



Una collana di agili monografie su spettacoli teatrali di particolare rilievo. Affianca celebri nomi della regia e fondamentali figure della ricerca, nella prospettiva che superando steccati fra tradizione e avanguardia si restituisca la complessa ricchezza della scena.

L'obiettivo è di offrire un racconto dettagliato e godibile dello spettacolo che illumini le varie tappe della sua creazione. Ogni volume comprende un'introduzione alle ragioni poetiche, stilistiche e produttive della *performance*; un'analisi basata – a seconda dei casi – sul rapporto col testo, sull'esame del copione, sulla videoregistrazione, sulle testimonianze esistenti.

Apparato iconografico, antologia di documenti, cronologia della vita e delle opere del regista o del gruppo, e una bibliografia essenziale completano la monografia, offrendo l'opportunità di autonomi approfondimenti.

A.B.

Narrare la scena  
*esercizi di analisi dello spettacolo*



[16]

***anteprima***  
***visualizza la scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)***

*collana diretta da*  
Anna Barsotti e Federica Mazzocchi

Arianna Frattali

*Santo Genet* da Genet  
per  
la Compagnia della Fortezza



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*In copertina:*

*Santo Genet* ("Prologo", Armando Punzo),  
spettacolo in carcere, Volterra, luglio 2014. Foto di Stefano Vaja.

© Copyright 2019

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) – [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messagerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675709-8

## Ringraziamenti

Il presente studio è frutto di un lavoro iniziato ormai quasi dieci anni fa con un intervento su *Hamlice* sollecitato da Annamaria Cascetta (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) per un convegno dedicato al “teatro verso la performance”. L’interesse per i lavori di Armando Punzo è poi cresciuto fra incontri, approfondimenti, frequentazioni della Fortezza in appuntamenti canonici (e non) ed è stato coronato da una borsa di studio triennale coordinata da Isabella Innamorati (Università degli Studi di Salerno) che mi ha consentito di arrivare a questa pubblicazione.

Ringrazio pertanto l’Associazione Carte Blanche, Domenico Netti, Cinzia De Felice, Isabella Brogi, Armando Punzo per la grande disponibilità, sollecitudine e collaborazione nel fornirmi materiali, informazioni, occasioni di incontro.

Ringrazio Anna Barsotti e Federica Mazzocchi, direttrici della collana “Narrare la scena” di ETS, che ospita questo mio lavoro, per l’attenta e puntuale revisione della sua prima stesura.

Un ringraziamento particolare va a Chiara Schepis che si è occupata dell’approfondimento bibliografico dedicato a Claudio Meldolesi, maestro da cui non si può prescindere, quando si parla di teatro e carcere.

Grazie anche a Susanna Pietrosanti, per gli scambi di idee e le esperienze condivise nella Fortezza di Volterra.

## Teatro e Carcere

### *Un'idea più grande di me: la Compagnia della Fortezza*

La Compagnia della Fortezza si forma nell'agosto del 1988 come progetto di Laboratorio Teatrale nella Casa di Reclusione di Volterra, a cura dell'Associazione Culturale (e di promozione sociale) Carte Blanche, sotto la direzione artistica di Armando Punzo. Si tratta di un'esperienza pionieristica, che il regista, attore e drammaturgo partenopeo conduce con Annet Henneman<sup>1</sup>, dopo avere fondato – l'anno precedente – la stes-

<sup>1</sup> Nata a Vlesen in Olanda nel 1955, si diploma come insegnante all'Accademia Superiore delle Arti Espressive e della Comunicazione a Leeuwarden. Dal 1978 al 1980 dirige laboratori in “scuole d'obbligo”, “centri della gioventù criminale”, lavorando con diversi attori del gruppo di Grotowski a Wroclaw e a Berlino. Giunta a Volterra, entra a far parte del Gruppo Internazionale l'Avventura e fonda insieme a Punzo Carte Blanche, pur continuando a dedicarsi all'attività nelle scuole. Diretta da Punzo interpreta un libero adattamento dal *Diario 1941/43* di Etty Hillesum (prima rappresentazione 11 luglio 1987) e *Verso Camille Claudel*, tratto da *Dossier Camille Claudel* di Jacques Cassar (Parigi Séguier, 1987, prima rappresentazione luglio 1989), ma fin dal terzo monologo di *Aafke (una olandese in Italia)*, rappresentato per la prima volta nel luglio 1993, diviene attrice-autrice e regista dei propri spettacoli. Dal 1989 fino a marzo 1995 affianca Punzo nella creazione e regia degli spettacoli per la Compagnia della Fortezza: *La Gatta Cenerentola*, *Masaniello*, *O juorno 'e San Michele*, *La Favola*, *Il Corrente*, *La Prigione*. Nel 1997 fonda l'Associazione Teatro di Nascosto (*Hidden Theatre*) a Volterra, dando vita a seminari cui partecipa come attrice e regista. Parallelamente, sviluppa il metodo di Teatro Reportage, forma di teatro documentario che le permette di compiere tournée in gran parte del Medio Oriente, oltre che in Europa, Stati Uniti e India. Cfr. Annet Henneman, *Momenti di libertà*, in Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rin-*

sa Associazione, con l'intento prioritario di occuparsi di teatro, animazione e soprattutto autonoma produzione di spettacoli.

Punzo nasce nel 1959 a Cercola (NA) – “praticamente un quartiere periferico del capoluogo, però quando ero bambino io la distanza si avvertiva” – o, per la precisione, “a Ponticelli, in uno degli ultimi edifici del paese, al confine con Cercola”<sup>2</sup>. Il teatro come ‘arte’ entra nella sua vita, “dopo aver letto la quarta di copertina di *Per un Teatro Povero* del regista polacco Jerzy Grotowski, quella che parla dell’attore prostituta”<sup>3</sup> durante la frequentazione del corso di Storia del teatro presso l’Università l’Orientale di Napoli a cui (dopo le scuole superiori) si è iscritto per studiare Lingue. La definisce “una vera e propria illuminazione”<sup>4</sup> e matura la decisione di tentare la via della regia: “mi aveva colpito così tanto quello che diceva quel regista, che andai a Roma [...], per assistere alle sue lezioni”<sup>5</sup>. In principio Grotowski, dunque, e in seguito l’iscrizione al centro di ricerca C.R.A.S.C., dove Punzo frequenta la Cooperativa Proposta e, nello specifico, il seminario di Tom Fjordefalk, un attore dell’Odin Teatret di Eugenio Barba. Un’altra parte del suo lavoro di *training* è dedicata al teatro di strada, che sfocia nella fondazione del Piccolo Circo Oscuro, una cooperativa in cui coinvolge diversi amici dell’Orientale, la cui sede si trova in uno scantinato del Rione Traiano, in un locale chiamato ‘Il Calderone’. L’ispirazione di questa esperienza proviene dal teatro di strada, dunque, ma se da un lato il

*chiusa, quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra, Piombino (PI), Traccedizioni 1992, p. 35-37. Cfr. anche Annet Henneman in Maria Teresa Giannoni (a cura di), Teatro di Nascosto, cronaca di quattro anni di spettacoli fuori dai teatri. L’esperienza di Annet Henneman, Pontedera, Traccedizioni, 1995.*

<sup>2</sup> Armando Punzo e Rossella Menna, *Un’idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019, p. 12.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 36.

giovane artista si vuole distinguere dalla nuova drammaturgia napoletana (“in quel momento per me l’uso della parola non era una priorità”<sup>6</sup>), dall’altro non gli interessa lo spirito allegro del circo, in cui ricerca invece un elemento *noir*.

