UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Dams Teatro

Il Teatro in Carcere:

I Pescecani della Compagnia della Fortezza

Tesi di Laurea in Istituzioni di regia

Relatore:

Chiar.mo Prof. Claudio Longhi

Presentata da:

Federico Brocani

Sessione III

Anno Accademico 2006 – 2007

Indice

Introduzione **3**

1. Il Teatro in carcere **7**
1.1. Premessa 7
1.2. Introduzione 7
1.3. Il susseguirsi delle leggi per il carcere in Italia 8
1.4. Gli inizi 10
1.5. Il teatro antropologico 13
1.6. Fare teatro in carcere 15
1.7. Passaggio dal buio alla luce 18

2. La Compagnia della Fortezza **23**
2.1. Gli inizi e lo sviluppo 23
2.2. L'esperienza di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza 26
2.3. Annet Henneman e Armando Punzo 29
2.4. Gli Spettacoli 31
2.5. La Gatta Cenerentola 32
2.6. Masaniello 33
2.7. 'O juorno' e San Michele 34
2.8. Il Corrente 35
2.9. Marat-Sade, La Prigione, I Negri 36
2.10. Eneide II studio 45
2.11. L'Orlando Furioso 46
2.12. Insulti al pubblico 47
2.13. Macbeth 48
2.14. Opera da tre soldi 49
2.15. P.P. Pasolini, ovvero l'elogio del disimpegno 50
2.16. Appunti per un Film 50
2.17. Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni 51
2.18. Pinocchio - Lo Spettacolo della Ragione 51

3. I Pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht **53**
3.1. Bertolt Brecht e "Opera da tre soldi" 54
3.2. Nel Ventre dei Pescecani 58

Conclusioni **65**
Bibliografia **67**
Appendice **73**

Introduzione

Il presente studio si propone di indagare le forme particolari del teatro cresciuto, sempre più in questi ultimi anni, tra la scena e il sociale, termine quest'ultimo che include il disagio psichico, l'handicap fisico, la detenzione, l'emarginazione. La mia attenzione si è rivolta all'area della detenzione; e fra le molte realtà esistenti variamente sviluppatesi, ho preso come oggetto di studio La Compagnia della Fortezza, presente e ben attiva, dentro la casa di reclusione della Fortezza a Volterra. Infatti, grazie alla collaborazione nata fra il regista Armando Punzo e i detenuti-attori, si è dato il via a vari laboratori, spettacoli e attività teatrali che hanno avuto esiti svariati: le iniziative si sono moltiplicate con presupposti, scopi e metodologie molto diverse.

In primo luogo, è importante puntualizzare il rapporto tra il teatro e il carcere; cioè tra una forma d'arte che nasce dalla libera espressione dell'uomo e dalla estrinsecazione del sé e un ambiente estremamente chiuso, barricato, estraneo alla città, dove il detenuto è costretto ad affidare la propria vita e il proprio tempo alla direzione del carcere di appartenenza. La condizione esistenziale del detenuto è una condizione alienata, che difficilmente si apre al dialogo e spesso anzi è caratterizzata da una incomunicabilità.

Il teatro in carcere invece è un forte strumento per gli attori-detenuti nel senso di una loro emancipazione, ma è anche il frutto di una legislazione più avanzata che si batte per il reinserimento in società di chi vive da anni in carcere. L'esperienza teatrale, quando è guidata da una corretta metodologia artistica, crea indirettamente una situazione pedagogica che coinvolge tutti quelli che attraversano quella determinata esperienza teatrale, arricchendo la cura e la stima della persona, la propria salute mentale e corporea, la propria esperienza cognitiva.

Chi, facendo teatro all'interno del carcere, vuole proporre un laboratorio finalizzato alla messinscena di uno spettacolo, deve impostare il lavoro su forme unificatrici oppure indirizzarlo verso mete ritmiche, musicali. Il testo viene visto dal detenuto come elemento di emancipazione, come bisogno vitale; per chi sta in isolamento la liberazione della fantasia può risultare curativa, e il teatro spinge il detenuto a riscattare temporaneamente il suo istinto, a mimetizzarsi; il regista e i vari collaboratori vengono presi come punto di riferimento. Infatti il regista diventa una potenza unificatrice dentro un mondo in cui si è dimenticato cosa significhi esprimere qualcosa di personale e corale; ma il suo ruolo deve essere al contempo dotato di autorità in quanto, a volte, è necessario tenere a freno le reazioni espressive troppo violente e bisogna percorrere un cammino lento che porti alla graduale liberazione della fantasia e dell'estro dei detenuti. La funzione del regista è dunque fondamentale. Inoltre in quanto persona deputata alla organizzazione della scena e alla connessione dei processi drammaturgici e scenici, il regista deve anche sapersi tenere ad una certa

distanza dai detenuti in modo da non farsi coinvolgere emotivamente, in modo da dirottare e guidare meglio le emotività degli uomini che gli stanno di fronte amalgamandole e rendendole in grado di esprimersi pienamente. Solo così l'esito complessivo risulta corale, coinvolgente e portatore di nuovi stimoli sia affettivi che artistici. La pratica teatrale offre al recluso un aiuto a ricordare percezioni e sentimenti offuscati dall'alienazione carceraria, facendogliene scoprire dei nuovi e inoltre spinge ad attivare forme essenziali di interazione e di solidarietà, intendendo lo spettacolo come un'impresa collettiva.

Tuttavia esiste un notevole problema: il ritorno alla reclusione dopo ogni spettacolo. In questa fase bisogna prendersi cura di ogni singola persona, facendo attenzione che il detenuto non si abitui troppo a vivere questa esperienza solo come scoperta degli altri ma soprattutto come occasione per se stessi. Il carcere cancella l'identità culturale, devia il pensiero, sgretola la lingua; qui il teatro interviene fortemente e agisce sui carcerati attraverso la memoria e il dialogo che sono i suoi fondamenti. L'attore in quanto artista produce un'energia superiore nei confronti della vita quotidiana, e la pratica teatrale lo aiuta a non cedere all'alienazione della vita carceraria; in questo senso agiscono sia i laboratori che le attività sceniche le quali contribuiscono ad un notevole rafforzamento della persona e ad un arricchimento di risorse fisiche e mentali. Perché il teatro è fondato sulla possibilità di esprimersi sia mentalmente che fisicamente: attività mentale che stimola il pensiero, che rende manifesta l'interiorità, la sfera emotiva; attività fisica perché coinvolge il corpo nel suo esprimersi liberamente attraverso il gesto, e nel suo continuo relazionarsi con gli altri. Con il teatro in carcere si è di fronte ad un fenomeno meritevole di ammirazione che, senza un progetto organico ma grazie a piccoli finanziamenti e sulla base di spinte, di labili impulsi teorici, si sta facendo strada in Italia, riuscendo a portare in scena l'oscurità delle storie umane passate e a venire.

Il progetto di Laboratorio Teatrale nel Carcere di Volterra nasce nell'agosto del 1988, a cura dell'associazione Carte Blanche, che ha come scopo principale quello di fare teatro di animazione e soprattutto di fare produzioni in proprio includendo intense attività culturali, sotto la direzione del regista Armando Punzo. Dopo lo scioglimento del gruppo internazionale *L'Avventura,* l'apprendistato registico di Punzo a Volterra, ebbe come scopi: l'idea di mettere in scena uno spettacolo con tanti attori non professionisti e rompere in maniera radicale con la pratica di teatro tradizionale uscendo dai canoni accademici della rappresentazione e dando vita ad un *teatro altro.* L'attività teatrale ha inizio ogni autunno con il laboratorio nel quale si forma la Compagnia, e in primavera c'è l'ideazione concreta dello spettacolo da esibire a luglio in occasione dell'apertura del Festival *Volterrateatro*. I primi spettacoli realizzati dalla Compagnia erano presentati come evento unico all'interno della struttura carceraria; solo a partire dal 1993 le tre repliche dei primi lavori in

napoletano, allestite di pomeriggio nel cortile del carcere, sono messe in scena come rappresentazioni pubbliche e si avvalgono di progetti sempre più articolati. Di qui iniziano a giungere numerosi inviti sia da parte dei principali teatri e festival italiani, sia dai maggiori festival internazionali. Le rappresentazioni degli spettacoli fuori dal carcere furono una grande conquista; tuttavia negli anni 1995 e 1996 si decise di sospendere, per un certo periodo, ogni attività trattamentale a causa di episodi vari: fughe, atti criminali ed evasioni di detenuti-attori, proprio durante alcuni spettacoli, come ad esempio *I Negri* di Genet a Volterra. Le produzioni teatrali della Compagnia, con la regia di Armando Punzo, hanno avuto uno sviluppo notevole: le prime collaborazioni furono con Roberto de Simone, Elvio Porta, autori di testi in dialetto napoletano; in seguito la Compagnia si accostò a molti altri autori per la realizzazione di spettacoli di grande spessore: il *Marat-Sade* (1993) di Peter Weiss, *La Prigione* (1994) di K.H. Brown, *Eneide II* (1995) di Virgilio, *I Negri* (1996) di J.Genet, *L'Orlando Furioso* (1998) di Ariosto, *Insulti al pubblico* (1999) di Peter Handke, il *Macbeth* (2000), *Amleto* (2001) di William Shakespeare, *l' Opera da tre soldi* (2002) di Bertolt Brecht. I successivi spettacoli: *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* (2003), *P.P.Pasolini, ovvero l'elogio del disimpegno* (2004), *Appunti per un film* (2005), *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero la scuola dei Buffoni* (2006) e infine *Pinocchio, lo spettacolo della ragione* (2007); sono testi scritti da Armando Punzo.

Questi spettacoli hanno portato alla Compagnia della Fortezza e al regista Armando Punzo numerosi premi e riconoscimenti; basti ricordare i due premi speciali UBU, uno in merito al lavoro svolto dentro il carcere e l'altro per l'impegno collettivo della Compagnia nella ricerca e nel lavoro drammaturgico. E poi ancora altri due premi speciali UBU assegnati al *Marat-Sade* e a *I Pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* come migliori spettacoli dei rispettivi anni. Altri premi sono giunti alla Compagnia della Fortezza: il *Premio Europa* come *Nuove Realtà Teatrali*, il *Premio ANCT* assegnatogli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro e il *Premio Carmelo Bene* dalla rivista letteraria "*Lo Straniero*". Vorrei sottolineare che il tempo profuso dagli attori-detenuti per la rappresentazione degli spettacoli è stato tratto dall'utilizzo dei permessi premio personali di cui loro dispongono quando giungono nei termini per ritornare a casa e dalle loro famiglie.

Con la presente tesi ho voluto approfondire la messinscena dello spettacolo *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*, scritto e diretto dal regista Armando Punzo. Il testo drammaturgico prende spunto dall'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht. Brecht in quest'opera porta allo scoperto un sistema malato che pone sullo stesso piano borghesi e ladri. Lo spettacolo di Punzo si nutre di un'atmosfera espressionista, con riferimento alle problematiche carcerarie attuali. I Pescecani sono la metafora della nostra società, rappresentata come una bolgia carnevalesca di trafficanti, furfanti, miserabili; una messinscena forte e provocatoria, quella della Compagnia della

Fortezza, che grida il disagio e fa esplodere le energie degli attori-detenuti in un cortocircuito tra teatro e vita.

CAPITOLO PRIMO

IL TEATRO IN CARCERE

1.1. Premessa

Nelle carceri, i detenuti sono reclusi fisicamente e a tempo pieno nell'organizzazione e nel loro ruolo, sono privati di qualsiasi forma di espressione ed è loro negato, per lo più, il soddisfacimento delle proprie volontà. Ciò porta il carcere ad essere un luogo di regressione; il recluso è costretto a tornare bambino, ad affidare la propria vita e il proprio tempo alle scelte della direzione carceraria. L'istituzione carceraria spersonalizza l'identità, eliminando le responsabilità individuali. Il carcere ricorda continuamente al detenuto di essere detenuto, negandogli così ogni possibilità di cambiamento o di ricostruirsi il proprio futuro.[1]

1.2. Introduzione

Per questi motivi, e non solo, è molto difficile fare teatro in carcere; ma negli ultimi quindici anni il teatro in carcere è diventato una realtà diffusa. Il mondo teatrale scoprì il carcere grazie ad Armando Punzo[2] che nel 1988 iniziò l'esperienza della Compagnia della Fortezza nella Casa di Reclusione di Volterra con laboratori, spettacoli e attività teatrali con i detenuti, i quali hanno dato il via ad un moltiplicarsi di iniziative un po' dappertutto con presupposti, scopi e metodologie molto diverse. Infatti, negli ultimi dieci anni, grazie all'interessamento del mondo teatrale ad intervenire nei territori del disagio, il teatro in carcere ha assunto un peso rilevante. In varie carceri si sono avviate molte esperienze e, alcune regioni, come la Toscana, hanno creato coordinamenti con

[1]Cfr.VITO MINOIA, *La Fortezza espugnata dal teatro,* in «Hystrio, rivista trimestrale di teatro e spettacolo», Abano Terme, Piovan, n.1, 1988, pp. 40-42.
[2] Per quanto concerne questo argomento si veda: L. BERNAZZA, V. VALENTINI (a cura di), *La compagnia della Fortezza*, Saveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998, p. 217.

diverse attività sul territorio; l'amministrazione penitenziaria ha mostrato la volontà di dialogare con gli artisti. Si sono aperti nuovi spazi di sperimentazione e di formazione; gli spettacoli prodotti hanno richiamato in prigione un pubblico esterno e in alcuni casi sono stati esportati nelle città o in tournée. Molte esperienze hanno avuto una vita effimera, altre si sono concretamente sviluppate e organizzate. Tra tutte, quella di Volterra, resta un esempio lampante, per la capacità di strutturare un lavoro costante, per l'originale metodo e per i risultati ottenuti[3].

1.3. Il susseguirsi delle leggi per il carcere in Italia

Il nascere delle attività di teatro in carcere è propiziato dal crescere di un movimento che, a partire dagli anni Sessanta, chiede misure alternative alla detenzione avviando effettivi processi di rieducazione sociale durante la prigione. Il primo provvedimento prende spunto dalle numerose rivolte carcerarie nei primi anni Settanta, e risponde, in parte, a quel movimento d'opinione che vuole un carcere meno isolato di quello ereditato dalla legislazione fascista, ancora vigente con il codice penale del 1930 (detto Codice Rocco) e con il regolamento carcerario del 1931.

La legge 234 del 24 luglio 1975 introduce l'affidamento in prova al servizio sociale di detenuti con condanne inferiori ai due anni e mezzo (dopo tre mesi di osservazione positiva può essere autorizzata l'uscita dal carcere), la semilibertà dopo aver espiato metà pena, la liberazione anticipata per buona condotta e inoltre i permessi di uscita dai penitenziari per gravi motivi familiari. Cambia anche il ruolo del magistrato di sorveglianza, il quale non è più incaricato solamente di garantire l'esecuzione della condanna, ma è incaricato di decidere sulle riduzioni di pena e sulle misure alternative alle reclusioni. Inoltre, nello stesso anno, l'ordinamento penitenziario diede alle Regioni la competenza per la formazione professionale e le attività comunitarie in carcere[4]. La situazione cambia con la legge 633 del 10 ottobre 1986; lo scopo di tale provvedimento, noto anche come legge Gozzini, è quello di rendere il carcere meno segregante e di avviare un effettivo processo di riabilitazione. Sono incrementate le misure alternative alla detenzione; si afferma il principio che qualunque detenuto, anche quello condannato alle pene più lunghe per i reati più odiosi, possa essere «risocializzato» se inserito in una situazione appropriata, che miri al recupero e alla formazione, offrendo possibilità diverse a chi spesso è stato destinato alla

[3] In riferimento a questo argomento i vari esempi di compagnie descritte sono presenti nelle pagine successive.
[4] C.MELDOLESI, *Immaginazione contro Emarginazione,* in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, Anno XIX, 2005, p. 46.

criminalità dall'ambiente di provenienza. Viene ulteriormente valorizzato il magistrato di sorveglianza che, da una parte esercita il controllo sull'effettivo lavoro volto al recupero da parte dell'amministrazione penitenziaria, dall'altra favorisce procedimenti di trattamento extramurario. In genere vengono promosse tutte le attività «trattamentali» (che in altre parole sono quelle attività capaci di reinserire nella vita sociale l'individuo colpevole di reati); vengono aumentati i giorni di permessi premio all'anno (fino a 45 giorni) e viene previsto il lavoro esterno senza scorta. La legge Gozzini interviene anche sulle punizioni, prevedendo il carcere più duro in determinate condizioni e situazioni, specie per i reati associativi (articoli 14bis e 41bis). Questo provvedimento e la sua applicazione subiranno varie e alterne fortune, con momenti di forte limitazione, come dopo i mortali attentati ai giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino (1992) e la successiva legislazione di emergenza; in altri periodi e in particolari situazioni carcerarie assisteremo, invece, al tentativo di applicazione e di sviluppo delle prospettive indicate dalla legge Gozzini per rendere più umana la vita del carcere. In tale quadro, si favoriranno le attività teatrali: spesso avranno una breve durata, sull'onda di un entusiasmo che andrà a scontrarsi contro le molte difficoltà comunque frapposte dalla realtà e dall'organizzazione degli istituti di pena; oppure si stabilizzeranno in situazioni differenti quanto ad ispirazione, metodologie e risultati.

«Chi ha frequentato le carceri italiane nel corso degli ultimi dieci anni o per mandato parlamentare, come me, o perché operatore del diritto, magistrato, avvocato, o perché operatore degli Enti locali delle Regioni, o perché direttamente coinvolto, detenuto o operatore dell'amministrazione che fosse, ha visto e vissuto, in un modo o nell'altro, un cambiamento generale sicuramente non irrilevante, anzi di portata tutt'altro che trascurabile. Si è passati dalla cupa disperazione di chi ha davanti a sé un fine pena a lunga o lunghissima scadenza, o addirittura un "fine pena mai", alle speranze fondate di riduzione di pena, di permessi premio, di misure alternative alla detenzione, secondo una gradazione progressiva di scalini verso il reinserimento da onesti nella società. In una parola, si è passati da un carcere nel quale l'art.27 della Costituzione, terzo comma, era poco più che un principio astratto e dimenticato, a un carcere nel quale quel principio – secondo cui la pena deve tendere alla rieducazione del condannato – scendeva dalla scritta a farsi vita concreta sia del detenuto sia dell'operatore[5]».

Ciascuna strategia di intervento dovrà fare i conti, innanzitutto, con la struttura e le peculiarità del carcere dove si sviluppa: se di lunga detenzione o con un forte ricambio dei detenuti; se con una presenza massiccia di detenuti italiani o con una maggioranza di stranieri, che poco capiscono la lingua. Essenziale risulta la disponibilità e la collaborazione della direzione, degli educatori, delle guardie, e la possibilità di usufruire di spazi per le prove, i laboratori eccetera.

[5] M. GOZZINI, M. GIANNONI, (a cura di), *La scena rinchiusa,* in «Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra, Piombino», Tracceedizioni, 1992, pp. 8-9.

Grazie all'attuazione dell'Art.21 anno 2004 dell'Ordinamento Penitenziario si rende possibile per i detenuti il lavoro all'esterno del carcere; in questo modo si permette a molte compagnie di essere regolarmente in tournée in tutti i teatri e festival italiani. In tempi recenti, con la legge n. 251 nota come ex Cirielli, approvata, dopo un lungo iter parlamentare, il 5 dicembre 2005 dal governo di centro-destra presieduto da Silvio Berlusconi, la situazione è peggiorata: vengono eliminati i benefici di pena in caso di recidiva, rendendo più dura la condanna e meno possibile un processo di riabilitazione necessariamente lungo, complesso e non lineare.

1.4. Gli inizi

In contemporanea con l'incontro tra teatro e disagio vi fu un moltiplicarsi di occasioni di laboratori; negli stessi anni si registra l'ingresso dell'attività teatrale nelle carceri, grazie alla legge Gozzini[6]. Tra le prime esperienze del teatro in carcere degne di nota vanno annoverate quelle di Alfonso Santagata e Claudio Moranti che nel 1987 lavorarono con i detenuti della Casa Circondariale di Lodi. Grazie ad un progetto promosso dall'ex direttore della Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano, Renato Palazzi, essi crearono uno spettacolo, *Andata e ritorno,* e un'opera video, *Un giorno qualsiasi*[7]. Dopo pochi anni, il teatro in carcere ha il suo «atto di nascita», come Piergiorgio Giacchè definisce il passaggio alla stabilizzazione dell'esperienza[8]. Pochi anni più tardi il teatro in carcere diventa attività stabile e «genere» riconosciuto e riconoscibile con l'attività della Compagnia della Fortezza, che, a partire dal 1989, sotto la direzione di Armando Punzo[9], incominciò con i detenuti del Carcere di Volterra un'attività teatrale che l'ha portata a produrre venti spettacoli (uno all'anno), con tournée nei principali teatri italiani, premi e riconoscimenti internazionali.

[6] Per il riferimento a questa legge si veda la nota n. 4.
[7] Si veda: C. VALENTI, KATZENMACHER. *Il teatro di Alfonso Santagata*, Arezzo, Zona, 2004, pp. 107-117.
[8] Cfr. P. GIACCHE', M.BUSCARINO, *Il teatro segreto*, in «Teatro prigioniero», Milano, Leonardo Arte, 2002, p. 14.
[9] Per questo argomento si veda: L. BERNAZZA, V. VALENTINI (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Saveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998, p. 8.

Figura 1 Spettacolo *Sette Mandate,* attori professionisti e attori-detenuti della Casa circondariale di Rebibbia, Roma

Il teatro in carcere, oggi, è diventato una realtà molto diffusa, sia nell'area penale per adulti sia in quella minorile, ed è portato avanti, in molti casi, da registi e compagnie teatrali professioniste. Qui di seguito ricordiamo alcune fra le esperienze ormai pluridecennali: il Tam Teatromusica, con i registi Michele Sambin e Pierangela Allegro, che operano nel Carcere Due Palazzi di Padova[10]; la regista Donatella Massimilla, che dopo aver lavorato con la compagnia Ticvin Teatro presso il Carcere San Vittore di Milano, ha fondato il Centro Europeo Teatro e Carcere, attivo fra Roma e Milano con progetti finanziati da programmi europei e finalizzati alla possibilità di reinserimento lavorativo e sociale attraverso le arti e i mestieri del teatro[11]; nella Casa circondariale di Arezzo opera Gianfranco Pedullà, che ha fondato con gli attori detenuti, la Compagnia Il Gabbiano, sostenuta dal Progetto Porto Franco della Regione Toscana, legato all'interculturalità; a Roma, presso la Casa Circondariale Femminile di Rebibbia, lavora Riccardo Vannuccini.

