

antropologia e teatro

ARTICOLO

Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari

Un caso studio: l'Archivio Compagnia della Fortezza
di Valeria Venturelli

Abstract – ITA

La salvaguardia del patrimonio culturale immateriale risponde alla necessità di impedirne l'oblio e garantirne la trasmissione alle generazioni future. Nei contesti nascosti e marginalizzati, come le istituzioni totali, la creazione di archivi cartacei e digitali che documentano le pratiche culturali non solo consente la trasmissione del sapere ma anche la creazione di un ponte con la società.

L'articolo prende in esame il caso di studio della Compagnia della Fortezza diretta dal regista Armando Punzo che da più di trent'anni opera nella Casa di reclusione di Volterra. L'archivio della Compagnia della Fortezza rappresenta un patrimonio culturale e artistico di inestimabile valore per la storia del teatro in carcere e per il teatro contemporaneo in Italia e in Europa. Grazie alla sua creazione e conservazione, si garantisce la memoria e il lascito di un'esperienza capostipite nella ricerca teatrale, che ha permesso di trasformare un istituto di pena in istituto di cultura.

Abstract – ENG

The preservation of intangible cultural heritage responds to the need to prevent it from being forgotten and to ensure its transmission across generations. In hidden and marginalized contexts, such as total institutions, the creation of archives that document cultural practices not only enables knowledge transmission but also creates a bridge with the external society.

The article examines the case study of Compagnia della Fortezza, led by director Armando Punzo, which has been working in the Volterra's Prison for over thirty years. The archive of Compagnia della Fortezza represents a cultural and artistic heritage of inestimable value for the history of prison theatre and contemporary theatre in Italy and Europe. The company's archive is preserving the memory and legacy of a pioneering experience, which has transformed a correctional institution into a cultural one.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 15 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18568

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari

Un caso di studio: l'Archivio Compagnia della Fortezza

di Valeria Venturelli

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

La necessità di conservare il patrimonio immateriale delle arti performative risponde alla volontà di contrastare l'oblio e garantire la trasmissione della memoria scenica di generazione in generazione. Ma il rischio dell'oblio non riguarda solo la temporalità: nei contesti più nascosti e marginalizzati, come le istituzioni totali, la realizzazione di archivi permette non solo la trasmissione di saperi e buone pratiche ai posteri ma anche la creazione di un ponte con l'esterno. Il carcere è una delle istituzioni che maggiormente corrisponde alla dimensione dell'oblio: nascosta agli occhi della società esterna, la prigione, con i suoi abitanti reclusi, i suoi problemi più intimamente strutturali ma anche la quotidianità di chi vive una vita in cella, è sottratta alla vista e alla percezione della società civile. Qui il teatro è entrato quale forma trattamentale riconosciuta dalla normativa penitenziaria, accendendo una nuova luce. L'articolo vuole evidenziare l'urgenza culturale e sociale di documentare e conservare il lavoro teatrale svolto da operatori esterni e detenuti all'interno degli istituti penitenziari.

È preso in esame un caso di studio: l'archivio storico della Compagnia della Fortezza diretta dal regista Armando Punzo, attiva da oltre trent'anni nella Casa di reclusione di Volterra. Il materiale documentario della compagnia è stato oggetto di un importante progetto di riordino e valorizzazione che ha dato vita a un fondo archivistico attualmente depositato in due sedi: la Biblioteca Guarnacci di Volterra, dove l'archivio è conservato nella sua interezza, e il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che custodisce una copia del materiale audiovisivo.

La memoria vivente del passato

Nel suo testo *Che cos'è un archivio?* Maria Barbara Bertini fornisce una definizione sintetica ma esplicitiva: l'archivio è un insieme organico di documenti che ha il "dovere di conservare la memoria vivente del passato, capace di illuminare le scelte del presente" (Bertini 2008: 7).

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

Aleida Assman, tra le principali teoriche e ricercatrici della memoria culturale e del suo ruolo nella costruzione dell'identità collettiva, distingue tra *memoria funzionale*, orientata all'azione, e *memoria archivio*, dove riposa un patrimonio di conoscenza non immediatamente fungibile e utilizzabile. Una dicotomia che non deve essere interpretata come una separazione netta, bensì come una relazione sinergica in cui "la memoria archivio può essere considerata un deposito per la memoria funzionale a venire. È non solo la preconditione di ogni fenomeno culturale definibile come 'rinascita', ma anche la risorsa fondamentale per il rinnovamento della cultura ed una delle condizioni possibili dei cambiamenti culturali" (Assman 2015: 156). La memoria archivio, quindi, con il suo accumulo di conoscenza, fornisce le basi per l'azione e la creazione della memoria funzionale, creando così un *continuum* essenziale per la vitalità e la trasformazione della cultura nel tempo.

