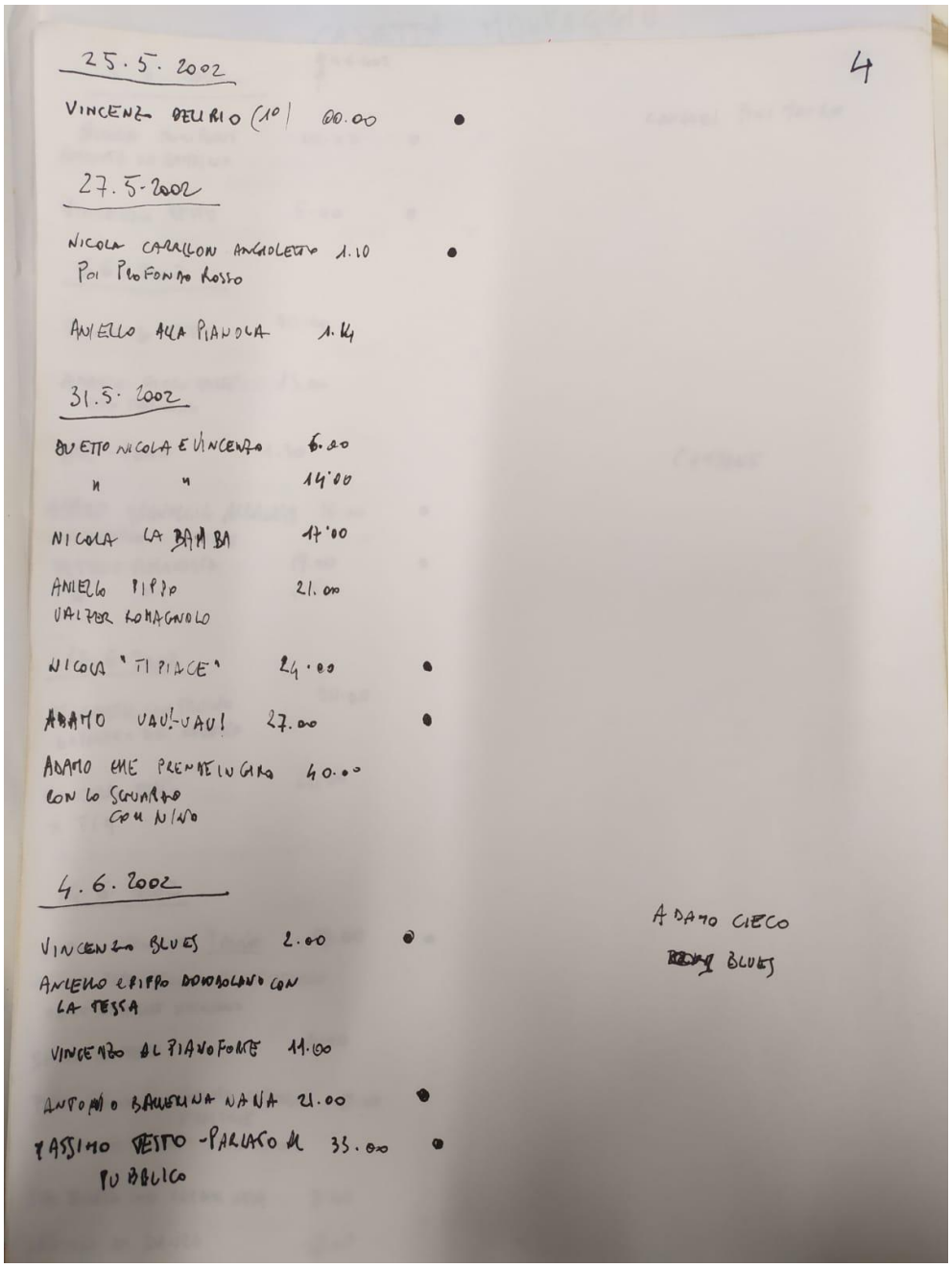
75. Appunti videocassette (foglio 1), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



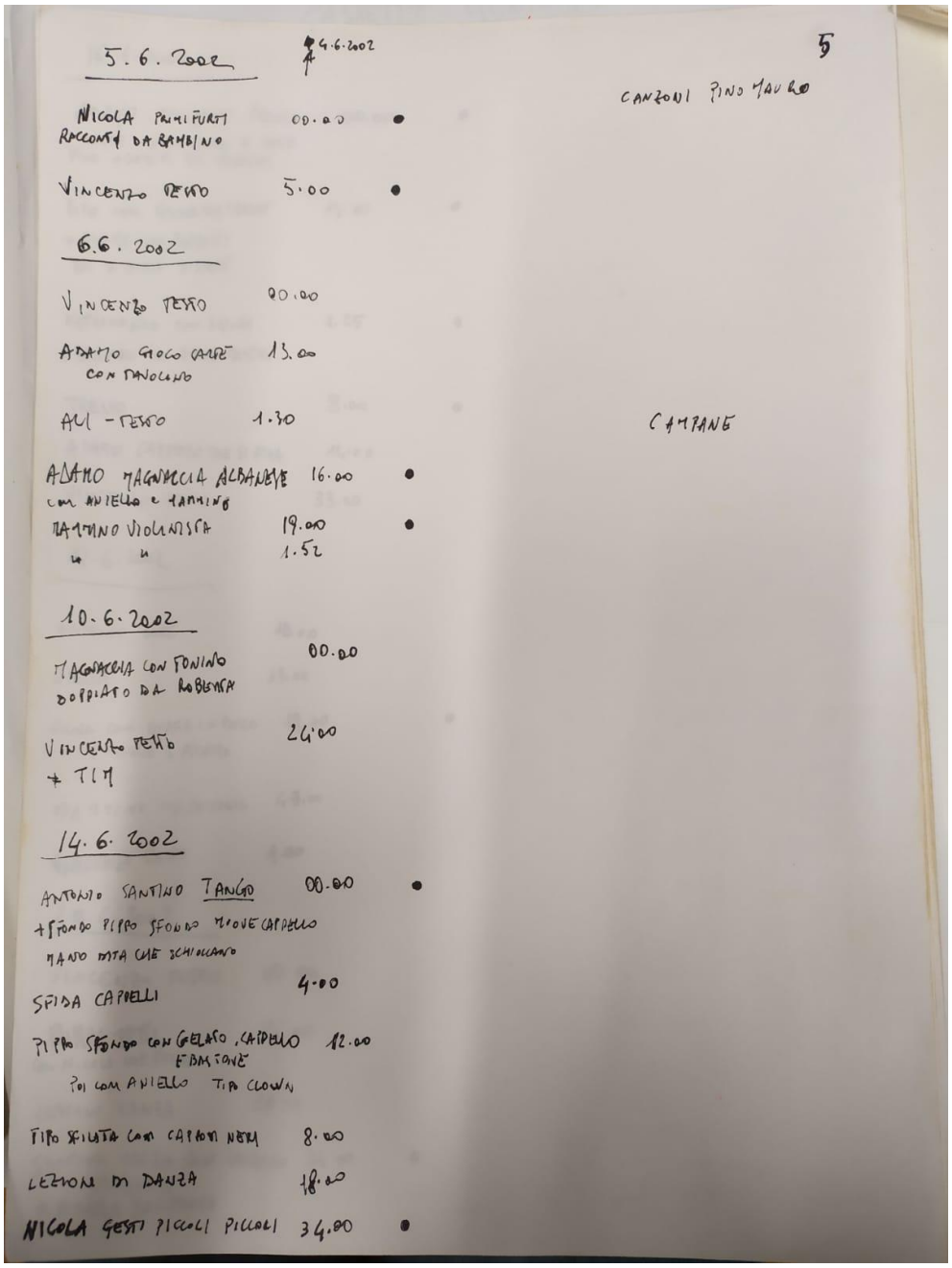
76. Appunti videocassette (foglio 2), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



77. Appunti videocassette (foglio 3), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



78. Appunti videocassette (foglio 4), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



5.6.2002

4.6.2002

5

CANZONI PINO MAURO

NICOLA PRIMI PIANTI 00.00 •
RACCONTA DA BAMBINO

VINCENZO PETTO 5.00 •

6.6.2002

VINCENZO PETTO 20.00

ADAMO GIOCO CARTE 13.00
CON PANOCCHIO

ALI - PETTO 1.30

CAMPANE

ADAMO MAGNIFICA ALBANESE 16.00 •
con ANIELLO e TAMMURO

TANTINO VIOLANTE 19.00 •
" " 1.52

10.6.2002

MAGNIFICA CON FONINO 00.00
DOPPIATO DA ROBERTA

VINCENZO PETTO 26.00
+ TIM

14.6.2002

ANTONIO SANTINO TANGO 00.00 •
+ FONDO PIPPO SFONDO MUOVE CAPPELLO
MANO MITA CHE SCHIACCIANO

SFIDA CAPPELLI 4.00

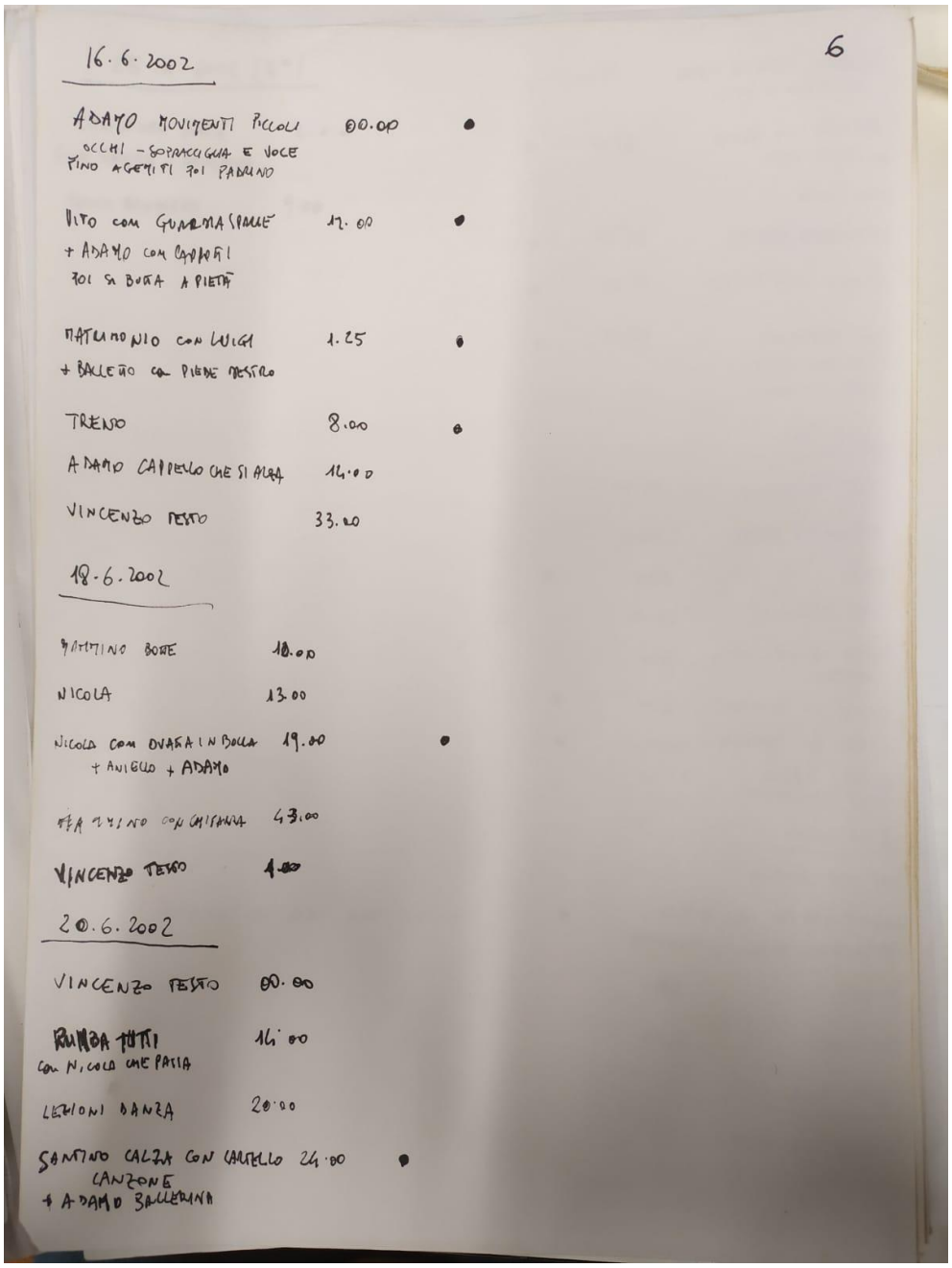
PIPPO SFONDO CON GELATO, CAPPELLO 12.00
E BASTONE
POI CON ANIELLO TIPO CLOWN

TIPO SFIDATA CON CAPPONI NERI 8.00

LEZIONE DI DANZA 18.00

NICOLA GESTI PICCOLI PICCOLI 34.00 •

79. Appunti videocassette (foglio 5), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



16.6.2002 6

ADAMO MOVIMENTI PICCOLI 00.00
OCCHI - SOPRACCIGLIA E VOCE
FINO A GEMITI POI PARLANO

VITO CON GUARDIA SPALLE 12.00
+ ADAMO CON CAPPOTTI
POI SI BUTTA A PIETÀ

MATRIMONIO CON LUIGI 1.25
+ BALLETTO CON PIEDE MESSO

TRENO 8.00

ADAMO CAPPELLO CHE SI ALZA 14.00

VINCENZO TESTO 33.20

18.6.2002

MATTINO BORE 10.00

NICOLA 13.00

NICOLA CON OVATA IN BOCCA 19.00
+ ANGELO + ADAMO

PEA MATTINO CON CAMPANA 43.00

VINCENZO TESTO 1.00

20.6.2002

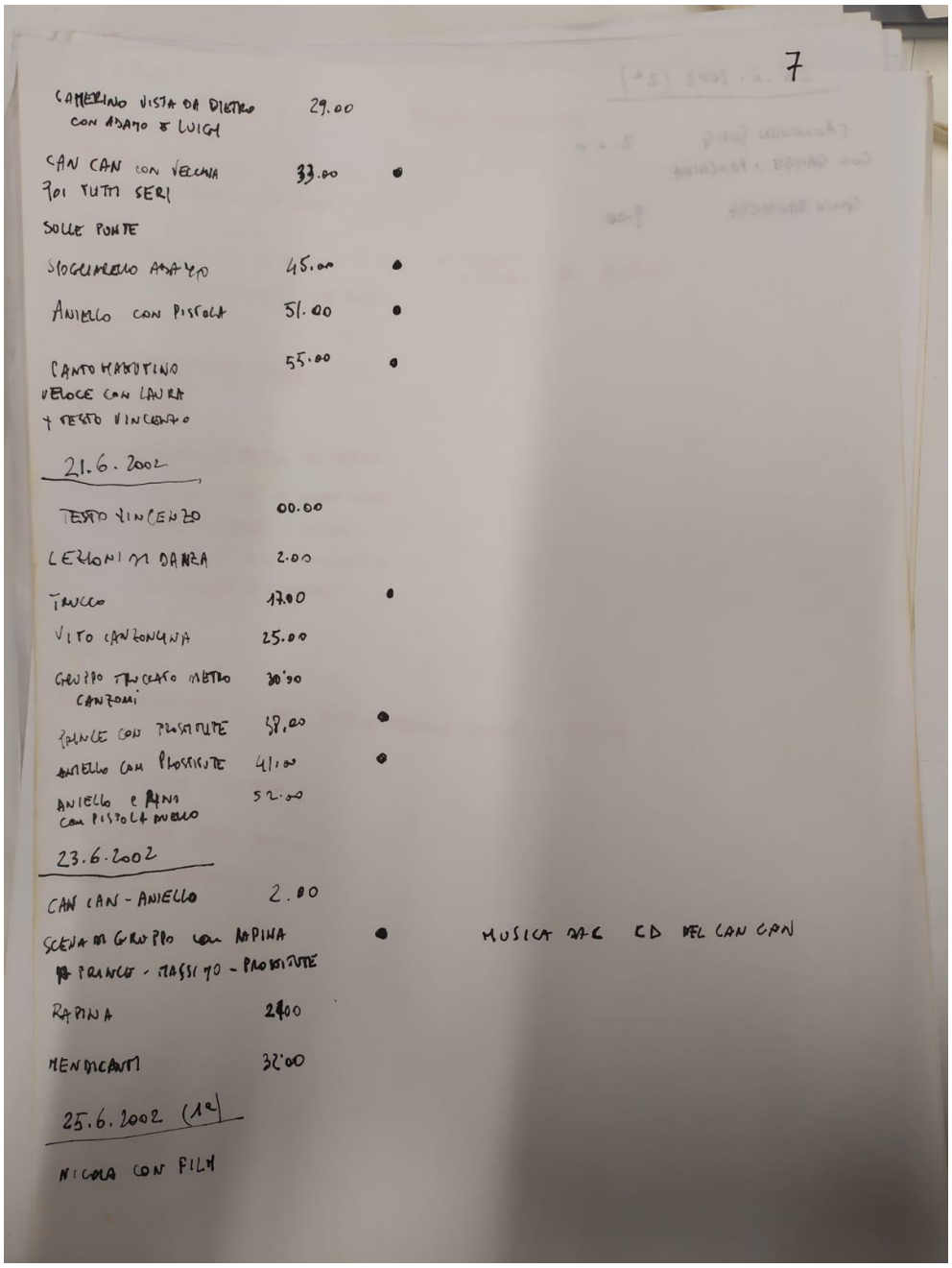
VINCENZO TESTO 00.00

RUMBA TUTTI 16.00
CON NICOLA CHE PASSA

LEZIONI DANZA 20.00

SANTINO CALZA CON CAPPELLO 24.00
CANZONE
+ ADAMO BALLERINA

80. Appunti videocassette (foglio 6), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



7

CAMERINO VISTA DA DIETRO 29.00
CON ADAMO E LUIGI

CAN CAN CON VECCHIA 33.00 •
POI TUTTI SERI

SOLLE PONTE

SLOGGIARELLO ADAMO 45.00 •

ANIELLO CON PISTOLA 51.00 •

CANTO MATTUTINO 55.00 •
VELOCE CON LAURA
E TESTO VINCENZO

21.6.2002

TESTO VINCENZO 00.00

LEZIONI DI DANZA 2.00

TRUCCO 17.00 •

VITO CANZONCINA 25.00

GRUPPO TRUCCATO METRO 30'00
CANZONI

FRANCE CON PROSTITUTE 38.00 •

ANIELLO CON PROSSITUTE 41.00 •

ANIELLO E RANO 52.00
CON PISTOLA DUELLO

23.6.2002

CAN CAN - ANIELLO 2.00

SCENA DI GRUPPO CON RAPINA • MUSICA DAL CD DEL CAN CAN
E FRANCE - TASSISTA - PROSSITUTE

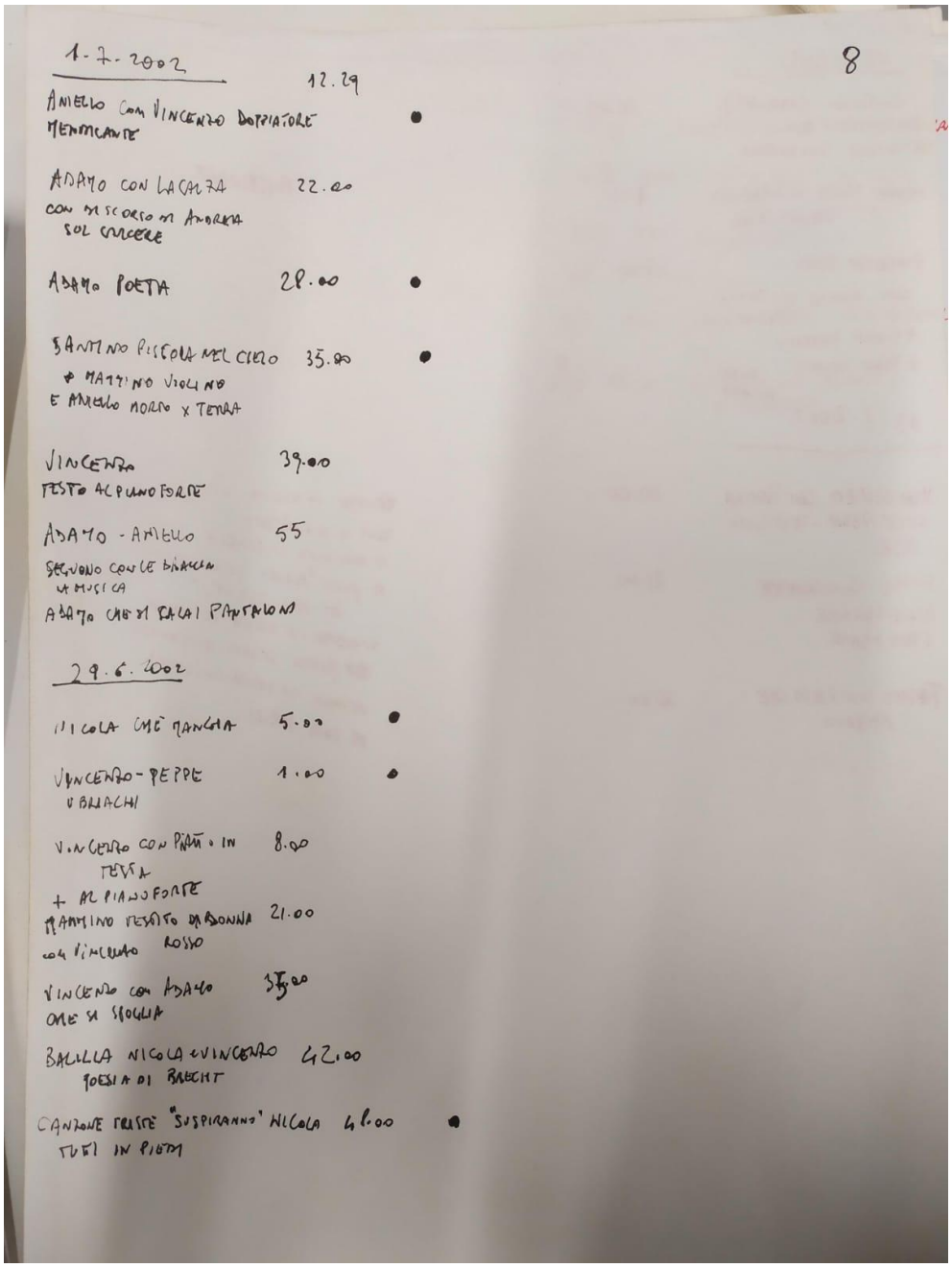
RAPINA 24.00

MENDICANTI 32'00

25.6.2002 (1ª)

NICOLA CON FILM

81. Appunti videocassette (foglio 7), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



1-7-2002 12.29 8

ANIELLO CON VINCENZO DOPPIATORE MENDICANTE

ADAMO CON LA CALZA 22.00
CON DISCORSO DI ANDREA SUL CARCERE

ADAMO POETA 28.00

SANTINO PISTOLA NEL CIELO 35.00
+ MATTINO VIOLINO
E ANIELLO MORTO X TERRA

VINCENZO 39.00
TESTO AL PIANOFORTE

ADAMO - ANIELLO 55
SEGUONO CON LE BRACCIA
LA MUSICA
ADAMO CHE SI SALVA I PANTALONI

29.6.2002

NICOLA CHE MANGIA 5.00

VINCENZO - PEPPE 1.00
U BRIACHI

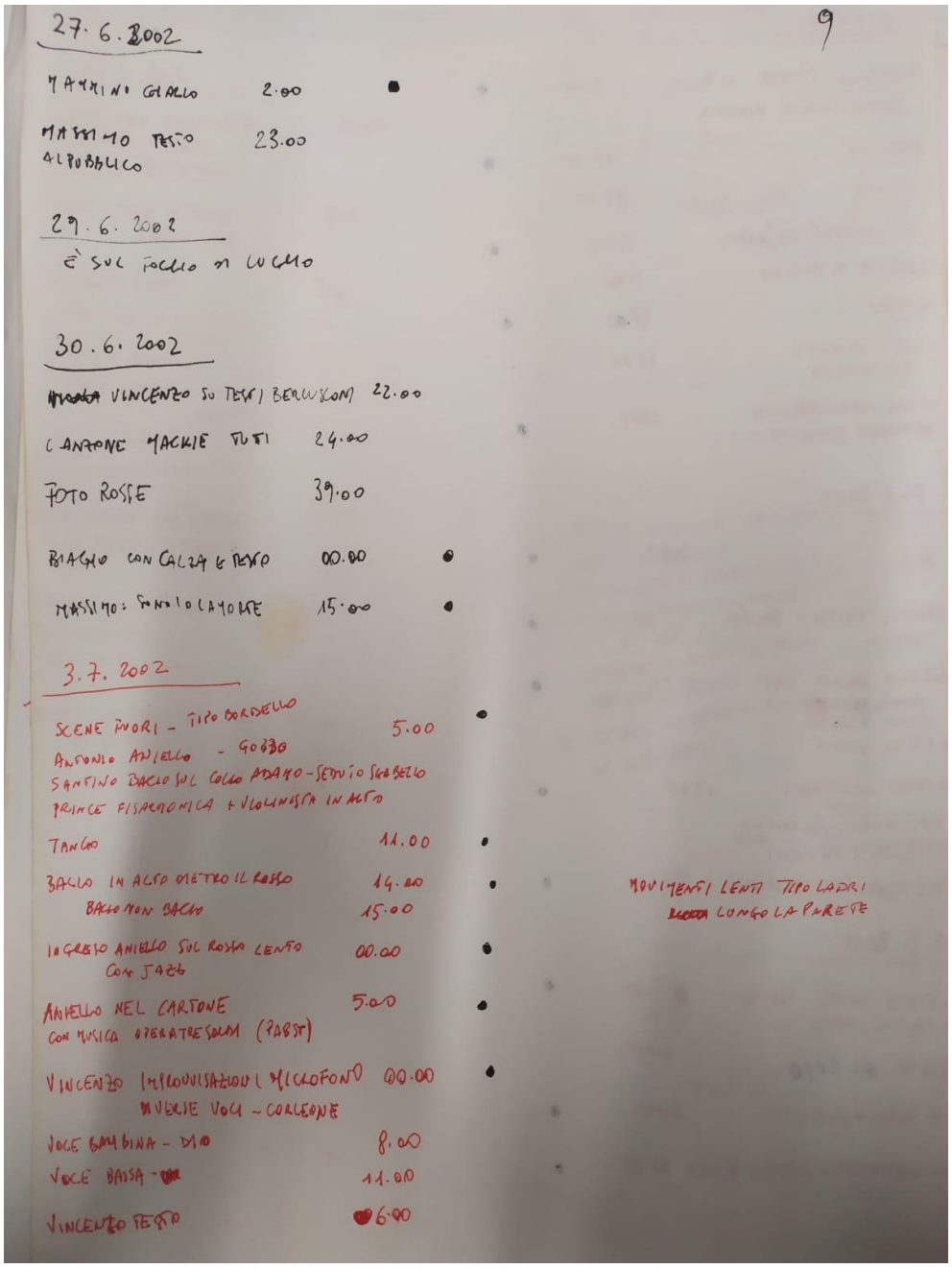
VINCENZO CON PIATTO IN TESTA 8.00
+ AL PIANOFORTE
MAMMINO VESTITO DA DONNA 21.00
CON VINCENZO ROSSO

VINCENZO CON ADAMO 35.00
CHE SI SPOGLIA

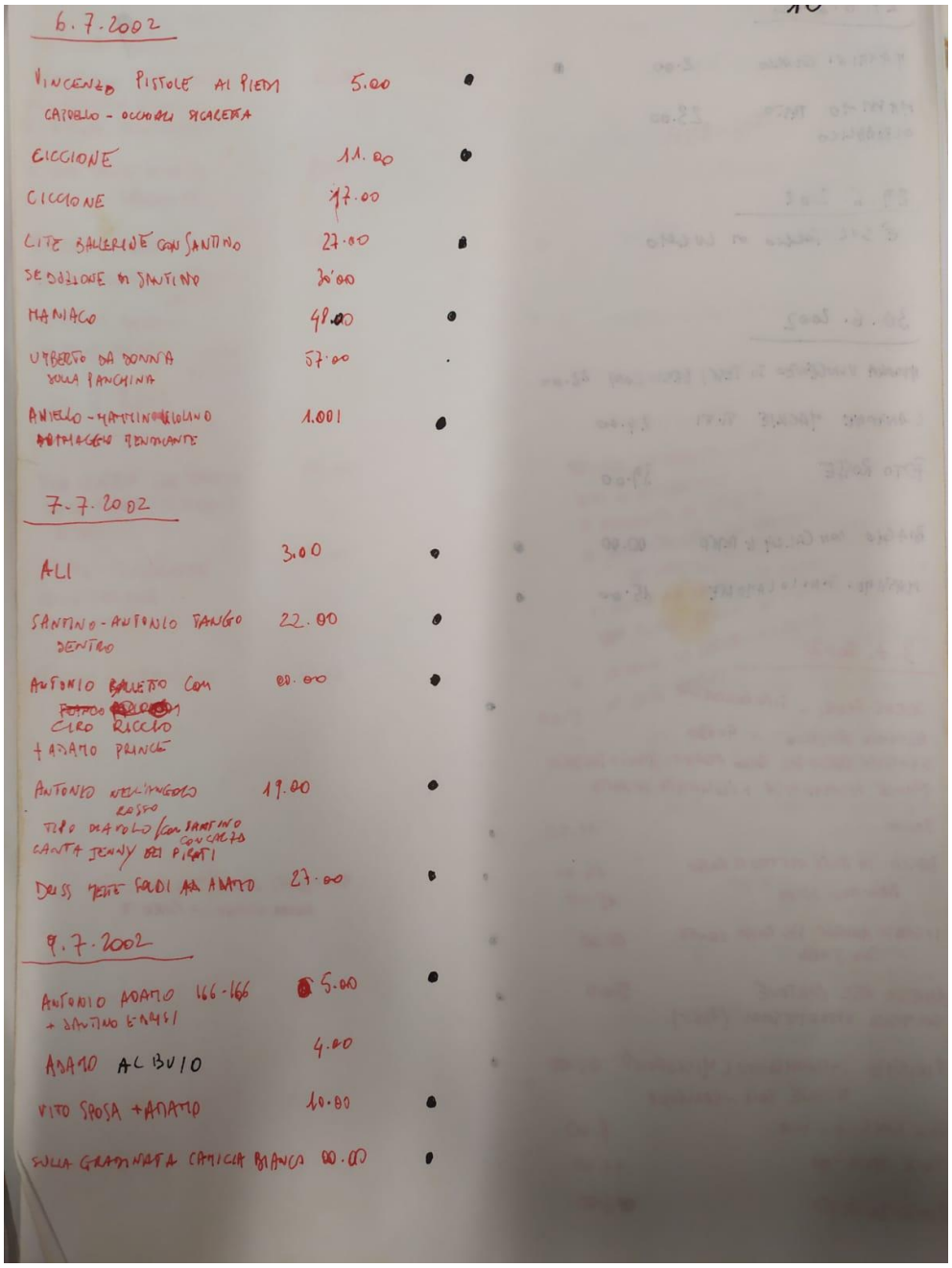
BALILLA NICOLA E VINCENZO 42.00
POESIA DI BRECHT

CANZONE TRISTE "SUSPIRANNO" NICOLA 48.00
TUTTI IN PIETÀ

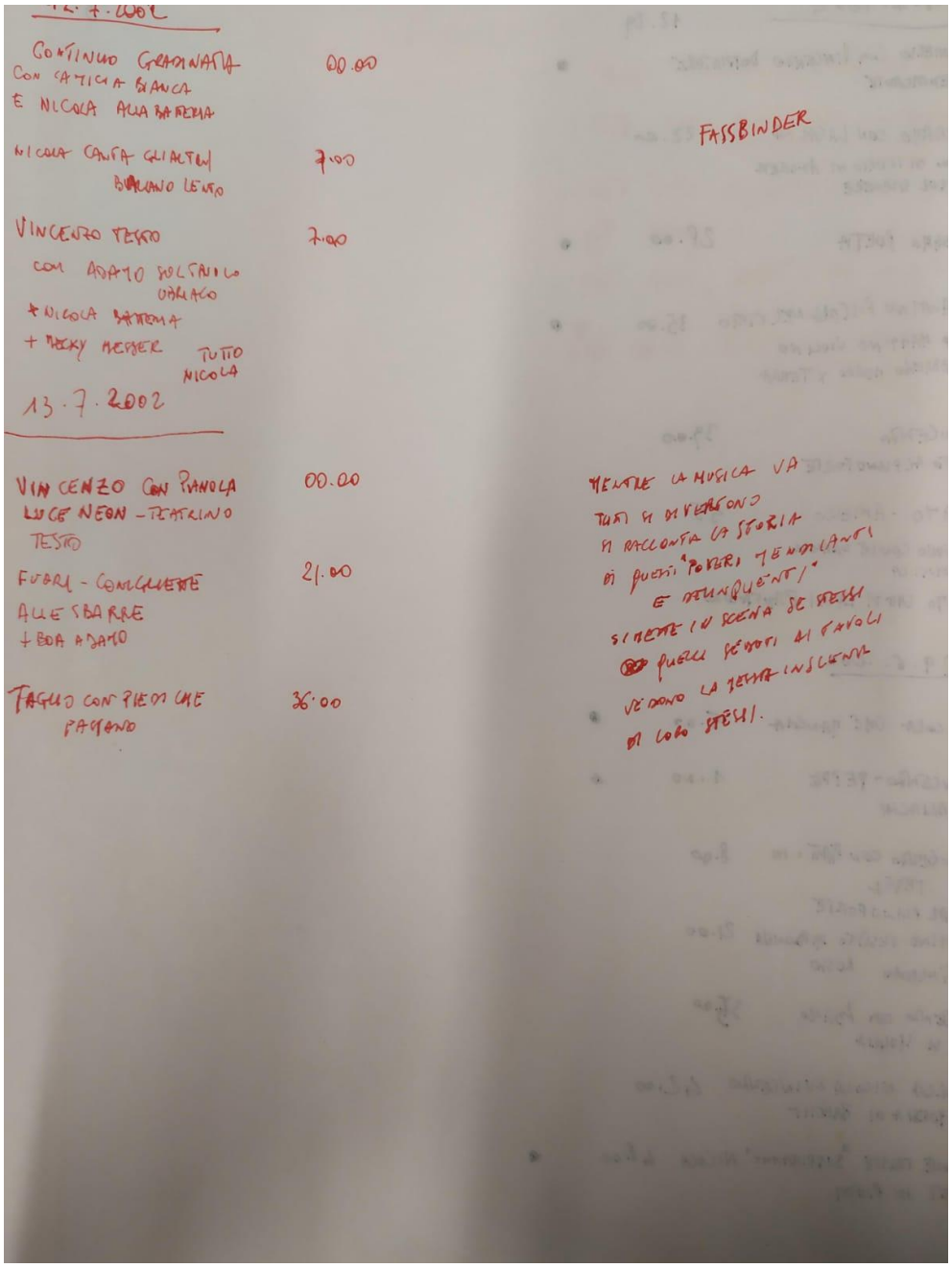
82. Appunti videocassette (foglio 8), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



83. Appunti videocassette (foglio 9), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



84. Appunti videocassette (foglio 10), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



85. Appunti videocassette (foglio 11), 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.

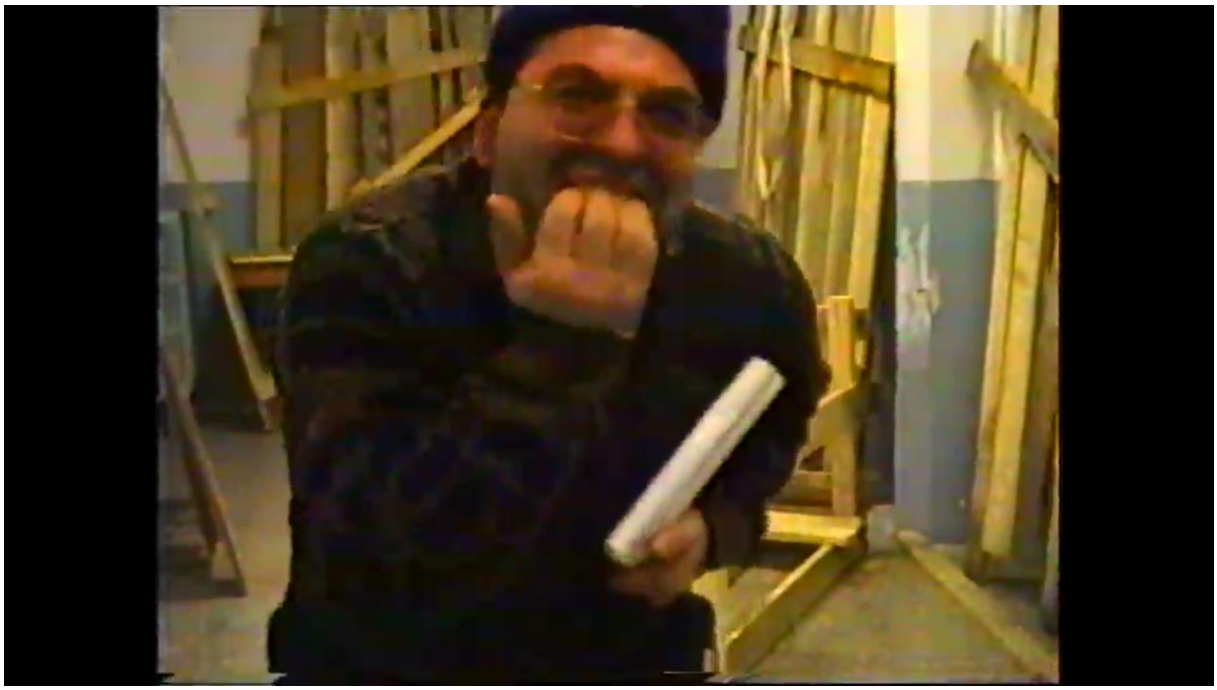
15.5. *Marat-Sade* (1993). Documenti audiovisivi

86. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA036VHS (screenshot dal file video).

87. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA036VHS (screenshot dal file video).

88. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA034VHS (screenshot dal file video).

89. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA034VHS (screenshot dal file video).



90. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA034VHS (screenshot dal file video).

91. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA034VHS (screenshot dal file video).

92. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA034VHS (screenshot dal file video).

93. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA036VHS (screenshot dal file video).

94. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA034VHS (screenshot dal file video).

95. *Marat-Sade*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1993.
ACF-DAR, MA034VHS (screenshot dal file video).

96. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA037VHS (screenshot dal file video).

97. *Marat-Sade*, Carcere di Volterra, 7 agosto 1993.
ACF-DAR, MA035VHS (screenshot dal file video).

98. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA037VHS (screenshot dal file video).

99. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA037VHS (screenshot dal file video).

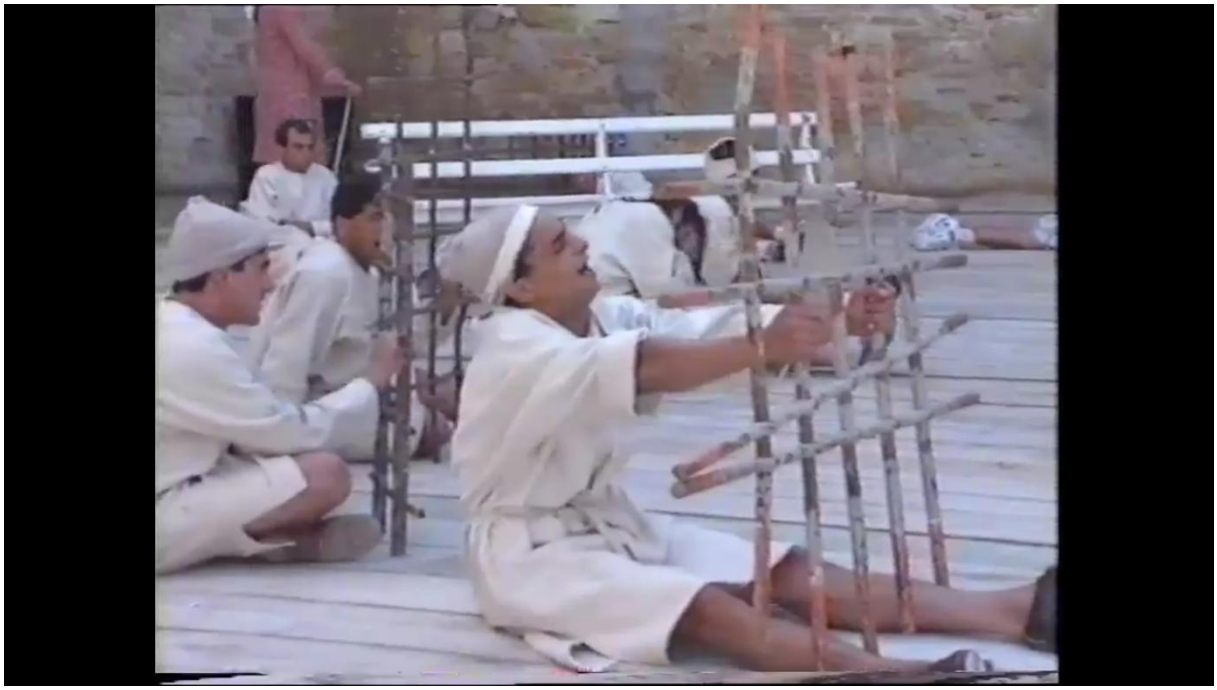
100. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA037VHS (screenshot dal file video).

101. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA037VHS (screenshot dal file video).

102. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA038VHS (screenshot dal file video).

103. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA038VHS (screenshot dal file video).

104. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA038VHS (screenshot dal file video).



105. *Marat-Sade*, Carcere di Volterra, 7 agosto 1993.
ACF-DAR, MA035VHS (screenshot dal file video).

106. *Marat-Sade*, Carcere di Volterra, 7 agosto 1993.
ACF-DAR, MA035VHS (screenshot dal file video).

107. *Marat-Sade*, Carcere di Volterra, 7 agosto 1993.
ACF-DAR, MA035VHS (screenshot dal file video).

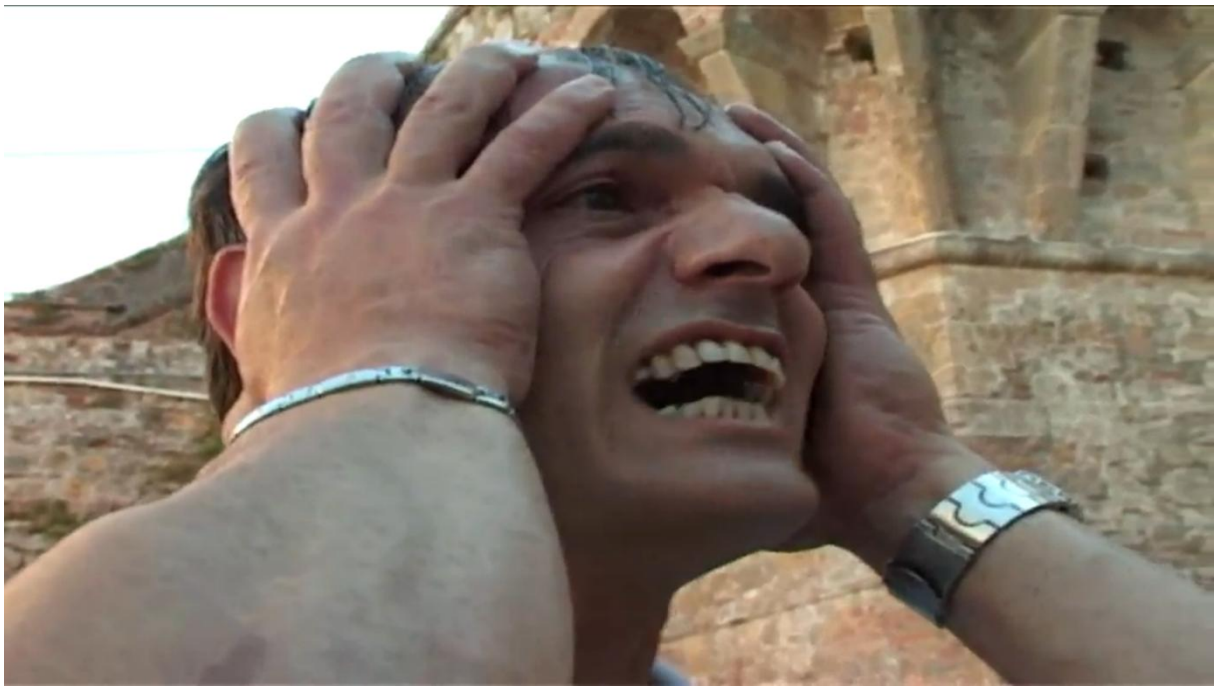
108. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA037VHS (screenshot dal file video).

109. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA037VHS (screenshot dal file video).

110. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA038VHS (screenshot dal file video).

111. *Marat-Sade*: studio ripreso dalle telecamere RAI, Carcere di Volterra, 9-10 giugno 1993.
ACF-DAR, MA038VHS (screenshot dal file video).

112. *Marat-Sade*, Carcere di Volterra, 7 agosto 1993.
ACF-DAR, MA035VHS (screenshot dal file video).



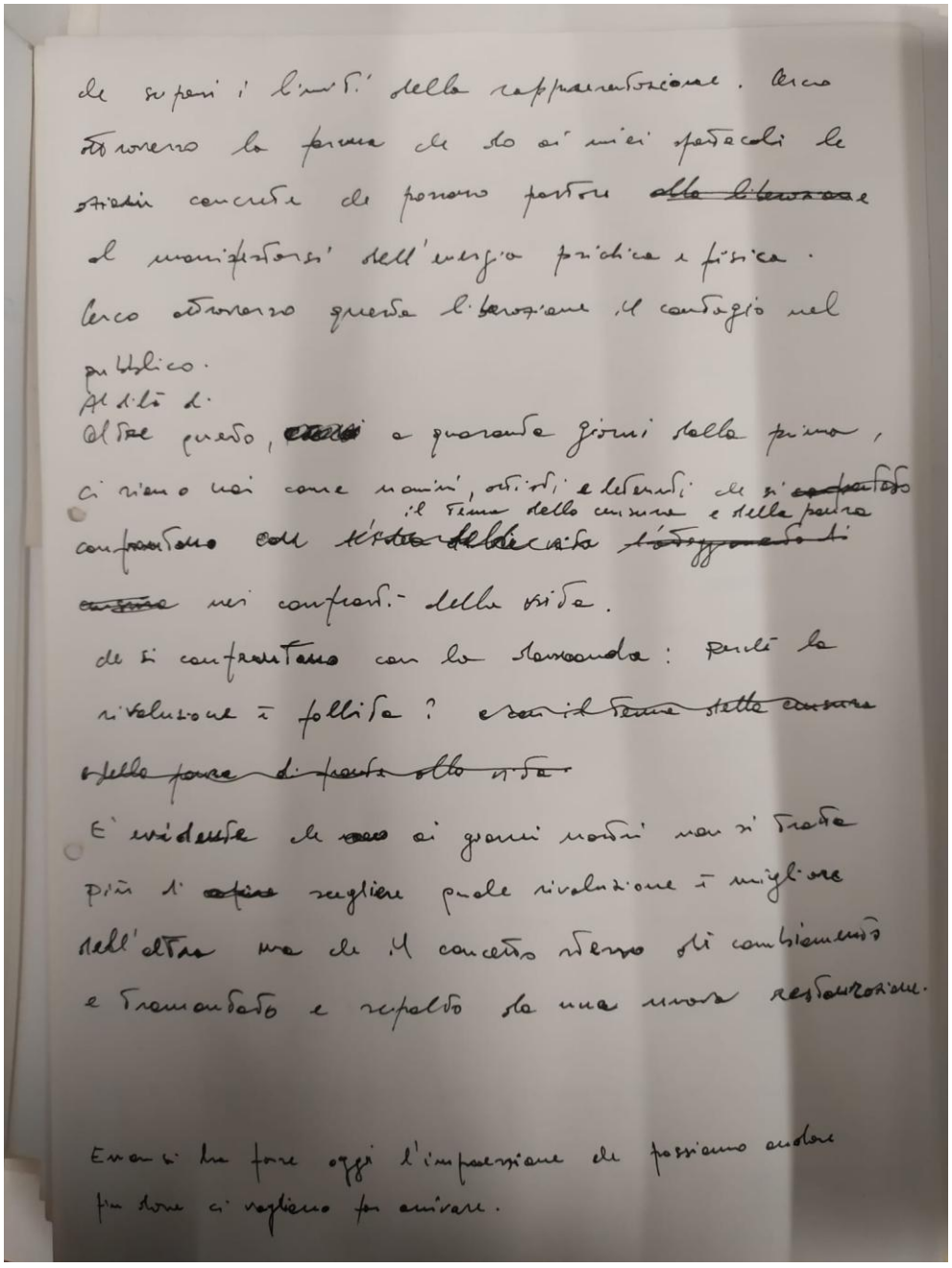
113. *Marat-Sade* (riallestimento): Santolo Martone durante le prove, Carcere di Volterra, 23 giugno 2008.
ACF-DAR, MA002DVM (screenshot dal file video).

114. *Marat-Sade* (riallestimento): Aniello Arena durante le prove, Carcere di Volterra, 24 giugno 2008.
ACF-DAR, MA003DVM (screenshot dal file video).

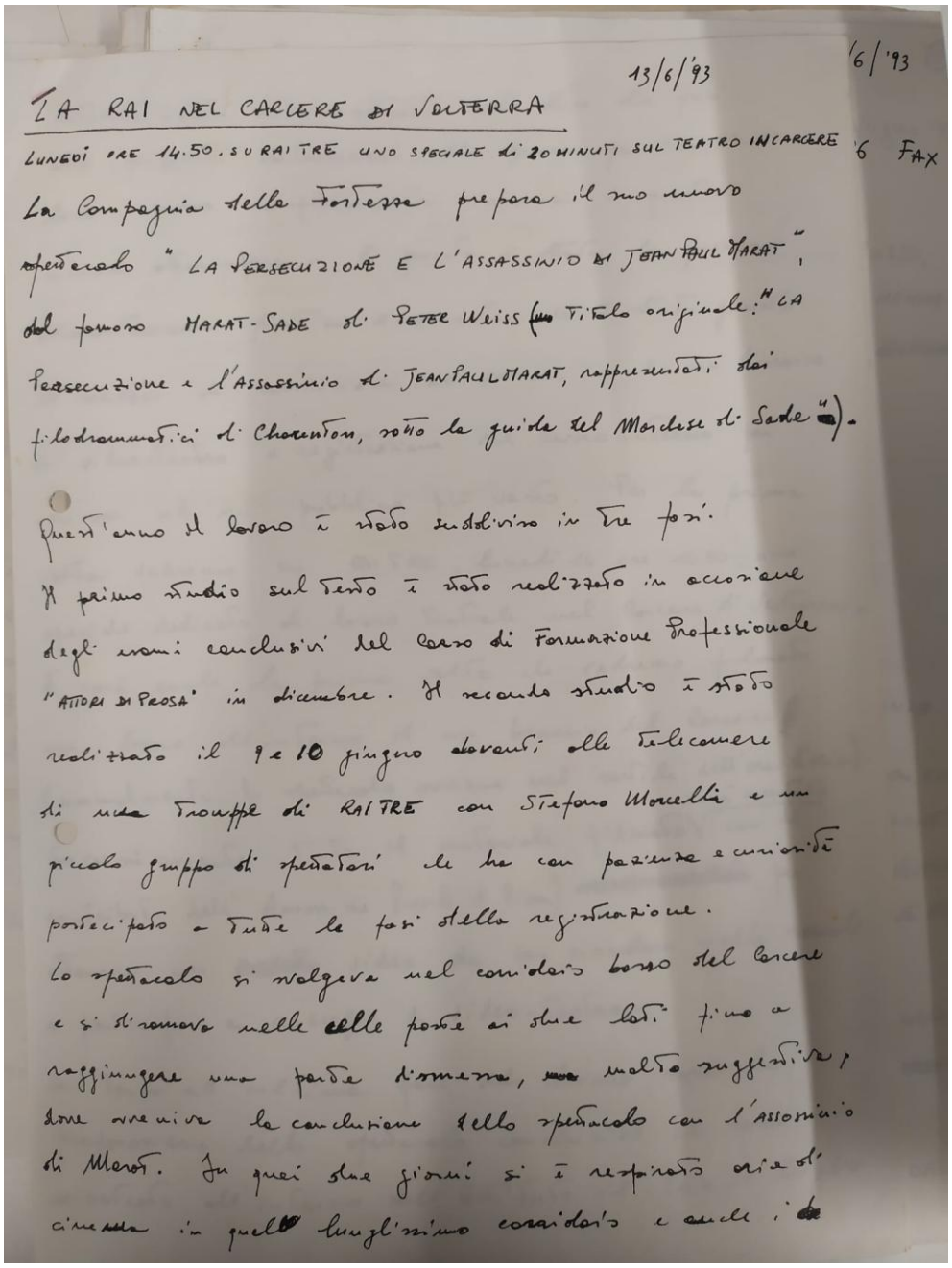
115. *Marat-Sade* (riallestimento): Saabsou "François" Kanoute durante le prove, Carcere di Volterra, 25 giugno 2008.
ACF-DAR, MA005DVM (screenshot dal file video).

116. *Marat-Sade* (riallestimento): un momento delle prove, Carcere di Volterra, 25 giugno 2008.
ACF-DAR, MA005DVM (screenshot dal file video).