Anche negli istituti minorili, grazie ad un protocollo d'intesa fra il Ministero di Grazia e Giustizia (ufficio centrale per la giustizia minorile), firmato nel 1996, sostiene l'attivazione di percorsi espressivi e di formazione professionale per minori ospiti di istituti correzionali[12].
Sempre nel 1996 l'ETI (Ente Teatrale Italiano) aveva scelto tre compagnie (Kismet, Tam Teatromusica, Gruppo Teatro Manipolazioni) per avviare nelle zone di Bari, Padova e Catania dei

[10] Cfr. in particolare R. SALVAT FERRE' (a cura di), *Dentro/Fuori Fora/Dins Dedans/Dehors,* in «Incontro europeo di Teatro e Carcere» (Padova, 9-13 dicembre 1999, TAM, Teatromusica, CD Rom, 1999).
[11] Si veda il sito del Cetec, Centro Europeo Teatro e Carcere: www.cetec.it.
[12] *Protocollo d'intesa tra il Ministero di Grazia e Giustizia e Giustizia-Ufficio centrale per la Giustizia Minorile e l'ETI (Ente Teatrale Italiano),* Cartoceto (PU), in «Catarsi Teatri delle diversità», anno II, n°1, 1997, p. 26.

corsi professionali di teatro, finalizzati ad aprire sbocchi occupazionali per il dopo-pena. Più tardi entrerà a far parte del progetto anche la Compagnia del Pratello, guidata dal regista Paolo Billi[13], che ha collaborato e tuttora collabora al progetto dell'Assessorato delle Politiche sociali della Regione Emilia Romagna chiamato «Dialoghi». L'intento di questo progetto è quello di creare «un ponte tra scuola e carcere minorile» promosso dal Centro Giustizia Minorile, dalla Regione Emilia Romagna, l'Assessorato alle Politiche sociali, Immigrazione, Progetto Giovani, Cooperazione Internazionale e l'Associazione Bloom-Culture Teatri[14]; il progetto è un'occasione per il mondo scolastico di crescere con una consapevolezza e una partecipazione nei confronti del problema del disagio giovanile così come vissuto e affrontato in un contesto particolare come un Istituto Penale Minorile. Le esperienze fino a qui descritte esplorano un versante ricco di possibilità che potremmo definire «a finalità teatrale». Queste esperienze fanno riferimento ai percorsi di ricerca delle personalità artistiche che le hanno ispirate e condotte, essendo esse stesse invenzioni in ambito teatrale. A causa del loro legame con le imprese teatrali che se ne sono fatte promotrici, si registrano parecchi casi di condizionamento delle scelte artistiche ad opera delle vicende istituzionali dei gruppi promotori; dove molte sono state condizionate da scelte artistiche o di abbandono dell'attività che si legano alle vicende istituzionali dei gruppi promotori; ad esempio Santagata e Morganti dopo la prima, e unica, esperienza nella Casa Circondariale di Lodi, hanno abbandonato l'attività in carcere per ragioni personali ed artistiche.

Continua, senza sosta, il lavoro di Armando Punzo nel carcere di Volterra; nonostante i molteplici premi e i riconoscimenti ottenuti non riescono a garantire la copertura finanziaria e a dare solidità organizzativa. Solamente negli ultimi anni vi è una richiesta della Compagnia, che dovrebbe essere accolta, per vedere riconosciuto il lavoro degli attori detenuti sotto forma di permessi speciali per le tournée.

[13] Per questo argomento si veda la dispensa di C.VALENTI, *Altri Teatri Animazione teatrale e linguaggio diversità,* in Storia del Nuovo Teatro a.a. 2006/07*,* pp. 112-113.
[14] Per questo argomento si veda il sito internet http://www.giustizia.it/minori/new_servmin/050421.htm

1.5. IL TEATRO ANTROPOLOGICO

Con il termine teatro antropologico si intende definire l'ambito e il momento in cui il teatro si avventura nel patrimonio dell'antropologia culturale. Lo sconfinamento del teatro nelle zone di studi e di indagine dell'antropologia ha segnato una fase e ha individuato una corrente della cultura teatrale italiana. Indubbiamente anche questa, come altre etichette, va usata con molta cautela; tuttavia non vanno dimenticate le esperienze di molti grandi maestri e di una moltitudine di piccoli gruppi che hanno caratterizzato il panorama teatrale degli anni Settanta e Ottanta. «Il centro interetnico e il linguaggio orghastico di Peter Brook, le sperimentazioni para ed extra-teatrali di Jerzy Grotowski, le avventure culturali e le risoluzioni scientifiche dell'Odin Teatret e di Eugenio Barba»[15], sono gli esempi più noti e più alti di un interesse diffuso verso l'antropologia che ha contaminato quasi tutte le formazioni e le proposizioni teatrali degli ultimi decenni: il teatro che in quegli anni era impegnato a sperimentare se stesso come mondo altro, rispetto alla cultura occidentale di appartenenza; contemporaneamente si muoveva anche nell'esplorazione delle culture altre. In questo momento nasce una relazione molto stretta fra teatro e antropologia e per questo motivo nasce la definizione di teatro antropologico. Non si trattava, per il teatro, di trarre spunti da una realtà esotica, ma di affondare la propria ricerca e il proprio interesse nell'alterità per indagare se stesso, i propri strumenti, e, attraverso il confronto con «l'altro», esaltare la propria autonomia. In questo modo le tecniche corporee e i riti di società *altre*, sono entrate a far parte di antropologie teatrali che hanno individuato varie possibilità di una sorta di scienza del teatro; così gli scambi culturali dei gruppi teatrali di tutto il mondo hanno creato un panorama antropologico mondiale. D'altra parte, la relazione fra teatro e antropologia nasce già negli anni Trenta, in maniera però ancora intuitiva, sotto forma di studio, nel senso che le due discipline incominciavano a sfiorarsi ma non ancora a compenetrarsi. Anche negli anni Cinquanta e Sessanta lo studio della cultura delle classi subalterne e il rinnovamento della ricerca etnologica come critica dell'imperialismo culturale si manifestano parallelamente, e non a caso, alla rinascita di un teatro «politico» aperto ai problemi delle culture *altre* (da Dario Fo al Living Theatre al Bread and Puppet, gli esempi non sono pochi). Tuttavia non esistevano programmi teatrali strettamente antropologici[16].

Il primo impatto tra teatro e antropologia si ha quando un gruppo teatrale, sentendo la necessità di esplorare varie culture e interessi per appoggiare la causa della sperimentazione, studia,

[15] P.GIACCHE', *Teatro antropologico: atto secondo*, in «Storia del Nuovo Teatro» a.a. 2006/07, dispensa di C.VALENTI, p. 133.
[16] P.GIACCHE', *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, 2004, Collana Gli Alberi, p. 105.

analizza le varie diversità e la varietà di storie e popoli lontani per introdurre il teatro in una dimensione antropologica da cui ricevere una sorta di nuovo stimolo. In sintesi, il teatro, indaga le culture *altre* per rigenerare se stesso; questa rigenerazione è avvenuta perché il teatro voleva liberarsi dai confini convenzionali e soprattutto dalle funzioni sociali assegnategli; perciò si accentuarono numerosi scambi interculturali tra la cultura teatrale contemporanea e l'antropologia[17]. Col passare del tempo, il lavoro del teatro antropologico è andato mano a mano sempre più definendosi come centro propulsore anche grazie a quei tentativi che hanno fatto di esso una vera e propria rivoluzione nell'indagine artistica dell'alterità (cioè rapporto con l'altro, dove il lavoro dell'attore consiste in un'espansione del proprio mondo interiore, sulla scena, che può arrivare ad estendersi al mondo esterno con la performance, la proporzione, ed esplosione del tema della sua e di ogni altra diversità); andando a sollecitare l'esplorazione dell'altro senza interventi formali, ossia mettendolo direttamente in scena, ma non come «spettacolo in sé» rinchiuso nel tema dell'alterità, ma come un normale spettacolo. *Altro* inteso come «diffonditore di una ricerca teatrale che partiva da lui»[18]; da se stesso. Dove l'*Altro* è l'attore di un teatro che ospita ed esprime sulla scena ogni possibile proporzione ed esplosione del tema della sua e di ogni diversità.[19] I riferimenti appena citati si riferiscono alle esperienze di teatro nel carcere, dalla Compagnia della Fortezza di Volterra, al teatro interetnico delle Albe di Ravenna, e all'incontro dei *Barboni* di Pippo Delbono[20].

Inoltre, nelle rappresentazioni del teatro antropologico, si tenta di recuperare il ruolo attivo dello spettatore: egli partecipa attivamente allo svolgimento della performance. Infatti, lo spettatore viene coinvolto insieme all'attore nel terzo stato della rappresentazione teatrale: cioè testo, attore/personaggio, spettatore[21]. Cosicché una performance, ben elaborata, potrebbe riuscire a coinvolgere lo spettatore a tal punto da modificare il suo stato di coscienza e trasformare il suo stato emotivo. Se pur iniziando con molti problemi, il teatro antropologico, negli ultimi anni, nei vari campi che gli competono (partendo dall'handicap per arrivare poi al carcere) è riuscito ad affermarsi con molta determinazione, a farsi conoscere dal pubblico; grazie anche a molti premi e riconoscimenti ricevuti a livello nazionale, sfruttando in maniera molto intelligente, da compagnia a compagnia, il suo scopo principale: che è quello dell'indagine del rapporto con l'alterità.

---

[17] P.GIACCHE' , *Teatro antropologico: atto secondo,* Cartoceto (PU), in «Catarsi Teatri delle diversità», anno II, 4-5 (dicembre 1997), pp. 12- 14.
[18] C. VALENTI, *La Drammaturgia gioiosa – sulla diversa abilità,* in «Art'O Rivista di cultura e politica delle arti sceniche», n. 12, autunno 2002, pp. 78-83.
[19] Per quanto concerne l'argomento si veda la dispensa a cura di C.VALENTI, *Altri teatri animazione teatrale e linguaggi delle diversità* , in «Storia del Nuovo Teatro» a.a. 2006-2007, p. 134.
[20] Per quanto riguarda l'argomento si prega id consultare la dispenda a cura di C.VALENTI, *Altri teatri animazione teatrale e linguaggi delle diversità,* in «Storia del Nuovo Teatro» a.a. 2006-2007, p. 106.
[21] Per questo argomento si prega di consultare il sito internet: http://www.neurolinguistic.com/proxima/james/jam-11.htm

1.6. Fare teatro in carcere

Confrontando i vari tipi di arte, non ne esiste nessuno come quella teatrale, che sia capace di riabilitare l'individuo nelle comunità isolate come quella teatrale. Infatti, la pratica scenica riesce a valorizzare ogni tipo di attitudine dei detenuti (es. fabbricazione di scene, oggetti, musiche, predisposizione di luci e anche l'organizzazione degli spazi e delle attività promozionali). Inoltre la pratica scenica riesce a compensare le angosciose incertezze della vita, il che vale sia per l'attore che per lo spettatore.

L'intesa tra regista e tali tipi di attori porta il primo a realizzare la messinscena di uno spettacolo come un «animatore», cioè produce forme unificatrici, oppure lavora come guida che indirizza l'attività teatrale verso mete ritmiche, musicali. Tali processi hanno soluzioni molto complesse e forti, dato che il carcere di per sé produce delle differenze, anche a dispetto degli istitutori.

Il processo di creazione messo in atto dal regista in collaborazione con i detenuti, pur essendo il carcere un ambiente estremamente difficile come già detto e come è facilmente intuibile, motiva l'interesse dei reclusi per il teatro: teatro che si fonda sul bisogno d'espressione personale e corale. Per il carcerato perseguitato da autolesionistiche fantasticherie, il teatro è un bisogno vitale; inoltre, per chi sta in isolamento, la liberazione della fantasia può essere molto curativa. Di fatto, il mezzo teatrale spinge il detenuto a riscattare temporaneamente il suo istinto a mimetizzarsi.

Il testo, è visto come elemento di emancipazione; mentre la figura del regista, e varie figure «esperte», diventano il primo punto di riferimento per gli attori-detenuti. Il regista assume un ruolo fondamentale: è una potenza unificatrice dentro un mondo in cui ci si dimentica cosa significhi esprimere qualcosa di personale e allo stesso tempo corale; è anche una figura autorevole, a volte «dittatoriale», che sa tenere a freno le reazioni espressive troppo violente e percorrere un cammino lento che porta alla liberazione della fantasia e dell'estro dei detenuti. Il regista deve mantenere una certa distanza tra lui e i detenuti, in modo tale da non farsi trasportare da coinvolgimenti emozionali nel collegare al meglio i processi sia drammaturgici che scenici, adattandosi al fatto che ogni partecipante, è portatore di una sfera emotiva. Pertanto si deve arrivare a costruire delle esperienze

«collettive anziché individualizzate, controllabili anziché dominatrici, coinvolgenti anziché introverse, portatrici di arricchimento affettivo e artistico anziché di coazione a ripetere»[22].

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 di interazione e di solidarietà, intendendo lo spettacolo come un'impresa collettiva.

Il teatro in carcere riguarda anche i giovani-carcerati, quelli presenti in strutture minorili, che vogliono e chiedono di uscire, nel senso di distruggere certe barriere per poter uscire dall'emarginazione e dar sfogo almeno all'immaginazione. L'intesa tra i due termini è vista come un valore che parte da un meccanismo teatrale all'influenza sociale, cioè quello di scoprire se stessi andando a scoprire gli altri. Se però poi la causa delle disgrazie è rappresentata dalla droga, si determinano meccanismi autodistruttivi alleviati alla seconda potenza. La pratica teatrale induce a reagire ai meccanismi di dissociazione che intaccano per primo il comportamento, poi la personalità, poi la psiche e il principio di solidarietà della persona, che è argine fondamentale nella vita degli umili.

Il teatro non è un'istituzione preventiva, ma un antico modello di civiltà, nato dal bisogno sociale e mentale di esserci nello spazio e nel tempo sia dal punto di vista del mito che da quello umano; infatti, l'energia che colora le essenze e differenzia le esperienze teatrali è mentale, poiché riesce a produrre l'interpretazione teatrale[23]. Cioè l'adesione dei giovani reclusi al teatro in carcere, in quanto gioco del corpo e stimolo della mente; ciò permette loro di superare, almeno per un tratto, lo iato fra il giudizio sociale subìto e la potenza del loro agire sulla scena così carico di espressività.

La dimensione mentale qualifica la creazione teatrale e la realizzazione carceraria, tanto che i generi drammatici, dentro le mura di un carcere, tendono a riformularsi; ovverosia, quando uno specifico comportamento degli attori-detenuti tende a spiazzare la norma e induce a formulare di nuovo il testo. Così rinasce la scena, cioè quando i reclusi fanno proprio la scena.

Con il teatro in carcere siamo di fronte ad un fenomeno degno di ammirazione, ad una nascita; che senza un progetto comune, con piccoli finanziamenti e sulla base di spinte, di labili impulsi teorici, si è fatto strada in Italia negli ultimi venti anni grazie a centinaia di esperienze; ma questo è ciò che fa il teatro perché è la sua fisiologia. Da anni il teatro porta in scena l'oscurità delle storie umane passate e a venire; infatti, l'esperienza delle carceri, nei suoi limiti, segue questa tradizione.

---

[22] C.MELDOLESI, *Immaginazione contro Emarginazione*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, Annali 1, IX, 1994, p.66.
[23] C. MELDOLESI, *Sugli incontri del teatro con le scienze della psiche*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore 1993, p. 15.

Gli attori-reclusi di oggi forse non sanno che prima di loro altri hanno percorso lo stesso cammino alcune carcerate palermitane, ad esempio, i

Fare teatro in carcere non è facile, non è facile per i reclusi passare dall'ombra di una cella alla luce puntata addosso dei riflettori di uno spettacolo; ma il teatro è luogo di luce, qui l'individuo acquista diritto d'attenzione anche per un piccolo gesto o per un segno di desiderio. Molti detenuti all'inizio aderiscono ai laboratori teatrali perché attirati da uno svago garantito, ma non rappresenta essenzialmente questo. Per fare teatro in carcere bisogna superare ostacoli di tipo burocratico, psicologico: basta pensare alla difficoltà del regista nell'essere il coordinatore dello spettacolo. Il regista, nei momenti di sconforto, dovrà convincere l'attore a tornare in scena: essendo la scena stessa luogo deputato per parlare di sé, della propria condizione di vita nei confronti della società. Inoltre, sempre il regista, insieme con gli attori, dovrà concordare il montaggio finale dello spettacolo; cosa tra le più difficili.

Non dimenticare poi che l'attore deve essere portatore dell'identità carceraria. L'attore-carcerato lavorando su qualsiasi testo teatrale si accorge che la vita teatrale è parallela alla vita reale. Tutto ciò sembra inaudito e mistico; ma la piccola realtà del teatro può aiutare a superare la sfiducia nelle proprie forze, che nasce nell'individuo quando si deve rapportare con la società; quindi il teatro è trattato come fattore di disalienazione. Questo teatro non fa capo a dei criteri di identificazione generale, anzi trova la sua vera identità nel divenire degli spettacoli, di fase in fase, con una logica processuale e definizioni induttive; è un teatro che nasce sulla scena e per questo diventa un'esperienza unica. Perché esso deve farsi rappresentazione vivente, in modo tale che la comunità dei reclusi si possa identificare, per poi riprendere a cercarsi individuo per individuo.

In Italia, i primi libri che documentano l'esperienza di varie compagnie di fare teatro in carcere riguardano l'attività del gruppo Alfieri-ex Magopovero con il libro *Un sogno collettivo*[26]; *La scena rinchiusa* sul teatro di Volterra[27], e *La tana della iena* di Hassan Itab[28], che si riferisce alla vita reclusa nel carcere di Rebibbia a Roma. Questi libri ci portano subito in una dimensione di fatica, di avventura e di grandezza; sono basati su una documentazione ampia e diretta. Nel libro *La tana della iena* di Hassan Itab, l'attore racconta la sua esperienza nella messinscena in carcere: non parla delle prove, ma della prima, del suo tempo rivelatore. Qui di seguito riporto un pezzo tratto dal libro *La tana della iena*, dove Hassan Itab si racconta parlando della sua esperienza nel vivere la prima dello spettacolo: il *Marat-Sade* di Weiss[29].

[26] Per quanto concerne l'argomento si veda il libro: COLLETTIVO GRAMSCI-TEATRO, *Un sogno collettivo: storie e immagini di un gruppo teatrale, Asti, 1994.*
[27] M.T.GIANNONI, *La scena rinchiusa*, in «Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra», Piombino, Tracceedizioni, 1992, p. 12.
[28] H. ITAB, *La tana della iena*, Roma, Sensibili alle foglie, 1990.
[29] PETER WEISS, *Marat-Sade*, (traduzione di Ippolito Pizzetti) Parma, La Nazionale, 1989.

«Con il "Marat-Sade", atto unico liberamente tratto dal testo di Peter Weiss, tornò il teatro. A Rebibbia [...] Una storia di rivoluzione, anche se non la mia. Una storia nella quale, mi disse il regista, avrei potuto recitare me stesso nella parte di me stesso […] Le prove durarono sei mesi. Tra i personaggi io ero il Muezzin […] il sabato della prima, la sala era zeppa. Gremita. Autorità, funzionari, operatori. Soprattutto gli studenti di un liceo. Favoloso. Le mie prime parole uscirono dalla gola come bagnate da una pioggia di lacrime […] Alzandomi in piedi ed uscendo dal coro, con i pugni al cielo, avrei dovuto dire: Sabra!! Chatila!! "Sabra!! Chatila" gridai. E poi, senza che neppure m'accorgessi, la mia voce si sciolse in un canto d'amore per i miei compagni uccisi […] Piangevo. Lacrime vere zampillanti dai ricordi. Lacrime che riuscirono a scavare la strada dei cuori lì presenti. Ed ecco il miracolo: gli spettatori, anche se il mio canto piangeva in una lingua sconosciuta, capirono perfettamente il senso autentico delle mie parole»[30].

Il libro *Un sogno collettivo* pare davvero autentico, e spazia su tutta l'esperienza del gruppo (il Collettivo Alfieri-ex Magopovero) e i documenti sulle normali attività professionali; tende a ridimensionare, in generale, l'attività nelle istituzioni carcerarie. Nel libro *La scena rinchiusa* risulta essere molto autodidattica l'esperienza del gruppo Carte Blanche di Volterra; infatti Carte Blanche sta realizzando ciò che neanche Gozzini[31] credeva fosse mai possibile; cioè un teatro di reclusi capace di andare in tournée, vivente della vita-volontà dei suoi attori, non riducibile alla misura dei teatri normali.

L'influenza reciproca tra teatro e carcere è il bisogno primario che porta il recluso a recitare; ciò fa sì che in carcere la relazione fra teatro e vita sia coltivata da ambo i lati, ovvero sia dal punto di vista esistenziale che dal punto di vista artistico. L'esperienza teatrale che viene offerta deve essere coinvolgente, perché deve permettere al recluso di conoscere ed attivarsi sui vari campi che il teatro comporta (es. attore, cantante, drammaturgo, costumista, ecc). Anche se il teatro in carcere in Italia si è sviluppato, ultimamente, si teme lo spreco che il mondo della para-cultura contemporanea riserva ad iniziative di valore; tutto ciò è assurdo, per via che la conoscenza di sé riporta a galla dei traumi giovanili, quindi c'è più bisogno di iniziative, di più cultura. Infatti il teatro potrebbe entrare benissimo in gioco, a forza di risate; per i giovani in carcere, il teatro è esercizio all'azione, alla riattivazione di se stessi, che normalmente è mortificata dai regolamenti. In Italia, il teatro in carcere, è nato come bisogno di cercarsi creando, senza distaccare lavoro teatrale ed esperienza di vita; sicché, molte compagnie realizzano scoperte, avventure, azioni di rovesciamento, come avviene fuori dal carcere. In carcere il teatro riesce a trasmettere, nei confronti dei giovani, appare, inizialmente, come un «va e vieni» tra diverse frontiere; come ad esempio gli studi, il lavoro, il matrimonio; le ricorrenti costruzioni e decostruzioni dell'identità personale, al momento delle prove, vanno a sostituire la stabilità, punto d'ingresso nell'età adulta[32].

---

[30] C.MELDOLESI, *Immaginazione contro Emarginazione*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, anno XIX, 2005, p. 55.
[31] In riferimento a questo argomento vedi la legge GOZZINI, p. 3.
[32] M. GIACOMINI, *Vite trafficate. Ipotesi sui passaggi all'età adulta*, dattiloscritto, Milano, marzo 1994, p. 9.

Certe problematiche che attraverso il carcere, l'ospedale e tutte le istituzioni marginali in principio erano isolate e pregiudicatamente ghettizzate, stanno diventando un elemento di avvicinamento per le varie marginalità declassata; cioè per chi è tagliato fuori dalle reti di relazione e dallo sguardo dei cittadini: come il malato, il tossicodipendente, il povero e anche il «colpevole», che sono sottratto allo sguardo e alla relazione sociale. Quindi, il cittadino, assistendo a questo genere di spettacolo è costretto a porsi degli interrogativi ulteriori, che si differenziano da una marginalità all'altra. Da questo punto di vista il teatro è diventato un punto di riferimento per tutte le condizioni umane liminari: facendosi più utile, occupando il tempo-tregua del recluso.