Questa duplice accezione del termine memoria è centrale nella definizione di un patrimonio immateriale dell'arte performativa. Lo spettacolo dal vivo, che vede nel *liveness*¹ la sua principale cifra distintiva rispetto alle altre forme artistiche (Auslander 2008), si trova in una posizione unica: non può essere musealizzato o archiviato come un oggetto statico, ma deve essere salvaguardato, mettendo in campo una memoria funzionale per mantenere in vita il *milieu* sociale che permette a queste forme culturali di esprimersi ed evolversi nel tempo (Dal Pozzolo 2021). La salvaguardia dello spettacolo dal vivo non è solo una questione di conservazione, ma un impegno dinamico per mantenere viva la comunità sociale che sostiene e alimenta questa espressione artistica. Considerando lo spettacolo dal vivo una forma d'arte che interviene nella realtà con la quale interagisce modificandola e arricchendola, diventa fondamentale la questione della sua trasmissione e conservazione.

Il dibattito relativo agli archivi delle arti performative si è recentemente sviluppato producendo due orientamenti opposti: da un lato, il relativismo integrale di chi vede come unico documento possibile la performance stessa e considera l'oggetto documentario il problematico depositario di un'arte inafferrabile e

¹ Laura Gemini, riprendendo gli studi di Auslander, definisce il *liveness* "un costrutto storico dipendente dalle connotazioni tecno-comunicative che danno forma all'esperienza dal vivo" (Gemini 2016: 45).

irriproducibile, in quanto “performance’s only life is in the present” (Phelan 1993: 143); dall’altro, l’illusione ricostruttivo-restitutiva di chi considera gli archivi delle risorse storiche capaci di testimoniare la performance e il suo carattere di *liveness* grazie all’utilizzo di media analogici e digitali (Auslander 2012). Tra queste due opposte visioni, si colloca la teoria proposta da Rebecca Schneider che concepisce la memoria documentale come “residuo della performance”, a partire dalla considerazione che “performance remains, but remains differently or in difference” (Schneider, 2001: 105-106). Schneider evidenzia un’idea di persistenza che va oltre la semplice registrazione, aprendo uno spazio concettuale che supera la dicotomia tra l’afferrare l’irripetibile e la ricostruzione artificiale.

Una terza via è individuata da Marco De Marinis, che propone di studiare la storia del teatro come processo più che come insieme di prodotti, individuando nei documenti analogici e digitali degli strumenti preziosi di “avvicinamento asintotico a quello oggetto *x* che è lo spettacolo, cioè un avvicinamento che, in luogo di restituircelo nella sua inattingibile completezza materiale, tenta di rendercelo comprensibile nelle sue dinamiche semiosiche ed estetiche” (De Marinis 2008: 342)².

Il documento non si presenta come alternativa equivalente dello spettacolo ma ci viene incontro per sopperire all’assenza dell’aspetto esperienziale attraverso un’analisi-ricostruzione basata su tutto ciò che dell’oggetto scenico rimane a posteriori: testimonianze, testi scritti, diari di regia, cronache, recensioni, fotografie e, non ultimi, documenti audiovisivi. Se da un lato questo comporta un’inevitabile lontananza dalla “punteggiatura emozionale” della messa in scena (Pavis 2004: 18), dall’altro il carattere intermediario del documento permette al testo spettacolare di diventare “oggetto di conoscenza, oggetto teorico che si sostituisce all’oggetto empirico che fu lo spettacolo” (*ibidem*).

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

L’archivio storico della Compagnia della Fortezza: traccia, memoria e identità

² Sul dibattito disciplinare intorno all’archivio delle arti performative, cfr. Maria Grazia Berlangieri (2017).

Nel 2013 l'Associazione Carte Blanche, soggetto produttore della Compagnia della Fortezza, in considerazione dell'ingente e sempre crescente quantitativo dei materiali di archivio raccolti in 25 anni di attività e delle numerose richieste da parte di studenti, studiosi, operatori e ricercatori provenienti da tutto il mondo di poter accedere ai materiali stessi, ha avviato un progetto di riordino, valorizzazione e parziale digitalizzazione del proprio archivio, con l'obiettivo di renderlo agevolmente consultabile e fruibile parzialmente anche presso altra sede³.

