

Συναγωνίζεσθαι  
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,  
Gherardo Ugolini



**Skenè Studies I • 1**

Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.
Editorial Board	Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.
Managing Editors	Serena Marchesi, Savina Stevanato.
Editorial Staff	Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright © 2018 S K E N È  
All rights reserved.  
ISSN 2464-9295  
ISBN 978-88-6464-503-2  
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form  
or by any means without permission from the publisher  
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

[info@skenejournal.it](mailto:info@skenejournal.it)

# Contents

SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue	9
---	---

## Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre	15
2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica	41
3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950	69
4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)	81
5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69.	91
6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6	107
7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all’ <i>Agamennone</i> di Eschilo	133
8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall’ <i>Odissea</i> a Eschilo	147

9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io	167
10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i>	195
11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito	219
12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo ( <i>Soph. Ant.</i> 175-7)	237
13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere	251
14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)	277
15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i>	299
16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. <sup>2</sup>	323
17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide	341
18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide	359
19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?	385
20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.	403

21. EDWARD M. HARRIS  
Pollution and Purification in Athenian Law  
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

## Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO  
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico  
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI  
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*  
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO  
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO  
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS  
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:  
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO  
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA  
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO  
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO  
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*  
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

### Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI  
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE  
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON  
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,  
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DAL'OLIO  
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship  
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI  
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:  
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS  
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between  
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI  
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS  
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU  
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek  
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU  
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU  
Miyagi's *Antigones* 881

## Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V.	925
43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)	953
44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography	963
45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel	975
46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza	1003
47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello	1025
The Authors	1043

### Appendix

Guido Avezzù's Publications (1973-2018)	1079
---	------

## Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza

NICOLA PASQUALICCHIO

### Abstract

This article examines the performances that the Compagnia della Fortezza, composed of prisoners in the Volterra prison and directed by Armando Punzo, has drawn from Shakespeare's texts. The analysis is based on two preliminary assumptions: 1) that in experimental theatre the relationship of the show with the dramatic text is not 'representative' but 'reactive', and precisely for this reason inclined to activate multiple meanings even at the cost of the complete disarray of the original dramaturgy; 2) that the particular predilection shown by experimental theatre towards Shakespeare is mainly due to the recognition, within his work, of a rich potential for signification always to the point of breaking out, a sort of invitation to go beyond the confines of individual texts towards a largely intertextual stage rewriting. These assumptions are verified in the dramaturgical and directorial work of Punzo with particular regard to the three Shakespearean projects developed between 2009 and 2016, in which the purpose of freeing poetry from the confining nature of the text is configured as an 'evasion plan', which naturally acquires a strong and very specific feeling within the prison institution.

La Compagnia della Fortezza, fondata nel 1988 dal regista Armando Punzo all'interno del carcere di Volterra,<sup>1</sup> è da trent'anni una delle

<sup>1</sup> "A Volterra, ormai da secoli, la possente Fortezza medicea ospita un carcere. Dalla seconda metà del secolo scorso il carcere di Volterra, storica Casa di Reclusione, era stato destinato ad ospitare due distinti circuiti penitenziari. Uno, il circuito alta sicurezza, rivolto ai detenuti appartenenti alla criminalità organizzata. L'altro, il circuito di media sicurezza, destinato ai detenuti estranei a consorterie organizzate di tipo mafioso o terroristico. Dal mese di dicembre del 2013, consacrandone la vocazione trattamentale, l'istituto di Volterra è stato riconvertito in istituto destinato unicamente a detenuti media sicurezza. Tradizionalmente alla Fortezza vengono assegnati detenuti in espiazione di pene particolarmente lunghe. Proprio dalla permanenza dei condannati all'interno della struttura per molti anni, deriva la possibilità,

realtà più importanti del teatro di ricerca italiano.<sup>2</sup> Essa costituisce un caso del tutto particolare all'interno delle numerose iniziative italiane di teatro in carcere, sia per l'assiduità del lavoro, svolto pressoché quotidianamente da Punzo con i suoi attori carcerati in funzione della produzione di uno spettacolo all'anno, sia per gli obiettivi che si propone. Quella della Fortezza è infatti la sola esperienza di questo tipo che non si fissi un obiettivo di carattere primariamente sociale, sia esso di carattere riabilitativo o semplicemente ricreativo, ma artistico. Essa si attua infatti attraverso un rigoroso training, che mira a fare dei partecipanti degli attori in senso pieno, con il significato forte che la parola 'attore' ha assunto nel teatro del Novecento almeno a partire dalla pedagogia di Jerzy Grotowski: una figura di cui l'aspetto professionale e quello umano non possono essere scissi, in quanto il conseguimento della tecnica non può mai essere disgiunto da un altrettanto rigoroso percorso verso la consapevolezza interiore. Ma il fatto che il progetto teatrale di Punzo non intenda essere semplicemente strumentale rispetto agli intenti rieducativi del sistema carcerario, bensì un'impresa artistica e culturale valida in sé, non prescinde assolutamente, e d'altronde non potrebbe farlo, dalla concreta circostanza che esso sia nato e si sia sviluppato in una struttura carceraria e di avere come attori persone generalmente condannate a lunghe pene detentive. Anzi, di questa situazione tale progetto fa il suo punto forte e la sua profonda giustificazione artistica. Nell'ambito di quella che è stata significativamente definita una "poetica evasiva"<sup>3</sup> (Ciari 2011: 61), Punzo vede nel carcere non tanto una metafora, quanto l'esempio-limite, il punto di massima e più tragica evidenza della condizione umana, o quanto meno di quella condizione umana che è presupposta da una certa concezione

---

rectius la necessità, di elaborare progetti trattamentali, che, sviluppandosi nel corso del tempo, consentano l'attivazione di altrettanti percorsi di crescita da parte degli interessati" (<http://www.lafortezzadivoltterra.it/voltterra/it>).

2 In particolare negli ultimi anni, la Compagnia della Fortezza ha conseguito rinomanza e attenzione critica a livello internazionale. Aneta Mancewicz, nel suo studio sulle performance intermediali derivanti da testi shakespeariani, la descrive come "one of the most intriguing theatre groups in Europe" (Mancewicz 2014: 30).

3 L'idea di 'evasione' è naturalmente da intendersi qui nel suo senso più forte e concreto, diametralmente opposto a quello di svago o intrattenimento.

di stato e di società. Per questo, proprio il carcere può avere per l'uomo una funzione di 'risveglio', di una chiamata alla liberazione dalle istituzioni che ci chiudono, dai ruoli che ci legano, dai personaggi in cui ci troviamo segregati. Nella sua condizione di escluso da un mondo che si crede libero, il detenuto più di chiunque altro può raggiungere e trasmettere la consapevolezza di tale paradosso.