Un' altro aspetto del teatro in carcere riguarda l'uso del dialetto come lingua principale, poiché molte compagnie, hanno valorizzato i vari dialetti come fonte di espressione diretta, concentrando il lavoro sullo spazio dei conflitti linguistici, spesso indagato dai protagonisti della scena italiana, ma qui non è più "in provetta". Non bisogna aver paura del linguaggio dialettale usato in questo teatro, perché esso è debole solo se l'operazione teatrale risulta scarsa, come dice Vanda Monaco Westersthal, direttrice e regista di una compagnia multietnica riunita a Stoccolma, che comprende giovani immigrati alle prime armi, che rifiuta l'etichetta di teatro dialettante[33].

Le prove, prima dello spettacolo, richiedono una preparazione di vari mesi, questo perché, oltre a leggere più volte il testo, impararlo a memoria, si attende che la resistenza psicologica si spezzi e che il lavoro in comune entri in collisione con la routine, sconfiggendo anche lo scetticismo latente. Quindi dove si è sviluppato un lavoro continuo in un teatro con gli stessi reclusi, un vero teatro stabile di gruppo, i processi creativi diventano più veloci e complessi (es. Compagnia della Fortezza a Volterra). Invece dove vige l'instabilità, all'inizio può essere stimolante ma poi dopo aver perso la concentrazione adeguata, il lavoro va a rotoli per via di derive di ordine nervoso,
nutr Hi9ONjB"E"EHa9EjEVf,VHo9O-jfN"ùBNHs9O,jjfNfBùVH 9Où-jEf"EHg9ù,He9EjEVf,VH 9Où-jEùEùjV

Nel carcere, l'esperienza teatrale è un valore d'uso e un luogo di autorealizzazione. I reclusi conoscono bene il lavoro alienato; perciò un'esperienza come il teatro, esperito nel loro tempo-tregua, può risultare per loro un antidoto alla noia del carcere.

Artaud ha fornito, grazie alle sue teorie, un repertorio concettuale complesso. Egli ha permesso anche di considerare il ruolo del teatro nei vari settori sociali discriminati, dall'ospedale psichiatrico al carcere, per arrivare poi a tutte le sue articolazioni, passando dal centro d'igiene mentale alla casa per tossicodipendenti. Il teatro fa sì che il corpo del recluso non sia «carcerato», ingabbiato, anzi, il suo corpo-mente può fuoriuscire dalla condizione della pena ogni tanto. Per attivarlo bisogna valorizzare le dinamiche del collettivo, fornendo la difesa del gruppo all'angoscia dell'auto-espressione, all'atto di esporsi per trovare un senso, una centralità all'esistenza più marginale; cioè coniugando gioco, fantasia e coscienza, l'attore fa teatro auto-terapeutico, cioè aiutandosi a conoscersi di nuovo e a convivere con la propria mente. Questa terapia permette che l'individualità di ognuno prenda corpo, attraverso l'arricchimento dello stimolo altrui, fino ad arrivare a farsi specchio espressionista.

Il teatro in carcere è memoria nascosta, è rivelazione dell'individuo nel gruppo, all'opposto della mimetizzazione che costringe il comportamento forzato, è interazione, cioè pratica che distacca il recluso dalle pareti del carcere. Il teatro rieduca al respiro, all'essere in equilibrio vitale con lo spazio e col tempo[34].

Nella pratica teatrale arrivando ad unificare il respiro con la mente crea un vigore comune ai recitanti, in maniera consistente nei giovani; infatti costituisce una potenza originaria che coinvolge ogni cosa, comprese le emozioni degli spettatori. L'entità collettiva, animata dal respiro e dalla mente degli attori-reclusi, è il primo motore del teatro in carcere; l'esperienza è accattivante anche per lo spettatore esterno, e può persino includere momenti di spasso, prese in giro e sapidi cortocircuiti sull'attualità. Anche l'espressività è un'altra identità di questo teatro, privo di continuità realizzativa, ma capace di una forza straordinaria nei luoghi dove i personaggi e il gruppo ritrovano la loro identità. Questo teatro induce a rifare, perché esso ha imparato a collegarsi al bisogno di auto-espressione di chi patisce l'isolamento, bisogno antico e diffuso, che volentieri si generalizza.

L'essere sempre presenti, nell'ambiente carcerario, comporta che la costruzione dello spettacolo riparta sempre da zero; ciò permette ad esso di misurarsi con qualsiasi tipo di umanità e di poterlo fare, di volta in volta, con un'innalzarsi di intensità[35]. In questo teatro, la reclusione e la

[34] M. BARALDI, *La Qabbalà e Antonin Artaud,* in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, n.10, anno 6, aprile 1991, p. 10.
[35] In riferimento all'argomento si veda: R. NICOLINI, *Un carcere fuori palinsesto,* Avvenimenti, 13 settembre 1989.

marginalità, costringono i detenuti a rimettersi in gioco, se esso vuole davvero trovare altri ideali, altri stimoli.

[1] In riferimento all'argomento si veda: R. NICOLINI, *Un carcere fuori palinsesto,* Avvenimenti, 13 settembre 1989.

Capitolo Secondo

«La ricerca del senso di un nuovo teatro e di un nuovo linguaggio non può che iniziare quando ci si avventura concretamente in territori umani, lasciandosi alle spalle ciò che già ci è noto. E' attraverso una sorta di isolamento di se stessi che è forse possibile far emergere un nuovo senso del teatro. Il teatro in carcere è ancora un'utopia un desiderio una necessità per ricercare se stessi e una propria identità culturale e personale.
La ricerca consiste nell'eliminare il superfluo, per riscoprire ogni volta, ogni giorno, la funzione originaria del teatro, scoprendo un linguaggio nuovo, che si nutre di fatti concreti della vita»

Armando Punzo

La Compagnia della Fortezza

2.1. Gli inizi e lo sviluppo

Il progetto di Laboratorio Teatrale nel Carcere di Volterra nasce nell'agosto del 1988, a cura di Carte Blanche sotto la direzione di Armando Punzo e Annet Henneman. Carte Blanche, associazione nata con l'intenzione di occuparsi di teatro di animazione ma soprattutto di fare produzioni in proprio, svolge da anni una intensa attività di promozione culturale, come ad esempio: le rassegne di teatro, mostre, laboratori e altre iniziative che portano nella città di Volterra proposte e figure fra le più significative nel panorama europeo dell'arte e del teatro[36].

[36] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet: http://www.compagniadellafortezza.org/progetti.htm

A partire dal 1993 gli spettacoli sono stati rappresentati fuori dal carcere; la compagnia ha ricevuto inviti da parte dei principali teatri e festival nazionali, ma numerosi inviti sono giunti dai maggiori festival internazionali.

Nel 1994, più precisamente il 21 luglio è stato costituito il primo Centro Nazionale Teatro e Carcere basato su un accordo di programma tra la Regione Toscana, la Provincia di Pisa e il comune di Volterra e l'Ente Teatrale Italiano (E.T.I), i quali sono intervenuti con un contributo a sostegno del progetto di laboratorio teatrale all'interno del carcere. Questo accordo prevede il fine di proseguire, sviluppare, potenziare l'esperienza sino ad ora maturata, tenendo sempre in considerazione i seguenti obiettivi:

1)Riconoscimento alla Compagnia della Fortezza del ruolo di esperienza pilota nell'ambito del sistema penitenziario per i risultati raggiunti sia sul piano della funzione trattamentale che sul piano dell'espressione artistica.

Figura 2 Immagine presa dal sito internet: http://www.compagniadellafortezza.org/teatro_carcere.htm

2)Produzione di spettacoli della Compagnia della Fortezza.

3)Riconoscimento dell'attività teatrale e della dignità di lavoro.

4)Rappresentazioni degli spettacoli della Compagnia della Fortezza all'interno dell'Istituto di Volterra, aperti alla comunità esterna per favorire l'integrazione e la conoscenza delle problematiche poste dalla detenzione.

5)Previsione di tournée degli spettacoli della Compagnia secondo modalità previste dall'Ordinamento Penitenziario.

6)Produzione di attività culturali: incontri, convegni, rassegne, mostre, pubblicazioni.

7)Collaborazioni con le Università e le scuole.

8)Confronto con altre significative esperienze artistiche.

9)Gemellaggi con analoghe realtà straniere attraverso lo scambio di esperienze e di informazioni su «Teatro e Carcere» e ricerca di finanziamenti europei per la realizzazione di progetti comuni.
10)Promozione e sostegno di spettacoli teatrali negli Istituti della Regione Toscana e del territorio nazionale.
11)Istituzione dell'Osservatorio Nazionale ed Europeo in collaborazione tra il Ministero dello Spettacolo e L'Ente Teatrale Italiano.
12)Costituzione di un Comitato Scientifico per l'analisi e la valutazione delle produzioni artistiche e culturali al fine della loro valorizzazione e diffusione.
13)Attività di formazione congiunta tra gli operatori penitenziari ed i collaboratori esterni a livello nazionale e regionale al fine della migliore attuazione del progetto.
14)Attività di formazione teatrale e tecnica dei detenuti-attori.
15)Attività di sensibilità e promozione di opportunità lavorativa per i detenuti-attori nell'ambito della Compagnia della Fortezza e nel programma teatrale italiano[37].

Nel 1991 riceve il **Premio speciale UBU** per il lavoro svolto all'interno del Carcere. Successivamente riceve il **Premio UBU** per lo spettacolo *Marat-Sade* di P.Weiss come miglior spettacolo dell'anno; inoltre, **Premio speciale UBU** alla Compagnia della Fortezza per l'impegno collettivo nella ricerca e nel lavoro drammaturgico. Dal dicembre 1996 Carte Blanche gestisce il Teatro di San Pietro di Volterra, nell'anno successivo Carte Blanche ha ottenuto la direzione artistica, organizzativa ed amministrativa del Festival Volterrateatro nel quale ha proposto, e continua ha proporre per anni, il progetto *I Teatri dell'Impossibile*. Nello stesso anno è stato conferito a Carte Blanche e alla Compagnia della Fortezza, il **Premio Speciale-Teatro Festival** Parma-Banca Monte Parma per aver raggiunto nel corso degli anni maturità artistica e qualità di repertorio che pone la Compagnia della Fortezza tra le nuove specifiche realtà del Teatro Italiano. Inoltre, l'anno successivo, nell'ambito di Taormina Arte 1997, è stato conferito alla Compagnia della Fortezza il **Premio Europa Nuove Realtà Teatrali**.

Ogni anno a Volterra giungono migliaia di persone per il Festival, per assistere agli spettacoli della Compagnia della Fortezza, sia dentro che fuori dal carcere. Il Festival è promosso da: Comune di Volterra, Regione Toscana, Provincia di Pisa, Comuni di Pomarance, Castelnuovo V.C., Montecatini V.C., Monteverdi M.mo, Comunità Montana Alta Val di Cecina, Azienda Asa Livorno. Da sottolineare che nell'edizione del festival 2007 vi è il sostegno della Cassa di Risparmio di Volterra e della Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra.

[37]In riferimento all'argomento si visiti il sito internet: http://www.compagniadellafortezza.org/teatro_carcere.htm

Oggi la compagnia riceve il contributo di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Toscana, Provincia di Pisa, Comune di Volterra, Azienda U.S.L di Volterra, Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra.

Nel 2000, oltre ad aver vinto il **Premio E.M. Salerno,** come miglior video prodotto nelle carceri italiane, è stato firmato un protocollo d'intesa per l'istituzione del «Centro Nazionale Teatro e Carcere» da parte del Ministero della Giustizia, Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, la Regione Toscana, la Provincia di Pisa, il Comune di Volterra e l'E.T.I. (Ente Teatrale Italiano). Negli anni 2001 e 2002, il Ministero per lo Spettacolo ha riconosciuto a Carte Blanche il Progetto Speciale per il lavoro della Compagnia della Fortezza ed è tuttora sostenuto, insieme alla Regione Toscana, al Comune di Volterra, alla Provincia di Pisa, all'U.S.L. 5 di Pisa. Carte Blanche è stato capofila di un Progetto Europeo Socrates - dal titolo «Teatro e Carcere in Europa» - formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative insieme alle più importanti istituzioni e realtà di teatro e carcere in Europa[38].

Quella della Compagnia della Fortezza, e perciò che si è sviluppato attorno, è un'esperienza unica e irripetibile per il senso artistica, il valore sociale, il valore umano, che rappresenta un punto di riferimento per tutto il panorama teatrale italiano che europeo. La Compagnia, superando tutte le difficoltà che comporta un carcere di massima sicurezza, con la tenacia, l'intelligenza di Armando Punzo e di tutti i suoi collaboratori (detenuti e non) hanno portato migliaia di spettatori dentro il carcere per assistere a spettacoli memorabili per successo di pubblico e critica[39].

2.2. L'esperienza di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza

Armando Punzo può essere considerato il fondatore del teatro in carcere; con il suo lavoro, svolto in questi anni con i detenuti-attori di Volterra oggi, la Compagnia della Fortezza è considerata il simbolo di quell'esigenza di espressione della diversità all'interno di un luogo che solitamente è posto ai margini della società; ma Punzo, regista e direttore artistico del Festival *Volterrateatro*, ha spalancato le porte di un luogo lontano dagli occhi degli spettatori, coinvolgendoli totalmente in quel luogo senza tempo e in quegli spettacoli di stampo brechtiano. Tale esperienza ha avuto una lunga partecipazione a Festival, incontri organizzati soprattutto dalle Regioni di Marche, Toscana ed Emilia Romagna, non tralasciando però i premi vinti e i buoni

[38] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet:http://www.cultura.toscana.it/teatro_in_carcere/compagnie/blanche/index.shtml
[39] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet :http://www.culturaespettacolo.com/att_spec.asp?id=1574

riconoscimenti da parte della critica e dal pubblico. Tutto ciò ha permesso alla Compagnia della Fortezza di far circolare la propria Arte, nonostante le limitazioni siano frequenti e il divieto di spostamenti senza permessi rallenti il processo di divulgazione del legame attore-spettatore.

Bisogna che lo spettatore entri nel carcere, nello Spazio dei detenuti.

«La scenografia è immutata nei tempi e nei luoghi: una spelonca, una grata, pareti nude, una stretta fascia di luce, un giaciglio, un bogliolo, un gran silenzio, oppure l'insopportabile confusione di una convivenza obbligata in spazi angusti, un orologio che non cammina, che può sembrare fermo per cinque anni, per dieci, per venti, per tutta la vita[40].»

Emilio Pozzi descrive l'iconografia di un carcere, un luogo difficile da gestire come regista, figurarsi da detenuto, luogo ostile con una forte valenza semantica a livello sociale e culturale che solo il teatro riesce ad esorcizzare, a renderne passeggero il peso, a decontestualizzare uno spazio e tutti gli individui obbligati a viverci.

L'intento di Punzo, sin dall'inizio del suo apprendistato registico a Volterra, oltre che l'idea di fare uno spettacolo con tanti attori, è stato quello di rompere radicalmente l'idea di teatro tradizionale, e di conseguenza, uscire dai canoni accademici della rappresentazione, creando un «*teatro altro*».

L'attività teatrale nel carcere di Volterra ha sicuramente compiuto un passo in avanti verso l'integrazione tra istituzione penitenziaria e territorio, indispensabile per una visione moderna della detenzione; l'attività ha inizio ogni autunno con il laboratorio nel quale si forma la Compagnia, e in primavera c'è l'ideazione concreta dello spettacolo da esibire a luglio, in occasione dell'apertura del Festival *Volterrateatro.* L'attività svolta da parte dell'associazione Carte Blanche ha un'enorme importanza sia perché contribuisce ad avvicinare al mondo carcerario non solo uomini di cultura, ma anche persone comuni (infatti, mentre nei primi anni, agli spettacoli assistevano soltanto i detenuti, da molti anni, in seguito alle richieste presentate da Armando Punzo alla direzione, possono assistervi anche persone esterne) abbattendo così i pregiudizi e i timori con lo spirito di trasformare il peso di una pena in un fantastico volo di «evasione» che ha permesso inoltre, un esperimento molto interessante sotto il profilo teatrale, consentendo di poter operare in condizioni del tutto nuove e stimolanti, con risultati meritevoli di ulteriori approfondimenti e valutazioni.[41]

Come già scritto ad inizio capitolo, l'attività teatrale, nel carcere di Volterra è stata avviata nell'agosto del 1988, dall'associazione Carte Blanche dopo la rappresentazione dello spettacolo *Etty*[42] interpretato da Annet Henneman.

[40] E. POZZI, V. MINOIA (a cura di), *Di alcuni teatri della diversità*, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999, da p 115 a p 135.
[41] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.altrodiritto.unifi.it/asylum/costa/nav.htm?cap4.htm#9
[42] ETTY HILLESUM, (a cura di) J.G. GAARLANDT, *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 1985.

Riporto, qui di seguito, una piccola parte di intervista fatta ad Armando Punzo dove racconta il suo casuale approccio al teatro in carcere:

«Avevo l'idea di fare uno spettacolo con tanti attori (...). La nostra sede si trovava dov'è ora, esattamente davanti al portone del carcere, così ho cominciato a pensare che là dentro c'erano tante persone, forse proprio quelle di cui ero alla ricerca. Per iniziare, però, avevamo bisogno anche di soldi. Ad un certo punto il Comune di Volterra mise a disposizione un piccolo finanziamento, nove o dieci milioni, per realizzare un progetto in carcere e mi fu chiesto se la proposta mi interessava. Il finanziamento era finalizzato a un laboratorio teatrale, della durata di due mesi, che aveva come scopo la socializzazione e la rieducazione dei detenuti.
Questo era l'obiettivo, ma per quanto mi riguarda sono entrato in carcere essenzialmente per fare teatro e non per educare[43].»

Agli inizi la Compagnia passa dal recitare i primi spettacoli come evento unico e alle tre repliche dei primi lavori in napoletano, allestiti di pomeriggio nel cortile del carcere per un ristretto numero di invitati, per arrivare alle rappresentazioni pubbliche a partire dal 1993, dapprima a Volterra e poi in tournée, con progetti sempre più articolati: si parte dal laboratorio di nove mesi per *La Gatta Cenerentola*, alla creazione di uno spettacolo per bambini nell'ambito del corso di formazione professionale per attori detenuti all'interno del carcere, alla complessa realizzazione del *Marat-Sade* (1993), all'esperienza dell'*Eneide* insieme agli allievi della Paolo Grassi di Milano nel 1995, per arrivare alla sezione «I Teatri dell'Impossibile», che dal 1997 affianca il Festival di Volterra.

Rappresentare gli spettacoli fuori dal carcere è stata una grande conquista, ma anche una causa di continui problemi: infatti nel 1995 la fuga, gli atti criminali di alcuni detenuti fecero sospendere l'attività di Carte Blanche per diversi mesi, che successivamente, nel 1996, in occasione della rappresentazione dei *Negri* a Volterra, evadono due attori, provocando per un certo periodo, addirittura, il blocco di ogni attività trattamentale.

I compiti dei promotori sono così distribuiti: Annet Henneman si occupa del lavoro fisico, mentre Armando Punzo cura la regia, decidendo in merito al testo su cui lavorare, rielaborando drammaturgicamente e coinvolgendo ogni detenuto in processi di improvvisazione e di discussione, per ottenere il materiale da usare e da montare negli spettacoli.

Il senso ultimo del fare teatro in carcere è per Armando Punzo:

[43] L. BERNAZZA, (a cura di), *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo,* «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Saveria Mannelli (Catanzaro), 1998, pp. 23-24.

«legato alle parole limite e resistenza[...]Il limen è la situazione che permette di creare un gruppo, di inventare delle relazioni fra noi e le persone lì dentro, la base più importante del nostro lavoro.
E' evidente, allora, che il teatro funziona anche come educazione, terapia, sebbene si tratti di risultati ottenuti indirettamente non di obiettivi. L'obiettivo è di confrontarsi con i limiti che si trovano dentro e nel lavoro teatrale: ad esempio, le resistenze che occorre superare per compiere fino in fondo un esercizio, per apprendere una pratica, per costruire e portare a compimento uno spettacolo[...]
Il laboratorio teatrale si è rivelato il luogo e il modo più adatto per cercare spazio di libertà che sono in ognuno di noi e che ciascuno può individuare e alimentare solo a patto di resistere nel tempo[44].»

2.3. Annet Henneman e Armando Punzo

Annet Henneman è nata a Amsterdam nel 1955. Si è diplomata come insegnante di dramma all'Accademia Superiore delle Arti Espressive e della Comunicazione a Leeuwarden. Tra il '78 e l'80 ha partecipato a laboratori sull'attività teatrale e parateatrale di Jerzy Grotowsky a Wroclaw; nello stesso periodo, a Utrecht, Leeuwarden e Groningen in scuole dell'obbligo, centri della gioventù, centri permanenti per la creatività, all'Istituto per la rieducazione della gioventù criminale, in scuole per bambini caratteriali. Tra l'80 e l'82 è stata dramma-terapista in un centro psichiatrico che raccoglieva persone di età compresa tra i 18 e i 40 anni a Amsterdam. In seguito ha curato la direzione di feste, spettacoli e attività di animazione rivolti ai ragazzi di Leeuwarden, e per gli studenti dell'Università di Oldenburg in Germania. Nell'84 ha partecipato a uno dei progetti del *Teatro delle sorgenti* di Jerzy Grotowski.

E' arrivata a Volterra nel corso di un viaggio esplorativo in Europa attraverso le diverse realtà teatrali. Qui è entrata nel *Gruppo Internazionale L'Avventura*, all'interno del quale ha partecipato a diversi progetti: *Viae, Pratiche in attesa di teorie, L'Atelier, Azioni nella città* e il film omonimo. Con il centro *Il Porto* ha collaborato alla realizzazione di convegni, «serate del lunedì» e diversi progetti di animazione a Volterra. Nell'87 ha fondato Carte Blanche insieme a Armando Punzo e ad altre persone di Volterra.

Con la regia di Armando Punzo è stata attrice di *Etty*, monologo tratto da *«Diario 1941/43»* dell'ebrea olandese Etty Hillesum, e *Verso Camille Claudel.*[45]

In questi anni ha portato avanti un suo personale lavoro di animazione: nelle scuole medie e in altri progetti e spettacoli come *Il grande gioco* nel quartiere di San Giusto; *La scatola delle sorprese, Bombo e Tonfo* rivolto ai bambini, *Het Restaurant/Workshop* con l'olandese Accademia Toegepast Drama e il recente *Solo andata.*

[44] A.PUNZO, in L.BERNAZZA V.VALENTINI, *Limite e resistenza*, «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1998, pp. 47-48.
[45] M.T.GIANNONI, *La scena rinchiusa*, TracceEdizioni, Piombino, 1992, p. 38.

Inoltre, Annet Henneman, insieme a Gianni Calastri, lavora da diversi anni ad un progetto diventato realtà che si chiama Teatro reportage. Lo scopo di tale teatro, è quello di dare la voce a quelle persone, situazioni, storie individuali e collettive, di popoli in difficoltà ed unisce il teatro al giornalismo.[46]

Il lavoro svolto da parte di Annet Henneman, presso la Compagnia della Fortezza, è stato concentrato soprattutto sul lavoro di training, di improvvisazione, di preparazione degli spettacoli; con il suo lavoro ha contribuito a questi spettacoli: *La Gatta Cenerentola, Masaniello, 'O juorno' e San Michele, Il Corrente, Marat Sade, Favola, The Brig*[47].