15.6. *Marat-Sade* (1993). Documenti cartacei



117. Lettera di Armando Punzo a Sergio Marra, 1993.
ACF-BGV, corr. 7.



13/6/93

6/'93

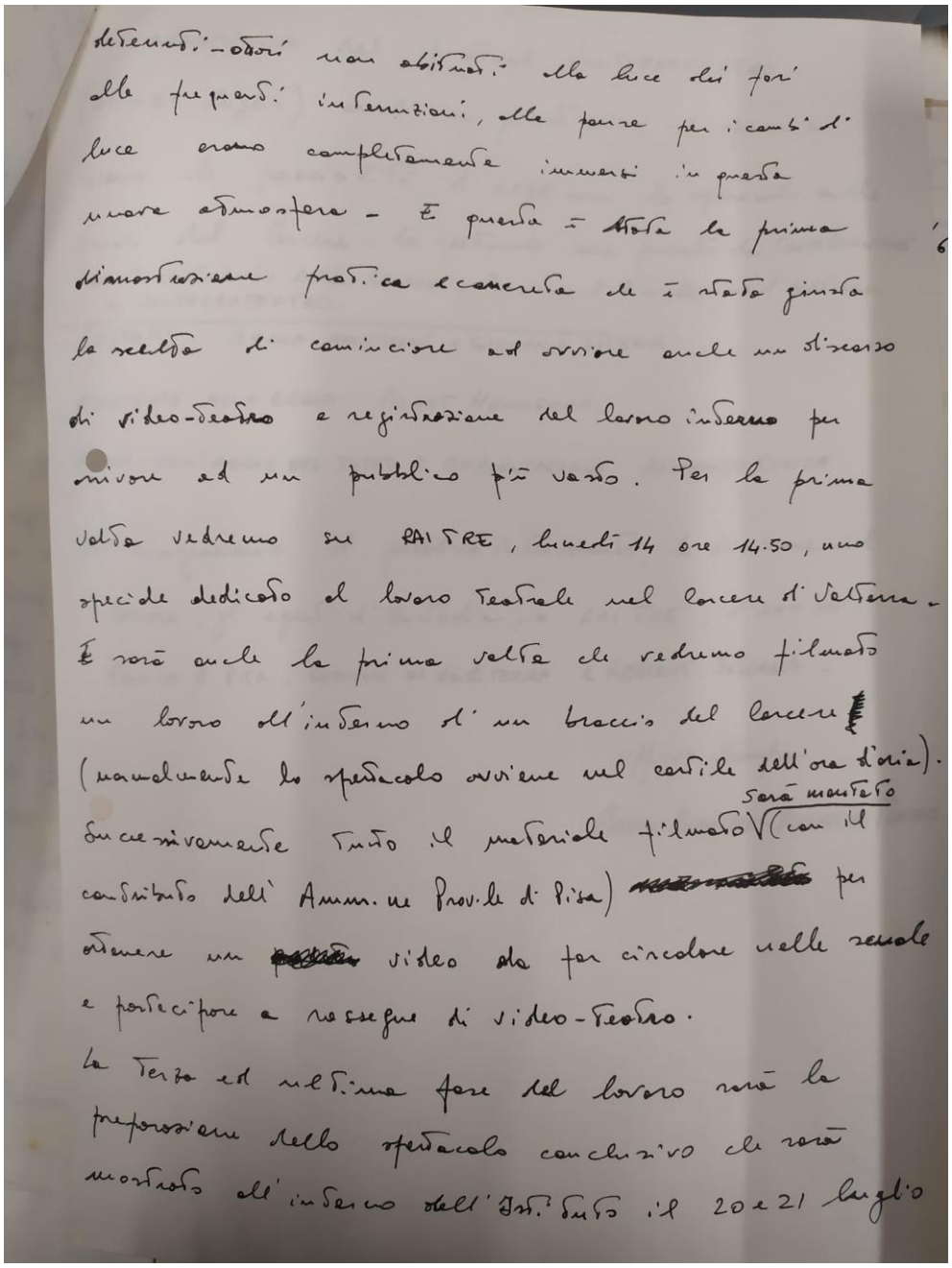
LA RAI NEL CARCERE DI VOLTERRA

LUNEDÌ ORE 14.50, SU RAI TRE UNO SPECIALE DI 20 MINUTI SUL TEATRO IN CARCERE '6 FAX

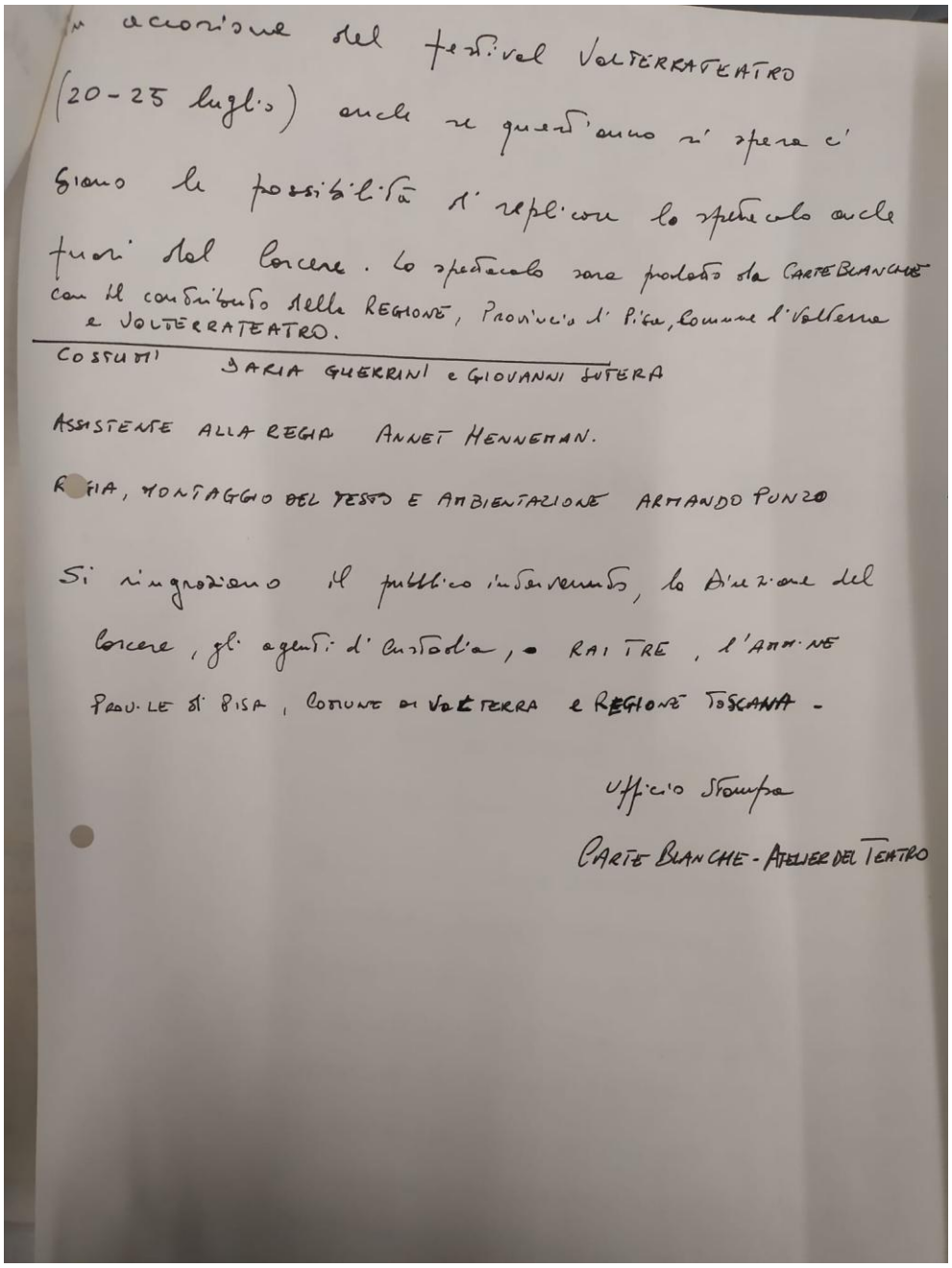
La Compagnia della Fortezza prepara il suo nuovo spettacolo "LA PERSECUZIONE E L'ASSASSINIO DI JEAN PAUL MARAT", dal famoso MARAT-SADE di PETER WEISS (il Titolo originale: "LA Persecuzione e l'Assassinio di JEAN PAUL MARAT, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade").

Quest'anno il lavoro è stato suddiviso in tre fasi.
Il primo studio sul testo è stato realizzato in occasione degli esami conclusivi del corso di Formazione Professionale "ATTORI DI PROSA" in dicembre. Il secondo studio è stato realizzato il 9 e 10 giugno davanti alle telecamere di una troupe di RAI TRE con Stefano Mancelli e un piccolo gruppo di spettatori che ha con pazienza e curiosità partecipato a tutte le fasi della registrazione.
Lo spettacolo si volgeva nel corridoio basso del Carcere e si sviluppava nelle celle poste ai suoi lati fino a raggiungere una parete di sbarre, molto suggestiva, dove avveniva la conclusione dello spettacolo con l'assassinio di Marat. In quei due giorni si è respirato aria di cinema in quel lunghissimo corridoio e anche i de

118. Comunicato stampa “La Rai nel carcere di Volterra”, 13 giugno 1993 (foglio 1).
ACF-BGV, corr. 7.



119. Comunicato stampa “La Rai nel carcere di Volterra”, 13 giugno 1993 (foglio 2).
ACF-BGV, corr. 7.



in occasione del festival VOLTERRATEATRO (20-25 luglio) anche se quest'anno si spera ci siano le possibilità di replicare lo spettacolo anche fuori dal carcere. Lo spettacolo sarà prodotto da CARTE BLANCHE con il contributo della REGIONE, Provincia di Pisa, Comune di Volterra e VOLTERRATEATRO.

COSTUMI DARIA GUERRINI e GIOVANNI SUTERA

ASSISTENTE ALLA REGIA ANNET HENNEMAN.

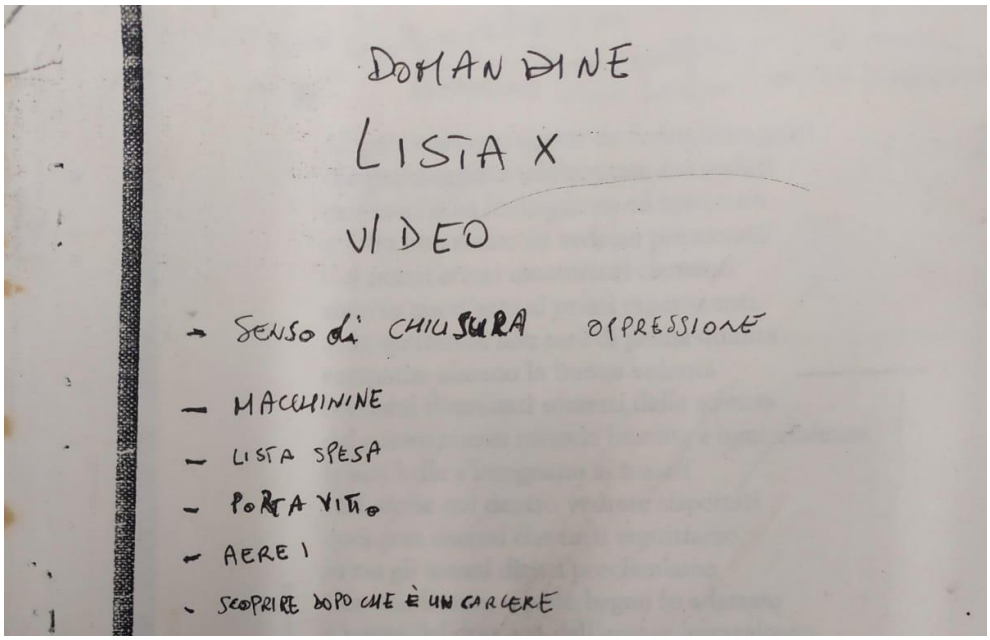
REGIA, MONTAGGIO DEL TESTO E AMBIENTAZIONE ARMANDO PUNZO

Si ringraziano il pubblico intervenuto, la Direzione del carcere, gli agenti di custodia, RAI TRE, l'AMM.NE PROV.LE di PISA, COMUNE di VOLTERRA e REGIONE TOSCANA -

Ufficio Stampa

CARTE BLANCHE - ATELIER DEL TEATRO

120. Comunicato stampa "La Rai nel carcere di Volterra", 13 giugno 1993 (foglio 3).
ACF-BGV, corr. 7.



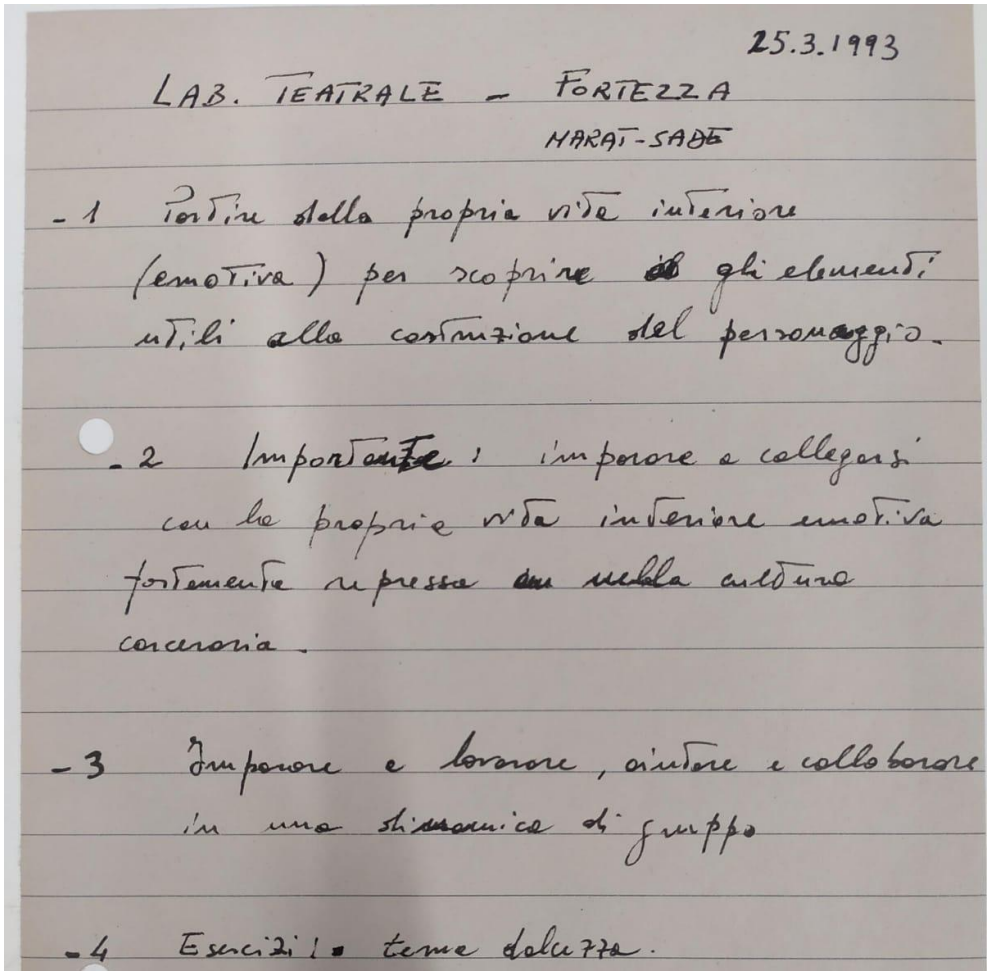
DOMANDINE

LISTA X

VIDEO

- SENSO di CHIUSURA OPPRESSIONE
- MACCHININE
- LISTA SPESA
- PORTA VITTO
- AEREI
- SCOPRIRE DOPO CHE È UN CARCERE

121. Appunti di Armando Punzo, 1993.
ACF-BGV, spettcomp. 5.



25.3.1993

LAB. TEATRALE - FORTEZZA

MARAT-SADE

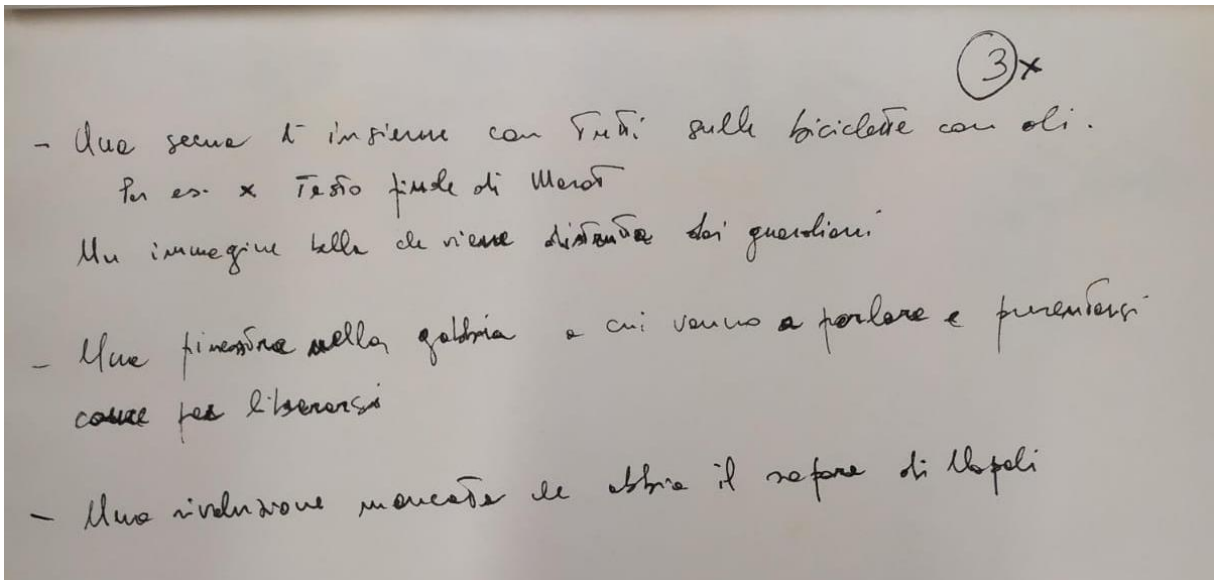
- 1 Tuffarsi nella propria vita interiore (emotiva) per scoprire gli elementi utili alla costruzione del personaggio.

- 2 Importante! imparare a collegarsi con la propria vita interiore emotiva fortemente repressa dalla cultura carceraria.

- 3 Imparare a lavorare, aiutare e collaborare in una dinamica di gruppo

- 4 Esercizi di tema della forza.

122. Appunti di Armando Punzo, 25 marzo 1993.
ACF-BGV, spettcomp. 5.



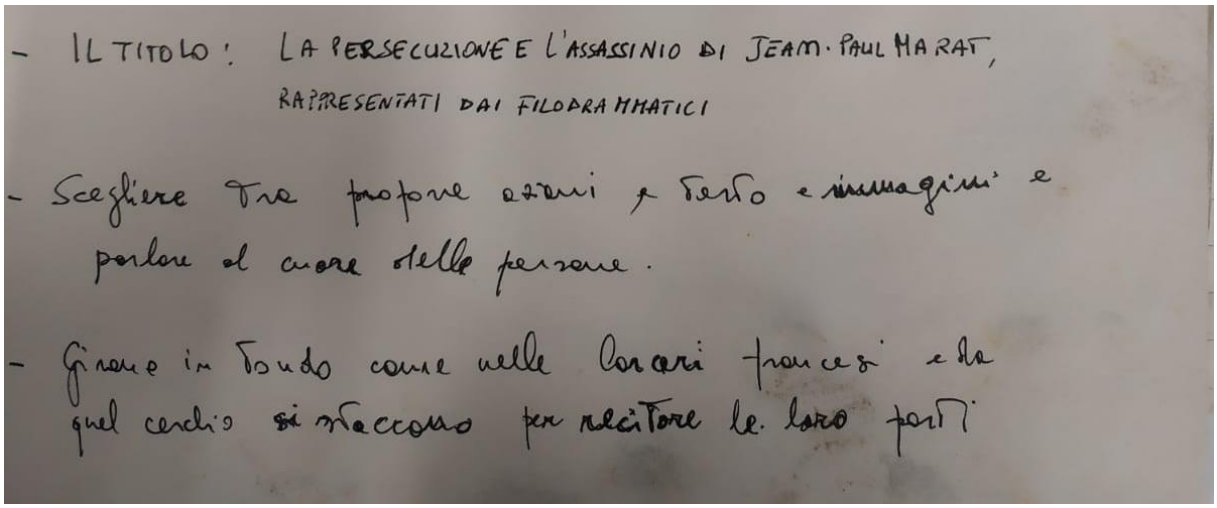
3x

- Una scena d'insieme con tutti sulle biciclette con oli.
  Per es. x Testo finale di Marat
  Un immagine bella che viene distrutta dai guardiani

- Una finestra nella gabbia a cui vanno a parlare e presentarsi come per liberarsi

- Una rivoluzione mancata che abbia il sapore di Napoli

123. Appunti di Armando Punzo, 1993.
ACF-BGV, spettcomp. 5.

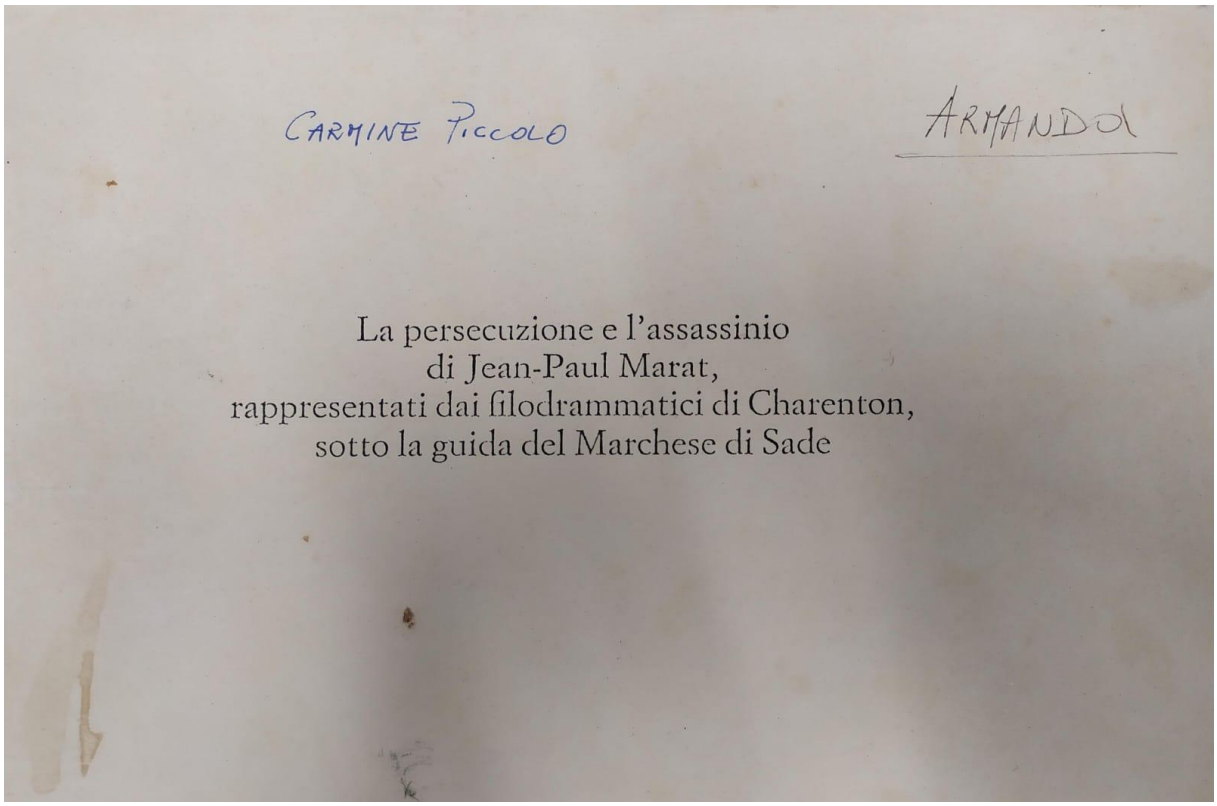


- IL TITOLO: LA PERSECUZIONE E L'ASSASSINIO DI JEAN-PAUL MARAT, RAPPRESENTATI DAI FILODRAMMATICI

- Scegliere tra proporre azioni e testo e immagini e parlare al cuore delle persone.

- Girare in tondo come nelle carceri francesi e da quel cerchio si staccano per recitare le loro parti

124. Appunti di Armando Punzo, 1993.
ACF-BGV, spettcomp. 5.

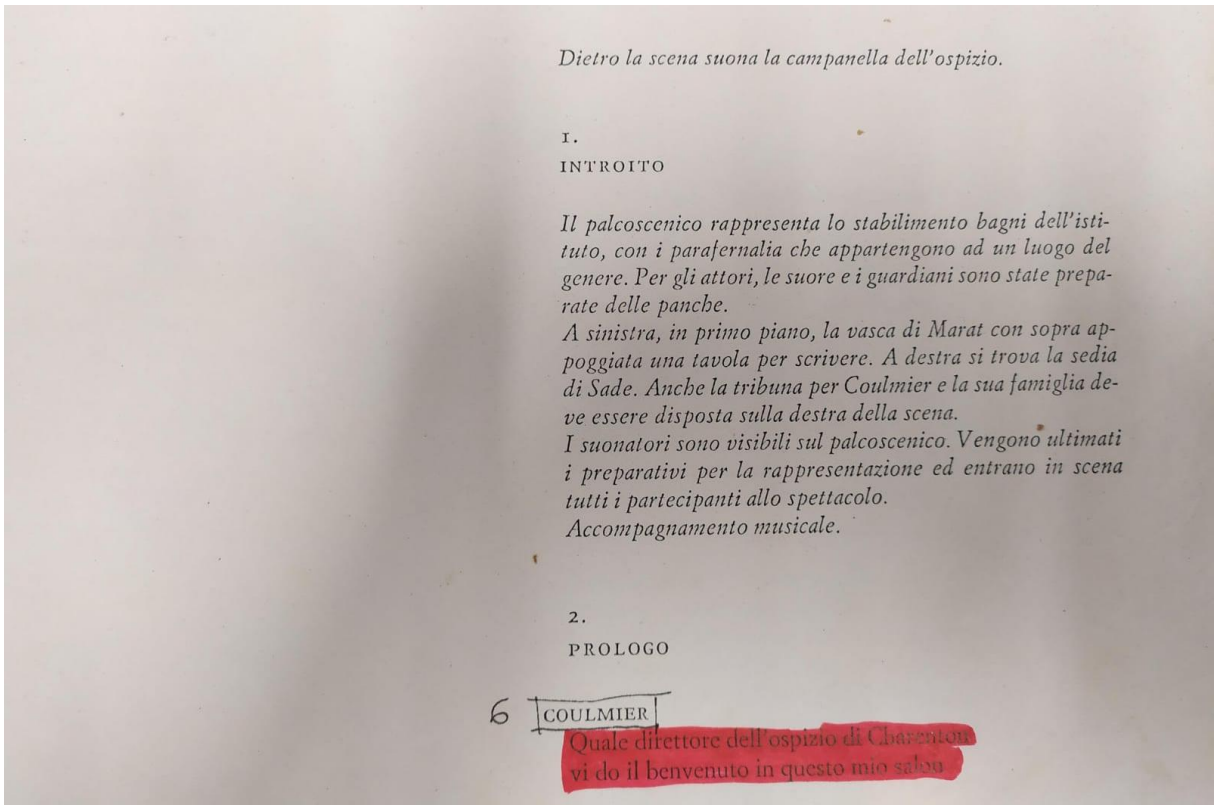


CARMINE PICCOLO

ARMANDO

La persecuzione e l'assassinio
di Jean-Paul Marat,
rappresentati dai filodrammatici di Charenton,
sotto la guida del Marchese di Sade

125. Copione di Carmine Piccolo (foglio 1).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



Dietro la scena suona la campanella dell'ospizio.

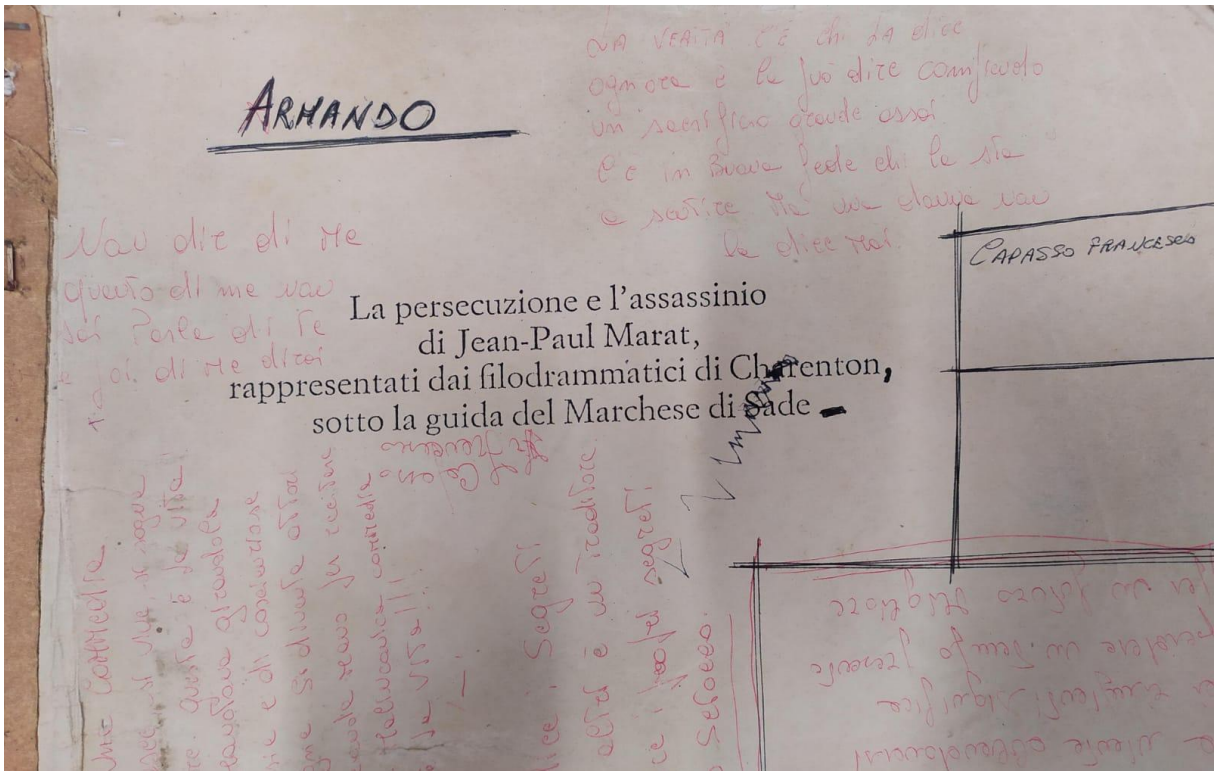
1.
INTROITO

Il palcoscenico rappresenta lo stabilimento bagni dell'istituto, con i parafernalia che appartengono ad un luogo del genere. Per gli attori, le suore e i guardiani sono state preparate delle panche.
A sinistra, in primo piano, la vasca di Marat con sopra appoggiata una tavola per scrivere. A destra si trova la sedia di Sade. Anche la tribuna per Coulmier e la sua famiglia deve essere disposta sulla destra della scena.
I suonatori sono visibili sul palcoscenico. Vengono ultimati i preparativi per la rappresentazione ed entrano in scena tutti i partecipanti allo spettacolo.
Accompagnamento musicale.

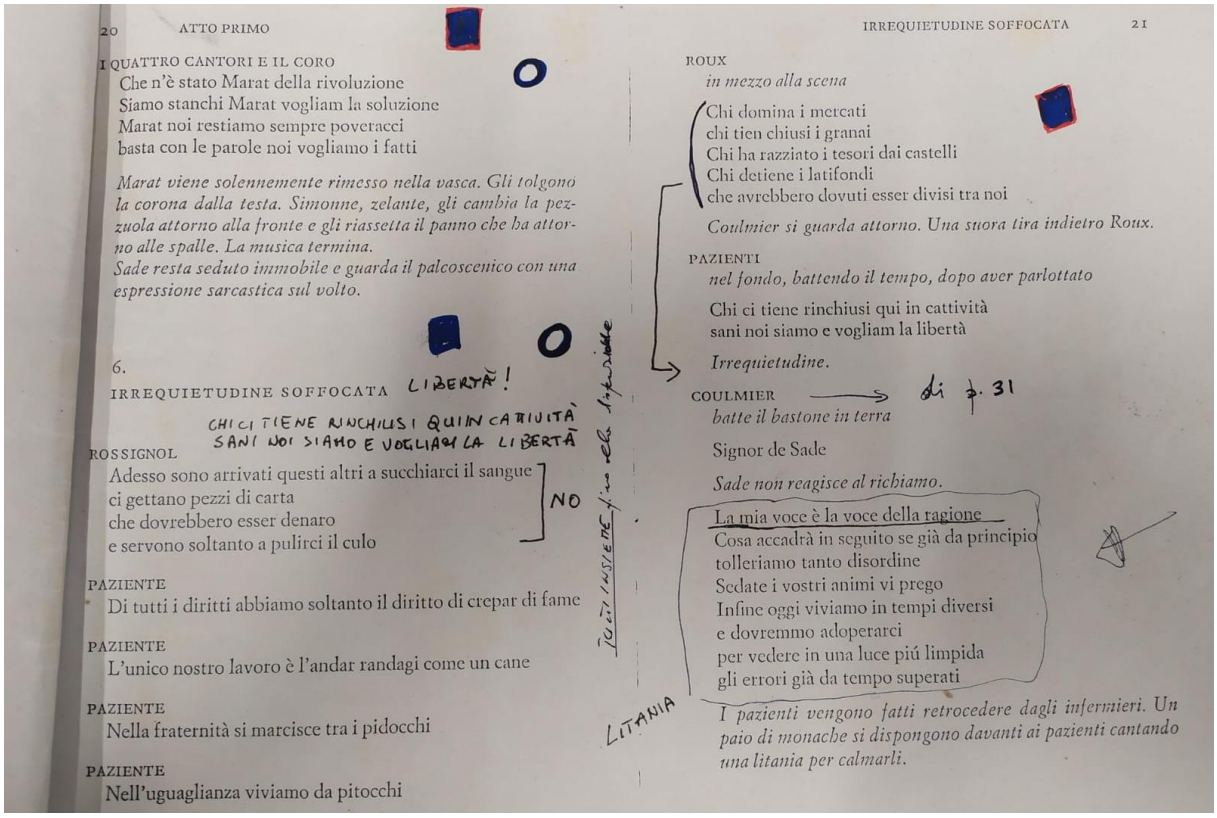
2.
PROLOGO

6 COULMIER
Quale direttore dell'ospizio di Charenton
vi do il benvenuto in questo mio salon

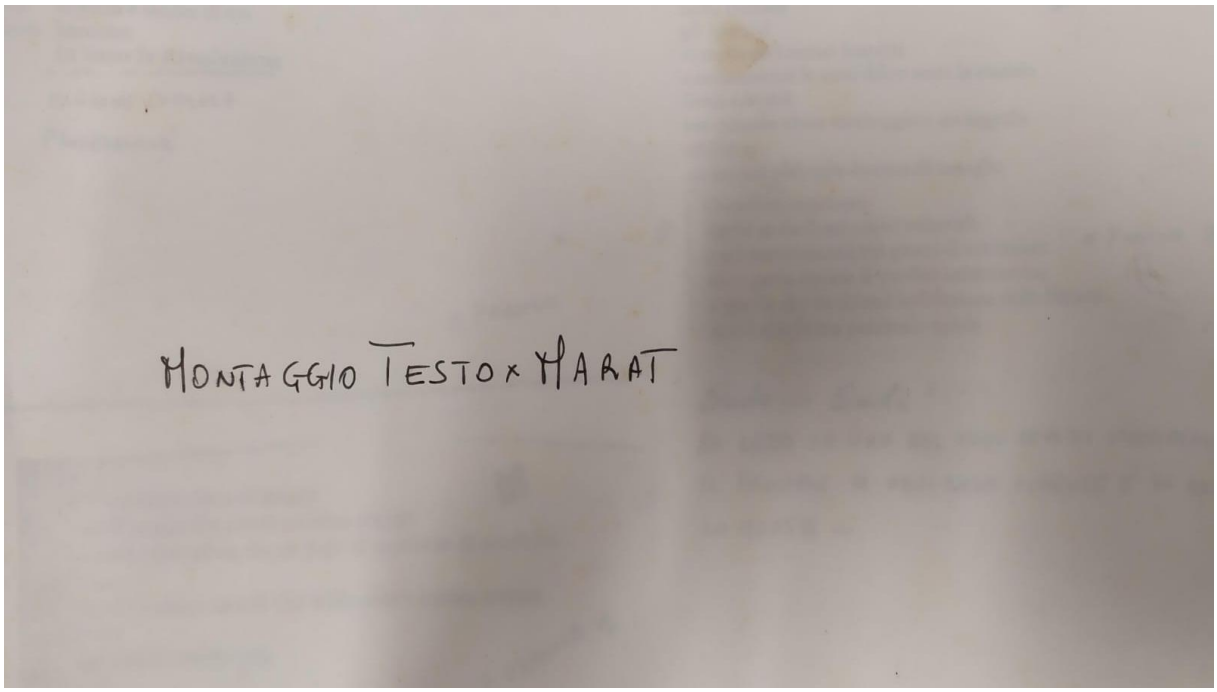
126. Copione di Carmine Piccolo (foglio 2).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



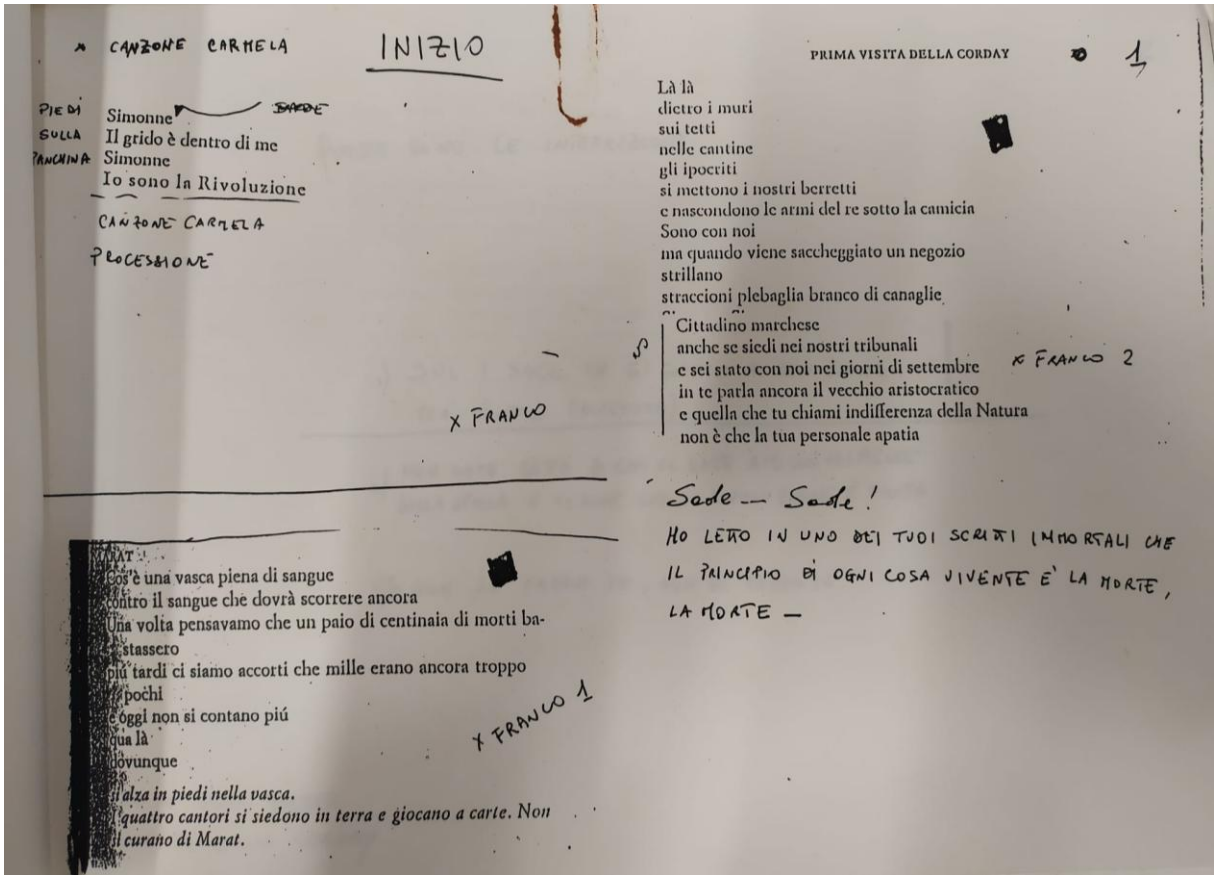
127. Copione di Franco Capasso (foglio 1).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



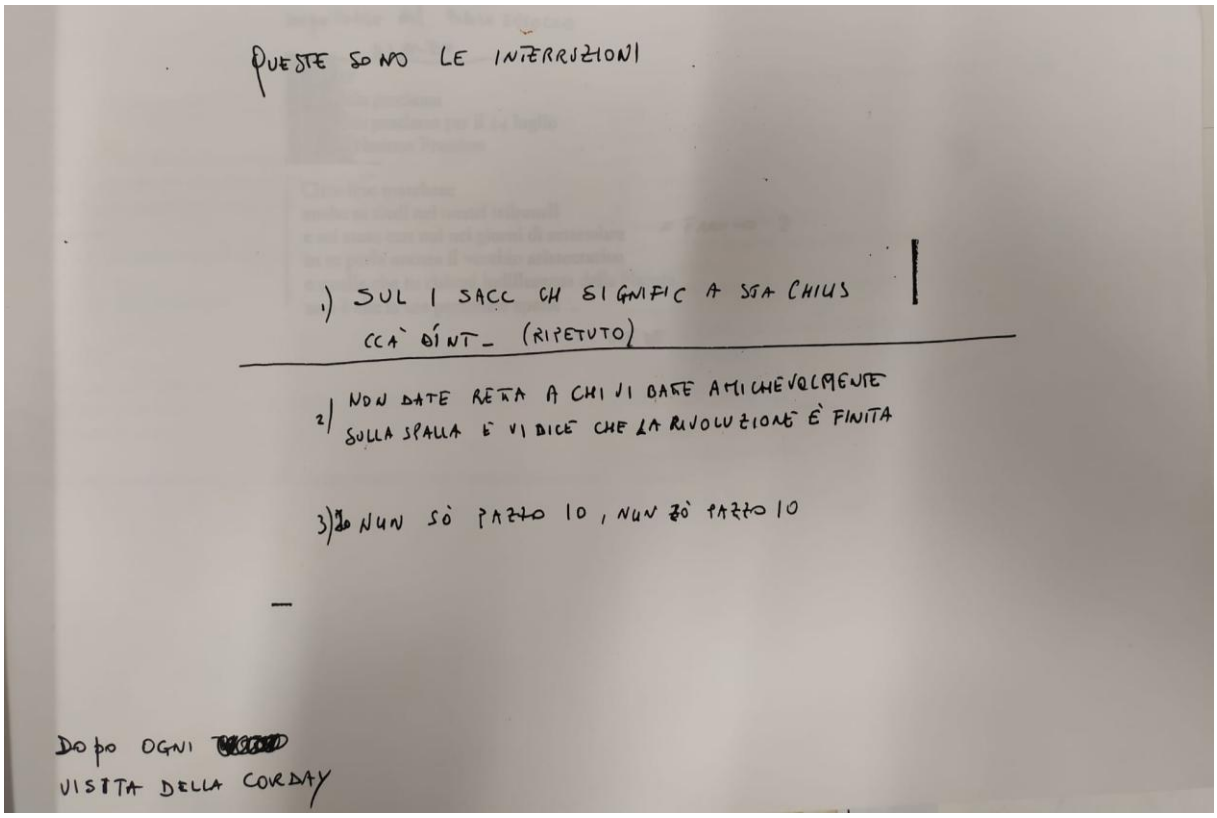
128. Copione di Franco Capasso (foglio 2).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



129. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 1).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



130. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 2).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



QUESTE SONO LE INTERRUZIONI

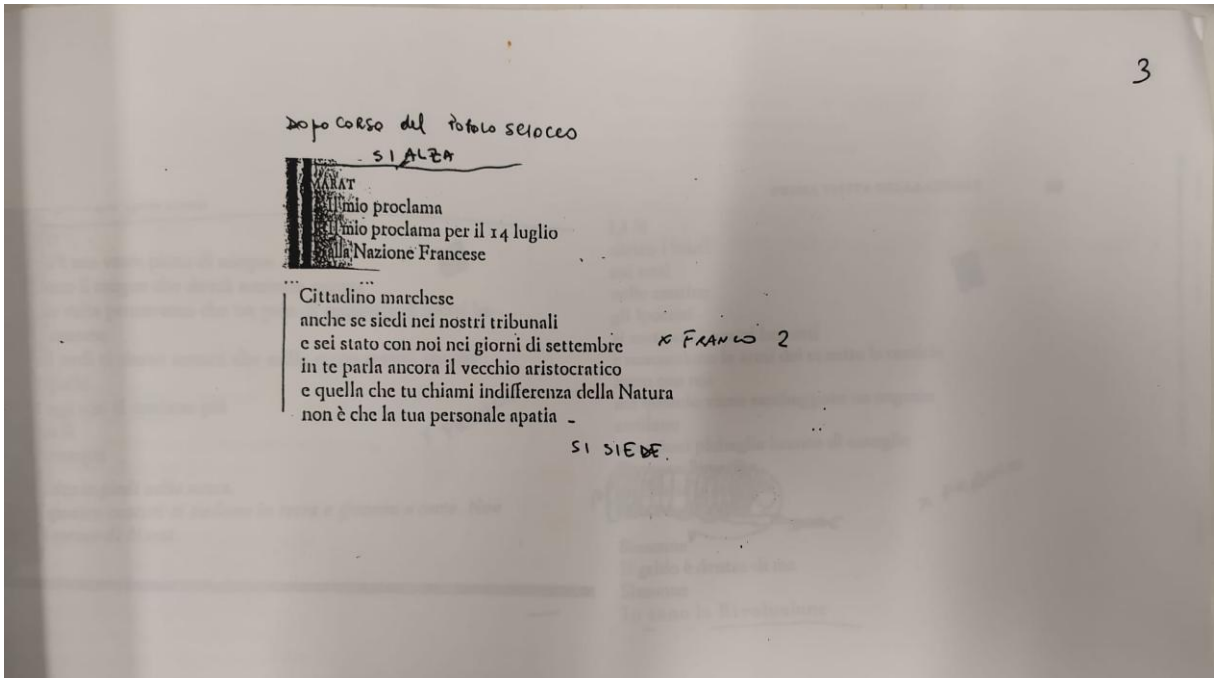
1) SUL I SACC CH SIGNIFIC A STA CHIUS
CCÀ DÍNT_ (RIPETUTO)

2) NON DATE RETTA A CHI VI DATE AMICHEVOLMENTE
SULLA SPALLA E VI DICE CHE LA RIVOLUZIONE È FINITA

3) NUN SÒ PAZZO IO, NUN SÒ PAZZO IO

Dopo OGNI
VISITA DELLA CORDAY

131. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 3).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



3

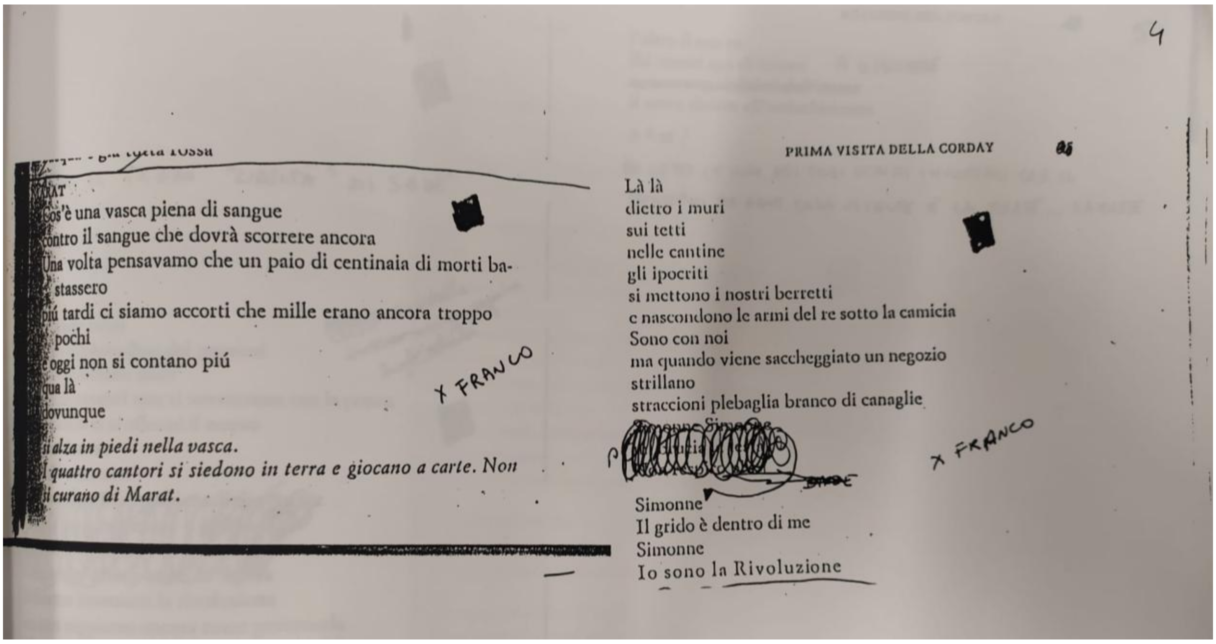
Dopo corso del popolo sciocco
SI ALZA

MARAT
Il mio proclama
Il mio proclama per il 14 luglio
alla Nazione Francese

Cittadino marchese
anche se siedi nei nostri tribunali
e sei stato con noi nei giorni di settembre x FRANCO 2
in te parla ancora il vecchio aristocratico
e quella che tu chiami indifferenza della Natura
non è che la tua personale apatia

SI SIEDE.

132. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 4).
ACF-BGV, spettcomp. 5.


4

MARAT
C'è una vasca piena di sangue
contro il sangue che dovrà scorrere ancora
Una volta pensavamo che un paio di centinaia di morti bastassero
piú tardi ci siamo accorti che mille erano ancora troppo pochi
e oggi non si contano piú
qua là
dovunque
Si alza in piedi nella vasca.
I quattro cantori si siedono in terra e giocano a carte. Non si curano di Marat.

X FRANCO

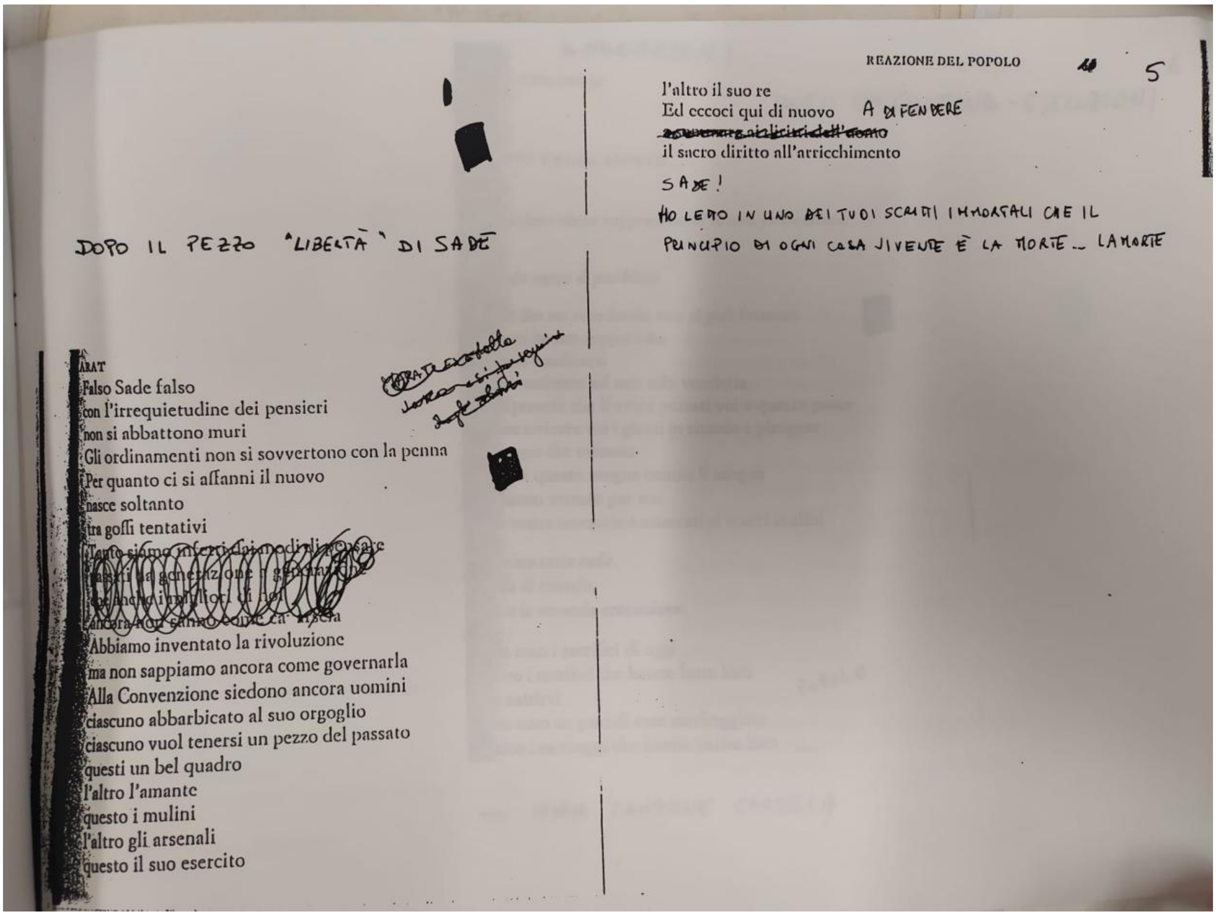
PRIMA VISITA DELLA CORDAY

Là là
dietro i muri
sui tetti
nelle cantine
gli ipocriti
si mettono i nostri berretti
e nascondono le armi del re sotto la camicia
Sono con noi
ma quando viene saccheggiato un negozio
strillano
straccioni plebaglia branco di canaglie

Simonne
Il grido è dentro di me
Simonne
Io sono la Rivoluzione

X FRANCO

133. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 5).
ACF-BGV, spettcomp. 5.


DOPO IL PEZZO "LIBERTÀ" DI SADE

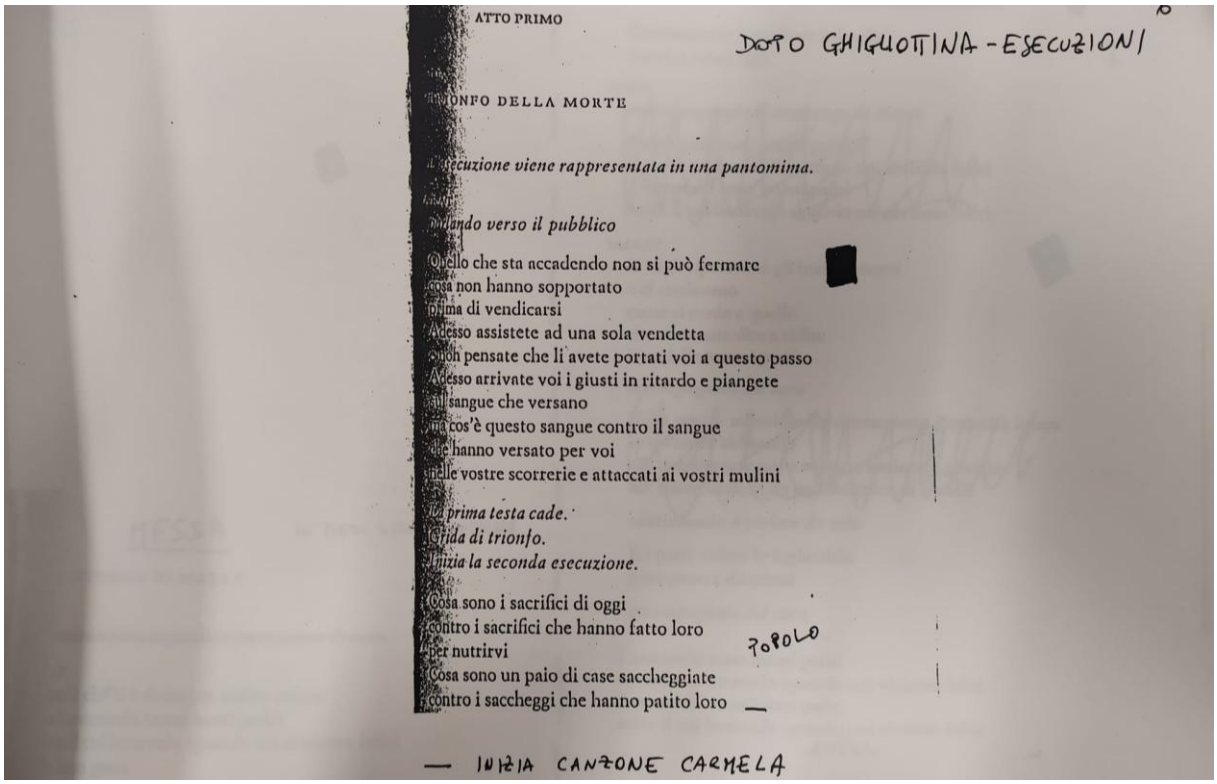
MARAT
Falso Sade falso
con l'irrequietudine dei pensieri
non si abbattono muri
Gli ordinamenti non si sovvertono con la penna
Per quanto ci si affanni il nuovo
nasce soltanto
tra goffi tentativi

Abbiamo inventato la rivoluzione
ma non sappiamo ancora come governarla
Alla Convenzione siedono ancora uomini
ciascuno abbarbicato al suo orgoglio
ciascuno vuol tenersi un pezzo del passato
questi un bel quadro
l'altro l'amante
questo i mulini
l'altro gli arsenali
questo il suo esercito

REAZIONE DEL POPOLO 5

l'altro il suo re
Ed eccoci qui di nuovo A DIFENDERE
~~[illegible]~~
il sacro diritto all'arricchimento
SADE!
HO LETTO IN UNO DEI TUOI SCRITTI IMMORTALI CHE IL PRINCIPIO DI OGNI COSA VIVENTE È LA MORTE... LA MORTE

134. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 6).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



ATTO PRIMO

DOPO GHIGLIOTTINA - ESECUZIONI

IONFO DELLA MORTE

ecuzione viene rappresentata in una pantomima.

ando verso il pubblico

Quello che sta accadendo non si può fermare
cosa non hanno sopportato
ima di vendicarsi
Adesso assistete ad una sola vendetta
non pensate che li avete portati voi a questo passo
Adesso arrivate voi i giusti in ritardo e piangete
il sangue che versano
ma cos'è questo sangue contro il sangue
che hanno versato per voi
delle vostre scorrerie e attaccati ai vostri mulini

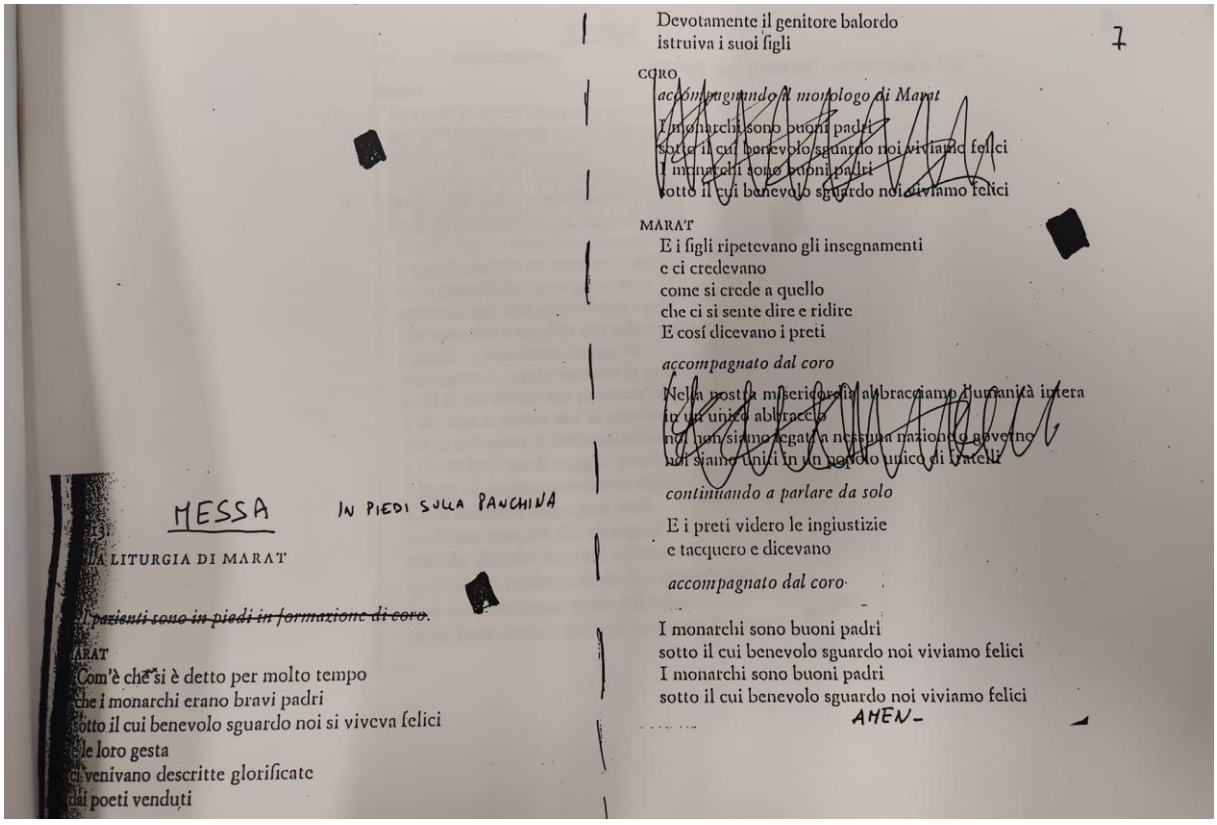
prima testa cade.
Grida di trionfo.
Inizia la seconda esecuzione.