Il teatro è la forma di espressione artistica in cui meglio tale consapevolezza può imparare a riconoscersi e a rendersi visibile, anche perché esso è a sua volta il luogo metaforico di una potente, persistente dialettica tra reclusione e liberazione. Da una parte, infatti, il teatro, almeno nella sua moderna concezione occidentale, dipende dal testo scritto, ed è condannato a metterlo in scena rimanendo ingabbiato nella letteralità delle sue parole, nell'identità dei suoi personaggi, nella consequenzialità della storia che narra. D'altra parte, nel momento in cui questo testo prende a incarnarsi nei corpi, nelle voci, nei sentimenti di persone viventi che entrano in una reciproca e nuova relazione umana, si origina una spinta contraria alla conservazione letteraria del testo, che tende a svilupparne tutta l'implicita energia e la molteplicità di significati trasgredendone la lettera ed evadendo dalla prigione dell'ordine verbale costituito. Su un versante, dunque, il teatro come istituzione, prescrizione, testo; sull'altro, il teatro come evasione, liberazione dell'energia espressiva contenuta nel testo e della ricchezza imprevedibile dei suoi sensi riposti attraverso la poesia del linguaggio scenico. Ciò che avviene nella lunga, quasi annuale preparazione di uno spettacolo da parte di Punzo, dei suoi attori e dei suoi collaboratori (alle scene, ai costumi, alle musiche) è precisamente la trasformazione del teatro-istituzione (culturale) in teatro-liberazione (artistica); l'individuazione, potremmo dire, delle vie di fuga dalla fissità del testo rese possibili dalla realizzazione, sempre libera e rivedibile, dello spettacolo.

Con scarsissime eccezioni, dunque, ogni lavoro di Punzo prende le mosse da un testo, drammatico o, talvolta, narrativo. Ma lo fa per avviare quel processo di 'evasione' dal testo di cui abbiamo detto, processo in sé interminabile, e dunque ripreso sempre da capo e secondo le differenti vie di fuga che ciascuna partitura verbale preventiva contiene in sé e ci indica, ma ogni volta con il valore aggiunto di un'accresciuta esperienza umana e artistica. Nelle

scelte di Punzo e dei suoi attori, i testi di Shakespeare godono di un privilegio evidente e crescente, se scorriamo l'elenco degli spettacoli fin qui prodotti. Tale preferenza va in parte ricondotta al più ampio atteggiamento del teatro di ricerca nei confronti del massimo drammaturgo inglese. Tale teatro, almeno in Italia, ha frequentemente 'reagito'<sup>4</sup> a Shakespeare, più di quanto non abbia fatto nei confronti di qualsiasi altro drammaturgo del passato o contemporaneo. La spiegazione di questo fenomeno è duplice. Innanzitutto, le opere di Shakespeare, in particolare quelle più celebri, sono sufficientemente conosciute, quantomeno nelle loro linee generali, da un pubblico vasto; le loro vicende possono perciò essere, secondo i procedimenti tipici della sperimentazione teatrale, variate, smontate e rimontate, interpolate, a partire da una conoscenza di base delle trame e dei personaggi che rende estesamente comprensibile la portata dell'intervento 'reattivo' praticato dallo spettacolo. In secondo luogo, persiste, anche nei teatranti contemporanei più avversi alla dimensione testuale del teatro, la coscienza che l'imparaggiabile ricchezza, potenza e varietà dell'opera shakespeariana la rendono tutt'oggi una inesauribile miniera di teatralità nel senso più profondo ed essenziale, ben al di là del valore letterario dei suoi testi. In tale prospettiva, Shakespeare appare al teatro di ricerca che gli 'reagisce', non tanto come un drammaturgo tra gli altri, per quanto grande egli possa essere, ma come il teatro nella sua essenza stessa, il deposito in qualche modo definitivo e insuperato delle potenzialità della teatralità occidentale: potenzialità tali che il teatro istituzionale, rappresentativo, 'letterale' nei confronti del testo, finirebbe più per limitarle che per liberarle.

'Smontare' Shakespeare può allora apparire, in questa direzione, non tanto un tradimento nei suoi confronti, quanto una prosecuzione fino al limite estremo di una sua congenita tendenza a debordare rispetto a sé stesso, ad aggregare con grande maestria ma anche straordinaria libertà i più diversi materiali; al contempo,

4 Utilizziamo il termine 'reagire' in intenzionale opposizione all'idea del 'rappresentare': nella prospettiva del teatro di ricerca, come aveva ben compreso e insegnato Grotowski, "uno spettacolo non è una rappresentazione della *pièce*, non una accettazione passiva ma una reazione" (Temkine 1969: 56).

l' 'apertura' ineguagliabile del suo linguaggio, la suggestione che esso possa dar voce e figura a ogni aspetto dell'uomo e del mondo, è una sorta di lezione ai teatranti verso quell'ulteriore apertura intertestuale (citazioni, interpolazioni, allusioni) che è spesso praticata nelle 'reazioni' sperimentali a Shakespeare, quasi che la sua lingua teatrale avesse la capacità e il privilegio di attirare a sé e fare proprie anche le parole di altri drammi, altri miti, altre forme letterarie.<sup>5</sup>

Il teatro di Punzo è certamente e comprensibilmente ascrivibile a tale approccio sperimentale nei confronti di Shakespeare, ed è per molti aspetti il più adatto a cogliere ed esaltare il potenziale di apertura intertestuale dei suoi drammi. Shakespeare possiede, nella prospettiva di Punzo, delle caratteristiche (la grandezza letteraria, l'assunzione nell'olimpico dei massimi poeti dell'umanità) che tendono a farne un caposaldo dell'istituzione culturale occidentale, e dunque un sistema testuale canonizzato e irrigidito nella sua intoccabile grandezza. Ma molti intelligenti e 'irrispettosi' allestimenti sperimentali, a cominciare da quelli di Carmelo Bene, hanno saputo mostrarci come sia il drammaturgo stesso ad avere iniettato nelle sue opere massicce dosi di antidoto a questo potenziale irrigidimento attraverso, appunto, la geniale libertà costruttiva dei suoi testi, la sua innata inclinazione a violare i confini tra l'alto e il basso, il comico e il tragico, la fiaba e la storia, il sogno e la realtà, e la sua capacità di cogliere nella mente dell'uomo l'incontenibile fluttuazione tra bene e male, meschinità e grandezza, ragione e follia. Tale antidoto è però, secondo Punzo, ormai scarsamente visibile e utilizzabile, e lo Shakespeare canonizzato e riciclato che conosciamo non serve più al

5 Sul generale atteggiamento del teatro italiano, non solo sperimentale, nei confronti di Shakespeare in particolare a partire dagli anni Settanta, ha scritto Vincenza Minutella che le recenti traduzioni per la scena delle opere del Bardo "considerably rewrite the source text, significantly cut it, or make omissions or additions. Moreover, there are cases in which Shakespeare's play is used only as an intertext to be combined with other texts" (38). Minutella assimila questo approccio intertestuale nei confronti di Shakespeare "to what Aaltonen describes as imitations or parodies of the source text which 'select material, ideas, or themes from it, . . . rearranging and combining them with new elements'" (Minutella 2013: 117). La fonte della citazione interna è Aaltonen 2000: 79.

teatro attuale. Ciò è però anche dovuto, agli occhi del regista, a una debolezza del drammaturgo congenita alla sua stessa genialità, quella di avere intuito una nuova condizione dell'umanità senza saperle però conferire la forma adeguata, senza riuscire a spingere il suo sguardo oltre l'esistente; di avere presentito un nuovo stato dell'uomo, incarcerandolo però dentro vecchie forme e parole lacerate tra questa nuova visione e i vincoli del passato:

Di Shakespeare non mi interessa il soggetto, ma la sua ombra. Dei suoi personaggi e intrighi che copiano la vita e le danno concretezza, mi interessa il non detto, il mancante, l'aspirazione a un'altra esistenza.