Dopo le prime prove di regia napoletane (fra cui segnaliamo le collaborazioni con Elvio Porta e Vittorio Mezzogiorno), nutrite di letture e inframmezzate da viaggi in tutta Europa, al nord in particolare – Svezia, Norvegia, Germania e soprattutto Danimarca, dove incontra nuovamente Tom Fjordefalk –, si profila per l’aspirante regista la possibilità di partecipare a un progetto in Toscana. La sede è Volterra, con un gruppo di persone che hanno lavorato con Grotowski, portando avanti una ricerca ispirata ai principi del suo parateatro: il Gruppo Internazionale L’Avventura, attivo dal 1982 al 1985. Nel 1983 (ma la data non è necessariamente esatta, per sua stessa ammissione), Armando Punzo entra nel gruppo a cui si era unita, poco tempo prima, anche l’attrice olandese Annet Henneman (di cui si innamorerà e da cui avrà uno dei suoi due figli, Yuri) e diviene uno dei conduttori del progetto *Pratiche in attesa di teoria*, con cui convoca a Volterra studiosi e intellettuali. Si trasferisce così (dopo un brevissimo ritorno nel capoluogo campano) definitivamente in Toscana, continuando con il progetto L’Avventura e lavorando all’interno del Centro di Cultura Attiva “Il Porto” fino allo scioglimento del gruppo.

Come racconta il regista stesso: “L’Avventura è stata la mia iniziazione ai segreti del corpo mitico, un corpo originario dalle infinite potenzialità, libero dai condizionamenti sociali e culturali”<sup>7</sup>, un lavoro fondato su azioni fisiche semplici, che “insegnavano a confrontarsi con i propri limiti e le proprie i-

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 48.

naspettate possibilità”<sup>8</sup>. Nel 1985, a causa dell’ostilità del comune e delle istituzioni locali, l’Avventura si scioglie, ma i semi gettati dall’esperienza non vanno persi. Durante l’ultimo progetto di *Atelier* (una grande mostra sulla storia di Volterra in cui erano esposte foto scattate dagli stessi cittadini), era stato invitato infatti Thierry Salmon<sup>9</sup>, all’epoca giovane artista, ma già noto in Europa, che aveva debuttato da poco in Italia con uno spettacolo, *Fastes/Foules*, fatto in un capannone a Pontedera e tratto da un’opera di Émile Zola. Durante *Atelier*, i due registi hanno l’occasione di lavorare insieme e Armando chiede di poter assumere la funzione di aiuto regista di Salmon per *A. da Agatha* tratto da Marguerite Duras, con le gemelle Luisa e Silvia Pasello, coproduzione di Emilia Romagna Teatro e del Centro di Sperimentazione e Ricerca Teatrale di Pontedera. La collaborazione (seppure felice) non prosegue, perché nel 1987 arriva per Punzo il primo spettacolo da regista, *Etty*, dal diario di Etty Hillesum dove dirige Annet nel ruolo principale di un lavoro che registra un discreto successo, spostandosi da VolterraTeatro – dove debutta, sotto la direzione del Festival di Vittorio Gassman – a Roma e poi in Olanda e in Germania.

Dopo lo scioglimento di L’Avventura, molti dei compagni del gruppo migrano nei progetti di Roberto Bacci a Pontedera e Punzo continua il suo lavoro con la Henneman, dirigen-

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Regista belga morto prematuramente nel 1998, con la sua compagnia Ymagier Singulier ha proposto un teatro fisico, ispirato al principio artaudiano del “teatro della crudeltà”. Salmon ha spesso sfruttato luoghi non convenzionali come aree industriali in disuso, capannoni abbandonati e caserme per rappresentare i propri spettacoli e per questo le affinità col lavoro di Punzo sono molteplici. Cfr. *Il Patalogo venti. Annuario 1997 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1997, p. 316. In particolare, la sezione intitolata *Nomadi* raccoglie una serie di esperienze di teatro che sviluppano una “drammaturgia della differenza”, fra cui ricorda quelle di Punzo e Salmon.

dola (dopo *Etty*) in una serie di spettacoli dedicati alla figura di Camille Claudel (1989-90)<sup>10</sup>. Nel frattempo, i due artisti chiedono al comune di poter continuare a lavorare nell'ex sede dell'associazione Il Porto, il Teatro San Pietro, che diventa la sede della loro nuova associazione: Carte Blanche. Proprio di fronte a quel teatrino c'è il carcere: "un giorno ho alzato lo sguardo e ho pensato: i detenuti non hanno niente da fare, hanno tantissimo tempo libero e nessun pensiero pregresso sul teatro, nessuna eredità. Insieme potremmo rifare tutto da capo. E così ho chiesto di entrare"<sup>11</sup>.

Questo incontro umano e laboratoriale con i detenuti del Carcere di Volterra (che dà adito, come detto, nel 1988 alla Compagnia della Fortezza) avviene in un momento di profonda crisi del regista ("quella di quando hai quasi trent'anni, non stai bene da nessuna parte, cerchi una direzione per la tua vita"<sup>12</sup>). Dal primo giorno d'ingresso in una struttura allora gelida e mal tenuta, Punzo sviluppa e porta a compimento il suo interesse per le fasce marginali, nella prospettiva di creazione d'un linguaggio performativo *liminare* volto al rispecchiamento (obliquo) di una visione del teatro e del mondo capace di capovolgere gli assetti istituzionali, agendo in profondità, a livello artistico e sociale. L'assiduità e la continuità del lavoro svolto con i detenuti, dal 1989 ad oggi ("mi avevano autorizzato condurre un laboratorio di duecento ore, ci sono rimasto per millecinquecento"<sup>13</sup>), contraddistinguono quest'esperienza eminentemente "artistica" da tutte le altre del genere, costituendo un gruppo di attori, scenografi, costumisti, che va dai venti ai trenta elementi, in una collaborazione mai interrotta e finora concretizzatasi in numerosi allestimenti di

<sup>10</sup> Cfr. *infra*, nota 1.

<sup>11</sup> Armando Punzo e Rossella Menna, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 65.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 66.

rilievo sulla scena (non solo) italiana contemporanea.