Armando Punzo è nato a Cercola (Napoli) nel 1959, la sua attività teatrale iniziò nel'78 a Napoli con gli spettacoli di strada del Teatro Laboratorio Proposta. Nel fertile ambiente del teatro partenopeo Armando Punzo è stato coordinatore di un gruppo di attori da cui nacque uno spettacolo in piazza dal titolo *Danza per qualcuno che sta andando via*; partecipa alla fondazione della cooperativa Il Piccolo Circo Oscuro; è ideatore e attore dello spettacolo *Ricordi*; conduce un seminario-dimostrazione sul lavoro fisico dell'attore, all'interno del corso di antropologia, all'Istituto Universitario Orientale.

Dall'83 è a Volterra, dove partecipa al progetto *Pratiche in attesa di teoria* del *Gruppo Internazionale L'Avventura*. Successivamente Armando Punzo fa un breve ritorno a Napoli per poi trasferirsi definitivamente in Toscana, a Volterra, per la continuazione con *L'Avventura*, e il lavoro all'interno del Centro di Cultura attiva *Il Porto*. Dopo lo scioglimento del gruppo, lavora come aiuto alla regia con Thierry Salmon per "*A. da Agatha*" di Marguerite Duras[48]. Nel 1987, insieme a Annet Henneman, fonda Carte Blanche, associazione nata con l'intenzione di occuparsi di teatro di animazione, ma soprattutto di fare produzioni in proprio.

La prima regia, nello stesso anno, è per lo spettacolo *Etty* da *«Diario 1941/1943»* di Etty Hillesum, interpretato da Annet e presentato a Volterra in cartellone per la prima edizione dei festival estivo.

Nel 1988, al festival di Santarcangelo a Volterra viene presentato *Luoghi Comuni*; spettacolo che prevede un'installazione di un centinaio di manichini inquietanti nei lunghi cappotti neri e con la loro faccia bianca; sempre nello stesso anno viene presentato a Pontedera lo spettacolo *Passaggio*. Armando Punzo è l'ideatore di tale progetto, sia sotto il punto di vista scenico che registico, in collaborazione con gli studenti dell'Istituto d'Arte di Volterra. Nel 1989 è regista di *Verso Camille Claudel* con Annet Henneman; è presente anche in scena, nel ruolo di Rodin, amante

[46] In riferimento a tale argomento si veda il sito internet: www.teatrodinascosto.it
[47] ANNET HENNEMAN, *Se sia teatro*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, volume 26, anno XIX, 2005, p. 393.
[48] In riferimento all'argomento si prega di consultare il libro: M. DURAS, *Agatha*, traduzione di Angelo Morino, Sellerio, Palermo, 1997.

crudele di Camille, nello studio dello scultore ricreato da Tobia Ercolino. Lo spettacolo è stato presentato al festival di Volterra, edizione 1989.[49]

2.4. Gli spettacoli

Come già specificato nel primo capitolo, dopo un primo laboratorio di due mesi, con il sostegno del Comune di Volterra, nasce nel 1989 la Compagnia della Fortezza presentando il primo lavoro teatrale: *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone. Nel '90 è la volta del *Masaniello* e nel '91 dello spettacolo *O juorno e San Michele* (**Premio speciale UBU**); entrambi gli spettacoli sono tratti da testi di Elvio Porta. Nel '92 ancora un testo di Elvio Porta dal titolo *Il Corrente*; da notare che nello stesso anno è andato in scena uno spettacolo per bambini dal titolo *Favola*. Nel '93 con lo spettacolo *Il Marat-Sade* la Compagnia vince il **Premio UBU** per il miglior spettacolo dell'anno, segnando così una svolta decisiva, importante nell'elaborazione drammaturgica; e cioè l'abbandono della tradizionale lingua napoletana per la scoperta di un originale territorio di ricerca.

Nel '94 la sperimentazione continua con un primo studio su *The Brig* di Kenneth Brown per poi proseguire con i successivi *Eneide II* (1995) di Virgilio, dove lo spettacolo vede la partecipazione degli allievi della Scuola di Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, *I Negri* di Jean Genet (1996, lo spettacolo riceve il **Premio Europa Nuove Realtà Teatrali** al Festival di Taormina e **Premio speciale al Teatro Festival** di Parma), nel '98 *L'Orlando Furioso* da Ariosto, *Insulti al pubblico* di Peter Handke (1999), *Macbeth* (2000) e *Amleto* (2001) di William Shakespeare.[50] Nell'anno successivo, dall'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, *I pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht* (2003) testo di Armando Punzo, vincitore del **Premio UBU 2004** come miglior spettacolo dell'anno, *P.P. Pasolini, ovvero l'elogio del disimpegno* (2004) drammaturgia di Armando Punzo; *Appunti per un film* (2005) drammaturgia di Armando Punzo, *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni* (2006) drammaturgia di Armando Punzo.[51] Quest'anno la Compagnia ha presentato al Festival Volterrateatro *Pinocchio, lo spettacolo della ragione* drammaturgia di Armando Punzo.[52]

2.5. La Gatta Cenerentola

[49] M.T.GIANNONI, *La scena rinchiusa,* TracceEdizioni, Piombino, 1992, p. 29.
[50] VITO MINOIA, *La Fortezza espugnata dal teatro*, in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», Abano Terme, Piovan, n.1, 1988, p. 42.
[51] In riferimento a questo argomento visitare il sito: www.compagniadellafortezza.org/spettacoli.htm
[52] In riferimento a questo argomento si faccia riferimento al sito: www.volterrateatro.it/index2.htm

La Gatta Cenerentola è un'opera teatrale divisa in tre atti, scritta e musicata da Roberto De Simone nel 1976. Il lavoro si ispira alla fiaba omonima che fa parte de *Lo Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile[53], mescolando quest'ultima con altre versioni, scritte e orali, della stessa fiaba. Alla base di tale opera c'è un lavoro di ricerca da parte dell'autore e del suo gruppo, *La Nuova Compagnia di Canto Popolare*, nelle tradizioni orali e musicali del Sud Italia. Dal punto di vista musicale l'opera risulta un sapiente impasto di musica popolare (villanelle, moresche, tammuriate) e di musica colta. Il testo è in lingua napoletana, una lingua che in certi strati della popolazione è rimasta immutata nei secoli. La protagonista principale della *Gatta Cenerentola* è la città di Napoli, città figliastra, vittima del potere di una matrigna perversa e di occupatori stranieri.[54]

Nello spettacolo i detenuti-attori recitano per due ore le comiche tra Cenerentola, la matrigna e le sorellastre; dialoghi che vengono puntualmente interrotti da stranianti invocazioni a San Gennaro, dalle melodie dei canti, dai ritmi delle danze. Il tutto è sostenuto da una forte coralità dalle voci e dai movimenti degli attori senza accompagnamento musicale, ad eccezioni di qualche percussione e qualche tamburello. Lo spazio scenico è composto da un piccolo e nudo palcoscenico di legno, dalle dimensioni di quattro metri per due, sollevato di un metro da terra e reso praticabile da due rampe di scale laterali. Nel palcoscenico gli attori danno il via ad una festa divertente, accompagnata con numerose trovate comiche del testo e dal gioco del travestimento. L'idea degli attori vestiti con gonne, corpetti, parrucche e trucco risulta molto pesante: serviva per accentuare i tratti mascolini dei volti: gli attori interpretano ruoli femminili ad eccezione di quello del femminiello, interpretato da Armando Punzo. Nello spettacolo si assiste a dei continui ammiccamenti e a provocazioni costanti rivolte al pubblico per facilitare il legame tra scena e platea, sfruttando il ridicolo per smorzare la tensione da parte del pubblico all'apparire del diverso[55]. Alla fine il lavoro risultò molto articolato ma essenziale, concentrato com'era intorno alle canzoni; e anche la scoperta di una lingua che sembrava completamente persa, dimenticata, contribuì al successo dell'operazione e le conferì un valore aggiunto.[56]

[53] In riferimento all'autore consultare il sito internet: http://it.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Basile

[54] in riferimento all'argomento visitare il sito internet: http://it.wikipedia.org/wiki/La_gatta_Cenerentola_(De_Simone)
[55] L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1998 p. 126.
[56] M.T.GIANNONI, *La scena rinchiusa*, TracceEdizioni, Piombino, 1992, p. 60.

2.6. Masaniello

Tommaso Aniello, detto il Masaniello, fu un eroe del popolo e della libertà, un agitatore politico del Seicento molto popolare tra le classi umili e quelle borghesi. Fu ritenuto l'uomo ideale, da parte di alcuni borghesi ostili al potere spagnolo, a capeggiare rivolte, sommosse e a farsi interprete della voce del popolo. Un agitatore politico di piazza che, inebriato dal potere, diede segni evidenti di squilibrio mentale a tal punto da uccidere i suoi seguaci, e fu ucciso; dopo la sua morte, il nuovo re di Napoli Ferdinando IV, per paura di successive sommosse in nome del Masaniello, ordinò di gettarne il corpo nel fango, come monito indelebile.[57]

Con la messinscena del *Masaniello* inizia una stretta collaborazione tra Armando Punzo e Elvio Porta (che porterà alla rappresentazione di altre due opere presentate dalla Compagnia della Fortezza).

Come nella *Gatta Cenerentola*, i travestimenti, le voci e i corpi dei carcerati risultano essere la carica simbolica; lo spettacolo risulta essere una sorta di ribellione verso la chiusura del carcere ma anche verso il mondo esterno, visto come insensibile e sordo.

La rappresentazione inizia con una melodia napoletana cantata fuori scena, mentre un attore scrive su due enormi battenti di legno, sistemati a ridosso dello spazio riservato al pubblico «Masaniello carcerario». Lo stesso attore, si rivolge alla platea per presentare l'antefatto della protesta: infatti in latino recita alcuni stralci del brano reale nel quale il Viceré annuncia una nuova tassa sulla frutta; all'improvviso, un gran vociare si sente da dietro la struttura lignea che di colpo viene spalancata a mostrare il cortile del carcere stesso, in profondità, tra le alte mura e le fitte cancellate. Nel corso dello spettacolo, ciascun detenuto-attore sfrutta le proprie capacità fisiche e vocali grazie anche alla profondità dello spazio scenico che essi percorrono. Numerosi tavolini sono spostati da una parte all'altra del cortile del carcere per indicare, il trono del Viceré, la passerella della Viceregina, le tribune del popolo, accompagnata da un'euforia generale della rivolta del popolo. Grida, urla e canti accompagnano il Masaniello fino a che la scaltrezza dei sovrani, con l'inganno e il tradimento, condanna il protagonista alla morte. Una morte solitaria alla quale fa eco il lamento di sua moglie Bernardina, recitata da Armando Punzo a fine spettacolo.

In tutte le scene, minuziosamente elaborate da Elvio Porta e Armando Punzo, esse si trasformano in espedienti per mettere in scena non la sconfitta di un singolo individuo, ma il destino di un gruppo di detenuti[58].

[57] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://cronologia.leonardo.it/storia/biografie/masaniel.htm
[58] L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), p. 128.

2.7. 'O juorno' e San Michele

La storia racconta, con notevoli accenti ironici e comici, le drammatiche vicende delle lotte contadine dell'Italia meridionale dove, nel 1861, ebbe inizio la «questione meridionale»; cioè quando al momento dell'Unità d'Italia, fu promessa la distribuzione delle terre ai contadini, che però, non fu mantenuta perchè il nuovo governo vendette le terre ai ricchi che potevano permettersi di comprarle. Ciò causò la rabbia di molti contadini, tanto che chi si ribellava fu considerato brigante.

Nel '*O juorno' e San Michele* viene rappresentata tutta l'ingiustizia subita da parte del sud nei confronti del nord ricco.[59]

Se nelle due precedenti opere, *La Gatta Cenerentola e il Masaniello*, le voci, i corpi dei detenuti erano considerati la carica simbolica e soprattutto i testi di Elvio Porta erano «rispettati»; qui invece, il testo originale di Porta viene letteralmente «straziato» nella messinscena; in essa l'elemento fondamentale era la luce del sole perché al sole il bianco della scena risultava molto più abbagliante che con qualsiasi altro faro.

Come nel *Masaniello,* anche qui si assiste ad una vera è propria azione di gruppo, che, come in precedenza, faceva parte della scenografia.

All'inizio lo spazio scenico appare ingombro di oggetti bianchi che richiamano l'immagine di una grande nave dal candore accecante; all'interno del carcere, racchiuso in un recinto ligneo, grazie al colore bianco degli oggetti e dei costumi si crea un'atmosfera onirica. Nello spazio scenico, ad impianto circolare, con il pubblico disposto intorno all'area della rappresentazione tutto è bianco; ma, l'unico ad essere vestito di nero è il narratore, che non parla in napoletano ma in italiano e racconta agli spettatori le didascalie del testo. Durante il racconto gli attori si arrampicano sugli alberi del veliero bianco, corrono lungo le pareti, entrano ed escono dai vari ingressi della scena, recitando brani del testo. Un capitano urla a squarciagola che bisogna liberarsi dei briganti, un prete cerca di calmare la rabbia dei contadini, un giovane cade a terra morto e la madre impreca contro la giustizia degli uomini. Con lo svanire della speranza di riavere le proprie terre da parte dei contadini, scompare anche il sogno di libertà dei detenuti-attori; quindi la nave viene smontata e, insieme alle vele e agli alberi, vengono portati via tutti gli oggetti. Sulla scena, ormai vuota, resta

[59] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.ilbrigante.com/modules.php?name=News&file=article&sid=10811

solitario il prete il quale, invece di morire fucilato, come nel testo di Elvio Porta, avverte tutti che «l'evasione immaginaria» si è conclusa e scompare con la sua ventiquattrore dietro la bianca palizzata[60].

La rivolta dei contadini e la loro volontà di combattere contro i traditori sono gli spunti che consentono di portare in scena il desiderio di libertà dei detenuti-attori, desiderio che assume i contorni di un sogno, di un'esistenza immaginaria, che va aldilà delle sbarre.

Lo spettacolo, in uno spazio svuotato, si conclude con una battuta:

«O suonno è furnuto», il sogno è finito.

Per questo spettacolo Armando Punzo e Annet Henneman ricevettero il **Premio Speciale UBU** per il lavoro svolto all'interno del Carcere.[61]

2.8. IL CORRENTE

Il testo oltre alla spettacolarità e alla coralità ha una motivazione centrale: raccontare quello che di universale esiste in un piccolo mondo, per come viene considerato un Istituto di Reclusione.

L'azione si svolge nel cortile della Fortezza dell'isola di Ventotene nel luglio 1799; dove un gruppo di marinai imbarcati sul *Corrente* stanno per essere giudicati, da una corte marziale, per ammutinamento, omicidio di due ufficiali superiori e disastro navale[62].

Nella messinscena si nota l'opposizione tra gli ex marinai e la corte, che viene sottolineata dai costumi e dal diverso stile nel recitare: infatti i membri della corte indossano divise settecentesche multicolori, parrucche, tricorni e si esprimono in un italiano perfetto, invece i marinai hanno pantaloni bianchi alla zuava, camice discinte, catene ai piedi e parlano in napoletano.

Il Corrente si conclude con un'immagine molto eloquente e significativa: dopo aver avuto la meglio sul collegio militare, divenuto ormai padrone della situazione l'equipaggio si rivolge agli spettatori e li invita a consumare porzioni di pesce arrostito durante il processo su grandi barbecue. L'atto del mangiare annulla i confini tra scena e platea e lo spettacolo diventa il tramite simbolico di uno scambio vivo tra chi agisce (detenuti) e chi guarda (spettatori)[63].

---

[60] L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), 1998, p. 129-130.
[61] In riferimento all'argomento si presa di visitare il sito internet:www.cultura.toscana.it/teatro_in_carcere/compagnie/blanche/index.shtml
[62] M.T.GIANNONI, *La scena rinchiusa*, TracceEdizioni, Piombino, 1992, p. 103.
[63] L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), 1998, p. 131-132.

Inoltre le opere di Porta, rielaborate dal regista Armando Punzo, sembrano schierarsi dentro quell'area di ricerca napoletana di un teatro politico, a sfondo storico, che andò a caratterizzare l'avanguardia italiana degli anni Settanta[64].

2.9. Marat-Sade, La Prigione, I Negri[65]

I prossimi tre spettacoli (*Marat-Sade, The Brig, Les Nègres[66]*) che andrò ad analizzare, sono molto vicini alla realtà del carcere e possono apparire naturali raddoppiamenti dello stato di reclusione dei detenuti che li hanno rappresentati. Infatti, nel manicomio di Charenton, dove è ambientata la vicenda narrata da Weiss (*Marat-Sade*), la prigione punitiva ai piedi del Fujiyama della vicenda narrata da Brown (*The Brig*) e il luogo abitato dai Negri di Genet, tutti presentano forti analogie con l'universo carcerario. Essi sono ambientati in posti angusti che non danno libertà di agire ai personaggi, perchè sottomessi dalle leggi imposte da altri: nel *Marat-Sade* i Pazzi subiscono le continue repressioni del Direttore e degli Infermieri; in *The Brig* i Prigionieri sono costretti a sopportare la violenza dei Secondini; ne *I Negri,* essi sono bersagliate vittime designate della supremazia dei Bianchi.

Nel *Marat-Sade*, la rappresentazione ha individuato il suo nucleo centrale a partire dalla scena finale; cioè quando la situazione sfugge di controllo ai guardiani e al direttore che, regnando il caos generale, è obbligato a far suonare l'allarme e a far calare il sipario; ne *Le Prigioni* si parte dall'atmosfera di costrizione e dal ripetersi di alcune parole e di alcune circostanze; ne *I Negri* dall'immagine che è alla base del dramma di Genet, cioè una compagnia di Negri che recita per un pubblico di Bianchi. I testi però non sono originali; infatti, il regista costruisce i suddetti spettacoli a partire dall'opera originale che, con un procedimento di tagli e innesti, diventa il punto di partenza per il lavoro di prova, sia individuale che collettivo inoltre, come dichiara in un'intervista, Armando Punzo:

«che i testi li scegliamo tutti insieme, e a seconda dei vari umori, momenti provati nella lettura dei testi cerchiamo di inserirli nella pagina scritta.»

---

[64] M.T.GIANNONI, *La scena rinchiusa*, TracceEdizioni, Piombino, 1992, p. 25.
[65] I riferimenti di questo capitolo riguardano il libro L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), 1998, pp. 85 a 105.

Dei drammi di Weiss, Brown e Genet, Armando Punzo non esclude a priori né il contesto dove si svolge l'azione (ad esempio la confusione del manicomio e la violenza del carcere punitivo), né i nodi principali intorno ai quali prendono il via le varie vicende: cioè l'opposizione Marat/Sade, Prigionieri/Secondini, Bianchi/Neri.

Lo scopo principale, durante le prime fasi del lavoro, è quello di riscoprire la loro valenza nel presente, in modo da rendere lo spettacolo «portavoce» delle motivazioni della Compagnia della Fortezza.

Nel *Marat-Sade* di Peter Weiss è raccontato un tormentato interrogarsi sui destini del pensiero europeo, che porta il drammaturgo tedesco a contrapporre all'individualismo di Sade lo spirito rivoluzionario di Marat. Armando Punzo va oltre il dramma di Weiss[67], concentrandosi soprattutto sul bisogno di libertà dei pazienti della clinica per malattie nervose di Charenton e sui tentativi di censura del manicomio da parte del direttore, il quale è impegnato a cercare di contenere l'irrefrenabile desiderio dei Folli di varcare i confini della rappresentazione.

Nello spettacolo *Marat-Sade* Armando Punzo fa in modo che i Pazzi di Charenton siano i detenuti-attori, i quali cercano di affermare il loro bisogno di libertà attraverso il teatro; se i Folli di Weiss recitano per imposizione drammaturgica, per i detenuti-attori recitare è vissuto come una delle poche possibilità reali di comunicare con il mondo esterno e di mostrarsi alle persone esterne in veste diversa da quella solita. Il *Marat-Sade* di Peter Weiss è articolato in due atti, Armando Punzo lo sintetizza in un atto unico; tutto ciò lo porta a mantenere solamente i personaggi principali (il Marchese di Sade, Jean-Paul Marat, Charlotte Corday, Simonne Evrad, Duperret, Jacques Roux, Coulmier, il Banditore) eliminando così i personaggi secondari, (La Moglie e la Figlia di Coulmier, i Quattro Cantori e i Cinque Musici, che nel dramma di Weiss sostengono il dibattito di Marat e di Sade) e a ridurre sia le battute sia il numero degli episodi, che ruotano attorno ad alcuni discorsi di Marat e Sade, ai richiami all'ordine del Direttore, alle esortazioni rivoltose di Jacques Roux, alle visite della Corday a Marat, agli appelli reazionari di Duperret. Il regista fa iniziare lo spettacolo con le parole del Banditore il quale, rivolgendosi al pubblico, racconta il contesto della rappresentazione:

«Illustre pubblico. Illustre pubblico. Noi qui mostriamo solo gli avvenimenti parigini ch'ebbero luogo in tempi ai nostri assai vicini. Perciò lasciate che indisturbati assistiamo a quel che avvenne un tempo e che oggi disprezziamo. Oggi noi siamo diversi e assai più acuti di quelli i cui giorni son sempre finiti'[68].»

[67] In riferimento all'argomento si consulti: ENRICO DE ANGELIS, *Peter Weiss autobiografia di un intellettuale,* De Donato Editore, Bari, 1971, pp. 50-70.
[68] Cfr. Copione dattiloscritto del *Marat-Sade* della Compagnia della Fortezza.

Il tema dell'opposizione libertà-repressione che viene trattato nel *Marat-Sade* emerge con più forza ne *La Prigione* dove il regista affronta per la prima volta una storia ambientata in un carcere.

Nel dramma *The Brig,* Kenneth Brown descrive la realtà quotidiana della base militare di Okinawa in cui egli stesso fu dislocato per un mese come *marine* nel 1957. In questo dramma sviluppato in due atti e sei scene Brown descrive con precisione e realismo, una giornata tipo trascorsa dai *marines*, dal mattino fino all'ora di andare a dormire. Questa descrizione dettagliata delle violenze dei Secondini sui Prigionieri trasforma la relazione fra i protagonisti nell'opposizione Carnefici/Vittime, facendo risultare l'opera una critica radicale nei confronti del sistema detentivo.

Armando Punzo nello spettacolo *La Prigione*, sostituisce la contrapposizione Secondini/Prigionieri con quella dei Detenuti/Detenuti-Attori: e inoltre fa replicare agli attori sempre la stessa battuta:«Sissignore!», che è la risposta insistente che i detenuti danno alle guardie; e alcuni comandi, replicati più volte dal vigilante:

«Fuori la voce, Sei», «Su quelle gambe», «Zitto, perchè parli», «Hai bisogno di essere un po' squadrato, verme».