L'ombra è l'altra faccia della medaglia, è il negato, il personaggio mancato da riscrivere per sottrazione, è il soggetto invisibile.

...

Gli è mancata quella forza creativa che lo portasse a guardare oltre l'esistente, oltre quello che sembrava l'esistente.

Non ha avuto fiducia, non ha saputo creare un altro uomo che sentiva forte in sé, ma che non aveva ancora forma.

I suoi spiriti sono il timido tentativo di dare vita a possibilità ancora inespresse, in-esistenti, non ancora osservabili nell'uomo, ma che in qualche modo avvertiva.

Shakespeare, per essere troppo fedele alla realtà oggettiva dell'uomo, si è smarrito come poeta dell'Altro.

...

Non bisogna fermarsi a questo formatore e governatore di anime. Il teatro che ne rispetta la forma ne tradisce lo spirito.<sup>6</sup>

(<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/shakespeare-know-well/>)

Shakespeare, dice Punzo, "è superato" (ibid.). O forse, meglio, è da superare; ma tale superamento non può avvenire se non passando

6 Le frasi citate fanno parte della dichiarazione di poetica inserita da Punzo nel programma di *Shakespeare. Know well* e poi nuovamente in quello di *Dopo la Tempesta*, ora reperibili nel sito della Compagnia.

attraverso i suoi stessi testi. Negli spettacoli shakespeariani della Fortezza, dunque, l'ombra e il non-detto di Shakespeare lavorano a disgregare dall'interno lo Shakespeare-istituzione, e lo spirito celato nelle sue parole pianifica di evadere dalla prigione in cui la loro stessa grandezza formale tenderebbe a rinchiuderle. Shakespeare, per la Fortezza, è al contempo una prigione e un piano d'evasione.

È all'inizio del nuovo millennio che la compagnia del carcere comincia a rivolgere la propria attenzione al massimo dramma-turgo inglese, con il *Macbeth* del 2000<sup>7</sup> (una sorta di psicodramma centrato sulla scena dell'uccisione di Duncan all'interno di un opprimente scatolone di cartone), seguito l'anno successivo da un *Amleto*<sup>8</sup> che si scrosta di dosso progressivamente l'immagine ormai obsoleta e rassicurante di un testo troppo noto (qui rappresentato dall'immagine, via via smantellata, di un colorato e falsissimo villaggio svizzero) per approdare "a un testo che rielabora l'originale distruggendolo" (Punzo 2013: 107), l'*Hamletmaschine* di Heiner Müller. Ma è a partire dal 2009 che l'incontro con (e congedo da) Shakespeare ha prodotto i risultati più significativi, con la trilogia di spettacoli di cui ci proponiamo di svolgere ora una breve analisi: *Alice nel paese delle meraviglie – Saggio sulla fine di una civiltà – Primo studio* (2009), rielaborato e ripreso come *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà* (2010); *Romeo e Giulietta – Mercuzio non vuole morire* (2011), rielaborato e ripreso come *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012); *Shakespeare. Know well* (2015), rielaborato e ripreso come *Dopo la Tempesta. L'opera segreta di Shakespeare* (2016). Questo elenco mostra con chiarezza che la preparazione di ognuno dei tre spettacoli si è articolata in un progetto biennale, di cui si presentava un primo studio al termine del primo anno di lavoro per poi approdare al risultato 'compiuto'<sup>9</sup> dopo altrettanto tempo. Risulta peraltro evidente

7 Prima rappresentazione 17 luglio 2000, carcere di Volterra.

8 Prima rappresentazione 16 luglio 2001, carcere di Volterra.

9 L'idea di spettacolo compiuto in senso pieno è in realtà estranea alla poetica come alla prassi teatrale di Punzo. Anche quando arriva alla prima rappresentazione ufficiale, uno spettacolo della Fortezza rimane un'opera per molti aspetti aperta: sia perché pronta a rimodellarsi nel momento in cui entra in altri spazi, convenzionali o meno, comunque molto diversi rispetto al cortile e agli interni della prigione dove è nato; sia perché la precisione del

da questi dati il fatto che la gran parte della ricerca di Punzo e della sua compagnia tra il 2009 e il 2016, con una sola parentesi dedicata a Jean Genet nel 2013 e 2014, ha avuto Shakespeare come proprio fulcro.

Può apparire sorprendente, se ci basiamo sul solo titolo (*Alice nel paese delle meraviglie*), che lo studio del 2009 abbia a che fare con Shakespeare, annunciandosi in apparenza come trasposizione scenica del capolavoro di Lewis Carroll. In realtà, già in esso è pienamente presente, al punto di costituire il vero senso dello spettacolo, quello slittamento del testo di *Amleto* verso il mondo nonsensico e fantasiosamente anarchico del personaggio di Carroll, che poi il titolo dello spettacolo successivo espone apertamente per mezzo del nome ibrido di *Hamlice*. L'idea forte di questo progetto teatrale nel suo complesso consiste nella concretizzazione scenica della metafora del testo-prigione: attori e spettatori sono contenuti per gran parte della performance all'interno di angusti spazi interamente rivestiti (sulle pareti, sul soffitto e sul pavimento) da teli candidi fittamente vergati da una calligrafia nera che riproduce il testo completo di *Amleto*. L'invasività grafica del testo è accentuata dalla sua presenza anche sui costumi bianchi di alcuni personaggi silenziosi e passivi, che si limitano ad appoggiarsi alle pareti coperte di parole e a toccarle come se fossero adepti e schiavi del testo scritto. Al bianco e nero, loro e della scenografia, ribadito dal costume nero di Punzo nelle vesti di un Amleto monologante, si opporrà in modo crescente il cromatismo sempre più vivace e acceso dei costumi e dei trucchi di personaggi provenienti da altri drammi, per lo più contemporanei, che via via popolano i corridoi e le stanzette attraverso i quali gli spettatori si spostano come tra le stazioni di un dramma medievale, le cui azioni però non si succedono nel tempo, ma avvengono e si ripetono simultaneamente. In quella sorta di singolare music-hall fantasioso e circense che si viene così a creare, popolato di *fools* e di *drag queens*, poche, e quasi interamente dette da Punzo, sono le battute letteralmente riprese da *Amleto*, e nulla resta dello svolgimento del suo plot; ma lo stesso testo di Carroll si presenta solo per allusio-