Cosa sono i sacrifici di oggi
contro i sacrifici che hanno fatto loro
per nutrirvi
Cosa sono un paio di case saccheggiate
contro i saccheggi che hanno patito loro —

POPOLO

— INIZIA CANZONE CARMELA

135. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 7).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



MESSA IN PIEDI SULLA PANCHINA

A LITURGIA DI MARAT

~~*I pazienti sono in piedi in formazione di coro.*~~

ARAT
Com'è che si è detto per molto tempo
che i monarchi erano bravi padri
sotto il cui benevolo sguardo noi si viveva felici
le loro gesta
ci venivano descritte glorificate
dai poeti venduti

Devotamente il genitore balordo
istruiva i suoi figli

7

CORO
accompagnando il monologo di Marat
I monarchi sono buoni padri
sotto il cui benevolo sguardo noi viviamo felici
I monarchi sono buoni padri
sotto il cui benevolo sguardo noi viviamo felici

MARAT
E i figli ripetevano gli insegnamenti
e ci credevano
come si crede a quello
che ci si sente dire e ridire
E così dicevano i preti

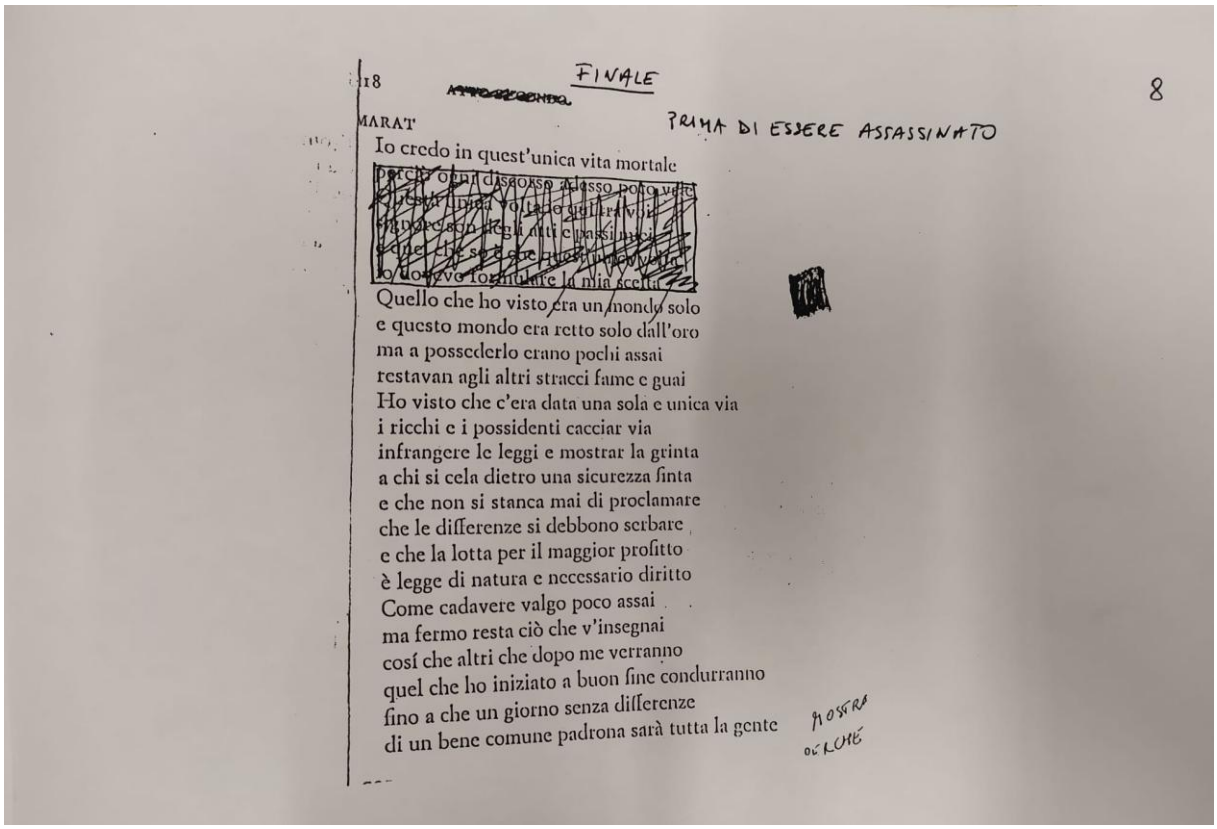
accompagnato dal coro
Nella nostra misericordia abbracciamo l'umanità intera
in un unico abbraccio
noi non siamo legati a nessuna nazione o governo
noi siamo uniti in un popolo unico di fratelli

continuando a parlare da solo
E i preti videro le ingiustizie
e tacquero e dicevano

accompagnato dal coro
I monarchi sono buoni padri
sotto il cui benevolo sguardo noi viviamo felici
I monarchi sono buoni padri
sotto il cui benevolo sguardo noi viviamo felici

AMEN-

136. Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 8).
ACF-BGV, spettcomp. 5.



137 Armando Punzo, Montaggio testo per *Marat-Sade* (foglio 9).
ACF-BGV, spettcomp. 5.

15.7. *I Negri* (1996). Documenti audiovisivi

138. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, giugno-luglio 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

139. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 luglio 1996.
ACF-DAR, NE004Hi8 (screenshot dal file video).

140. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, luglio 1996.
ACF-DAR, NE059VHS (screenshot dal file video).

141. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 luglio 1996.
ACF-DAR, NE004Hi8 (screenshot dal file video).

142. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9 luglio 1996.
ACF-DAR, NE009Hi8 (screenshot dal file video).

143. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, giugno-luglio 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

144. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, giugno-luglio 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

145. *I Negri*: Nicola Camarda in un momento delle prove, Carcere di Volterra, giugno-luglio 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

146. *I Negri:* Nicola Camarda, Carcere di Volterra, 25 luglio 1996.
ACF-DAR, NE065DVD (screenshot dal file video).

147. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 7 luglio 1996.
ACF-DAR, NE006Hi8 (screenshot dal file video).

148. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 8 luglio 1996.
ACF-DAR, NE007Hi8 (screenshot dal file video).

149. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 luglio 1996.
ACF-DAR, NE004Hi8 (screenshot dal file video).

150. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 luglio 1996.
ACF-DAR, NE004Hi8 (screenshot dal file video).

151. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, giugno-luglio 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

152. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9 luglio 1996.
ACF-DAR, NE009Hi8 (screenshot dal file video).

153. *I Negri*, Carcere di Volterra, 25 luglio 1996.
ACF-DAR, NE065DVD (screenshot dal file video).

154. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, luglio 1996.
ACF-DAR, NE061VHS (screenshot dal file video).

155. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9 luglio 1996.
ACF-DAR, NE009Hi8 (screenshot dal file video).

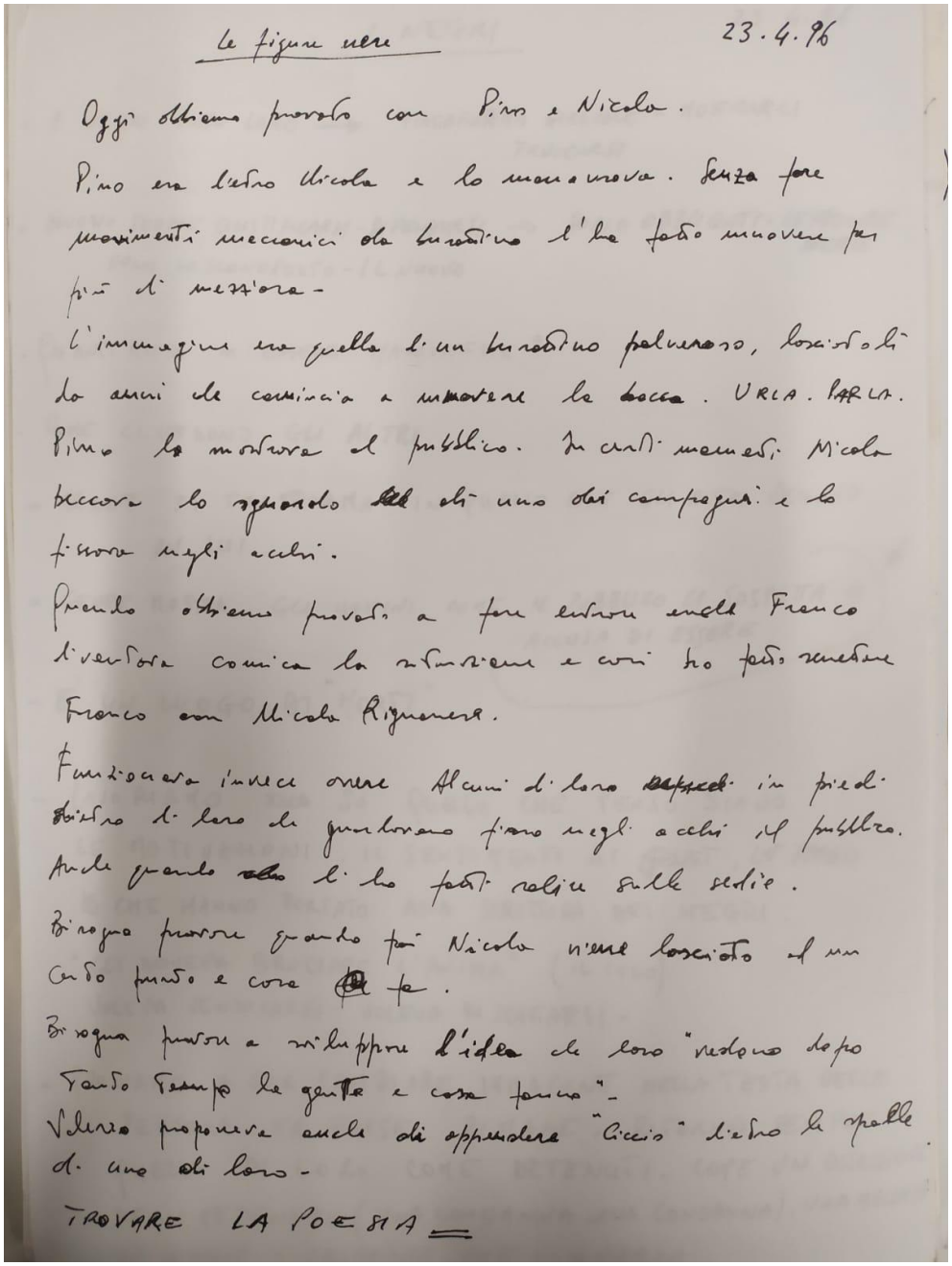
156. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, giugno-luglio 1996.
ACF-DAR, NE041VHS (screenshot dal file video).

157. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 luglio 1996.
ACF-DAR, NE004Hi8 (screenshot dal file video).

158. *I Negri*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 luglio 1996.
ACF-DAR, NE004Hi8 (screenshot dal file video).

159. *I Negri:* un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1996.
ACF-DAR, NE026Hi8 (screenshot dal file video).

15.8. *I Negri* (1996). Documenti cartacei



Le figure nere 23.4.96

Oggi abbiamo provato con Pino e Nicola.

Pino era dietro Nicola e lo manovrava. Senza fare movimenti meccanici da burattino l'ha fatto muovere per più di mezz'ora.

L'immagine era quella di un burattino polveroso, lasciatoli da anni che comincia a muovere la bocca. URLA. PARLA.

Pino lo mostrava al pubblico. In certi momenti Nicola beccava lo sguardo di uno dei compagni e lo fissava negli occhi.

Quando abbiamo provato a fare entrare anche Franco diventava comica la situazione e così ho fatto smettere Franco con Nicola Rignanese.

Funzionava invece avere Alcuni di loro in piedi dietro di loro che guardavano fisso negli occhi il pubblico. Anche quando li ho fatti salire sulle sedie.

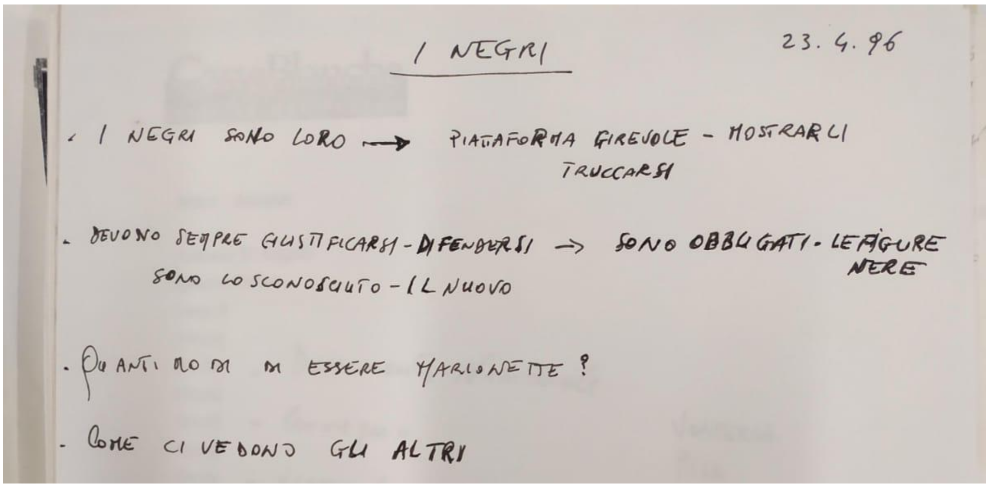
Bisogna provare quando poi Nicola viene lasciato ad un certo punto e cosa fa.

Bisogna provare a sviluppare l'idea che loro "vedono dopo tanto tempo la gente e cosa fanno".

Valerio proponeva anche di appendere "Ciccio" dietro le spalle di uno di loro.

TROVARE LA POESIA

160. Appunti di Armando Punzo, 23 aprile 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.



I NEGRI 23.4.96

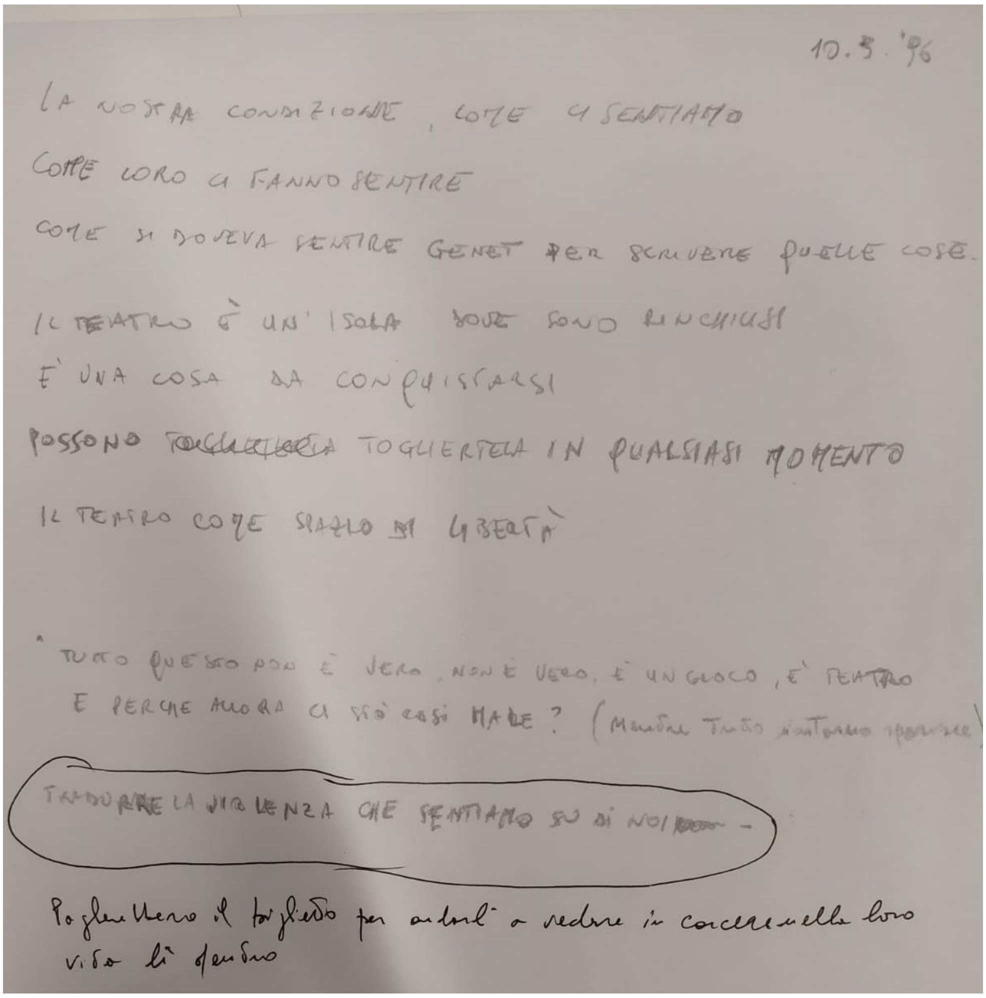
· I NEGRI SONO LORO → PIATTAFORMA GIREVOLE - MOSTRARLI
TRUCCARSI

- DEVONO SEMPRE GIUSTIFICARSI - DIFENDERSI → SONO OBBLIGATI - LE FIGURE NERE
SONO LO SCONOSCIUTO - IL NUOVO

· QUANTI MODI DI ESSERE MARIONETTE?

· COME CI VEDONO GLI ALTRI

161. Appunti di Armando Punzo, 23 aprile 1996
ACF-BGV, spettcomp. 8.



10.5.96

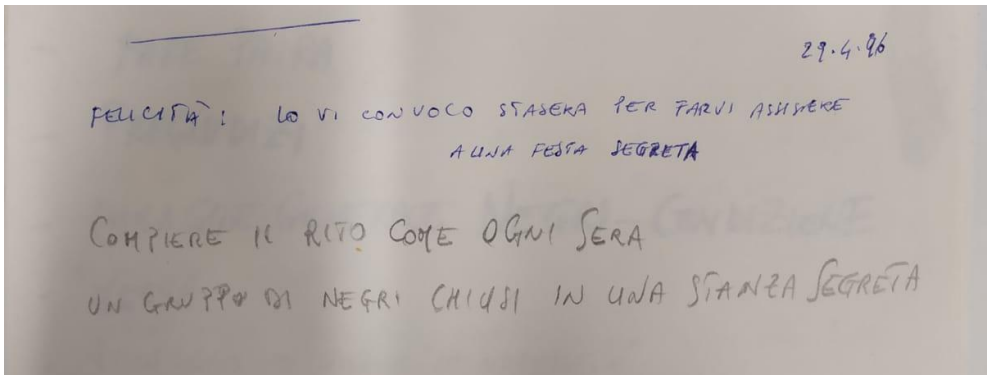
LA NOSTRA CONDIZIONE, COME CI SENTIAMO
COME LORO CI FANNO SENTIRE
COME SI DOVEVA SENTIRE GENET PER SCRIVERE QUELLE COSE.
IL TEATRO È UN'ISOLA DOVE SONO RINCHIUSI
È UNA COSA DA CONQUISTARSI
POSSONO ~~TOGLIERTELA~~ TOGLIERTELA IN QUALSIASI MOMENTO
IL TEATRO COME SPAZIO DI LIBERTÀ

· TUTTO QUESTO NON È VERO, NON È VERO, È UN GIOCO, È TEATRO
E PERCHÉ ALLORA CI STO COSÌ MALE? (Mentre tutti continuano [illegible])

TRADURRE LA VIOLENZA CHE SENTIAMO SU DI NOI -

Pagherebbero il biglietto per andarli a vedere in carcere nella loro vita lì dentro

162. Appunti di Armando Punzo, 10 maggio 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.



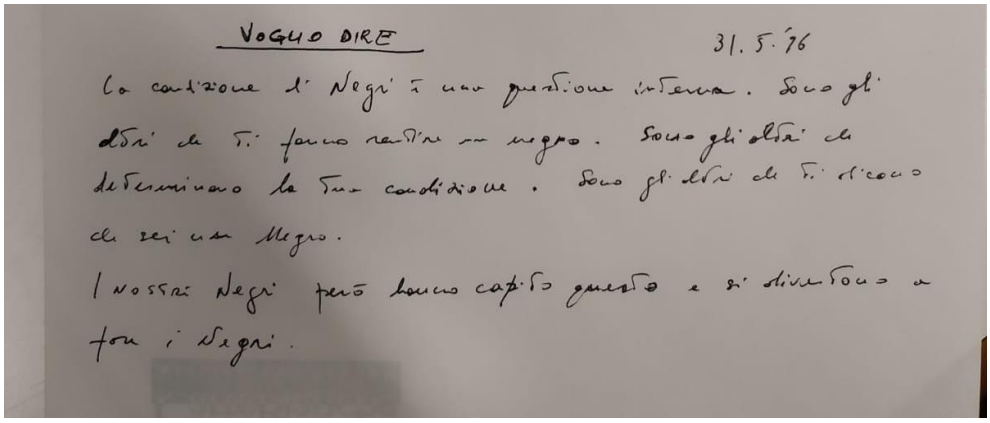
29.4.96

FELICITÀ: IO VI CONVOCO STASERA PER FARVI ASSISTERE A UNA FESTA SEGRETA

COMPIERE IL RITO COME OGNI SERA

UN GRUPPO DI NEGRI CHIUSI IN UNA STANZA SEGRETA

163. Appunti di Armando Punzo, 29 aprile 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.

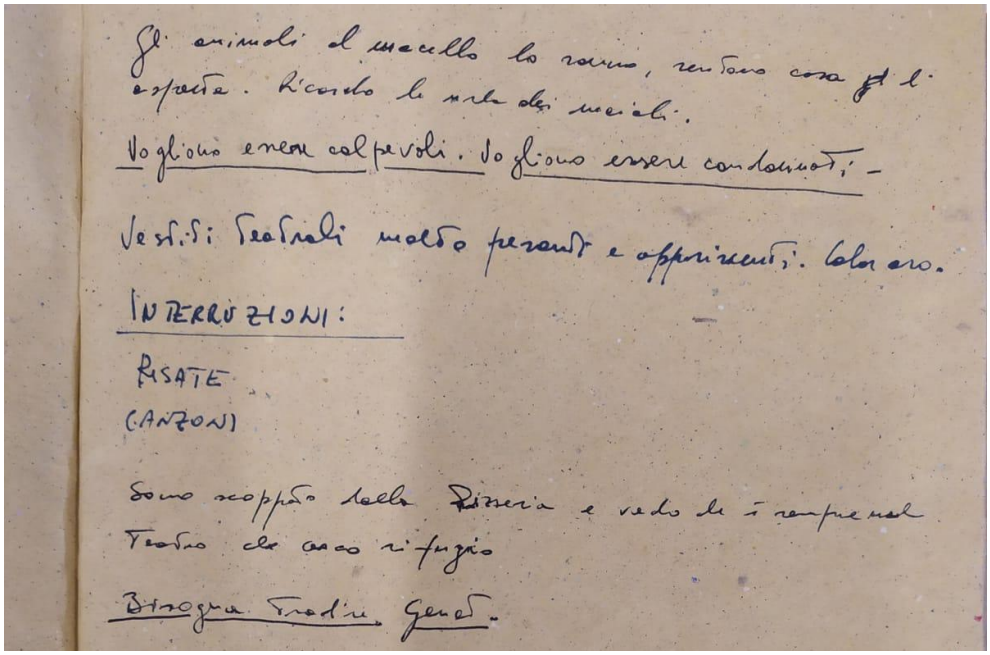


VOGLIO DIRE 31.5.'96

La condizione di Negri è una questione interna. Sono gli altri che ti fanno sentire un negro. Sono gli altri che determinano la tua condizione. Sono gli altri che ti dicono che sei un Negro.

I nostri Negri però hanno capito questo e si divertono a fare i Negri.

164. Appunti di Armando Punzo, 31 maggio 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.



Gli animali al macello lo sanno, sentono cosa gli aspetta. Ricordo le urla dei maiali.

Vogliono essere colpevoli. Vogliono essere condannati.

Vestiti teatrali molto pesanti e appariscenti. Color oro.

INTERRUZIONI:

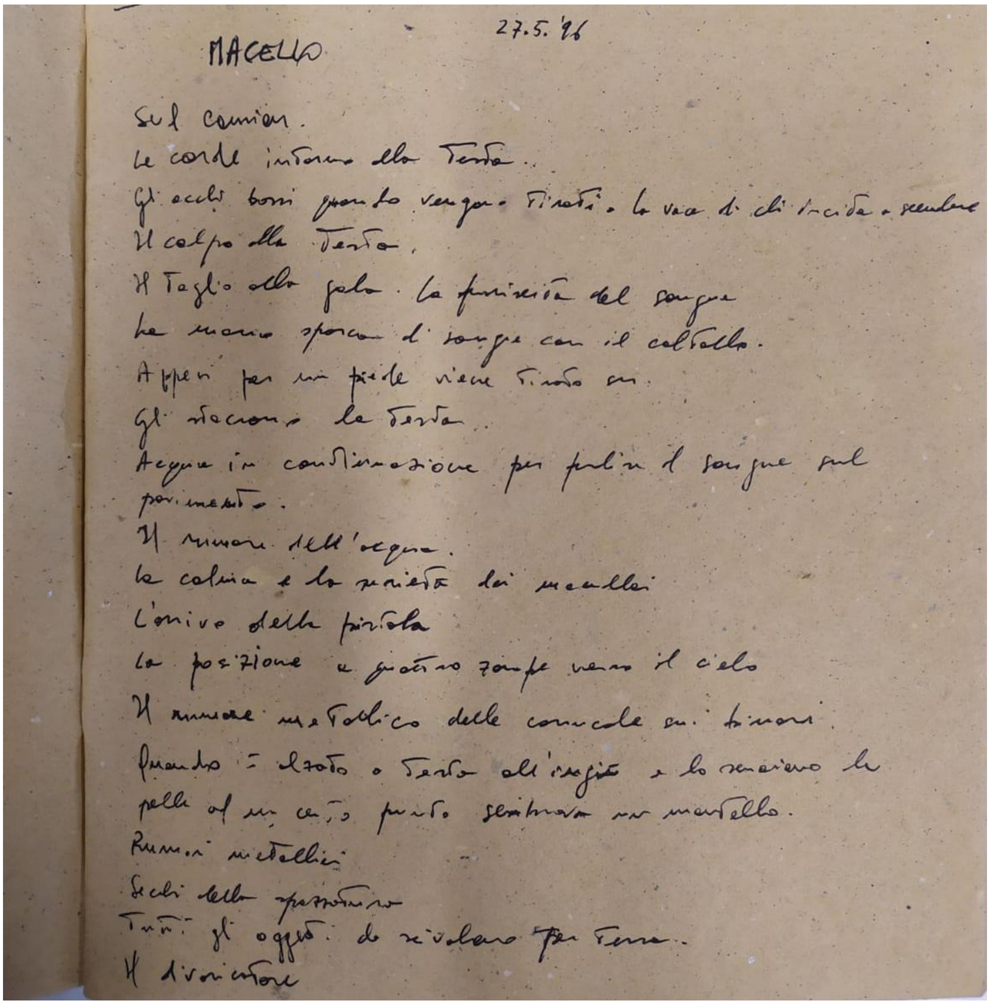
RISATE

CANZONI

Sono scoppiato dalla Pizzeria e vedo che è sempre nel Teatro che cerco rifugio

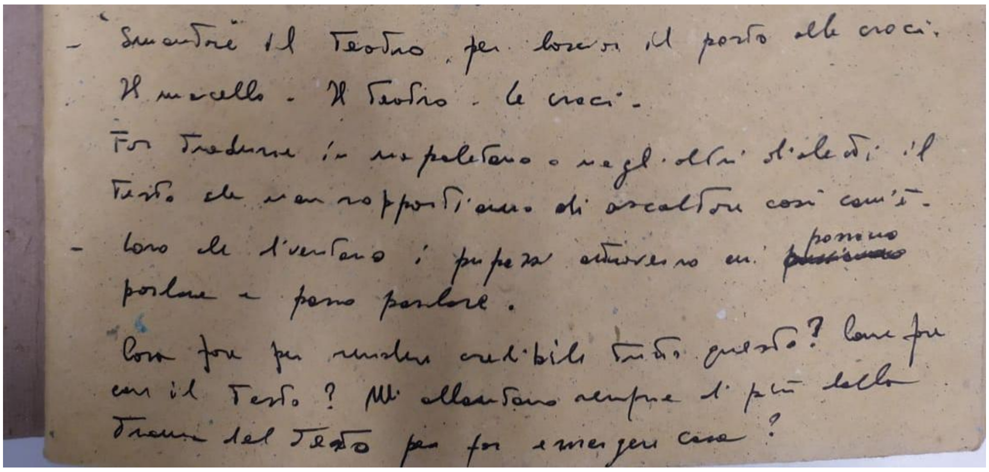
Bisogna tradire Genet.

165. Appunti di Armando Punzo, 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.

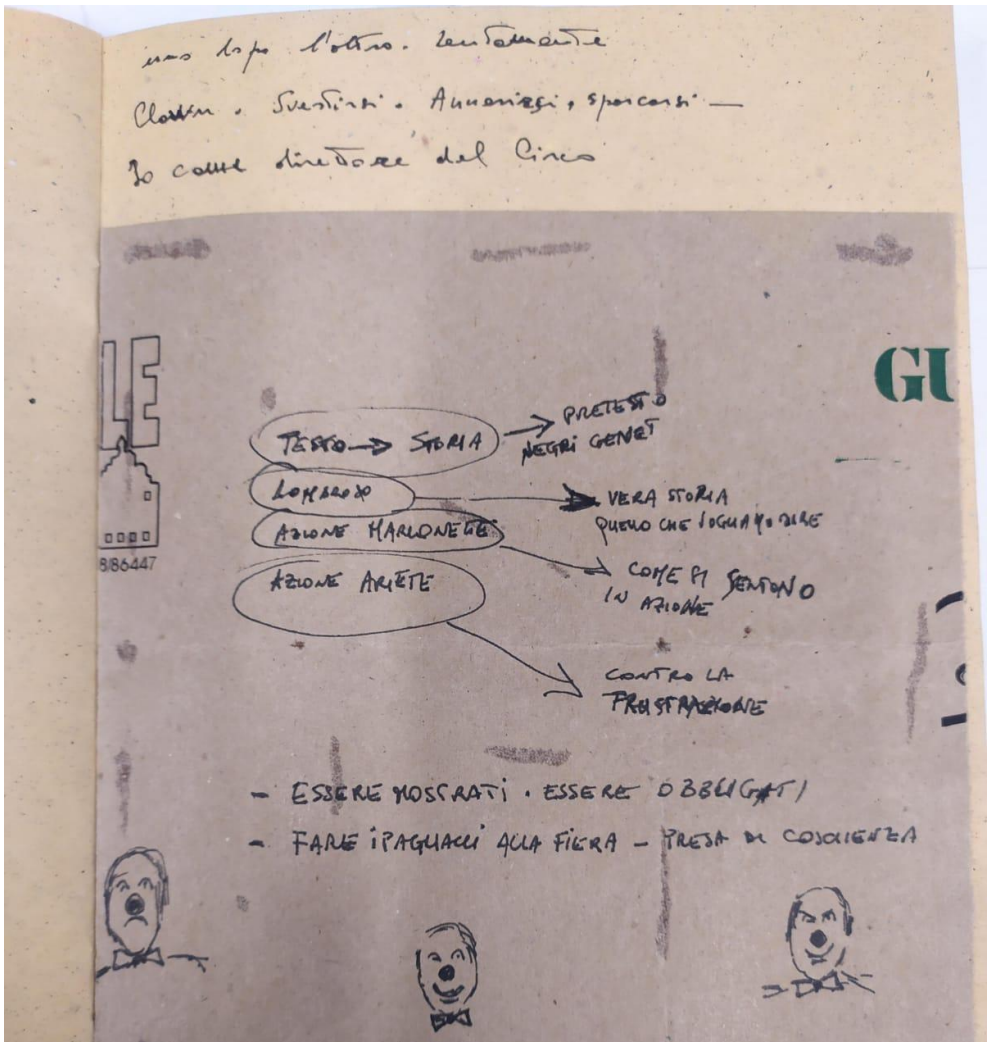

MACELLO 27.5.96

Sul camion.
Le corde intorno alla testa.
Gli occhi buoni quando vengono tirati. La voce di chi incita a scendere
Il colpo alla testa.
Il taglio alla gola. La freschezza del sangue
Le mani sporche di sangue con il coltello.
Appeso per un piede viene tirato su.
Gli staccano la testa.
Acqua in continuazione per pulire il sangue sul pavimento.
Il rumore dell'acqua.
La calma e la serietà dei macellai
L'arrivo della pistola
La posizione a quattro zampe verso il cielo
Il rumore metallico delle carrucole sui binari
Quando è stato a testa all'ingiù e lo scuoiavano la pelle ad un certo punto sembrava un mantello.
Rumori metallici
Secchi della spazzatura?
Tutti gli oggetti che rivolano per terra.
Il divoratore?

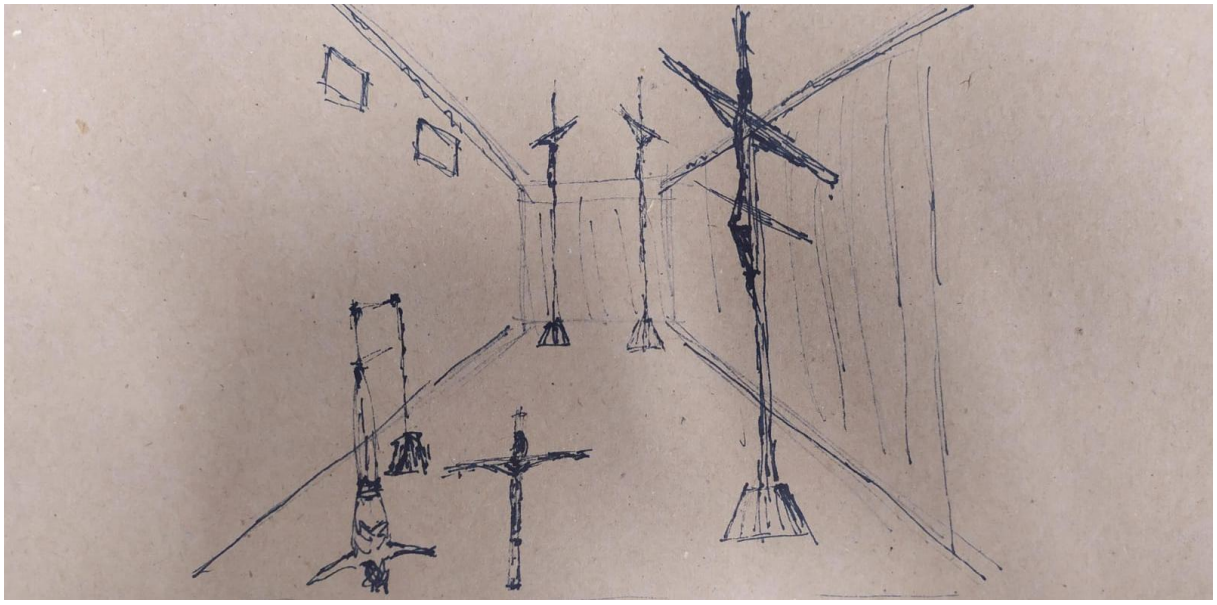
166. Appunti di Armando Punzo, 27 maggio 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.


- Smontare il teatro per lasciare il posto alle croci.
Il macello - Il teatro - Le croci -
Far tradurre in napoletano e negli altri dialetti il testo che non sopportiamo di ascoltare così com'è.
- Loro che diventano i pupazzi attraverso cui ~~possiamo~~ possono parlare e possono parlare.
Cosa fare per rendere credibili tutto questo? Cosa fare con il testo? Ma allontanarsi sempre di più dalla trama del testo per far emergere cosa?

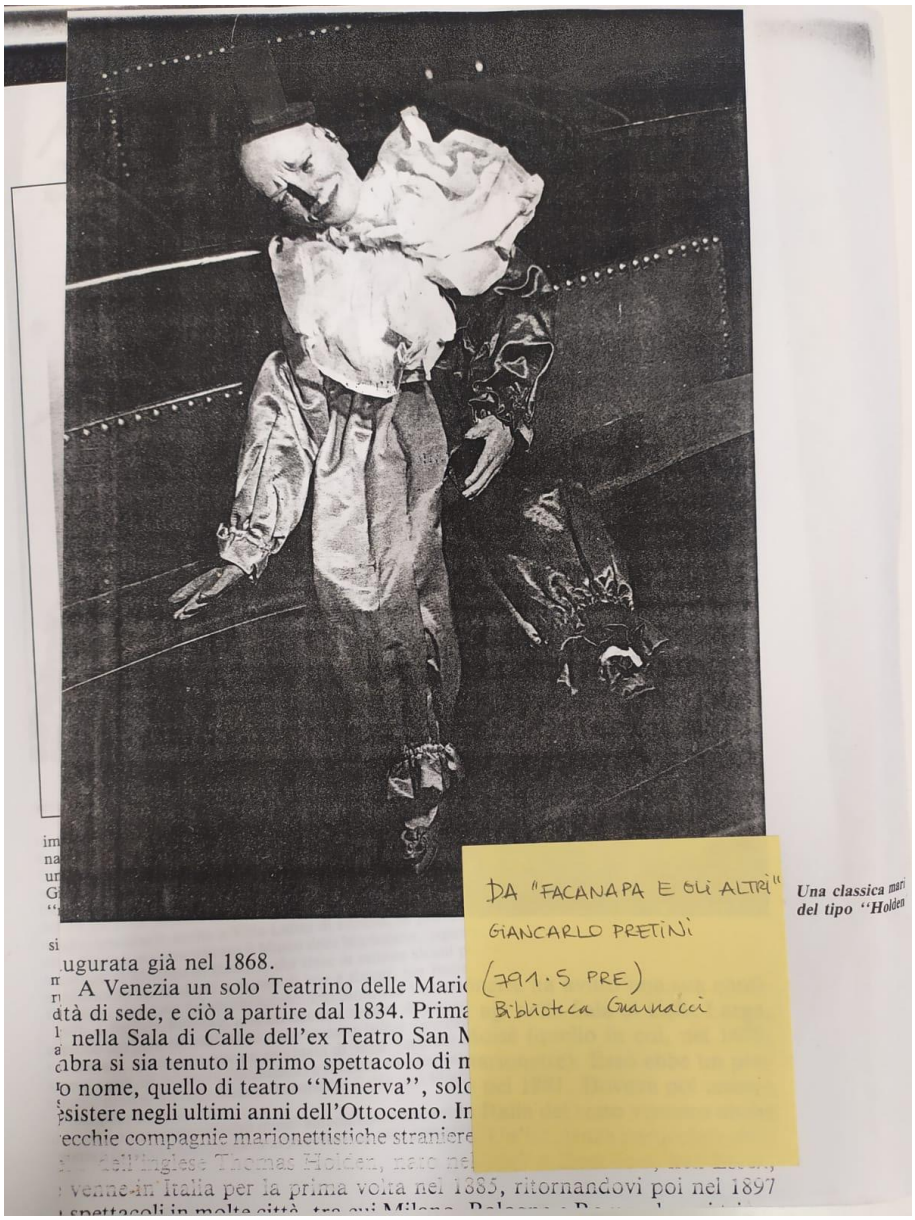
167. Appunti di Armando Punzo, 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.



168. Appunti di Armando Punzo, 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.



169. Schizzo a mano di Armando Punzo, 1996.
ACF-BGV, spettcomp. 8.



Una classica mari
del tipo "Holden

ugurata già nel 1868.
A Venezia un solo Teatrino delle Mari
tà di sede, e ciò a partire dal 1834. Prima
nella Sala di Calle dell'ex Teatro San M
abra si sia tenuto il primo spettacolo di n
o nome, quello di teatro "Minerva", solo
sistere negli ultimi anni dell'Ottocento. In
ecchie compagnie marionettistiche straniere
venne in Italia per la prima volta nel 1885, ritornandovi poi nel 1897

170. Fotocopia da Giancarlo Pretini, *Facanapa e gli altri*.
ACF-BGV, spettcomp. 8.

15.9. *Amleto* (2001). Documenti audiovisivi

171. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM009Hi8 (screenshot dal file video).

172. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM009Hi8 (screenshot dal file video).

173. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM009Hi8 (screenshot dal file video).

174. *Amleto*: Antonio Scarola in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM011Hi8 (screenshot dal file video).

175. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

176. *Amleto*: Sabino Mongelli in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM016Hi8 (screenshot dal file video).

177. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

178. Modellino del villaggio-presepe di *Amleto*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

179. Modellino del villaggio-presepe di *Amleto*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

180. Modellino del villaggio-presepe di *Amleto*, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

181. *Amleto*: Nicola Camarda in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM011Hi8 (screenshot dal file video).

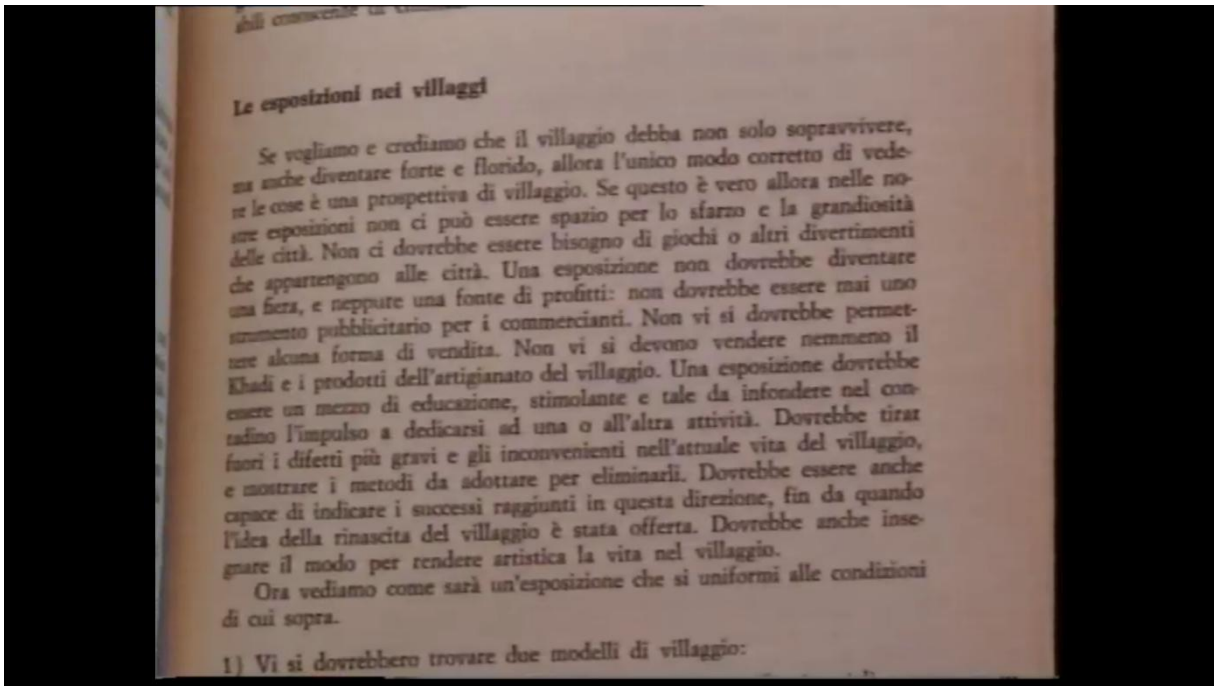
182. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

183. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

184. *Amleto*: Sabino Mongelli in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM022Hi8 (screenshot dal file video).

185. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM010Hi8 (screenshot dal file video).

186. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM009Hi8 (screenshot dal file video).



Le esposizioni nei villaggi

Se vogliamo e crediamo che il villaggio debba non solo sopravvivere, ma anche diventare forte e florido, allora l'unico modo corretto di vedere le cose è una prospettiva di villaggio. Se questo è vero allora nelle nostre esposizioni non ci può essere spazio per lo sfarzo e la grandiosità delle città. Non ci dovrebbe essere bisogno di giochi o altri divertimenti che appartengono alle città. Una esposizione non dovrebbe diventare una fiera, e neppure una fonte di profitti: non dovrebbe essere mai uno strumento pubblicitario per i commercianti. Non vi si dovrebbe permettere alcuna forma di vendita. Non vi si devono vendere nemmeno il Khadi e i prodotti dell'artigianato del villaggio. Una esposizione dovrebbe essere un mezzo di educazione, stimolante e tale da infondere nel contadino l'impulso a dedicarsi ad una o all'altra attività. Dovrebbe tirar fuori i difetti più gravi e gli inconvenienti nell'attuale vita del villaggio, e mostrare i metodi da adottare per eliminarli. Dovrebbe essere anche capace di indicare i successi raggiunti in questa direzione, fin da quando l'idea della rinascita del villaggio è stata offerta. Dovrebbe anche insegnare il modo per rendere artistica la vita nel villaggio.

Ora vediamo come sarà un'esposizione che si uniformi alle condizioni di cui sopra.

1) Vi si dovrebbero trovare due modelli di villaggio:

187. Ripresa di una pagina di Mohandas K. Gandhi, *Villaggio e autonomia*, durante le prove di *Amleto,* Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM002Hi8 (screenshot dal file video).

188. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM012Hi8 (screenshot dal file video).

189. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM014Hi8 (screenshot dal file video).

190. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2001.
ACF-DAR, AM015Hi8 (screenshot dal file video).

191. *Amleto*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, luglio 2001.
ACF-DAR, AM027VHS (screenshot dal file video).

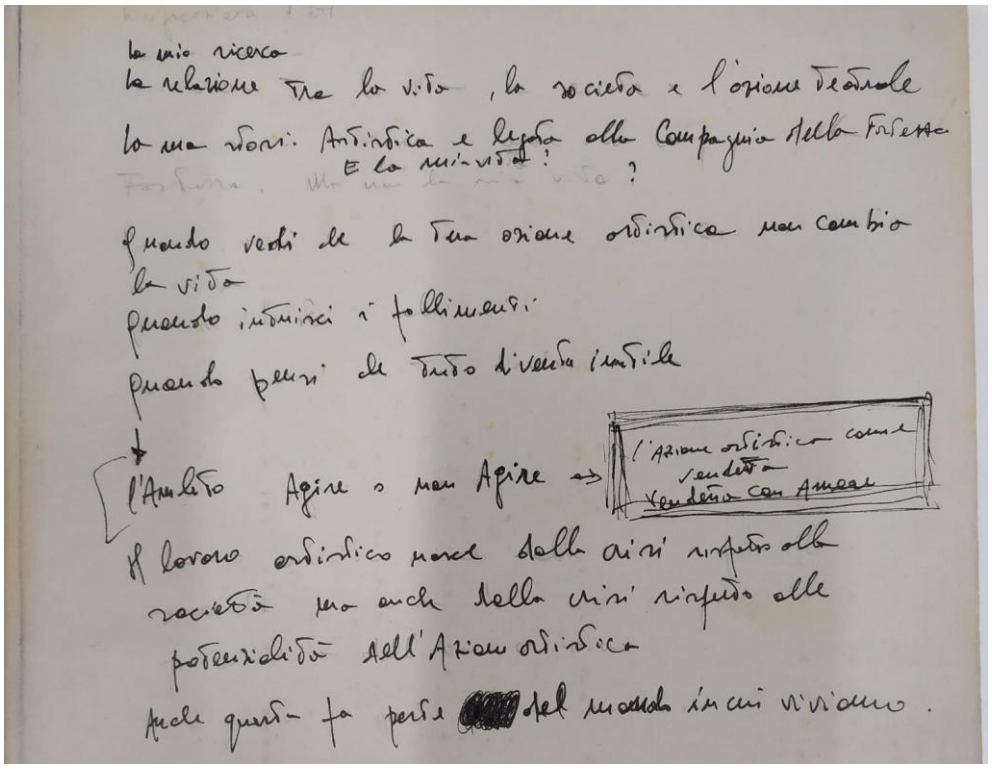
192. *Amleto*: prova generale, Carcere di Volterra, 15 luglio 2001.
ACF-DAR, AM003Hi8 (screenshot dal file video).

193. *Amleto*: prova generale, Carcere di Volterra, 15 luglio 2001.
ACF-DAR, AM003Hi8 (screenshot dal file video).

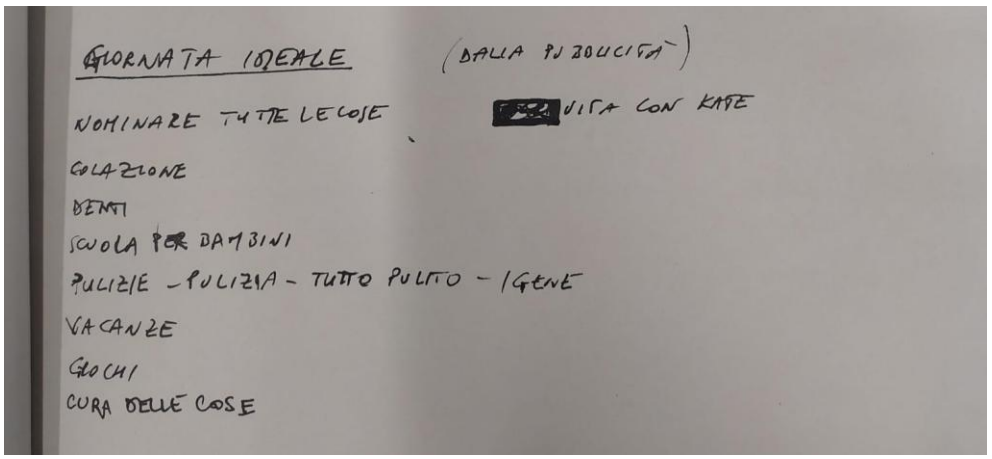
194. *Amleto*: prova generale, Carcere di Volterra, 15 luglio 2001.
ACF-DAR, AM003Hi8 (screenshot dal file video).

195. *Amleto*: prova generale, Carcere di Volterra, 15 luglio 2001.
ACF-DAR, AM003Hi8 (screenshot dal file video).

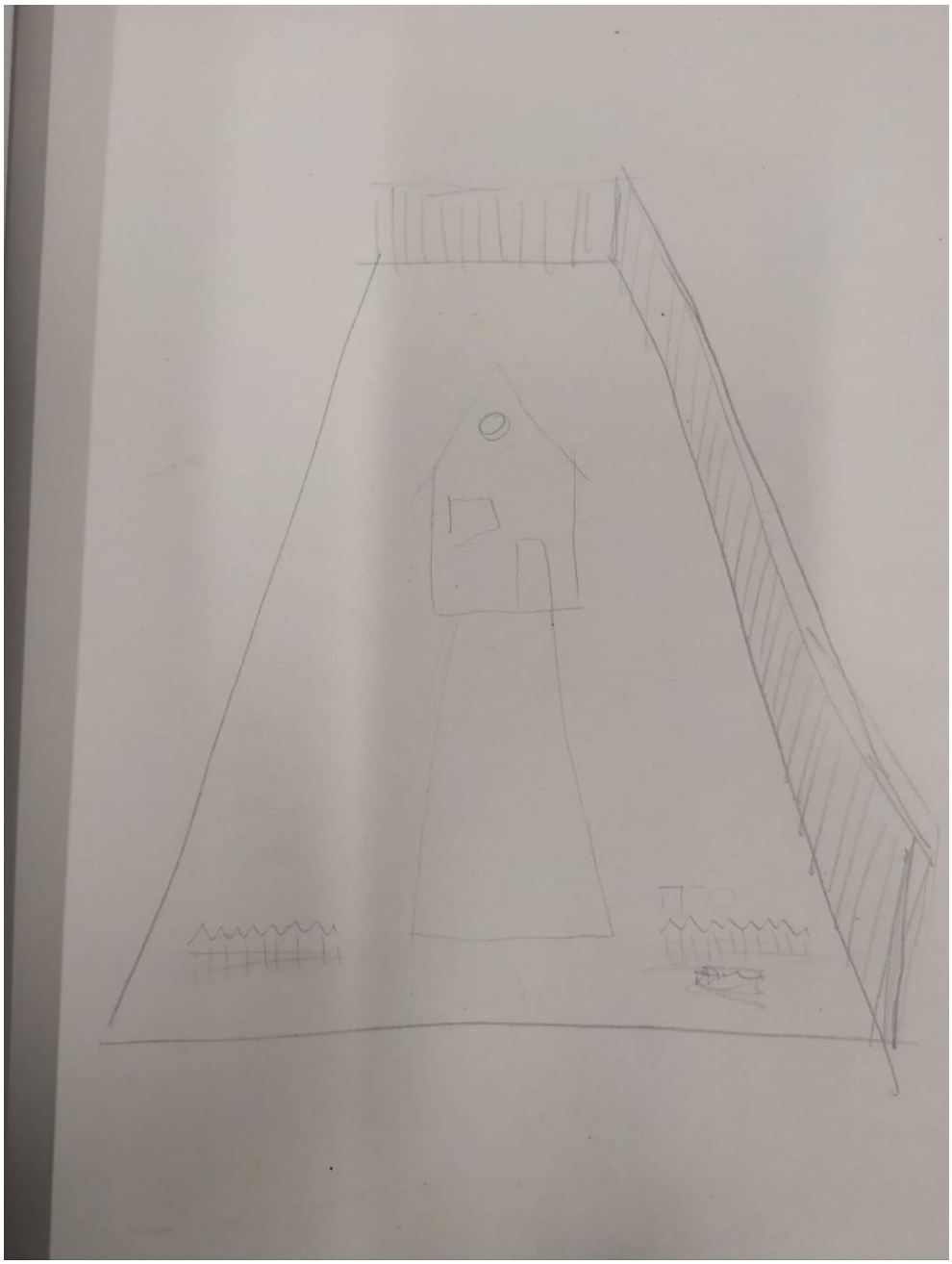
15.10. *Amleto* (2001). Documenti cartacei



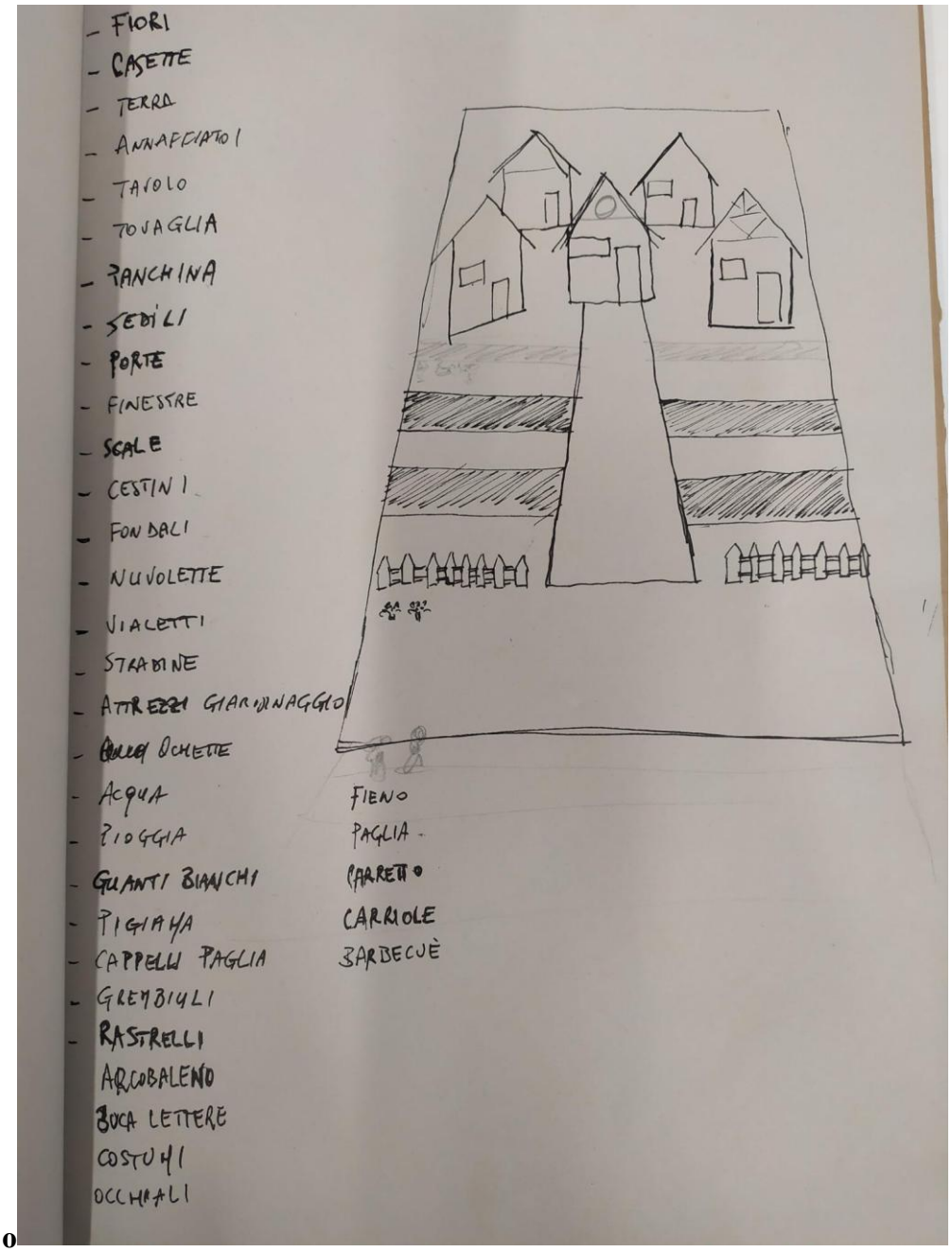
196. Appunti di Armando Punzo, 2001.
ACF-BGV, spettcomp. 13.