Inoltre vi è una scena in cui ciascun detenuto-attore, accostandosi ad uno o più spettatori, si auto-racconta; infatti nelle storie ognuno racconta qualcosa di sé, riportando alla memoria la propria infanzia, i giorni trascorsi tra manicomi e riformatori, il passato macchiato dal sangue degli omicidi, ma anche un grande desiderio di sognare un futuro diverso al termine della lunga pena da scontare[69].

Come nelle precedenti opere ne i *Negri,* sono sempre le vicende della compagnia a riflettersi nel testo originale. Armando Punzo, invece di sviluppare il contrasto Negri/Bianchi che alimenta l'opera di Genet e la problematica del razzismo Bianchi/Negri estendendola al rapporto dialettico fra l'Io e l'Altro[70], si concentra sull'opposizione Reclusi/Uomini Liberi e trasforma l'atto di sottomettersi dei Negri, che inscenano l'assassinio di una donna bianca di fronte ad un pubblico di Bianchi, nell'umiliazione dei detenuti che si offrono, con la loro «diversità», dinanzi ad un pubblico di gente libera. Armando Punzo concentra, nello spettacolo, le presenze «negre» di Villaggio, Virtù, Bobò, Felicità, Villa di san Nazario. Inoltre per rendere più viva l'identificazione fra i Negri e i Detenuti vi sono alcuni brani presi dal manuale *Delitto, genio e follia*, scritto nel 1864 da Cesare

[69] Cfr. Appunti dattiloscritti de *La Prigione* della Compagnia della Fortezza.
[70]Cfr. per approfondire un discorso critico su *Les Nègres* di JEAN GENET, SERGIO COLOMBA e ALBERT DICHY (a cura di), *L'immoralità leggendaria*, Ubulibri, Milano, 1990, pp. 100-120.

Lombroso[71], dove viene raccontato che lo psichiatra positivista mette in diretta relazione le anomalie fisiche dei criminali con particolari tipi di degenerazione morale. Questi brani vengono mescolati con citazioni di articoli di giornali in occasione delle rapine messe a segno da alcuni detenuti-attori; che definiscono i componenti della Compagnia della Fortezza dei veri e propri malviventi. Da questo mescolamento risulta che i brani, presi dal manuale di Lombroso, riescono a collegare perfettamente il testo di Genet alle condizioni di vita dei detenuti e a rimproverare in modo sarcastico i pregiudizi, prendendo spunto dalle varie critiche di alcuni giornali, in occasione di alcuni furti, culturali con cui si guarda alla realtà del carcere.

Lo spettacolo inizia con un lungo e dettaglio monologo di Villaggio che racconta i motivi per cui lo hanno spinto a sedurre, violentare e strangolare la Donna Bianca; questo monologo risulta essere il filo conduttore della rappresentazione e la base di partenza della vicenda. Dopo aver narrato il primo incontro con la giovane Bianca, Villaggio prova ha dialogare con Virtù; questo dialogo risulta essere molto ironico e umoristico perché il regista evidenzia l'impossibilità per i due personaggi di fare spazio al sentimento dell'amore, sottolineando che ai detenuti viene persino negato qualsiasi tipo di forma di affetto. Infatti, l'unica emozione che entrambi possono provare risiede nell'odio nei confronti dei Bianchi/Uomini Liberi; è proprio Bobò, presenza negra nello spettacolo, a ribadirlo con un monologo che il regista «costruisce» prendendo spunto da tre momenti diversi dell'opera di Genet[72]. Successivamente segue una prima parte di alcuni brani di *Delitto, genio e follia*[73].

Nel *Marat-Sade* e ne *I Negri* la funzione del narratore si svolge in chiave comico-grottesca: il personaggio assomiglia a un venditore ambulante abile a catturare e sorprendere l'attenzione degli spettatori con una comicità verbale ricca di nonsensi e di esilaranti giochi di parole, il tutto accentuato dalla voce in falsetto e da una gestualità nevrotica: quando parla saltella sul posto e muove in modo isterico le mani che trattengono un sonaglio agitato oltre al Banditore, a dare spessore alla figura comica di Villaggio, altra presenza negra nello spettacolo, sono le frasi e i doppi sensi recitati più volte in lingua napoletana; di Villaggio si ammirino, nello spettacolo, i tempi incalzanti delle battute, gli slittamenti continui di entrata e di uscita dell'attore dal ruolo, nel rivolgersi costantemente alla platea fino a chiamare in scena lo spettatore stesso. In entrambi gli spettacoli vi è una recitazione straniata da parte degli attori che dà vita a bizzarre gag; basti pensare alla scena della decapitazione del re e degli aristocratici presentata dalle parole del Banditore e mimata dal gruppo dei pazzi: infatti uno alla volta si inginocchiano davanti alla ghigliottina, al

[71] In riferimento all'argomento si prega di consultare: CESARE LOMBROSO, *Delitto, genio, follia : scritti scelti*, (a cura di) di DELIA FRIGESSI, FERRUCCIO GIACANELLI, LUISA MANGONI, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 180-250.
[72] Cfr. *I Negri*, trad. ital. di RODOLFO WILCOCK, Einaudi, Milano, 1982, p. 15.
[73] Ibid.

momento del rumore della lama che cade rotolano sul pavimento, essi fingono di essere morti ma poi si rialzano andando a formare un semicerchio al centro del palco con le teste appoggiate su delle pertiche come nel volere simulare delle persone decapitate. Queste false esecuzioni hanno il potere di allentare la tensione e di creare un ritmo dinamico in cui si alternano cori, dispute, pantomime, musiche e canzoni.

Ne *La Prigione* non vi è un personaggio in particolare, sono i racconti personali dei detenuti ad attirare l'attenzione. Ne La *Prigione* l'azione ha luogo su uno spazio fatto di legno, con una inclinazione di parecchi gradi di fronte alla platea, e il tempo è addirittura raddoppiato: infatti da una parte viene scandito dal Secondino che guida l'addestramento dei prigionieri, dall'altra riguarda il ricollegamento fatto dai protagonisti nel tempo passato. Quando si spingono verso il pubblico e si aprono ad una sorta di confessione a tu per tu con lo spettatore, si assiste ad uno slittamento dal ruolo dell'attore-personaggio a quello del detenuto-persona: infatti sono gli attori della Compagnia della Fortezza che si confessano agli spettatori e riportano in vita fatti personali e il loro rapporto con il mondo esterno attraverso dei richiami che spezzano la finzione, unendo insieme il passato con il presente e i ricordi con le speranze[74].

Caratteri peculiari della Compagnia della Fortezza sono la coralità e le azioni fisiche.

Nel *Marat-Sade* e ne *La Prigione* il regista tende a dare molto risalto alle situazioni di gruppo e si concentra sull'espressività fisica dei detenuti, piuttosto che sull'interpretazione psicologica del personaggio. Nel primo spettacolo, ad esempio, tutto si gioca sul filo sottile della perdita del controllo dei Pazzi e della follia collettiva che cresce di momento in momento. All'oppressione di Charenton ciascuno reagisce con una carica energetica molto evidente nel comportamento degli internati, ma in egual misura pronta ad uscire dai corpi degli altri interpreti, ma questo non succede in Sade che sembra più una presenza silenziosa quasi sempre sul fondo della scena, e per il Direttore, con calma imperturbabile tipica dell'autorità di chi deve ricondurre la confusione all'ordine. I gesti pacati e le parole appena sussurrate dei due protagonisti, entrambi contrari alla ribellione dei Pazzi (quindi all'azione, l'uno perchè non crede alla giustizia e all'uguaglianza, l'altro perchè è il difensore dello status quo), fanno emergere ancora con più vigore il delirio dei Folli, i quali lanciano delle urla disumane e vagano sulla scena con movimenti alienati. Nello spettacolo, i personaggi che sostengono l'azione dei Pazzi sono Roux e Marat: il primo declama utilizzando un timbro di voce al limite dell'urlo, camminando avanti e indietro sulla scena o dondolando sopra ad un cavallo di legno da cui, simile a un Don Chisciotte[75], incita i reclusi ad appoggiare le idee rivoluzionarie; il secondo assomiglia ad un trascinatore di folle impegnato a

[74] L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *Epicità e umorismo,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), pp. 94-96.

difendere senza sottrarsi a nessuno per la libertà. La gestualità frenetica degli attori rivela il bisogno autentico dei detenuti di ritrovare dentro di sé spazi di libertà, una parola che viene ripetuta di continuo assumendo i caratteri di una specie di invocazione nella pesante cortina d'acciaio.

Ne *La Prigione* la violenza dell'addestramento punitivo rende bene perché si assiste ad un ritmo spossante e ad una agitazione costante con cui si compiono gli allenamenti. Qui tutto avviene ad una velocità assurda fino a quando brevi pause rallentano il ritmo, gli attori sfruttano al massimo la loro energia esibita sotto forma di fatica fisica: una salita da fare e rifare, una corsa dopo l'altra, flessioni incessanti, saltelli interminabili sul posto, questi ed altri duri esercizi fisici vengono replicati all'infinito. Richiamati in continuazione dalle grida dei Secondini, c'è chi ramazza e sparge secchiate d'acqua a terra, chi continua a salire e a scendere la pedana, chi saltella o fa flessioni fino a quando non crolla sfinito e se ne sta, in ginocchio, di schiena al pubblico; chi inizia a schiaffeggiarsi da solo urlando il proprio odio per i riformatori, chi sostiene con la schiena un poderoso tronco, mentre scandisce il numero dei giorni trascorsi in carcere e quelli che gli restano. La sofferenza e la violenza vengono offerte agli spettatore come un sacrificio: un detenuto è davanti al pubblico, gli altri sono dietro di lui con lo stesso sguardo abbassato che avevano durante la marcia iniziale: ascoltano, non un movimento, un gesto e il silenzio scende sulla scena prima che gli ordini strillanti dei Secondini riavviino l'addestramento punitivo. I prigionieri sono costretti ad eseguire flessioni con il piede della guardia piantato nella schiena e per pochi istanti ogni attore si trasforma in Secondino, aguzzino dei propri compagni di sventura. Con questa interscambiabilità di ruoli, la Guardia stessa si toglie il cappello e racconta la sua storia di disperazione. Nel finale gli attori alla fine, riuniti intorno ad un basso tavolo di legno dove lasciano cadere oggetti personali, sussurrano i loro nomi quasi a ribadire la loro identità.[76]

Ne *I Negri*, i movimenti e le parole degli interpreti sono rallentati, compressi, all'interno dei loro corpi. Questo agire lento e l'abbandono dello stato dei detenuti e l'esposizione del gruppo riesce ad esprimere la posizione di inferiorità dei Negri/Detenuti rispetto agli Uomini/Liberi: infatti nella prima scena dello spettacolo gli attori siedono a semicerchio su spoglie panche di legno e sono raccolti nella parte più bassa di una ripida gradinata di metallo occupata dagli spettatori, i quali entrano e prendono posto, intanto gli attori sono già lì (con le teste chine, le spalle curve, le mani penzolanti, il dorso nudo proteso verso lo spazio scenico). A coppie, molto lentamente, essi si collocano al centro della scena e aspettano, silenziosi, di essere manovrati: uno dei due funge da marionettista e da dietro, inizia a mettere in moto il corpo del suo partner, privo di equilibrio al punto da aver bisogno di essere sorretto per le braccia e per la nuca. Gli attori-marionette si lasciano manipolare, a fatica spostano le gambe, le mani, i piedi, i volti e caricano le azioni di una tensione

[76] L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *Coralità e azioni fisiche,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), pp 96-98.

molto forte accentuata dallo sforzo fisico di mantenere posizioni costruite sui loro corpi. Gli attori-marionettisti appoggiano le mani sul volto del compagno e lo deformano: aprendogli la bocca per valutare le arcate dei denti, spalancano i suoi occhi, girano il suo mento, schiacciano il suo naso, fino a trasformarlo nell'essere descritto nei brani di Lombroso[77]. L'energia necessaria a conservare queste posture si trasferisce anche nei monologhi, recitati con la calma di chi è rassegnato a subire, sebbene abbia il coraggio di mostrare la propria fragilità: il tono grave del discorso in arabo recitato da un giovane maghrebino in ginocchio, il fluire di una cantilena monotona pronunciata da un detenuto di origini sarde, seduto e poi sdraiato davanti al pubblico, la tirata in siciliano di chi, in piedi sulle panche, imita la voce strillata di un venditore ambulante, fanno affiorare i sentimenti, il vissuto, le pulsioni, stati d'animo e ricordi dei detenuti-attori della Compagnia della Fortezza. L'azione ricorrente di vestirsi e svestirsi, nella scena finale, in cui Felicità viene spogliato dei suoi calzoncini neri e rimane al centro dello spazio scenico con solo lo slip, mentre un pianto a singhiozzi e un tremore incontrollato assalgono all'improvviso l'attore[78].

Analizzando la struttura scenica dei tre spettacoli si nota che sembra organizzata in modo tale da tenere distanti gli attori dal pubblico, divisi sempre da simboliche quarte pareti che sottolineano, in modo radicale e reciproco, la differenza dei due mondi. Nel *Marat-Sade* tutti i personaggi, ad esclusione del Direttore, sono pazienti affetti da gravi disturbi psichici a cui corrispondono dei turbamenti profondi del comportamento. Con l'eliminazione di tutte le discussioni politiche di Marat e di Sade, lo spettacolo procede per monologhi ai quali danno voce i singoli personaggi, senza produrre dei veri conflitti. Ognuno pronuncia le proprie battute incurante di quanto stia accadendo sul palcoscenico: Sade con gli elogi dell'individualismo, Corday l'intenzione di uccidere Marat, Evrard con le sue costanti preoccupazioni per il suo compagno, Duperret con gli attacchi alle provocazioni sovversive di Marat, Roux con le sue invettive contro la disuguaglianza, il Direttore e i suoi discorsi rassicuranti. L'unico dialogo è tra Marat e i Pazzi perché entrambi vedono nell'altro un potenziale difensore della propria situazione: Marat, attraverso la rivolta può concedere a loro la libertà, d'altro canto, sostenendolo, essi possono realizzare il desidero di fuggire dal manicomio.

I detenuti-Pazzi, nello spettacolo, si muovono su un palco sollevato da terra e gli spettatori sono seduti di fronte, molto lontani dall'area della rappresentazione; andando avanti nella vicenda sembra ampliarsi la distanza tra platea e scena, malgrado gli attori vadano spesso verso il proscenio per pronunciare monologhi e brevi dialoghi. Lo spazio vuoto e spoglio all'inizio (ci sono solo una

[77] Cfr.: CESARE LOMBROSO, *Delitto, genio e follia:scritti scelti*, a cura di DELIA FRIGESSI, FERRUCCIO GIACANELLI, LUISA MANGONI, Torino, Bollato Boringhieri, 2000, pp. 300-320.
[78] L. BERNAZZA V. VALENTINI, *Coralità e azioni fisiche,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), 1998, pp. 98-101.

panchina da giardino, una pedana di legno, una tinozza, un ballatoio rialzato) si riempie di pesanti cancelli di ferro. Sembra che la costruzione diventi una barriera insormontabile, proprio come le mura e le inferriate autentiche del carcere; con i Pazzi che cercheranno più volte di scalarle e superarle, senza esito positivo. Perché dal ballatoio vigilano delle Suore-Sentinelle pronte a bloccare qualsiasi tentativo di fuga. I protagonisti non possono uscire e il pubblico lo scorge attraverso le sbarre, mentre il ritmo martellante di un tamburo accompagna gli scatti rabbiosi dei corpi, sottolineando l'alienazione esasperata del manicomio. Vestiti con tuniche e camicie di forza bianche, bende, cuffie, fasce e berretti sulla testa i Pazzi si trovano in una gabbia inaccessibile che ricorda lo spazio angusto del cortile dell'ora d'aria, il luogo ristretto delle celle, dalle quali i detenuti lanciano i loro messaggi urlati secondo il rituale carcerario. Nel primo spettacolo le grida di libertà non hanno alcun esito positivo e si infrangono invano contro le mura, prima che una serie di drappi neri scenda dall'alto per nascondere agli occhi degli spettatori l'inquietante cerimonia. I teli, però, cadono dietro la cortina di ferro che rimane in evidenza anche alla fine della rappresentazione a sancire l'assenza decisiva di un rapporto comunicativo tra i detenuti e gli spettatori.

Analizzando *La Prigione*, al dialogo subentra la forza della disciplina che sottomette i detenuti senza via di scampo; i prigionieri sono inerti ai soprusi e non provano nemmeno a modificare il loro stato. I monologhi risultano essere dei momenti di auto-narrazione e la scena viene riempita da un mormorio perpetuo che contiene la stessa corrente energetica di quando gli attori sono in movimento; improvvisamente le storie personali dei detenuti, raccontati con un'ossessiva nitidezza, si trasformano in discorsi urlati in lingua napoletana o in sardo, e qui gli interpreti si allontanano dallo spettatore-testimone per tornare ad occupare la pedana di legno che costituisce il loro spazio scenico. Per colpa di un durissimo e severo addestramento, i Prigionieri non possono fermarsi a parlare con gli spettatori; così, quello che, a prima vista, appare un rapporto recuperato, è in verità un contatto che non produce relazione con lo spettatore anche perché viene subito interrotto sul nascere dagli ordini dei Secondini. Lo spazio è vuoto (i soli oggetti sono i secchi, le scope e le casse di metallo) e insieme alla profondità della scena annullano l'intimità tra le azioni dei detenuti e lo sguardo degli spettatori; essi, infatti, non possono avvicinarsi troppo alla zona destinata alla rappresentazione e quando cercheranno di farlo verranno spinti all'indietro dagli stessi attori. Quest'ultimi nella parte finale dello spettacolo (vestiti con calzoni militari, a torso nudo, berretti a visiera, spalle, gambe e braccia tatuate) apriranno davanti alla platea un fossato fangoso che, sino ad allora era nascosto sotto il pavimento di tavole: con il risultato che il confine è netto e nessuno dei due gruppi potrà valicare quel canale di acque luride e melmose.

Ne *I Negri* a «tenere banco» è la subalternità dei Negri/Detenuti nei confronti dei Bianchi/Spettatori che giustifica l'uso del monologo; infatti, a turno, ogni Negro si rivolge al

pubblico di Bianchi per esporre le ragioni del suo risentimento e anche per rendere giustizia alla sua identità di escluso. Villaggio è il primo ad affrontare il tema dell'odio, legittimando l'omicidio della Donna Bianca; Bobò inveisce contro la razza bianca e ricorda a tutti i Bianchi che sarà il nero, il colore che un giorno dovranno amare e ammirare. Felicità chiede solidarietà ai negri di ogni quartiere per la propria condizione di emarginata. Villa di San Nazario recita il monologo per annunciare la fine della rappresentazione e per chiamare gli spettatori a riflettere su quanto hanno visto; ma oltre ai diversi monologhi vi è l'unico dialogo ed è quello tra Virtù e Villaggio. A differenza dei precedenti spettacoli ne *I Negri* vi è uno spazio ristretto dove non ci sono sbarre, pedane o fossati e gli interpreti recitano a ridosso del pubblico, che è seduto su di una gradinata disposta a semicerchio intorno all'area in cui si svolge l'azione. Ma anche in questo spettacolo esistono due elementi disturbanti: la ripidità dei gradini e la posizione dei detenuti con le spalle rivolte al pubblico. La prima tende a spingere verso l'alto lo spettatore, che segue il movimento ascensionale della struttura metallica; la seconda funge da schermo alla limitata estensione della superficie scenica. I corpi nudi e immobili dei Negri formano un cordone umano a difesa di un luogo conquistato con troppa fatica per essere diviso con i Bianchi che li guardano, mentre essi si lasciano manovrare e deformare sulle note di motivetti da circo. Nello spettacolo ci sono momenti, pochi, dove la tensione viene attenuata nel conflitto Negri-Bianchi: cioè quando il presentatore-venditore ambulante si avvicina agli spettatori e li rende partecipi con i suoi numeri di varietà proprio nel momento in cui i detenuti-attori salgono sulle panche e tendono le braccia al pubblico[79].

2.10. Eneide II studio

Il progetto Eneide-II studio prende spunto dal poema latino scritto da Publio Virgilio Marone, ed è un risultato di una collaborazione tra i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza e gli allievi, attori e registi, della Scuola Drammatica Paolo Grassi di Milano.

[79] L. BERNAZZA V. VALENTINI, *La relazione negata,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), 1998, pp. 102-105.

Armando Punzo individua, nei Canti iniziali, che narrano l'invasione di Troia, la caduta e l'incendio della città, l'uccisione dei suoi abitanti, l'affannosa corsa dei superstiti verso la salvezza, le principali pulsioni e tensioni.

Nell'*Eneide* di Punzo, lo spettacolo, più che una marcia iniziatica per fondare una città è la storia di un popolo in fuga, ben lontana dai toni celebrativi del testo di Virgilio.

Nello spettacolo gruppi di uomini e donne procedono lentamente dal fondo della scena verso gli spettatori, sistemati su una tribuna a scalinata. Gli attori, vestiti con calzoncini neri, a torso nudo, (invece le attrici con scialli), insieme si schierano di fronte al pubblico ripetendo un'instancabile marcia. Ad un certo punto dal gruppo si stacca un attore, forse Enea, il quale recita brevi frasi in latino e con piccoli salti tenta di raggiungere una lunga linea bianca che divide la scena dalla platea; immediatamente anche gli altri si mettono in moto e lo seguono, ciascuno mentre salta, urla un verso di Virgilio. C'è chi piange, chi stringe i denti, chi implora il cielo, chi con gli occhi cerca di dare una spiegazione a questo viaggio senza fine. Affaticati, alcuni cadono a terra; le donne e i compagni li aiutano a rialzarsi perché la corsa non deve essere interrotta. Sfiniti gli attori ripetono, ininterrottamente, l'itinerario così l'intera rappresentazione risulta essere un continuo tornare indietro e ricominciare daccapo. Con l'avanzare degli attori vi è una progressiva conquista dello spazio scenico, dove prendono corpo, sempre più frenetici, i movimenti degli attori; i quali sono sostenuti da una vocalità modulata su una vasta gamma sonora e sono accompagnati da musiche d'organo e ritmi simili al *Boléro* di Ravel[80].

2.11. L'Orlando Furioso[81]

Nello spettacolo, che ha inaugurato il decimo anno di attività della Compagnia della Fortezza, il regista a messo a confronto, attraverso un procedimento dialettico, la finzione (l'opera letteraria) e la realtà (lo stato di reclusione); il risultato è una riflessione sulle condizioni di marginalità vissute dalle persone rinchiuse in Istituti di detenzione, e soprattutto, sugli ostacoli da superare per far durare nel tempo il lavoro del gruppo. La trama articolata del poema, ha facilitato il lavoro del regista per descrivere il periodo di crisi e inoltre gli ha permesso di effettuare un lavoro individuale e collettivo per raccontare la storia della Compagnia.