Prima di ripercorrere sinteticamente la fortuna di tali produzioni, dentro e/o fuori le mura carcerarie, si possono annotare le uscite, grazie agli inviti e alle ospitalità offerti alla Compagnia da parte dei principali teatri, festival e rassegne italiani, ed episodi che le hanno contrastate; elenchiamo così alcune date significative di quella che Punzo stesso definisce una “utopia realizzata”<sup>14</sup>:

1993 – la quantità e la qualità delle produzioni (in media una all’anno) portano alle prime esperienze pilota, di presentazione degli spettacoli della Compagnia all’esterno delle mura del carcere, grazie anche al riconoscimento dell’attività teatrale quale attività lavorativa per i detenuti-attori, che possono quindi andare in tournée secondo le previsioni dell’art. 21 dell’Ordinamento Penitenziario;

1994 – si costituisce il primo Centro Teatro e Carcere, sfociato nel 2000 nel Centro Nazionale Teatro e Carcere;

1995-1997 – una battuta d’arresto è dovuta ad alcune difficoltà di natura giuridica e logistica. Tre detenuti della Compagnia sono accusati di rapina nel corso di una delle tournée, provocando una campagna stampa che tende a colpevolizzare l’intera esperienza e ne chiede la sospensione. L’anno successivo alla produzione di *I Negri* di Jean Genet (1996), a seguito del mancato rientro di due detenuti-attori si accentua la campagna denigratoria nei confronti di Armando Punzo e dei suoi collaboratori, a cui non viene consentito

<sup>14</sup> “La Compagnia della Fortezza. Storia di un’utopia realizzata” è il titolo d’una *Lectio magistralis* tenuta da Punzo, il 24 ottobre 2014, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, con introduzione di Anna Barsotti, docente di Storia del teatro e dello spettacolo all’Università di Pisa, nell’ambito degli eventi del progetto “Verso Genet” e in occasione della prima messinscena fuori del carcere di *Santo Genet*, da parte della Compagnia della Fortezza, al Teatro Verdi della città (8-9 novembre 2014).

l'ingresso in carcere fino a primavera inoltrata, rendendo impossibile lavorare a un nuovo spettacolo.

2003-2006 – riprendono regolarmente le tourn ee al di fuori della Fortezza. Carte Blanche diventa capofila di un Progetto Europeo Socrates, “Teatro e carcere in Europa: formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative”, in partenariato con le pi  importanti istituzioni e realt  di teatro in carcere in Europa. Si profilano inoltre collaborazioni con realt  extraeuropee: Stati Uniti e Sudamerica.

2008 – la Compagnia della Fortezza pu  portare in tourn ee due spettacoli con i propri attori-detenuti nella Repubblica di San Marino, a tutti gli effetti “stato estero”, grazie alla collaborazione con il Ministero della Giustizia italiano e con la Commissione Affari Esteri sanmarinese.

L'obiettivo attuale di Punzo e del suo staff   trasformare la propria esperienza nel primo “Teatro Stabile in Carcere” al mondo: “Io mi sento (sono) per met  Santo e per met  Genio”<sup>15</sup> dichiara in una sua raccolta di scritti del 2013 (anno del venticinquesimo dalla fondazione e, non casualmente, anno della primo studio dedicato *Santo Genet*, spettacolo al centro della riflessione contenuta nel presente studio). E pi  avanti chiarisce l'affermazione:

Santo per essermi rinchiuso al mondo per vent'anni in un carcere e aver dato (la) vita alla Compagnia della Fortezza, Genio perch  voglio realizzare il teatro (Stabile) pi  straordinario che si sia mai immaginato e visto al mondo. I vent'anni trascorsi sono lo scheletro che regge questa idea. Non   un azzardo affermare che la realizzazione di questo teatro sconvolger  alle fondamenta la nostra sonnolenta e arresa Italia culturale<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Edizioni Clivichy, 2013, p. 279.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Ma, al di là dell'esperienza carceraria, di fronte al fenomeno della Compagnia della Fortezza bisogna considerarne anche i versanti non solo produttivi: a partire dal 1996 Punzo co-dirige insieme a Roberto Bacci di Pontedera Teatro il festival VolterraTeatro, continuando a presentare il progetto *I Teatri dell'Impossibile*, finché nel 2000 non ottiene la Direzione Artistica unica del festival, che manterrà fino al 2016<sup>17</sup>. Di conseguenza, è necessario assumere una prospettiva che non dimentica il luogo particolare ma lo trascende. Come detto e ripeteremo (sulla base delle fonti), la qualità artistica del fenomeno interessa al suo direttore, anche se l'esperienza ha avuto ripercussioni sulla gestione stessa del Carcere trasformato con gli anni da Casa di Pena in Casa di Cultura; non solo, ma ha influenzato anche gli orientamenti di politica detentiva internazionale, in zone estremamente critiche: per esempio l'istituto penitenziario di Roumieh, dove Punzo ha partecipato nel 2009 a un laboratorio con Zeina Daccache, sua allieva e prima promotrice in Libano delle attività di teatro in carcere.

Quanto alla produzione, dopo l'esordio sotto il segno della grande drammaturgia partenopea con *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone (1989)<sup>18</sup>, arrivano i primi riconoscimenti della critica, come il Premio Speciale UBU per il lavoro svolto all'interno della struttura carceraria vinto da *O giorno 'e San Michele* (1991), dalla trilogia teatrale di Elvio Porta (cui appartengono anche *Masaniello* e *Il Corrente*) che la Compagnia mette in scena dal 1990 al 1992. Ma ben presto i con-

<sup>17</sup> Cfr. Benedetta Pratelli, *VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo*, in «Mimesis Journal», 7, 2 (2018), pp. 75-85.

<sup>18</sup> Fu Vittorio Gassman, allora direttore artistico del Festival VolterraTeatro, ad accorgersi dell'esistenza di Carte Blanche, segnalandola a quello che sarebbe stato il suo successore, Renato Nicolini; così, nel 1989, fu accolta la proposta di Punzo e Henneman di inserire in cartellone l'allestimento finale di questo spettacolo iniziato nove mesi prima con i detenuti.

fini performativi s'allagano alla drammaturgia internazionale: *Marat-Sade* (1993) da Peter Weiss (Premio Ubu come migliore spettacolo dell'anno, per l'impegno collettivo nella ricerca e nel lavoro drammaturgico), *Insulti al pubblico* (1999) di Peter Handke, e con particolare ricorrenza di Shakespeare e di Brecht. Molti premi sono conferiti a rielaborazioni o riscritture sceniche di testi-monumento del canone europeo: *I Negri* da Jean Genet vince nel 1996 il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali e il Premio speciale Teatro Festival di Parma, mentre *L'Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht ottiene il premio UBU 2004 (ancora) come migliore spettacolo dell'anno. La gestione dello spazio – come vedremo meglio – diventa fondamentale in questo teatro che nasce in un luogo chiuso, claustrofobico, ma trasforma in sfida il limite, sia corporeo sia spaziale: in *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010), in *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia di Romeo e Giulietta* (2012), fino a *Santo Genet Commediante e Martire – primo movimento* (2013), e la sua versione definitiva con il titolo *Santo Genet* (2014).

Anticipando quanto sarà oggetto – in questo libro – di approfondimento, potremmo dire che si instaura, nel metodo/ non metodo di Punzo e dei suoi allievi/attori/detenuti, anzitutto un rapporto con gli autori, drammatici e non-drammatici (pensiamo a *P. P. Pasolini ovvero Elogio del disimpegno* del 2004), visti in una prospettiva, però, che si riassume nelle parole del regista: “L'autore non esiste, è la natura umana che produce la scrittura e l'autore è il *medium* che fa da specchio all'umanità”<sup>19</sup>. Non a caso nel titolo degli spettacoli si passa via via dalla particella “da” a un titolo del tutto autonomo (per

<sup>19</sup> Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione, conversazione con Armando Punzo*, in Letizia Bernazza e Valentina Valentini (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 1998, p. 32.