Tale progetto, che ha coinvolto fin dalla sua prima ideazione il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, per il tramite della docente Cristina Valenti, che ne ha assunto il coordinamento scientifico, dopo una consistente fase di studio, è stato formalizzato nella *Convenzione per il progetto di riordino e valorizzazione dell'archivio della Compagnia della Fortezza* stipulata in data 18/12/2013 fra Dipartimento delle Arti, Associazione Carte Blanche e Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna. L'attività, che ha previsto inoltre la collaborazione fattiva della Soprintendenza Archivistica per la Toscana, si è conclusa nel 2015 con la realizzazione di un fondo archivistico contenente materiali documentari conservati su supporti cartacei, fotografici e digitali. La documentazione audiovisiva, relativa agli spettacoli diretti da Armando Punzo comprensivi di tutte le prove e le repliche documentate dal 1987 al 2014, ai quali si aggiungono materiali video realizzati da terzi utilizzati a fini di studio e servizi giornalistici, è attualmente conservata sia presso la sede di Volterra sia presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna.

La preziosità del patrimonio archivistico della compagnia e del percorso di valorizzazione intrapreso è stata fin da subito avvalorata dal procedimento di notifica avviato dalla Soprintendenza Archivistica per la Toscana che si è concluso, in data 30 settembre 2014, con la dichiarazione di "interesse storico archivistico di particolare importanza" (decreto n°440/2014), che ha riconosciuto il prestigio del fondo sul territorio nazionale sottoponendolo ai relativi vincoli di tutela.

In questo modo la comunità degli studi è stata dotata della possibilità di accedere alla memoria archivio della compagnia, deposito di una memoria funzionale a venire, che ne garantisca il lascito futuro.

I progetti di archiviazione e di digitalizzazione del patrimonio immateriale dello spettacolo, così come del patrimonio culturale *tout court*, dovrebbero infatti sempre nascere al servizio del fruitore, rivolgendo l'attenzione *in primis* alla comunità di riferimento (Lampis in Dal Pozzolo 2021). Soprattutto nell'ambito dell'archivistica digitale, l'attenzione nei confronti dell'utente rappresenta un'importante novità "che sta

³ Le motivazioni di Carte Blanche e degli altri soggetti firmatari del progetto sono dettagliate nel testo della *Convenzione per il progetto di riordino e valorizzazione dell'archivio della Compagnia della Fortezza*, 18/12/2013.

modificando la concezione stessa del database, nato come ‘contenitore’ per facilitare l’archiviazione e la catalogazione dei metadati” (Gavrilovich 2017:29). Un cambiamento di prospettiva che pone al centro il fruitore, rendendo l’utente finale il cuore del progetto stesso⁴. In quest’ottica si inserisce il mio progetto di ricerca incentrato sul materiale audiovisivo presente nel fondo archivistico della Compagnia della Fortezza, finalizzato alla metadattazione descrittiva delle unità documentarie e alla creazione di un sito web che renda il materiale accessibile e consultabile per tutta la comunità di riferimento, anche per chi (come studenti e tesisti) non disponga di una specifica conoscenza pregressa sulla materia.

Ma la necessità di salvaguardare e lasciare traccia del lavoro svolto in più di trent’anni di attività non si limita alla volontà di fornire un esempio metodologico alle generazioni future, o di permettere a critici e studiosi di entrare retrospettivamente nelle pieghe più intime del processo creativo ricostruendo le scelte artistiche attraverso la visione di prove, interviste, momenti conviviali e così via. Se è vero che la memoria costruisce la nostra identità, in un ambiente instabile e precario come quello carcerario, l’esistenza di un patrimonio documentale si rende necessaria per la sopravvivenza stessa del teatro, per riaffermarne il valore identitario rispetto alla comunità di riferimento (persone, istituto di pena, città).

Il carcere di Volterra è cambiato grazie all’ingresso del teatro, lentamente trasformandosi da istituto di pena in istituto di cultura (secondo la formula usata da Armando Punzo per sintetizzare il suo progetto) e diventando un punto di riferimento per gli istituti italiani ed europei. Ma il teatro in un’istituzione totale rischia quotidianamente l’oblio. “La nostra battaglia non cessa mai. [...] La Fortezza deve guadagnarsi il suo spazio in continuazione, si ricomincia da zero tutte le mattine. Trent’anni non contano niente. Se non si rigenera veramente in tutta la sua potenza, il teatro qui muore in un attimo” (Punzo 2021: 80) perché “nulla è stabile, nulla è fermo” (Punzo 2021: 101-102). Il pericolo dell’instabilità, della morte improvvisamente imposta al teatro e all’arte, del dover *ricominciare da zero* si è recentemente mostrato in tutta la sua violenza durante la pandemia da Covid-19, che in ogni ambito culturale ha permesso di percepire chiaramente e in maniera diffusa il rischio assai elevato di scivolare in pochissimo tempo dalla condizione di invisibilità a quella di inesistenza (Dal Pozzolo 2021).