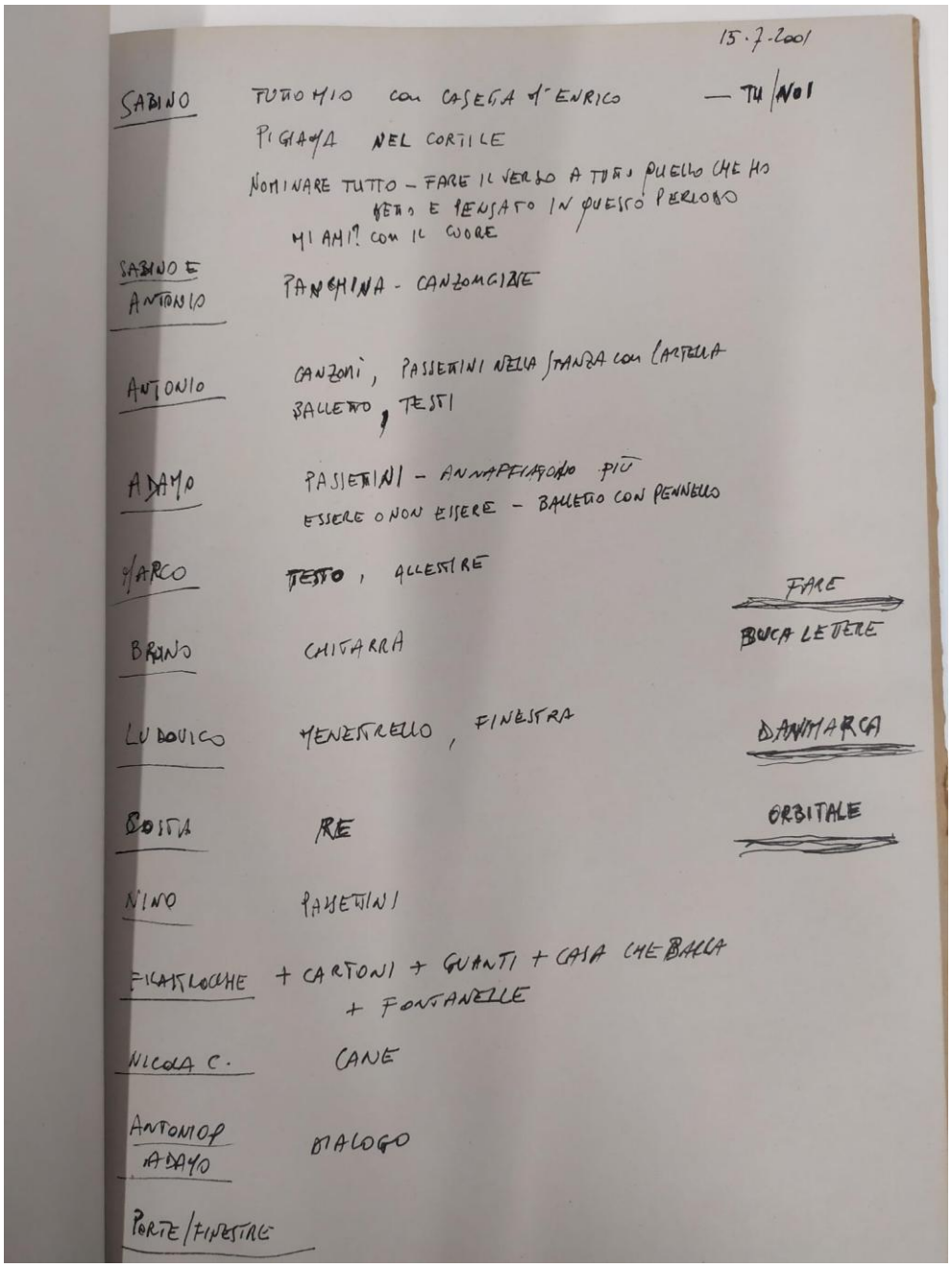
197. Appunti di Armando Punzo, 2001.
ACF-BGV, spettcomp. 13.



198. Schizzo a mano di Armando Punzo, 2001.
ACF-BGV, spettcomp. 13.



199. Armando Punzo, schizzo a mano con lista oggetti di scena, 2001.
ACF-BGV, spettcomp. 13.



15.7.2001

SABINO — TUTTO MIO con CASETTA d'ENRICO — TU/NOI
PIGIAMA NEL CORTILE
NOMINARE TUTTO – FARE IL VERSO A TUTTO QUELLO CHE HO
VETTO E PENSATO IN QUESTO PERIODO
MI AMI? CON IL CUORE

SABINO E ANTONIO — PANCHINA - CANZONCINE

ANTONIO — CANZONI, PASSETTINI NELLA STANZA con CARTELLA
BALLETTO, TESTI

ADAMO — PASSETTINI – ANNAFFIATORIO PIÙ
ESSERE O NON ESSERE – BALLETTO CON PENNELLO

MARCO — TESTO, ALLESTIRE

BRUNO — CHITARRA

LUDOVICO — MENESTRELLO, FINESTRA

COSTA — RE

NINO — PASSETTINI

FILASTROCCHE + CARTONI + GUANTI + CASA CHE BALLA
+ FONTANELLE

NICOLA C. — CANE

ANTONIO P. ADAMO — DIALOGO

PORTE/FINESTRE

FARE
BUCA LETTERE
DANIMARCA
ORBITALE

200. Armando Punzo, schizzo a mano con lista oggetti di scena, 15 luglio 2001.
ACF-BGV, spettcomp. 13.

15.11. *L'opera da tre soldi* (2002). Documenti audiovisivi

201. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 13 marzo 2002.
ACF-DAR, OP002DVM (screenshot dal file video).

202. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9 aprile 2002.
ACF-DAR, OP007DVM (screenshot dal file video).

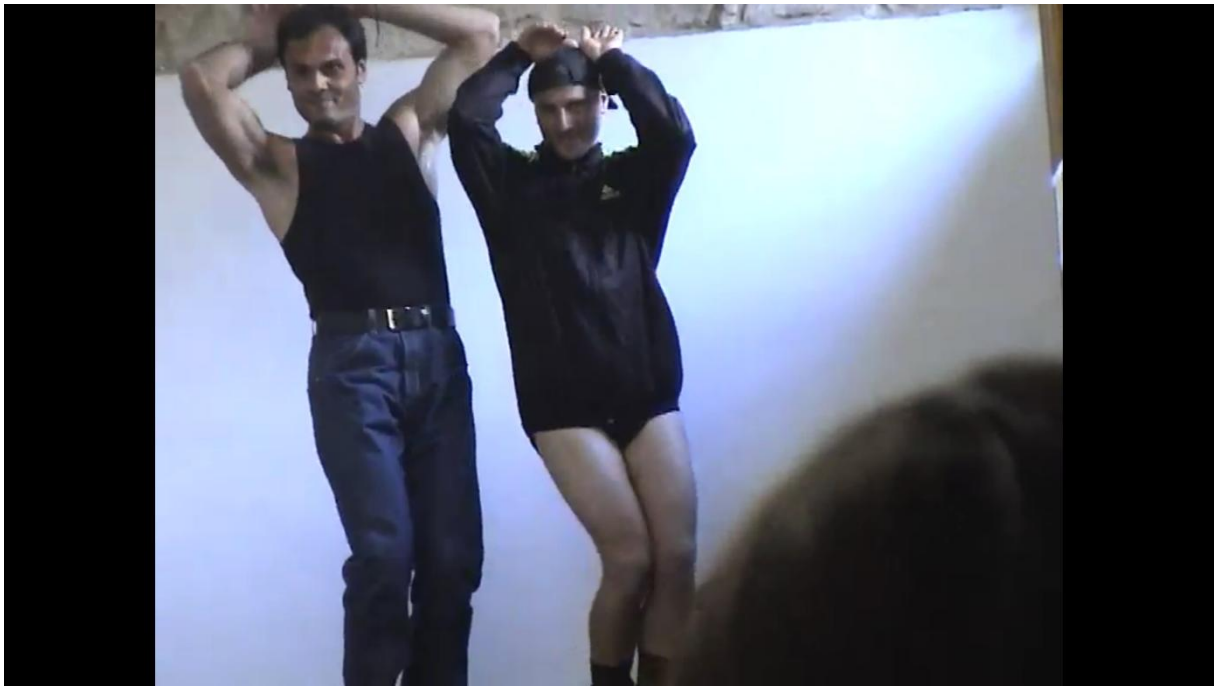
203. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 26 aprile 2002.
ACF-DAR, OP009DVM (screenshot dal file video).

204. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 26 aprile 2002.
ACF-DAR, OP009DVM (screenshot dal file video).

205. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 giugno 2002.
ACF-DAR, OP017DVM (screenshot dal file video).

206. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 6 giugno 2002.
ACF-DAR, OP019DVM (screenshot dal file video).

207. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 3 maggio 2002.
ACF-DAR, OP011DVM (screenshot dal file video).



208. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 20 maggio 2002.
ACF-DAR, OP013DVM (screenshot dal file video).

209. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 giugno 2002.
ACF-DAR, OP017DVM (screenshot dal file video).

210. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 10 giugno 2002.
ACF-DAR, OP022DVM (screenshot dal file video).

211. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 14 luglio 2002.
ACF-DAR, OP041DVM (screenshot dal file video).

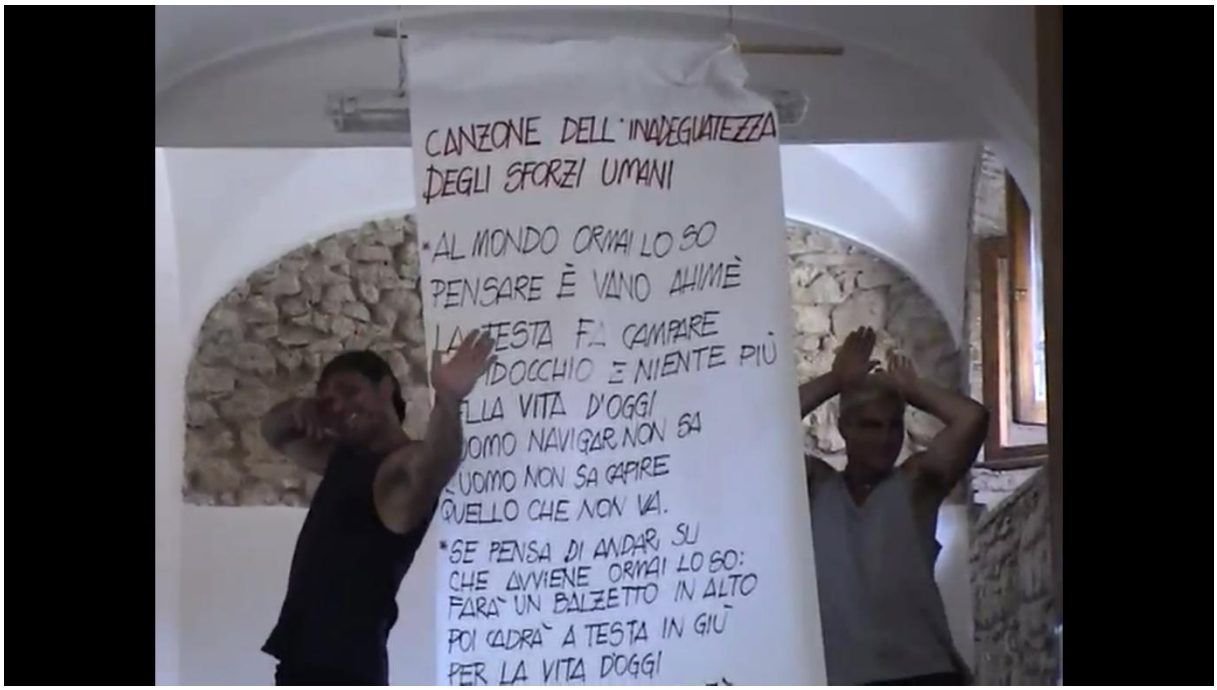
212. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 21 giugno 2002.
ACF-DAR, OP027DVM (screenshot dal file video).

213. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 giugno 2002.
ACF-DAR, OP017DVM (screenshot dal file video).

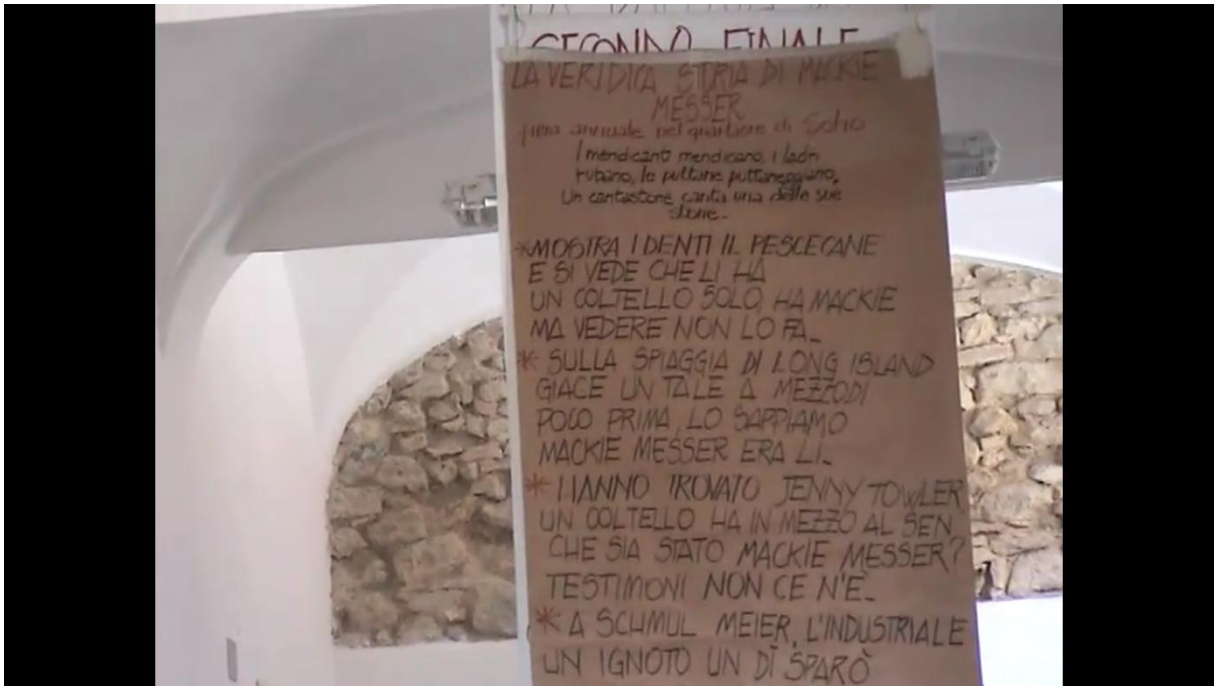
214. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 13 luglio 2002.
ACF-DAR, OP040DVM (screenshot dal file video).

215. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9 aprile 2002.
ACF-DAR, OP007DVM (screenshot dal file video).

216. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 19 aprile 2002.
ACF-DAR, OP008DVM (screenshot dal file video).



217. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 16 giugno 2002.
ACF-DAR, OP024DVM (screenshot dal file video).



218. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 30 giugno 2002.
ACF-DAR, OP033DVM (screenshot dal file video).

219. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 14 luglio 2002.
ACF-DAR, OP041DVM (screenshot dal file video).

220. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 8 giugno 2002.
ACF-DAR, OP020DVM (screenshot dal file video).

221. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 8 giugno 2002.
ACF-DAR, OP020DVM (screenshot dal file video).

222. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9 marzo 2002.
ACF-DAR, OP001DVM (screenshot dal file video).

223. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 26 marzo 2002.
ACF-DAR, OP005DVM (screenshot dal file video).

224. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 28 marzo 2002.
ACF-DAR, OP006DVM (screenshot dal file video).

225. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 10 giugno 2002.
ACF-DAR, OP022DVM (screenshot dal file video).

226. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 21 giugno 2002.
ACF-DAR, OP027DVM (screenshot dal file video).

227. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 7 luglio 2002.
ACF-DAR, OP037DVM (screenshot dal file video).

228. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 26 marzo 2002.
ACF-DAR, OP005DVM (screenshot dal file video).

229. *L'opera da tre soldi*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 13 luglio 2002.
ACF-DAR, OP040DVM (screenshot dal file video).

230. *L'opera da tre soldi*: il monologo di Aniello Arena in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 20 giugno 2002.
ACF-DAR, OP026DVM (screenshot dal file video).

231. *L'opera da tre soldi*: il monologo di Aniello Arena in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2002.
ACF-DAR, OP095VHS (screenshot dal file video).

232. *L'opera da tre soldi*: il monologo di Adamo Salatino in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9 luglio 2002.
ACF-DAR, OP038DVM (screenshot dal file video).

233. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: le prove con la banda di Pomarance, Carcere di Volterra, 2003.
ACF-DAR, OP066DVM (screenshot dal file video).

234. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: Sabino Mongelli prova con Ceramiche Lineari, Carcere di Volterra, 21 giugno 2003.
ACF-DAR, OP072DVM (screenshot dal file video).

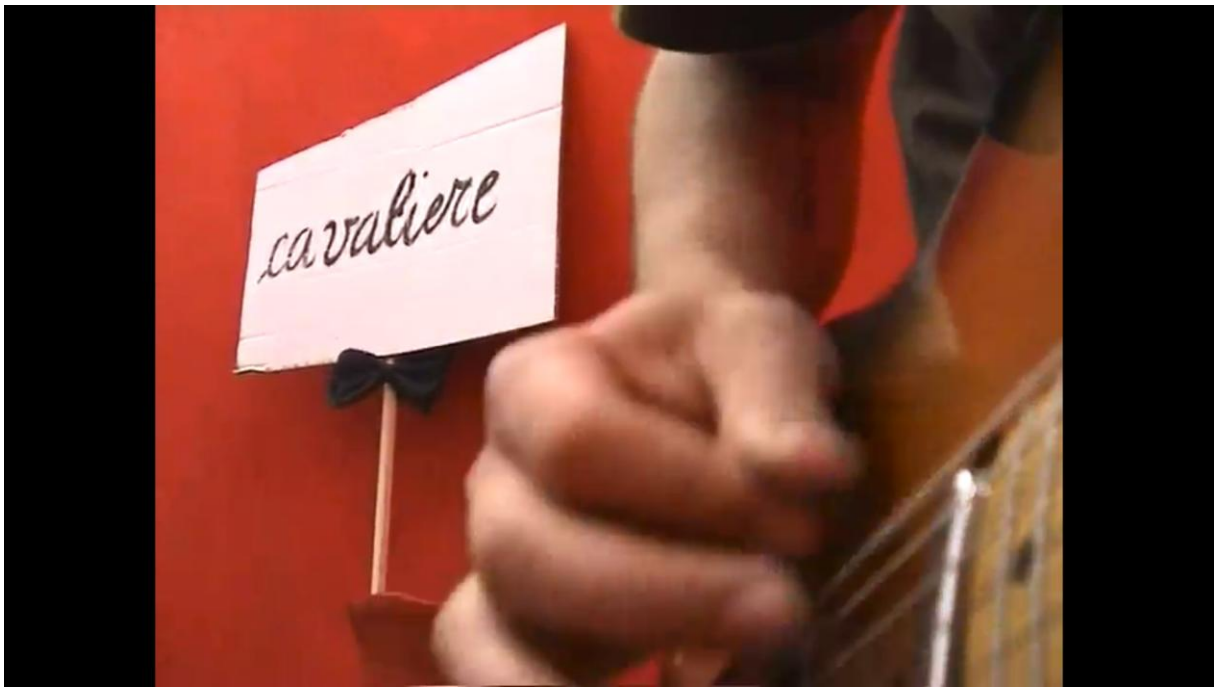
235. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 22 giugno 2003.
ACF-DAR, OP073DVM (screenshot dal file video).

236. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 22 giugno 2003.
ACF-DAR, OP073DVM (screenshot dal file video).

237. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1 luglio 2003.
ACF-DAR, OP079DVM (screenshot dal file video).

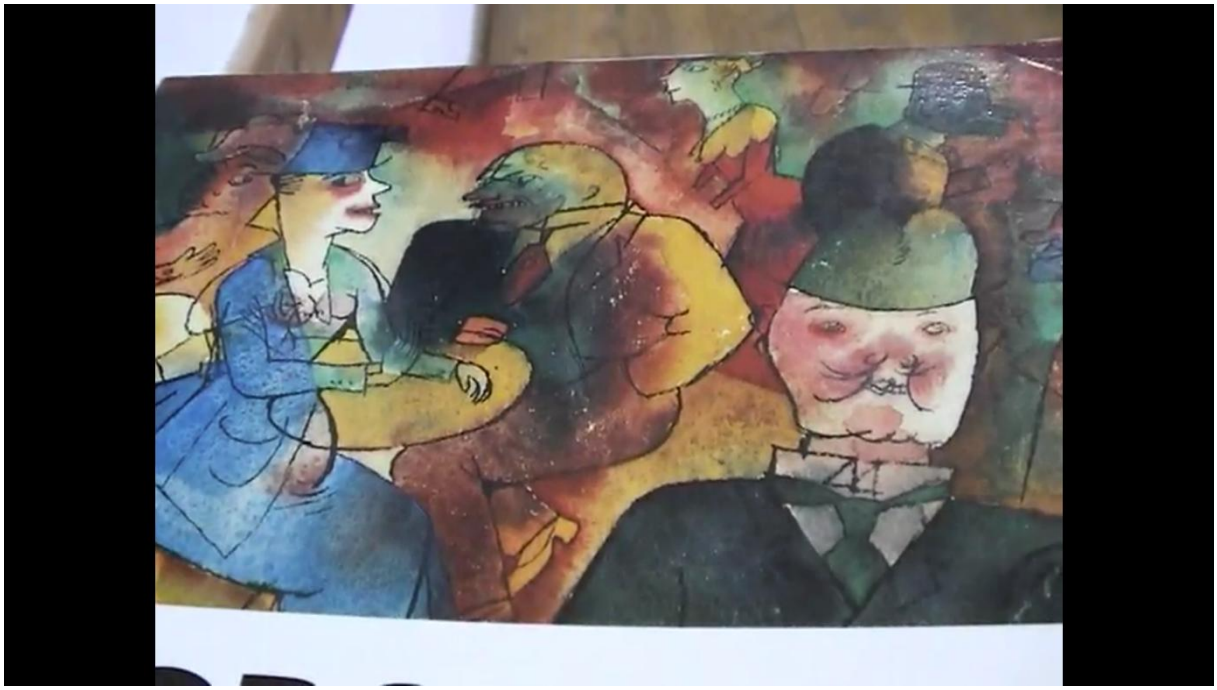
238. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 15 giugno 2003.
ACF-DAR, OP069DVM (screenshot dal file video).

239. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 15 luglio 2003.
ACF-DAR, OP088DVM (screenshot dal file video).



240. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 21 giugno 2003.
ACF-DAR, OP072DVM (screenshot dal file video).

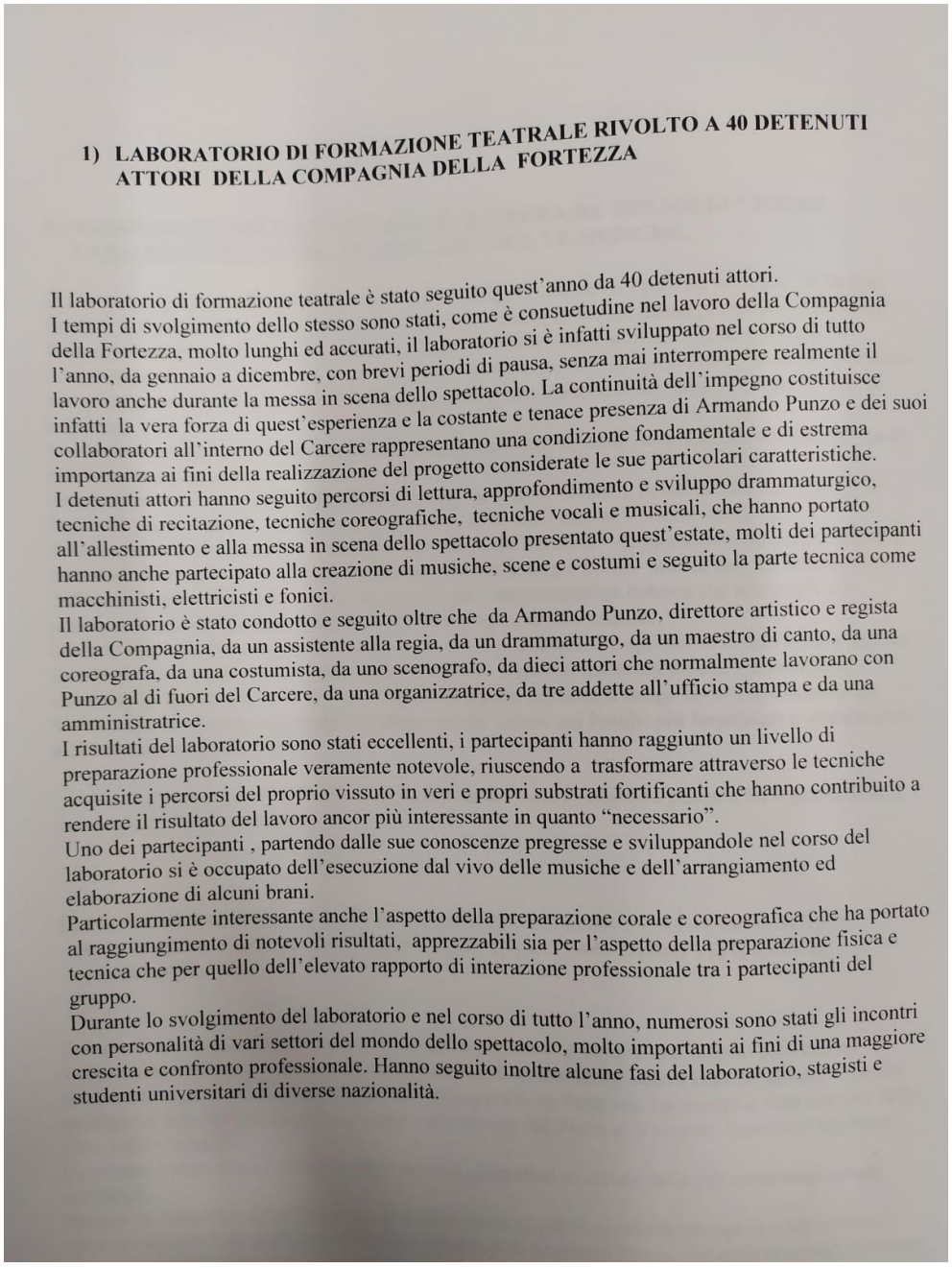
241. *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 14 giugno 2003.
ACF-DAR, OP068DVM (screenshot dal file video).



242. Prove de *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: improvvisazioni degli attori a partire dai quadri di Grosz, Carcere di Volterra, 10 giugno 2003.
ACF-DAR, OP065DVM (screenshot dal file video).

243. Prove de *I Pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*: improvvisazioni degli attori a partire dai quadri di Grosz, Carcere di Volterra, 10 giugno 2003.
ACF-DAR, OP065DVM (screenshot dal file video).

15.12. *L'opera da tre soldi* (2002). Documenti cartacei



1) LABORATORIO DI FORMAZIONE TEATRALE RIVOLTO A 40 DETENUTI ATTORI DELLA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

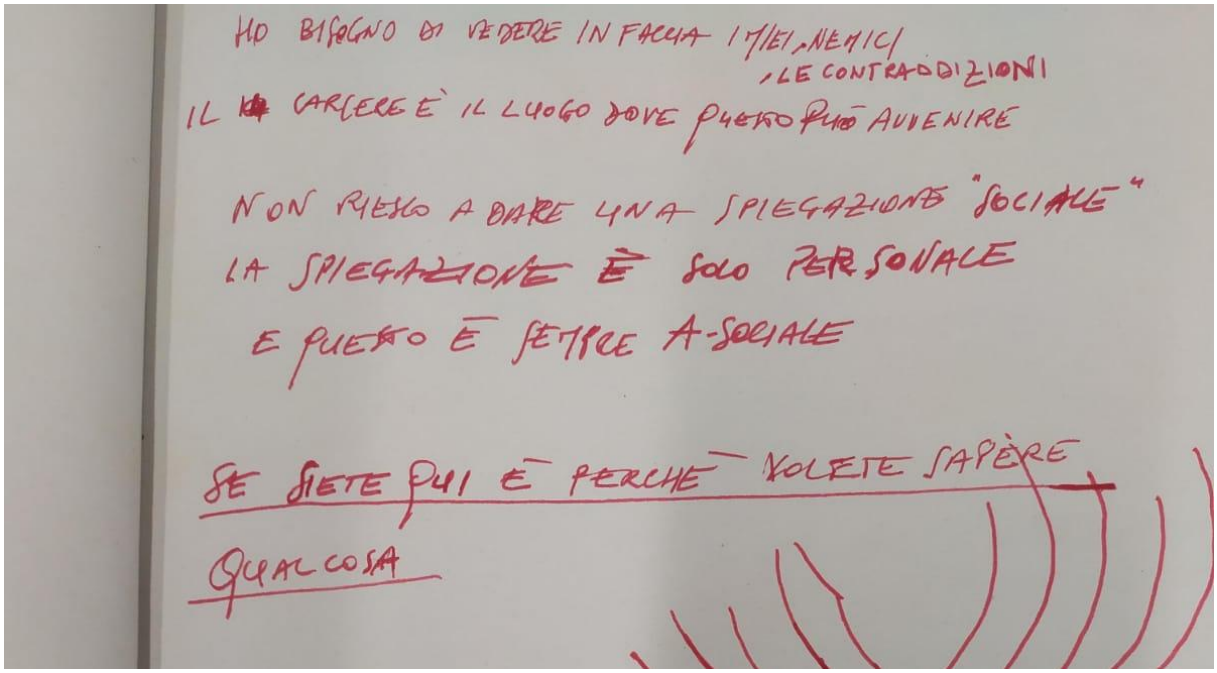
Il laboratorio di formazione teatrale è stato seguito quest'anno da 40 detenuti attori.
I tempi di svolgimento dello stesso sono stati, come è consuetudine nel lavoro della Compagnia della Fortezza, molto lunghi ed accurati, il laboratorio si è infatti sviluppato nel corso di tutto l'anno, da gennaio a dicembre, con brevi periodi di pausa, senza mai interrompere realmente il lavoro anche durante la messa in scena dello spettacolo. La continuità dell'impegno costituisce infatti la vera forza di quest'esperienza e la costante e tenace presenza di Armando Punzo e dei suoi collaboratori all'interno del Carcere rappresentano una condizione fondamentale e di estrema importanza ai fini della realizzazione del progetto considerate le sue particolari caratteristiche.
I detenuti attori hanno seguito percorsi di lettura, approfondimento e sviluppo drammaturgico, tecniche di recitazione, tecniche coreografiche, tecniche vocali e musicali, che hanno portato all'allestimento e alla messa in scena dello spettacolo presentato quest'estate, molti dei partecipanti hanno anche partecipato alla creazione di musiche, scene e costumi e seguito la parte tecnica come macchinisti, elettricisti e fonici.
Il laboratorio è stato condotto e seguito oltre che da Armando Punzo, direttore artistico e regista della Compagnia, da un assistente alla regia, da un drammaturgo, da un maestro di canto, da una coreografa, da una costumista, da uno scenografo, da dieci attori che normalmente lavorano con Punzo al di fuori del Carcere, da una organizzatrice, da tre addette all'ufficio stampa e da una amministratrice.
I risultati del laboratorio sono stati eccellenti, i partecipanti hanno raggiunto un livello di preparazione professionale veramente notevole, riuscendo a trasformare attraverso le tecniche acquisite i percorsi del proprio vissuto in veri e propri substrati fortificanti che hanno contribuito a rendere il risultato del lavoro ancor più interessante in quanto "necessario".
Uno dei partecipanti , partendo dalle sue conoscenze pregresse e sviluppandole nel corso del laboratorio si è occupato dell'esecuzione dal vivo delle musiche e dell'arrangiamento ed elaborazione di alcuni brani.
Particolarmente interessante anche l'aspetto della preparazione corale e coreografica che ha portato al raggiungimento di notevoli risultati, apprezzabili sia per l'aspetto della preparazione fisica e tecnica che per quello dell'elevato rapporto di interazione professionale tra i partecipanti del gruppo.
Durante lo svolgimento del laboratorio e nel corso di tutto l'anno, numerosi sono stati gli incontri con personalità di vari settori del mondo dello spettacolo, molto importanti ai fini di una maggiore crescita e confronto professionale. Hanno seguito inoltre alcune fasi del laboratorio, stagisti e studenti universitari di diverse nazionalità.

244. Relazione consuntiva del laboratorio teatrale 2002.
ACF-BGV, corr. 16.

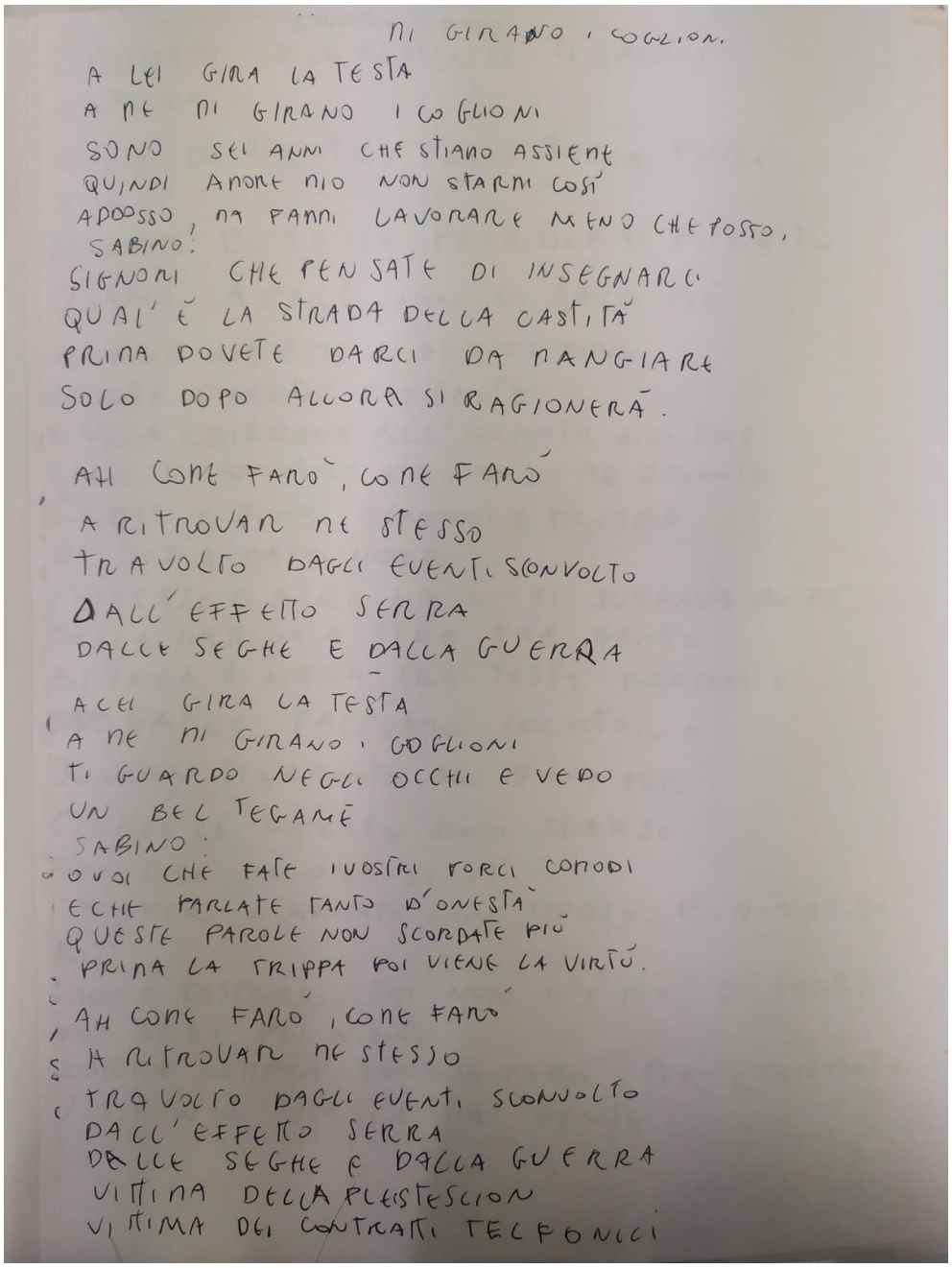
zione oscena della cultura popolare ed inscatolate dentro la costruzione di uno spazio sbilenco tipico di una cultura sofisticata come quella delle avanguardie.
In fondo la società del tempo non meritava coerenza e dunque andava affrontata con le sue stesse armi, quelle della simulazione del cattivo gusto, della maschera e dell'urlo, della volgarità e del doppio senso, reso unico e schematico dal ghigno ammiccante della sopraffazione. Grosz allora si mise a creare immagini capaci di sopraffare lo spettatore, a colpire il palato fino del pubblico.
Egli mise in scena il carattere della società del tempo, come uno specchio deformante che però funziona in termini realistici e di pura duplicazione. Non si sente sforzo nell'universo di Grosz abitato dall'*uomo bestia*.
In questo universo non può esistere naturalmente un ordine ragionevole ed allora lo spazio è organizzato secondo regole di disorganizzazione che tendono a scomporre i piani, ad inclinarli e ad accartocciarli intorno alle malefatte rappresentate.
Il ripiegamento dei piani e degli oggetti non era dunque una declamazione di vicinanza erotica, semmai di "mancanza di amore", come lo stesso Grosz dichiarava, in quanto si dava come sintomo di disamorevole calca di realtà sovrapposte tendenti ad eliminarsi reciprocamente. La lotta dunque è la struttura portante della vita fuori e dentro il soggetto, in sintonia anche con la lotta sociale. Lo stesso Grosz era una sovrapposizione di soggetti che si combattevano tra loro, in termini letterari e fantastici, secondo una tensione tipicamente psicanalitica.
In questo senso tutta l'opera di Grosz era un diagramma visivo di una *situazione reale* che non permetteva di vedere le sue immagini come alterazione di un modello simmetrico ed ordinato. Un'alterazione fino dentro le ossa delle cose e delle persone e dunque delle figure e degli oggetti rappresentati, osservata e messa in scena con occhio programmatico, talvolta al limite della metafisica.
Un *comune senso dell'orrore* continua ad abitare le immagini di questo artista tedesco che ci arrivano ormai come una sorta di documentazione antropologica che finge l'indifferenza dell'entomologo e ci trasmette l'acutezza di uno sguardo che spoglia ogni complessità della sua ipocrisia per consegnarcela nella sua nudità essenziale di schema paradigmatico.

G. Grosz, *Daum sposa il pedante automa George, John Heartfield è molto contento di ciò*, 1920.

245. Fotocopia del testo di George Grosz.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



246. Appunti di Armando Punzo, 2002.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



MI GIRANO I COGLION.

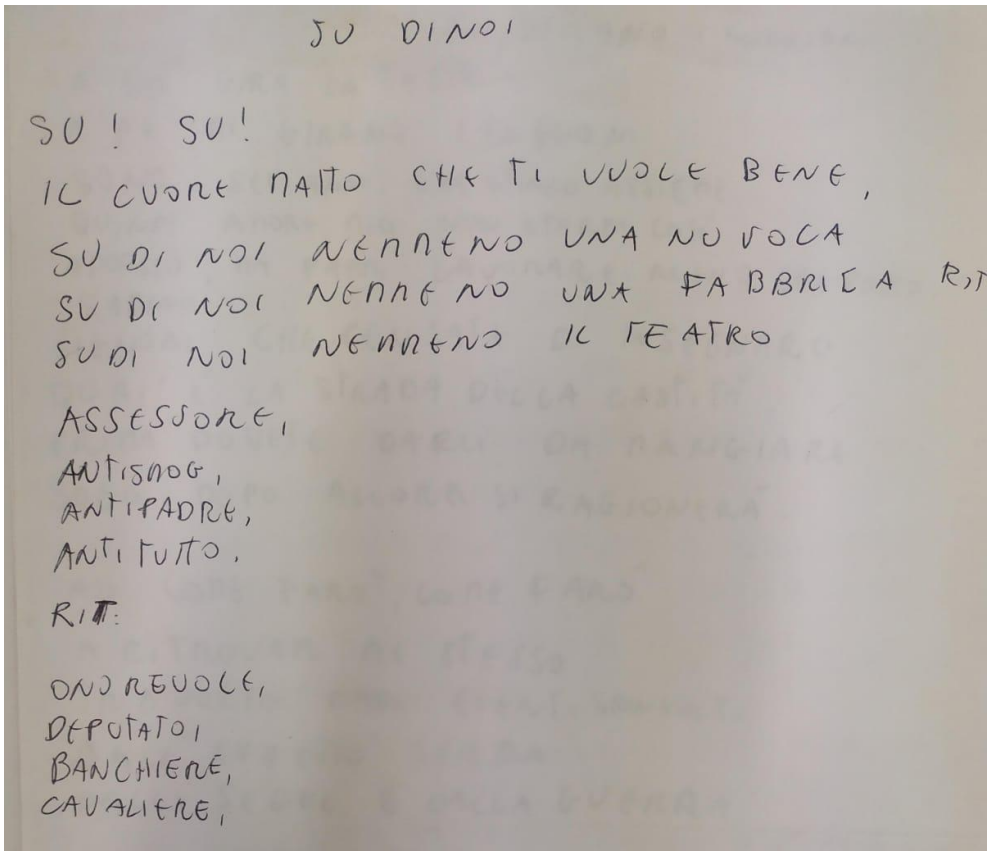
A LEI GIRA LA TESTA
A ME MI GIRANO I COGLIONI
SONO SEI ANNI CHE STIAMO ASSIEME
QUINDI AMORE MIO NON STARMI COSÌ
ADDOSSO, MA FAMMI LAVORARE MENO CHE POSSO,
SABINO:
SIGNORI CHE PENSATE DI INSEGNARCI
QUAL'È LA STRADA DELLA CASTITÀ
PRIMA DOVETE DARCI DA MANGIARE
SOLO DOPO ALLORA SI RAGIONERÀ.

AH COME FARÒ, COME FARÒ
A RITROVAR ME STESSO
TRAVOLTO DAGLI EVENTI SCONVOLTO
DALL'EFFETTO SERRA
DALLE SEGHE E DALLA GUERRA

ACEI GIRA LA TESTA
A ME MI GIRANO I COGLIONI
TI GUARDO NEGLI OCCHI E VEDO
UN BEL TEGAME
SABINO:
VOI CHE FATE I VOSTRI PORCI COMODI
ECHE PARLATE TANTO D'ONESTÀ
QUESTE PAROLE NON SCORDATE PIÙ
PRIMA LA TRIPPA POI VIENE LA VIRTÙ.

AH COME FARÒ, COME FARÒ
A RITROVAR ME STESSO
TRAVOLTO DAGLI EVENTI SCONVOLTO
DALL'EFFETTO SERRA
DALLE SEGHE E DALLA GUERRA
VITTIMA DELLA PLEISTESCION
VITTIMA DEI CONTRATTI TELEFONICI

247. Testo di canzone di Ceramiche Lineari / Sabino Mongelli (“Mi girano i coglioni”).
ACF-BGV, appunti 7.



SU DI NOI

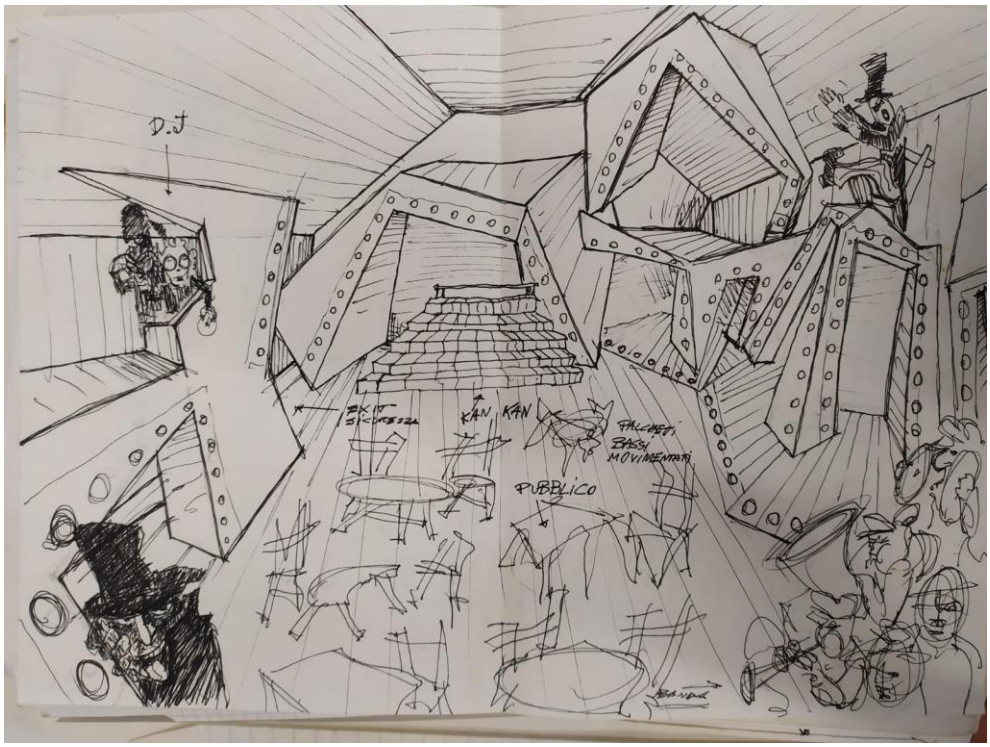
SU! SU!
IL CUORE MATTO CHE TI VUOLE BENE,
SU DI NOI NEMMENO UNA NUVOLA
SU DI NOI NEMMENO UNA FABBRICA RIT
SU DI NOI NEMMENO IL TEATRO

ASSESSORE,
ANTISMOG,
ANTIPADRE,
ANTITUTTO.

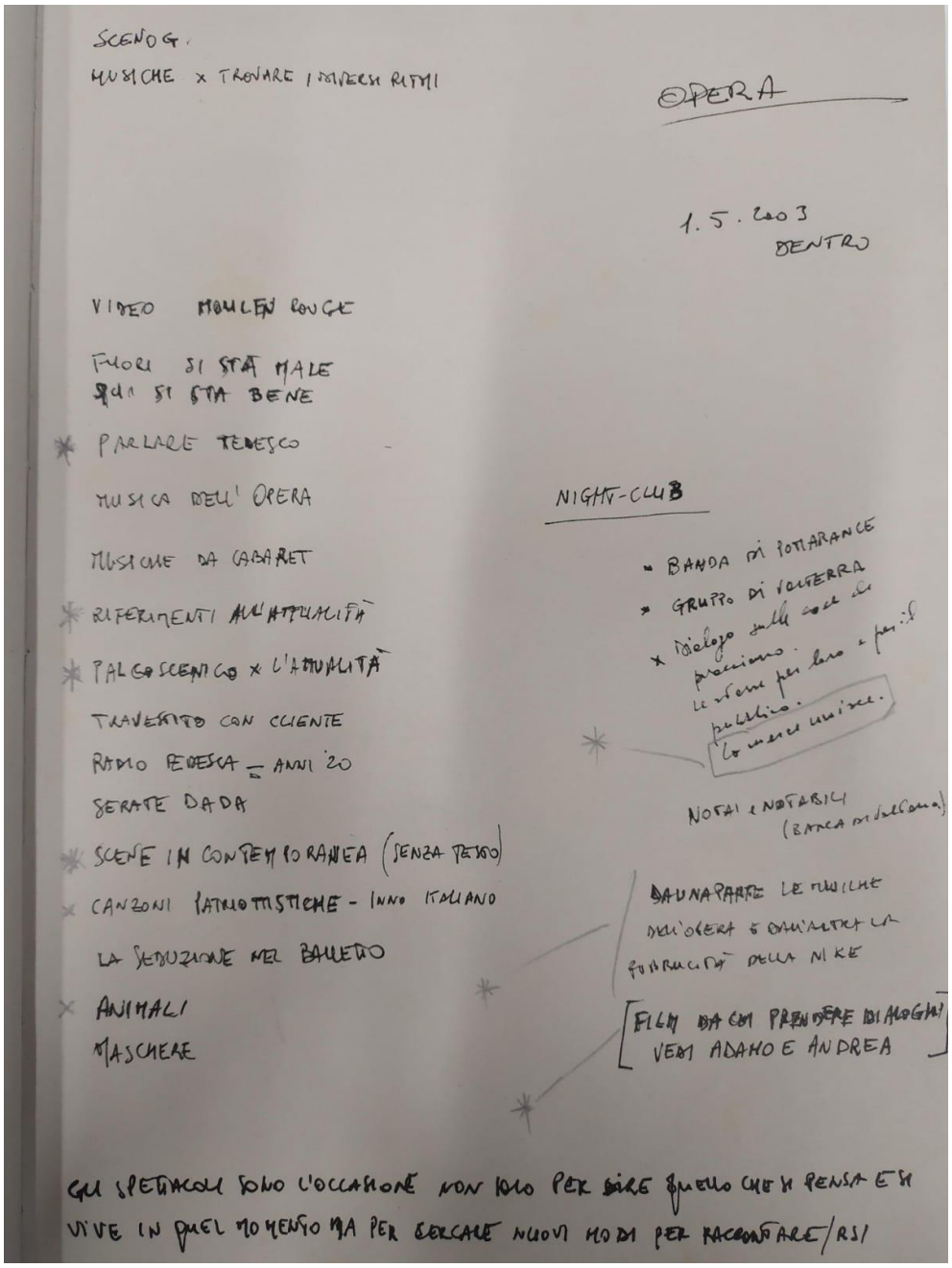
RIT.

ONOREVOLE,
DEPUTATO,
BANCHIERE,
CAVALIERE,

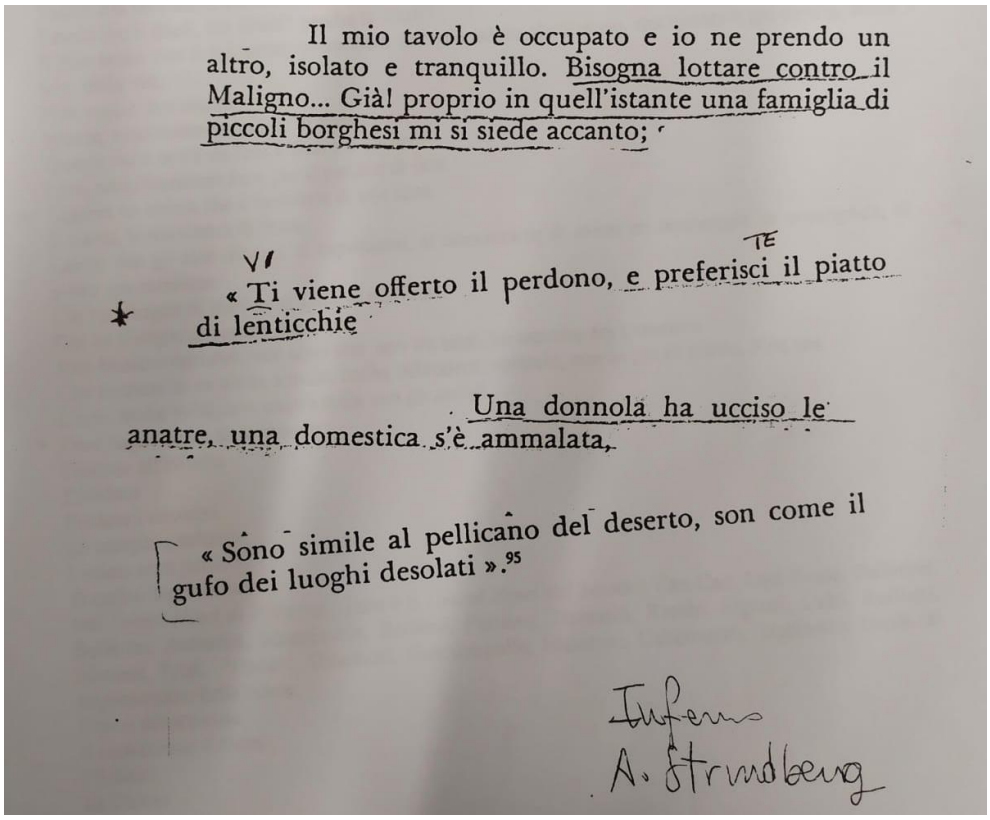
248. Testo di canzone di Ceramiche Lineari / Sabino Mongelli ("Su di noi").
ACF-BGV, appunti 7.