[80] L. BERNAZZA V. VALENTINI, *La relazione negata,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), 1998, pp. 138-139.
[81] In riferimento visitare il sito: http://www.csdim.unical.it/ospiti/oralocale/or.htm

Nella messinscena Armando Punzo riduce all'essenziale il numero dei protagonisti e dà maggiore risalto al tema dell'amore di Orlando nei confronti di Angelica, intrecciando l'affannosa ricerca di Orlando alla fanciulla con domande e testimonianze sulla condizione dei detenuti.

Il passaggio da situazioni di tipo letterario, come quelle dell'opera, a quelle reali non ha nulla di tragico; perché il regista concepisce lo spettacolo in maniera gioiosa, facendo allentare così la tensione drammatica delle vicende e rendendo meno esasperate le passioni dei protagonisti. L'atmosfera, a tratti onirica, della rappresentazione viene suggerita sin dall'inizio da suoni di carillon, nenie, voci infantili, che riempiono il cortile del carcere all'interno del quale è allestita un'imponente struttura lignea di trentasette metri per quindici delimitata da alte pareti, dislocate su vari piani. In calzoncini rossi, scarpe da ginnastica, corazze di latta sul torace nudo, segnato da vistosi tatuaggi, gli attori si spostano da un percorso privo di uscita a un cunicolo tortuoso, da una piattaforma elevata a un carrello mobile trascinato da altri attori, e danno vita a azioni simultanee che permettono allo spettatore di seguire le imprese dell'eroe prescelto con lo stesso gusto divertito di chi si aggira in un luna park. Gli attori si battono a coppie con manici di scopa, simulano battaglie equestri a cavalcioni l'uno dell'altro, evocano morti improvvise e resurrezioni provvidenziali ai piedi dello spettatore di turno che li vede sparire di colpo fra l'intricata scena. Le corse e i combattimenti non lasciano spazio all'interpretazione psicologica dei personaggi, bensì ad azioni, quasi sempre corali, che prorompono verso l'esterno. Sono i loro corpi, pulsanti di sudore e muscoli, a esprimere la travagliata ricerca di Orlando e, nel contempo, il bisogno dei detenuti di ritrovare la libertà nel labirinto-prigione. La costruzione lignea si rivela, infatti, una sorta di «carcere nel carcere» e i protagonisti cercano disperati una via d'uscita, passando fra i vari ambienti angusti come celle. In alcuni momenti, poi, il furore degli attori si placa: con le teste chine, le scapole curve, le mani penzolanti, li troviamo accovacciati dietro un angolo, immobili su troni ricavati da vecchi sedili cinematografici, in piedi con gli occhi persi nel vuoto. All'azione si sostituisce la tensione e la fissità delle posture, i movimenti dinoccolati indicano lo stato di abbandono dei detenuti, somiglianti a dei pupi siciliani (lo stesso Armando Punzo fa cenno ad una lezione ricevuta dal puparo siciliano Mimmo Cuticchio a Volterra) lasciati in disparte dopo l'utilizzo. Durante queste brevi pause, l'energia compressa nei corpi degli interpreti si trasferisce nelle loro voci, nelle loro parole, recitate con una dizione perfetta, si mescolano le storie private dei detenuti raccontate in napoletano, siciliano, romanesco. Il passaggio dal ruolo dell'attore-personaggio a quello del detenuto-persona frammenta la rappresentazione, dove il rinvio costante dal teatro alla vita stimola la riflessione dello spettatore. Una riflessione che non produce sollievo neanche quando gli attori riescono a trovare la via per uscire dal labirinto e l'*Orlando*, nel finale, il

gioco collettivo, a volte liberatorio, si conclude di fronte ai detenuti-attori - allineati in una specie di ripostiglio a due piani - inerti come pupi riappesi ai loro ganci.

2.12. Insulti al pubblico[82]

Gli spettatori vengono introdotti nel cortile della Fortezza che si presenta trasformato in una specie di villaggio turistico con tanto di piscina, palme, sabbia, ombrelloni e materassini dove gli attori-detenuti ballano e si tuffano al ritmo assordante della discobeach.

Raccogliendo le indicazioni del regista Armando Punzo che parla fuori scena attraverso un microfono (secondo una modalità non sconosciuta all'intrattenimento televisivo), come un animatore/istruttore di aerobica che intratteneva il pubblico, con baci e applausi e sciorinando e intrattenendo il pubblico come i vari programmi televisivi, dicendo:

«Vi voglio bene[…] Vi amo[…] Vi abbraccerei tutti[…]».

Lo spettacolo della stupidità mediatica, il trionfo dell'apparenza vacanziera, interrotto e bruciato a tratti da frammenti di verità, da parole e domande vere e dirette, tali da spogliare gli spettatori di ogni illusoria innocenza:

«Qui non vedete uno spettacolo[...] Forse vi aspettavate qualcosa?[…]»

E i pochi brani utilizzati del testo di Handke arrivavano come pugni:

«Ascoltate parole morte[…] vivete in un mondo morto».

Poi, come niente fosse, di nuovo la sarabanda, fra aerobica, musica leggera, tuffi in piscina e gesti di seduzione acquatica. Finché ci accorgiamo che, fra applausi e palloncini colorati, "l'insulto" che abbiamo sotto agli occhi è il paesaggio quotidiano da cui proveniamo: noi frequentatori di spiagge più o meno artificiali, noi teleutenti succubi dei vari varietà e talk show,

[82] in riferimento all'argomento visitare il sito: http://xoomer.alice.it/anarchivio/

turisti di massa animati da istruttori palestrati, spettatori di un teatro che non scegliamo, noi che normalmente non ci sentiamo insultati dal paesaggio di cui siamo parte (e invece dovremmo esserlo); ora troviamo insopportabile la finzione della stupidità allestita per noi.

2.13. Macbeth[83]

Nella messinscena gli attori interpretano brani del *Macbeth*, evocano i personaggi e danno corpo alle loro azioni. Il regista è in scena, a dichiarare fin dall'inizio la rottura della forma spettacolo:

«Nello psicodramma – spiega al pubblico – lo spazio è uno spazio sociale. Gli attori rappresentano i loro conflitti più profondi».

E gli attori detenuti reagiscono ai suggerimenti e alle richieste del regista, che li interroga e li guida – tenendoli anche materialmente per mano – in un percorso di immedesimazione che pone al centro i temi del delitto e della colpa.

Servendosi di pochi, semplici oggetti e di qualche intervento dei compagni – corone dorate di carta che passano di testa in testa, piccoli fari puntati sui volti, specchi, mani strette alla gola, sangue versato sui corpi, un coltello, una gabbia – gli attori estraggono dal *Macbeth*, con disarmante naturalezza, momenti di verità personale che in molti casi diventano, d'un colpo, grandissimi pezzi di teatro, rivelando al contempo i vertici poetici e la vocazione popolare del teatro shakespeariano, mentre dai video le immagini di Glauco Mauri, Carmelo Bene, Jack Nicholson intervengono a incrociare ulteriori sfondi e nuove sfide. Nello spettacolo, come nel *Macbeth*, si condensa una vicenda personale; vicenda di delitti e di colpe alle quali rispondono concedendosi e sottraendosi:

«Ti ricorda qualcosa di te?»[…]«Non sei stato così tu, in nessun momento della tua vita?»[…] «Siamo in carcere: il teatro non c'entra assolutamente nulla»[…]«Queste sono le mie parole»[…]«Io sono Macbeth»[....]«Io non credo a Macbeth»[...]«Lui non l'ha ucciso davvero, e ce lo sta dicendo»[...]«A cosa ti fa pensare questa scena?»[....]«Qualsiasi cosa abbia fatto, non doveva finire così»[...]«Chi la fa quest'azione? Macbeth. È teatro. Mai nella vita mia».

[83] in riferimento all'argomento consultare il sito internet: http://www.anarca-bolo.ch/a-rivista/269/38.htm

Armando Punzo ha messo in scena la Compagnia dei suoi attori-detenuti alle prese con l'allestimento della tragedia shakespeariana in forma di psicodramma. Non, come qualcuno ha scritto, una dimostrazione di lavoro, o una seduta di prova aperta al pubblico, ma uno spettacolo in cui gli attori e il regista della Fortezza sono al tempo stesso interpreti e personaggi.

2.14. Opera da tre soldi[84]

Traendolo dall'opera di Bertolt Brecht e Weill, Armando Punzo assieme ai detenuti-attori, nelle successive rappresentazioni fino al 2002, hanno costruito uno spettacolo ben riuscito, tagliente, aggressivo e molto sperimentale: uno dei più ritmati e dei più gustosi e vivaci. Stupisce di più ma convince, e in molti casi diverte, la messinscena di tutto un universo «criminale» rigorosamente ironico, deformato, con citazioni che toccano la sceneggiata, il fumetto, il melodramma cinematografico:

«Un musical siculo-partenopeo-berlineano e interrotto, ogni tanto, da qualche rapina a pistola spianata. Parole sulla libertà, sul bisogno, l'ipocrisia, la fame, la violenza di chi non ha e quel Cavaliere che sempre incombe. Girano spose, amanti, puttane, tutte interpretate da corpi muscolosi, di detenuti, ambigui nei ruoli femminili, dolci, sensuali nei balli, violenti. Canzoni di malavita, canti di seduzione con lamé succinti, giarrettiere, e prendersi forte, un'energia che pulsa, che esplode in can can can, in un pestaggio, in accordi stridenti, frasi penetranti, in divertita rappresentazione[85].»

De *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*, esito ultimo del lavoro di Punzo sull'autore di Augusta, si parlerà ampiamente nel prossimo capitolo.

2.15. P.P. Pasolini, ovvero l'elogio del disimpegno[86]

La Compagnia della Fortezza dopo due anni basati sullo studio delle opere di Brecht, prende spunto dall'autore di *Ragazzi di vita* per continuare la sua ricerca artistica dentro le mura del carcere di Volterra.

Armando Punzo, in questo spettacolo è andato alla ricerca di un teatro o di un'arte che dia un segno ottimistico a una realtà idealizzata: ne nasce *P.P.Pasolini, ovvero l'elogio del disimpegno*, suggeritogli dal mondo letterario di Calvino.

---

[84] In riferimento all'argomento: «Patalogo 25», 2002, p. 191-192.
[85] MASSIMO MARINO, in «l'Unità», 25 luglio 2002.
[86] In riferimento all'argomento: «Patalogo 27», 2004, p. 16.

«Per non esaurirsi nell'adorazione del profeta, guarda di sbieco. Si chiede dove siamo oggi, qual è la realtà, e se l'arte non possa raccontarci più di un grido, di un proclama. Lo fa con scene sognanti e laceranti, ma anche con dialoghi troppo comuni, sul cibo, sulle corna, che nascono in quelle strette casette tutte piene delle figure degli attori, istantanee di una vita quotidiana avvilita nel nulla, ci sobilla sottilmente, ci mette in viaggio con i folletti che ripetono la parola "fine","basta!", che sembrano irridere, che forse solo vogliono abbracciarci e dichiararci fratelli smarriti[87]. »

Un Pasolini insolito, aperto alla festa e al gioco.[88]

2.16. Appunti per un Film[89]

Il lavoro nasce dall'esigenza di percorrere ancora «un'altra strada» con il tentativo disperato di raccontare la realtà, che si dimostra sempre più imprendibile e irreale. In questo caso, il drammaturgo napoletano realizza un documentario che sembra quasi un making of di un film surreale ambientato nel carcere di Volterra, chi improvvisamente si trasforma in qualcosa di diverso nel momento in cui la camera si blocca abbandonandosi ad un lungo piano-sequenza che mostra nudo e crudo lo sfogo isterico di due compagni di cella. Le immagini risultano essere strazianti e tremendamente reali, quanto basta per lasciare un segno in chi guarda.[90]

2.17. Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni[91]

Liberamente ispirato all'opera Gargantua e Pantagruele di Rabelais[92], ma totalmente rivisionata e rovesciata in confronto all'opera originale. L'opera del grande artista francese viene interpretata, dagli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza, come una sorta di auspicio verso un nuovo rinascimento in un'epoca di «cultura» medioevale. La messinscena è una raffigurazione carnevalesca della critica sociale – il carnevale, inteso sempre come momento di sfogo, di libertà di esprimere, di fare ciò che altrimenti sarebbe proibito. Rappresentazione gioiosa, libera, molto disciplinata, con attori bravissimi.[93]

[87] Massimo Marino, in «l'Unità», 28 luglio 2004.
[88] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet: http://www.italcultbudapest.hu/Italia-Italy/
[89] In riferimento all'argomento visitare il sito internet: http://www.compagniadellafortezza.org/spettacoli.htm
[90] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet: http://www.cinemavvenire.it/articoli.asp
[91] Ibidem
[92] In riferimento all'argomento consultare il sito internet: http://it.wikipedia.org/wiki/
[93] In riferimento all'argomento si consulti il sito internet: http://www.italcultbudapest.hu/Italia-Italy/

2.18. Pinocchio - Lo Spettacolo della Ragione[94]

La sorpresa di questo spettacolo, presentato al Festival di Volterra nel mese di luglio 2007, è la presenza recitante di Armando Punzo; vestito di nero si aggira nel cortile del carcere di Volterra.

I dissidi con l'amministrazione e la direzione carceraria la fanno da padrone, scatenando nel regista un'agitazione che rende la presenza in scena molto funambolica e furibonda, tra rabbie, incomprensioni e lacerazioni, gira su se stesso, si lamenta, fa smorfie; il clima dello spettacolo gela gli animi grazie ai toni aspri, con acuti sulle "i" e sulle "e", con quel gusto del "digrignare" che oramai contraddistingue gli attori della Fortezza.

La presenza di Punzo-Pinocchio viene raddoppiata dalla sua voce registrata, da cui si ascoltano frammenti di un racconto d'infanzia reso incomprensibile da grida dell'interprete in carne e ossa. Ma, poi quando si vede sbucare un manichino che ha le fattezze del regista-attore, duplicato-cadavere di un funerale annunciato, siamo davanti alla presenza di tre Punzo. I personaggi di Collodi affiorano evocativamente: vediamo entrare in scena il gatto e la volpe con dei vestiti riconoscibili, Lucignolo con lunghe orecchie scambia di continuo infiniti abbracci, dal sapore amaro, con Pinocchio, anch'essi intrisi del lutto che segna tutto lo spettacolo. In esso compaiono anche i detenuti attori con una ridotta estensione dei ruoli: ci sono gli inquietanti becchini senza volto, c'è l'angelo napoletano che visita la scena, c'è l'attore che per poter recitare si fa chiudere in una cassa, un buffone rimasto impigliato nelle sbarre dallo scorso anno, mentre nell'angolo, in castigo, vi è un Pierrot ragliante e piangente con le orecchie d'asino che sta con la faccia in una cornice vuota che forse rappresenta l'istituzione del teatro in carcere che è giunta al capolinea. Gli attori-detenuti, nel finale, danno vita a una memorabile scena di tempesta e sulla parete della scena nera è aperta, dentro una larga finestra, una seconda scena, in cui persone di varia età cucinano un ricco e casereccio pranzo per la festa finale. Nella rappresentazione c'è la voglia di rovesciare il senso della metamorfosi del protagonista: da bravo ragazzo a burattino bugiardo e ribelle che mette sul banco degli accusati anche il pubblico. La rabbia nera e la disperazione perseguita, durante lo spettacolo, partono dalla denuncia delle difficoltà e della costante minaccia di sparizione sotto cui si svolge il lavoro, eccezionale, della Compagnia della Fortezza.[95]

[94] In riferimento allo spettacolo si visiti il sito internet: http:// www.delteatro.it/recensioni/2007-08/pinocchio_o_lo_spettacolo_della_ragione.php

[95] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http:// www.scanner.it/live/

Pinocchio, lo spettacolo della ragione, si conclude con il gusto amaro di un funerale in cui qualcuno, caustico ossimoro, si lascia andare ad una blasfema risata[96].

[96] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet: http://www.lospettatore.it/article/

CAPITOLO TERZO

I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht

Liberamente ispirato al teatro di Bertolt Brecht

testo e regia di *Armando Punzo*

costumi *Emanuela Dall'Aglio*

scene *Alessandro Marzetti*

movimenti *Pascale Piscina*

assistente alla regia *Laura Cleri*

ricerche musicali e suono *Barnaba Ponchielli*

collaborazione artistica *Stefano Cenci*

collaborazione al progetto *Luisa Raimondi*

assistente volontaria agli allestimenti *Paola Brunello*

con la partecipazione straordinaria di *: gruppo musicale Ceramiche Lineari*

Organizzazione generale *Cinzia de Felice*

Coordinamento *Serena Scali*

Supervisione tecnica *Carlo Gattai Fabio Giommarelli*

con i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza*:*

Aniello Arena, Enrico Avarello, Saverio Barbera, Nicola Bello, Vito Calabrese, Placido Calderaro, Nicola Camarda, Luigi Cardellini, Prince Chukwuebuka jr., Riccardo Corvo, Giuseppe Di Cosola, Mimum El Barouni, Giuseppe Ficarri, Bruno Fruzzetti, Pietro Gagliardi, Franco Grillo, Jeffry Hoffmann, Roberto Illuminato, Fabio Lazzareschi, Antonino Linguanti, Vincenzo Lo Monaco, Massimo Maddaloni, Antonino Mammino, Enzo Mastropietro, Santolo Matrone, Maurizio Mazzei, Sebastiano Minichino, Vincenzo Monteleone, Matteo Monteseno, Rino Nappi, Giuseppe Pacifico, Domenico Pagano, Hans Peli, Costantino Petragallo, Othmane Rachdi, Adamo Salatino, Antonio Scarola, Giuseppe Serra, Gennaro Todisco, Nazareno Ubaldini, Giuliano Ventrice, Umberto Vittozzi, Mario Zidda

Musiche eseguite dal vivo *Vincenzo Lo Monaco*[97]

Con questo spettacolo La Compagnia della Fortezza, messo in scena da 45 attori-detenuti, vince il premio Ubu 2004 come "Miglior spettacolo e Miglior regia", Premio dell'Associazione Nazionale Critici del Teatro e Premio "Carmelo Bene" della rivista "Lo Straniero".

3.1. Bertolt Brecht e "Opera da tre soldi"

Eugen Berthold Friedrich Brecht detto Bertolt (Augusta, 10 febbraio 1898 – Berlino, 14 agosto 1956) è considerato il più influente drammaturgo, poeta e regista teatrale tedesco del XX secolo. Bertolt Brecht nacque ad Augusta il 10 febbraio 1898 da Berthold Friedrich Brecht e Sophie Brezing, in una famiglia di recente borghesia. I nonni paterni erano originari del Baden, mentre quelli materni provenivano da Bad Waldsee, nell'Alta Svevia.Il padre era cattolico, sua madre era protestante e il giovane Brecht fu educato nella fede della madre. Il 20 marzo Bertolt venne battezzato nella chiesa evangelica *Barfüßerkirche* e il 18 settembre la famiglia traslocò nella nuova abitazione nella città bassa vicino a Perlachberg, quartiere di artigiani e artisti. La fede protestante della madre segnò l'educazione culturale e linguistica del figlio, nella quale la lirica religiosa evangelica e il tedesco di Lutero lasciarono un'impronta decisiva.[98]

La prima dell' *Opera da tre soldi* fu, nel 1928, il più grande successo teatrale: si trattava di un elaborazione della *Beggar's Opera* di John Gay.[99] Il pubblico si entusiasmò e l'opera rimase in scena per un intero anno a Berlino per poi venire ripresa negli Stati Uniti nel 1933; e poi una miriade di altre volte.

L'opera è un pungente atto d'accusa contro il capitalismo e fu talmente apprezzata da risultare il più grande successo teatrale degli anni Venti. I personaggi principali sono il re dei mendicanti che organizza il loro «lavoro» come un affare qualsiasi (e si arricchisce parecchio), il criminale senza scrupoli Mackie Messer che in fondo è un esempio di rispettabilità borghese, il capo di polizia che è corrotto fino all'osso e non mancano nemmeno le puttane. Una drammaturgia spettacolare, colpi di scena, canzoni e ballate (tra queste molte delle più famose della sua intera produzione) scritte dal compositore Kurt Weill (1900-1950).

---

[97] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.compagniadellafortezza.org/schede_spettacoli/pescecani.htm

[98] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://it.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht

[99] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet:http://it.wikipedia.org/wiki/John_Gay

Un altro punto fondamentale è, che *L'Opera da tre soldi* è mossa in primis da un'intenzione ironica e polemica, sia a livello culturale che sociale. Non a caso è nata negli anni del declino della repubblica di Weimar; quando cioè la radicalizzazione del conflitto di classe era spinta in modo estremo e si assisteva al crollo delle sovrastrutture e dei congegni motori della società di quell'epoca (30 gennaio'33). *L'Opera da tre soldi* costituisce anche un regolamento di conti con l'espressionismo: non il primo ma sicuramente il più concreto, crudele, dispettoso esempio di una corrente controversa. In essa è ricalcato, in modo del tutto libero, un modello di satira culturale vecchio di due secoli, i personaggi disegnati a tutto tondo campeggiano su uno sfondo che, pur nella studiata violenza delle luci chiaroscurate, non ha nulla d'irreale.

Paradossale è invece la forzatura del loro essere sociale: organizzazione Peachum per lo sfruttamento della miseria, che noleggia ai falsi accattoni della città tutto ciò che serve a suscitare la pietà umana, stampelle, arti finti, costumi con orrende mutilazioni; rapporti di affari tra i Peachum e, amicizia, di Macheath(ex-compagno d'armi) con Brown detto Tigre, capo della polizia; rapporto fra la coppia Peachum e la figlia Polly in quanto i genitori informati dell'innamoramento della figlia, presto sposa, nei confronti di Macheath la accusano di rovinare l'impresa familiare(il padre non potrà più contare sulle "belle gambe" della figlia per attirare clienti e per tenere alla larga i poliziotti dai suoi loschi affari), decidendo di eliminare l'incomodo genero denunciandolo a Brown e corrompono a tale scopo le prostitute di Turnbridge per incastrare il bandito; rapporto amoroso-affaristico tra Polly e Macheath, che costretto a fuggire, gli affida il comando della banda e dei loro affari; lieto fine d'obbligo dove Macheath in extremis si salva perché un messaggero a cavallo reca la grazia della Regina insieme alla donazione di un castello, di un cospicuo patrimonio e di un titolo nobiliare. Almeno in teatro – afferma Peachum - la pietà trionfi sulla giustizia degli uomini. Però nessuno si illuda - ammonisce - perché "la realtà è assai diversa e i messi a cavallo giungono assai di rado, se i calpestati osano recalcitrare". Un coro finale esorta a non accanirsi sul peccato.[100] Ma questa forzatura esisteva già e anche in modo esplicito *nell'Opera dei mendicanti* (1728) di John Gay la quale si ambienta nei bassifondi londinesi con una satira che rappresenta la situazione politica che si respirava in quell'epoca, con straordinaria violenza e con una un'attenzione particolare alla carnalità e all'interesse privato.

Nell*'Opera da tre soldi* i punti fermi del messaggio che vuole dare il testo sono invece le constatazioni di Peachum e famiglia «sull'incertezza dei rapporti umani» e «sull'inadeguatezza» di tali rapporti; il suo punto di massima tensione è il grido dei reietti: «Prima viene la pancia piena, poi la morale».