L’atto di archiviare, quindi, diventa fondamentale per il mantenimento e il consolidamento di un’identità: di una compagnia teatrale che vive e opera da oltre trent’anni tra le mura di un carcere; di un luogo che si è completamente trasformato grazie al lento e inarrestabile operato del teatro che, come la goccia che scava la

⁴ Sulla centralità dell’utente nei progetti digitali di valorizzazione del patrimonio archivistico, cfr. Francesca Tomasi (2022), in particolare i paragrafi 5. *Organizzare la conoscenza con i LOD* e 6. *Progettare risorse digitali nel cultural heritage*.

roccia, ha fatto breccia nel tessuto relazionale dell'istituzione totale; di una città che negli anni ha sempre più condiviso il progetto artistico portato avanti da Armando Punzo e si è sempre più avvicinata alla microsocietà carceraria (basti pensare ai progetti di "teatro di massa" realizzati dalla compagnia, primo fra tutti *Mercuzio non vuole morire*, 2011/2012); di una pratica artistica, quella del teatro in carcere, che si è sviluppata storicamente nell'ottica di una continuità che permette oggi, a distanza di oltre trent'anni dall'ingresso a pieno titolo dell'alterità sulla scena, di raccogliere i frutti di quelle molteplici esperienze che nel tempo sono approdate a nuove e del tutto originali competenze tecniche e capacità espressive⁵.

*Il documento come strumento di lavoro e ponte con l'esterno*⁶

"Che cosa farei adesso se non avessi l'arte?" scriveva nel 1912 Egon Schiele dalle mura del carcere di Neulengbach. "Amo penetrare nel profondo di tutti gli esseri viventi; ma detesto la coercizione che ostilmente mi incatena e vuol costringermi ad una vita che non è la mia, una vita piegata a basse finalità e all'utile, senza arte - senza Dio" (Roessler 2010: 10). È proprio il diario dalla prigione di Schiele uno degli innumerevoli testi letterari che è entrato nel carcere di Volterra divenendo oggetto di riflessione e improvvisazione da parte degli attori della Compagnia della Fortezza (IP006DVM): in quel luogo di reclusione, oggi come allora, l'arte diviene la fiamma che sfida il buio e l'incomprensione, trasformando le ore vuote in momenti di bellezza.

Michel Foucault, nel suo saggio *Sorvegliare e punire* (1975) dedicato alla nascita del carcere in età moderna, spiegava il passaggio dalla esibizione della pena (pubblico supplizio, lavori forzati) alla "tecnologia" della disciplina carceraria, non più basata sulla ostentazione dei supplizi, ma sul controllo totale imposto al corpo del carcerato: "Il condannato non deve più essere visto" (Foucault 2014: 16). L'invisibilità è un tratto distintivo della pena, connesso al sistema di osservazione e controllo dei corpi, sottratti allo sguardo della società civile, a fronte della garanzia di una idea condivisa e "certa" della pena. Una pratica dell'oblio che, a ben vedere, l'ingresso del teatro in carcere ha sostanzialmente contraddetto. Laddove l'istituzione totale del carcere tende a cancellare l'individuo, il teatro agisce infatti come un mezzo per far emergere un'umanità celata. L'attore-detenuto, confinato nell'ombra, trova sulla scena una ribalta dove può rivendicare la sua identità, rompendo le barriere

⁵ Sulla storia del teatro carcere in Italia, cfr. Cristina Valenti, Antonio Taormina (2013). Sui "nuovi approdi" tecnici ed espressivi del teatro in carcere, cfr. Valenti (2020 e 2022).

⁶ I riferimenti al materiale audiovisivo dell'Archivio della Compagnia della Fortezza sono riportati tra parentesi utilizzando la relativa segnatura alfanumerica.

dell'isolamento e della segregazione⁷. “Il mio intero corpo deve divenire perpetuo raggio di luce, muovendosi a una velocità sempre maggiore, senza tregua, senza ritorno, senza debolezza” recita un attore della compagnia durante una sessione di prove dello spettacolo *Amleto* (2001) (HA048HDV): parole riprese dal *Tropico del Capricorno* di Henry Miller, a sua volta citato nel saggio *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* di Deleuze-Guattari (2017: 252), e che assumono un valore del tutto peculiare nella condizione di detenzione: anche a dimostrazione del fatto che il lavoro creativo della compagnia attinge a una pluralità di riferimenti, non solo teatrali, che il regista mette a disposizione degli attori nelle fasi preliminari, di esplorazione bibliografica della materia indagata, contribuendo a rafforzare e nutrire l'identità intellettuale e culturale degli interpreti.