---

tracciato registico non impedisce, in ogni spettacolo, il mantenimento di un margine di libertà improvvisativa. cf. Ciari 2011: 62-4, 66-7.

ni, visive più che verbali, in particolare quella del Bianconiglio che, dopo avere introdotto il pubblico all'interno del testo-prigione attraverso una porta in forma di copertina di libro, si aggira tra pubblico e attori inseguito da Alice. Non sono due storie che si contrappongono o si intersecano, quella del principe di Danimarca e quella della bambina nel paese delle meraviglie, ma due posizioni culturali e artistiche, il testo-istituzione e il teatro-poesia, che si confrontano attraverso i loro emblemi. Alice non è lì per raccontare un'altra storia, ma per infondere un'altra energia, per sciogliere la fissità dei ruoli dei personaggi tradizionali. La sua forza è la disponibilità metamorfica che Carroll le ha infuso, l'impossibilità di fissarsi in una forma e in un'identità. Nell'anima di Amleto c'è terreno fertile per questo, purché lo si coltivi: già in Shakespeare, infatti, il principe sta stretto nella sua identità di preteso eroe vendicatore, ruolo al quale cerca di sottrarsi procrastinando il proprio dovere e cercando rifugio nel suo umore bizzarro e fantastico. Proprio questo umore, contagiato dalla disposizione anarchica dei personaggi di Carroll, sembra allora produrre un'espansione e una dissolvenza fantasmagorica del personaggio shakespeariano in altri personaggi e del suo testo in altri testi, come se Amleto potesse sognare la propria reincarnazione in figure della drammaturgia contemporanea francese (da Jean Genet a Jean-Luc Lagarce) o italiana (da Annibale Rucello a Enzo Moscato) o presentire la propria disgregazione nell'*Hamletmaschine* di Heiner Müller, tutti autori evocati ed estesamente citati all'interno dello spettacolo. Lo studio del 2009 termina con l'uscita all'aperto degli attori, che raccolgono nel cortile della prigione gli applausi del pubblico: finale emotivamente liberatorio, come il primo piccolo segnale di una possibile fuoriuscita dell'uomo dalle proprie prigioni sociali e culturali, ma in certa misura anche pessimista nel momento in cui il testo-prigione è stato lasciato intatto e i personaggi, nel loro tentativo di prescindere, sono stati comunque obbligati ad agire al suo interno. È un'aporia, questa, che Punzo e i suoi attori hanno avuto certamente presente nella successiva fase di lavoro, che ha portato alla realizzazione di *Hamlice*, spettacolo in gran parte coincidente con *Alice*, ma che ha al suo attivo, oltre a una notevole rifinitura sotto il profilo registico, alcune decisive variazioni. Una riguarda proprio il finale, nel quale la Compagnia decide di dare un se-

gnale più forte e propositivo, anche se forse un po' didascalico, in direzione della possibilità di superamento delle gabbie verbali e concettuali che ci chiudono: nella fuoriuscita finale, gli spettatori trovano ad attenderli una montagna di lettere dell'alfabeto di polistirolo, che gli attori li invitano a raccogliere e lanciare in aria, in una festosa e spettacolare pioggia di vocali e consonanti in libertà, mentre la voce di Punzo li incita a perpetuare il gesto, a scombinare le parole, ad azzerarne il senso che ci imprigiona, perché su nuove, inedite combinazioni di parole, "mai immaginate e mai dette, solo sognate" (Punzo 2013: 220)<sup>10</sup> come quella che ha dato origine al nome 'Hamlice', potrà nascere un altro pensiero e un nuovo uomo.

Nella versione del 2010, d'altronde, l'opposizione simbolica tra prigionia nel testo e nell'istituzione e liberazione da essi non può più essere identificata con l'immediata opposizione fisica tra il dentro e il fuori. Se lo spettacolo inizia, infatti, ancora una volta con un percorso degli spettatori tra le pareti interne ricoperte dalle parole del testo, le stanze risultano tuttavia, per il momento almeno, svuotate di presenze attoriche, e il pubblico stesso ne è presto estromesso per confluire all'aperto, nel cortile del carcere. Lo spazio aperto non evoca però, in questo caso, una situazione di libertà, ma, al contrario, di chiusura: siamo infatti nella corte di Elsinore, che la voce di Punzo denomina nelle sue prime battute "il teatro della corte", un luogo che di per sé "induce disperazione", tanto che ci vuole del "coraggio ad entrare qui dentro".<sup>11</sup> La fuoriuscita fisica del pubblico in uno spazio esterno non corrisponde dunque a una liberazione simbolica, ma all'ingresso "in un altro tipo di claustrofobia" (Ciari 2011: 36), un teatro prigioniero del testo e del potere (la corte, appunto), ossia di un'istituzione culturale e di un'istituzione politica che si garantiscono vicendevolmente e si rispecchiano l'una nell'altra. Diversamente da quanto accadeva nel precedente studio, *Hamlice* accoglie una sia pur embrionale e frammentaria rappresentazione del testo shakespeariano, per

<sup>10</sup> Queste parole fanno parte di un monologo della Regina della Notte, recitato da Punzo nel finale di *Hamlice* e parzialmente riportato in Punzo 2013.

<sup>11</sup> Le tre frasi citate fanno parte del monologo di Punzo in veste di Amleto che apre la parte dello spettacolo ambientata nel cortile.

quanto *sui generis*: il pubblico assiste all'apparizione del fantasma del padre e a brani di dialogo tra Amleto e Claudio e tra quest'ultimo e Rosencrantz e Guildenstern, oltre ad ascoltare i commenti preoccupati ("Non mi piace. Non mi piace. Non mi piace") di uno Yorick redivivo. Tali residui o echi di azioni previste dalla tragedia shakespeariana sono presentati in modo rapsodico e quasi trasognato, come filtrato attraverso la soggettività di Amleto, e nello stesso tempo rigido, marionettistico, funereo: è il teatro raggelato dal testo, interamente dominato dalla bicromia bianco-nero che prolunga sulla scena l'immagine dell'inchiostro sulla pagina. La storia che si dovrebbe rappresentare si mostra refrattaria a un dipanamento fluido e coerente, e tale impasse si presenta come una sorta di *objective correlative* della riluttanza di Amleto, già tutta interna a Shakespeare, a farsi eroe della propria vicenda e a farla proseguire verso il proprio compimento.