esempio *'I Negri da Jean Genet'*, e invece *'Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà'*). D'altra parte, la recitazione non segue i canoni dell'immedesimazione dell'attore-detenuto in un personaggio, almeno non del tutto: è "come se"<sup>20</sup> l'interprete ne assumesse la "pelle" (anche per l'importanza che i corpi attorici assumono per Punzo), "la quale diventa pretesto e mezzo per potere attingere alla realtà della propria esperienza di vita"<sup>21</sup>. Il drammaturgo/regista seleziona un testo-guida, nato magari dalla lettura dell'opera omnia dell'autore prescelto, scardinandolo, frammentandolo, rielaborandolo, combinandolo con testi di altri autori, mettendolo in bocca a personaggi diversi, che l'hanno rivissuto attraverso il loro *bios* di attori-detenuti. I brani recitati diventano strumento al servizio della Compagnia, in un gioco combinatorio che coinvolge tutti i codici dello spettacolo: si tratta di un processo drammaturgico ma anche spaziale-scenografico, grazie anzitutto a Valerio di Pasquale, primo scenografo fino al 2001. Da una scelta dei temi si passa a una scrittura a più mani, per approdare a una stesura pseudo-definitiva: alla fine è Punzo che opera il montaggio dello spettacolo, ma lo fa e deve farlo "in armonia con

<sup>20</sup> Cfr. Ju. M. Lotman, *Semiotica della scena*, trad. it. di Simonetta Salvestroni, in "Strumenti critici", XV, 1981, p. 4 (ed. orig., *Semiotika sceny*, in "Teatr", I, 1980, pp. 89-99). Lotman instaura un rapporto fondamentale fra il gioco infantile e il teatro: "Una sfera importante, all'interno della quale il comportamento pratico e quello rituale entrano in reciproco rapporto, è costituita dal gioco. [...] Carattere specifico del comportamento [...] durante il gioco è l'assenza di monosignificanza. Il gioco presuppone la realizzazione simultanea (e non la successione nel tempo) di un comportamento pratico e insieme convenzionale (segnico). Chi gioca ricorda che non si trova nel mondo della realtà ma in un mondo convenzionale [...]. Nello stesso tempo però prova emozioni *come se* visse realmente la situazione immaginata". La regola del "come se" accomuna il gioco ben riuscito al teatro, con le dovute distinzioni per quest'ultimo: necessaria presenza dello spettatore (escluso invece nel gioco) e finalità artistica.

<sup>21</sup> Gemma Salvadori, *La compagnia della Fortezza. I fiori di Santo Genet*, Tesi di Laurea Triennale, Università di Pisa, tutor Anna Barsotti, a.a. 2014-15, p. 5.

gli attori”<sup>22</sup>, in quella che si può a ragione (almeno parzialmente) definire una scrittura collettiva.

Quasi sempre si parte infatti da uno “studio” preparatorio in cui interagiscono l'improvvisazione e la collaborazione; studio fortemente voluto dal regista, che concepisce l'approdo all'ultima versione (come appunto nel caso di *Santo Genet*) solo attraverso un primo abbozzo (o “movimento”) destinato esclusivamente agli ambienti del carcere. Non a caso il tema che attraversa specialmente gli allestimenti più recenti della Compagnia è, appunto, la *trasformazione*, la non fissità dei ruoli, che ha investito da sempre, ad ogni modo, la co-autorialità degli attori-detenuti. Elencati nelle locandine degli spettacoli, non assumono – tranne rare eccezioni – un ruolo personalizzato, non per mancanza di rispetto ma per non forzare una situazione di complesso, premiando alcune presenze a svantaggio di altre: “Pur senza conoscere assolutamente niente delle loro biografie, io so gli attori della Compagnia della Fortezza dove sono, cosa li muove, cosa proprio non vogliamo dalla vita”<sup>23</sup>. Una definizione in negativo (quasi montaliana) d'individualità, dunque, un patrimonio emozionale che concepisce ogni singolo apporto come funzionale a un comune sentire: “Ho bisogno di esseri pensanti e sensibili che reagiscano, solo in quella sincerità posso entrare e sentire che c'è uno scambio in cui usiamo il nostro patrimonio di emozioni e sensazioni e ricordi”<sup>24</sup>. D'altronde ne emerge il riconoscimento, e la presa d'atto, della loro presenza labile di detenuti, che in quanto attori ruotano continuamente dentro/fuori le mura carcerarie, diventando realmente interscambiabili come interpreti, ingranaggi fondamentali, sì, ma pur sempre funzionali

<sup>22</sup> Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in “Teatro e Storia”, 9, 1994, p. 50.

<sup>23</sup> Armando Punzo e Rossella Menna, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 168.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

all'intero meccanismo.

All'insegna della dialettica e dello scambio dentro/fuori, continua anche l'attività registica di Armando Punzo all'esterno del carcere, rafforzando la vocazione internazionale del suo impegno, che trova diretto riscontro anche nella composizione multi-etnica della Compagnia: nel 1997 egli si dedica alla regia del monologo *Teatro No* insieme all'attore Nicola Riganese; nel 1999 è docente nel progetto internazionale, promosso dall'ETI, "I Porti del Mediterraneo", conducendo un laboratorio con quindici attori marocchini a Casablanca; sempre nel 1999 gestisce per la Biennale di Venezia un altro laboratorio con un gruppo di attori e aspiranti-attori che si concretizza successivamente nello spettacolo *Nihil - Nulla* (Venezia, Teatro delle Tese, 2001), nato dall'incontro/confronto fra questo gruppo laboratoriale e gli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza mentre lavorano su *Hamletmaschine* di Heiner Müller.

A consacrazione dello sforzo creativo e organizzativo cui Punzo si è sottoposto nel suo primo ventennio all'interno della Fortezza, arriva, nel dicembre del 2010, il premio UBU alla regia per *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà*, spettacolo che – dopo uno studio preliminare andato in scena l'anno precedente (*Alice nel paese delle meraviglie – Saggio sulla fine di una civiltà*) – varca i confini della Casa di reclusione per riadattare spazi e drammaturgia ad altri luoghi teatrali, dal Teatro Fabbricone di Prato all'Hangar Bicocca di Milano, affrontando anche la prova delle complesse scene fisse, rinascimentali, del Teatro Olimpico di Vicenza.

Da questo momento, le produzioni della Fortezza sono regolarmente presentate durante il Festival VolterraTeatro, nel contesto chiuso del carcere, per spostarsi poi all'esterno, in tournée presso alcuni dei principali teatri italiani. Si tratta dunque di spettacoli che s'insediano nelle pieghe dei territori

che li ospitano attraverso incontri e azioni collettive preparatorie per il pubblico, contaminando fortemente il testo-guida di riferimento con altre suggestioni e altri testi. Ne è un esempio la versione itinerante di *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia di Romeo e Giulietta* che, nel 2012, fuoriesce dalle mura del carcere e si riversa nelle strade di Volterra, trasformandosi in un laboratorio in cui gli spettatori, divenuti attori di un rito partecipato, rendono le piazze cittadine luogo di incontro capace di attuare una vera rivolta dell'immaginazione.

Nel 2013 la Compagnia festeggia i suoi venticinque anni con l'allestimento di *Santo Genet Commediante e Martire*, studio preparatorio, e per la seconda volta il Festival VolterraTeatro si svolge quasi interamente all'interno della struttura carceraria, i cui spazi vengono letteralmente invasi da cicli di spettacoli, mostre, conferenze e concerti. Lo spettacolo *Santo Genet* è proposto (con questo titolo), nuovamente all'interno della Casa Circondariale nel 2014, per poi scavalcare le mura della Fortezza – con le sostanziali modifiche nell'assetto scenografico e drammaturgico che annoteremo – in vista del debutto a Milano, nell'ottobre dello stesso anno, presso il Tieffe Teatro Menotti.