Un'identità messa in crisi dall'istituzione e che si riafferma con forza nel processo creativo degli attori detenuti, in un lavoro quotidiano che è possibile indagare nella sua storicità esclusivamente grazie al materiale audiovisivo conservato in archivio. E così il teatro della Compagnia della Fortezza sfida la standardizzazione e la omogeneizzazione, creando un'esperienza che riflette la ricchezza delle identità e delle voci anche dal punto di vista linguistico. Dall'inglese all'arabo, dal dialetto napoletano al siciliano fino alla lingua *igbo*⁸, emerge una Torre di Babele che enfatizza, da un lato, l'importanza cruciale dell'identità linguistica nella ricerca di un teatro autentico, e dall'altro, l'intrinseco valore performativo delle diverse sonorità che dialogano fra loro innestandosi in un unico processo creativo.

Ma è nel rapporto con l'esterno che il teatro in carcere esce dall'oscurità imponendosi alla vista e contribuendo a costruire un ponte tra interno ed esterno, tra popolazione reclusa e società civile. Un ponte che è, prima di tutto, rappresentato dall'ingresso nell'istituto di operatori e professionisti esterni, e reciprocamente dalla fuoriuscita dei detenuti che abbiano la possibilità di rappresentare gli spettacoli in tournée, laddove i rispettivi termini di esecuzione penale lo consentano, in relazione alla normativa carceraria. L'incontro tra interno ed esterno trova naturalmente il suo culmine nella relazione teatrale rappresentata dallo spettacolo, ma è arricchito e consolidato da un complesso e continuativo lavoro di promozione, comunicazione, divulgazione presso la società esterna delle attività portate avanti in carcere, veicolato in particolare attraverso contenuti audiovisivi quali interviste, servizi televisivi, documentari e così via. Non a caso, è nella forma di un cortometraggio che si è conservato il primo lavoro teatrale svolto in un istituto penitenziario italiano dopo la Legge Gozzini (*Un Giorno Qualsiasi*, film girato nella Casa circondariale di Lodi nel 1987 con la regia di Alfonso Santagata, della compagnia

⁷ Ha scritto a questo proposito Maurizio Buscarino, il fotografo che maggiormente ha contribuito a testimoniare con il suo lavoro gli esordi del teatro in carcere: “Teatro è il Luogo dove *si fa apparire* ciò che è dietro le quinte, ciò che è nascosto alla vista; ma è anche il luogo dove si è chiamati ad *assistere*, dove si permette che ciò che accade, accada” (Buscarino 2002: 11).

⁸ Lingua delle regioni sud-orientali della Nigeria, parlata da un attore della Compagnia della Fortezza durante le prove dello spettacolo *L'opera da tre soldi* (OP004DVM).

Katzenmacher)⁹. Ed è con lo spettacolo-svolta della Compagnia della Fortezza, *Marat-Sade*, il primo a realizzare una tournée esterna, che nel 1993 le telecamere della RAI sono entrate per la prima volta nel carcere di Volterra per realizzare un documentario dal titolo *Le voci di dentro – Carte Blanche: cinque anni di teatro nel carcere di Volterra* (MA032DVM).

Ciò permette di mettere a fuoco un duplice valore che attiene ai documenti d'archivio della compagnia, soprattutto a quelli audiovisivi: come strumento di lavoro, di verifica e di riscontro in sede di processo creativo, ma anche come testimonianza vivente della dimensione di contesto del carcere, in grado di fare luce su un luogo normalmente nascosto fornendo elementi di conoscenza altrimenti non attingibili. Si tratta di una distinzione fluida, aperta in prospettiva al lavoro dello storico, in quanto, come osserva Maia Giacobbe Borelli, “una distinzione tra i due settori” è impervia e suscettibile di continui sconfinamenti tra l'uno e l'altro campo, che sono ormai definiti principalmente dall'uso che se ne fa” (Borelli 2013). Ne sono un esempio le registrazioni del *Marat-Sade* del 1993, nate come testimonianza storica e diventate nel 2008 materiale di lavoro per il riallestimento dello spettacolo (MA012DVM), o il video girato sotto la pioggia durante una prova in carcere di *Eneide Il Studio* il 13 luglio 1995 (EN014DVD) e successivamente pubblicato in *Orlando Furioso-Percorsi di lavoro sullo spettacolo realizzato nel 1998 con gli attori della Compagnia della Fortezza* a cura di Andrea Salvadori e Valerio di Pasquale. O ancora, durante il lavoro per *Appunti per un film* (2005) il regista presenta alla compagnia una selezione di video delle prove registrati durante quei mesi (AP072DVM) come punto di partenza per l'elaborazione della performance, offrendoci un esempio dell'utilizzo del materiale “grezzo” prodotto attraverso le improvvisazioni. Un processo di selezione e trasformazione, orchestrato dal regista, che diviene fondamentale per la creazione dell'opera finale.