Bianchi pilastri di polistirolo cominciano a un certo punto a barcollare e cadere, come a premonizione del crollo di quell'ordine chiuso e a segnale della necessità di evadere dalla sua prigione pericolante. Ciò prelude infatti al ritorno della performance nello spazio interno tappezzato dal testo, ora popolato di tutti i suoi stravaganti personaggi. Ha così inizio il percorso tra le stazioni del rito profano cui già si era assistito in *Alice*, che si carica però di un senso più forte proprio grazie alla contrapposizione con ciò che l'ha appena preceduto nel cortile: il colore opposto al bianco e nero, la mobilità all'irrigidimento, l'apertura verso la parola di altri autori alla concentrazione sul testo shakespeariano, l'incrociarsi di frammenti di storie eterogenee all'obbligo di fedeltà a un'unica storia ormai estenuata. E Punzo, pur conservando in parte il trucco e il costume di Amleto, si ibrida con Alice, indossando un gonnellino da ragazza e coccolando un coniglio di peluche, e diventando di fatto l'Hamlice del titolo. Proprio il plusvalore simbolico derivante dalla contrapposizione con la prima parte sembra ora conferire a questa "follia carnevalesca" (Ciari 2011: 47) l'energia, ancora assente in *Alice*, capace di scatenare il già citato finale di liberazione dalle lettere e dalle parole usurate e far balenare la prospettiva utopistica, assente nel primo abbozzo, di una nuova civiltà.

Una grande chiave campeggiava, in *Hamlice*, nella scenografia della corte danese: chiaro riferimento alla ricorrente spro-

porzione di Alice rispetto agli oggetti a causa dei suoi frequenti cambiamenti di dimensione, e più in particolare alla difficoltà di trovare chiavi commisurate alla grandezza delle serrature della casa in cui a un certo punto del romanzo di Carroll la bambina si trova imprigionata. Ma quella chiave è lì anche per Amleto: Alice, maestra di fughe ed evasioni, in qualche modo gliel'ha fatta trovare in scena, come un invito a servirsene per liberarsi dalla prigione del suo ruolo. C'è tuttavia almeno un dramma di Shakespeare che, secondo Punzo, contiene già ben visibile dentro di sé la chiave che permetterebbe a tutti i suoi personaggi di sottrarsi all'obbedienza al testo e all'obbligo di sottostare al suo tragico svolgimento: il dramma è *Romeo e Giulietta*, e la chiave è Mercuzio. Solo lui, il detentore della facoltà poetica e della fantasia, simbolicamente opposte all'egoismo cieco e violento che da un certo punto sembra coinvolgere e travolgere tutti i personaggi, potrebbe infatti permettere al dramma di prendere una strada diversa da quella che conduce ineluttabilmente alla tragedia. Ed è in effetti a partire dalla sua scomparsa che tutto precipita, le morti si rincorrono e la sorte più avversa afferra le redini degli avvenimenti. Perciò Punzo, nel momento in cui decide di rivolgere a questo testo il suo nuovo progetto biennale ispirato a Shakespeare tra il 2011 e il 2012, innalza senza esitazioni Mercuzio al ruolo di protagonista.

Una nuova istanza anarco-poetica, ancora legata a un immaginario fiabesco, raccoglie qui il testimone da Alice, ma essa proviene, in questo caso, dalla fantasia dello stesso Shakespeare: si tratta infatti di Mab, la regina delle fate di cui Mercuzio si è fatto cantore e che Punzo arriva ad assumere come un emblema del suo lavoro con i carcerati: "Se ho mai fatto qualcosa, sono certo di aver portato con me la regina Mab nel cuore del carcere di Volterra" (Punzo 2013: 231). La morte di Mercuzio comporta inevitabilmente la morte di Mab; dunque, se Mab e il suo poeta sono la chiave per la liberazione dalla chiusa compiutezza del testo e dal tragico esito che esso prescrive, ciò che non deve accadere, che del testo stesso non deve essere accettato, è proprio la morte dell'amico di Romeo: Mercuzio non deve morire.

Anche Mercuzio, come Amleto, è, nella prospettiva di Punzo, un personaggio fondamentalmente refrattario all'assunzione di un ruolo, e dunque un potenziale nemico del testo stesso in cui abita:

uno di quei punti-limite in cui Shakespeare si affaccia, sempre secondo Punzo, su una visione così nuova e impensata del teatro da esserne egli stesso intimorito e da ritrarsene. E infatti Amleto, a dispetto del suo intrico di dubbi, della prolungata tergiversazione e della vera o strategica follia che la giustifica, finirà per rientrare nel ruolo e assumersi, per quanto imprevedibilmente e quasi casualmente, il compito di vendicatore. Quanto a Mercuzio, il Bardo doveva considerarlo un personaggio più rischioso e meno facilmente domabile, se è vero che, come riporta John Dryden, egli stesso dichiarò di essere stato “forced to kill him in the third act, to prevent being killed by him” (Dryden 1968: 221).

Il drammaturgo stesso, dunque, sembrava presentare la minaccia di cui Mercuzio era portatore nei confronti del suo testo, intuendo in lui, appunto, il personaggio-chiave che avrebbe potuto aprire la sua opera verso sensi e direzioni diverse da quelle previste dal suo autore. Prendendo a modello un precedente spettacolo di Carmelo Bene,<sup>12</sup> Punzo decide dunque di non far morire Mercuzio, o piuttosto di dedicare l'intera performance al tentativo del personaggio di opporsi al destino che la tragedia gli riserverebbe.

Nel raccogliere e portare a compimento gli spunti presentati nello studio allestito in carcere nel 2011, *Mercuzio non deve morire* ha significativamente mantenuto una natura fluida e mutevole, legata ai diversi spazi in cui è stato presentato, e alle diverse relazioni con il pubblico di conseguenza stabilitesi,<sup>13</sup> ma non ha

<sup>12</sup> *Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, regia e drammaturgia di Carmelo Bene, andato in scena per la prima volta il 17 dicembre 1976 al Teatro Metastasio di Prato, costituisce il primo fondamentale esperimento di mescolazione intertestuale condotto sulla tragedia dei due amanti veronesi nell'ambito del teatro di ricerca italiano: la partitura verbale dello spettacolo innesta infatti sulle parti conservate di *Romeo e Giulietta* altri testi di Shakespeare (brani e situazioni dalla *Dodicesima notte*, nonché il sonetto 140) e di autori posteriori, in particolare poeti romantici o *maudits*: Thomas Hood e Alfred Tennyson, Tristan Corbière e Arthur Rimbaud. Ma ciò che più accomuna lo spettacolo di Bene e quello di Punzo è la decisione di affidare un ruolo protagonista, e ben più prolungato rispetto a quanto previsto dal testo, al personaggio di Mercuzio.