[100] In riferimento all'argomento si prega di consultare il sito internet: http://www.conservatorio-frosinone.it/archivio/produzioni

In questo mondo alla rovescia, ossequiente solo al tornaconto personale, l'aspirazione massima è uno status borghese di perfetta onorabilità: Macheath il bandito, l'antieroe, spregiudicato nelle rapine, nei rapporti coi compagni e con le donne, evita inutili "spargimenti di sangue", è metodico nelle abitudini, anche quando si tratta di rinunciare all'incontro settimanale nel postribolo di Turnbridge perché lo incalza un mandato di cattura. La signora Peachum, depravata e schiava dell'alcol, sogna per la figlia un buon matrimonio "con un gentleman distintissimo", e neppure si esonera dal convincere Polly a far bella figura, con l'abito da vedova, per l'esecuzione capitale del marito. Gionata Peachum, personaggio cinico senza traccia d'umanità, da bravo capofamiglia si preoccupa solo della sua impresa, che si fonda sul mercato della pietà umana. Anche lui non esita a chiedere alla figlia il divorzio riparatore, perché tutti (i buoni borghesi) fanno così! Brown, il potere costituito, è un esemplare di corruzione, pronto sempre a cambiare rotta pur di dimostrare l'efficienza del ruolo e una stimabilità di facciata. Polly, Lucy, Jenny sono forse le sole vittime di un'umanità spietata, le prime due ribelli a un'educazione convenzionale, la terza perfettamente coerente con le miserie comuni al mestiere più antico del mondo.[101]

Il dramma – in un prologo e tre atti, si rifà all'*Opera del mendicante* (The Beggar's Opera, 1728) dell'inglese John Gay, parodia del melodramma e vivace rappresentazione della malavita londinese del Settecento; in scena viene rappresentata la lotta per la sopravvivenza. Ambientato nella Londra del primo Novecento, in un universo pieno di miserabili, furfanti e prostitute, lo strozzino re dei mendicanti Gionata Geremia Peachum cerca di consegnare al boia lo sgradito genero Mackie Messer, che gli ha portato via la figlia Polly; il risultato è vano perché,imprigionato, dopo colpi di scena, tradimenti e fughe, Mackie, già sulla forca e con il cappio al collo, vedrà ribaltarsi il proprio destino.

Nell'*Opera da tre soldi* Brecht mostra e sottolinea l'impressionante coesistenza fra lo spietato mondo della malavita e lo spietato mondo degli affari.[102]Bertolt Brecht mette in scena il mondo dei gangster e dei derelitti, con intenzione provocatoria nei riguardi del pubblico borghese, che avrebbe dovuto scandalizzarsi di fronte all'ambiente, i personaggi, il loro linguaggio e davanti ad un mondo votato alla perdizione dove non ha più senso distinguere tra bene e male, perché i metodi della malavita e quella dei gentiluomini si equivalgono, in un mondo in cui sparisce la differenza tra ente rispettabile e banditi perché i soldi rendono tutti uguali.[103]

In realtà il pubblico ideale di Brecht avrebbe dovuto essere il proletariato, cioè gli operai dell'industria; infatti il titolo indica provocatoriamente il prezzo del biglietto d'entrata; ma accadde

[101] Ibidem
[102] BERTOLT BRECHT, *Opera da tre soldi,* (a cura di) EMILIO CASTELLANI, Nuova edizione, Einaudi, Torino, Einaudi, 1998, p.6-8-9-10.
[103] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.ilportoritrovato.net

che gli operai disertarono le rappresentazioni, e di conseguenza il pubblico borghese invece ne decretò il successo, con sorpresa e felicità dell'autore, contento del trambusto dell'opera.

L'Opera da tre soldi fu uno strepitoso successo e allo stesso tempo uno scandalo enorme: la differenza tra criminali e persone rispettabili sparisce del tutto in quest'opera, i soldi rendono tutti uguali, cioè corrotti. Tutto si concentra nella esclamazione di uno dei protagonisti:*«la pappatoria viene prima, la morale dopo!»*.

La musica di Kurt Weill contiene molti elementi diversi: del jazz, della musica di intrattenimento, ma anche di opera lirica e di musica sacrale. Le ballate «Lied der Seeräuber-Jenny», «Wovon lebt der Mensch», e «Morität von Mecky Messer», incominciarono a prendere piede in molti contesti anche estranei all'opera originale.[104]

Il teatro di Brecht fu all'inizio influenzato dall'espressionismo, ma le sue opinioni politiche lo portarono a sviluppare la celeberrima teoria di un «teatro epico-didascalico», secondo la quale lo spettacolo era al servizio dello spettatore che non doveva immedesimarsi nella rappresentazione, ma era stimolato nel tenere una distanza critica per poter riflettere su quello che vedeva in scena. Per questo tutto lo spettacolo doveva creare un effetto di straniamento, un distacco critico che permettesse allo spettatore di imparare. Il suo teatro offriva una grandissima varietà di storie e casi umani, a volte anche delle rivisitazioni di drammi storici che sapevano incantare il pubblico per la loro inventiva, modernità e impostazione scenica.[105]

Brecht stesso scrive nelle note del testo che si tratta di un'opera «esclusivamente consegnata al teatro» e la sua edizione in stampa «non è altro che la copia per il suggeritore».

[104] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet:http://www.viaggio-in-germania.de/brecht-3soldi.html

[105] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.ilportoritrovato.net

3.2 Nel Ventre dei Pescecani

Consapevoli che, dopo venti anni e rispetto alle prove più antiche come gli indimenticabili e violenti *Marat-Sade*, *la Prigione*, *I Negri,* dove liberavano ciò che la loro condizione carceraria teneva repressa, oggi gli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza hanno acquisito una tale consapevolezza e maturità espressiva da consentir loro un'intima confessione ma anche con un rigoroso distacco, ad ogni spettacolo; pure, con *I pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* si assiste a uno spettacolo che sembra togliere il respiro.[106]

Lo spettacolo è un delirante grido di denuncia contro i soprusi e le prevaricazioni della nostra società, descrivendo esso la pazzia che contraddistingue tutte le azioni quotidiane.[107]

Accolti da un rosso fuoco appena raffreddato dalle luci della ribalta e accompagnati da una musica lenta, da passeggio, suonata da una banda presente in scena, i personaggi, con visi truccati di colore bianco che danno risalto al nero presente come contorno sugli occhi, entrano in scena passeggiando in maniera sinuosa, quasi dovessero anche loro accomodarsi, tra le poltrone della platea mostrando cartelli che incitano alla violenza, alla potenza, alla ricchezza. Gli attori si aggirano per il teatro in modo spaventevole e inquietante con un'energia diabolica; ridono, saltano, digrignano i denti.[108]Tra gli attori che si aggirano per la platea, ve ne è uno vestito di bianco, elegante, con un grosso cilindro, un bastone e gli occhiali da sole che esordisce dicendo: *«Bisogna avere la forza per domande di cui nessuno oggi ha il coraggio»*, *«Bisogna essere flessibili, non ha pagamento, ma più potenza, non pace ma guerra»,* poi *«Egoismo? Il capolavoro dell'autoconservazione»*, *«La castità, un palese incitamento alla contro natura»*, e ancora *«noi non vogliamo una vita povera, hanno inventato un mondo ideale, bravi, avete inventato un mondo ideale», « noi giudicheremo gli angeli»* e per finire *«Il cristianesimo si è schierato dalla parte di tutto ciò che è debole, mal riuscito e miserabile»*. Da notare che tra una battuta e l'altra si esprime in un ghigno sarcastico come se volesse deridere l'essere umano e le sue malefatte; l'azione si svolge interamente in platea. Dopo un estenuante Can-Can «il conduttore» dello spettacolo Stefano Cenci, posizionato nella parte destra del palcoscenico, vestito di bianco, con la voce rauca e suadente esordisce così: *«Bravi, bravi»* e continua: «*Come va? Siete sempre svegli? Ci siete? Fateci un segno, sì con la testa»* e poi*: «Brecht è morto, bisogna essergli fedeli, imparare a tradirlo.»*. E poi, come in preda a un'agonia che non trova pace, urlando: *«Brecht perché ci hai lasciato così, prima di dirci cosa è meglio e cosa*

[106] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.fondazionepergolesispontini.com/italiano/content/view/700/271
[107] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.saimicadove.it/tempolibero/evento.asp?Id=7690
[108] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet:http://www.servizisociali.ra.it

è peggio[109]*».* (nel corso dello spettacolo Cenci farà spesso interventi di questo tipo, tra una battuta e l'altra). La denuncia della condizione carceraria si fa sempre più interessante: l'attore-detenuto, già presente in scena, Nicola/Mackie Messer esordisce con lazzi e battutacce, in dialetto napoletano, irriverenti contro i governanti di turno, intonando a modo di canzoncina a proposito di un indulto che, vergognosamente, non riesce a prendere corpo.[110] A un certo punto fa la sua comparsa anche Polly, avvolta nell'abito nunziale in compagnia del padre Peachum, re dei mendicanti, e del suo sposo Mackie Messer, re dei rapinatori. Agghindati come moderni gangster, con doppiopetto scuro e occhiali da sole, gli attori si abbandonano a lascivi toccamenti o si accatastano in coiti simulati con la novella sposina senza però prendersi troppo sul serio.

Dopo una breve introduzione della banda musicale entra, sulla sinistra, un attore, che "incarna" Peachum, fa un monologo che riflette su una delle massime della Bibbia *«Date e vi sarà dato»* appesa sul palco. L'attore analizza la frase sottolineando il fatto che è lì da tre settimane ed è già logora, dicendo che bisogna sempre offrire qualcosa di nuovo ma, si domanda, quanto durerà? Finisce indicando alcuni spettatori come proprietari e imprenditori di varie attività commerciali, uscendo da dove era entrato. Dopodichè entra un altro attore, sempre dalla parte sinistra degli spettatori che chiede la carità, dicendo che fu sempre sfortunato andando ha scivolare sempre più in basso, chiede aiuto perché non vuole più vivere così; ad un tratto, come morendo, finisce a terra.

Dopo un continuo ripetersi del Can – can, suonano le Ceramiche lineari(gruppo pulp-rock che collabora da anni con la Compagnia della Fortezza) , alla sinistra dello spettatore, con canzoni che riflettono le situazioni sociali sia italiane che non, entra Nicola/MackieMesser che intona una canzoncina della buonanotte cercando di far dormire il suo pescecane, tatuato nella pancia, per non far svegliare la guardia notturna. Un valzer suadente avvicina due pseudo militari, uno a sinistra e l'altro a destra, a torso nudo, in atteggiamenti amorosi; su di un tango si lasciano andare ad un ballo molto passionale, mentre i restanti attori li osservano con aria indifferente.

La banda, situata nella parte destra del palcoscenico dietro all'attore Stefano Cenci, suona un lento e tutti si lasciano andare ad un ballo di coppia con atteggiamenti, chi più chi meno, lascivi. Al termine Stefano Cenci tiene alta l'attenzione del pubblico con un'allocuzione in cui dà ragione della propria identità: *«non siamo degli spauracchi, ma dei maestri morali», «discepoli di Dioniso», «più satiri che santi»,* solamente loro possono capire certi discorsi perché prescelti; intanto, uno dalla parte sinistra e l'altro dalla parte destra, entrano due attori-ballerine che scendono verso il pubblico, Nella e Cella (evidente gioco di parole) per offrirsi al pubblico sotto forma di disturbo, con dei gridolini sensuali.

[109] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.mentelocale.it/teatro/contenuti/
[110] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet:http://www.trax.it/olivieropdp/

«Il conduttore» continua a descrivere loro stessi e ringrazia il pubblico perché grazie alle loro disgrazie (es. adulterio, processi, divorzi, furti) arricchiscono la loro arte. Dopo una breve introduzione musicale, suonata dalla banda, cresce sempre di più una musica dance dove tutti si lasciano andare in balli sfrenati e un attore, presente alla sinistra del pubblico, si crede immortale a confronto con l'essere umano dicendo frasi del tipo:*«Le tavole del pavimento vacillano sotto i miei piedi».* Mentre tutti ballano entra, illuminato da una luce, a passo lento una figura che sembra concentrarsi, stringendo forte il "gelato", sulle parole che sta per dire; il suo arrivo fa a poco a poco scendere la musica: *«Bisogna avere la forza per domande di cui nessuno oggi ha il coraggio», «Bisogna essere inflessibili», «Ci sono movimenti che promettono tutto ma non mantengono niente», «Egoismo, il capolavoro dell'autoconservazione»,* e poi ancora *«L'uomo è qualche cosa che deve essere superato», «L'essere umano è solo un esperimento, non siamo uguali», «vi manca il coraggio per fare l'ultimo passo».* Proseguendo si capisce che considera l'essere umano un asino in una realtà superflua, perché lui è un provocatore dell'uomo quindi superiore all'umanità che disprezza. Ed essa, quando il tempo verrà, gli darà ragione; poi conclude dicendo: *«Questo spettacolo è per tutti e per nessuno».* Tutto mentre i restanti attori immobili ascoltano, guardando il pubblico.

Lo spettacolo termina con la canzone *Sono fuori dal tunnel* di Caparezza, dove alcuni attori scendono verso la platea per coinvolgere gli spettatori in un frenetico ballo: gli attori sembrano gridare con violenza parole di denuncia, di speranza e di libertà per chi è dentro al tunnel e per chi è fuori dal tunnel; per carcerati e spettatori.[111]

La metafora dei pescecani, sanguinari divoratori, rappresenta sul palcoscenico l'ingiustizia, la prevaricazione, l'arroganza ma soprattutto la sete di denaro e di potere che sono alla base di una società moderna come la nostra, che viene rappresentata dai detenuti-attori come una bolgia carnevalesca di trafficanti, furfanti e miserabili, delimitata sul palcoscenico da militari in atteggiamenti sconci con atletici travestiti agghindati con lustrini e lamè.[112] In questa infernale bolgia entrano in scena anche due esponenti del clero: cardinali rosso porpora i quali si posizionano e restano rigidi nella loro posizione senza fare nulla, come se qualcuno li stesse prendendo come soggetti per un dipinto.[113] Gli attori sono presenti in scena con abiti rovesciati o indossati solo in parte, giacche su torsi nudi, forti trucchi e corpi vicini; mimano le cerimonie del potere con forte lirismo; molte risate rimbalzano da una parte all'altra dello spazio teatrale; in scena anche pistole, tra un tango e l'altro e gli insulti alla banalità borghese e ai fantasmi dell'amore.[114]

[111] *Primafila,* mensile di teatro e di spettacolo, 145, Maggio 2005, p.57.
[112] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.accursio.comune.bologna.it/cultura/eventi.php
[113] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.trax.it/olivieropdp/
[114] In riferimento all'argomento si prega di visitare il sito internet:http://www.fondazionepergolesispontini.com/italiano

Lo spazio teatrale è sommerso da attori-detenuti camuffati da ballerini, assassini, prostitute, preti, guardie naziste, barboni, gangster, una sposa in bianco, un vescovo in rosa, un trans nero in lustrini e paillettes. Si strusciano, si sodomizzano; sembra di assistere ad un apocalittico cabaret che deborda e trabocca, esplode e scoppia senza tregua, senza limiti né confini.

I Pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht trae spunto dal drammaturgo tedesco per poi affondare nei temi contemporanei: gli scandali Parmalat e Cirio, Bush e Blair, politica, calcio, Osama e Saddam. Lo spettacolo, tutto avvolto in un rosso accecante, è un grido di denuncia fatto da tutti i protagonisti contro la folle malattia che, oramai, contagia tutto, la malavita e gli affari, un mondo dove le spietate strategie aiutano, sono da sostegno per uomini che esercitano il potere e anche per chi lo subisce; un mondo pieno di ingiustizia e arroganza dove i pescecani divorano tutto e tutti, infatti loro rappresentano la metafora teatrale di questo mondo.

Il gruppo musicale di pulprock Ceramichelineari, Marco Bagnai (chitarra e voce), Antonio Chierici (basso, cori, synth) Marzio Del Testa/Giacomo Macelloni (batteria, percussioni, loops)[115], che da molti anni collabora con la Compagnia della Fortezza di Armando Punzo, è accompagnato per ogni tappa della tournée teatrale dalle bande musicali locali di ogni città che «ospita» gli spettacoli della Compagnia della Fortezza. La colonna sonora dello spettacolo parte dal motivetto di Mackie Messer per arrivare al Pupo in versione ska di *Su di noi,* dai sussurri di *Il cielo in una stanza* di Carla Bruni al can can e alla canzonetta napoletana; una mescolanza di generi fra il rock, lo ska, il funky e il reggae.

Lo spettacolo risulta essere rigoglioso, serrato e sfrenato, con corpi che espongono carnalità, sberleffi estremi, il ghigno amaro dei testi di Brecht rivissuto attraverso le esperienze personali[116]; un dramma buffo, un cortocircuito tra vita e teatro, un interrogativo divertito e spiazzante che si basa su facili classificazioni di ciò che è bene e ciò che è male.[117]

La messinscena de *I Pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* risulta essere uno sfavillante rosso cabaret ricco di immagini, suoni, gesti, parole, frutto di un anno passato ad interrogarsi sul testo, costruire con le proprie mani la scena e i costumi malandrini, la canzone di Mackie Messer[118], ma anche un can can dionisiaco, fatto di lap dance e numeri di tango che da solo fa spettacolo.

La negazione dei diritti di *L'Opera da tre soldi* ha scatenato un groviglio forte e bellissimo di emozioni e citazioni: da Brecht a Genet, per arrivare anche ai cartelloni di denuncia; si celebra l'attualità di Bertolt Brecht e della sua famosa *Opera da tre soldi,* dramma buffo che rappresenta un

[115] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.ceramichelineari.org/
[116] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.teatrinvideo.com/catalog
[117] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.gomarche.it/
[118] In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.genovagando.it/teatro/recensione.asp?ID=-1008074169

mondo votato alla perdizione, in cui ladri e sfruttatori sono vittime dello stesso sistema e dove si dimostra il fondamentale assunto politico secondo cui i metodi della malavita e quelli dei borghesi si equivalgono.[119]

Nello spettacolo, come in molti altri, si vede che la finzione non ha mai preso il sopravvento sulla realtà, in ogni battuta ognuno aggiungeva un po' di realtà, a volte personale e a volte strappata all'attualità, ma nessuno si nascondeva dietro il proprio costume.[120] Come in altri spettacoli anche ne *i Pescecani*, la Compagnia coinvolge il pubblico attraverso una forma specifica dove il pubblico salta, applaude, balla insieme agli attori; in qualche modo vi è unione tra scena e la platea. Far parte di quella scena, sentire che li non esiste qualche cosa che è distante da sé, che semplicemente si acquisisce o subisce, ma al contrario esiste qualcosa che sta parlando di sé, si è sulla scena in prima persona: questa è stata l'idea di festa che Armando Punzo cerca di far avvenire, in tutti i suoi spettacoli.[121]

Durante lo spettacolo, con il crescendo di danze e musiche si possono riconoscere dialoghi dei personaggi dell'*Opera da tre soldi* ma, allo stesso tempo, è possibile rinvenire il Nietzsche di *Ecce Homo*, passi dell'Apocalisse e stralci delle canzoni di Marilyn Manson.[122]

L'idea che stava alla base dello spettacolo era quella di mostrare tutto quello che era stato Brecht, allorché di tutti i suoi sforzi per formare, cambiare e convincere, resta solamente un ricordo.

Armando Punzo e gli attori, per *I Pescecani*, hanno lavorato su vari tipi di musica: in modo particolare si sono serviti del can-can di Offenbach[123]- dall'operetta *Orfeo agli Inferi*.[124]
L'operetta è stata ripetuta numerose volte di seguito, sempre più veloce. E' stata registrata e utilizzata con tutte le possibili accelerazioni portando il raggiungimento di due risultati: 1)muovendosi in maniera sfrenata gli attori davano l'idea di non avere più un contorno, sembrava che sparissero dalla scena perché più erano veloci meno erano visibili; inoltre la musica, impazzita, non andava da nessuna parte e non aveva nessun senso. Tutto ciò era un modo per mostrare che tutti i riferimenti storici e la stessa *Opera da tre soldi* perdevano sia senso che contorno e questo riguardava sia gli attori che tutti gli elementi utilizzati, compresa la musica. Infatti *I Pescecani* è uno spettacolo dove provano a partire da zero, tornando al piacere di fare il teatro per il teatro. Quindi, quelli che apparivano dei giochetti, come ad esempio gli interventi della banda o di un gruppo rock, cercano in realtà di esibire una serie di contraddizioni.

---

[119]http://www.giornatadeidirittiumani.org/scheda_teatro_04.html
[120]In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.mentelocale.it/teatro/contenuti/
[121]In riferimento all'argomento si visiti il sito internet: http://www.ravenna2000.it/lapiazza/
[122]In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://www.trax.it/olivieropdp/
[123]In riferimento all'argomento si visiti il sito internet:http://it.wikipedia.org/wiki/Jacques_Offenbach
[124]In riferimento all'argomento si visiti il sito internethttp://it.wikipedia.org/wiki/Orfeo_all'inferno_(Offenbach)

Per i testi de *I Pescecani,* Armando Punzo ha utilizzato testi di Nietzsche i quali prendono il posto di quelli che i personaggi di Brecht avrebbero dovuto dire, restando di loro solamente le silhouette riempite di altre presenze ed altri sensi. Il regista e gli attori hanno provato a sottoporsi ad una sorta di processo di degenerazione, come se i personaggi di Brecht si fossero adattati al nostro mondo, dicendo frasi del tipo:*«l'uomo è soltanto un esperimento»*[125].

Durante il lavoro la Compagnia si è resa conto che i testi di Brecht lasciati così risultavano essere estremamente pesanti e chiusi in sé stessi, limitando quindi lo spettacolo alla necessità di offrire contributi essenziali. Perciò da un lato hanno sostituito il testo di Brecht con altre parole, le quali, portavano l'attenzione sull'essere umano in generale(ad esempio *«il comunismo è finito»*), dall'altro, hanno utilizzato la musica come fattore di unione, di avvicinamento, di elemento che, invece di commentare gli eventi utilizzando la musica tipo colonna sonora, riusciva a stimolare la partecipazione fisica di attori e pubblico.

Confrontando gli spettacoli *I Negri* e *Marat-Sade* con *I Pescecani,* nei primi due il pubblico riusciva ad orientarsi in quanto esisteva un filo logico ben definito e comprensibile, un inizio, uno svolgimento e una fine. Nei *Pescecani* l'unica cosa che da un senso di unione è l'ambiente un po' infernale: il regista voleva che il pubblico non venisse distratto unicamente dallo svolgimento di una storia ma catturare la loro attenzione anche con delle micro-azioni che si svolgevano nei posti più diversi sia in scena che in platea, infatti, mentre qualcosa succedeva da una parte, da un'altra accadeva qualcosa di diverso. Questo perché Punzo voleva mostrare che, oggi, non ci sono storie capaci di comunicare qualcosa di veramente pregnante che riguardi la nostra condizione umana ma esistono solamente dei frammenti e non una storia che possa essere rappresentata.[126]

Vedendo alcune edizioni dell'*Opera da tre soldi* e confrontandole poi con *I Pescecani* si nota che Punzo ha cercato di «degenerare» sia la drammaturgia musicale che quella delle parole ma mantenendo intatto lo spirito dell'opera.