L'analisi del materiale d'archivio permette, inoltre, di cogliere aspetti inediti del processo di lavoro della compagnia: le riprese effettuate durante le prove mostrano momenti di improvvisazione, accesi dialoghi tra gli attori e il regista sulle tematiche dello spettacolo, la cura meticolosa dedicata ai costumi e alla scenografia, le molte fonti letterarie, musicali e cinematografiche utilizzate, frammenti intimi da cui emerge l'apporto creativo che alimenta la costruzione teatrale. Emergono, inoltre, interessanti dettagli sulle influenze cinematografiche che ispirano alcuni spettacoli della compagnia. Ne sono esempio i video nei quali gli attori prendono spunto da opere come *Shining* di Stanley Kubrick (1980) o *Dracula* di Bram Stoker (1992) per la realizzazione di

⁹ *Un giorno qualsiasi* è il cortometraggio realizzato dalla compagnia Katzenmacher per la Terza Rete Rai di Milano nel 1987, con la partecipazione di alcuni detenuti della Casa circondariale di Lodi. Il cortometraggio è basato sullo spettacolo *Andata e ritorno* (1987) della compagnia Katzenmacher con attori-detenuti della Casa circondariale di Lodi, la prima esperienza professionale di teatro in carcere dopo l'approvazione della legge Gozzini. Cfr. Cristina Valenti (2004).

improvvisazioni che confluiranno nello spettacolo *Macbeth* (2000) (MB024Hi8 e MB028Hi8). Ma le improvvisazioni non nascono unicamente a partire dal riferimento ad altre fonti, siano esse cinematografiche, musicali o letterarie: spesso si originano da frasi, temi o semplici parole che il regista suggerisce e che vengono riformulati dagli attori in una sorta di flusso di coscienza, come documentato nelle registrazioni delle prove di numerosi spettacoli – uno fra tutti *Budini, capretti, capponi e grassi signori* del 2006 (BU033DVM, BU035DVM e BU039DVM). O ancora, dialoghi approfonditi e spesso molto vivaci sulle tematiche dello spettacolo sono documentati nelle prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* (2007 e 2008) (PI005DVM e PI006DVM), mentre il processo creativo di spettacoli come *Amleto* (2001) (AM020Hi8 e AM021Hi8) e *L'opera da tre soldi* (2002) (OP063DVM) rivela il ricorso al mondo delle miniature come ispirazione scenografica.

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

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

Il 5 agosto 2013 la Corte dei Conti, in una delibera dal titolo *L'assistenza e la rieducazione dei detenuti*, aveva infatti rilevato la presenza di “carenti monitoraggi, qualitativi e quantitativi” delle attività trattamentali, oltre che la completa assenza di banche dati e di indicatori comuni e condivisi, “con conseguente impossibilità di dare puntualmente conto degli obiettivi raggiunti”¹⁰. Documentare e monitorare il lavoro teatrale in carcere rappresenta quindi non solo un'attività utile al lavoro delle singole compagnie ma anche una necessità nella prospettiva dell'attuazione di un sistema di valutazione sistematico. La testimonianza audiovisiva ci permette infatti di andare oltre ai puri dati quantitativi (numero di ore svolte, numero di partecipanti, numero di spettatori e così via) per valutare la qualità di quell'operazione sia sul piano rieducativo sia su quello artistico, scoprendo quali valori, anche imprevisti, siano emersi dalla non linearità del percorso. Osserva a questo proposito Piergiorgio Reggio, docente di Pedagogia per l'innovazione educativa e fondatore dell'Istituto Italiano di

¹⁰ 5 agosto 2013 - Sezione centrale del controllo sulla gestione delle Amministrazioni dello Stato - Delibera n. 6/2013/G e Relazione concernente *L'assistenza e la rieducazione dei detenuti* (cap. 1761 del Ministero della Giustizia).

Valutazione, che ha diretto fino al 2014: “Bisognerebbe sempre andare oltre la misura, non per dimenticarla, ma per vedere la qualità di quella situazione”. Dichiarazione che si inserisce in una ben più ampia riflessione sulla valutazione degli interventi formativi in carcere, nell’ambito del seminario di studi promosso dal Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna e tenutosi presso il Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna il 10 maggio 2012¹¹.

La necessità di attuare un sistema di valutazione sistematico è riconosciuta anche da una recente proposta di legge per la promozione e il sostegno delle attività teatrali negli istituti penitenziari (AC 2933 del 2021), che al comma 3 del capitolo 1 prevede, tra le possibili azioni, la realizzazione di reportage fotografici e video-documentari sulle attività svolte¹².