<sup>13</sup> Andato in scena per la prima volta nel carcere di Volterra con il titolo *Romeo e Giulietta – Mercuzio non vuole morire – Primo Studio* (27-30 lu-

mai messo in discussione l'assunto principale, ovvero il protagonismo di Mercuzio e la sua ribellione contro una 'morte annunciata'. Lo spettacolo prende le mosse proprio dal duello tra Tebaldo e Mercuzio, e dal ferimento di quest'ultimo, il quale, benché raggiunto da un colpo esiziale, continuerà a rialzarsi per riprendere a duellare e nuovamente cadere a terra, senza mai arrendersi definitivamente alla morte. Allo sviluppo dell'azione drammatica si sostituisce a questo punto una sorta di azione rituale, un tentativo di esorcismo contro la morte attuato con i mezzi della poesia, sicché gli attori, e soprattutto Punzo-Mercuzio, si sottraggono alla continuazione della vicenda per farsi portavoce non più delle parole del testo di *Romeo e Giulietta* ma di un'ideale propagazione dello spirito poetico di Mercuzio alle parole di altre opere, altri drammaturghi e poeti e pensatori. Così il testo-pretesto di partenza deflagra, si libera dai propri vincoli e si apre a una dimensione spiccatamente intertestuale, dove brani di altri testi shakespeariani (*Otello*, *Re Lear*, *La tempesta*, *Riccardo III*, *La dodicesima notte*, *Antonio e Cleopatra*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Il racconto d'inverno*) si mescidano a una variegata silloge di autori, nei quali Punzo intravede delle possibili 'resurrezioni' poetiche di Mercuzio: Klossowski, Rostand, Achmatova, Pessoa, Artaud, Dostoevskij, Omero, Majakovskij. L'eterogeneità di questo repertorio balza all'occhio, ma non ne comporta affatto la casualità o sconclusionatezza: l'idea che lo tesse lungo una coerente sequenza è quella della divina scintilla poetica che pervade le cose rendendole leggere e luminose, e che non deve essere lasciata spegnere, pena il precipitare del mondo nella tenebra dell'ignoranza e dell'odio: pena, cioè,

---

glio 2011), lo spettacolo fu poi presentato nella sua forma 'evoluta' l'anno seguente, con un nuovo titolo che evidenziava meglio il ruolo di protagonista assunto dall'amico di Romeo: *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia in Romeo e Giulietta*. Dopo le prime rappresentazioni in carcere (24-28 luglio 2012), lo spettacolo con questo titolo fu rappresentato anche nelle strade di Volterra (28 luglio 2012) e in uno spazio teatrale tradizionale, il Teatro Palladium di Roma (5-6 marzo 2013). L'adeguamento agli spazi esterni al carcere comportò alcune modifiche rispetto all'allestimento interno alla Fortezza. Per quanto riguarda, in particolare, le valenze anche 'ideologiche' assunte dalla rappresentazione negli spazi urbani di Volterra, e lo specifico e più attivo ruolo in esso affidato agli spettatori, cf. Valenti 2016: 10.

la morte di Mercuzio e della regina Mab.

Il testo di *Romeo e Giulietta*, comunque, non è cancellato, ma appare a sua volta per frammenti verbali e allusioni visive. Di esso, parzialmente leggibile anche su grandi pannelli trasportati dagli attori, vengono conservati, nella recitazione, soprattutto brani che, nel momento in cui evidenziano la presenza e le responsabilità dell'odio e della violenza, già in sé le contraddicono e le combattono attraverso l'altezza poetica delle loro parole. In uno spettacolo che elegge la poesia ad antidoto contro la tragedia, è la poesia stessa che sostanzia il testo di *Romeo e Giulietta* a fungere da contraveleno contro gli avvenimenti tragici che la vicenda contiene. Per il resto, personaggi e situazioni del dramma sono evocati attraverso metafore o sineddochi, in alcuni casi di originale effetto visivo: pensiamo, per esempio, all'attore che 'indossa', in guisa di costume-scenografia, una miniaturizzazione del balcone di Giulietta; la quale è a sua volta rappresentata per tutto lo spettacolo da una giovane danzatrice che impugna un gigantesco fiore rosso, salvo poi moltiplicarsi in un gruppo di 'belle Giuliette addormentate', distese al suolo ognuna accanto al proprio mazzo di fiori. Più in generale, sul versante visivo-performativo lo spettacolo è contrassegnato da un costante movimento, ora più lento e quasi sognante, ora più concitato, degli attori, che rivestono in tal modo anche un ruolo coreico oltre che scenografico, essendo la scenografia costituita da pannelli o da oggetti (un sole, una luna, delle grosse sagome di pesci bianchi o multicolori) quasi sempre tenuti in movimento dagli stessi performer, che li trasportano, li rotolano, li posano per poi riprenderli e ricollocarli. Nei costumi, realizzati con intelligente fantasia da Emanuela Dall'Aglio, fatta eccezione per gli abiti neri di Mercuzio e dell'evocazione di Riccardo III, predomina la nota cromatica del bianco, in particolare negli oggetti e nelle vesti di ispirazione clownesca di quegli attori (un po' *fools*, un po' Pierrot) ai quali, dopo Punzo, è affidata la recitazione della maggior porzione di testo. Sul candore dominante, pochi, netti interventi di colore rosso non permettono di dimenticare la ferita sanguinante di Mercuzio e l'incombere della tragedia. L'affascinante impatto visivo di questo spettacolo è segno del fatto che, man mano che Punzo e i suoi attori e collaboratori procedono nel loro progetto artistico, la confezione formale degli spettacoli si

fa sempre più ricercata e fantasiosa; non si tratta, tuttavia, dell'affacciarsi di una tendenza estetizzante fine a se stessa, ma di una sempre più compiuta realizzazione, anche sul piano della *opsis*, di un'idea di teatro di sogno e poesia, libero da vincoli realistici e appartenenze cronologiche.

Nel 2016 il lavoro della Compagnia su Shakespeare tocca il suo culmine, approdando a un risultato di notevole interesse con *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare*, che riprende con piccole variazioni (la più sostanziale, come specificheremo più avanti, riguarda l'immagine finale) lo studio presentato l'anno prima con il titolo di *Shakespeare. Know well*. In questo caso il punto di partenza non è un singolo dramma, ma l'intero *corpus* del drammaturgo, letto per intero attraverso gli anni da Punzo e dai suoi attori, e poi selezionato soprattutto in base alle scelte dei detenuti. Siamo agli antipodi, naturalmente, rispetto alla presentazione di un'antologia di 'grandi brani' shakespeariani, una sorta di *the best of*. Ciò è dovuto solo in parte al fatto che le scelte quasi mai coincidono con lo Shakespeare più noto e riconoscibile, pescando di preferenza in parti piuttosto recondite di alcune tra le opere più famose (*Riccardo III*, *Re Lear*, *Macbeth*, *Otello*, *La tempesta*) o direttamente in drammi, almeno in Italia, meno noti e scarsamente rappresentati (*Enrico IV*, *Riccardo II*, *Pericle principe di Tiro*, *Timone d'Atene*, *Troilo e Cressida*), nonché nei *Sonetti*. La vera distanza da un'impostazione antologica è determinata dal fatto che le varie scene, tutte in verità ridotte a monologhi anche quando nel testo sono lunghe battute di dialogo rivolte a interlocutori che nello spettacolo non figurano, sono contenute in una ben precisa situazione drammaturgica e scenica: una sorta di onirico, sofferto congedo di Shakespeare stesso dai suoi personaggi. Prima seduto accanto a una scrivania, intento a lasciarne cadere con aria perplessa pezzi di argenteria che battono con clangore gli uni sugli altri, poi vagante in silenzio sulla scena da un personaggio all'altro, accostando ciascuno di essi con un misto di pietoso stupore e di paterno rammarico, Shakespeare-Punzo contempla l'universo da lui creato come pentito di averlo fatto. Sembrerebbe desideroso di revocare nel nulla la propria creazione, o almeno di correggere i comportamenti e i destini dei protagonisti delle sue opere: li segue nei loro lenti, trasognati movimenti, li tocca, li abbraccia, av-