Dopo uno studio preparatorio e uno spettacolo dedicati ancora a Shakespeare – *Shakespeare. Know well* (2015) e *Dopo la Tempesta. L'opera segreta di Shakespeare* (2016) – la Compagnia festeggia il suo trentesimo anno di attività con *Beatitudine* (2018), liberamente desunto dai romanzi e dagli scritti di Jorge Luis Borges. L'allestimento, preceduto dallo studio preparatorio andato in scena nella Casa Circondariale l'anno precedente (*Le parole lievi. Cerco il volto che avevo prima che il mondo fosse creato*, 2017), ha vissuto una fortunata *tournee*, che ha toccato, oltre a Volterra e Pisa, anche Milano e Bologna. Del 2019 è l'anteprima nazionale di *Naturae-ouverture* nella Casa Circondariale di Volterra, spettacolo (ancora in fase

di studio) in cui si riflette sul destino dell'umanità e sulla sua (possibile, o impossibile?) evoluzione.

### *Il contesto: dalle radici alle origini*

Negli ultimi dieci anni il teatro in carcere, collocandosi nella più vasta area di azione del teatro sociale, si è affermato progressivamente attraverso sperimentazioni feconde che hanno generato un panorama complesso, composito e animato anche da approcci differenti al suo interno. La rassegna di studi teatrologici su questo fenomeno – ricca di implicazioni pedagogiche come di valenze artistiche – si confronta dunque con una realtà in continuo movimento, cercando sia di censirne le principali manifestazioni in ambito italiano ed europeo sia di individuarne alcune caratteristiche peculiari nel più ampio contesto dei teatri della diversità<sup>25</sup>.

Come osserva Claudio Meldolesi, “le radici di questo teatro sono ancora piantate negli anni sessanta dell’animazione teatrale, oltre che nel ’75, quando l’ordinamento penitenziario decentra alle Regioni le competenze per la formazione professionale e le attività comunitarie in carcere”<sup>26</sup>. Ma non solo, secondo lo studioso, queste tecniche spettacolari si baserebbero su un “quid” unitario che definisce “costringimento”, quest’ultimo “fattore chiave per la cultura novecentesca del teatro”, tanto da supportare “qualificanti rapporti con le scene d’arte: specie del nuovo teatro”<sup>27</sup>. Nei “teatri d’intera-

<sup>25</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L’esperienza italiana del teatro in carcere*, cit., pp. 41-68.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>27</sup> Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in “Teatro e Storia”, 33, 2012, p. 371. Si legga ancora: “Non si dimentichi che il richiamo stanislavskiano al pre-conscio e quello di Mejerchol’d

zione sociale”<sup>28</sup> o della diversità, infatti, lo stato di chiusura psico-fisica del corpo costituisce, nello stesso tempo, un limite quanto un elemento propulsore, generando un “surplus di libera energia” che “anzitutto grazie a Grotowski, Barba e Brook [...] è divenuta risorsa e meta di queste ricerche, per acquisizioni oggettive”<sup>29</sup>.

Andiamo dunque a riassumere brevemente gli elementi fondanti e fondamentali dell’animazione teatrale e del Nuovo Teatro che costituiscono, entrambi, terreno fertile su cui si innestano le esperienze dei teatri d’interazione sociale fra cui, appunto, la Compagnia della Fortezza. Nata alla fine degli anni sessanta del Novecento dalla crisi di alcune istituzioni pubbliche quali il teatro e la scuola “l’animazione teatrale mirava a trasformare l’istruzione in formazione attiva e dinamica dei processi di conoscenza e creatività”<sup>30</sup>, ispirandosi a diverse esperienze storiche, figure e movimenti, fra cui la “scuola per orfani e bambini sbandati” organizzata dalla regista Asja Lacis, dopo la Rivoluzione d’Ottobre<sup>31</sup> e le sperimentazioni di Vienna sulle tecniche di improvvisazione e i giochi di ruolo portate avanti dal teatro della spontaneità di Jacob L. Moreno, l’inventore dello psicodramma. Il fenomeno attinse inoltre alla nozione di gioco drammatico, diffusa in Francia fin dagli anni trenta da Louis Chanceler e fu influenzato da quei movi-

alla biomeccanica lo presupponevano, e, soprattutto, che esso fu posto al centro esplicitamente da Copeau, il regista fondatore più impegnato sul terreno della pedagogia per sé. Questo ci riguarda già in forma diretta, perché comportava una riconsiderazione dell’attore quale artefice da cui il bios spettacolare sgorga reagendo”.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 367.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>30</sup> Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L’arte fra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004, p. 43. Cfr. Remo Rostagno, *Animazione*, in Antonio Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del ‘900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 342-3.

<sup>31</sup> Principi che confluirono nel *Programma per un teatro proletario di bambini* scritto da Walter Benjamin nel 1928, ma pubblicato solo nel 1969. Cfr. Giuseppe Bartolucci (a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, Rimini-Firenze, Guarnaldi, 1972.

menti che, nell'ambito della nuova pedagogia, diffondevano il metodo antiautoritario dell'insegnante francese Celestin Freinet, come il Movimento di cooperazione educativa (MCE) di cui i protagonisti italiani furono Mario Lodi e Fiorenzo Alfieri. In tale contesto, l'invenzione di tecniche espressive innovative era mirata a un apprendimento non convenzionale e pratico da parte degli alunni delle scuole per scardinare l'idea di un discente passivo ricettore di formule nozionistiche e aprire la strada a un'autoformazione attiva, seppure guidata. Come osserva Claudio Bernardi:

l'animazione teatrale ebbe il proprio campo di sperimentazione e diffusione innanzitutto nelle scuole, utilizzando in vario modo la drammatizzazione, ovvero la teatralizzazione di contenuti didattici al fine di rendere piacevole e più efficace l'apprendimento delle nozioni scolastiche [...]. L'obiettivo di fondo del gioco drammatico era però più radicale ed era quello di restituire ai ragazzi la libera espressione come forma primaria e necessaria di comunicazione e di relazione tra uomini<sup>32</sup>.

Nell'alveo di questa esperienza si sono formati così nuovi artisti destinati ad assumere un ruolo da protagonisti sia nella rinascita e nello sviluppo del teatro ragazzi sia nella scena italiana degli anni ottanta. Tra questi, Giuliano Scabia, poliedrico drammaturgo, attore, scrittore, regista, in seguito anche professore universitario, che nella sua lunghissima carriera (fortunatamente non ancora terminata) ha cercato di opporre al centralismo degli Stabili e del professionismo attoriale le sue azioni teatrali 'eccentriche' per luoghi e soggetti coinvolti (spesso non professionisti)<sup>33</sup>. In particolare, si ricorda il suo celebre intervento promosso a Trieste tra il 1972 e il 1973,

<sup>32</sup> Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, cit., p. 44.

<sup>33</sup> Cfr. (in questa stessa collana) Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

convocato dall'équipe sanitaria di Franco Basaglia a favore della chiusura dei manicomi, riforma dell'istituzione psichiatrica poi confluita, a livello normativo, nella legge 180. Nei laboratori interni all'ospedale, Scabia stabilì infatti di preparare “una grande parata di tutte le persone rinchiusi da anni nel manicomio che doveva invadere la città e terminare con una grande festa”<sup>34</sup>.