249. Schizzo a mano di Armando Punzo, 2003.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



250. Appunti di Armando Punzo, 1 maggio 2003.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



Il mio tavolo è occupato e io ne prendo un altro, isolato e tranquillo. Bisogna lottare contro il Maligno... Già! proprio in quell'istante una famiglia di piccoli borghesi mi si siede accanto;

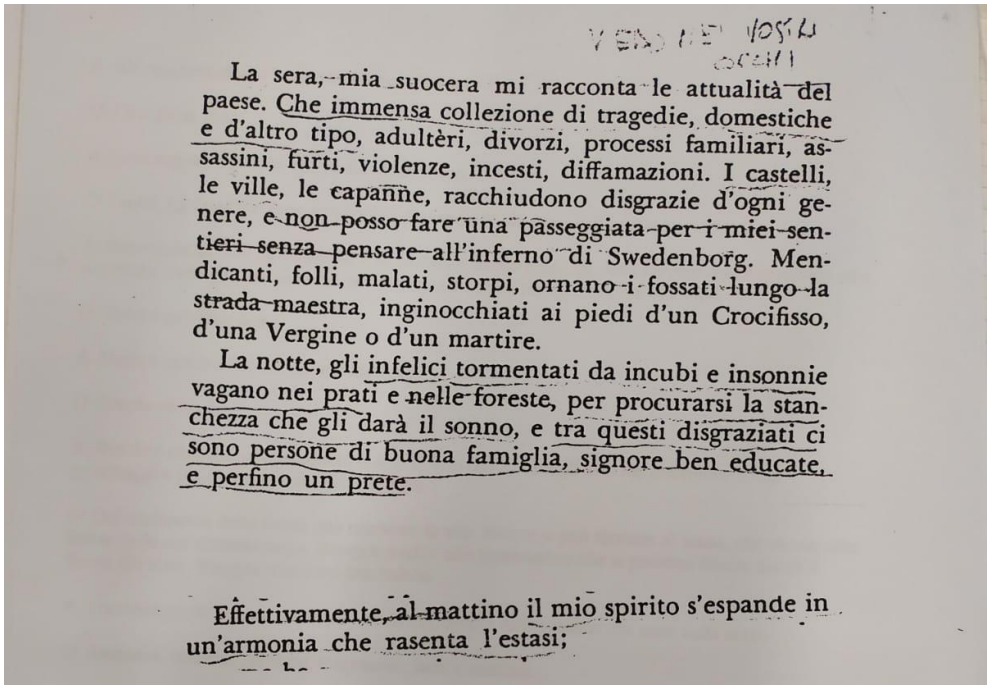
« Ti viene offerto il perdono, e preferisci il piatto di lenticchie

Una donnola ha ucciso le anatre, una domestica s'è ammalata,

« Sono simile al pellicano del deserto, son come il gufo dei luoghi desolati ».[95]

Inferno
A. Strindberg

251. Stralci da August Strindberg, *Inferno* (foglio 1).
ACF-BGV, spettcomp. 14.

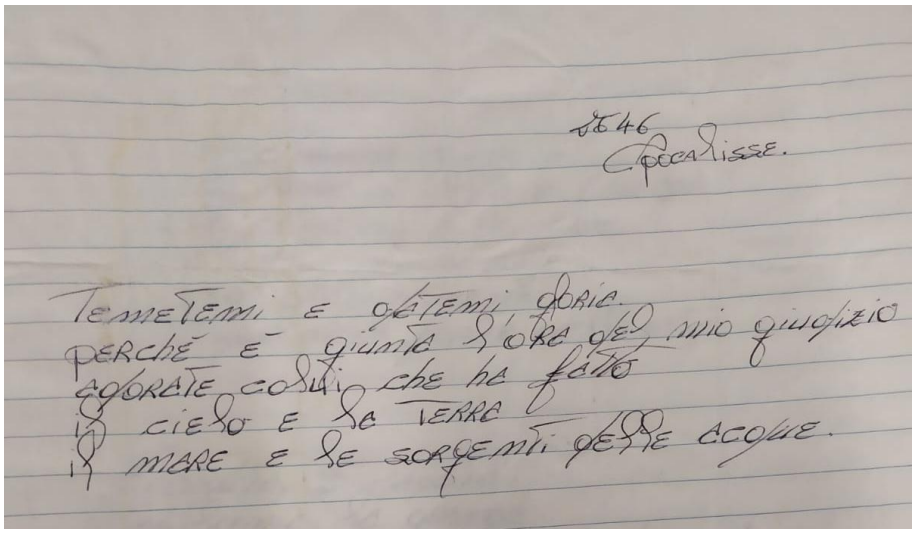


La sera, mia suocera mi racconta le attualità del paese. Che immensa collezione di tragedie, domestiche e d'altro tipo, adultèri, divorzi, processi familiari, assassini, furti, violenze, incesti, diffamazioni. I castelli, le ville, le capanne, racchiudono disgrazie d'ogni genere, e non posso fare una passeggiata per i miei sentieri senza pensare all'inferno di Swedenborg. Mendicanti, folli, malati, storpi, ornano i fossati lungo la strada maestra, inginocchiati ai piedi d'un Crocifisso, d'una Vergine o d'un martire.

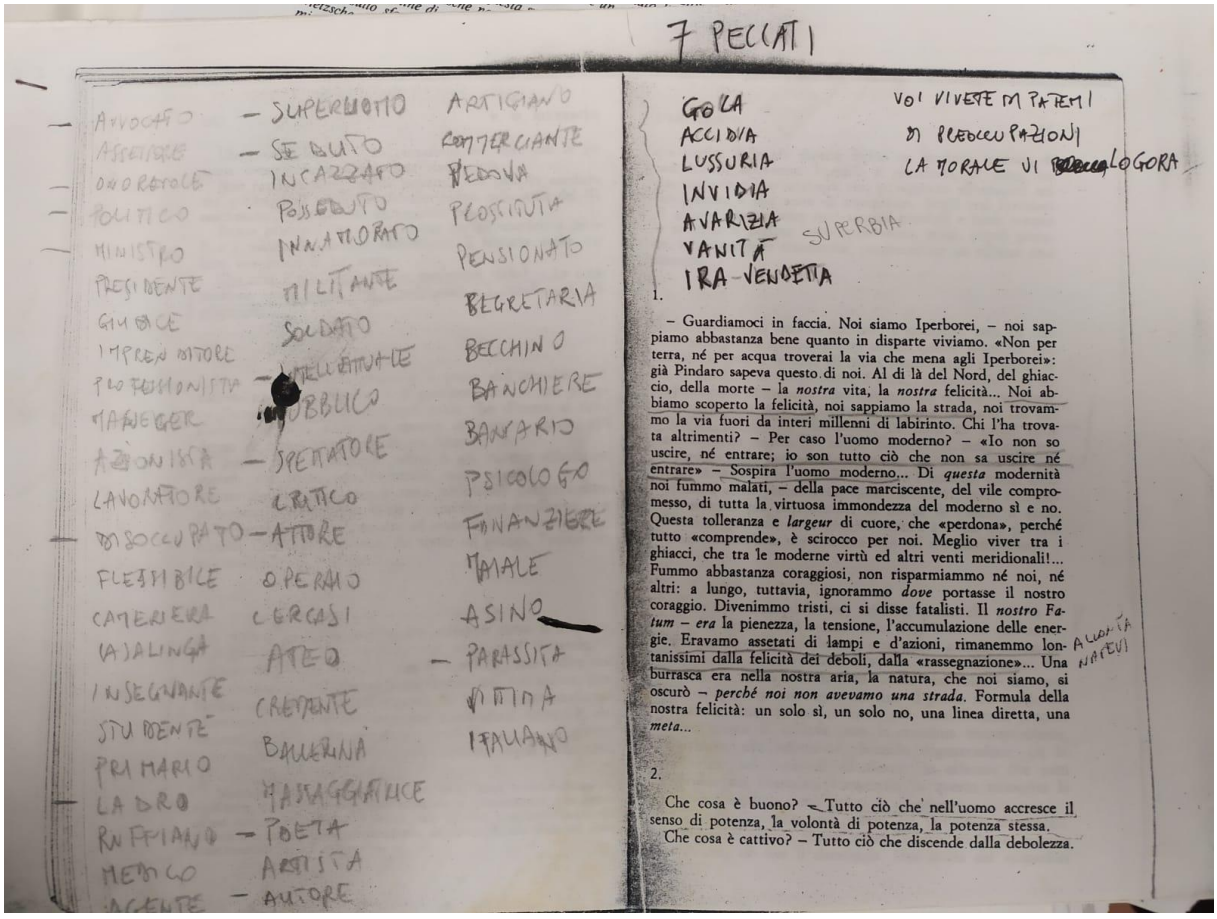
La notte, gli infelici tormentati da incubi e insonnie vagano nei prati e nelle foreste, per procurarsi la stanchezza che gli darà il sonno, e tra questi disgraziati ci sono persone di buona famiglia, signore ben educate, e perfino un prete.

Effettivamente, al mattino il mio spirito s'espande in un'armonia che rasenta l'estasi;

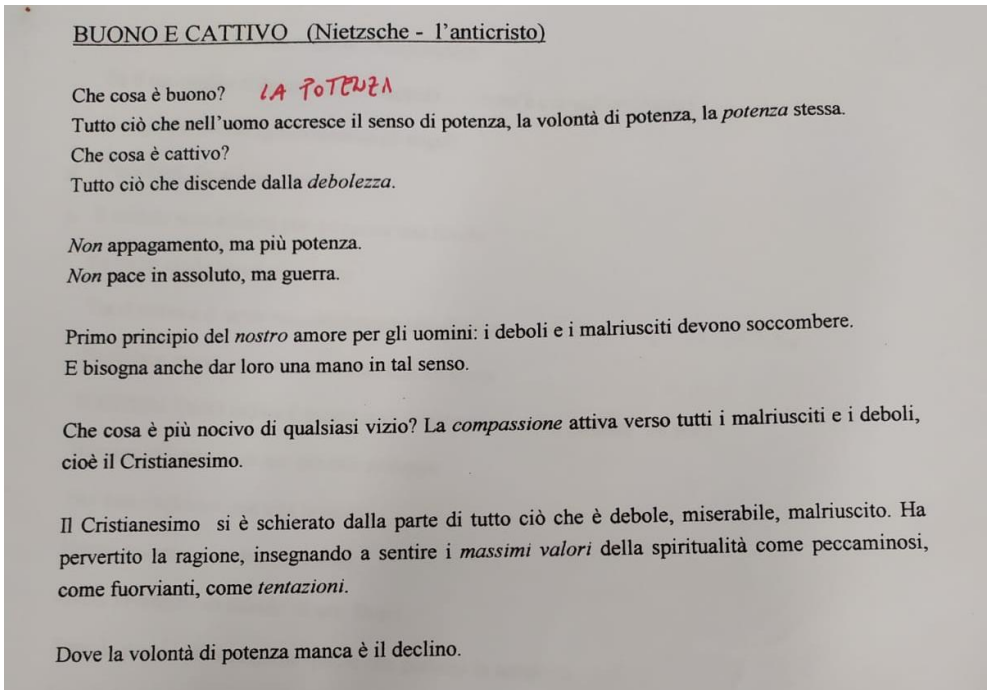
252. Stralci da August Strindberg, *Inferno* (foglio 2).
ACF-BGV, spettcomp. 14.



253. Estratto manoscritto dal libro dell'*Apocalisse*.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



254. Appunti di Armando Punzo sul testo di Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*.
ACF-BGV, spettcomp. 14.



BUONO E CATTIVO (Nietzsche - l'anticristo)

Che cosa è buono? LA POTENZA
Tutto ciò che nell'uomo accresce il senso di potenza, la volontà di potenza, la *potenza* stessa.
Che cosa è cattivo?
Tutto ciò che discende dalla *debolezza*.

Non appagamento, ma più potenza.
Non pace in assoluto, ma guerra.

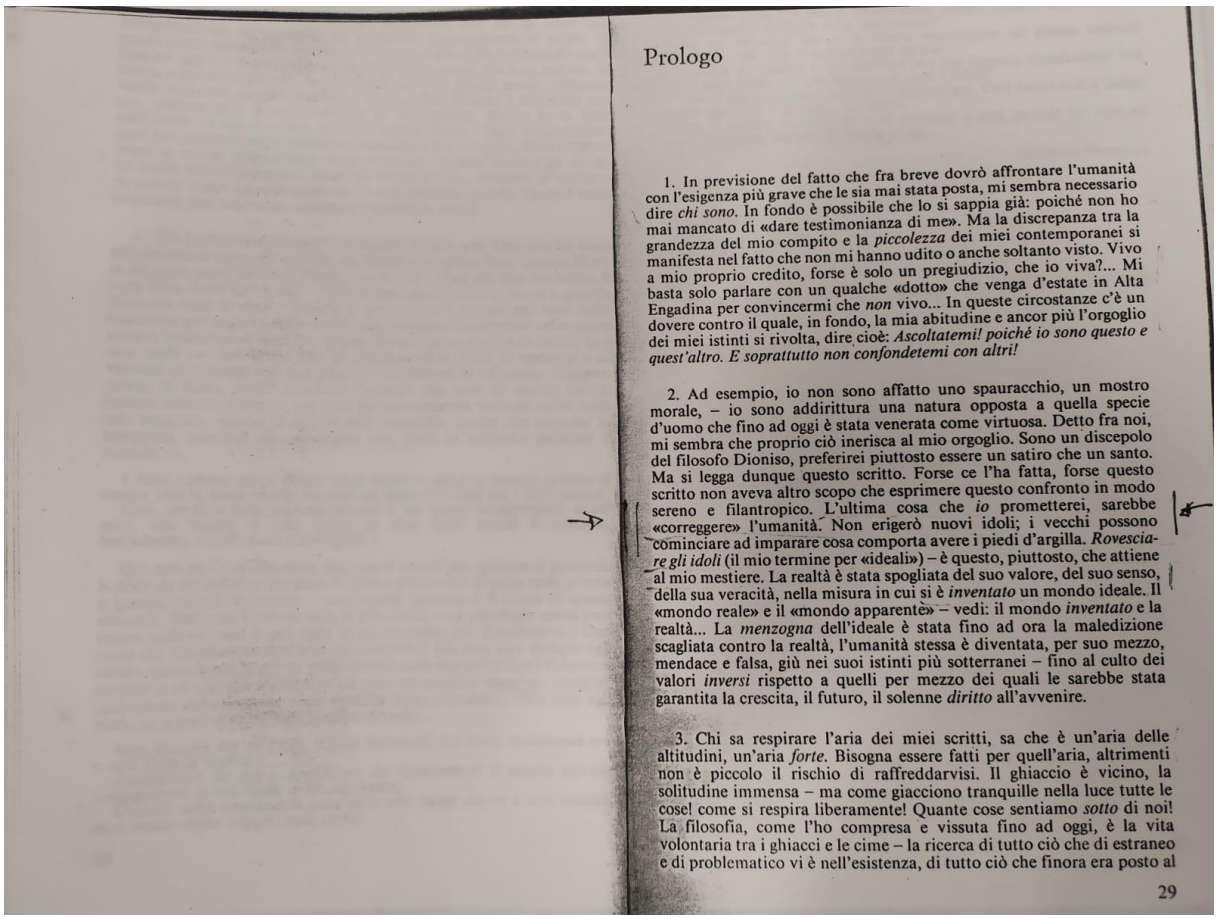
Primo principio del *nostro* amore per gli uomini: i deboli e i malriusciti devono soccombere.
E bisogna anche dar loro una mano in tal senso.

Che cosa è più nocivo di qualsiasi vizio? La *compassione* attiva verso tutti i malriusciti e i deboli, cioè il Cristianesimo.

Il Cristianesimo si è schierato dalla parte di tutto ciò che è debole, miserabile, malriuscito. Ha pervertito la ragione, insegnando a sentire i *massimi valori* della spiritualità come peccaminosi, come fuorvianti, come *tentazioni*.

Dove la volontà di potenza manca è il declino.

255. Stralci da Friedrich Nietzsche, *L'Anticristo.*
ACF-BGV, spettcomp. 14.



Prologo

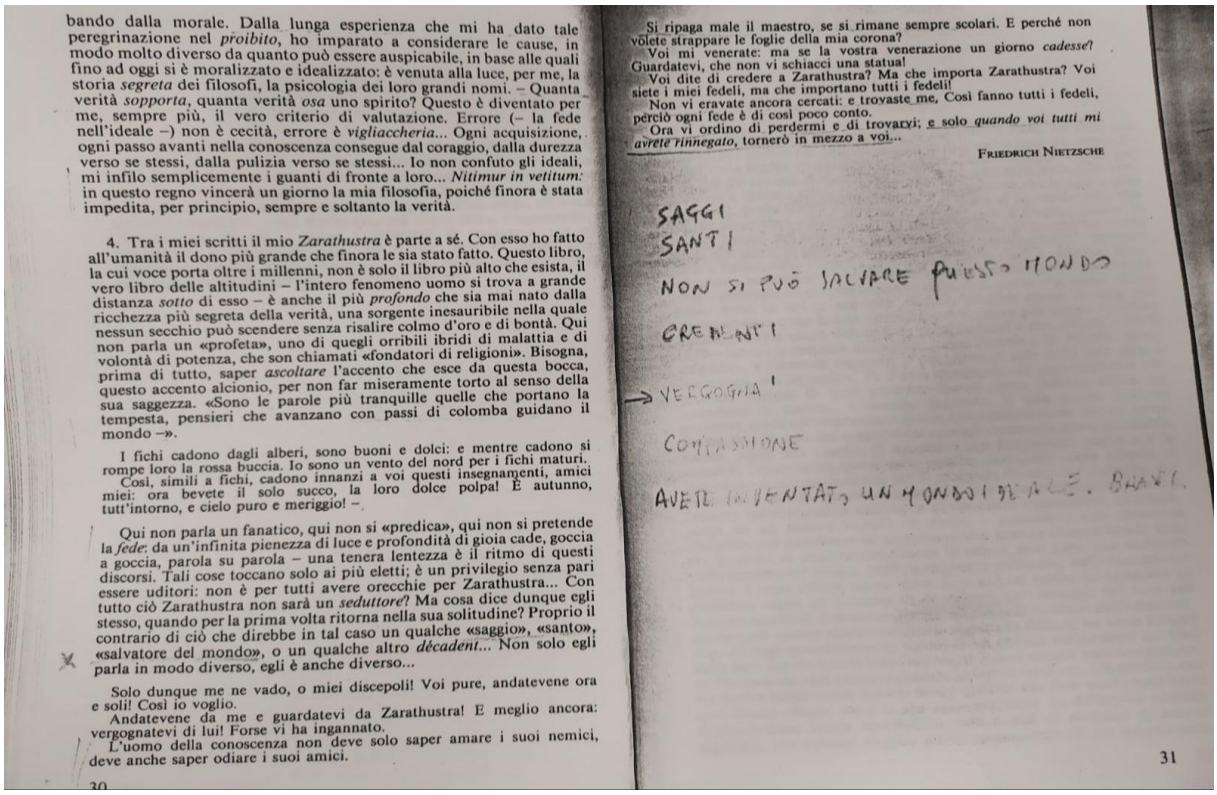
1. In previsione del fatto che fra breve dovrò affrontare l'umanità con l'esigenza più grave che le sia mai stata posta, mi sembra necessario dire *chi sono*. In fondo è possibile che lo si sappia già: poiché non ho mai mancato di «dare testimonianza di me». Ma la discrepanza tra la grandezza del mio compito e la *piccolezza* dei miei contemporanei si manifesta nel fatto che non mi hanno udito o anche soltanto visto. Vivo a mio proprio credito, forse è solo un pregiudizio, che io viva?... Mi basta solo parlare con un qualche «dotto» che venga d'estate in Alta Engadina per convincermi che *non* vivo... In queste circostanze c'è un dovere contro il quale, in fondo, la mia abitudine e ancor più l'orgoglio dei miei istinti si rivolta, dire cioè: *Ascoltatemi! poiché io sono questo e quest'altro. E soprattutto non confondetemi con altri!*

2. Ad esempio, io non sono affatto uno spauracchio, un mostro morale, – io sono addirittura una natura opposta a quella specie d'uomo che fino ad oggi è stata venerata come virtuosa. Detto fra noi, mi sembra che proprio ciò inerisca al mio orgoglio. Sono un discepolo del filosofo Dioniso, preferirei piuttosto essere un satiro che un santo. Ma si legga dunque questo scritto. Forse ce l'ha fatta, forse questo scritto non aveva altro scopo che esprimere questo confronto in modo sereno e filantropico. L'ultima cosa che *io* prometterei, sarebbe «correggere» l'umanità. Non erigerò nuovi idoli; i vecchi possono cominciare ad imparare cosa comporta avere i piedi d'argilla. *Rovesciare gli idoli* (il mio termine per «ideali») – è questo, piuttosto, che attiene al mio mestiere. La realtà è stata spogliata del suo valore, del suo senso, della sua veracità, nella misura in cui si è *inventato* un mondo ideale. Il «mondo reale» e il «mondo apparente» – vedi: il mondo *inventato* e la realtà... La *menzogna* dell'ideale è stata fino ad ora la maledizione scagliata contro la realtà, l'umanità stessa è diventata, per suo mezzo, mendace e falsa, giù nei suoi istinti più sotterranei – fino al culto dei valori *inversi* rispetto a quelli per mezzo dei quali le sarebbe stata garantita la crescita, il futuro, il solenne *diritto* all'avvenire.

3. Chi sa respirare l'aria dei miei scritti, sa che è un'aria delle altitudini, un'aria *forte*. Bisogna essere fatti per quell'aria, altrimenti non è piccolo il rischio di raffreddarvisi. Il ghiaccio è vicino, la solitudine immensa – ma come giacciono tranquille nella luce tutte le cose! come si respira liberamente! Quante cose sentiamo *sotto* di noi! La filosofia, come l'ho compresa e vissuta fino ad oggi, è la vita volontaria tra i ghiacci e le cime – la ricerca di tutto ciò che di estraneo e di problematico vi è nell'esistenza, di tutto ciò che finora era posto al

29

256. Fotocopie da Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (foglio 1).
ACF-BGV, spettcomp. 14.



bando dalla morale. Dalla lunga esperienza che mi ha dato tale peregrinazione nel *proibito*, ho imparato a considerare le cause, in modo molto diverso da quanto può essere auspicabile, in base alle quali fino ad oggi si è moralizzato e idealizzato: è venuta alla luce, per me, la storia *segreta* dei filosofi, la psicologia dei loro grandi nomi. – Quanta verità *sopporta*, quanta verità *osa* uno spirito? Questo è diventato per me, sempre più, il vero criterio di valutazione. Errore (– la fede nell'ideale –) non è cecità, errore è *vigliaccheria*... Ogni acquisizione, ogni passo avanti nella conoscenza consegue dal coraggio, dalla durezza verso se stessi, dalla pulizia verso se stessi... Io non confuto gli ideali, mi infilo semplicemente i guanti di fronte a loro... *Nitimur in vetitum:* in questo regno vincerà un giorno la mia filosofia, poiché finora è stata impedita, per principio, sempre e soltanto la verità.

4. Tra i miei scritti il mio *Zarathustra* è parte a sé. Con esso ho fatto all'umanità il dono più grande che finora le sia stato fatto. Questo libro, la cui voce porta oltre i millenni, non è solo il libro più alto che esista, il vero libro delle altitudini – l'intero fenomeno uomo si trova a grande distanza *sotto* di esso – è anche il più *profondo* che sia mai nato dalla ricchezza più segreta della verità, una sorgente inesauribile nella quale nessun secchio può scendere senza risalire colmo d'oro e di bontà. Qui non parla un «profeta», uno di quegli orribili ibridi di malattia e di volontà di potenza, che son chiamati «fondatori di religioni». Bisogna, prima di tutto, saper *ascoltare* l'accento che esce da questa bocca, questo accento alcionio, per non far miseramente torto al senso della sua saggezza. «Sono le parole più tranquille quelle che portano la tempesta, pensieri che avanzano con passi di colomba guidano il mondo –».

I fichi cadono dagli alberi, sono buoni e dolci: e mentre cadono si rompe loro la rossa buccia. Io sono un vento del nord per i fichi maturi. Così, simili a fichi, cadono innanzi a voi questi insegnamenti, amici miei: ora bevete il solo succo, la loro dolce polpa! È autunno, tutt'intorno, e cielo puro e meriggio! –.

Qui non parla un fanatico, qui non si «predica», qui non si pretende la *fede*: da un'infinita pienezza di luce e profondità di gioia cade, goccia a goccia, parola su parola – una tenera lentezza è il ritmo di questi discorsi. Tali cose toccano solo ai più eletti; è un privilegio senza pari essere uditori: non è per tutti avere orecchie per Zarathustra... Con tutto ciò Zarathustra non sarà un *seduttore*? Ma cosa dice dunque egli stesso, quando per la prima volta ritorna nella sua solitudine? Proprio il contrario di ciò che direbbe in tal caso un qualche «saggio», «santo», «salvatore del mondo», o un qualche altro *décadent*... Non solo egli parla in modo diverso, egli è anche diverso...

Solo dunque me ne vado, o miei discepoli! Voi pure, andatevene ora e soli! Così io voglio.
Andatevene da me e guardatevi da Zarathustra! E meglio ancora: vergognatevi di lui! Forse vi ha ingannato.
L'uomo della conoscenza non deve solo saper amare i suoi nemici, deve anche saper odiare i suoi amici.

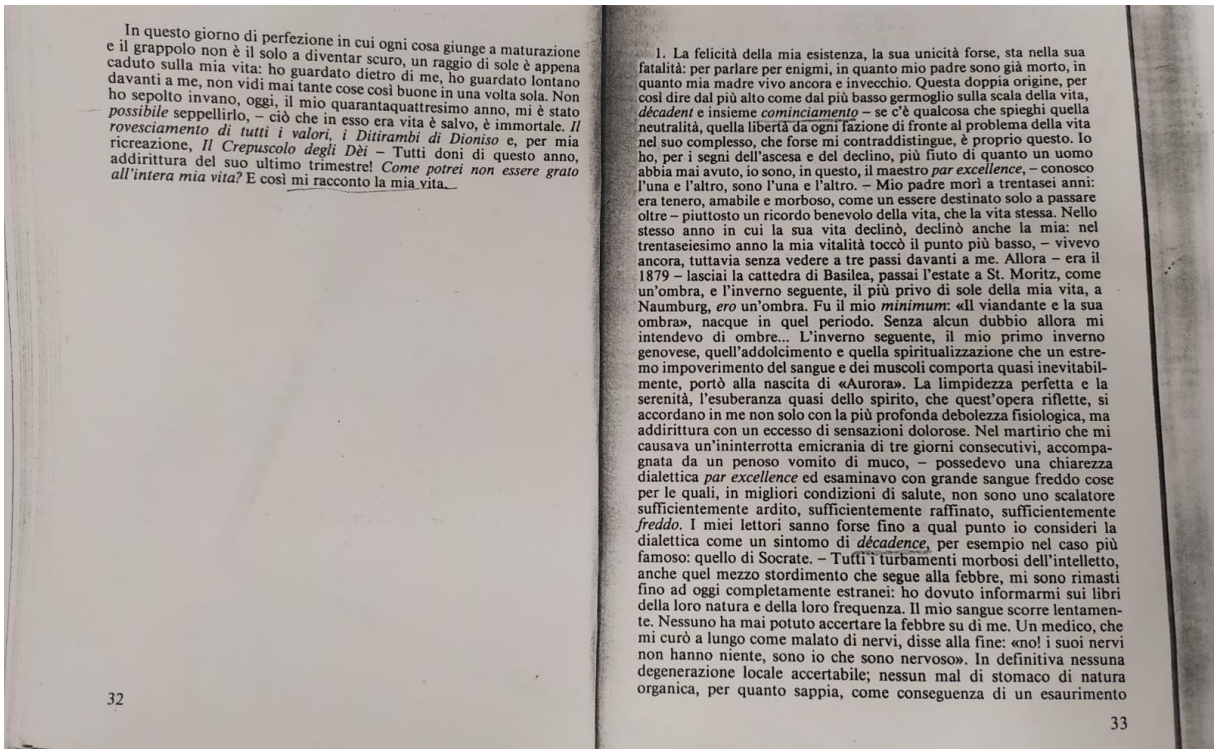
30

Si ripaga male il maestro, se si rimane sempre scolari. E perché non volete strappare le foglie della mia corona?
Voi mi venerate: ma se la vostra venerazione un giorno *cadesse*? Guardatevi, che non vi schiacci una statua!
Voi dite di credere a Zarathustra? Ma che importa Zarathustra? Voi siete i miei fedeli, ma che importano tutti i fedeli!
Non vi eravate ancora cercati: e trovaste me. Così fanno tutti i fedeli, perciò ogni fede è di così poco conto.
Ora vi ordino di perdermi e di trovarvi; e solo *quando voi tutti mi avrete rinnegato*, tornerò in mezzo a voi...

FRIEDRICH NIETZSCHE

SAGGI
SANTI
NON SI PUÒ SALVARE QUESTO MONDO
CRETINI
→ VERGOGNA!
COMPASSIONE
AVETE INVENTATO UN MONDO IDEALE. BRAVI.

31



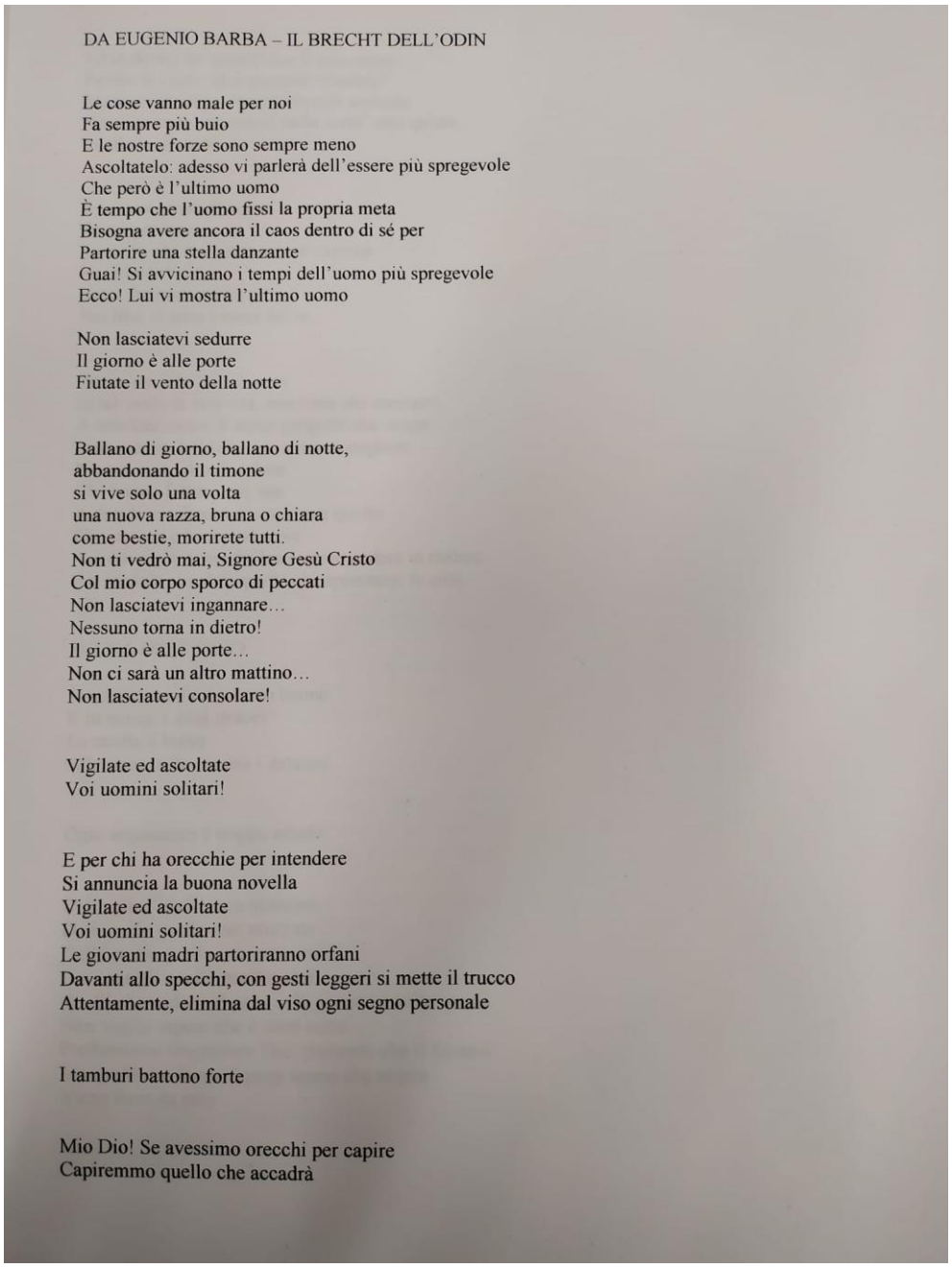
In questo giorno di perfezione in cui ogni cosa giunge a maturazione e il grappolo non è il solo a diventar scuro, un raggio di sole è appena caduto sulla mia vita: ho guardato dietro di me, ho guardato lontano davanti a me, non vidi mai tante cose così buone in una volta sola. Non ho sepolto invano, oggi, il mio quarantaquattresimo anno, mi è stato *possibile* seppellirlo, – ciò che in esso era vita è salvo, è immortale. *Il rovesciamento di tutti i valori, i Ditirambi di Dioniso* e, per mia ricreazione, *Il Crepuscolo degli Dèi* – Tutti doni di questo anno, addirittura del suo ultimo trimestre! *Come potrei non essere grato all'intera mia vita?* E così mi racconto la mia vita.

32

1. La felicità della mia esistenza, la sua unicità forse, sta nella sua fatalità: per parlare per enigmi, in quanto mio padre sono già morto, in quanto mia madre vivo ancora e invecchio. Questa doppia origine, per così dire dal più alto come dal più basso germoglio sulla scala della vita, *décadent* e insieme *cominciamento* – se c'è qualcosa che spieghi quella neutralità, quella libertà da ogni fazione di fronte al problema della vita nel suo complesso, che forse mi contraddistingue, è proprio questo. Io ho, per i segni dell'ascesa e del declino, più fiuto di quanto un uomo abbia mai avuto, io sono, in questo, il maestro *par excellence*, – conosco l'una e l'altro, sono l'una e l'altro. – Mio padre morì a trentasei anni: era tenero, amabile e morboso, come un essere destinato solo a passare oltre – piuttosto un ricordo benevolo della vita, che la vita stessa. Nello stesso anno in cui la sua vita declinò, declinò anche la mia: nel trentaseiesimo anno la mia vitalità toccò il punto più basso, – vivevo ancora, tuttavia senza vedere a tre passi davanti a me. Allora – era il 1879 – lasciai la cattedra di Basilea, passai l'estate a St. Moritz, come un'ombra, e l'inverno seguente, il più privo di sole della mia vita, a Naumburg, *ero* un'ombra. Fu il mio *minimum*: «Il viandante e la sua ombra», nacque in quel periodo. Senza alcun dubbio allora mi intendevo di ombre... L'inverno seguente, il mio primo inverno genovese, quell'addolcimento e quella spiritualizzazione che un estremo impoverimento del sangue e dei muscoli comporta quasi inevitabilmente, portò alla nascita di «Aurora». La limpidezza perfetta e la serenità, l'esuberanza quasi dello spirito, che quest'opera riflette, si accordano in me non solo con la più profonda debolezza fisiologica, ma addirittura con un eccesso di sensazioni dolorose. Nel martirio che mi causava un'ininterrotta emicrania di tre giorni consecutivi, accompagnata da un penoso vomito di muco, – possedevo una chiarezza dialettica *par excellence* ed esaminavo con grande sangue freddo cose per le quali, in migliori condizioni di salute, non sono uno scalatore sufficientemente ardito, sufficientemente raffinato, sufficientemente *freddo*. I miei lettori sanno forse fino a qual punto io consideri la dialettica come un sintomo di *décadence*, per esempio nel caso più famoso: quello di Socrate. – Tutti i turbamenti morbosi dell'intelletto, anche quel mezzo stordimento che segue alla febbre, mi sono rimasti fino ad oggi completamente estranei: ho dovuto informarmi sui libri della loro natura e della loro frequenza. Il mio sangue scorre lentamente. Nessuno ha mai potuto accertare la febbre su di me. Un medico, che mi curò a lungo come malato di nervi, disse alla fine: «no! i suoi nervi non hanno niente, sono io che sono nervoso». In definitiva nessuna degenerazione locale accertabile; nessun mal di stomaco di natura organica, per quanto sappia, come conseguenza di un esaurimento

33

258. Fotocopie da Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (foglio 3).
ACF-BGV, spettcomp. 14.



DA EUGENIO BARBA – IL BRECHT DELL'ODIN

Le cose vanno male per noi
Fa sempre più buio
E le nostre forze sono sempre meno
Ascoltatelo: adesso vi parlerà dell'essere più spregevole
Che però è l'ultimo uomo
È tempo che l'uomo fissi la propria meta
Bisogna avere ancora il caos dentro di sé per
Partorire una stella danzante
Guai! Si avvicinano i tempi dell'uomo più spregevole
Ecco! Lui vi mostra l'ultimo uomo

Non lasciatevi sedurre
Il giorno è alle porte
Fiutate il vento della notte

Ballano di giorno, ballano di notte,
abbandonando il timone
si vive solo una volta
una nuova razza, bruna o chiara
come bestie, morirete tutti.
Non ti vedrò mai, Signore Gesù Cristo
Col mio corpo sporco di peccati
Non lasciatevi ingannare…
Nessuno torna in dietro!
Il giorno è alle porte…
Non ci sarà un altro mattino…
Non lasciatevi consolare!

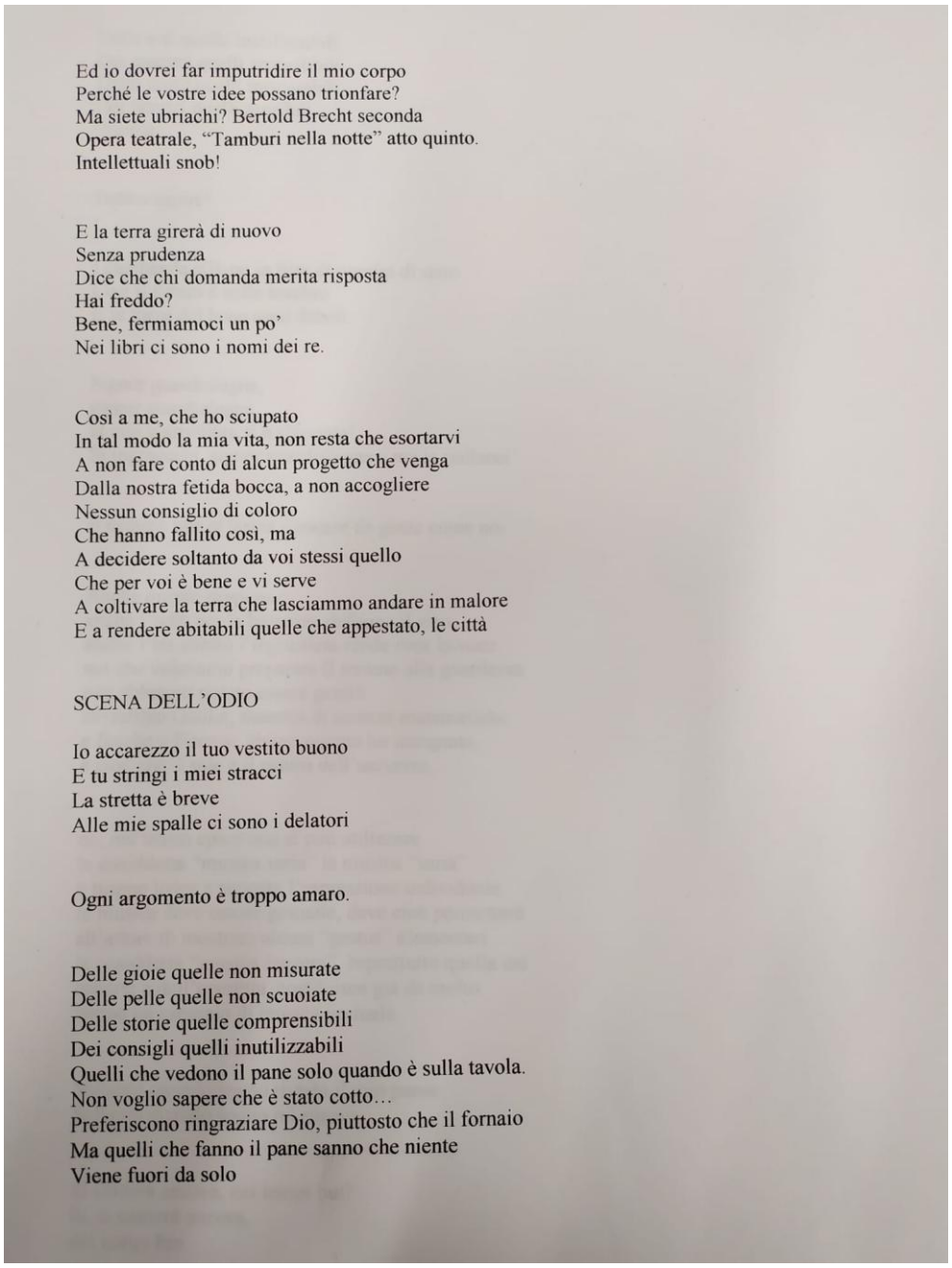
Vigilate ed ascoltate
Voi uomini solitari!

E per chi ha orecchie per intendere
Si annuncia la buona novella
Vigilate ed ascoltate
Voi uomini solitari!
Le giovani madri partoriranno orfani
Davanti allo specchi, con gesti leggeri si mette il trucco
Attentamente, elimina dal viso ogni segno personale

I tamburi battono forte

Mio Dio! Se avessimo orecchi per capire
Capiremmo quello che accadrà

259. Montaggio di testi da Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin* (foglio 1).
ACF-BGV, spettcomp. 14.



Ed io dovrei far imputridire il mio corpo
Perché le vostre idee possano trionfare?
Ma siete ubriachi? Bertold Brecht seconda
Opera teatrale, "Tamburi nella notte" atto quinto.
Intellettuali snob!

E la terra girerà di nuovo
Senza prudenza
Dice che chi domanda merita risposta
Hai freddo?
Bene, fermiamoci un po'
Nei libri ci sono i nomi dei re.

Così a me, che ho sciupato
In tal modo la mia vita, non resta che esortarvi
A non fare conto di alcun progetto che venga
Dalla nostra fetida bocca, a non accogliere
Nessun consiglio di coloro
Che hanno fallito così, ma
A decidere soltanto da voi stessi quello
Che per voi è bene e vi serve
A coltivare la terra che lasciammo andare in malore
E a rendere abitabili quelle che appestato, le città

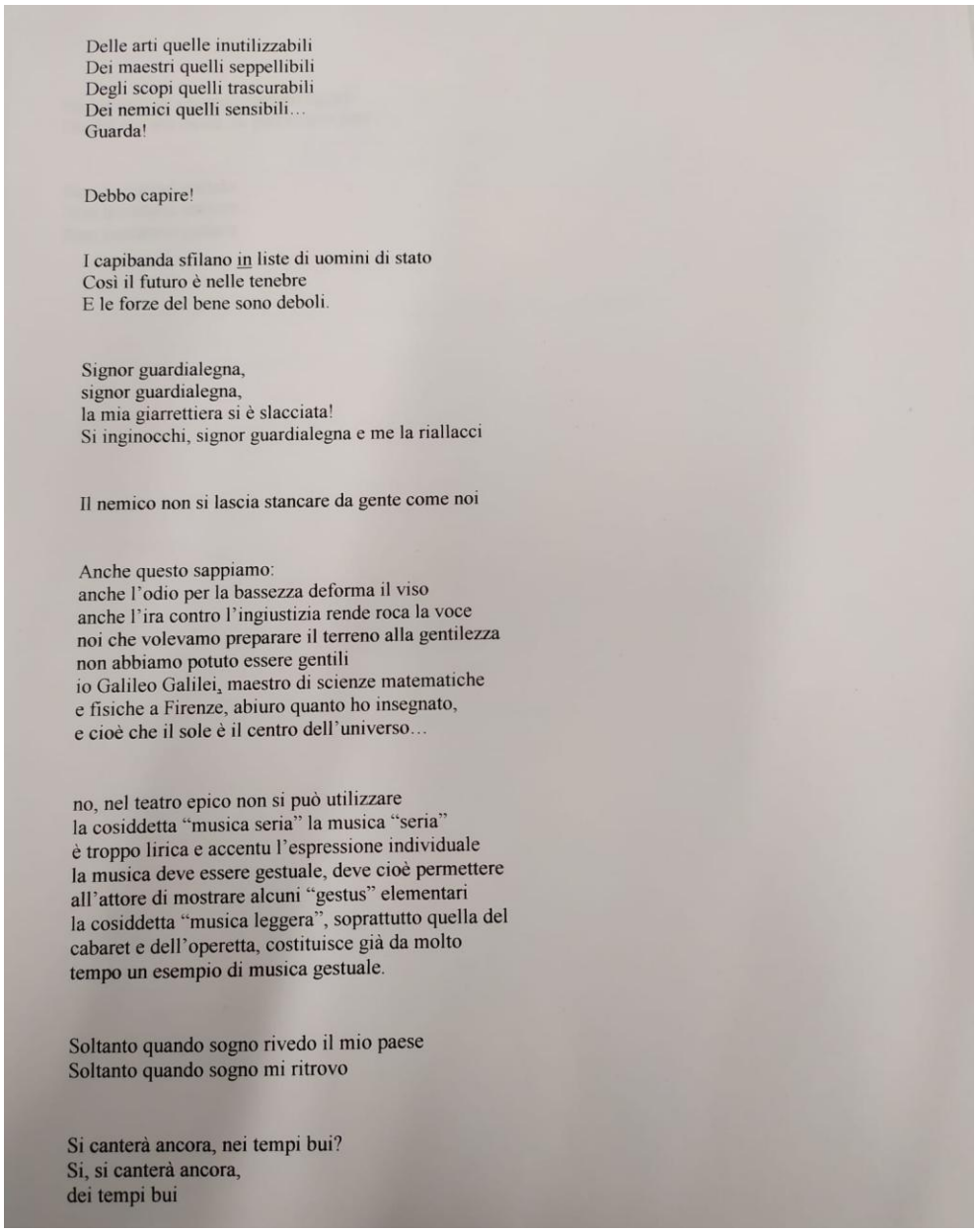
SCENA DELL'ODIO

Io accarezzo il tuo vestito buono
E tu stringi i miei stracci
La stretta è breve
Alle mie spalle ci sono i delatori

Ogni argomento è troppo amaro.

Delle gioie quelle non misurate
Delle pelle quelle non scuoiate
Delle storie quelle comprensibili
Dei consigli quelli inutilizzabili
Quelli che vedono il pane solo quando è sulla tavola.
Non voglio sapere che è stato cotto…
Preferiscono ringraziare Dio, piuttosto che il fornaio
Ma quelli che fanno il pane sanno che niente
Viene fuori da solo

260. Montaggio di testi da Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin* (foglio 2).
ACF-BGV, spettcomp. 14.



Delle arti quelle inutilizzabili
Dei maestri quelli seppellibili
Degli scopi quelli trascurabili
Dei nemici quelli sensibili…
Guarda!

Debbo capire!

I capibanda sfilano in liste di uomini di stato
Così il futuro è nelle tenebre
E le forze del bene sono deboli.

Signor guardialegna,
signor guardialegna,
la mia giarrettiera si è slacciata!
Si inginocchi, signor guardialegna e me la riallacci

Il nemico non si lascia stancare da gente come noi

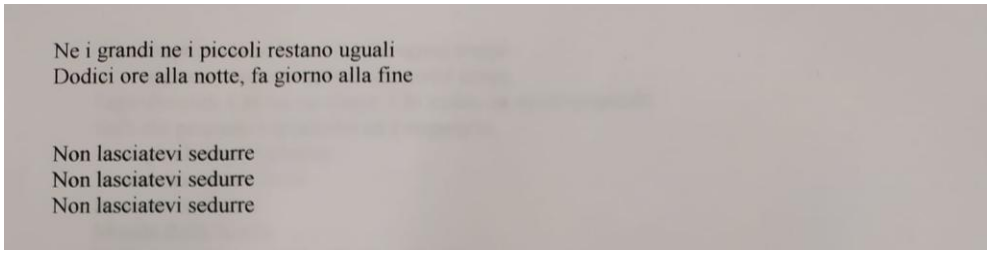
Anche questo sappiamo:
anche l'odio per la bassezza deforma il viso
anche l'ira contro l'ingiustizia rende roca la voce
noi che volevamo preparare il terreno alla gentilezza
non abbiamo potuto essere gentili
io Galileo Galilei, maestro di scienze matematiche
e fisiche a Firenze, abiuro quanto ho insegnato,
e cioè che il sole è il centro dell'universo…

no, nel teatro epico non si può utilizzare
la cosiddetta "musica seria" la musica "seria"
è troppo lirica e accentu l'espressione individuale
la musica deve essere gestuale, deve cioè permettere
all'attore di mostrare alcuni "gestus" elementari
la cosiddetta "musica leggera", soprattutto quella del
cabaret e dell'operetta, costituisce già da molto
tempo un esempio di musica gestuale.

Soltanto quando sogno rivedo il mio paese
Soltanto quando sogno mi ritrovo

Si canterà ancora, nei tempi bui?
Si, si canterà ancora,
dei tempi bui

261. Montaggio di testi da Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin* (foglio 3).
ACF-BGV, spettcomp. 14.



Ne i grandi ne i piccoli restano uguali
Dodici ore alla notte, fa giorno alla fine

Non lasciatevi sedurre
Non lasciatevi sedurre
Non lasciatevi sedurre

262. Montaggio di testi da Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin* (foglio 4).
ACF-BGV, spettcomp. 14.

15.13. *Hamlice* (2009-2010). Documenti audiovisivi

263. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 20 marzo 2009.
ACF-DAR, AL001DVM (screenshot dal file video).

264. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 17 aprile 2009.
ACF-DAR, AL003DVM (screenshot dal file video).

265. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 21 marzo 2009.
ACF-DAR, AL002DVM (screenshot dal file video).

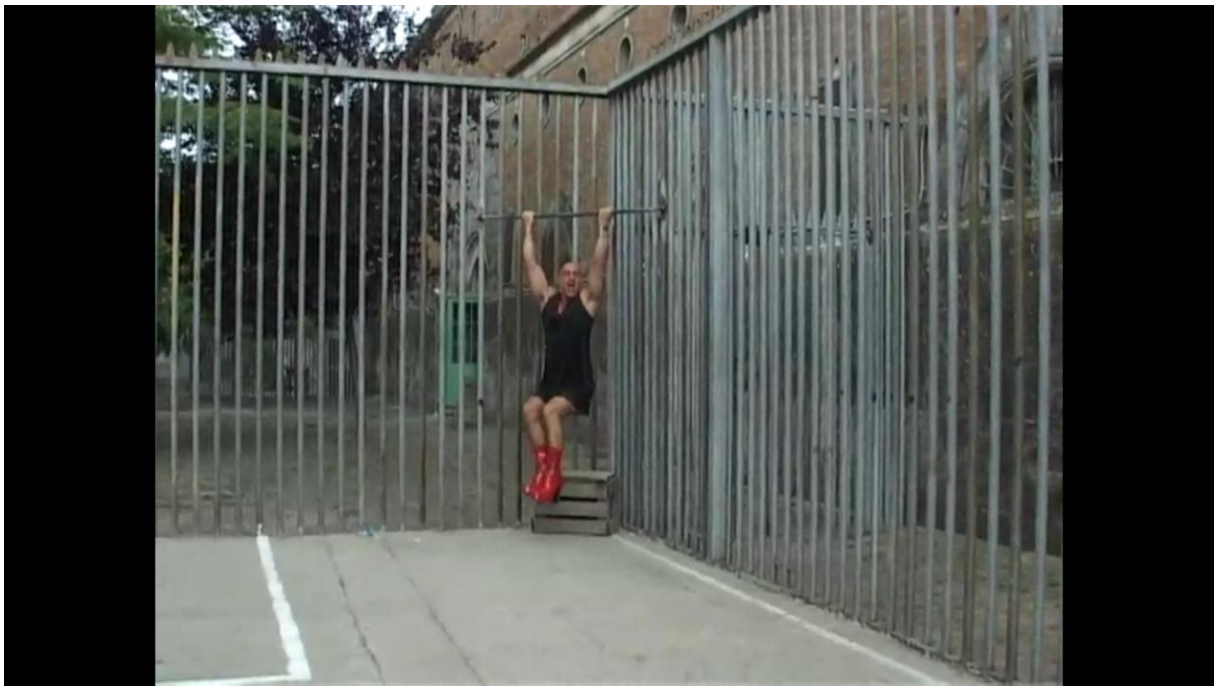
266. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 22 maggio 2009.
ACF-DAR, AL006DVM (screenshot dal file video).

267. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 18 giugno 2009.
ACF-DAR, AL012DVM (screenshot dal file video).

268. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 18 giugno 2009.
ACF-DAR, AL019DVM (screenshot dal file video).

269. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1 luglio 2009.
ACF-DAR, AL031DVM (screenshot dal file video).

270. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 6 giugno 2009.
ACF-DAR, AL008DVM (screenshot dal file video).



271. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 5 luglio 2009.
ACF-DAR, AL036DVM (screenshot dal file video).

272. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 22 maggio 2009.
ACF-DAR, AL006DVM (screenshot dal file video).

273. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 19 giugno 2009.
ACF-DAR, AL021DVM (screenshot dal file video).

274. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 11 giugno 2009.
ACF-DAR, AL010DVM (screenshot dal file video).

275. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 11 giugno 2009.
ACF-DAR, AL010DVM (screenshot dal file video).

276. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2009.
ACF-DAR, AL016DVM (screenshot dal file video).

277. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2009.
ACF-DAR, AL016DVM (screenshot dal file video).

278. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 4 giugno 2009.
ACF-DAR, AL007DVM (screenshot dal file video).

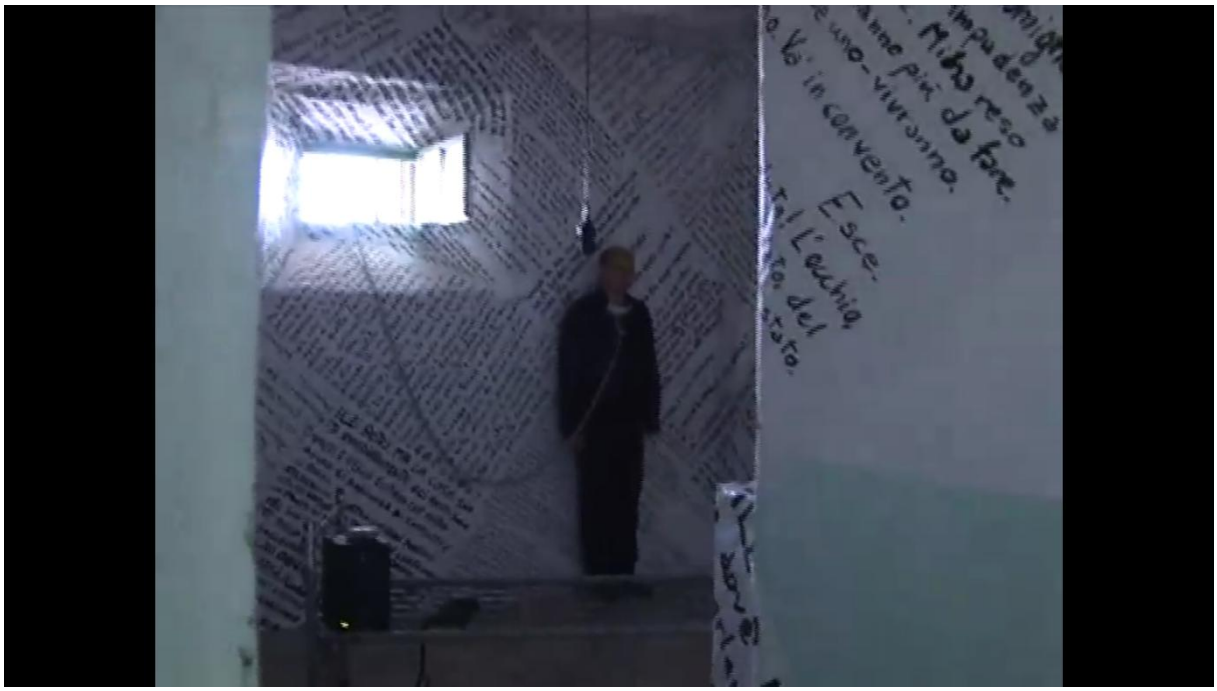
279. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 19 giugno 2009.
ACF-DAR, AL020DVM (screenshot dal file video).

280. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 19 giugno 2009.
ACF-DAR, AL021DVM (screenshot dal file video).

281. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2009.
ACF-DAR, AL029DVM (screenshot dal file video).

282. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 12 luglio 2009.
ACF-DAR, AL044DVM (screenshot dal file video).

283. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 9-10 luglio 2009.
ACF-DAR, AL040DVM (screenshot dal file video).



284. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 12-13 luglio 2009.
ACF-DAR, AL046DVM (screenshot dal file video).

285. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 17 luglio 2009.
ACF-DAR, AL050DVM (screenshot dal file video).

286. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: le scritte su tazze e oggetti di scena, Carcere di Volterra, 17 luglio 2009.
ACF-DAR, AL051DVM (screenshot dal file video).

287. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: la copertina del libro di *Amleto*, Carcere di Volterra, 17 luglio 2009.
ACF-DAR, AL051DVM (screenshot dal file video).

288. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 6-7 giugno 2009.
ACF-DAR, AL008DVM (screenshot dal file video).

289. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 6-7 giugno 2009.
ACF-DAR, AL008DVM (screenshot dal file video).

290. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 18-23 giugno 2009.
ACF-DAR, AL012DVM (screenshot dal file video).

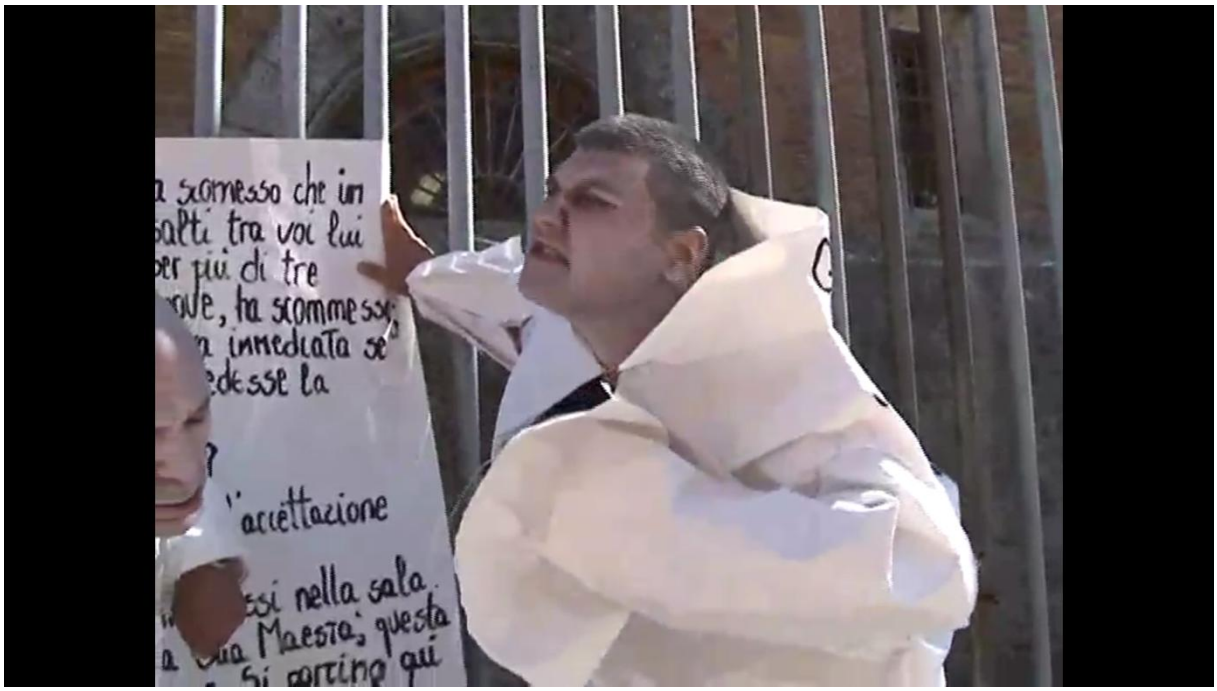
291. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 19 giugno 2009.
ACF-DAR, AL021DVM (screenshot dal file video).

292. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 11 giugno 2009.
ACF-DAR, AL010DVM (screenshot dal file video).

293. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1 luglio 2009.
ACF-DAR, AL027DVM (screenshot dal file video).

294. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 1-2 luglio 2009.
ACF-DAR, AL032DVM (screenshot dal file video).

295. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 8 luglio 2009.
ACF-DAR, AL037DVM (screenshot dal file video).



296. *Alice nel Paese delle Meraviglie*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 8 luglio 2009.
ACF-DAR, AL037DVM (screenshot dal file video).

297. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 20 aprile 2010.
ACF-DAR, HA006DVM (screenshot dal file video).

298. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 28 maggio 2010.
ACF-DAR, HA013DVM (screenshot dal file video).

299. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 15 marzo 2010.
ACF-DAR, HA005DVM (screenshot dal file video).

300. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 28 maggio 2010.
ACF-DAR, HA013DVM (screenshot dal file video).

301. Montaggio video dei “fantasmi” di *Hamlice* su green screen, Carcere di Volterra, 2010.
ACF-DAR, HA026DVM (screenshot dal file video).

302. *Hamlice*: Jamel Soltani, prova della battuta “Non mi piace”, Carcere di Volterra, 18 maggio 2010.
ACF-DAR, HA011DVM (screenshot dal file video).

303. *Hamlice*: Placido Calogero, prova della battuta “Non mi piace”, Carcere di Volterra, 28 maggio 2010.
ACF-DAR, HA013DVM (screenshot dal file video).

304. *Hamlice*: Aniello Arena, prova della battuta “Non mi piace”, Carcere di Volterra, 28 maggio 2010.
ACF-DAR, HA013DVM (screenshot dal file video).

305. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 18 giugno 2010.
ACF-DAR, HA014DVM (screenshot dal file video).

306. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 18 giugno 2010.
ACF-DAR, HA014DVM (screenshot dal file video).

307. *Hamlice*, Carcere di Volterra, 26 luglio 2010.
ACF-DAR, HA084HDV (screenshot dal file video).

308. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 22 giugno 2010.
ACF-DAR, HA020DVM (screenshot dal file video).

309. *Hamlice*: il tenore Maurizio Rippa in un momento delle prove, Carcere di Volterra, 23 luglio 2010.
ACF-DAR, HA076HDV (screenshot dal file video).

310. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 25 maggio 2010.
ACF-DAR, HA027HDV (screenshot dal file video).

311. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 18 giugno 2010.
ACF-DAR, HA015DVM (screenshot dal file video).

312. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 15 giugno 2010.
ACF-DAR, HA019DVM (screenshot dal file video).

313. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2010.
ACF-DAR, HA025DVM (screenshot dal file video).

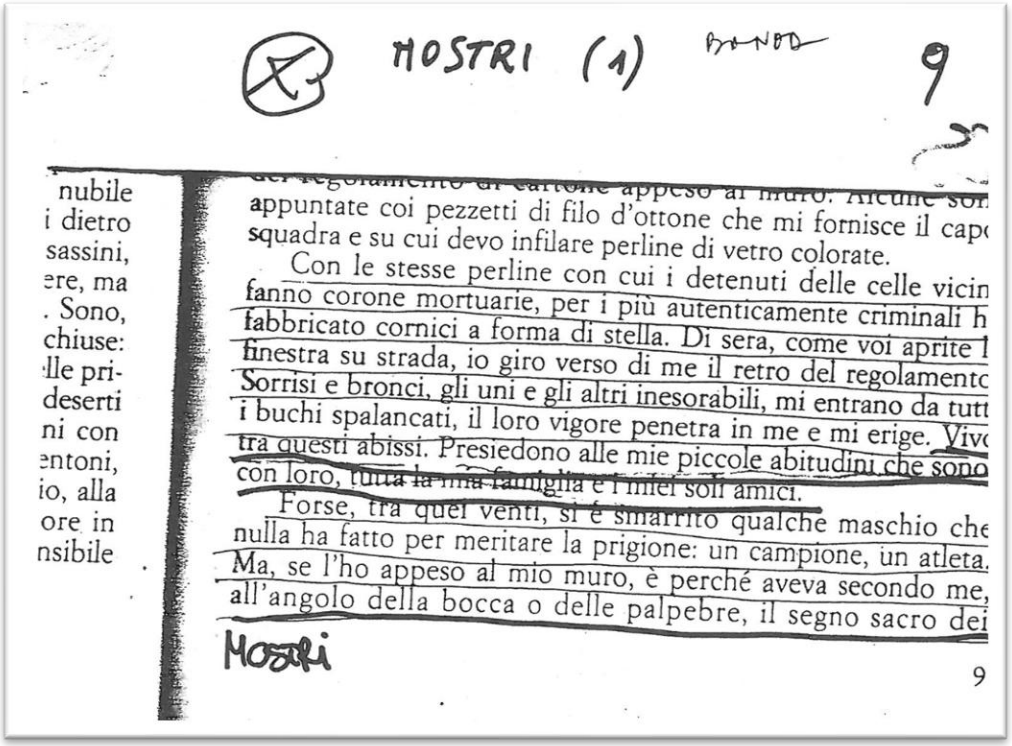
314. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 15 giugno 2010.
ACF-DAR, HA019DVM (screenshot dal file video).

315. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2 luglio 2010.
ACF-DAR, HA046HDV (screenshot dal file video).

316. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 2 luglio 2010.
ACF-DAR, HA046HDV (screenshot dal file video).

317. *Hamlice*: un momento delle prove, Carcere di Volterra, 20 luglio 2010.
ACF-DAR, HA024DVM (screenshot dal file video).

15.14. *Hamlice* (2009-2010). Documenti cartacei


MOSTRI (1) BOND 9

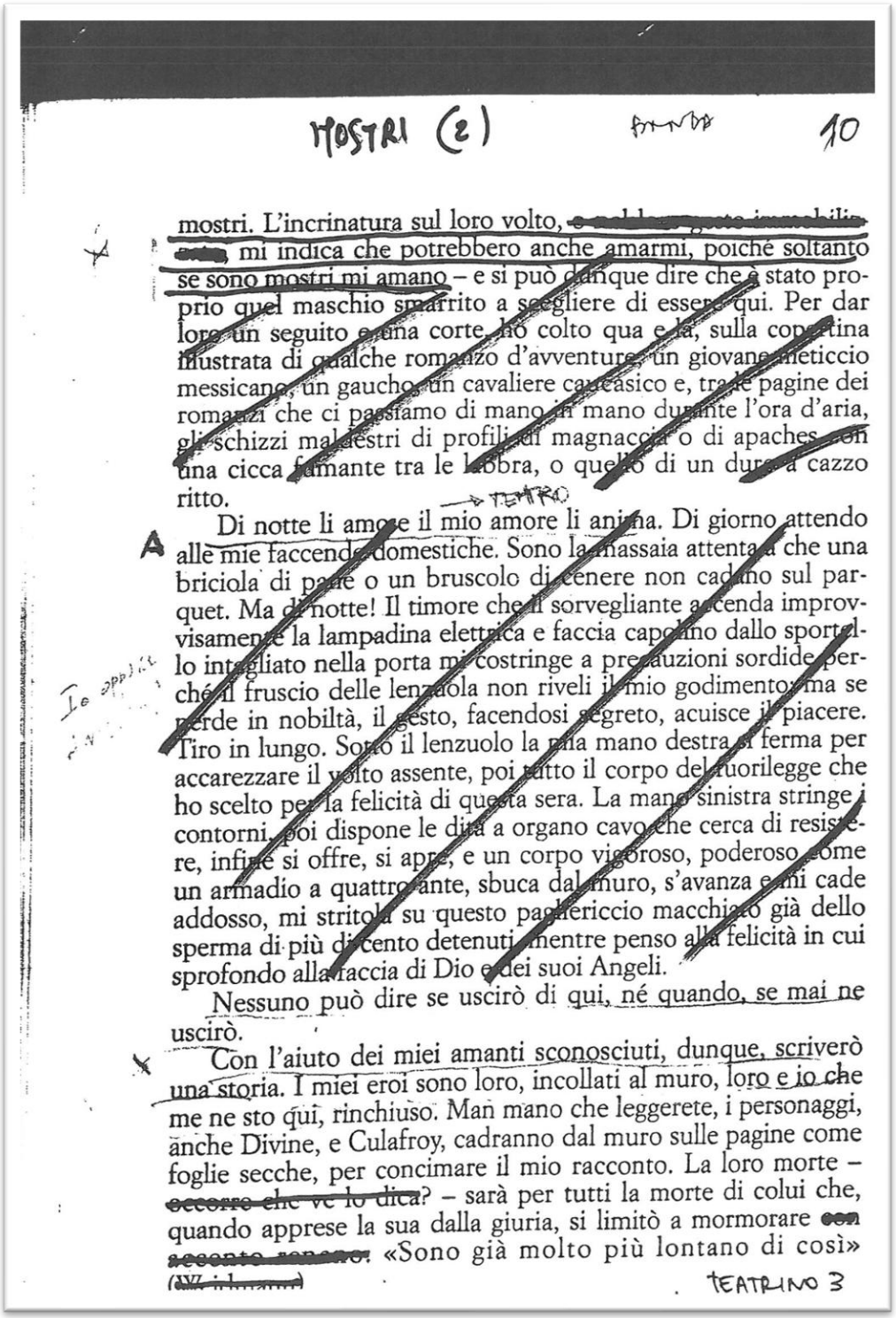
nubile
i dietro
sassini,
ere, ma
. Sono,
chiuse:
lle pri-
deserti
ni con
entoni,
io, alla
ore in
nsibile

del regolamento di cartone appeso al muro. Alcune son
appuntate coi pezzetti di filo d'ottone che mi fornisce il capo
squadra e su cui devo infilare perline di vetro colorate.
Con le stesse perline con cui i detenuti delle celle vicin
fanno corone mortuarie, per i più autenticamente criminali h
fabbricato cornici a forma di stella. Di sera, come voi aprite l
finestra su strada, io giro verso di me il retro del regolamento
Sorrisi e bronci, gli uni e gli altri inesorabili, mi entrano da tutt
i buchi spalancati, il loro vigore penetra in me e mi erige. Vivo
tra questi abissi. Presiedono alle mie piccole abitudini che sono
con loro, tutta la mia famiglia e i miei soli amici.
Forse, tra quei venti, si è smarrito qualche maschio che
nulla ha fatto per meritare la prigione: un campione, un atleta.
Ma, se l'ho appeso al mio muro, è perché aveva secondo me,
all'angolo della bocca o delle palpebre, il segno sacro dei

Mostri

9

318. Annotazioni sul testo *Notre-Dame Des Fleurs* di Jean Genet (foglio 1).
ACF-CB.


MOSTRI (2) 10

mostri. L'incrinatura sul loro volto, [illegible] mi indica che potrebbero anche amarmi, poiché soltanto se sono mostri mi amano – e si può dunque dire che è stato proprio quel maschio smarrito a scegliere di essere qui. Per dar loro un seguito e una corte, ho colto qua e là, sulla copertina illustrata di qualche romanzo d'avventure, un giovane meticcio messicano, un gaucho, un cavaliere caucasico e, tra le pagine dei romanzi che ci passiamo di mano in mano durante l'ora d'aria, gli schizzi maldestri di profili di magnaccia o di apaches con una cicca fumante tra le labbra, o quello di un duro a cazzo ritto.

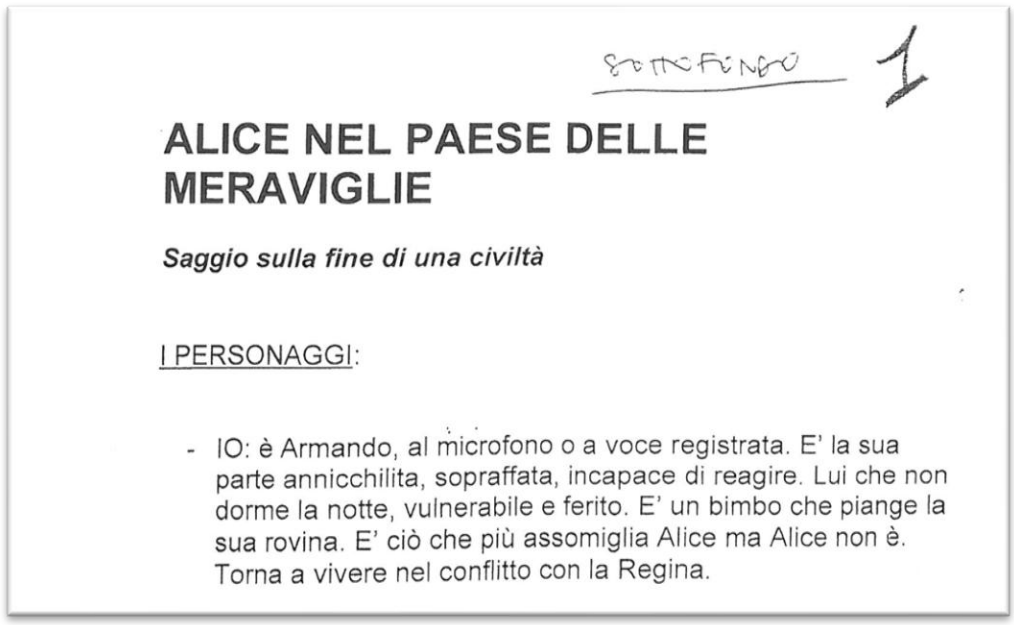
Di notte li amo e il mio amore li anima. Di giorno attendo alle mie faccende domestiche. Sono la massaia attenta a che una briciola di pane o un bruscolo di cenere non cadano sul parquet. Ma di notte! Il timore che il sorvegliante accenda improvvisamente la lampadina elettrica e faccia capolino dallo sportello intagliato nella porta mi costringe a precauzioni sordide perché il fruscio delle lenzuola non riveli il mio godimento; ma se perde in nobiltà, il gesto, facendosi segreto, acuisce il piacere. Tiro in lungo. Sotto il lenzuolo la mia mano destra si ferma per accarezzare il volto assente, poi tutto il corpo del fuorilegge che ho scelto per la felicità di questa sera. La mano sinistra stringe i contorni, poi dispone le dita a organo cavo che cerca di resistere, infine si offre, si apre, e un corpo vigoroso, poderoso come un armadio a quattro ante, sbuca dal muro, s'avanza e mi cade addosso, mi stritola su questo pagliericcio macchiato già dello sperma di più di cento detenuti mentre penso alla felicità in cui sprofondo alla faccia di Dio e dei suoi Angeli.

Nessuno può dire se uscirò di qui, né quando, se mai ne uscirò.

Con l'aiuto dei miei amanti sconosciuti, dunque, scriverò una storia. I miei eroi sono loro, incollati al muro, loro e io che me ne sto qui, rinchiuso. Man mano che leggerete, i personaggi, anche Divine, e Culafroy, cadranno dal muro sulle pagine come foglie secche, per concimare il mio racconto. La loro morte – occorre che ve lo dica? – sarà per tutti la morte di colui che, quando apprese la sua dalla giuria, si limitò a mormorare con accento sereno: «Sono già molto più lontano di così»

TEATRINO 3

319. Annotazioni sul testo *Notre-Dame Des Fleurs* di Jean Genet (foglio 2).
ACF-CB.



SOTTOFONDO 1

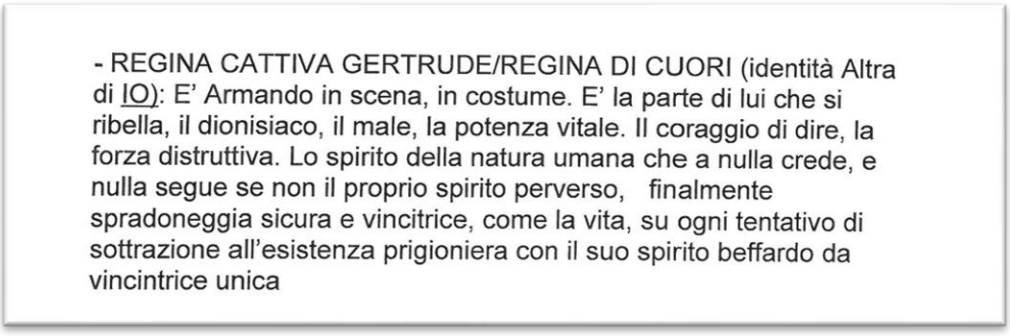
ALICE NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE

Saggio sulla fine di una civiltà

I PERSONAGGI:

- IO: è Armando, al microfono o a voce registrata. E' la sua parte annicchilita, sopraffata, incapace di reagire. Lui che non dorme la notte, vulnerabile e ferito. E' un bimbo che piange la sua rovina. E' ciò che più assomiglia Alice ma Alice non è. Torna a vivere nel conflitto con la Regina.

320. *Alice nel paese delle meraviglie*: i personaggi (foglio 1).
ACF-CB.



- REGINA CATTIVA GERTRUDE/REGINA DI CUORI (identità Altra di IO): E' Armando in scena, in costume. E' la parte di lui che si ribella, il dionisiaco, il male, la potenza vitale. Il coraggio di dire, la forza distruttiva. Lo spirito della natura umana che a nulla crede, e nulla segue se non il proprio spirito perverso, finalmente spradoneggia sicura e vincitrice, come la vita, su ogni tentativo di sottrazione all'esistenza prigioniera con il suo spirito beffardo da vincintrice unica

321. *Alice nel paese delle meraviglie*: i personaggi (foglio 2).
ACF-CB.

- PERSONAGGIO/ANIELLO (identità Altra di IO): E' forza, la spinta, la nuova visione. E' la parte vivifica di Armando. Ciò che lo salverà.

322. *Alice nel paese delle meraviglie*: i personaggi (foglio 3).
ACF-CB.

- PERSONAGGIO/DETENUTO, PERSONAGGIO/DRUG, ANIELLO e GIONANNI DRUG/GUARDIE, Personaggi: sono I personagggi di raccordo, rappresentano da un lato quello che il pubblico si aspetta da loro come attori detenuti (Personaggio/Detenuto), dall'altro i personaggi ribelli, in trasformazione (ANIELLO e GIONANNI DRUG/GUARDIE). Sono il passato, il presente e il futuro della Fortezza.

323. *Alice nel paese delle meraviglie*: i personaggi (foglio 4).
ACF-CB.

<u>Inizio 4.7.2010</u>

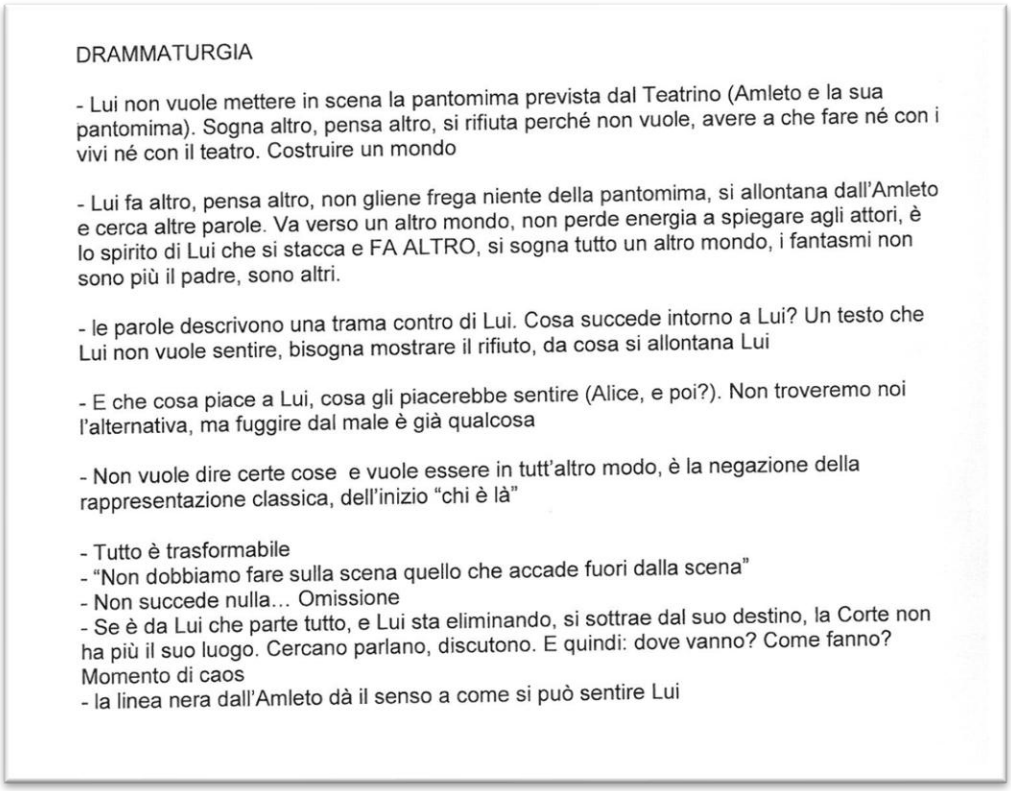
Vergogna per tutto quello che avreste pouto fare e non avete fatto, vergogna per tutto quello che potreste fare e non farete
Vergogna, vergogna
Pietà per voi e per I vostri figli
Pietà per questo mondo fuor di sesto
Che è solo vostro

Pantani pittore che mi fa ritratti ironici demolendo la figura regale di Amleto
Un libro gigantesco da cui cancellare le parole
LA catena lunga legata al letto
Ride si lamenta ride si lamenta ride si lamenta
Jamel buffone "non mi piace"
Testo di Nannetti

Lui è lì....piange, si dispera
(sdoppiarsi, commentare, giudicare il suo stato d'animo, come quando vedo Lui nelle riprese video... le battute di Ofelia e degli altri personaggi che, riferendosi ad Amleto, raccontano del suo stato di dolore e di quella che sembra pazzia mista a disperazione
Jekyll e Hide

Pensiamo al sogno, alle musiche e suoni lievi e aerei dei sogni... pensiamo alle sonorità del sogno, della rivolta nel sogno, ad un sogno meraviglioso e fantastico che vede realizzate le aspirazioni di libertà di lui e di tutti loro... come per bambini anche se ci rivolgiamo ad adulti che potrebbero riconoscersi bambini...

324. *Hamlice*, appunti di Armando Punzo, 4 luglio 2010.
ACF-CB.



DRAMMATURGIA

- Lui non vuole mettere in scena la pantomima prevista dal Teatrino (Amleto e la sua pantomima). Sogna altro, pensa altro, si rifiuta perché non vuole, avere a che fare né con i vivi né con il teatro. Costruire un mondo

- Lui fa altro, pensa altro, non gliene frega niente della pantomima, si allontana dall'Amleto e cerca altre parole. Va verso un altro mondo, non perde energia a spiegare agli attori, è lo spirito di Lui che si stacca e FA ALTRO, si sogna tutto un altro mondo, i fantasmi non sono più il padre, sono altri.

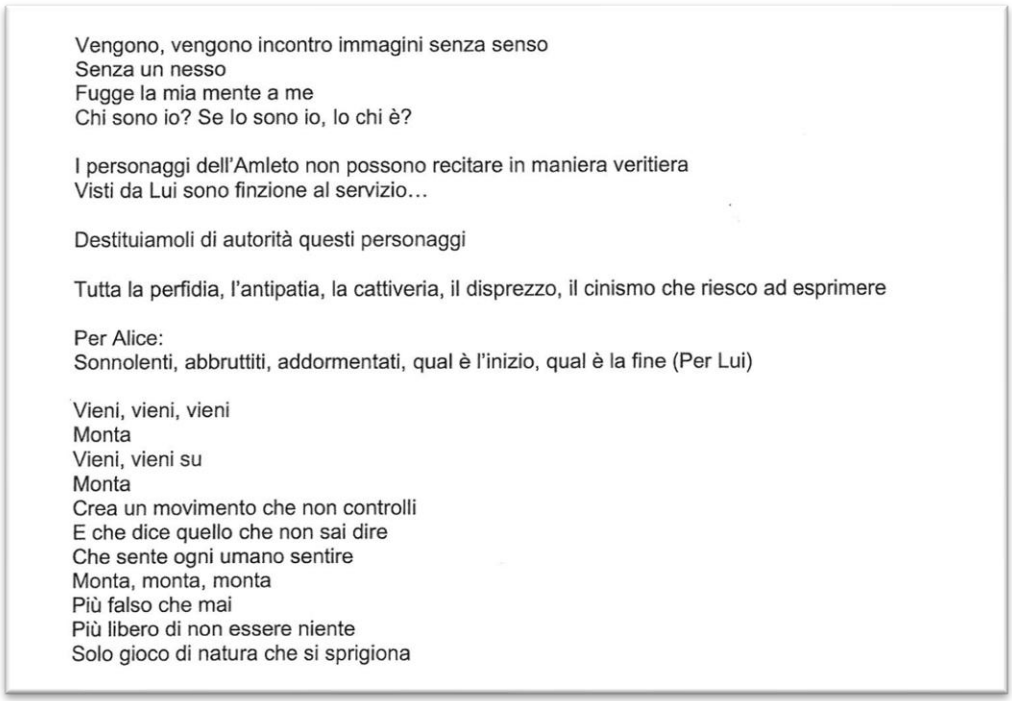
- le parole descrivono una trama contro di Lui. Cosa succede intorno a Lui? Un testo che Lui non vuole sentire, bisogna mostrare il rifiuto, da cosa si allontana Lui

- E che cosa piace a Lui, cosa gli piacerebbe sentire (Alice, e poi?). Non troveremo noi l'alternativa, ma fuggire dal male è già qualcosa

- Non vuole dire certe cose e vuole essere in tutt'altro modo, è la negazione della rappresentazione classica, dell'inizio "chi è là"

- Tutto è trasformabile
- "Non dobbiamo fare sulla scena quello che accade fuori dalla scena"
- Non succede nulla... Omissione
- Se è da Lui che parte tutto, e Lui sta eliminando, si sottrae dal suo destino, la Corte non ha più il suo luogo. Cercano parlano, discutono. E quindi: dove vanno? Come fanno? Momento di caos
- la linea nera dall'Amleto dà il senso a come si può sentire Lui

325. *Hamlice*, appunti di Armando Punzo: *Drammaturgia*.
ACF-CB.



Vengono, vengono incontro immagini senza senso
Senza un nesso
Fugge la mia mente a me
Chi sono io? Se Io sono io, Io chi è?

I personaggi dell'Amleto non possono recitare in maniera veritiera
Visti da Lui sono finzione al servizio...

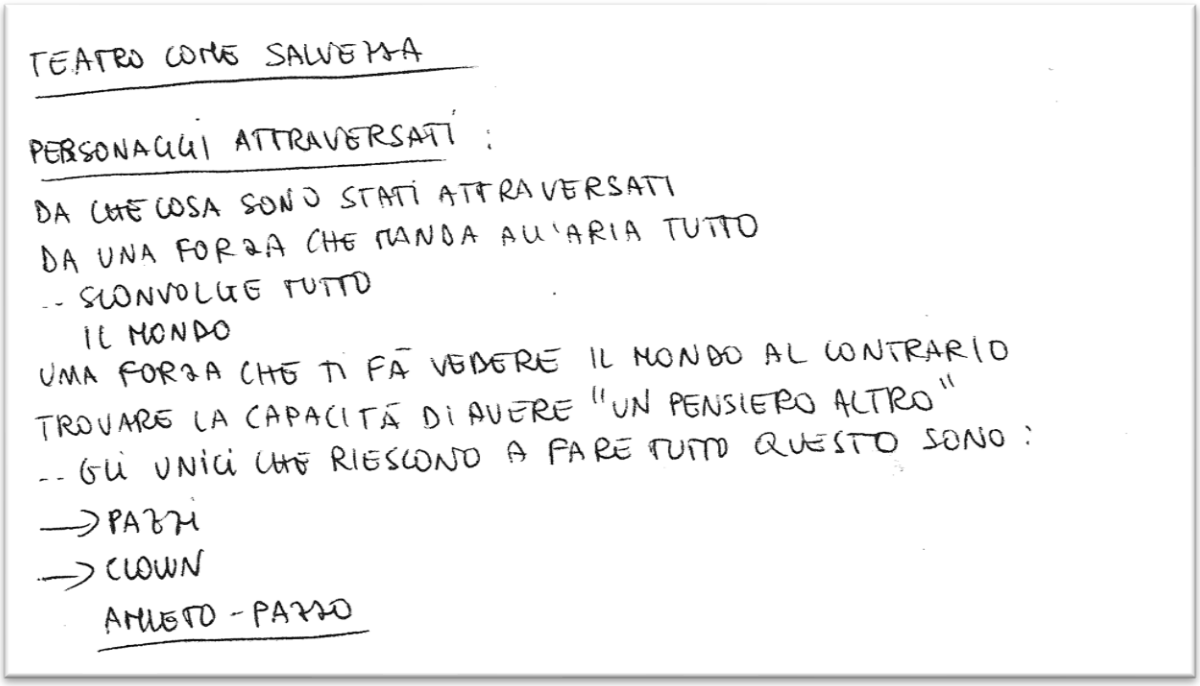
Destituiamoli di autorità questi personaggi

Tutta la perfidia, l'antipatia, la cattiveria, il disprezzo, il cinismo che riesco ad esprimere

Per Alice:
Sonnolenti, abbruttiti, addormentati, qual è l'inizio, qual è la fine (Per Lui)

Vieni, vieni, vieni
Monta
Vieni, vieni su
Monta
Crea un movimento che non controlli
E che dice quello che non sai dire
Che sente ogni umano sentire
Monta, monta, monta
Più falso che mai
Più libero di non essere niente
Solo gioco di natura che si sprigiona

326. *Hamlice*, appunti di Armando Punzo: *Libro di regia*.
ACF-CB.


TEATRO COME SALVEZZA

PERSONAGGI ATTRAVERSATI :

DA CHE COSA SONO STATI ATTRAVERSATI
DA UNA FORZA CHE MANDA ALL'ARIA TUTTO
-- SCONVOLGE TUTTO
IL MONDO
UNA FORZA CHE TI FA VEDERE IL MONDO AL CONTRARIO
TROVARE LA CAPACITÁ DI AVERE "UN PENSIERO ALTRO"
-- GLI UNICI CHE RIESCONO A FARE TUTTO QUESTO SONO :
→ PAZZI
→ CLOWN
AMLETO - PAZZO

327. *Hamlice*, appunti di Armando Punzo trascritti a mano: *Personaggi attraversati*.
ACF-CB.

CONCLUSIONI

Il progetto di Dottorato, che si è concentrato sull'Archivio della Compagnia della Fortezza e in particolare sul fondo audiovisivo – memoria storica e insieme traccia della prassi operativa del regista Armando Punzo – si è sviluppato sul piano dell'indagine critica e sul piano della sperimentazione applicata. Su entrambi i versanti riteniamo siano stati raggiunti risultati di rilievo in merito alla valorizzazione del patrimonio archivistico come fonte per lo studio della Compagnia della Fortezza. I materiali d'archivio si sono infatti rivelati risorse essenziali, in grado di fornire nuove acquisizioni e letture inedite in merito al processo di lavoro di Armando Punzo e della compagnia. Mentre, sul piano della ricerca applicata, la descrizione per singola unità documentaria ha dotato il fondo audiovisivo dei requisiti di completezza e chiarezza necessari per la consultabilità. Inoltre, il fruitore avrà la possibilità di consultare i metadati da remoto grazie alla creazione di un sito web, e potrà usufruire di un facile accesso ai file video consultabili in sede grazie alla creazione di un database dinamico.

Il prossimo passo prevede il caricamento della pagina web sul sito della Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna e la messa a disposizione del database per la consultazione del materiale agli utenti interessati. Questo processo includerà un periodo di prova durante il quale il sistema verrà supervisionato costantemente (grazie alla collaborazione della sottoscritta e del personale della Biblioteca delle Arti), al fine di effettuare tempestivamente le eventuali modifiche o correzioni che si renderanno necessarie.

Da quel momento, i risultati raggiunti saranno misurati in termini di conformità del database alle richieste degli utenti, intelligibilità a lungo termine e stabilità retroattiva dei contenuti, capacità di adattamento alle future trasformazioni tecnologiche, e accessibilità. Obiettivo principale è assicurare che i documenti siano fruibili e comprensibili dai *consumer*, ovvero da tutti gli utenti che fanno parte della comunità di riferimento alla quale l'archivio si rivolge[871].

Il Dipartimento delle Arti, con funzione di *management*, si occuperà della gestione del fondo mantenendo e, laddove necessario, implementando le politiche e gli standard di archiviazione e fornendo un supporto di servizio agli utenti. Il lavoro di amministrazione sarà in stretta collaborazione con il *producer*: l'esistenza di un archivio digitale strutturato secondo precisi criteri organizzativi e qualitativi semplificherà anche il processo di trasmissione e acquisizione

[871] Si riprende il framework di OAIS con le definizioni di *consumer, producer* e *management* illustrato nel capitolo 2. *Il progetto di descrizione per unità archivistica.*

di nuovi materiali audiovisivi, permettendo così al database di svilupparsi ulteriormente nel corso degli anni.

In merito all'ampliamento e all'aggiornamento del fondo archivistico, Carte Blanche ha manifestato in più occasioni l'intenzione di intraprendere una nuova tranche di lavoro. Sebbene le modalità e le tempistiche non siano ancora state definite, le attività previste includono:

- *Digitalizzazione, compressione MP4 e integrazione nelle copie di accesso delle sottoserie restanti:* Progetti ed eventi, Promozione del lavoro della Compagnia, Attività laboratoriale e formazione, Contenuti vari, Non attribuite, Servizi*;*
- *Acquisizione, compressione MP4 e integrazione nelle copie di accesso del materiale contenuto in 7 hard disk di proprietà di Carte Blanche*: questo include materiale di interesse, come le prove di *Mercuzio non vuole morire* (2011-2012) e *Santo Genet* (2013-2014), che sarà digitalizzato, compresso e catalogato.
- *Acquisizione, compressione MP4 e integrazione nelle copie di accesso di tutto il materiale audiovisivo prodotto dal 2015 in poi:* comprende la digitalizzazione e compressione dei nuovi contenuti prodotti, garantendo che anche il materiale più attuale sia incluso e disponibile nell'archivio. Sarà effettuata una revisione completa per assicurare che ogni nuovo video sia correttamente catalogato e integrato.
- *Stesura dei metadati descrittivi e integrazione nell'archivio storico*: redigere e integrare i metadati necessari per una descrizione completa del nuovo materiale acquisito, assicurando la sua corretta documentazione e accessibilità; integrare i nuovi metadati nei database per la consultazione.

Sul piano critico e analitico, a partire dall'indagine sul procedimento produttivo degli spettacoli, emerge una riflessione più ampia che impone di superare lo stigma che spesso accompagna il concetto stesso di "Teatro Carcere". Lasciata alle spalle la dialettica bipolare *arte-servizio*[872] si propone un paradigma che individua i segni distintivi del Teatro Carcere nella coesistenza delle due dimensioni da cui è costituito.

Un Teatro Carcere senza la componente artistica – quindi senza il polo Teatro – diventerebbe terapia, svuotata della sua potenza espressiva; senza la finalità artistica, il carcere sarebbe oggetto di un intervento che ne riproduce le dinamiche interne senza modificarle. Le strutture di potere, la rigidità istituzionale e il controllo rimarrebbero intatti: sarebbe il carcere a dettare le regole, e il teatro si ridurrebbe a strumento dell'istituzione. D'altro canto, il teatro che si

[872] Cfr. *ultra*, par. 6.1. Lineamenti del teatro in carcere.

dimenticasse del carcere tradirebbe il contesto che lo genera trasformandosi in una pratica aliena, il che lo porterebbe da un lato ad adattarsi forzatamente a un luogo non riconosciuto, dall'altro a rischiare di imporre modelli estranei e poco rilevanti per chi quel luogo lo vive quotidianamente. Un Teatro *senza* Carcere potrebbe essere percepito, dagli spettatori tanto quanto dai partecipanti al progetto teatrale, come una costruzione artificiosa.

Fin dall'inizio, il teatro della Fortezza ha saputo integrare i linguaggi della scena con le dinamiche peculiari della reclusione, sfruttando i limiti strutturali del carcere come elementi drammaturgici, facendoli entrare a pieno titolo nella scrittura scenica, che si trattasse di "sfidarli" o di "cancellarli". È un teatro che esiste in stretta connessione con il carcere, il quale contribuisce a plasmare un vero e proprio ecosistema teatrale.

In questo ecosistema ogni elemento risponde e risuona con le caratteristiche dell'ambiente: le voci diverse che si incontrano sul palcoscenico – portando con sé corpi, dialetti, lingue straniere – danno vita a un'opera collettiva che supera le limitazioni imposte dalle mura e si apre a nuove possibilità di senso. La sfida di Armando Punzo è la creazione di un teatro che possieda l'audacia di investire nella potenza trasformativa dell'arte, cercando non solo di infrangere le barriere fisiche, ma anche di distruggere le gabbie mentali e culturali che imprigionano il pensiero e limitano l'immaginazione. Così, il lavoro della Fortezza si rivela al contempo marginale e centrale: un teatro che, simile alle mura del carcere che lo accolgono, racchiude in sé il paradosso di essere chiuso e, al contempo, straordinariamente aperto a nuove possibilità.

Tali riflessioni aprono uno spazio di ricerca che va ben oltre il caso specifico di Volterra e invitano a ripensare in modo più ampio il rapporto tra arte e detenzione. La sfida per il futuro sarà analizzare e valorizzare la capacità del teatro di integrare gli elementi dell'ambiente detentivo nella scrittura scenica, per fare del carcere non solo un contesto di rappresentazione, ma un vero e proprio partner drammaturgico.

Il Teatro Carcere si configura così come un laboratorio di sperimentazione in cui si ridefinisce continuamente il concetto stesso di teatralità, e come un dispositivo performativo che, per mezzo dell'integrazione tra dimensione estetica e condizione reclusa, riesce a sovvertire i codici drammaturgici convenzionali. In esso il linguaggio scenico acquisisce una valenza epistemologica, permettendo di esplorare i confini dell'arte in relazione alle strutture del potere, della coercizione e della resistenza.

APPENDICE

IL TEATRO CARCERE IN UK
STUDIO COMPARATIVO

In a respectable practical society,
where everybody is useful,
the poetic imagination in man is an anachronism,
Cecil Collins

La presente Appendice propone uno studio comparativo del Teatro Carcere in UK attraverso un'analisi del quadro normativo e artistico-culturale della realtà inglese, a fronte della realtà italiana indagata nella tesi. Il campo di studio è volutamente ristretto a quelle esperienze che considerano il teatro in carcere come forma d'arte, non limitandone la portata agli aspetti trattamentali – ambito in cui il teatro in carcere italiano si distingue nel panorama europeo. Da qui sono nati l'interesse ad estendere l'indagine oltre i confini nazionali, e in particolare l'individuazione di TiPP - Theatre in Prison and Probation, centro di ricerca dell'Università di Manchester (UK), la cui attività evidenzia un progressivo spostamento dall'utilizzo del teatro come terapia cognitivo-comportamentale a una considerazione sempre più marcata del teatro come forma d'arte nei contesti di detenzione.

La mia esperienza come *visiting PhD student* presso TiPP mi ha inoltre permesso di ampliare la prospettiva sul tema, esplorando non solo le peculiarità della realtà britannica, ma anche le somiglianze e le differenze che emergono in contesti culturali distinti.

Inquadramento storico-culturale

Nel Regno Unito, la transizione dalla dimensione punitiva del carcere a un approccio basato sulla rieducazione del detenuto avviene a partire dal *Prison Act* del 1898 e nel corso dei decenni seguenti. Pur non esplicitando la rieducazione del detenuto come principio centrale della sua riforma, il *Prison Act* conteneva infatti disposizioni atte a promuovere la formazione e l'istruzione come parte integrante del sistema penitenziario. Nel corso del Novecento seguirono numerose riforme atte a migliorare le condizioni di vita dei reclusi e a offrire programmi di formazione, istruzione e lavoro in carcere come parte integrante del processo di rieducazione: tra queste, il *Prevention of Crime Act* del 1908, il *Criminal Justice Act* del 1948 e il *Prison Act* del 1952, fino all'approvazione del *Criminal Justice Act* del 1991, che tratta questioni quali la prevenzione del crimine violento, le sentenze minime obbligatorie e la riforma del sistema giudiziario minorile, con un'attenzione sempre maggiore sulla finalità rieducativa della pena.

Sono le *Prison rules*. che dal 1999 regolano i servizi penitenziari inglesi, a esplicitare la finalità rieducativa della pena, nell'articolo 3 *Purpose of prison training and treatment*: «The purpose of the training and treatment of convicted prisoners shall be to encourage and assist them to lead a good and useful life».

Parallelamente a queste trasformazioni del sistema penitenziario, il teatro ha iniziato a trovare spazio come parte integrante delle attività di rieducazione[873]. Nel corso della seconda metà del secolo scorso, a partire dalla visione rivoluzionaria di Arthur Koestler che già nel 1962 fonda i Koestler Awards[874], riconoscendo la potenziale forza trasformativa delle arti in contesti carcerari, sono state avviate le prime esperienze teatrali attraverso progetti pilota e iniziative locali, spesso supportati da organizzazioni non governative e gruppi culturali. Tra questi si annoverano alcune esperienze affermate e consolidate nel tempo e tutt'oggi attive, che possiamo considerare "fondatrici" del Teatro Carcere in Inghilterra: Clean Break (1978), Geese Theatre (1987), TiPP - Theatre in Prison and Probation Centre (1982) e, a seguire, Rideout (1999) e Synergy Theatre Project (2000).

Come la Compagnia della Fortezza in Italia, la compagnia Clean Break si può dire che abbia segnato l'atto di nascita del Teatro Carcere in Inghilterra come "genere" riconosciuto: nel 1978 Jenny Hicks e Jacqueline Holborough, due detenute del HMP Askhams Grange Open Prison, creano lo spettacolo *Efemera* con una drammaturgia collettiva composta da testi redatti dalle compagne di detenzione. Lo spettacolo andrà in scena prima nel carcere stesso e successivamente allo York Arts Centre e al Goodricke College dell'Università di York, divenendo così la prima compagnia di attrici-detenute a esibirsi fuori dal carcere. A partire dall'anno successivo, 1979, Hicks e Holborough tornano in libertà e formalizzano la compagnia: da allora fino a oggi, Clean Break lavora su una duplice direzione, come attività laboratoriale con detenute ed ex-detenute da un lato, come compagnia di produzione dall'altro.

Ma è a partire dalla fine degli anni Ottanta che il teatro diviene mezzo privilegiato del processo rieducativo in carcere: la svolta arriva nel 1987, con la fondazione della Geese Theatre UK Company da parte di Clark Baim, già membro della compagnia statunitense Geese Theater US. L'approccio di Geese si caratterizza fin da subito per il suo completo orientamento verso la terapia cognitivo-comportamentale, con l'utilizzo di maschere e improvvisazioni finalizzate all'esplorazione delle emozioni dei detenuti e a verbalizzare l'esperienza interiore generata dal crimine.

[873] Sulla riforma del quadro normativo che ha permesso l'ingresso del teatro in carcere in Italia e sul suo riconoscimento come attività trattamentale, si veda il cap. 7 di questa stessa tesi: Una pratica per promuovere il benessere individuale e di comunità (cfr. in particolare note 200 e 201).

[874] I Koestler Awards sono premi annuali che, dal 1962, riconoscono e segnalano le opere d'arte prodotte all'interno del sistema carcerario britannico. Gli artisti detenuti possono partecipare presentando opere nelle categorie della pittura, scrittura, musica, arti visive e altre forme di espressione artistica. L'obiettivo è promuovere l'arte come mezzo di espressione creativa all'interno delle carceri, fornire un'opportunità per i detenuti di esprimersi attraverso diverse forme artistiche e rendere le opere d'arte prodotte in carcere fruibili da un pubblico più ampio.

«Se in Italia generalmente l'intrattenimento e il teatro di ricerca sono le forme più comuni, con gli artisti che decidono di fare teatro in carcere; in Inghilterra il teatro è spesso inteso come una vera terapia comportamentale»[875]. Questa differenza nelle finalità, tra la componente terapeutica (*Art Therapy*) e la centralità artistica (*Art for Art's Sake*), è determinata non solo dall'approccio e dalla poetica delle compagnie ma anche, soprattutto agli inizi, dalle richieste degli istituto penitenziari e dalla funzione strettamente terapeutica che il teatro assume nelle carceri inglesi, dove si fa strada nell'ambito delle attività educative spesso attraverso workshop brevi e su commissione della direzione stessa, che ne decide tempistiche, temi e finalità.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta molti operatori, al fine di negoziare con i *keepers of the key*[876], hanno creato infatti programmi orientati verso l'*Art Therapy*. Si trattava di progetti facili da vendere, che parlavano il linguaggio dell'istituzione e totalmente orientati verso una terapia cognitivo-comportamentale. È questo anche il caso di TiPP - Theatre in Prison and Probation, centro di ricerca con sede presso l'Università di Manchester, che dal 1982 conduce laboratori teatrali e progetti di ricerca nell'ambito della detenzione e della libertà vigilata.

> It's interesting to reflect on the early days of the UK prison theatre movement, which can be considered *somewhat of a movement*. To sustain work in institutions over an extended period, we, as a sector, needed to articulate our work within a specific framework. This led to a peculiar blend, borrowing elements from Boal's foreign theatre with a somewhat clumsy yet simplistic approach, and the dominant trends in criminology at that time, particularly the cognitive-behavioural approach.[877]

Nel corso degli anni successivi si è verificato un graduale dissolversi dei confini tra l'approccio terapeutico e la centralità artistica, con la maggior parte delle esperienze di teatro in carcere che si sono sempre più identificate nell'ambito del teatro comunitario. Emblematico in questo senso il cambio di prospettiva di TiPP e del suo attuale direttore, Simon Ruding, nei confronti del progetto capostipite *BLAGG!*, che verrà analizzato nel paragrafo seguente.

Nonostante i cambiamenti storici e il moltiplicarsi delle esperienze teatrali in ambito detentivo, che oggi sono più di settanta[878], la dimensione terapeutica continua a rimanere centrale nel contesto inglese: la formazione dei *drama facilitator*, figure di operatori teatrali

---

[875] Paola Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, Roma, Lithos, 2020, p. 120.
[876] Cfr. Curt L. Tofteland, *The Keeper of the Keys: Building a Successful Relationship with the Warden*, in Jonathan Shailor (a cura di), *Performing New Lives: Reflections on Prison Theatre*, London, Jessica Kingsley Publishers, 2010, pp. 213-230.
[877] Intervista a Simon Ruding, Manchester, 13 dicembre 2023. Cfr. trascrizione integrale in questa stessa Appendice.
[878] Dati riportati in Paola Iacobone, *Prison Rules*, cit., p. 148.

che lavorano nel contesto della detenzione, è molto più generalizzata rispetto all'Italia; i *facilitator* sono assunti dalla stessa amministrazione penitenziaria con contratti a progetto, generalmente brevi, divenendo così parte dello staff interno, oltre ad agire di volta in volta in istituti diversi, con attività prive di continuità e operanti per obiettivi strettamente connessi con l'attività trattamentale (ad esempio, l'insegnamento della lingua inglese per detenuti stranieri nel contesto dei corsi di lingua, oppure il lavoro su tematiche sociali specifiche, come il bullismo, la tossicodipendenza, il supporto alla lettura e così via). «In Inghilterra l'integrazione del teatro e dell'arte in generale ne ha comportato un proficuo riconoscimento e capillare utilizzo in carcere, trasformandola però in uno strumento trattamentale che, in quanto tale, finisce per subirne anche i limiti»[879].

Vi sono, in Inghilterra come in Italia, degli esempi di rilievo che non rientrano negli schemi sopra descritti, che sono stati in grado di unire la finalità strettamente trattamentale del teatro, inserito a pieno titolo nell'area educativa dell'istituto, e l'attenzione all'estetica e al teatro in quanto arte: primi fra tutti, le esperienze di Rideout e di Synergy Theatre Project. Nell'autunno del 2023 ho avuto la possibilità di intervistare i rispettivi direttori artistici, Saul Hawkes ed Esther Baker: le interviste sono riportate in calce a questa Appendice.

Un altro elemento che distingue nettamente il Teatro Carcere in Italia dal Teatro Carcere in UK riguarda la percezione e la risonanza mediatica che questo tipo di attività ha nella società civile. La prospettiva critica nei confronti del teatro in carcere è fortemente amplificata dal ruolo predominante dei tabloid e dalla tendenza dello stile comunicativo scandalistico nell'opinione pubblica: negli anni, la diffusione di narrazioni sensazionalistiche ha contribuito a dipingere il teatro in carcere come un fenomeno controverso e inappropriato, spesso innescando episodi che hanno gettato pubblicità negativa, falsa o fuorviante sui progetti portati avanti negli istituti penitenziari, anche culminando nella sospensione immediata delle attività. L'interazione complessa tra la percezione della società civile, la rappresentazione mediatica e la gestione delle istituzioni carcerarie ha creato un contesto in cui il potenziale beneficio del teatro in carcere è stato spesso oscurato da pregiudizi e fraintendimenti diffusi.

Titoli come *Storm over sex crimes drama class*, *Prison Scandal: ARE YOU HAVING A LAUGH? Comedy classes for jailed terrorist* o *STIR CRAZY Young lags treated to bouncy castle, juggler… AND escapologist!* hanno occupato le prime pagine di quotidiani come il "Daily" e il "The Sun", presentando il teatro in carcere come attività controversa, scandalosa e inopportuna, distorcendo la realtà con slogan o frasi facilmente travisabili dal pubblico, come

[879] Paola Iacobone, *Prison Rules*, cit., pp. 153-154.

la scelta di definire “escapologi” la compagnia teatrale Escape Artists[880] a causa del solo nome, o quella di mettere in copertina la foto del terrorista di Al Qaeda Zia Ul Haq in quanto membro di un corso di stand up comedy (notizia successivamente smentita), contribuendo alla creazione di un’immagine distorta delle attività teatrali all’interno delle carceri. Non si tratta di articoli scandalistici fini a se stessi, ma di vere e proprie tempeste mediatiche che di volta in volta hanno messo a dura prova la realizzazione e la continuità dei progetti[881].

Una conseguenza evidente di questo contesto è la mancanza di visibilità per le attività teatrali in carcere. Se da un lato le direzioni delle carceri sembrano sempre più inclini a mantenere un velo di segretezza attorno a quanto avviene all’interno degli istituti, nel nome della tutela delle vittime, dall’altro gli stessi operatori e artisti nutrono timori riguardo alla divulgazione di notizie relative alle attività in carcere, temendo di attirare pubblicità negativa. Questa dinamica colloca il teatro in carcere al di fuori del circuito teatrale più ampio, privandolo dell'opportunità di accedere a un pubblico pagante più vasto: gli spettacoli sono generalmente messi in scena all’interno degli istituti, per un pubblico istituzionale, di famigliari, di operatori e di giornalisti, sempre strettamente su invito.

Un’ulteriore conseguenza di rilievo è la quasi totale assenza di tournée al di fuori dell'ambiente carcerario e l’impossibilità per gli attori detenuti di accedere ai permessi lavorativi per l’attività teatrale. La diffidenza generata dal clima mediatico negativo ha contribuito a isolare le produzioni teatrali all'interno delle carceri, limitando la loro possibilità di estendersi al di là dei confini delle strutture penitenziarie. La mancanza di visibilità e la reticenza nel promuovere le iniziative teatrali hanno quindi generato un circolo vizioso, minando la capacità del teatro in carcere di connettersi con il pubblico esterno e sfruttare appieno il potenziale di reintegrazione sociale attraverso l’utilizzo del teatro non solo come attività trattamentale ma anche come possibilità lavorativa.

Nel contesto di questa analisi, la nostra attenzione si è orientata al caso di studio TiPP - Theatre in Prison and Probation Centre, con sede presso l'Università di Manchester. Ho avuto l'opportunità di conoscere da vicino questo centro durante il mio periodo come *visiting PhD student* nell'autunno del 2023. Durante la mia permanenza, ho svolto attività di osservazione partecipata delle attività della struttura, concentrandomi in particolare sul corso di Teatro Carcere condotto con gli studenti del *Department of Drama*. Un’esperienza che è culminata con la residenza artistica di tre giorni presso la prigione privata HMP Altcourse di Liverpool,

[880] La compagnia Escape Artists è nota in Italia per aver collaborato per 10 anni con il CETEC di Donatella Massimilla, partecipando come partner a diversi progetti europei.
[881] Cfr. Articoli di giornale riportati in calce a quest’Appendice, su gentile concessione di Simon Ruding.

un'occasione unica in cui, con un gruppo composto da tre studenti e dalla *Supervisor* Shelley Wagon*,* collaboratrice di TiPP, ho potuto immergermi nella realtà carceraria e partecipare attivamente a un contesto di apprendimento e creazione artistica. Questa prospettiva privilegiata mi permette di offrire uno sguardo più dettagliato sulle dinamiche e sulle trasformazioni che caratterizzano le attività di TiPP nel contesto del teatro in carcere inglese.

Un caso di studio: TiPP - Theatre in Prison and Probation

TiPP, acronimo di Theatre in Prison and Probation, è un'organizzazione inglese con sede presso il *Department of Drama* dell'Università di Manchester (ubicato attualmente nel Martin Harris Centre for Music and Drama). Fondato nel 1991 da Paul Heritage e James Thompson come unità di ricerca con approccio *arts-based*, il centro ha svolto un ruolo pionieristico nel Regno Unito, introducendo il primo corso di laurea dedicato al teatro nelle carceri (*Applied Theatre: Prison Theatre*), parte integrante del curriculum di Drama dell'Università di Manchester, che permette una formazione pratica al ruolo di *facilitator.* Dal suo atto di nascita, TiPP ha sviluppato progetti artistici teatrali e interdisciplinari nelle carceri e nei servizi di libertà vigilata, contribuendo significativamente agli studi sul teatro applicato alla giustizia penale tramite l'attività di ricerca e le pubblicazioni di James Thompson, Michael Balfour e Simon Ruding (l'attuale direttore del centro). Con il passare degli anni, l'organizzazione ha ampliato la sua portata, incorporando una molteplicità di arti partecipative, tra cui musica, cinema e arti visive, nella sua pratica centrale.