vicina la bocca alle loro orecchie, quasi volesse consolarli del ruolo in cui li ha inchiodati, o forse suggerire un diverso esito, una deviazione dal sentiero obbligato che la sua scrittura ha tracciato; ma a Desdemona, che cammina come aggrappata al fatidico fazzoletto con un incedere grottescamente cadenzato e inarcato all'indietro, strappa più volte di mano, rabbiosamente, il fazzoletto stesso, come per liberare la donna dall'asservimento a quell'oggetto, che la incatena alla sorte tragica a cui è destinata. Ma lei non ne vuole sapere, o non può, e torna ogni volta a raccogliarlo, scegliendo la rassicurante incarcerazione nel proprio ruolo.

A proposito di tale condanna ad aderire al ruolo, se abbiamo usato poco fa il verbo 'inchiodare', l'abbiamo fatto anche sulla base di una precisa suggestione offerta dalla scenografia dello spettacolo, che dissemina nella parte sinistra della scena numerose grandi croci di legno in posizione obliqua, con un riecheggiamento del paesaggio simbolico di *Wielopole Wielopole* di Tadeusz Kantor. Nessun personaggio è issato su uno di questi strumenti di martirio (uno, però, recita alcuni versi dell'*Enrico IV* disteso su una croce posta a terra) ma i ritmici battiti che scandiscono tutto il sonoro della prima parte dello spettacolo come lontani colpi battuti sul legno suggeriscono l'idea dell'inchiodamento alla croce. L'intenzione simbolica non ci pare quella di assimilare i singoli patimenti di ogni personaggio al martirio di Cristo, quanto piuttosto di indicare appunto la costrittiva adesione alla parte stabilita dal testo come una sorta di crocifissione. L'ingresso in scena di scale a pioli ad appoggio introduce però, in combinazione con le forme delle croci, un'ulteriore suggestione figurativa, quella delle immagini pittoriche della Deposizione di Cristo, in cui scale appunto di questo tipo vengono poggiate alla Croce per liberare gli arti dai chiodi e permettere il recupero del corpo di Gesù. L'intero spettacolo potrebbe essere interpretato, seguendo questa traccia simbolica, come una grande scena di Deposizione, di schiodatura dei personaggi dai loro testi e dalle loro storie, che rimangono a campeggiare sullo sfondo come croci vuote, mentre chi ne è disceso consegna le parole che ne ha portato con sé a nuovi possibili sensi e a un teatro di là da venire: in attesa di una Resurrezione di cui al

momento non si conoscono i tempi o le forme.<sup>14</sup>

Per ora i personaggi si trovano in una sorta di situazione limbo, figure di confine tra i residui di un teatro-istituzione al quale si stanno strappando e le forme ancora invisibili di un teatro nuovo per un uomo nuovo. Per questo essi assomigliano a fantasmi che dicono le loro battute come giungessero alla loro mente da lontano – allo stesso modo, forse, dei suoni misteriosi e remoti della bella, ipnoticamente iterativa colonna sonora – come frammenti di una storia a cui hanno appartenuto ma da cui ora sono usciti (anche se a volte una fiamma dell’originaria passione sembra ancora riscaldare le loro battute, come nel caso della rabbia di Calibano e della gelosia di Otello). Sono, dice di loro lo stesso Punzo, “una foresta di statue morte e potenti”, tra le quali “si aggira uno spirito che vuole essere liberato” (<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/shakespeare-know-well/>). La statuarietà di questi personaggi è concretamente resa visibile, oltre che dalla muscolatura effettivamente scultorea di molti attori, in gran parte a torso nudo e con regali gonnelloni a strascico, dalla loro eretta immobilità o dagli spostamenti lentissimi. Queste ‘statue’ sono morte rispetto alla precedente vita del testo, ma non lo sono in modo assoluto, perché uno spirito vivificante sotterraneamente le abita e attende di essere liberato, ed è quell’“opera segreta di Shakespeare” che il titolo annuncia. Esso già si rivela in parte nelle parole pronun-

14 Nella sua analisi di *Shakespeare. Know well*, Gerardo Guccini coglie acutamente il ruolo rivelatore che le croci hanno nei confronti di un flusso energetico che da esse sembra originarsi, orientando dinamicamente l’intero spettacolo. Disposte “come se un soffio gigantesco le avesse piegate, abbattute, disperse, accumulate sul lato sinistro” (Guccini 2016: 13), le croci orientano infatti “le traiettorie degli attori, che fluiscono sistematicamente da destra verso sinistra confermando che questi simboli moltiplicati esercitano un forte potere attrattivo . . . . Tutte le figure, infatti, entrano da destra, si spostano verso sinistra, attraversano la foresta di croci e di lì escono. Nessuna, mai esce dal lato destro, che resta . . . spopolato di azioni” (14). Sul piano simbolico, la principale connotazione di scale e croci, in quanto per lo più vuote e inutilizzate, appare a Guccini “la sottrazione di corporeità” (13), che ne determina la disponibilità all’assunzione di un senso “avvolgente e sospeso” (ibid.), irriducibile a un’interpretazione metaforica; anche se esse “non debbono disgiungersi del tutto dall’originaria simbologia del Calvario, della quale restano componenti sostanziali, per quanto perturbate” (14).

ciate, che risuonano davvero potenti, della potenza che è propria di Shakespeare, ma che qui risulta amplificata e come assolutizzata sia dalla condizione esistenziale degli attori-carcerati, sia dalla decontestualizzazione rispetto ai testi di provenienza.