Come osservato da Stefano Casi nel suo libro dedicato alle azioni teatrali di Scabia negli anni sessanta: “la storia del cosiddetto Nuovo Teatro, cioè di quell'articolato e plurale movimento che dagli inizi degli anni '60 porta a un pensiero e una prassi innovativi e innovatori nel quadro del teatro italiano [...] può essere riletta a partire dal rapporto di questo movimento con il *centro*”<sup>35</sup>. Questo movimento punta infatti proprio a una messa in crisi del concetto di centro, sia esso inteso come spazio – fisico e immateriale al tempo stesso – sia come insieme di modalità processuali e rappresentative, andando a promuovere nuove iniziative di pensiero e azione che includono nei loro orizzonti anche “il cinema sperimentale, la musica contemporanea e le recenti tendenze dell'arte figurativa”<sup>36</sup>. In tale contesto policentrico e multidisciplinare entrano ovviamente in crisi: l'edificio teatrale (in quanto luogo deputato); lo spazio scenico strutturato secondo l'unicità prospettica dello sguardo dello spettatore; lo spettacolo basato sulla centralità del testo e su quella pratica dell'attore e del regista.

Abbiamo già individuato dunque alcuni elementi fondamentali che riconducono l'esperienza del Teatro in Carcere a

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 46. Cfr. anche Paolo Puppa, *L'animazione, ovvero il teatro per gli altri*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 870.

<sup>35</sup> Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, cit., p. 19.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 20.

Volterra ai fermenti artistici nati negli anni sessanta/settanta in Italia, che si possono riassumere nei seguenti punti:

- l'uso della drammatizzazione come strumento di ricostruzione del sé;
- la palestra teatrale come ri-attivazione (anche in chiave pedagogica) dei rapporti fra individuo e società;
- il canale espressivo come vettore privilegiato dei processi di apprendimento;
- la messa in discussione di ogni forma di centralismo artistico a favore di un percorso creativo che attraverso, là dove possibile, linguaggi 'eccentrici'.

In questo modo, dalla prospettiva più strettamente estetica:

si sperimenta tanto in tutte le direzioni, esprimendo una necessità di ricerca totale e guardando alle tradizioni 'decentrate' del teatro (il varietà, il cabaret, il circo, lo spettacolo dialettale, i burattini, le marionette...) per cercare lì, ai margini del teatro istituzionale, gli interlocutori espressivi alternativi al teatro di prosa<sup>37</sup>.

Negli anni sessanta emergono così figure chiave che pongono le basi del Nuovo Teatro – denominato con le maiuscole, come precisato da Lorenzo Mango, “per alludere a un fenomeno culturale e non genericamente a un fattore di novità”<sup>38</sup> – elaborando tuttavia linee di poetica diverse come i contesti d'azione, lo stile e le modalità di lavoro. Il tratto comune consiste invece nell'interrogazione profonda “sull'identità del linguaggio teatrale”, ritenendo “che la sua investigazione abbia un peso maggiore della produzione di spettacoli” e distaccandosi “dalle modalità produttive ed estetiche del teatro ufficiale”<sup>39</sup>. Alla

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>38</sup> Lorenzo Mango, *In Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 199.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 200.

centralità del testo si contrappone la presentazione paritaria di tutti gli elementi che compongono lo spettacolo. In questo modo, la logica dello spettacolo stesso concepito come ‘messa in scena’ di un testo scritto viene ribaltata, per arrivare ad elaborare la prassi di una “scrittura scenica” alimentata “su linee parallele”<sup>40</sup> da una varietà di elementi. Si fa strada pertanto un nuovo modo di concepire il teatro: “antagonista verso l’istituzione, sia produttiva che linguistica, del teatro ufficiale”<sup>41</sup>.

Tale antagonismo si concretizza in una crisi dei teatri stabili che non è solo culturale, ma anche organizzativo-produttiva; l’esplosione della contestazione nel ’68 travolge infatti ogni istituzione, fra cui, appunto, il teatro pubblico e “il collasso istituzionale degli stabili non è che il correlativo economico-burocratico del progressivo sclerotizzarsi della regia critica italiana, prassi fondata sulla scomposizione del copione e sulla sua ricomposizione ‘critico’-attualizzante”<sup>42</sup>. Alla deriva degli stabili e al ripiegamento della regia critica si associano poi, verso la metà degli anni sessanta, esigenze pressanti di ‘rivoluzione’, che riassumiamo brevemente in questa sede, solo per esigenza di chiarezza, per rimandare poi alla bibliografia specifica sull’argomento<sup>43</sup>:

<sup>40</sup> Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 78.

<sup>41</sup> Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., p. 200.

<sup>42</sup> Claudio Longhi, *L’Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 18 (in questa stessa collana): vol. 6.

<sup>43</sup> Per una contestualizzazione generale, si legga almeno: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984; Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro n. 3. Rapporto sul teatro italiano di oggi*, Bologna, Patron, 1990; Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996; Roberto Alonge e Francesca Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in Aa.Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, *Anaguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, cit., pp. 567-701; Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., pp. 197-248.

- nel 1965 fa la sua prima comparsa sulle scene italiane, partendo dagli Stati Uniti, il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, che propone al pubblico romano *The Brig e Mysteries and Smaller Pieces*;
- nel novembre del 1966 un gruppo di intellettuali ed artisti – fra cui Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci, Leo de Berardinis – pubblica sulla rivista «Sipario» un documento che sostiene un radicale svecchiamento della nostra civiltà intellettuale dal titolo programmatico: *Per un convegno sul nuovo teatro*<sup>44</sup>;
- tra il 9 e il 12 giugno 1967 il convegno si svolgerà ad Ivrea e in quella sede viene costituita l'Associazione del Nuovo Teatro
- nello stesso anno Jerzy Grotowski presenta al Festival di Spoleto *Il Principe costante*<sup>45</sup>.

Come osservato da Claudio Longhi, “parallelamente agli assalti al decrepito teatro istituzionale, a metà degli anni sessanta si registra pure un tentativo di ridefinire il rapporto fra teatro ed esperienza letteraria”<sup>46</sup>. Alla crisi della nuova drammaturgia si associa, infatti, il violento rifiuto del testo portato avanti dalle neoavanguardie sulla scorta degli scritti di Antonin Artaud cui faremo ampiamente riferimento in seguito, nel capitolo dedicato alla drammaturgia ‘reclusa’ di Armando Punzo. Ancora la rivista “Sipario” ospita infatti, nel 1965, le inchieste dedicate all’argomento e intitolate *Gli scrittori e il teatro* (n. 229, maggio) e *Teatro e letteratura* (n. 232-233 agosto-settembre), mentre Pierpaolo Pasolini, nel 1968, pubblica

<sup>44</sup> Aa.Vv., *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», 247, novembre 1966. Il manifesto si chiude con l’invito a partecipare ad un Convegno dove lo statuto del nostro teatro sia ridefinito dalle basi.

<sup>45</sup> Cfr. (nella stessa collana) Lorenzo Mango, *Il Principe costante di Calderon de la Barca - Slowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

<sup>46</sup> Claudio Longhi, *L’Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti*, cit., p. 23.

sul numero di gennaio-marzo della rivista «Nuovi Argomenti» il suo *Manifesto per un nuovo teatro*.