L'approccio di TiPP privilegia la partecipazione rispetto alla performance, mettendo il lavoro creativo dei partecipanti al centro delle sue iniziative; tuttavia, nonostante il processo creativo rimanga sempre il focus del lavoro, nel corso degli anni l'organizzazione ha anche prodotto spettacoli con attori professionisti. Più recentemente, il lavoro di TiPP ha travalicato i confini dell'ambito penitenziario per abbracciare anche progetti comunitari e iniziative per coloro che vivono ai margini della società – tra questi, le attività svolte tra il 2018 e il 2023 per l'*Overdose Awareness Day*, le attività messe in campo con gli adolescenti musulmani per il progetto *PROMISE – Promoting Youth Involvement and Social Engagement,* con le donne ospiti dei *Women's Centre* dell'area di Greater Manchester o con i migranti risiedenti in città. Attualmente, TiPP ha all'attivo un programma permanente di educazione musicale in collaborazione con i servizi di giustizia minorile della città di Manchester e un progetto interdisciplinare (sessioni ricreative di teatro, musica, arte e artigianato) nei *Probation Hubs* a Sheffield, York e Leeds. Il centro è impegnato in diversi progetti non continuativi di teatro in

carcere, contribuendo così a una varietà di iniziative nel contesto della giustizia penale: tra i progetti più recenti, *Changing Stories* (2018-2019) e *Taking Time* (2019-2020), entrambi composti da workshop teatrali tenuti in sei diversi istituti penitenziari nel nord dell'Inghilterra.

L'approccio di TiPP si colloca nel più ampio spettro delle pratiche di arte partecipata, focalizzandosi totalmente sulla dimensione laboratoriale nel quadro di un processo collaborativo che va oltre la tradizione dell'autonomia artistica. Teatro *partecipato* nell'ottica di un'attività laboratoriale che pone al centro, prima ancora del risultato artistico finale, il coinvolgimento dei partecipanti – tradizionalmente soggetti emarginati o a rischio di marginalità sociale – con finalità di inclusione sociale[882]. In questa prospettiva, il prodotto spettacolare non è da intendersi come fine ultimo ma come parte integrante del processo creativo, che può anche non essere presente.

> My perspective is: isn't the product inherently part of the process? If we consider this in the context of theatre, there's an art to the entire project. It involves bringing a group together, simplifying complex ideas, conducting workshops, engaging in play, discussing and reflecting on the play, and bidding farewell afterwards. This entire sequence is the process, from the inception of an idea to the performance and all the subsequent aspects. The product is essentially a byproduct of the human process, as is everything that happens after it.[883]

Il motto *limitation is stimulation*, che accompagna tutti i lavori del centro, dai workshop in carcere alle pratiche di *arts-based research* e alla didattica, sintetizza un principio fondamentale che permea l'approccio di TiPP: la sfida della limitazione intesa come un catalizzatore per la creatività. Questa riflessione richiama il pensiero di Claudio Meldolesi, che individua nel «costringimento» un fattore chiave del teatro del Novecento. «Gli stati di chiusura psico-fisica dei corpi costituiscono il limite quanto il primo motore di questi teatri, ciascuno dei quali è ambientato come alimentato da un sistematico impedimento»[884], ha scritto lo studioso, riferendosi in particolare alle esperienze teatrali effettuate con attori reclusi e con portatori di handicap, Nel contesto specifico di TiPP, questa filosofia si traduce nella consapevolezza che le limitazioni imposte dalla detenzione e dalla giustizia penale lanciano delle sfide che possono essere trasformate in opportunità sul piano artistico e della ricerca teatrale. La partecipazione attiva e creativa dei detenuti diventa così il fulcro del processo, le restrizioni del carcere diventano elementi che stimolano sia la riflessione e la costruzione di nuove narrazioni da parte

[882] Cfr. Carmen Pedullà, *Disambiguazioni: il teatro partecipativo e il teatro partecipato*, in Ead., *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze*, Corazzano, Titivillus, 2021, pp. 65-67.
[883] Intervista a Simon Ruding, cit.
[884] Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore,* cit., p. 371.

dei partecipanti, sia la modulazione dell'approccio da parte dei *facilitators.* Il lavoro con non-attori, inoltre, facilita una ricerca artistica che va al di là di forme teatrali accademiche e tradizionali, abbracciando un range di diverse discipline, quali la musica, l'arte visiva o la fotografia.

In questo modo, TiPP non solo fa pratica dell'arte partecipata come strumento di rieducazione ma anche come veicolo di resistenza, di trasformazione personale e di creatività, sottolineando il potenziale di crescita umana e artistica che può emergere anche nelle circostanze più limitate.

Se nascita dell'attività di TiPP si colloca nell'ambito del teatro partecipato, che ne ha determinato le finalità e i metodi di approccio, attualmente si evidenzia un significativo cambiamento di prospettiva: esemplare, in tal senso, è l'ideazione, l'implementazione e successivamente il parziale abbandono del programma *BLAGG!*. Una storia che mostra una lenta ma inesorabile trasformazione da una concezione di teatro in carcere puramente terapeutica a una progressiva presa di coscienza della dignità e della centralità del teatro come arte.

Inizialmente concepito nel 1992, il progetto *BLAGG!* nasce come programma laboratoriale pensato appositamente per il contesto carcerario, con un focus terapeutico basato sull'approccio cognitivo-comportamentale. Il programma prevede, all'interno di una o più sessioni di workshop, la creazione di un personaggio fittizio (Joe Black), la cui fisionomia, personalità e biografia viene pian piano creata dai partecipanti al laboratorio guidati da un *facilitator.* Durante il workshop emerge che tale personaggio, incarnato da una scultura vera a propria di un volto, è stato autore di un crimine: ai partecipanti viene di volta in volta chiesto di immedesimarsi in Joe Black, nei suoi famigliari e amici, nella vittima, nei famigliari e amici della vittima e così via, in un'ottica fortemente rieducativa che punta a integrare un approccio psicoterapeutico alla pratica teatrale. Il progetto, che per anni ha rappresentato la principale attività di TiPP e il cui impatto è stato giudicato molto positivamente da operatori e partecipanti[885], poneva la fiducia nella teoria cognitivo-comportamentale alla base dell'intervento rieducativo, con particolare attenzione all'analisi dei pensieri e comportamenti dei detenuti. Il teatro partecipato, in questo contesto, era considerato uno strumento per analizzare e modificare modelli di pensiero negativi associati al comportamento antisociale.

[885] Cfr. Jenny Hughes, *The impact of Blagg on challenging and reducing offending by young people. An evaluation of a drama based offending behaviour workshop*, Manchester, Centre for Applied Theatre Research, September 2003.

Tuttavia, nel corso degli anni emerge un chiaro spostamento di prospettiva: TiPP comincia a riconsiderare criticamente l'efficacia dell'approccio cognitivo-comportamentale come modello unico di intervento. Oltre ad abbandonare il progetto, Jenny Hughes e Simon Ruding arrivano a pubblicare nel 2009 un articolo dal titolo *MADE TO MEASURE? A critical interrogation of applied theatre as intervention with young offenders in the UK*[886] che pone al centro le criticità di *BLAGG!* – e più in generale di tutti quei progetti di teatro partecipato che si propongono di modificare le modalità di pensiero e di comportamento dei detenuti che vi partecipano. Un cambio di prospettiva che manifesta una certa sfiducia nei confronti della teatroterapia e suggerisce una maggiore apertura a pratiche che sfidano le convenzioni dell'arte trattamentale, abbracciando il gioco teatrale come strumento per esplorare mondi nuovi di significato.

Il programma *BLAGG!* chiedeva al gruppo di detenuti di riflettere sulle tematiche del crimine e della detenzione, tramite l'immedesimazione in Joe Black, con il ricatto morale insito nella richiesta di vestire i panni della vittima o dei famigliari; viceversa, il nuovo approccio mira a creare spazi in cui le connessioni tra il fantastico e il reale possono essere reinventate, permettendo agli attori detenuti di emanciparsi dalla propria identità criminale scoprendo nuovi personaggi e nuove biografie. Cuore pulsante di questa nuova prospettiva è l'idea di laboratorio teatrale come momento di partecipazione giocosa, di divertimento e di esplorazione creativa, dove i detenuti possono liberarsi dagli schemi convenzionali e abbracciare un senso di libertà attraverso l'autoespressione.

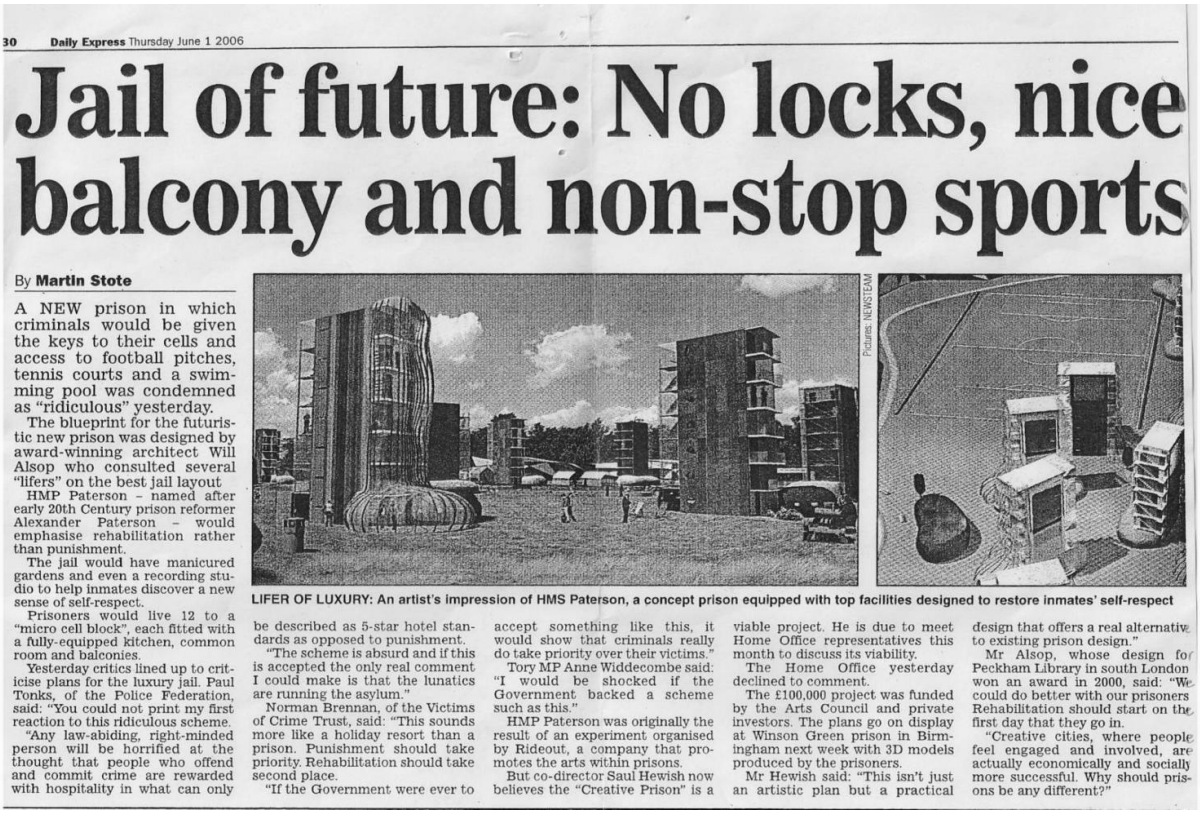
> The turning point was realizing fully that what we do has the potential, when executed effectively, to induce a profound transformation within individuals. The reflection on this realization was marked by moments of fun, laughter, and playfulness. At its core, it offered an opportunity for laughter, enjoyment, and play to surface.[887]

Il caso di TiPP offre un'interessante retrospettiva storica sulla complessa evoluzione del teatro nel contesto carcerario inglese: la contraddizione tra *teatro* e *servizio*, inizialmente evidente con l'approccio cognitivo-comportamentale del progetto *BLAGG!*, si è trasformata in una ricerca di nuove prospettive, in primo luogo creative e solo secondariamente terapeutiche. Questo percorso colloca le attività di teatro partecipato portate avanti da TiPP all'interno di un *continuum* che vede ai due estremi la componente terapeutica (*Art Therapy*) e la centralità artistica (*Art for Art's Sake*). Teatro partecipato, dunque, non come mezzo terapeutico né come

[886] Jenny Hughes, Simon Ruding, *MADE TO MEASURE? A critical interrogation of applied theatre as intervention with young offenders in the UK*, in Tim Prentki, Sheile Preston (a cura di), *The Applied Theatre Reader*, Abingdon, Routledge, 2009, pp. 217-225.
[887] Intervista a Simon Ruding, cit.

attività di teatro professionale, ma come processo creativo comunitario basato sulla costruzione di nuove narrazioni personali. Questa prospettiva sfuma i confini tra terapia e arte, offrendo uno spazio in cui creatività e trasformazione personale coesistono.

Articoli di giornale



30 **Daily Express** Thursday June 1 2006

Jail of future: No locks, nice balcony and non-stop sports

By **Martin Stote**

A NEW prison in which criminals would be given the keys to their cells and access to football pitches, tennis courts and a swimming pool was condemned as "ridiculous" yesterday.

The blueprint for the futuristic new prison was designed by award-winning architect Will Alsop who consulted several "lifers" on the best jail layout

HMP Paterson – named after early 20th Century prison reformer Alexander Paterson – would emphasise rehabilitation rather than punishment.

The jail would have manicured gardens and even a recording studio to help inmates discover a new sense of self-respect.

Prisoners would live 12 to a "micro cell block", each fitted with a fully-equipped kitchen, common room and balconies.

Yesterday critics lined up to criticise plans for the luxury jail. Paul Tonks, of the Police Federation, said: "You could not print my first reaction to this ridiculous scheme.

"Any law-abiding, right-minded person will be horrified at the thought that people who offend and commit crime are rewarded with hospitality in what can only be described as 5-star hotel standards as opposed to punishment.

"The scheme is absurd and if this is accepted the only real comment I could make is that the lunatics are running the asylum."

Norman Brennan, of the Victims of Crime Trust, said: "This sounds more like a holiday resort than a prison. Punishment should take priority. Rehabilitation should take second place.

"If the Government were ever to accept something like this, it would show that criminals really do take priority over their victims."

Tory MP Anne Widdecombe said: "I would be shocked if the Government backed a scheme such as this."

HMP Paterson was originally the result of an experiment organised by Rideout, a company that promotes the arts within prisons.

But co-director Saul Hewish now believes the "Creative Prison" is a viable project. He is due to meet Home Office representatives this month to discuss its viability.

The Home Office yesterday declined to comment.

The £100,000 project was funded by the Arts Council and private investors. The plans go on display at Winson Green prison in Birmingham next week with 3D models produced by the prisoners.

Mr Hewish said: "This isn't just an artistic plan but a practical design that offers a real alternative to existing prison design."

Mr Alsop, whose design for Peckham Library in south London won an award in 2000, said: "We could do better with our prisoners Rehabilitation should start on the first day that they go in.

"Creative cities, where people feel engaged and involved, are actually economically and socially more successful. Why should prisons be any different?"

Pictures: NEWSTEAM

LIFER OF LUXURY: An artist's impression of HMS Paterson, a concept prison equipped with top facilities designed to restore inmates' self-respect

Storm over sex crimes drama class

AN angry Midland MP today demanded an inquiry after it was revealed that sex offenders were making video nasties of their own crimes.

The offenders, including rapists and child abusers, were re-enacting their attacks for cameras in drama classes.

The scheme, run by the West Midlands Probation Service and a Birmingham Theatre company, aimed to shock offenders by showing the upset caused.

But Mr John Blackburn (Con, Dudley West) said: "I am absolutely appalled.

"I think we must have a conscious vision that these are criminals who have committed criminal acts very often against immature, young people."

More than 250 sex offenders have taken part in the scheme in Staffs, Hereford and Worcester and Gloucester.

West Midlands chief probation officer Eric Morrell said: "The classes are very useful. We are looking to develop it for more offenders in the future."

THE Sun 30p

Friday, November 21, 2008 thesun.co.uk

SAVE £15 ON TOYS AND CLOTHES AT TESCO

ROOMERS PAGE 32

JUNGLE MASSIVE

4-PAGE tv biz PULLOUT INSIDE

TM A'S BOOT BIG VERDICT BY ALLY ROSS: PAGE 11

PRISON SCANDAL

ARE YOU HAVING A LAUGH?

Comedy classes for jailed terrorist

Madonna . . . agreement

Madge divorce is today

By GORDON SMART

700,000 SIGN BABY P PETITION PAGES 8 & 9

Beyond a joke . . . Category A Whitemoor jail houses dangerous lags

A LAUGH?

Continued from Page One

lessons in stand-up, comic drama, improvisation and scriptwriting. Once they "graduated" they were due to get a certificate and display their new talents with a comedy show for fellow lags and guards.

Last night Justice Secretary Jack Straw canned the "totally unacceptable" course after The Sun alerted him. He also vetoed a plan by the Category A Cambridgeshire prison to set up its own comedy club.

Ul Haq, 29, was given an 18-year stretch last year for his part in a plot to bomb buildings in London and the rest of the UK.

He was a member of a sleeper cell controlled by British al-Qaeda "general" Dhiren Barot, 35, who is serving a minimum of 30 years.

COLLAPSE

Ul Haq, of Paddington, West London, has a degree in construction management. And he was recruited to advise on locating bombs so buildings would collapse when they exploded. Anti-terror cops said the cell planned to cause "huge loss of life" using limos packed with gas cylinders.

The course was laid on by the Comedy School of London at an estimated cost to the jail of £8,000.

It started on Monday and ran for three days before Mr Straw stepped in. He said: "As soon as I heard about it, I instructed it must be immediately cancelled.

"Senior managers in the Prison Service, who were also unaware of it, take the same view. Prisons should be places of punishment and reform. Providing educational and constructive pursuits is essential but the types of courses and the manner in which they are delivered must be appropriate."

Workshop tutor . . . school's Keith Palmer

Locked up . . M25 killer Kenny Noye

Mr Straw was backed by Shadow Justice Secretary Nick Herbert. Comedy School founder Keith Palmer, a tutor on the course, said his non-profit making organisation "uses the arts as an educational and rehabilitative tool".

Jail chiefs asked for two members of staff to take part in the workshop but everyone refused.

One prison officer said: "We are talking about dangerous criminals being taught how to be stand-up comedians. There was nothing remotely funny about their crimes."

The Justice Ministry launched a probe and said all jail governors will today be briefed "to take account of the public acceptability test." Whitemoor houses three 21/7 bombers and M25 road rage killer Kenny Noye. *j.kay@the-sun.co.uk*

Sun Says and Monsters' Ball – Page 8

Intervista a Simon Ruding PhD FRSA (TiPP)

University of Manchester, 13 dicembre 2023, TiPP office, Martin Harris Centre

Can you explain what TiPP does and what are the main aims of your organization?

In essence, we are a participatory arts organization. We place participants at the core of our practice, focusing on their learning, collaboration, and development as artists alongside more experienced artists across various art forms, theatre and music. While performance sort of sits at the core of what we do, we also explore other art forms, such as visual arts, crafting, and knitting, depending on what makes sense in that specific moment and project. I take pride in the fact that our work tends to be somewhat unconventional. I appreciate crazy ideas and enjoy engaging in activities that are interesting and playful. While we do handle mundane day-to-day tasks, I find the most compelling work to be that which is slightly off-kilter, pushing at the edges of art forms and combining them.

What specific creative methods do you employ in the process of artistic creation within the prison context and have they changed over the years?

Having worked in the participatory sector for about 35 years now, I have a sense of the shifts and different currents that have influenced various types of practice.

If I go back to the earliest days of my participatory work in the mid to late 80s, it was heavily theatre-focused. It was significantly influenced by *Theatre of the Oppresed* by August Boal, who was on the trajectory to becoming a great theatre figure. There was a leftist perspective and a politically driven agenda, which, looking back, feels a bit naive: we were attracted to foreign theatre, legislative theatre, and guerrilla theatre, but in hindsight, I see it as somewhat romanticized. It lacked a real political foundation, being a product of its time and culture.

One fundamental problem was that Boal's Theatre of the Oppressed emerged from a very specific time, culture, and linguistic context, which people then tried to adapt to the Western culture, creating a certain weirdness, but I was very motivated and taken by it. In the context of work in criminal justice, especially in prisons, it became a challenge: I romanticized it, viewing the incarcerated as oppressed individuals. Thinking: all these poor men are totally oppressed, it's not fair. And then, when you find out what they've done, you realize there's a conflict that has to be resolved around it. So, I was challenged by the idea of romanticizing the incarcerated

as oppressed individuals, realizing the complexities and conflicts inherent in their actions. It made me question the literal translations imposed on Boal's work, adapting it to a context where the frames it created around practice shaped our authentic engagement.

These frames extended not only to the practice itself but also to the expectations placed upon us, both on a smaller, more immediate political scale and in the broader context. People tended to anticipate a specific political stance in relation to the work. That for me was the turning point, but I think I held on to that sort of naivete around practice for quite a while.

It's interesting to reflect on the early days of the UK prison theatre movement, which can be considered *somewhat of a movement*. To sustain work in institutions over an extended period, we, as a sector, needed to articulate our work within a specific framework. This led to a peculiar blend, borrowing elements from Boal's foreign theatre with a somewhat clumsy yet simplistic approach, and the dominant trends in criminology at that time, particularly the cognitive-behavioural approach.

In various books and discussions, arguments were crafted to emphasize the value of theatre work in the prison context: the rationale was that through drama, one could engage with how people think and prompt them to think differently by assuming a character. This hybrid theatre practice emerged from the intersection of criminology trends and the "What works" debate, incorporating elements from the broader discourse on effective interventions. Projects like *BLAGG!* emerged as a blend of cognitive-behavioural approaches, "What works", and performance-based work.

What happened during the 90s is that the earlier hybrid, a blend of various influences and approaches, gave rise to a system of theatre models packaged as ready-made solutions, a legacy that persists today. Examples like *BLAGG!* represent this trend: the concept behind it was influenced by a business model approach – creating something basic that could be sold, aiming to get everyone involved in theatre. The idea was to train probation and prison officers to deliver it, providing them with manuals and selling them the set. Similarly, organizations like Geese Theatre had a similar approach, training staff in delivering action-based or theatre-based learning and occasionally selling them sets of their masks.

The consequence of this approach was that creative practice became neutered, as practitioners, when armed with manuals, often adhered strictly to them, unless they are experienced care practitioners. This reliance on manuals limited creativity rather than liberating it. You know I'm a big fan of the idea of limitation as a mean of sparking creativity[888], but in

[888] Il motto of TiPP è: *limitation is stimulation* (*N.d.R.*).

this case, it worked negatively: unless practitioners were experienced and had other options at hand, they tended to stick to the manual. This observation led to reflections, discussions, and the eventual writing of an article by Jenny Hughes and I: the idea was that a skilled practitioner could leverage the model to create interesting work, but more often, people tended to simply follow the manual.

Certainly, there's a critical evaluation of that role within capitalism. The essence is that it reflects on certain aspects of the 90s. In that practice, we unintentionally fostered conformity. Back then, I lacked the maturity to realize that, I thought we were just doing good and exciting stuff. We got caught up in the cut and thrust, but there's truth to it – we became slaves to the mainstream. We borrowed from mainstream terminology and models of practice, merging them with radical theatre practices from Brazil and leftist community practices in the UK. Unfortunately, it all got lost, commodified, and sanitized to fit into institutional norms. The focus was on encouraging conformity – conforming to the law, of course, but this still meant creating a spectrum of conformity. It became a mantra of *be good, and all will be well*. The more I engaged in practice and reflected upon it, I found myself observing it from an elevated perspective. At the highest level of scrutiny, I discovered that certain elements of what we were doing didn't resonate well with me. While I couldn't fully articulate why, what became apparent was that I wasn't finding it creatively stimulating.

The turning point was realizing fully that what we do has the potential, when executed effectively, to induce a profound transformation within individuals. The reflection on this realization was marked by moments of fun, laughter, and playfulness. At its core, it offered an opportunity for laughter, enjoyment, and play to surface. This doesn't necessarily mean people must be critical while engaging in activities; rather, it's about finding pleasure and enjoyment in connection with whatever they are doing and getting absorbed in the flow.

The impact of this realization started to influence the aesthetic and approach to practice. There was a shift away from solely theatre work towards a more expansive territory that integrated various art forms. Music became a more prominent element, and other art forms were introduced. External factors, such as the evolving requests from people, also played a role in shaping this transformation. Experimentation with different forms, like film and animation, became more prevalent. The incorporation of music into the core of the organization over the years further demonstrated this evolution. Returning to the fundamental question of the process, it's challenging to pinpoint a specific aspect, as it was not a conscious decision but rather a natural and intuitive progression.

Returning to the fundamental question of the core methodology of TiPP, I find it challenging to pinpoint a specific methodology that defines us. I believe we don't have a singular methodology, but rather, we embrace a set of values and practice ideologies that serve as an umbrella. This allows various practitioners to work with us, each employing different methodologies under this overarching framework. For instance, practitioners like Kate McKoy, whom I've worked with extensively, may approach devising in a different manner than I do with a group.

It's not that there's a right way of doing it, but we share a set of common values – the value of the people in the space, the idea that everybody, in any context, can find a creative spirit if facilitated appropriately. So, this revolves around values articulated and practiced, focusing on equality in the space and collaborative practices. It's more about that, and I guess it is much more about individual methodologies that sit underneath an umbrella. I can more easily articulate what we are not rather than what we are. Certain practices are ruled out, but others are deemed perfect fits. It involves embracing pedagogies, especially a pedagogy of playfulness and a willingness to push and test boundaries.

My personal rebellion against conformity, shaped by both external influences and an inner desire to be true to myself, continues to drive the ethos of TiPP. This involves, for example, granting Rachel Forster the liberty to experiment in the manner she deems fit. Over in Yorkshire,[889] we get these completely insane projects that involve music, painting, comics writing, knitting, and large-scale murals that transform spaces.

While it might be hard to define a specific methodology, there's definitely a shared approach characterized by responsiveness, the ability to adapt to the group presented in the moment, and a willingness to discard plans for the sake of immediate needs. You've heard me talk about the idea of "limitation is stimulation", and I think the type of practitioners we're looking for and those who work best with us are those who are willing to throw the plan out the second they walk in the room, because they have to, because of the limitations they have to face. The value placed on working with as little as possible to achieve as much as possible is central. This adaptability and resilience contribute to the ability to create magic in diverse contexts.

> *On the subject of the process versus product debate, it seems to me that your work is very much focused on the process. Correct me if I'm wrong, but what role do you give to the product, whether it's a show or any tangible outcomes? Or is it a false dichotomy?*

[889] Nello Yorkshire (Sheffield, York e Leeds) Rachel Forster di TiPP cura un programma di laboratori teatrali, artistici e culturali con persone in libertà vigilata all'interno dei *Probation Hubs* (*N.d.R.*).

That’s a debate that doesn't get as much attention these days, but there was a significant period where people engaged in a *product versus process* debate. My perspective is: isn’t the product inherently part of the process? If we consider this in the context of theatre, there's an art to the entire project. It involves bringing a group together, simplifying complex ideas, conducting workshops, engaging in play, discussing and reflecting on the play, and bidding farewell afterwards. This entire sequence is the process, from the inception of an idea to the performance and all the subsequent aspects. The product is essentially a byproduct of the human process, as is everything that happens after it.

There is a tension in how the product is perceived, especially by those commissioning the work. While they see it as the desired outcome, for us, it’s about the human process and the impact it has on individuals. There’s acknowledgment that tangible outputs, such as certificates, paintings, or pottery, hold value, especially in the context of research with young people. Tangible outputs seem to be linked to better outcomes, providing a memory anchor for participants.

The challenge with theatre lies in its ephemeral nature. Unlike music, which can be recorded and shared on platforms like Spotify or CDs, theatre’s essence is more transient. While filming is an option, it often falls short of capturing the live experience’s essence. That’s why I’ve encouraged people to explore alternatives beyond filming. Creating a beautifully crafted program, for instance, offers a tangible memento that attendees can take with them. It becomes a keepsake, a visual reminder of their involvement in the performance, something they can proudly display on their walls or carry with them from place to place.

This approach acknowledges the limitations of fully replicating the art form outside the live performance setting. While they may not share the complete experience, like one can with music or visual arts, they can still say “I was part of that”, preserving a piece of the artistic journey they were involved in.

> *What do you believe theatre, and art in general, can offer to individuals living in prison in terms of psychological and personal experiences? And on the other hand, what do these people give to theatre as an art?*

So, what’s the exchange? For the first part, as for what art and theatre can give to prisoners, I believe it provides a sense of freedom, not in the physical sense but more in a cognitive and emotional context. Within this freedom, there's room for reflection – an opportunity to look at

oneself and consider oneself in a new light, fostering belief in oneself in a different way. This can potentially be part of a sub-process leading to personal development.

I think the latter part is crucial. What I've learned from working with people is that many artists and practitioners appear superficial in comparison. Their work lacks depth. An example is my first prison project, undertaken shortly after graduating from University: I found more imaginative and free individuals within the prison environment than in my three years of undergraduate Drama studies. The actors I had met in University were burdened by pretensions and restrictions, whether self-imposed or stemming from their training. The men I met in prison offered me much more spontaneity and playfulness.

When I come across theoretical frames of practice in criminology and psychology and talk to the people we work with and see the work they create, I gain a deeper insight into the soul, if you will, due to the honesty in their practice. This impact reflects on the aesthetic of my work. While I don't practice as an artist outside of the participator practice anymore, our practitioners willingly engage in interactions with the people they work with, fostering an exchange. It's not solely about me teaching them; it's a mutual learning process. I may have a language to help articulate their life experiences, but in this exchange, I'm learning about them and their life experiences. So, they can teach even the most accomplished artists about humility and the nature of the human condition.

This knowledge feeds back into their work, contributing to the greater good of what constitutes art. I also see a sort of a beautiful chaos in their approach. We may not necessarily term it as experimentation since they're naturally responding, but the creative ideas emerging from non-performers often make me question the nature of artists and professionals in the field.

I also believe it's essential to consider the impact on the environment for those working within a prison setting. Strict adherence to the rules is necessary, but one cannot adopt a dictatorial approach, expecting everything to be done instantly. There are limitations to consider. Despite these limitations, one can still engage in radical and unconventional endeavours, especially within the narrow confines of the institution. The challenge lies in viewing these confines as points of stimulation rather than grounds for rebellion.

Rebellion, in this context, only hampers progress and shuts down projects. I recall an incident a few years back when someone complained about the prison being overly restrictive, yet they had brought knives in for a show. It highlights the importance of collaboration over conflict. Personally, I lean towards working within the established rules, subtly challenging and probing at the edges of the system. This approach encourages creativity and yields more interesting and nuanced results. It's about finding ways to operate within the system while maintaining an

innovative spirit – a mindset I encourage others to adopt for a more intriguing and challenging artistic output.

Do you involve the community and external audiences in your projects and theatrical productions?

We involve the external community, especially with the students. We engage in educational projects and advocacy work, and I've also been involved in projects where we've taken audiences inside the prison, creating a careful balance to maintain ethical considerations. However, I'm cautious about the ethical considerations of such endeavours. Inviting the public to witness performances by prisoners might risk exploiting their situation for entertainment, turning it into a spectacle. There have been instances where we invited family and friends to watch presentations by inmates during family days, creating unique and positive experiences that shift the dialogue and create new memories.

Also, you cannot promote prison theatre shows to the general public in the UK, is this correct?

Yes, that's one of the significant cultural differences we encounter when we travel. For instance, in Italy, we were surprised to see large posters advertising shows involving prison residents, which would be unacceptable in the UK. It felt strange because everyone there took it for granted. Similarly, when I worked with practitioners in Tunisia on a project during COVID, they had a theatre festival featuring performances by incarcerated individuals. It was a big deal, and the public attended. In the UK, we'd face obstacles doing something similar. I believe this relates to varying cultural values and social attitudes towards culture.

In France, for example, politicians make a point of being seen at the theatre during election campaigns to showcase their cultural connections. In the UK, however, they tend to avoid it as it is perceived as elitist and could cost them votes. This reflects broader social values. I might be oversimplifying, but there's truth in the idea that the UK doesn't place as much value on culture as some continental European countries.

This extends to social attitudes regarding justice and imprisonment. The UK, in my opinion, has a somewhat immature relationship with its justice system. I'm not claiming that other countries have an ideal or mature system, but there's a distinct difference in public perception of crime, justice, and the arts between Italy and the UK. For instance, if there's a show created

by prisoners in Italy, it might receive positive media coverage. In the UK, we might have some positive articles, but there would also be a lot of dissenting voices. Media coverage about prison-based work can be tricky here. The public, in general, might accept that young people make mistakes, but opinions differ when it comes to adults.

This perspective has changed significantly since I started. In the early days, when I did my first project at HMP Manchester, it was reviewed by mainstream theatre practitioners and critics. There was even an article in the "Daily Telegraph", and the Home Office Minister congratulated us. Today, such events wouldn't unfold the same way due to a significant politicization shift over the past 35 years.

What are some of the most important lessons you have learned over the years working in the field of theatre and criminal justice?

Everything is unpredictable, and everyone is unpredictable. I relate that to artwork, to the practice, that you never know what's going to work, you never know what's not going to work. The people you least expect to succeed are the ones that will succeed, and the ones that show promise are the ones who will walk out. It links right back to the notion of the importance of being resilient, adaptable, and flexible in your practice, accepting that every plan I take into a room, I'll throw away within five or ten minutes.

This acceptance becomes even more apparent when artists and practitioners operate at their most resourceful states. Balancing a carefully crafted plan as a psychological crutch with the freedom to explore uncharted territories becomes an art in itself. Sometimes, the plan serves as a comfort, especially during moments of unwellness, yet the most rewarding experiences often arise when riding the creative wave bareback, unsure of the direction it might take.

Ultimately, the essence lies in understanding the beauty of unpredictability and the wisdom of relying on one's accumulated experiences and instincts. It's a realization that individuals are often more experienced than they give themselves credit for in navigating the ever-changing landscape of creative expression.

Intervista a Saul Hewish (Rideout)

Stoke-On-Trent, 20 novembre 2023, Rideout office,

Can you tell me about the origins of Rideout, how it has evolved over the years, and what are the main aims of your organization?

So, back in 1999, I teamed up with Chris Johnston, a writer and director. Unfortunately, Chris has passed away since; we knew each other from the Geese Theatre Company days. Chris pitched the idea of working together, and I jumped on board. We thought, why not propose some workshops to a Midlands prison that supposedly had extra cash lying around? Surprisingly, they said yes.

Initially, we ran two types of drama workshops. One was for people that were new to the prison, and another for those who went through the prison's accredited psychological programs. We weren't big fans of those programs, feeling they were too focused on thoughts and not enough on feelings and behaviour. So, we suggested using drama to see how well these guys internalized their skills. We did a day and a half of various drama games and exercises, followed by another day and a half of individual challenges – extended improvisations for each prisoner. This work was inspired by my time at Geese Theatre, focusing on why they're in prison, their actions, and finding ways to break the cycle.

Then, we dove into a project called "Repeating Stories", working with a sculptor. We explored prisoners' lives through drama workshops, and they created kinetic sculptures representing their stories. Exhibiting them outside the prison got a strong response from the public; the prisoners, who couldn't attend the event, got virtual exhibitions on CD-ROMs.

The success led us to more opportunities. The Arts Council of England came knocking with rare, unsolicited funding. That allowed us to establish the company formally and do more work in West Midlands prisons. We started broadening our focus, moving away from explicit criminal behaviour work to using theatre for creative expression and exploring identity.

Nowadays, our work revolves around using theatre and other arts to delve into identity. The overarching aim is still about reducing reoffending, but we approach it differently. We want to challenge the idea that being in and out of prison is all these individuals are capable of. Through the arts, we open up the possibility of something new, something they might never have considered before.

We also collaborate with other artists who bring different skills. Lately, we've been working with historians, turning prisoners into creative researchers exploring the history of prisons. It's a mix of providing source material and asking them to reflect on the ideas expressed, comparing historical issues with current ones. It's a bit depressing to see how similar things are, even going back to Victorian times. Looking ahead, we have more history projects and collaborations with different artists in the pipeline for the next year and a half.

What is the operational framework and approach of your projects?

Each project varies in its structure. Initially, when we got funding from the Arts Council, we worked in one prison, on and off, for about 18 months. That's a less common model, to be honest. On the other hand, the history projects followed a different model – a two or three-week residency in different prisons.

For instance, at Stafford prison, we tackled four different history projects. One was about food, another about hard labour, the third about the place of autistic and learning disabled prisoners (as we'd call them now), and the last one delved into the history of conscientious objectors sent to prison during World War One. Each of these was a two-week project with a performance at the end. The performances were open to different audiences. We'd have one for invited members – such as family members - and another for prison staff and other inmates.

Our projects typically start with a theme we want to explore. We aim to work with volunteers, but people often end up in the project for various reasons. Currently, I'm organizing a project for April on the history of music in prison. The focus will be on creating a traditional ballad, involving musicians, a songwriter, and hopefully a historian. It's less about acting and more about singing, with opportunities for playing instruments.

Let me share a specific project example, "Hard Labour", a dance piece created with choreographer Dave McKenna.[890] I wanted to incorporate Mejerchol'd's biomechanics, creating a new biomechanical etude. Illustrator Paul Gent, with a keen interest in the Russian Revolution, joined the project. The collaboration, particularly with a movement-focused choreographer, enriched the creative process: we integrated drama games, invited a colleague with Mejerchol'd expertise, and explored historical contexts. During the two-weeks workshops, twelve men imagined the experience of hard labour through the eyes of real convicts from the 1840s and considered the similarities and differences between the demands of Mejerchol'd's

[890] "Hard Labour", progetto di due settimane condotto da Rideout in partnership con Dave McKenna, Hilary Marland e Silvija Jestrovic presso il carcere HMP Stafford (febbraio 2019) (*N.d.R.*).

mechanistic actor training and the activity of the men and women sentenced to physical labour that had no productive outcome. They were then invited to create a new etude, one that reflected the movements of the treadwheel, the crank, the shot drill, breaking rocks, and picking oakum.

The creative process involves working backward from the show's date, assessing material, and deciding if more is needed. This approach developed from my early days with Geese Theatre, where the focus was solely on the process. Working with John Bergman (founder and director of Geese) in the U.S. highlighted the importance of producing high-quality shows when involving non-professional groups. The risk is that audiences might consider them merely prisoners: our goal is to ensure the work is so good that the audience forgets the background of the performers, creating a meaningful connection. Our role as artists is to make participants look brilliant, managing the creative process collaboratively while making necessary artistic and aesthetic decisions.

Has your artistic approach changed over the years?

Over time, my approach to this work has undergone significant changes. In the initial stages, I held a firm belief that substantial experience within the prison environment was a prerequisite for effective engagement. However, my perspective shifted notably when working alongside Chris and Rideout. Rideout, intentionally avoiding the label "Rideout Theatre", emerged as a versatile platform for experimental and diverse projects, challenging the conventional idea that our work had to revolve solely around theatre.

We don't adhere exclusively to traditional theatre productions. This deliberate decision stems from a desire to explore the boundaries of what we can achieve within the prison setting. Rideout, in essence, became a conduit for experimentation, allowing us to delve into projects beyond the realm of conventional drama. This shift has proven crucial in discovering new avenues of creative expression and engagement.

One notable project involved a collaboration with the National Justice Museum. In this initiative, prisoners were tasked with creating stories behind objects from the museum's collection. However, the twist was that they had to provide evidence supporting their narratives, adding an intriguing layer of depth to the project. This exploration not only tapped into the creative potential of participants but also delved into the investigative aspects of storytelling.

One particularly captivating project within this exploration involved the creation of sculptures out of bread. From intricate body parts to a colossal head, the pieces were not only visually striking but also served as a metaphor for the active involvement of various body parts

in the process of creation. What stood out was how this unconventional project managed to engage individuals who might not have readily volunteered for a traditional drama endeavour.

These shifts in our approach are not just pragmatic but also driven by a personal desire to stay engaged and interested in the work. While traditional drama workshops undoubtedly have their merits, the embrace of different art forms allows us to cater to a broader range of interests and talents among the participants. It's an ongoing journey of discovery, adaptation, and, above all, a commitment to fostering creativity within the prison environment.

About "Past Time"[891], the project on food you mentioned: what were the unique aspects of its performance, including audience participation?

That project had quite an interesting origin. It all began with a commission centred around the theme of food, part of a larger research project on the history of health and medicine in prisons led by historians at Warwick University. I was drawn to this opportunity and pitched an idea that, despite its merit, didn't initially secure the commission. Undeterred, I persisted, expressing my continued interest and, to my surprise, they eventually circled back, expressing their enthusiasm for my concept. In a twist of fate, they even helped raise more funds than the original commission, allowing the project to flourish.

The concept was inspired by an Italian book featuring photographs from low-security Italian prisons, capturing how prisoners recreated their mothers' recipes within the confines of incarceration: *Il Gambero Nero* (2005) written by Dutto and Marziani. Wanting to create an English version with a food photographer, I collaborated with Natalie Willett, a talented photographer with whom I embarked on this culinary exploration.

The project unfolded in three iterations, performed twice in one prison and a third time at Stanford Prison. The focus extended beyond prison food to delve into the broader exploration of food, culture, and the prisoners' personal experiences with cooking and eating. We delved into unconventional practices like kettle cooking, technically prohibited but widespread within prisons. Gaining access to a prisoner's cell, we captured photographs and collected recipes, enriching the narrative of the project.

During the performance, the audience was not just spectators but active participants, immersing themselves in the culinary dimension. They were served gruel, a basic Victorian

[891] "Past Time. Exploring the history of prison food", progetto condotto da Rideout in partnership con due storici dell'Università di Warwick, Hilary Marland e Mary Charleroy, presso il carcere HMP Hewll (primavera-estate 2018) (*N.d.R.*).

prison food made from oatmeal, and various recipes that included stews and desserts. Toward the play's conclusion, the audience was treated to desserts made by prisoners – a unique and immersive experience. In one instance, a trifle-making demonstration was conducted, while other performances featured biscuits and a cheesecake.

Do you involve the community and external audiences in your projects and theatrical productions?

The way we've engaged with the community outside of prisons has been through specific projects tailored for that purpose. One notable example was the sculpture project that bridged the gap between the inside and outside of prison. Another initiative, the "Creative Prison" project, involved collaborating with a renowned British architect to design a prison, culminating in an exhibition. We also orchestrated "Go to jail", a unique installation featuring a replica prison cell placed in shopping centres. Ex-prisoners, now actors, portrayed inmates, inviting unsuspecting shoppers to experience an immersive encounter with the reality of prison.

All these endeavours were driven by a common goal: fostering engagement and discussion among the public about the form and function of prisons. The projects served as platforms for exploring societal perceptions of punishment and incarceration.

Looking ahead, I'm gearing up for a new project that started as a whimsical idea – creating a one-hour adaptation of Foucault. To my surprise, it gained traction, secured funding, and evolved into a play about punishment. The focus is on our societal inclination toward punitive measures, the prolonged incarceration of individuals, and the lack of evidence supporting the efficacy of such practices as deterrence. It delves into the historical roots of punitive systems, from the Victorian era's separation and silence methods to the later adoption of harsh labour and austere prison aesthetics.

This project aims to collaborate with individuals who have firsthand experience with the criminal justice system, infusing authenticity and lived perspectives into the narrative. It's a quest to challenge prevailing notions about punishment and provoke critical reflections on our punitive practices.

While bringing audiences into prisons to witness shows is impactful, logistical challenges and the limited frequency of such events pose constraints. Instead, our community engagement largely manifests through projects tailored for external audiences. These initiatives stimulate conversations, challenge assumptions, and prompt deeper reflections on the role and nature of prisons in our society.

What's next for your organization?

Looking ahead, there are three prison residencies planned for next year. The first delves into the history of music, while the second is centred around a visual art piece. Originally envisioned as a tapestry, it will now take the form of an illustrated tapestry exploring the theme of shame. For this, I am seeking collaboration with an art historian, ideally with expertise in Medieval and Renaissance art, as these influences will be incorporated. The aim is to construct a long-form narrative, physically wrapping around a room. The third residency involves collaboration with a social neuroscientist who specializes in researching dehumanization. The focus here is on understanding the neural processes associated with dehumanization. An intriguing aspect of this exploration is revisiting work I conducted many years ago on empathy, particularly in the context of working with sex offenders. With advancements in neuroscience, this provides an opportune moment to delve into the intricate workings of the brain and its role in empathy.

Each residency will feature a performance, accompanied by a round table session within the prison involving invited academics and prisoners. Additionally, the show focused on Foucault – titled *Punishment* – is in the works. The final culmination of these efforts will be a conference in partnership with Simon Ruding and TiPP, that will celebrate the 25th anniversary of Rideout and mark 50 years of theatre in prisons in the UK.

Do you perceive enhancements in the participants' psychological and interpersonal skills as a result of their involvement in your programs?

In my years of working on arts projects within prison settings, I find myself challenging the prevailing notion of transformation often associated with such endeavours. While there's no denying the potency of artistic experiences, I've come to realize that expecting these projects to be transformative must be accompanied by a dose of realism. Transformative experiences need a solid support network upon release – having a place to live, people to rely on, and potential income sources.

Researchers often inquire about the impact of these projects on reoffending rates, but it's a complex landscape with too many variables. Instead, I advocate for focusing on a different aspect: the humanizing effect. A vivid example comes from the food project, "Past Time", where prisoners opted for group photos over individual portraits. This choice pointed to a collective desire for shared experiences and connections, challenging the dehumanization that often accompanies incarceration.

These projects offer more than just artistic expression; they counteract the dehumanization prevalent in prison life. The preference for group photos implies a longing for a collective identity, a reclaiming of shared humanity beyond the stigma attached to individual actions.

Moreover, these initiatives play a crucial role in fostering hope within the prison environment. Being treated as human beings, regardless of past actions, serves as a powerful reminder of our shared humanity. This, I believe, opens up avenues for hope—a vital element for both prisoners and staff in the challenging prison setting.

What are some of the most important lessons you have learned over the years working in the field of theatre and criminal justice?

So, first off, there's this thing about *keeping it real*. Balancing hope with a touch of reality. It's easy to get swept away, especially when dealing with people who've been through some really tough situations.

Then there's this kind of addictive quality to working in prisons. Not addictive like a drug, but there's a certain pull. Maybe it's the inherent tension or the constant awareness that you're dealing with individuals who've done some really terrible things. It's crucial to resist the temptation to sugarcoat experiences just to make them seem wonderful. Working with people who've committed serious offenses comes with its share of challenges and discomfort, and acknowledging that is part of being real.

And then there are stories: the stories from prisoners. Some of them are phenomenal storytellers, spinning tales in a place filled with all sorts of narratives, some true, some not so much. The richness of these stories, the human side that emerges, is something that keeps drawing me back. There's a unique connection between storytelling and life in prison that's hard to replicate elsewhere.

Working in prisons forced me to grow up fast. I started this journey at 21, full of ideals about changing the world. But then, you face the reality of working with individuals who've committed heinous acts, and the simplistic ideas about change get a harsh reality check. The concept of heroism, oddly enough, can be found in the tremendous effort some prisoners put into changing their lives, a feat many of us might never attempt.

And there's always been this astonishing resistance to accepting former prisoners back into prison settings. It's paradoxical. They've served their time, yet their presence is often resisted, exposing doubts about the effectiveness of the prison system. It's a subtle acknowledgment that maybe the time spent inside hasn't really made a difference.

Lastly, there's this notion of *lived experience*. People who've been through the system have a unique perspective and a lot to offer in terms of improving it. It's not just about demanding everything; it's about showcasing the effectiveness of different approaches, proving that change is possible.

Intervista a Esther Baker (Synergy Theatre)

London, 6 dicembre 2023, Royal Court Theatre, London

> *Can you explain what Synergy Theatre does and what are the main aims of your organization?*

All of our work is across theatre and film in the criminal justice system. We have performances in prisons, where prisoners collaborate with professionals, and we bring in a creative team to transform the space. These performances are presented to the prison community, families, and the public. We also stage plays in theatres. We commission professionals to write about lesser-known aspects of criminal justice. Currently, we have a play about the experiences of elderly individuals in prison and another in development focusing on family courts. We encourage writing by current and former prisoners, producing their works. We also create films. Annually, we commission a play for young people that tours schools and pupil referral units across London, offering an alternative perspective on current crime-related issues affecting young people. This year's theme revolved around misogyny, influencer and peer pressure in a play called *Followers*.

In our adult program, we provide training for prisoners and ex-prisoners, offering pathways to creative industry training and employment. In prisons, we conduct playwriting and acting courses, spoken word sessions, and other bespoke projects. Upon release, we offer a variety of community courses, including playwriting, advanced playwriting, acting, film production, and workshop facilitation and comedy. We also have a young people's program, involving long-term creative projects with partners to engage young people at risk of offending. These projects, led by artists and supported by ex-prisoner facilitators, effectively engaging the young audience.

The young people's program also includes "Young Studio" modelled on our adult program, providing courses, support, mentoring, and opportunities which create pathways into the creative industries.

Another aspect of our work is roleplay training, where ex-prisoners facilitate training sessions for criminal justice professionals like prison officers, probation officers, and lawyers. This not only provides employment for ex-prisoners but also influences the system by incorporating their perspectives and experiences.

Our overarching goals are multifaceted, focusing on skills development, creating opportunities, building self-esteem, impacting mental well-being, and fostering social reintegration. We aim to assist individuals in moving away from crime, helping them secure positive futures through employment and training. Access to the arts is a significant aspect of our mission, along with challenging public perceptions.

How does the sustained continuity and longevity in your work contribute to achieving your objectives and addressing the complex challenges faced by individuals in prison?

Let me start with a practical example: we met one of our writers in prison in 2016: he came, he started doing some writing courses with us, he really showed promise. He did advanced writing, then he got commissioned by us and another company, then his play got produced at Newcastle live, and now he's working with BBC writer for a tv series and he's also developing some other film and TV ideas.

It has taken eight years for him to make progress, and for others, the journey back from prison can also be gradual, recognizing that change is a gradual process. But becoming an artist is not the only outcome; our focus extends to creating pathways for individuals into various industries and fostering overall well-being through engagement with the arts. The endeavour is a long-term commitment, especially for those we work with who have experienced significant trauma, poverty, and chaos. Stabilizing their lives and breaking the cycle of reoffending requires time and patience.

Different people derive various benefits from our projects. We often receive feedback indicating positive impacts on mental health and combating feelings of isolation. Some participants have even mentioned reducing or discontinuing their medication due to engagement in these projects. Others share that they're simply doing okay, steering clear of criminal activities. We've encountered instances of mothers regaining custody of their children, showcasing diverse outcomes. It's important to note that we're just one part of the support network; there are numerous other excellent agencies aiding individuals. Ultimately, choosing a different path is a personal decision, but it requires support. So, yes, I believe there are many

benefits beyond just becoming professional artists, including the peer support and the positive community that forms through this engagement.

What specific creative methods do you employ in the process of artistic creation within the prison context?

Lot of our work is script-based, I'd say we run like a mainstream Theatre Company in terms of our process. We just happen to work in the criminal justice. We work with a variety of scripts, including new writing, 20th and 21st-century classics: I personally prefer a strong script as a foundational element. Play selection is crucial, ensuring themes resonate with participants, avoiding direct portrayals of prison life when the participants are in prison but focusing on relevant themes. Casting participants as close to the characters as possible is essential, bridging the gap for those new to acting. We treat them like professional actors, and there's an element of teaching involved if people have never acted before. The energy in our work is vibrant and urban, often reflecting our London base. We collaborate with writers nationwide and occasionally explore American plays, seeking pieces with strong character arcs and clear storylines.

Have you observed any shifts or changes in the creative methods used within correctional facilities over the years, and what do you believe might be the driving factors behind these changes?

Yeah, probably. We've likely evolved, engaging in more commissions now. We're in the process of reshaping our programming approach by inviting five associates to join Synergy, aiming to diversify the stories we tell and the artists we collaborate with. Simultaneously, we're establishing an advisory board involving beneficiaries, families, and individuals with knowledge of criminal justice, broadening our exploration and partnerships and feedback to support organisational development. The nature of prisons has changed, influencing our programming, such as addressing the aging prison population. Our focus has shifted toward big ideas within the realm of criminal justice but extending to broader societal issues. For instance, we tackled the deportation of individuals arrested in the US but originally British citizens, touching on global border concerns. We've delved into a play about aging, not just as a prison-specific issue but a play addressing how we treat the elderly, resonating with the ongoing care

crisis in the country. There's been a noticeable shift towards exploring more significant, relatable ideas for the general public

However, the core essence of the company remains unchanged, rooted in our grassroots efforts. Our integrated program is pivotal; the work on the ground floor informs our main commissions, ensuring we understand what's happening and what stories are essential. Our commitment to young people's programs is significant, driven by a passionate belief in expanding theatre offerings for the youth—an imperative for nurturing the future audience and creating access to the arts for marginalised young people. I feel strongly about the political need to take artistic work into prisons, outer London boroughs, and beyond to ensure true accessibility.

How do you involve the community and external audiences in your projects and theatrical productions?

We don't just publicize our shows in prisons; attendees have to be invited. Our audience is incredibly diverse, ranging from prison residents, their families, and friends – many experiencing live theatre for the first time. In theatres we attract individuals interested in the themes we explore and those engaged in our work, as well as funders who have gradually become intrigued by our projects. Decision-makers are also part of our audience. Maintaining diversity is crucial; I dislike any sense of one class or race watching another. Our audience is highly appreciated by theatres, given its diversity, which stems from being embedded in the communities we serve and producing plays that resonate with them.

I believe it's crucial for theatres to be genuinely representative, integrating their inclusion work rather than treating it as a separate entity. While progress has been made in certain companies, our approach is to operate both in the mainstream and at the intersection of mainstream and criminal justice. To ensure quality, we work with cutting-edge artists, choose good venues, and prioritize proper training for those working in prisons. We do shows outside with ex-prisoners, often involving a mix of ex-prisoners and professionals with the ex-prisoners in a range of different roles, including backstage, stage management, assistant directors, and facilitators. We also provide opportunities, such as placements for young people at risk of offending. Strong partnerships, like the one with the Royal Court Theatre, are integral to ensuring the work is showcased in excellent venues and remains integrated rather than isolated.

What are some of the most important lessons you have learned over the years working in the field of theatre and criminal justice?

Through my experiences, I've come to understand that incarceration is deeply intertwined with political, social, and economic factors, often stemming from circumstances people are born into. While personal choices and responsibilities play a role, I've recognized the profound impact of trauma on individuals entering the prison system. The arts, particularly, have proven to be a powerful tool for transforming lives, yet they are just one piece of a larger puzzle. It's crucial to address multi-complex needs, including housing, employment, and dignity. I believe our work contributes to this holistic approach. Overall, I've learned that navigating the challenges within the criminal justice system and working with prisoners and ex-prisoners is a long-term journey, emphasizing the importance of understanding, resilience, and the potential for positive change and transformation.

My perspective has shifted over time from a liberal viewpoint to an unapologetically political stance. Decision-makers wield significant power, influencing laws that shape lives on the ground floor. Despite the challenges, our work is hopeful and remains an ongoing adventure. Collective effort is crucial in this work; having a dedicated team is essential. We've achieved remarkable results over the years, though it comes with its share of heartbreaks, including the loss of individuals within the prison system. However, witnessing positive transformations and success stories, such as ex-prisoners winning awards and excelling in various fields, makes the journey worthwhile. I am passionate about our work because it holds meaning and we strive to produce high-quality content addressing issues of significance.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, a cura di Marco Dotti, Milano, Mimesis, 1947 (ed. or. 1948).

Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. 1964).

Marc Augé, *Nonluoghi*, trad. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2018 (ed. or. 1996).

Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964.

Aart Balk, *Revolting Against the Legend: Anti-Shakespearean Elements in Jules Laforgue's Hamlet*, in A.J. Hoenselaars, *Reclamations of Shakespeare*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 151-158.

Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri, 1981.

Eugenio Barba, *La canoa di carta: trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.

Zygmunt Bauman, *Vite da scarto*, Roma, Laterza, 2007 (ed. or. 2003).

Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002.

Walter Banjamin, *Saggi su Brecht*, trad. di Roberto Degrassi, Trieste, Asterios, 2016.

Susan Bennett, *Theory for Theatre Studies: Sound*, New York, Bloomsbury, 2019.

Harold Bloom, *Canone occidentale: i libri e la scuola delle ere*, trad. di Francesco Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1996 (ed. or. 1994).

Harold Bloom, *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo*, trad. di Roberta Zuppet, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2003 (ed. or. 1998).

Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Roma, Luca Sossella, 2022.

Jorge Luis Borges, *Elogio dell'ombra*, trad. di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2017 (ed. or. 1969).

Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, trad. di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1999 (ed. or. 1968).

Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, ETS, 2012.

Donald Clemmer, *The prison community*, Boston, Christopher Publishing House, 1940.

Cecil Collins, *The Vision of the Fool and other writings*, New Hampshire, Golgonooza Press, 2002.

Sergio Colomba, Albert Dichy (a cura di), L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet, Milano, Ubulibri, 1990.

Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1993.

Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, E&A, 1995.

Masolino D'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974.

Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 1999.

Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008.

Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011.

Marco De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018.

Marco De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2023.

Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi: Storia del carcere in Italia*, Bari, Laterza, 2014.

Gilles Deleuze, *Logica del senso*, trad. di Mario De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975 (ed. or. 1969).

Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2017 (ed. or. 1980).

T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica,* trad. di Vittorio Di Giuro e Alfredo Orbetello, Milano, Bompiani, 2016 (ed. or. 1920).

Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Roma, Carocci, 2014.

Ludwik Flaszen, *L'arte dell'attore*, in Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli, Renata Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze, La casa Usher, 2007.

Peter Fonagy, *On tolerating mental states: theory of mind in borderline patients*, "Bulletin of the Anna Freud Centre", XII, 2 (1989), pp. 91-115.

Michel Foucault*, Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, 2014 (ed. or. 1975).

Michel Foucault, *Eterotopia*, trad. di Salvo Vaccaro, Tiziana Villani e Pino Tripodi, Milano, Mimesis, 2009 (ed. or. 1986).

Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1978.

Erving Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. di Franca Basaglia, Torino, Einaudi, 2010 (ed. or. 1961).

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970 (ed. or. 1968).

Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Vol. I: La possibilità del teatro (1954-1964)*, trad. di Carla Pollastrelli, Firenze, La casa Usher, 2014

Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Vol. IV: L'arte come veico*lo *(1984-1998)*, trad. di Carla Pollastrelli*,* Firenze, La casa Usher, 2016.

Itab Hassan, *La tana della iena*. *Storia di un ragazzo palestinese*, a cura di Renato Curcio, Roma, Sensibili alle foglie, 2003.

Norman S. Hayner e Ellis Ash, *The Prisoner Community as a Social Group*, "American Sociological Review", IV, 3 (1939), pp. 362-369.

Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, Londra, Routledge, 1997.

George Home-Cook, *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

Aldous Huxley, *The rest is silence*, in Id., *Music at night and other essays*, Londra, Chatto & Windus, 1931, pp. 19-21.

Jonathan Kalb, *On Hamletmachine: Müller and the Shadow of Artaud*, "New German Critique", 73 (1998), pp. 47-66.

Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. di Vera Petrelli, Milano, Feltrinelli, 2015 (ed. or. 1961).

Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trad. di Donald Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991.

Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, Imola, Cue Press, 2017 (ed. or. 1999).

John Lonergan, *The Governon: The Life and Times of the Man Who Ran Mountjoy*, Londra, Penguin Books, 2010.

Sodja Lotker e Richard Gough, *On Scenography*, "A Journal of the Performing Arts", XVIII, 3 (2013), pp. 3-6.

Davide Melodia, *Carceri: riforma fantasma*, Milano, Sugarco, 1976.

Lorenzo Mango, L*a scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Lorenzo Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca – Słowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carrocci, 2019.

Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Roma, Laterza, 2005 (ed. or. 1994).

Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.

Vsevolod Emilievic Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Roma, Editori Riuniti, 1975.

Roberta Mullini, *Corruttore di parole: il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna, CLUEB, 1983.

Sante Notarnicola, *L'evasione impossibile*, Roma, Odradek 1997.

Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004 (ed. or. 1996).

Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di Paola Ranzini e Paolo Bosisio, Imola, Cue Press, 2022 (ed. or. 1998).

Davide Pelanda, *Mondo recluso: vivere in carcere in Italia oggi*, Torino, Effatà, 2010.

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londra, Routledge, 1993.

Gianni Poli, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Genova, Erga, 1997.

Carla Pollastrelli (a cura di), *Beckett directs Beckett*, Pontedera, Centro Teatrale Pontedera, 1984.

Lorenza Rega, *"Die Hamletmaschine" di Heiner Müller*, "Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali", I (1994), pp. 122-132.

Giuseppina Restivo, *Tradurre/interpretare «Amleto»*, Bologna, CLUEB, 2002.

Michael D. Richardson, *Allegories and Ends: Heiner Müller's "Hamletmaschine"*, "New German Critique", 98 (2006), pp. 77-100.

Claude Rivière*, I riti profani*, trad. di G. Gianturco, Roma, Armando Editore, 1998 (ed. or. 1995).

Arthur Roessler, *Egon Schiele. Diario dal carcere*, Losanna, Skira, 2010 (ed. or. 1922).

Jean-Paul Sartre, *L'Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, trad. di Santo Arcoleo, Milano, Marinotti, 2009 (ed or. 1948).

Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità teatrale*, trad. di Anna Piva, Bari, De Donato, 1968.

Richard Schechner, *La teoria della performance*, edizione italiana a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.

Richard Schechner, *Magnitiudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999.

Carl Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, trad. di Simona Forti, Bologna, Il mulino, 1983.

William Shakespeare, *Hamlet*, a cura di Harold Jenkins, The Arden Shakespeare, Londra, Methuen & Co Ltd, 1982.

Maria Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky,* Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Kim Solga, *Theory for Theatre Studies: Space*, New York, Bloomsbury, 2019.

Albert Sonnenfeld, *Hamlet the German and Jules Laforgue*, "Yale French Studies", 33, *Shakespeare in France* (1964), pp. 92-100.

T. A. Stroud, *Hamlet and The Seagull*, "Shakespeare Quarterly", IX, 3 (Summer 1958), pp. 367-372.

Raymonde Temkine, *Il teatro-laboratorio di Grotowski*, Bari, De Donato, 1969.

Joanne Tompkins, *Theatre's Heterotopias. Performance and the Cultural Politics of Space*, Londra, Palgrave Macmillan, 2014.

Victor Turner, *Dal rito al teatro*, trad. di Paola Capriolo, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. 1982).

Cristina Valenti (a cura di), *Scenari del terzo millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, Corazzano, Titivillus, 2018.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA: TEATRO SOCIALE E TEATRO IN CARCERE

Aniello Arena con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*, Milano, Rizzoli, 2013.

Nick Awde, *Equal Stages. Standing Up for Identity and Integrity in the Performing Arts, Volume 1 - What Now? Beyond Diversity and Inclusion 1*, s.l., Desert Hearts, 2020.

Michael Balfour, *Theatre in Prison. Theory and Practice,* Bristol, Intellect Ltd, 2004.

Francesca Baudo*, Il teatro dei corpi della Compagnia della Fortezza: 1993-1997. Con un focus su "I Negri"*, Tesi di Laurea Magistrale in Teatro Sociale, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2018/2019.

Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Milano, EuresisEdizioni, 1998.

Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Della Palma (a cura di), *I Fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale,* Milano Euresis Edizioni, 2000.

Claudio Bernardi, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004.

Claudio Bernardi, Giulia Innocenti Malini, *Per-forming the social. Education, care and social inclusion through theatre*, Milano, Franco Angeli, 2021.

Letizia Bernazza, Valentina Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1998.

Charlotte Bilby, Laura Caulfield e Louise Ridley, *Re-imagining futures: Exploring arts interventions and the process of desistance*, Londra, The Arts Alliance, 2013.

Augusto Boal, *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro*, trad. di di Patrizia Picamus e Giorgio Ursini Ursic, Molfetta, La meridiana, 2011 (ed. or. 1974).

Gwyneth R. Boswell, Peter Wedge e Avril Price, *The Impact of Fathers Inside: An OLSU and Safe Ground Parenting Course for Male Prisonsers at HMP Ashwell*, Leicester: De Montfort University, Community & Criminal Justice Research Unit, 2004.

Lucia Bottinelli, *Il teatro come luogo di trasformazione: la Compagnia della Fortezza di Volterra. Con un focus su "Dopo la Tempesta. L'opera segreta di Shakespeare"*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia del Nuovo Teatro, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2015/2016.

Larry Brewster, *The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation*, "Justice Policy Journal", XI, 2 (2014).

Desi Bruno, Piergiorgio Giacchè, *Dialoghi teatrali* a cura di Massimo Marino*,* "Quaderni di Teatro Carcere", I, 1 (2013), pp. 16-24.

Pietro Buffa, *Prigioni. Amministrare la sofferenza*¸ Torino, EGA-Edizioni Gruppo Abele, 2013.

Pietro Buffa, *Teatro e dignità*, "Quaderni di Teatro Carcere", II, 2 (2014), pp. 11-12.

Pietro Buffa, *I confini del carcere*, "Quaderni di Teatro Carcere", III, 3 (2015), pp. 7-8.

Maurizio Buscarino, *Il popolo del teatro*, Milano, Leonardo Arte, 1999.

Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, Milano, Leonardo Arte, 2002.

Maurizio Buscarino, *Il segno inspiegabile*, Corazzano, Titivillus, 2008.

Carte Blanche (a cura di), *Progetto Carcere di Volterra - immagini da un Carcere all'avanguardia*, con foto di Stefano Vaja, catalogo, 2003.

Mariacristina Cavecchi, *The Bard does not want to die (Behind bars). Rewriting Shakespeare within Volterra maximum-security prison,* in Michael Dobson, Estelle River-Arnaud (a cura di), *Rewriting Shakespeare's Plays for and by the Contemporary Stage*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 119-134.

Leonidas Cheliotis e Aleksandra Jordanoska, *The Arts of Desistance: Assessing the Role of Arts-based Programmes in Reducing Reoffending*, "The Howard Journal of Crime and Justice", LV, 1-2 (2015), pp. 25-41.

Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*, San Miniato, La Conchiglia di Santiago, 2011.

Gherardo Colombo, *Lectio* a cura di Cristina Valenti, "Quaderni di Teatro Carcere", I, 1 (2013), pp. 28-32.

Elisa Cosci, *Appendice. Intervista ad Armando Punzo,* in Ead., *Il fantasma di Amleto nella Fortezza di Volterra*, tesi di laurea presso la facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Pisa, a.a. 2001/2002, pp. 68-73.

Anna Cremonini, *La Compagnia della Fortezza 1988-1998*, Roma, Stampa Alternativa, 1998.

Antoine Daratos, *Le place de l'éducation des adultes, dans les politiques de l'union européenne*, Bruxelles, Lire et Ecrire, 2016.

Massimo De Pascalis, *La specifica identità del teatro in carcere in Italia,* "Cercare – carcere anagramma di", II, supplemento a "Teatri delle diversità", XXI, 70/71/71 (dicembre 2015 - maggio 2016), pp. 3-5.

Fulvio De Nigris, Cristina Valenti (a cura di), *Il Teatro dei Risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, Bologna, Alberto Perdisa Editore - Gli amici di Luca, 2014.

Guido Di Palma, *I punti dove sogna il cuore. Pedagogia, protocolli ed esperienza*, "Quaderni di Teatro Carcere", VI, 7-8 (2019), pp. 20-24.

Guido Di Palma, Irene Scaturro (a cura di), *Per-formare il sociale*. *Tomo III: La pedagogia nel teatro sociale*, Roma, Bulzoni, 2024.

Valentina Esposito, *Il Teatro in Carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*, in "Biblioteca Teatrale", 111-112 (luglio-dicembre 2014), pp. 77-89.

Fabrizio Fiaschini, *Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in "Biblioteca Teatrale", 105-106 (gennaio-giugno 2013), pp. 153-171.

Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale*. *Tomo I: Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Roma, Bulzoni, 2022.

Arianna Frattali, *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

Arianna Frattali, *Teatro e carcere: se Alice incontra Amleto nella Fortezza. Analizzare la scena imprigionata* in Arianna Frattali, *Testo e performance dal Settecento al Duemila*, Milano, EDUCatt Università Cattolica, 2014, pp. 51-68.

Piergiorgio Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, "Catarsi teatri delle diversità", II, 4/5 (dicembre 1997), pp. 12-14.

Piergiorgio Giacchè, *L'altra visione dell'altro: una equazione fra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004.

Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Piombino, TraccEdizioni, 1992.

Pietro Giarola, *Il Teatro dentro. Intervista ad Armando Punzo*, "Spirito libero. Periodico lunare di cultura e conoscenza", XX, 5 (maggio 2010), pp. 8-11.

Filippo Giordano, Delia Langer, Luigi Pagano, Giacinto Siciliano*, L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, Egea, 2017.

Filippo Giordano (a cura di), *Creare valore con la cultura in carcere: 1. Rapporto di ricerca sulle attività trattamentali negli istituti di pena a Milano*, Milano, Egea, 2019.

Filippo Giordano, Francesco Perrini, Delia Langer, *Misurare l'impatto sociale. SROI e altri metodi per il carcere*, Milano, Egea, 2019.

Filippo Giordano, *Identità e logiche istituzionali. Uno studio sugli istituti di pena*, Milano, Egea, 2020.

Filippo Giordano, Carlo Salvato, Edoardo Sangiovanni, *Il carcere. Assetti istituzionali e organizzativi*, Milano, Egea, 2021.

Laura Gobbi, Federica Zanetti, *Teatri «re-esistenti». Confronti su teatro e cittadinanze*, Corazzano, Titivillus, 2011.

Craig Haney, *Prison Effects of in the Age of Mass Incarceration*, "The Prison Journal", XX, 10 (2012), pp. 1-24.

Emma Marie Heard, Allyson Mutch, Lisa Fitzgerald e Rob Pensalfini, *Shakespeare in Prison: affecting health and wellbeing*, "International Journal of Prisoner Health", IX, 3 (2013), pp. 111-123.

Jenny Hughes, *The impact of Blagg on challenging and reducing offending by young people. An evaluation of a drama based offending behaviour workshop*, Manchester, Centre for Applied Theatre Research, September 2003.

Jenny Hughes*, Doing the Arts Justice: A Review of Research Literature, Practice and Theory*, London, Unit for the Arts and Offenders, 2005.

Jenny Hughes, Simon Ruding, *MADE TO MEASURE? A critical interrogation of applied theatre as intervention with young offenders in the UK*, in Tim Prentki, Sheile Preston (a cura di), *The Applied Theatre Reader*, Abingdon, Routledge, 2009, pp. 217-225.

Paola Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, Roma, Lithos, 2020.

Maria Inglese, Sergio Manghi, *Dal vivo della ferita. Corpi sensibili, corpo sociale e azione teatrale*, in Bianca Tosatti, Stefano Ferrari (a cura di), *Inquietudini delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte*, "Quaderni di PsicoArt", 6 (2015), pp. 97-115.

Michelle Kelly e Claire Westall (a cura di), *Prison Writing and the Literary World*, Londra, Routledge, 2020.

Fabrizio Leonardi, *Le misure alternative alla detenzione tra reinserimento sociale e abbattimento della recidiva*, "Rassegna penitenziaria e criminologica", 2 (2007), pp. 7-26.

Giuseppe Lipani, *Etica ed estetica del teatro in carcere*, "Cercare – carcere anagramma di", I, supplemento a "Teatri delle diversità", XX, 68/69 (maggio 2015), p. 21.

Maria Longo, Paolo Billi, *Dialoghi teatrali* a cura di Massimo Marino*,* "Quaderni di Teatro Carcere", I, 1 (2013), pp. 7-10.

Maria Longo, Paolo Billi, *L'esperienza dell'altro. Scambi di vita e percorsi di consapevolezza fra carcere e scuola*, "Quaderni di Teatro Carcere", IV, 4 (2016), pp. 22-24.

Ashley E. Lucas, *Prison Theatre and the Global Crisis of Incarceration*, New York, Bloomsbury, 2020.

Connolly Maeve, Monica Prendergast, *Applied Theatre. International Case Studies and Challenges for Practice*, Bristol, Intellect Books, 2009.

Paolo Maier, *Alice invita a sottrarsi al proprio ruolo*, "Teatri delle diversità", XIV, 51 (ottobre 2009), p. 41.

Giulia Innocenti Malini, *La giustizia della grazia*, "Teatri delle diversità", XV, 53 (aprile 2010), pp. 41-43.

Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Milano, Feltrinelli, 2021.

Andrea Mancini (a cura di)*, A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano, Titivillus, 2008.

Massimo Marino, *Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo*, "Prove di drammaturgia", XVII, 2 (dicembre 2011), pp. 6-11.

Massimo Marino, intervista contenuta in "Quaderni di Teatro Carcere", II, 2 (2014), pp. 28-31.

Gemma Marotta, *"The Brig" del Living e "La prigione". Scritture sceniche a confronto*, Tesi di Laurea Magistrale in Teatro Sociale, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2018/2019.

Giovanni Mastrobuoni e Daniele Terlizzese (a cura di), *Harsh or Humane? Detention Conditions and Recidivism*, "EIEF Working Papers Series", 1413, Einaudi Institute for Economics and Finance (EIEF), 2014, rev. 2018, pp. 1-60.

Giovanni Mastrobuoni e Daniele Terlizzese (a cura di), *Leave the Door Open? Prison Conditions and Recidivism*, "American Economic Journal: Applied Economics", XIV, 4 (2022), pp. 200-233.

Rossella Mazzaglia, *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, "Acting Archives", VI, 12 (2016), pp. 66-100.

Caoimhe McAvinchey, *Theatre and Prison*, New York, Bloomsbury, 2018.

Caoimhe McAvinchey, *Applied Theatre: Women and the Criminal Justice System*, New York, Bloomsbury, 2020.

Fergus McNeil, Kirstin Anderson, Sarah Colvin, Katie Overy, Richard Sparks e Lyn Tett, *Inspiring desistance? Arts projects and 'what works?'*, "Justitiele Verkenningen", XXXVII, 5 (2011), pp. 80-101.

Emmanuel Milano, *Carceri: il Garante detenuti e le commissioni Bilancio e Cultura in visita a Volterra*, "In Consiglio", 21 aprile 2023.

Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, "Teatro e storia", I, 1 (1986), p.77-151.

Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, "Teatro e Storia", IV, 2 (ottobre 1989), pp. 199-214.

Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, "Teatro e Storia", IX, 16 (1994), pp. 41-68.

Claudio Meldolesi, *Appunti sul dopo-dramma. Dalla "morte della tragedia" a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia*, "Prove di Drammaturgia", 2 (2001).

Claudio Meldolesi, *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*, "ART'o", 14 (estate 2003), pp. 10-16.

Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, "Teatro e Storia", 33 (2012), pp. 357-378.

Rossella Menna e Giada Russo (a cura di), *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere. Atti del seminario di studi (Bologna, 10 maggio 2012)*, "Quaderni di Teatro Carcere", I, 1 (2013), pp. 55-70.

Alessandra Pirisi, *Le drammaturgie testuali della Compagnia della Fortezza. Con un focus su "Mercuzio non vuole morire": un esempio di teatro di massa*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia del Nuovo Teatro, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2015/2016.

Alessandro Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET, 2007 (ed. or. 2005)

Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET, 2015.

Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo (a cura di), *Teatro, Comunità e Innovazione. Venti anni di SCT Centre*, Milano, FrancoAngeli, 2024.

Emilio Pozzi, Vito Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999.

Emilio Pozzi, Vito Minoia*, Recito, dunque so(g)no*, Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2009.

Armando Punzo, *Come un cabaret rosso inferno*, "Prove di drammaturgia", XI, 1 (luglio 2005), pp. 18-23.

Armando Punzo, *Politiche. Riflessioni sulle possibilità di rappresentazione della realtà in epoca contemporanea,* in Fabrizio Arcuri, Ilaria Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano, Titivillus, 2011, pp. 49-53.

Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore,* Firenze, Edizioni Clichy, 2013.

Armando Punzo, *Lectio* a cura di Cristina Valenti, "Quaderni di Teatro Carcere", I, 1 (2013), pp. 25-27.

Armando Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, "Quaderni di Teatro Carcere", IV, 4 (2016), pp. 6-11.

Armando Punzo, *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Roma, Luca Sossella Editore, 2019.

Paolo Puppa, *Theatre as prison, prison as theatre*, in Alessandra De Martino, Paolo Puppa, Paola Toninato, *Differences on stage*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 68-76.

Susanna Ronconi, Grazia Zuffa, *Recluse. Lo sguardo della differenza femminile sul carcere*, Roma, Ediesse, 2014.

Simon Rudig, *NOT LUKE: The Development of an Applied Theatre Performance for Youth Justice Settings. A thesis submitted to The University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities*, School of Arts, Languages and Cultures, University of Manchester, 2021.

Franco Ruffini, *La libertà dell'attore*, "Cercare – carcere anagramma di", I, supplemento a "Teatri delle diversità", XX, 68/69 (maggio 2015), pp. 3-5.

Giuliano Scabia, *Lectio* a cura di Cristina Valenti, "Quaderni di Teatro Carcere", I,1 (2013), pp. 27-28.

Frédéric Schoenaers e Salim Megherbi, *L'art de lire: théâtre en prison et alphabétisation. Étude de cas d'un programme européen*, "Quaderni di Teatro Carcere", V, 5-6 (2018), pp. 11-24.

Amy Scott-Douglass, *Shakespeare Inside: the Bard Behind Bars*, Londra, Bloomsbury, 2007.

Raffaella Sette, *La recidiva in Italia: riflessioni per il monitoraggio del fenomeno*, "Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza", X, 3 (2016), pp. 110-121.

Jonathan Shailor, *Performing New Lives. Prison Theatre*, Londra, Jessica Kingsley Publishers, 2010.

Giuseppina Speltini, *La scuola incontra il teatro in carcere*, "Quaderni di Teatro Carcere", IV, 4 (2016), pp. 19-22.

Mimmo Sorrentino, *Teatro in alta sicurezza*, Corazzano, Titivillus, 2018.

Antonio Taormina (a cura di), ricerca *Teatro e Carcere in Emilia-Romagna*, report dell'Osservatorio dello spettacolo della regione Emilia Romagna, 2012.

Gianni Tibaldi, *I sogni dei reclusi*, "Teatri delle diversità", XV, 53 (aprile 2010), pp. 38-40.

Gianni Tibaldi, *I sogni dei reclusi (2)*, "Teatri delle diversità", XV, 54/55 (novembre 2010), pp. 18-19.

Alice Toccacieli, *Le drammaturgie di Punzo per la Compagnia della Fortezza. Dal workshop continuato alla dialettica fra interno e esterno del teatro*, Tesi di Laurea Magistrale discussa presso l'Università di Bologna, a.a. 2011-2012 (relatore Gerardo Guccini).

Curt L. Tofteland, *The Keeper of the Keys: Building a Successful Relationship with the Warden*, in Jonathan Shailor (a cura di), Performing New Lives: Reflections on Prison Theatre, London, Jessica Kingsley Publishers, 2010, pp. 213-230.

Stefano Vaja, *I buoni e i cattivi: immagini dal non teatro di Armando Punzo/mostra fotografica di Stefano Vaja. Nihil Nulla, ovvero la macchina di Amleto da Hamletmaschine di Heiner Muller*, Teatro Metastasio di Prato e Biennale di Venezia, 2002.

Stefano Vaja, *Elogio alla Libertà*, Parma, Mup, 2005.

Stefano Vaja, *Compagnia della Fortezza. Hamlice in tournee*, "Dalla parte del torto", XIV, 54 (autunno 2011), p. 20.

Cristina Valenti, *Teatro in carcere. «L'uomo contro il destino»*, in Ead., *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Arezzo, Zona, 2004, pp. 107-117.

Cristina Valenti, *Normalmente stranieri*, "Prove di drammaturgia", XIV, 2 (dicembre 2008), pp. 2-3.

Cristina Valenti, Antonio Taormina, *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti e prospettive*, "Economia della cultura", 4 (dicembre 2013), pp. 441-453.

Cristina Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, "Quaderni di Teatro Carcere", II, 2 (2014), pp. 6-11.

Cristina Valenti, intervista contenuta in "Quaderni di Teatro Carcere", II, 2 (2014), pp. 31-33.

Cristina Valenti, *«Teatri di interazione sociale»: fondamenti di una definizione euristica*, "Prove di drammaturgia", XIX, 1-2 (novembre 2014), pp. 29-33.

Cristina Valenti, *Il teatro sociale, ovvero il teatro*, in Teatro dell'Argine (a cura di), *Il Teatro, la Scuola, la Città, il Mondo, Esperienze, riflessioni e strumenti di teatro tra educazione e cittadinanza*, Torino, Loescher Editore, 2016, pp. 78-82.

Cristina Valenti, *Shakespeare per la Compagnia della Fortezza*, "Prove di Drammaturgia", XXI, 1 (dicembre 2016), pp. 4-12.

Cristina Valenti, *Dal non attore al nuovo attore: l'alterità sulle scene del nuovo millennio*, "Quaderni di Teatro Carcere", VI,7-8 (2019), pp. 18-20.

Cristina Valenti, *Fare teatro in carcere: valenze formative, psicosociali e artistiche* (2020). Intervento pubblicato il 22 luglio 2022 in "Il saggiatore musicale".

Valeria Venturelli, *Amleto in carcere. L'esperienza della Compagnia della Fortezza*, Tesi di Laurea Magistrale in Teatro Sociale, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2018/2019.

Valeria Venturelli, *"Amleto" della Compagnia della Fortezza, vent'anni dopo. Il processo creativo ricostruito a partire dal materiale d'archivio digitale*, "Culture Teatrali", 17 maggio 2021.

Valeria Venturelli, *Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari. Un caso di studio: l'Archivio Compagnia della Fortezza*, "Antropologia e Teatro", 15 (2023), pp. 44-58.

Valeria Venturelli, *Il teatro in carcere: una pratica per promuovere il benessere individuale e di comunità*, "Welfare e Ergonomia", 1 (2023), pp. 143-153.

Bruce Weber, *Rick Cluchey, 82; Prison Theater Was His Redemption*, "The New York Times" (10 gennaio 2016), p. 22.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA: ARCHIVI E MEMORIA

Elisa Anzellotti, *Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza*, "Unclosed", V, 18 (20/04/2018).

Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Aleida Assmann, *Sette modi di dimenticare*, Bologna, Il Mulino, 2019.

Philip Auslander, *Liveness. Performance in Mediatized Culture*, Londra-New York, Routledge. 2008.

Philip Auslander, *Digital Liveness. A historical-philosophical perspective,* "PAJ, A Journal of Performance and Art", XXXIV, 3 (2012), pp. 3-11.

Georges Banu, *Memorie del teatro*, Genova, Il Melangolo, 1987.

Maria Grazia Berlangieri*, Performing Arts, gli archivi digitali e la narrazione interattiva*, "Arti dello Spettacolo / Performing Arts", III, 1 (2017), pp. 16-27.

Maria Barbara Bertini, *Cos'è un archivio*, Roma, Carocci Editore, 2008.

Paola Bertolone, Maria Ida Biggi, Donatella Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, Roma, UniversItalia, 2013.

Maria Giacobbe Borelli, *Come cambia la memoria dello spettacolo nell'era digitale*, "Mimesis Journal", II, 1 (2013), p. 149-161.

Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner e Jeffrey Schnapp, *Digital_Humanities,* Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2016.

Andrea Capaccioni, *Umanistica digitale: tra transizione tecnologica e tradizione*, Rimini, Maggioli Editore, 2022.

Antonio Caronia, Janez Jansa, Domenico Quaranta (a cura di), *Re:akt!*, Brescia, LINK, 2014.

Luca Dal Pozzolo, *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, Milano, Editrice Bibliografica, 2021.

Donatella Gavrilovich, *Performing Arts Archives. Dal Database al Knowledge base: stato dell'arte e nuove frontiere di ricerca*, "Arti dello Spettacolo / Performing Arts", III, 1 (2017), pp. 28-39.

Laura Gemini, *Liveness. Le logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, "Sociologia della comunicazione", 51 (2016), pp. 43-63.

Linda Giuva, Stefano Vitali, Isabella Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi*, Milano, Mondadori Bruno, 2007.

Mariella Guercio, *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

International Council on Archives, *ISAD(G): General International Standard Archival Description*, Trad. di Stefano Vitali, con la collaborazione di Maurizio Savoja, "Rassegna degli Archivi di Stato", LXIII, 1 (gennaio-aprile 2003), pp. 59-190.

International Council on Archives, *Codice Internazionale di Deontologia degli Archivisti (Approvato dall'Assemblea Generale)*, Pechino, 6 settembre 1996.

Randall C. Jimerson, *Archives Power: Memory, Accountability, and Social Justice*, s.l., Society of American Archivists, 2021.

Brian Lavoie, *Il modello di riferimento per un Sistema informativo aperto per l'archiviazione = Open Archival Information System (OAIS) Reference Model*, trad. di Flavia Cancedda, Chiara Cosonni, Agnese Galeffi, Andrea Marchitelli, Lucia Sardo, Roma, AIB, 2016.

André Lepecki, *Not as Before, but Again: Reenactments and Transcreation*, "Performance Studies", New York University, 23 febbraio 2012.

Elio Londolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano, Franco Angeli, 2000.

Isabella Zanni Rosiello, *Gli archivi nella società contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Rebecca Schneider, *Performance remains*, "A Journal of the Performing Arts", VI, 2 (2001), pp. 100-108.

Diana Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Artemide, 2020.

Francesca Tomasi, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico. Un percorso tra archivi, biblioteche e musei*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022.

Federico Valacchi, *Diventare archivisti*, Milano, Editrice Bibliografica, 2014.

EMEROGRAFIA

Compagnia della Fortezza

Teresa Giannoni, *È come un carnevale con coriandoli di rabbia. Il Rabelais di Punzo per i detenuti attori*, "Il Tirreno", 23 luglio 2006.

Franco Quadri, *Nel carcere di Volterra il teatro rende più liberi*¸ "La Repubblica", 18 luglio 2000.

Franco Quadri, *I buffoni di Rabelais se la prendono con il pubblico*, "La Repubblica", 30 luglio 2006.

Marat-Sade

Antonio Audino, *Via le maschere. Qui si recita la vita,* "Il Sole 24 Ore", 1 agosto 1993.

Alessandro Baricco, *Bici, blues e Marat Sade*, "Sette/Corriere della Sera", 19 agosto1993.

Gianfranco Capitta, *Col ministro oltre le sbarre* , "Il Manifesto", 10 agosto 1993.

Rita Cirio, *Dietro quelle sbarre*, "L'Espresso", 12 settembre 1993.

Anna Contini, *Il Marat-Sade di Punzo. Danzando nella gabbia cieca della reclusione*, "Krapp's Last Post", 11 marzo 2009.

Masolino D'Amico, *Emozioni dal carcere. A Volterra "Marat-Sade" di Weiss, dopo dieci mesi di prove*, "La Stampa", 22 luglio 1993.

Paolo Lucchesini, *Pazzi con Marat. Successo per il testo di Weiss, mistico evento corale*, "La Nazione", 22 luglio 1993.

Gianni Manzella, *"Marat Sade" dietro le sbarre*, "Il Manifesto", 27 luglio 1993.

Massimo Marino, *Compagnia della Fortezza: in carcere da vent'anni*, "Hystrio", XXI, 4 (dicembre 2008), pp. 2-3; poi in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere*, Corazzano, Titivillus, 2008, pp. 314-316.

Enzo Moscato, *Una commedia che si chiama libertà,* "Il Mattino", 18 luglio 1993.

Mauro Paissan, *Un'isola tra le antiche mura,* "Il Manifesto", 10 agosto 1993.

Renato Palazzi, *Il circo allucinato di Marat-Sade*, "Il Sole 24 Ore", 1 agosto1993.

Franco Quadri, *Rivoluzione e libertà nel manicomio criminale*, "La Repubblica", 24 luglio 1993.

Aggeo Savioli, *Rivoluzione fra le sbarre*, "L'Unità", 24 luglio 1993.

I Negri

Gianfranco Capitta, *In un mondo da reinventare. Il testo portato in scena da quaranta detenuti della Fortezza apre ufficialmente il festival*, "Il Manifesto", 27 luglio 1996.

Rita Cirio, *Le nostre prigioni*, "L'Espresso", 25 agosto 1996.

Margherita D'Amico, *State buoni, se potete*, "Corriere della Sera", 18 luglio 1996.

Maria Grazia Gregori, *L'intervista. Incontro con Armando Punzo che debutta a Volterra con i detenuti*, "L'Unità", 18 luglio 1996.

Magda Poli, *A Volterra l'urlo dei "negri" e delle donne algerine*, "Corriere della Sera", 29 luglio 1996.

Franco Quadri, *Negri-detenuti un successo a Volterra*, "La Repubblica", 5 agosto 1996.

Aggeo Savioli, *Clownerie nere dietro le sbarre*, "L'Unità", 26 luglio 1996.

Amleto

Cinzia Berardi, *Quel "Nulla" dopo Amleto*, "Il Gazzettino", 23 agosto 2001.

Claudia Cannella, *Dietro le sbarre nel giardino di Amleto*, "Hystrio", XIV, 4, ottobre/dicembre 2001, pp. 22-23.

Gianfranco Capitta, *Nel grado azzerato della Realtà*, "Il Manifesto", 20 luglio 2001.

Cecilia Cecchi, *Al Maschio di Volterra "Amleto" recita dietro le sbarre*, "Il Tirreno", 17 luglio 2001.

Sergio Colomba, *C'è Amleto dietro le sbarre*, "Il Resto del Carlino", 17 luglio 2001.

Masolino D'Amico, *Dal carcere di Volterra l'Amleto quasi muto dei simpatici dannati*, "La Stampa", 18 luglio 2001.

Nico Garrone, *Il mio Amleto muto rimasto senza utopie*, "La Repubblica", 24 agosto 2001.

Simona Maggiorelli, *Amleto dietro le* sbarre, "La Rinascita della sinistra", 27 luglio 2001.

Valeria Ottolenghi, *Amleto in carcere*, "La Gazzetta di Parma", 13 agosto 2001.

Valeria Ottolenghi, *Dalla macchina di Amleto la ricerca di un senso*, "La Gazzetta di Parma", 3 settembre 2001.

Renato Palazzi, *È un carcere il giardino di Amleto*, "Il Sole 24 Ore", 22 luglio 2001.

Franco Quadri, *Amleto dietro le sbarre, i detenuti commuovono*, "La Repubblica", 17 luglio 2001.

Franco Quadri, *Indagine sul teatro con attori-manichini*, "La Repubblica", 27 agosto 2001.

Gabriele Rizza, *Primo piano su Amleto*, "Il Tirreno", 11 luglio 2001.

Paolo Ruffini, *Amleto "prigioniero" nel carcere di Volterra*, "Liberazione", 20 luglio 2001.

Nicola Viesti, *A Volterra i nuovi linguaggi della scena. Che parlano di Sud*, "Corriere del Mezzogiorno", 25 luglio 2001.

L'opera da tre soldi

Gianfranco Helbling, *Brecht in prigione. I detenuti del carcere di Volterra in un allestimento ispirato all'"Opera da tre soldi"*, "Area", 30 agosto 2002.

Simona Maggiorelli, *Il cabaret chiuso in carcere*, "Avvenimenti", 2 agosto 2002.

Massimo Marino, *La ballata di Mackie detenuto di Volterra*, "L'Unità", 25 luglio 2002.

Valeria Ottolenghi, *Dolorosa e comica sensualità della Fortezza con i costumi di Emanuela Dall'Aglio*, "Gazzetta di Parma", 5 agosto 2002.

Franco Quadri, *Sesso, cancan e cabaret dietro le sbarre del carcere*, "La Repubblica", 26 luglio 2002.

Andrea Rustichelli, *Brecht dietro le sbarre*, “Hystrio”, ottobre-novembre 2002.

Francesco Tei, *Il gran varietà dei carcerati attori*, “Il Resto del Carlino”, 24 luglio 2002.

I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht

Mauro Alvoni, *Pescecani dissacranti a luci rosse*, “La Nuova Ferrara”, 4 marzo 2005.

Nicola Arrigoni, *“I Pescecani”, una festa per il teatro. Strepitosa serata al Comunale con la compagnia La Fortezza*, “La Provincia”, 24 marzo 2005.

Anna Bandettini, *Attenti ai Pescecani. Brecht, il cabaret e tante emozioni dentro la Fortezza*, “La Repubblica”, 11 giugno 2005.

Pasquale Bellini, *Cosa resta di Bertolt Brecht? Al via la stagione del teatro Kismet*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 31 ottobre 2005.

Gilda Camero, *I Pescecani, tutto Brecht e il teatro,* “Bari Sera”, 3 novembre 2005.

Gianfranco Capitta, *Cabaret contro la malavita*, “Il Manifesto”, 24 luglio 2003.

Sara Chiappori, *Il carcere incontra il manicomio. La compagnia della Fortezza inaugura la stagione estiva a Milano*, “Il diario della settimana”, 10 giugno 2005.

Masolino D’Amico, *I detenuti della Fortezza fanno teatro con allegria*, “La Stampa”, 24 luglio 2003.

Michele De Luigi, *Uno spiazzamento continuo che resuscita il teatro. Il coinvolgente spettacolo de “I pescecani” portato in scena dai carcerati de La Fortezza*, “Messaggero Veneto”, 17 ottobre 2005

Enrico Fiore, *La Fortezza al Mercadante. Se Libero Bovio incontra Brecht e Zappulla*, “Il Mattino”, 30 maggio 2004.

Goffredo Fofi, *Pane e acqua per tutti*, “Lo straniero”, ottobre 2003.

Pierfrancesco Giannangeli, *Tre soldi di umanità*, “La Gazzetta Politica”, 1 agosto 2003.

Maria Teresa Giannoni, *L’Oscar del teatro ai reclusi. “I pescecani” dei detenuti di Volterra il miglior spettacolo del 2003*, “Il Tirreno”, 14 dicembre 2004.

Massimo Marino, *Noi in carcere, i Pescecani al potere*, “L’Unità”, 25 luglio 2003.

Valeria Ottolenghi, *Quel che resta di Brecht con la genialità di Punzo*, "La Gazzetta di Parma", 2 agosto 2003.

Jean-Louis Perrier, *Le cabaret prison des criminels de la Fortezza*, "Le Monde", 26 luglio 2003.

Franco Quadri, *Brecht nei 15 anni della Fortezza*, "La Repubblica", 23 luglio 2003.

Simona Regina, *"Pescecani": dalle carceri al palcoscenico*, "Il Piccolo", 31 ottobre 2005.

Gabriele Rizza, *Volterra nel circo di Brecht*, "Il Manifesto", 25 luglio 2003.

Francesco Tei, *Tango Brechtiano dietro le sbarre*, "Hystrio", 4, 2003.

Nicola Viesti, *Nella Fortezza del Kismet con i "Pescecani" di Punzo*, "Corriere del Mezzogiorno", 1 novembre 2005.

Alice nel Paese delle Meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà

Sandro Avanzo, *La Compagnia della Fortezza segue il Bianconiglio e trova il teatro*, "Liberazione", 28 luglio 2009.

Erica Bernardi, *C'era una volta Volterra*, "PaneAcqua", 27 luglio 2009.

Gianfranco Capitta, *Alice en travesti incontra Amleto*, "Il Manifesto", 26 luglio 2009.

Titti Danese, *Un'altra scena in carcere*, "Sipario", dicembre 2009, pp. 71-72.

Fabio Francione, *"Alice" nel paese del teatro: saggio sulla fine di una civiltà*, "Il Cittadino", 24 luglio 2009.

Maria Teresa Giannoni, *A Volterra il volo di Alice dietro le sbarre*, "Il Tirreno", 21 luglio 2009.

Maria Teresa Giannoni, *In carcere con la favola di Alice*, "Il Tirreno", 23 giugno 2009.

Valentina Grazzini, *Se Alice batte il carcere*, "L'Unità", 25 luglio 2009.

Massimo Marino, *"I soldati di Kantor che arrivano con il loro antico tremore"*, "Controscene", luglio 2009.

Leonardo Mello, *"Alice nel paese delle meraviglie" secondo Armando Punzo. Un nuovo, strepitoso spettacolo della Compagnia della Fortezza*, "VeneziaMusica e dintorni", ottobre 2009.

Manolo Morandini, Francesca Suggi, *Muri di carta e parole. La dama bianca grida "Il mondo arretra"*, "Il Tirreno - Volterra Valdicecina", 24 luglio 2009.

Valeria Ottolenghi, *A Volterra un'Alice molto "made in Parma"*, "La Gazzetta di Parma", 25 luglio 2009.

Renato Palazzi, *Amleto nel paese delle meraviglie*, "Il Sole 24 Ore", 26 luglio 2009.

Elisabetta Povoledo, *Maximum security, and a starring role*, "International Herald Tribune", 23 luglio 2009.

Franco Quadri, *Alice fra le meraviglie del carcere*, "La Repubblica", 27 luglio 2009.

Gabriele Rizza, *Maschere dal carcere. Sotto il sole tra i detenuti attori di "Alice"*, "Il Tirreno", 22 luglio 2009.

Gabriele Rizza, *Non solo Alice in fuga dal carcere*, "Il Manifesto", 8 luglio 2009.

Valeria Ronzani, *Amleto incontra Alice nel regno dell'anarchia*, "Corrierefiorentino.it", luglio 2009.

Rodolfo Sacchettini, *Alice nella Fortezza*, "Lo Straniero", ottobre 2009.

Danilo Soscia, *Alice ovvero la Fine. Ecco la Compagnia della Fortezza di Armando Punzo*, "Pisanotizie.it", 27 luglio 2009.

Eleonora Tedeschi, *Alice libera Amleto, tra le mura del carcere di Volterra*, "Krapp's Last Post", 28 luglio 2009.

Francesco Tei, *Inseguendo Amleto nel paese delle meraviglie*, "Hystrio", ottobre 2009.

Sabrina Terranova, *Volterra teatro, Alice nel paese delle meraviglie,* "Altrevelocità", luglio 2009.

Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà

Sandro Avanzo, *Se la svagata Alice incontra Amleto dentro un carcere*, "Liberazione", 31 luglio 2010.

Angela Azzarone, *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà dei detenuti del carcere di Volterra*, "Fusiorari.org", 24 febbraio 2011.

Alessandra Bonaccorsi, *Oltre l'handicap e le sbarre. Grazie al teatro*, "Confidenze", 16 novembre 2010.

Rita Capezzuto, *Teatro e carcere*, "Domus", ottobre 2010.

Gianfranco Capitta, *Amleto e Alice si incontrano fuori dalle mura del carcere*, "Il Manifesto", 31 luglio 2010.

Sara Chiappori, *Il fantasy dove Amleto incontra Alice e il Coniglio*, "La Repubblica – Milano", 22 febbraio 2011.

Sara Chiappori, *Mille spettatori per i detenuti di Volterra*, "La Repubblica – Milano", 25 febbraio 2011.

Tommaso Chimenti, *La Fortezza tra Amleto e Alice*, "Il Nuovo Corriere di Prato", 7 luglio 2010.

Titti Danese, *Ergastolani della ribalta*, "Stilos", settembre 2010.

Fosca di Tullio, *Volterra, il teatro oltre lo spettacolo*, "Le due città", settembre 2010.

Andrea Dispenza, *Hamlice, Saggio sulla fine di una civiltà – Hangar Bicocca (Milano)*, "Saltinaria.it", 4 marzo 2011.

Renzo Francabandera, *L'Hamlice di Punzo all'Hangar Bicocca*, "PaneAcqua", 28 febbraio 2011.

Renzo Francabandera, *VolterraTeatro, il carcere dentro e fuori*, "PaneAcqua", agosto 2010.

Fabio Francione, *Il teatro a Volterra e gli animali da palcoscenico*, "Il Cittadino", 28 luglio 2010.

Maria Teresa Giannoni, *Noi contro il qualunquismo*, "Il Tirreno", 30 giugno 2010.

Livia Grossi, *Se Amleto incontra Alice Ofelia diventa drag queen*, "Corriere della Sera – Milano", 20 febbraio 2011.

Katia Ippaso, *Amleto in carcere*, "La nuova ecologia", novembre 2010.

Katia Ippaso, *Armando Punzo. Ho paura di questa Italia*, "Gli Altri", 18 febbraio 2011.

Katia Ippaso, *Parole come libertà, teatro come rivoluzione*, "Gli Altri", 30 agosto 2010.

Lucia Magi, *Una cárcel en el país de las maravillas*, "El País", 21 luglio 2010.

Giovanna Mancini, *5 domande a… Armando Punzo. L'Hangar sarà la tana del Bianconiglio*, "Il Sole 24 Ore", 22 febbraio 2011.

Massimo Marino, *Hamlice esplosa all'Hangar Bicocca: la Compagnia della Fortezza recita a Milano davanti a 1.200 spettatori*, "Controscene – Corriere di Bologna", 25 febbraio 2011.

Massimo Marino, *La rivolta delle parole tra i velluti rossi: la Compagnia della Fortezza in teatro,* "Corriere della sera", "Boblog", 13 agosto 2010.

Massimo Marino, *Nel tunnel di "Hamlice" verso l'impossibile*, "Venezia Musica e dintorni", 46, maggio-giugno 2012.

Manolo Morandini, Francesca Suggi, *Niente lenzuola appese, la nostra evasione è salire sul palcoscenico*, "Il Tirreno – Pontedera", 30 luglio 2010.

Manolo Morandini, Francesca Suggi, *Un teatro stabile nel Maschio per dare lavoro*, "Il Tirreno – Pontedera", 30 luglio 2010.

Valeria Ottolenghi, *Punzo tra "Alice" e "Amleto"*, "Gazzetta di Parma", 1 agosto 2010.

Renato Palazzi, *Questa sera recito me stesso*, "Domenica", inserto de "Il Sole 24 Ore", 25 luglio 2010.

Fulvio Paloscia, *Il Teatro Stabile nella Fortezza. A Volterra i detenuti sognano*, "La Repubblica – Firenze", 25 luglio 2010.

Paolo Petroni, *Galeotto Amleto. Shakespeare in scena alla Fortezza*, "Corriere della Sera", 29 luglio 2010.

Franco Quadri, *Ecco Alice e Amleto nel cuore della Fortezza*, "La Repubblica", 31 luglio 2010.

Gabriele Rizza, *E dentro il cortile del carcere scoppia la libertà*, "Il Tirreno", 29 luglio 2010.

Eugenia Romanelli, *Dalle sbarre al palco*, "Il Fatto Quotidiano", 17 febbraio 2011.

Francesca Suggi, *In teatro il rispetto delle diversità*, "Il Tirreno – Pontedera", 1 agosto 2010.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SPETTACOLI

Jorge Luis Borges, *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2015.

Bertolt Brecht, *L'opera da tre soldi*, trad. di Emilio Castellani, in Id., *I capolavori. Vol. I*, a cura di Hellmut Riediger, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-103 (ed. or. 1928).

Lewis Carrol, *Alice 'int'o Paese d'e Maraviglie*, trad. in lingua napoletana di Roberto D'Ajello, Sorrento, Franco Di Mauro, 2002 (ed. or. 1865).

Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie-Alice nello specchio*, trad. di Donatella Ziliotto e Antonio Lugli, Milano, Salani, 2010 (ed or. 1865-1871)

Lewis Carroll, *Il mondo di Alice*, a cura di Masolino D'Amico, Milano, BUR, 2011 (ed. or. 1865-1871).

Anton Pavlovič Čechov, *Il gabbiano*, trad. di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1970 (ed. or. 1895).

Anton Pavlovič Čechov, *Zio Vanja*, trad. di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1970 (ed. or. 1896/1897).

Rainer Werner Fassbinder, *I rifiuti, la città e la morte e altri testi*, trad. di Roberto Menin, Milano, Ubulibri, 1992 (ed. or. 1974).

Mohandas K. Gandhi, *Villaggio e autonomia: la nonviolenza come potere del popolo*, trad. di Francesca della Monica, Giannozzo Pucci, Cinzia Vuturo, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1982.

Jean Genet, *I negri*, trad. di Rodolfo Wilcock, in Id., *Tutto il teatro*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 207-266.

Jean Genet, *Notre-Dame Des Fleurs*, trad. di Dario Gibelli, Milano, Il Saggiatore, 1996 (ed. or. 1943).

Jules Laforgue, *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale* in Jules Laforgue, *Poesie e prose*, trad. di Ivos Margoni, Milano, Mondadori, 1971 (ed. or. 1887), pp. 279-310.

Jules Laforgue, *Il miracolo delle rose* in Jules Laforgue, *Poesie e prose*, trad. di Ivos Margoni, Milano, Mondadori, 1971 (ed. or. 1887), pp. 311-325.

Jean-Luc Lagarce, *Noi, gli eroi*, in Id., *Teatro I. Ultimi rimorsi prima dell'oblio; Giusto la fine del mondo; I pretendenti; Noi, gli eroi*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2009 (ed. or. 1993), pp. 147-193.

Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1986.

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo*, "Le Figaro", Parigi, 20 febbraio 1909.

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista Tip. A. Taveggia, 1912.

Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, trad. di Gianni Celati, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2015 (ed. or. 1853).

Enzo Moscato, *Little Peach (Memorie di una spogliarellista)*, in Id., *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 37 – 44.

Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, trad. di Saverio Vertone, in Id., *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1991 (ed. or. 1977), pp. 81-89.

Friedrich Nietzsche, *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*, trad. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1977 (ed. or. 1895).

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, trad. di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1991 (ed. or. 1908).

Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, trad. di Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 2013 (ed. or. 1982).

Harold Pinter, *Dialogo a Tre*, trad. di Elio Nissim in Pinter, *Dialoghi e monologhi*, Roma, Gremese, 1992, pp. 55-56 (ed. or. 1959).

Annibale Ruccello, *Ferdinando*, in Id., *Teatro*, a cura di Luciana Libero, Napoli, Guida, 1993, pp. 149-218.

Franco Scaldati, *Lucio¸* in Valentina Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997 (ed. or. 1977).

William Shakespeare, *Amleto*, trad. e cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2013 (ed. or. 1995).

August Strindberg, *Inferno*, trad. di Christian Kolbe, Massa, Edizioni Clandestine, 2014 (ed. or. 1897).

Peter Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade*, trad. di Ippolito Pizzetti, Torino, Einaudi, 1967 (ed. or. 1964).

NORMATIVA PENITENZIARIA

Codice penale emanato con r.d. 19 ottobre 1930 n. 1398 (c.d. Codice Rocco).

Legge 26 luglio 1975 n. 354 “Norme sull'ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure privative e limitative della libertà”.

Legge 10 ottobre 1986 n. 663 (c.d. Gozzini) “Modifiche alla legge sull’ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure privative e limitative della libertà”

Prison Act del 1898 “An Act to amend the Prisons Acts”.

Prevention of Crime Act del 1908 “An Act to make better provision for the prevention of crime […]”.

Criminal Justice Act del 1948 “An Act to abolish penal servitude, hard labour, prison divisions and sentence of whipping […]”.

Prison Act del 1952 “An Act to consolidate certain enactments relating to prisons and other institutions for offenders and related matters […]”.

Criminal Justice Act del 1991 “An Act to make further provision with respect to the treatment of offenders and the position of children and young persons […]”.

Prison Rules 1999.

VIDEOGRAFIA

Anime salve, documentario sulla Compagnia della Fortezza a cura di Domenico Iannacone nell'ambito di *I dieci comandamenti*, Rai Tre, 30 dicembre 2018.

I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht, DVD dello spettacolo della Compagnia della Fortezza pubblicato nella Collana "Teatro Incivile" in allegato al quotidiano "L'Unità", regia di Armando Punzo, 2006.

Laboratorio teatrale 1998. Orlando Furioso, a cura di Pasquale Catalano e Andrea Salvadori, produzione Carte Blanche con il sostegno di ETI-Ente Teatrale Italiano, 1998.

La Compagnia della Fortezza, Documentario sulla retrospettiva del 1997 di *Marat-Sade, La prigione, I Negri* della Compagnia della Fortezza, produzione Fabrica-centro di ricerca sulla comunicazione di Oliviero Toscani, 1997.

Le voci di dentro - Carte Blanche: cinque anni di teatro nel carcere di Volterra, documentario con interventi di Dario Fo e dell'On. Mario Gozzini, regia di Stefano Marcelli, produzione RAI-TGR in collaborazione con la Provincia di Pisa, 1993.

Materiale audiovisivo conservato presso l'archivio storico della Compagnia della Fortezza, Fondo digitale consultato presso Biblioteca delle Arti, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

SITOGRAFIA

http://www.compagniadellafortezza.org/

http://www.ristretti.it/

http://volterrateatro.it/

https://www.tipp.org.uk/

https://www.synergytheatreproject.co.uk/

https://rideout.org.uk/

http://prisonartsinthenews.blogspot.com/

https://artsincriminaljustice.org.uk/

https://prisonartsinthenews.blogspot.com/

FONTI ORALI

Beatitudo. Da Shakespeare a Borges: percorsi di drammaturgia per la Compagnia della Fortezza: conferenza dottorale di Armando Punzo tenuta presso Palazzo Marescotti, Bologna, nell'ambito della programmazione dell'attività didattica e di formazione del Dottorato in Arti visive, performative, mediali, 21 marzo 2019.

Un'idea più grande di me, intervista ad Armando Punzo a cura di Laura Palmieri per "TeatrinProva", Rai Radio Tre, 30 novembre 2019.

Storie teatrali 50. Compagnia della Fortezza, podcast di 5 puntate a cura di Laura Palmieri, Rai Radio Tre, agosto 2020.

Avventurose distanze: le nuove frontiere del teatro, rubrica di 8 puntate a cura di Fabrizio Fiaschini pubblicata sul canale Youtube di Fondazione Fraschini, 2020.

In prospettiva. Dialoghi sul teatro # 12// Armando Punzo. Dialogo tra il regista e Cristina Valenti, introdotto da Rossella Mazzaglia all'interno del ciclo *In prospettiva. Dialoghi sul teatro* a cura di Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Rossella Mazzaglia, prodotto da ERT e La Soffitta. Canale Youtube di Emilia Romagna Teatro, 2020.

Deleuze-Guattari 1980-2020. Quarant'anni di Mille piani. Capitalismo e schizofrenia, ciclo di incontri a cura di Orthes, The Crack-Up, Tiresia. Centro di ricerca per la psicoanalisi e la filosofia. Canale Youtube di Orthes Editrice, 2020-2021.

L'Officina di Opera Liquida: un incrocio di sguardi tra teatro e accademia, Masterclass e spettacoli dal vivo a cura di Opera Liquida, Casa di reclusione Milano Opera, 24-26 novembre 2022.

Intervista ad Armando Punzo, a cura di Valeria Venturelli, Volterra, 13, 15, 17 maggio 2024. Cfr. trascrizione integrale in Capitolo 14. Interviste.

Intervista a Cinzia De Felice, a cura di Valeria Venturelli, Volterra, 17 maggio 2024. Cfr. trascrizione integrale in Capitolo 14. Interviste.

Intervista a Simon Ruding, a cura di Valeria Venturelli, Manchester, 13 dicembre 2023. Cfr. trascrizione integrale in Appendice.

Intervista a Saul Hewish, a cura di Valeria Venturelli, Stoke-on-Trent, 20 novembre 2023. Cfr. trascrizione integrale in Appendice.

Intervista a Esther Baker, a cura di Valeria Venturelli, Londra, 6 dicembre 2023. Cfr. trascrizione integrale in Appendice.

RINGRAZIAMENTI

Grazie alla professoressa Cristina Valenti, che mi ha accompagnata in questo lungo percorso accademico e umano, per gli impagabili consigli, la fiducia e l'autentica passione dimostrata attraverso i suoi insegnamenti. Grazie alla professoressa Rossella Mazzaglia, Supervisore del terzo anno di ricerca, per le preziose intuizioni e il sostegno.

Un sentito ringraziamento a tutta l'Associazione Carte Blanche: a Cinzia De Felice e ad Armando Punzo, per avermi dato la possibilità di accedere al materiale d'archivio e scoprire il lavoro quotidiano che è dietro la creazione di un "teatro impossibile", per essere stati sempre disponibili e aperti al dialogo; a Eva Cherici, per il suo prezioso supporto e costante aiuto; ai collaboratori e agli attori della Compagnia della Fortezza che mi hanno accolta nella loro casa e nel loro teatro. Grazie anche alla direzione e al corpo della polizia penitenziaria della Casa di reclusione di Volterra.

Grazie ai tecnici della Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna, in particolare a Gianmario Merizzi, per la sua sempre totale disponibilità e competenza nel fornire assistenza durante tutto il mio lavoro di ricerca.

Grazie di cuore anche a Simon Ruding, per la sua costante presenza umana e professionale e per avermi accolto in TiPP facendomi sentire a casa, e a tutti i collaboratori: Rachel Graham, Shelley Wagon, Kate McKoy, Rachel Forster. Grazie a Saul Hewish di Rideout ed Esther Baker di Synergy Theatre per aver condiviso con me aspetti del loro lavoro.

Un ringraziamento speciale va ai miei genitori, a mia sorella Ilaria, a Viviana, Martina, Davide, Francesca.