La prima parte del titolo, *Dopo la Tempesta*, è carica di significato. Da un lato, essa contiene un'allusione biografica all'autore, che si congeda dal teatro proprio dopo avere composto *La tempesta*, e chi sa quante volte dopo di allora, negli ultimi anni di ritiro a Stratford-upon-Avon, ha riguardato indietro alle proprie creature o le ha sognate, come qui fa il suo alter-ego Punzo. D'altro lato la tempesta è condizione atmosferica cara a Shakespeare come metafora di un ribaltamento universale, del sovvertimento totale di ogni principio, della perdita di ogni rassicurante orizzonte. Varie volte gli attori, in battute tratte da *Pericle*, *Re Lear*, *Otello*, ribadiscono quest'immagine e il suo valore simbolico; ma è lo spettacolo nel suo complesso ad apparire come la messa in scena di un paesaggio dopo la tempesta, del naufragio di una civiltà da cui emergono le parole di Shakespeare come preziosi ma inutilizzabili relitti. Perché da questi resti di teatro si possa sperare di trarre qualcosa di nuovo, Punzo ribadisce ancora una volta la necessità di liberarli definitivamente dalla prigione del libro. Questo è presente, come oggetto scenico, in due forme distinte. Con un effetto visivo che conferma la felice vena di surrealismo barocco della costumista Emanuela dall'Aglio, esso appare attorno al collo di alcuni personaggi in forma di gorgiera, che suggerisce però immediatamente, e assai significativamente, anche l'idea di una gogna. Ma, alla fine dello spettacolo, un vero libro compare tra le mani di Punzo, il quale comincia a smembrarlo impassibilmente pagina per pagina, causando il pianto diretto di due donne, con le quali ha precedentemente tentato dei brindisi sempre interrotti, e che rappresentano forse il suo desiderio di gloria e la sua vanità letteraria. L'autore rinnega se stesso, fa piazza pulita della propria opera, libera i personaggi dalla gabbia testuale in cui per secoli li ha tenuti prigionieri. Ma questa liberazione non si manifesta in toni euforici: l'atmosfera dello spettacolo, anche nella chiusura, rimane indefinitamente assorta, sospesa. Questa performance non accoglie mai quei tocchi festosi e vitali che nei due precedenti spettacoli di tanto in tanto acceleravano il ritmo e illuminavano la scena: le stesse scelte cromatiche, che 'sporcano' il consueto predominio del bianco e del nero non più con colori vivaci (il rosso

in particolare) ma con il beige di pochi vestiti e soprattutto del legno di croci e scale, confermano un atteggiamento più austero e meno ap-pagante nei confronti degli spettatori, che restano indefinitamente nell'attesa che qualcosa abbia inizio, che il vagare e il monologare di questi fantasmi si raccolga almeno in un germe di azione. Ma ciò non è possibile, perché questo spettacolo non è, manifestamente, un inizio, ma una fine, quella "fine di una civiltà" cui già in *Hamlice* si faceva riferimento: la Deposizione, come si è detto, non è ancora Resurrezione. Perché, a partire da questa fine, si dia un nuovo inizio, non basta aprire le gabbie; è necessario cominciare a parlare il linguaggio che costruisca un mondo dove le gabbie non esistono più. Questo linguaggio, secondo Punzo, per ora non lo abbiamo; verrà, se lo cerchiamo, ma solo dopo che il linguaggio dettato dai testi, dalle istituzioni, dalle prigioni, avrà smesso di parlare: dopo la tempesta.

Non dobbiamo dunque confondere, benché suggestioni in questo senso non manchino, questo 'non finale' con l'agonia interminabile dei personaggi di Beckett, o con l'implosione e lo sfinimento del teatro messi in scena da Carmelo Bene.<sup>15</sup> A Punzo preme di opporre con chiarezza, a queste forme di pessimismo estremo, la carica utopistica del suo teatro. E, lo fa, in questo caso come in quello delle lettere 'liberate' dal pubblico al termine di *Hamlice*, con un'immagine finale che, senza ancora potercelo mostrare, apre verso il futuro. *Shakespeare. Know well* si chiudeva sull'ingresso di un bambino che attraversava lo spazio scenico facendo lentamente rotolare dinnanzi a sé una gigantesca palla (forse un nuovo mondo che gli uomini di domani saranno in grado di mettere in moto e far girare) e poi, al momento degli applausi, si sedeva accanto a

15 Riferendosi alle loro rispettive interpretazioni di *Amleto*, ma con considerazioni che valgono benissimo per l'intero atteggiamento dei due registi nei confronti di Shakespeare (e, alla fine, del teatro tutto), Cristina Valenti ha tracciato sinteticamente una lucida distinzione tra Bene e Punzo: "Partendo entrambi dall'identificazione di Amleto come luogo metaforico del teatro di tradizione, essi se ne servono per opporsi alla sacralità del testo celebrando, il primo, l'impossibilità della rappresentazione fino alla parodia della stessa, il secondo, il superamento del dramma come gabbia formale . . . Due esiti rispettivamente riconducibili all'ambito antiregistico in cui si muoveva Carmelo Bene, a favore dell'attore-artifex, e all'ambito postdrammatico in cui si muove Armando Punzo" (Valenti 2016: 8).

Punzo, a suggerire una possibile continuità, un passaggio di testimone, tra il 'vecchio' drammaturgo e il fanciullo. *Dopo la tempesta* si conclude, invece, con la più esplicita e fiduciosa metafora del bambino che prende Punzo per mano e, vincendo una residua riluttanza del drammaturgo-regista ad abbandonare i suoi personaggi, lo conduce con sé verso l'esterno e verso il futuro.

## Riferimenti Bibliografici

- Aaltonen, Sirkku (2000), *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon: Multilingual Matters.
- Ciari, Lapo (2011), *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*, San Miniato: La conchiglia di Santiago.
- Dryden, John (1968), "Defence of the Epilogue: or an Essay on the Dramatic Poetry of the Last Age" (1672), in John Dryden, *Saggi critici*, a cura di Piero Mirizzi, Bari: Adriatica.
- Guccini, Gerardo (2016), "Una fortezza piena di teatro. Su *Shakespeare. Know well* e la drammaturgia di Punzo", *Prove di Drammaturgia* 21 (1/2): 13-16.
- Mancewicz, Aneta (2014), *Intermedial Shakespeares on European Stages*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Minutella, Vincenza (2013), *Reclaiming Romeo and Juliet. Italian Translations for Page, Stage and Screen*, Amsterdam-New York: Rodopi.
- Punzo, Armando (2013), *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze: Clichy.
- Temkine, Raymonde (1969), *Il Teatro-laboratorio di Grotowski*, Bari: Di Donato.
- Valenti, Cristina (2016), "Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza", *Prove di Drammaturgia* 21 (1/2): 4-13.

## Sitografia

- <http://www.lafortezzadivolterra.it/volterra/it>, Sito di informazione della Casa di Reclusione di Volterra (ultimo accesso 30 luglio 2018).
- <http://www.compagniadellafortezza.org>, Sito ufficiale della Compagnia della Fortezza (ultimo accesso 1 agosto 2018).