In conclusione, per le musiche dei Pescecani si è partito da un teatrino comunista, da questo inferno, da questo rosso, che potesse riuscire ad esprimere l'espressionismo di Brecht, ciò che l'espressionismo significava in quel periodo, prima del conflitto mondiale; quindi, nel loro lavoro di messinscena de *I Pescecani*, l'ambiente e la musica si sono sviluppati di pari passo.

I vari riferimenti al cabaret (es. tacchi, boa di struzzo, trucco esagerato) sono chiaramente ispirati all'epoca in cui è andato in scena *l'Opera da tre soldi.*[127]

---

[125] A.PUNZO,*«Come un Cabaret Rosso Inferno…» Il Brecht della Fortezza*, in «Prove di Drammaturgia», AnnoXI, numero 1, Luglio 2005, pp. 18-21.
[126] A.PUNZO,*«Come un Cabaret Rosso Inferno…» Il Brecht della Fortezza*, in Prove di Drammaturgia, AnnoXI, numero 1, Luglio 2005, p. 22.
[127] A.PUNZO,*«Come un Cabaret Rosso Inferno…» Il Brecht della Fortezza*, in Prove di Drammaturgia, AnnoXI, numero 1, Luglio 2005, p. 23.

Lo spettacolo del regista Armando Punzo rivendica il "piacere di fare teatro", la drammaturgia risulta essere un tagliente grido di denuncia contro ogni arroganza e sete di danaro, di cui l'immagine del pescecane rappresenta una metaforica sintesi.

Nello spettacolo *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertotl Brecht* risulta prevalicare un'attenzione al disagio e alla ricerca di una forma che si riempie di contenuti, verso un messaggio capace di arricchirsi del valore sociale oltre a quello estetico e artistico. Un'occasione per lo spettatore di acquisire sia la consapevolezza di un patrimonio inestimabile sia una coscienza per interrogarlo.[128]

[128] Armando Puzno:*I pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*; Compagnia della Fortezza ; drammaturgia, testo e regia Armando Punzo ; musiche originali eseguite dal vivo: Ceramiche Lineari ; scene Alessandro Marzetti ; regia televisiva Marco Rossitti. - Roma : Nuova Iniziativa Editoriale, [2006]. - 1 DVD video : color., son. ((Caratteristiche tecniche: area free; sistema PAL; formato video 4:3; audio Dolby Digital 2.0. - Tit. del contenitore. - Interpreti: detenuti attori della Compagnia della Fortezza. - Suppl. a L'Unità, maggio 2006)).

Conclusioni

A termine di questo lavoro vorrei fare il punto e concludere, ripercorrendo l'opera della Compagnia che ho scelto come oggetto di studio: *I Pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht.*

Questo spettacolo trae spunto dall'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht. Nella rappresentazione di Brecht, che a sua volta è una rielaborazione dell'*Opera dei mendicanti* (1728) di John Gay, ci troviamo di fronte ad una sceneggiatura spettacolare fatta di colpi di scena, canzoni e ballate scritte dal compositore Kurt Weill che garantiva il divertimento al pubblico; ma è soprattutto uno spettacolo in cui è in scena la protesta contro il mondo borghese, mondo dedito al tornaconto personale, simile in questo alla realtà spietata della malavita. L'atmosfera generale è di critica al periodo espressionista.

Parliamo dello spettacolo di Punzo. Il regista rivendica "il piacere di fare teatro", e attraverso un omaggio a Brecht, unisce teatro e musica, mettendo in scena un dramma buffo votato alla perdizione, ispirato alla descrizione di una società dove truffatori e truffati, ladri e sfruttatori sono vittime di uno stesso sistema; un mondo in cui, ogni giorno, viene dimostrato l'assunto politico secondo il quale i metodi della malavita e quelli dei gentiluomini si equivalgono.

Cosa si può ancora ricavare oggi dal testo di Brecht *L'Opera da tre soldi,* già mille volte rappresentato, snaturato, stravolto? Quale significato può avere portare una realtà chiusa e distante dal resto della società come quella del carcere, fuori dalle mura della fortezza per farla incontrare, senza gabbie né recinzioni, con il mondo esterno? Due grandi sfide della cultura e della società contemporanea vinte, da Armando Punzo e dalla sua Compagnia della Fortezza composta di attori-detenuti del carcere di Volterra chiamata a rappresentare i propri spettacoli anche al di fuori della prigione, fatta di mura o di pregiudizi. Il risultato è ottenuto per sottrazione, abbandonando già da subito le convenzioni, le regole e l'illusione teatrale: il sipario è aperto, al momento dell'ingresso in sala gli spettatori trovano l'azione scenica già iniziata, gli attori sono in platea e sul palcoscenico e interagiscono con il pubblico in una surreale e diabolica luce rossa.

Lo spettacolo risulta essere un ardito esperimento di sottrazione di senso del teatro, furto dei significati delle parole, delle forme e dei contenuti per far emergere violentemente ed a tratti anche provocatoriamente e dissacrando, la forza dirompente del teatro e della vita. In una continua contaminazione di generi, con le musiche di Kurt Weill che si alternano alle canzoni di Pupo e, alla fine, Caparezza, con le parole di Brecht disarticolate nell'improvvisazione, lo spettacolo sembra capace di coagularsi intorno a frammenti di testo, come un'esplosione, seguendo un filo conduttore

che per un attimo sembra capace di raccontare una storia, per poi disintegrarsi nuovamente in una specie di massa informe dalla quale emergono gli interpreti.

Il corpo degli attori-detenuti, liberato dagli schemi e dalle costrizioni dei personaggi originali, è finalmente libero di esprimere, senza il pretesto di avere qualcosa da raccontare che non sia il proprio essere vivo, le proprie problematiche carcerarie attuali. Tutto sembra continuamente perdersi e ritrovarsi, smarrirsi e reinventarsi, farsi e disfarsi, come in una pena da espiare senza scadenza, tra i reiterati e culminanti can-can, l'ossessiva ripetizione di gesti e di frasi, l'affermazione del delirio. Ma è proprio in questo contesto che il grido di denuncia contro l'umanità, articolato sul palco in una delirante galleria di personaggi, tra ballerini e assassini, ruffiani e mendicanti, imprenditori e preti, prostitute e travestiti, in un mondo dove le differenze tra gentiluomini e malavita, morale e peccato, giustizia e reato sono annullate, si scaglia contro una realtà malata di contagiosa follia, sconvolta da violenze ed ingiustizie, forse irrimediabilmente uccisa dal denaro e dal potere. E nulla, infine, sembra avere davvero più un senso, dentro il teatro così come in carcere.

"Non siamo postini, non abbiamo messaggi"

In quest'ultima frase c'è forse il senso ultimo dello spettacolo, prima che il tutto si disintegri, fino alla prossima rappresentazione, sciogliendosi in una festa finale, che appare gioiosa e giocosa, quasi liberatoria, tra il pubblico in platea. Dello spettacolo, che a tratti può apparire sconcertante, rimane la memoria di quei volti, di quei corpi, di quelle voci e di ciò che sono stati capaci di raccontare, dei sogni che sono riusciti ad evocare, del dolore che hanno saputo portare, senza parole, senza testo e senza gesti.

BIBLIOGRAFIA

A.ARTAUD, *Le Théâtre et son double* [1938], in Id., *Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1964, tr. it. *Il teatro e il suo doppio*, in Id., *«Il teatro e il suo doppio» con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1967.
M. BARALDI, *La Qabbalà e Antonin Artaud,* in *«*Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, n.10, anno 6, aprile 1991.
L. BERNAZZA, V. VALENTINI (a cura di), *La compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998.
L. BERNAZZA, (a cura di), *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo,* «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1998.
L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *Epicità e umorismo,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro).

L. BERNAZZA e V. VALENTINI, *Coralità e azioni fisiche,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro).

L. BERNAZZA V. VALENTINI, *La relazione negata,* in «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli(Catanzaro), 1998.

BERTOLT BRECHT, *Opera da tre soldi,* (a cura di) EMILIO CASTELLANI, Nuova edizione, Einaudi, Torino, Einaudi, 1998.

Cfr. Copione dattiloscritto del *Marat-Sade* della Compagnia della Fortezza.

Cfr. Appunti dattiloscritti de *La Prigione* della Compagnia della Fortezza.

Cfr. *I Negri*, trad. ital. di RODOLFO WILCOCK, Einaudi, Milano, 1982.

SERGIO COLOMBA e ALBERT DICHY (a cura di), *L'immoralità leggendaria*, Ubulibri, Milano, 1990.

COLLETTIVO GRAMSCI-TEATRO*, Un sogno collettivo: storie e immagini di un gruppo teatrale, Asti, 1994.*

ENRICO DE ANGELIS, *Peter Weiss autobiografia di un intellettuale,* De Donato Editore, Bari, 1971.

M. DURAS, *Agatha*, traduzione di Angelo Morino, Sellerio, Palermo, 1997.
P. GIACCHE', M.BUSCARINO, *Il teatro segreto*, in «Teatro prigioniero», Milano, Leonardo Arte, 2002.
P.GIACCHE', *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, 2004, Collana Gli Alberi.
P.GIACCHE', *Teatro antropologico: atto secondo*, in «Storia del Nuovo Teatro» a.a. 2006/07, dispensa di C.VALENTI.
P.GIACCHE' , *Teatro antropologico: atto secondo,* in «Catarsi Teatri delle diversità», anno II, 4-5, Cartoceto (PU), (dicembre 1997).
M. GIACOMINI, *Vite trafficate. Ipotesi sui passaggi all'età adulta*, dattiloscritto, Milano, marzo 1994.

M.T.GIANNONI, *La scena rinchiusa*, in «Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra», Piombino, Tracceedizioni, 1992.
ANNET HENNEMAN, *Se sia teatro*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, volume 26, anno XIX, 2005.
ETTY HILLESUM, (a cura di) J.G. GAARLANDT, *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 1985.
H. ITAB, *La tana della iena*, Roma, Sensibili alle foglie, 1990.
CESARE LOMBROSO, *Delitto, genio, follia : scritti scelti*, (a cura di) di DELIA FRIGESSI, FERRUCCIO GIACANELLI, LUISA MANGONI, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

C.MELDOLESI, *Immaginazione contro Emarginazione*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, Annali 1, IX, 1994.
C.MELDOLESI, *Sugli incontri del teatro con le scienze della psiche*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, 1993.
C.MELDOLESI, *Immaginazione contro Emarginazione*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, Anno XIX, 2005.

VITO MINOIA, *La Fortezza espugnata dal teatro*, in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», Abano Terme, Piovan, n.1, 1988.
R. NICOLINI, *Un carcere fuori palinsesto,* Avvenimenti, 13 settembre 1989.
«Patalogo 25», 2002.

«Patalogo 27», 2004.

L.PESTALOZZA, *Brecth e la musica,* in Quaderni del Piccolo Teatro, n.2, Milano, 1961.
«Primafila, mensile di teatro e di spettacolo», 145, Maggio 2005.

E. POZZI, V. MINOIA (a cura di), *Di alcuni teatri della diversità*, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999.
Protocollo d'intesa tra il Ministero di Grazia e Giustizia e Giustizia-Ufficio centrale per la Giustizia Minorile e l'ETI (Ente Teatrale Italiano), Cartoceto (PU), in «Catarsi Teatri delle diversità», anno II, n°1, 1997.
A.PUNZO, in L.BERNAZZA V.VALENTINI, *Limite e resistenza*, «La Compagnia della Fortezza», Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 1998.
A.PUNZO,*«Come un Cabaret Rosso Inferno…» Il Brecht della Fortezza*, in «Prove di Drammaturgia», AnnoXI, numero 1, Luglio 2005.

C. VALENTI, KATZENMACHER. *Il teatro di Alfonso Santagata*, Arezzo, Zona, 2004.

C.VALENTI, *Altri Teatri Animazione teatrale e linguaggio diversità,* in Storia del Nuovo Teatro a.a. 2006/07.
C.VALENTI, *La Drammaturgia gioiosa – sulla diversa abilità,* in «Art'O Rivista di cultura e politica delle arti sceniche», n. 12, autunno 2002.
C.VALENTI, *Altri teatri animazione teatrale e linguaggi delle diversità ,* in Storia del Nuovo Teatro a.a. 2006-2007.
PETER WEISS, *Marat-Sade*, (traduzione di Ippolito Pizzetti) Parma, La Nazionale, 1989.

Rassegna stampa

MASSIMO MARINO, in «l'Unità», 25 luglio 2002.
MASSIMO MARINO, in «l'Unità», 28 luglio 2004.

Videografia

R. SALVAT FERRE' (a cura di), *Dentro/Fuori Fora/Dins Dedans/Dehors,* in «Incontro europeo di Teatro e Carcere» (Padova, 9-13 dicembre 1999, TAM, Teatromusica, CD Rom, 1999).

ARMANDO PUNZO, *I pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht,* Compagnia della Fortezza ; drammaturgia, testo e regia Armando Punzo ; musiche originali eseguite dal vivo: Ceramiche Lineari ; scene Alessandro Marzetti ; regia televisiva Marco Rossitti. – Roma : Nuova Iniziativa Editoriale, [2006]. – 1 DVD video : color., son. ((Caratteristiche tecniche: area free; sistema PAL; formato video 4:3; audio Dolby Digital 2.0. – Tit. del contenitore. – Interpreti: detenuti attori della Compagnia della Fortezza. – Suppl. a L'Unità, maggio 2006)).

Sitografia

http://www.cetec.it.

http://www.giustizia.it/minori/new_servmin/050421.htm

http://www.compagniadellafortezza.org/progetti.htm

http://www.compagniadellafortezza.org/teatro_carcere.htm

http://www.cultura.toscana.it/teatro_in_carcere/compagnie/blanche/index.shtml

http://www.culturaespettacolo.com/att_spec.asp?id=1574

http://www.altrodiritto.unifi.it/asylum/costa/nav.htm?cap4.htm#9

http://www.teatrodinascosto.it

http://www.compagniadellafortezza.org/spettacoli.htm

http://www.volterrateatro.it/index2.htm

http://it.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Basile

http://it.wikipedia.org/wiki/La_gatta_Cenerentola_(De_Simone)

http://cronologia.leonardo.it/storia/biografie/masaniel.htm

http://www.ilbrigante.com/modules.php?name=News&file=article&sid=10811

http://www.cultura.toscana.it/teatro_in_carcere/compagnie/blanche/index.shtml

http://www.csdim.unical.it/ospiti/oralocale/or.htm

http://xoomer.alice.it/anarchivio/

http://www.anarca-bolo.ch/a-rivista/269/38.htm

http://www.compagniadellafortezza.org/spettacoli.htm

http://www.compagniadellafortezza.org/spettacoli.htm

http://www.delteatro.it/recensioni/2007-08/pinocchio_o_lo_spettacolo_della_ragione.php;

http://www.scanner.it/live/pinocchio3843.php

http://www.lospettatore.it/article/

http://www.compagniadellafortezza.org/schede_spettacoli/pescecani.htm

http://it.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht

http://it.wikipedia.org/wiki/John_Gay

http://www.ilportoritrovato.net

http://it.wikipedia.org/wiki/L'Opera_da_tre_soldi

http://www.viaggio-in-germania.de/brecht-3soldi.html

http://www.ilportoritrovato.net

http://www.fondazionepergolesispontini.com/italiano/content/view/700/271

http://www.saimicadove.it/tempolibero/evento.asp?Id=7690

http://www.servizisociali.ra.it

http://www.mentelocale.it/teatro/contenuti/

http://www.trax.it/olivieropdp/

http://www.accursio.comune.bologna.it/cultura/eventi.php

http://www.trax.it/olivieropdp/

http://www.fondazionepergolesispontini.com/italiano

http://www.teatrinvideo.com/catalog

http://www.gomarche.it/

http://www.genovagando.it/teatro/recensione.asp?ID=-1008074169

http://www.giorntadeidirittiumani.org/scheda_teatro_04.htmil

http://www.mentelocale.it/teatro/contenuti/

http://www.ravenna2000.it/lapiazza/

http://www.trax.it/olivieropdp/

http://it.wikipedia.org/wiki/Jacques_Offenbach

http://it.wikipedia.org/wiki/Orfeo_all'inferno_(Offenbach)

http://it.wikipedia.org/wiki/Gargantua_e_Pantagruel

http://www.cinemavvenire.it/articoli.asp

http://www.neurolinguistic.com/proxima/james/jam-11.htm

http://www.conservatorio-frosinone.it/archivio/produzioni

http://www.ceramichelineari.org

Appendice

Intervista telefonica al regista Armando Punzo, venerdì 29 febbraio 2008 ore 19.15

1) Quando e come è nato il suo approccio al teatro sociale?

Venti anni fa nel Carcere di Volterra. Difficile rispondere a una domanda del genere anche se mi verrebbe da rispondere che non ho mai avuto un approccio al teatro sociale, ma ho avuto un approccio al teatro in generale poi via via, per gli altri, è diventato un teatro sociale; nel senso che, fondamentalmente, io ho pensato a persone che non avessero alcun approccio con la cultura, nella difficoltà di uno stato socialein cui non esiste alcuna possibilità di accedere alla cultura. Quindi io ho immaginato ad un teatro che si rivolgesse ad un pubblico non formato, medio.

2) Come si sviluppa normalmente il suo lavoro dal punto di vista drammaturgico?

In maniera molto semplice, inizialmente scegliamo un tema, cominciamo per associazione ha lavorare su questo tema e poi cerchiamo di trovare altre fonti di ispirazioni, altre idee, altre parole: cerchiamo di entrare nel vivo dello speattacolo, del testo. In molti casi io poi riscrivo anche, quindi il testo risulta essere un punto di partenza, poi viene trasformato; a volte lavoro per contrapposizione.

3) Quali sono state le pratiche di laboratorio e le tecniche di lavoro scenico utilizzate per la messinscena dello spettacolo *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*?

Abbiamo preso spunto dall'*Opera da tre soldi* di Brecht come sfondo e poi tutta l'opera di Brecht in generale. Poi abbiamo lavorato molto sull'idea di una sorta di cabaret, ci siamo ispirati molto alla pittura di Otto Dix e di altri pittori di quel periodo.

4) Quale è, nella sua esperienza, il problema più difficile da sciogliere con gli attori-detenuti?

Io credo che sia il rapporto verso l'esterno, la continuità di questa esperienza. Credo che la società fuori poi si meravigli che sono degli ottimi attori e quindi non è veramente pronta ad aspettarli fuori per farli lavorare, le persone vedono questa attività come un fatto temporaneo. Ma non è un problema con gli attori-detenuti ma soprattutto con le persone fuori, con la società che non riesce ad immaginare completamente che, per esempio, il Carcere di Volterra possa diventare un Teatro Stabile veramente a tutti gli effetti, ma è ancora difficile far passare questa idea, col tempo ci riusciremo.

5) Che cosa ha voluto sottolineare nello spettacolo *I Pescecani*? Che rapporto ha lo spettacolo con *l'Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht?

L'*Opera da tre soldi* è la fonte di partenza, il punto di partenza, il testo a cui ci siamo ispirati di più, che ci permetteva di affrontare questo autore che è Brecht. Però fondamentalmente ne *I Pescecani* si è provato ad esaltare tutti gli aspetti più negativi dell'essere umano, delle scelte che fa, del suo modo di vivere, di concepire la vita. Perché comunque sembra che sia questo che le persone poi in fondo fanno, ma anche non volendo sono al servizio di un pensiero che poi però sostiene le cose mostruose che sono nell'essere umano, le scelte terribili. Quindi è un testo in

qualche modo alla rovescio dove noi non facciamo altro che esaltare dall'inizio alla fine tutto quello che c'è di negativo, che nella società vediamo di negativo; è una scuola del male, esortazione al male, in continuazione, proprio per feroce ironia rispetto a tutto questo.

6) Quali scenari prevede per il futuro della Compagnia?

Quello che mi piacerebbe immaginare sarebbe che, veramente, il Carcere di Volterra diventi un vero e proprio teatro stabile; dove dentro si fanno tutti i mestieri legati al teatro, questo è quello che penso sarebbe oggi auspicabile per questo tipo di lavoro svolto in questi venti anni. Essere sia un carcere ma allo stesso tempo un teatro stabile; che le persone siano selezionate in giro per l'Italia, in tutti gli altri Istituti di Pena, quelle persone che sono più portate ha fare gli attori, i cantanti, i ballerini insomma che abbiamo delle doti già in partenza e poi delle persone che siano interessate nel fare i macchinisti, al lavoro sulle scenografie, ma anche la parte amministrativa, come ad esempio l'organizzazione, la promozione insomma tutti quei tipi di lavori che si trovano intorno al teatro. Immagianre dei detenuti che possono promuovere questo tipo di esperienza, perché hanno vissuto questa esperienza in prima persona, quindi che dentro ci siano diversi mestieri. Non è impossibile, anzi si tratta solo di farlo capire sempre meglio, sempre meglio quindi potrebbe essere un Istituto Sperimentale dedicato a questo tipo di iniziativa. Secondo me darebbe dei risultati straordinari.
Ma già da adesso… Certamente, ma se c'è un passo avanti potremmo farlo, secondo me, bisognerebbe farlo in quella direzione. Perché se no si rischia di disperdere le persone che vengono a Volterra, che acquisiscono anche delle capacità. E dopo? Ne abbiamo alcuni esempi di persone che continuano, che qualcuno a fatto diventare questo il suo lavoro, almeno per un paio di anni, e quindi sarebbe auspicabile farlo per tutti quelli che voglionio, per più persone, non soltanto per alcuni casi simbolici.

7) La Compagnia prevede gli stessi attori oppure anche degli attori nuovi?

Questa è una casa di reclusione, quindi carcere penale. Se siamo riusciti a fare tutte queste cose negli anni con i risultati raggiunti è per via che essendo un penale, le persone stanno un tempo molto lungo. Un carcere circondariale, dove le persone stanno per tempi molto brevi, avrebbe reso ancora più difficile riuscire a costruire qualsiasi tipo di rapporto, di attività che possa dare dei risultati. Quindi noi abbiamo sempre avuto, in passato sepcialmente, un gruppo stabile che via via si rinnovava. Questa è stata la concreta possibilità di realizzare tutto quello che fino ad ora abbiamo creato. Esempio pratico: se una persona deve stare sei mesi in un carcere è difficile che si interessi ad una attività, a qualcosa, è molto difficile. Invece se una persona deve fare quindici, venti anni è molto più probabile, più possibile che si interessi a qualche attività.

8) Un'anteprima sul prossimo spettacolo?

Stiamo lavorando per cercare di finire il Pinocchio, stiamo lavorando riprendendo il *Marat-Sade,* spettacolo storico dell'93, e poi stiamo immaginando un lavoro intorno a Beckett ma c'è tanto lavoro da fare. Queste sono le ipotesi su cui stiamo lavorando.