Il 1969 rappresenta un anno fondamentale, scandito dagli avvenimenti che elenchiamo di seguito: il 19 febbraio gli studenti occupano l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico; Giuliano Scabia avvia a Torino l'esperienza di 'decentramento' coi ragazzi del doposcuola di Corso Taranto; Elvio Fachinelli presenta sul n. 38 di «Quaderni piacentini» il *Programma per un teatro proletario di bambini* di Walter Benjamin cui abbiamo già fatto riferimento, a proposito della "scuola per orfani e bambini sbandati" organizzata dalla regista Asja Lacis dopo la Rivoluzione d'Ottobre.

Da parte sua, Roberto Alonge chiarisce come, proprio attraverso la prassi del teatro ragazzi si imponga anche il nuovo modulo operativo dell'animazione teatrale: "un modo di fare teatro senza autore, regista, copione, palcoscenico, organizzazione industriale dello spettacolo [...] che rompe la divisione attori-spettatori"<sup>47</sup>, trasformando gli spettatori in attori.

Nel luglio 1969, va in scena al Festival dei Due Mondi di Spoleto l'*Orlando furioso* di Ariosto-Sanguineti per la regia di Luca Ronconi, dove la rielaborazione del poema cavalleresco – testo di matrice non drammatica, ma che ben si presta a una drammatizzazione – da parte di uno dei maggiori poeti del Novecento italiano sfida la fantasia visionaria del giovane Ronconi, rompendo la quarta parete e la divisione attori-spettatori, appunto, attraverso l'uso della simultaneità rappresentativa. Anticipiamo dunque alcuni elementi – sdoganati proprio dallo spettacolo di Ronconi – e rielaborati con modalità originale da Armando Punzo nei suoi spettacoli: la presenta-

<sup>47</sup> Roberto Alonge, *L'animazione teatrale: strategia capitalistica, gestione del movimento operaio e possibile uso rivoluzionario*, in Roberto Alonge, Franco Berardi, Paolo Bertetto e Roberto Tessari, *Cultura, lavoro intellettuale e lotta di classe*, Napoli, Guida, 1973, p. 188.

zione simultanea di più azioni; l'itineranza del pubblico fra i luoghi deputati alla rappresentazione, la scelta autonoma del punto di osservazione privilegiato; la ricostruzione percettiva dello spettatore che viene promosso a co-autore dello spettacolo (nella sua complessità di codici, dove nessuno prevale sugli altri); la riscoperta del testo-guida, seppure rielaborato in soluzioni nuove per la scena. D'altro canto, la prospettiva decentrata dell'azione teatrale, lo stretto nesso teatro/società, l'uso di attori non professionisti, la rottura dell'organizzazione industriale dello spettacolo e la valorizzazione del processo creativo sul prodotto collegano il lavoro della Fortezza alle esperienze del Nuovo Teatro e dell'animazione.

Sul concetto di "costringimento" – mutuato dagli studi di Fabrizio Cruciani su Jacques Copeau<sup>48</sup> – Meldolesi fonda invece la propria ricerca di una chiave di accesso al teatro d'interazione sociale, ricercandone (non senza qualche difficoltà) radici comuni, data la varietà dei fenomeni in oggetto. In questa prospettiva, è il corpo dell'attore a funzionare come nucleo generativo di questo teatro, stabilendo relazioni che hanno origine nel preconsciouso, ma assai simili a quelle osservate da Konstantin Stanislavskij nella pratica attorica. Partendo da tali presupposti, il lavoro di Armando Punzo sull'attore sociale – definizione che chiariremo in seguito – detenuto in carcere non farebbe che oggettivare quella condizione di costringimento originario dal cui superamento si genera l'invenzione. Una diversità, dunque, esposta all'ennesima potenza, non tanto per ricreare uno spaccato mimetico di realtà, quanto per generare un trampolino di lancio per l'immaginazione.

Procedendo a ritroso, verso l'origine del teatro carcerario in

<sup>48</sup> Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

Italia, la prima esibizione da parte di un gruppo di detenuti al di fuori delle mura di una struttura di reclusione è quella della compagnia Teatro-Gruppo (oggi Compagnia Stabile Assai) fondata dall'educatore Antonio Turco nella Casa circondariale di Rebibbia, che il 5 luglio 1982 porta in scena al Festival di Spoleto *Sorveglianza Speciale*, tratto da Jean Genet e diretto dal regista Marco Gagliardo. A seguire, nel 1984, Luigi Pagano istituisce un laboratorio di teatro nel carcere di Brescia e successivamente in quello di San Vittore, aprendo la via alle esperienze di Velemir Teatro nel carcere di Trieste e della Compagnia Katzenmacher in quello di Lodi. Sempre nel 1984, suscita grande interesse la tournée del San Quentin Drama Workshop<sup>49</sup>, il gruppo fondato dall'ergastolano Rick Cluchey (graziato per meriti teatrali) che aveva portato in Italia – prodotto da Pontedera Teatro – *Beckett directs Beckett*, con forti ricadute d'attenzione sul territorio e facendo anche un breve passaggio proprio a Volterra<sup>50</sup>.

A partire da queste prime esperienze-pilota, il teatro in carcere ha avuto modo di divenire, nel corso degli anni, una realtà molto diffusa, sia nell'area penale per adulti, che in quella minorile, con un numero sempre crescente di operatori

<sup>49</sup> Compagnia fondata nel 1957 all'interno del carcere di San Quentin, in California, dall'ergastolano Rick Cluchey e riconosciuta come primo esperimento a livello mondiale di teatro in carcere. Nel 1984, il Teatro di Pontedera ha prodotto il progetto *Beckett directs Beckett*, composto dalla trilogia *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *L'ultimo nastro di Krapp*. Cfr. Emilio Pozzi, Vito Minoia, *Recito dunque so(g)no. Teatro e Carcere 2009*, Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2009, in part. si veda Carlotta del Bianco, Francesca Romana Nascè (a cura di), *Cinque domande a Rick Cluchey*, pp. 34-35.

<sup>50</sup> A questo evento è dedicato il montaggio di un documentario girato dalla troupe newyorkese Viper Records diretta da Lance Duerfhard (2008), che ha sostato per una settimana presso la Fortezza Medicea assistendo al lavoro di Armando Punzo. Nonostante Duerfhard abbiamo effettuato una serie di riprese di cui abbiamo documentazione fotografica sul sito della compagnia, il progetto non è andato poi in porto e nessuna documentazione video è conservata nell'archivio di Carte Blanche.

teatrali e registi professionisti che lavorano nel settore, creando e sostenendo compagnie di detenuti-attori. Tra le esperienze più note, ricordiamo: il Tam - Teatromusica diretto da Michele Sembini e Pierangela Allegro, con sede nella Casa circondariale NCP Due Palazzi di Padova<sup>51</sup>; la regista Donatella Massimilla, che dopo aver lavorato con Ticvin Società Teatro presso il carcere di San Vittore, fonda il Centro Europeo Teatro e Carcere, attivo fra Roma e Milano, inserendosi nell'ambito di progetti finanziati da programmi europei e finalizzati al reinserimento lavorativo e sociale dei detenuti attraverso le arti e i mestieri del teatro<sup>52</sup>. Ad Arezzo, all'interno della Casa Circondariale, Gianfranco Pedullà porta avanti il suo progetto con la compagnia Il Gabbiano, iniziativa sostenuta dalla regione Toscana<sup>53</sup>. Ricordiamo poi il lavoro di Riccardo Vannucci-