“Dove il palco si nutre della stessa vita concreta”

La memoria non è solo un archivio del passato, ma un laboratorio per il futuro. Per questo motivo l’archivio storico della Compagnia della Fortezza rappresenta un patrimonio culturale e artistico di inestimabile valore per la storia del teatro in carcere e per il teatro contemporaneo in Italia. Grazie alla sua creazione e conservazione, esso garantisce la memoria e il lascito di un’esperienza capostipite nella ricerca teatrale e nella riflessione teatrológica. Il passaggio da archivio corrente ad archivio storico si rivela anche fondamentale per il riconoscimento del teatro in carcere come patrimonio culturale da valorizzare e preservare. Passaggio tanto più importante in quanto attiene a un ambiente instabile e precario come quello carcerario, permettendo di riaffermare la centralità dell’arte nella costruzione identitaria di quel luogo e nella restituzione di dignità delle persone che ci vivono.

La ricerca del senso del teatro inizia quando ci si avventura in territori umani spinti dalla necessità di una propria, originale, identità culturale. Dove il palco si nutre della stessa vita concreta. Nel tentativo di

¹¹ Gli atti del seminario di studi, dal titolo *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, sono pubblicati nel primo numero della rivista «Quaderni di Teatro Carcere», a cura di Menna, R., Russo, G., (Menna, Russo 2013: 60).

¹² Atto Camera 2933, proposta di legge ordinaria *Disposizioni per la promozione e il sostegno delle attività teatrali negli istituti penitenziari* (presentata il 9 marzo 2021): “Ai fini di cui al comma 1 e ai sensi di quanto disposto dal comma 2, negli istituti penitenziari sono promosse le seguenti attività: a) la realizzazione di attività teatrali; b) la produzione e la diffusione anche all’esterno di spettacoli teatrali; c) l’organizzazione di convegni, di seminari di studi e di tavole rotonde sulle attività teatrali come strumenti per favorire il recupero e il reinserimento sociale e lavorativo dei detenuti; d) la realizzazione, la diffusione e la promozione di una rivista sulle attività teatrali realizzate negli istituti penitenziari, comprese anche le esperienze a livello internazionale; e) la realizzazione di reportage fotografici e di video-documentari sulle attività teatrali” (art. 1 comma 3). Per aggiornamenti sull’iter parlamentare della proposta di legge: <https://www.senato.it/leg/19/BGT/Schede/Ddliter/55955.htm> (Ultimo accesso: 18 aprile 2023).

comunicare attraverso l'isolamento, artistico e geografico; il carcere e le sue barriere. Forzare un limite, l'assenza di libertà che frantuma gli assiomi attraverso il Teatro per diventare rigogliosa mietitura.

(Motivazione del Leone d'Oro alla carriera ad Armando Punzo)

Bibliografia

ASSMAN, ALEIDA

2019 *Sette modi di dimenticare (Voci)*, Il Mulino, Bologna.

2014 *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

AUSLANDER, PHILIP

2012 *Digital Liveness. A historical-philosophical perspective*, in «PAJ, A Journal of Performance and Art», Vol. 34, n. 3, pp. 3-11.

2008 *Liveness, Performance in Mediatized Culture*, Routledge, Londra-New York.

BERLANGIERI, MARIA GRAZIA

2017 *Performing Arts, gli archivi digitali e la narrazione interattiva*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», III, 1, pp. 16-27.

BERNAZZA LETIZIA, VALENTINI VALENTINA

1998 *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli.

BERTINI, MARIA BARBARA

2008 *Cos'è un archivio*, Carocci Editore, Roma.

BORELLI, MAIA GIACOBBE

2013 *Come cambia la memoria dello spettacolo nell'era digitale*, in «Mimesis Journal», II, 1, pp. 149-161.

BUFFA, PIETRO

2014 *Teatro e dignità*, in «Quaderni di Teatro Carcere 2: Crocovie fra teatro e carcere. Report dall'Emilia Romagna – Teatro 360°: dossier – Testi», Corazzano, Titivillus, II, pp. 11-12.

2013 *Prigioni. Amministrare la sofferenza*, EGA-Edizioni Gruppo Abele, Torino.

BUSCARINO, MAURIZIO

2002 *Il teatro segreto*, Leonardo Arte, Milano.

CREMONINI, ANNA (a cura di)

1998 *La Compagnia della Fortezza 1988 – 1998*, Stampa Alternativa, collana Millelire, Roma.

DAL POZZOLO, LUCA

2021 *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, Editrice Bibliografica, Milano.

DE MARINIS, MARCO

2008 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.

2013 *Gli studi sulle arti dello spettacolo nell'era del documento*, in Bazzocchi, Vincenzo e Bignami, Paola (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carrocci Editore, Roma, 2013: 21-27.

2018 *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma.

DELEUZE, G., GUATTARI, F.,

2017 *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno.

FOUCAULT, MICHEL

2014 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, trad. di Alcesti Tarchetti (ed. or. Gallimard 1975).

GAVRILOVICH, DONATELLA

2017 *Performing Arts Archives. Dal Database al Knowledge base: stato dell'arte e nuove frontiere di ricerca*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», III, 1, pp. 28-39.

GEMINI, LAURA

2016 *Liveness. Le logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, in «Sociologia della comunicazione», 51, pp. 43-63.

GIANNONI, MARIA TERESA (a cura di)

1992 *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, TraccEdizioni, Piombino.

GIORDANO, F., LANGER, D., PAGANO LUIGI, S. G.,

2017 *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Egea, Milano.

GUERCIO, MARIELLA

2013 *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Laterza, Roma-Bari.

MANCINI, ANDREA (a cura di)

2008 *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere nel mondo*, Titivillus, Corazzano.

MELDOLESI, CLAUDIO

1994 *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», n. IX, vol. 16, pp. 41-68.

MENNA, R. – RUSSO, G. (a cura di)

2013 *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere. Atti del seminario di studi* (Bologna, 10 maggio 2012) in «Quaderni di Teatro Carcere 1: Mappe ristrette. Due anni di teatro carcere in Emilia Romagna 2011-2012», Titivillus, Corazzano, I, pp. 55-70.

PAVIS, PATRICE

2004 *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau (ed. or. 1996), Torino.

PUNZO, ARMANDO

2019 *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Luca Sossella Editore, Roma.

2013 *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Ed. Clichy, Firenze.

ROESSLER, ARTHUR

2010 *Egon Schiele. Dario dal carcere*, Skira (ed. or. 1922), Milano.

TAYLOR, DIANA

2019 *Performance, politica e memoria culturale* (a cura di Deriu Fabrizio), Editoriale Artemide, Roma.

TOMASI, FRANCESCA

2022 *Organizzare la conoscenza. Digital Humanities e Web semantico*, Editrice Bibliografica, Milano,.

SCHNEIDER, REBECCA

2001 *Performance remains*, in «Performance Research», 6, pp. 100-108.

VALENTI, CRISTINA

2004 *Teatro in carcere. «L'uomo contro il destino»*, in Ead., Katzenmacher. *Il teatro di Alfonso Santagata*, Zona, Arezzo, pp. 107-117.

2016 *Il teatro sociale, ovvero il teatro*, in Teatro dell'Argine (a cura di), *Il Teatro, la Scuola, la Città, il Mondo, Esperienze, riflessioni e strumenti di teatro tra educazione e cittadinanza*, Loescher Editore, Torino, 2016: 78-82.

2014 *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, in «Quaderni di Teatro Carcere 2: Crocchie fra teatro e carcere. Report dall'Emilia Romagna – Teatro 360°: dossier – Testi», Titivillus, Corazzano, II, pp. 6-11.

2014 «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, in «Prove di drammaturgia», XIX, 1-2, pp. 29-33.

2020 *Dal non attore al nuovo attore: l'alterità sulle scene del nuovo millennio*, in «Quaderni di Teatro Carcere 7-8: Il nuovo attore. Con un focus sul teatro in carcere al tempo del Coronavirus», Titivillus, Corazzano, VII-VIII, pp. 18-19.

2022 *Fondamenti del non attore*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale. Tomo I: Controcampi*.

Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale, Bulzoni, Roma, pp. 65-82.

VALENTI, C. - TAORMINA, A.

2013 *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti e prospettive*, in «Economia della cultura», 4, pp. 441-453.

VENTURELLI, VALERIA

2021 *“Amleto” della Compagnia della Fortezza, vent'anni dopo. Il processo creativo ricostruito a partire dal materiale d'archivio digitale*, in «Culture Teatrali Online».

Fonti di archivio

Archivio Compagnia della Fortezza, Sezione audiovisiva, Dipartimento delle Arti, Unibo.

File citati nell'articolo (in ordine cronologico per spettacolo):

1993 *Marat-Sade*: MA012DVM, MA032DVM

1995 *Eneide - Il Studio*: EN014DVD

1999 *Insulti al pubblico*: IP006DVM

2000 *Macbeth*: MB024Hi8, MB028Hi8

2001 *Amleto*: AM020Hi8, AM021Hi8

2002 *L'opera da tre soldi*: OP063DVM

2006 *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni*: BU033DVM, BU035DVM, BU039DVM

2007 *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione - I Studio*: PI005DVM, PI006DVM

2010 *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà*: HA048HDV