<sup>51</sup> Si tratta di un percorso iniziato nel 1980 che, senza trascurare l'orizzonte internazionale, si è radicato profondamente nel territorio che lo ospita; il progetto si articola infatti in diverse direzioni: l'impegno con i detenuti del carcere di Padova, l'attività pedagogica con l'officina delle arti sceniche Oikos, l'intensa programmazione del Teatro Maddalene, divenuto, nel 1995, uno spazio di produzione e condivisione culturale e artistica aperto alla città. A partire dal 2004, Michele Sambini e Pierangela Allegro decidono che la loro esperienza di TAM Teatro Carcere ha raggiunto una propria maturità, concludendo un ciclo di sperimentazione artistica. Conseguentemente, per dare continuità al progetto e riconoscerne un valore sia teatrale che sociale, concordano che l'esperienza prosegua con la conduzione di Maria Cinzia Zanellato e Andrea Pennacchi attore e drammaturgo. Cfr. Maria Cinzia Zanellato e Andrea Pennacchi, *Tam Teatromusica*, in Emilio Pozzi, Vito Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 138-141.

<sup>52</sup> Centro Europeo Teatro e Carcere (CETEC) realizza da quindici anni progetti di teatro e arte sociale in Italia e in tutta Europa. L'iniziativa nasce da una lunga esperienza di Donatella Massimilla come regista prima di Ticvin Società Teatro (Milano) e, successivamente, dalle compagnie La Nave dei Folli e Alice T., nelle sezioni maschili e femminili del carcere di San Vittore. Consultabile sul sito internet: <http://www.cetec-edge.org>.

<sup>53</sup> Progetto teatro/carcere nato nella casa circondariale di Arezzo, in stretto accordo con la Regione Toscana, la Provincia di Arezzo, dove opera la compagnia il Gabbiano formata da attori detenuti. Consultabile sul sito: <http://www.tparte.it>.

ni<sup>54</sup> presso il carcere di Rebibbia e gli interventi della cooperativa sociale ESTIA all'interno di quello di Bollate, a partire dal 2003, che hanno portato alla fondazione della compagnia Teatro InStabile<sup>55</sup>.

Tali esperienze sviluppano varie forme di collaborazione con istituzioni culturali, con quelle del Ministero della Giustizia e con gli Enti Locali: alcune sono finanziate esclusivamente da questi ultimi o dall'Amministrazione penitenziaria; altre riescono a entrare in progetti che implicano la collaborazione di diversi soggetti istituzionali. Il primo Centro Teatro e Carcere nasce proprio per iniziativa dell'Associazione Carte Blanche nel 1994, basandosi su un accordo di programma tra Regione Toscana, Provincia di Pisa e Comune di Volterra. Il suo

<sup>54</sup> Riccardo Vannuccini è regista teatrale e cinematografico, autore, attore e studioso delle problematiche dello spettacolo. Laureato in Storia del Teatro e dello Spettacolo, ha debuttato in teatro nel 1978 al Festival dell'Avanguardia di Roma, dove erano presenti, tra gli altri, Carmelo Bene e Leo de Berardinis. Ha collaborato con Luca Ronconi, Peter Stein, Vittorio Gelmetti, Renato Mambor. Ha presentato progetti e spettacoli a Roma al Teatro Argentina (*Sabbia*), al Palladium (*Femmina*), al Teatro Eliseo (*Come Scimmie fra gli alberi*), al Teatro India (*Oresteia*), al Festival dei due Mondi di Spoleto (*Las Meninas*) e a Teheran, Amman, Beirut, Berlino. Ha realizzato il lungometraggio *Scimmia – autobiografia di R.C.*, è ideatore e curatore di mostre, installazioni e progetti *site-specific*, fra cui le cui sedi ricordiamo Palazzo Venezia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Museo MACRO di Roma.

<sup>55</sup> Fondata da Michelina Capato Sartore nel ruolo di direttore artistico inizia la sua attività già nel 1993 all'interno della Casa circondariale di San Vittore a Milano, con gli allestimenti di *Parliamone!* (1995); *L'indifferente* (1997); *All'ombra di un desiderio* (1999), per poi proseguire l'attività, a partire dal 2002 presso la Casa di reclusione di Milano-Bollate, attività tutt'ora in corso. La cooperativa ESTIA ha sempre declinato l'attività teatrale con particolare attenzione alla formazione ed all'inserimento professionale di tecnici, macchinisti, luci e audio e, dal 2002 ad oggi, sono molti gli ex-detenuti inseriti in qualità di tecnici nelle attività esterne di cooperativa o presso service tecnici o teatri. Cfr. Giulia Innocenti Malini, *Niente è come sembra! Sviluppi contemporanei del teatro in carcere: l'esperienza di Brescia*, in *Carceri, Cinema, televisione, teatro, videogame, pubblicità*, in «Comunicazioni sociali online», 4, 2011, in partic. pp. 68-70; Valentina Garavaglia, *Suggerimenti post-drammatiche di un teatro di confine*, in «Itinera», 5, 2013, pp. 76-102; Ead., *Teatri di confine. Il post drammatico al carcere di Bollate*, Udine, Mimesis, 2014.

compito è essenzialmente di proteggere e promuovere l'attività della Compagnia della Fortezza, dopo il rodaggio e i successi dei primi anni. In seguito, all'iniziativa originaria promossa dagli Enti locali, si aggiungono anche le attenzioni dei Ministeri più direttamente interessati, il Ministero della Giustizia e il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali per il tramite dell'ormai soppresso ETI – Ente Teatrale Italiano.

A partire dal 1999, la Regione Toscana è impegnata nel progetto *Teatro e carcere*<sup>56</sup>,

espressione di un intervento pubblico non episodico a sostegno delle attività di produzione e di formazione svolte ad opera di compagnie e di artisti all'interno delle case circondariali e degli istituti di pena della regione, al fine appunto di consolidare una rete atta a favorire il coordinamento e il confronto tra esperienze altrimenti isolate<sup>57</sup>.

### Il teatro in carcere diviene pertanto

un ponte comunicativo tra culture e comunità diverse, tra liberi e non liberi [...], un luogo di mediazione tra carcere e città, un luogo di arricchimento esperienziale, un luogo di sperimentazione per nuove coscienze e nuove relazioni<sup>58</sup>.

Il progetto è intervenuto, negli anni, a sostegno di associazioni teatrali che hanno svolto, all'interno delle carceri, attività di formazione teatrale e laboratoriale, consentendo la realizzazione di eventi produttivi, spesso caratterizzati anche da una rilevante qualità artistica. Sulla scorta di questa esperien-

<sup>56</sup> Cfr. Ilaria Fabbri, *I cinque obiettivi di un progetto*, in *Recito, dunque so(g)no*, cit., pp. 112-115.

<sup>57</sup> Giulia Innocenti Malini, *Niente è come sembra!*, cit. p. 67. Per una descrizione più completa dell'esperienza, cfr. [www.regione.toscana.it/regione/export/RT/sitoRT/Contenuti/sezioni/cultura/spettacolo/rubriche/piani\\_progetti/visualizza\\_asset.html](http://www.regione.toscana.it/regione/export/RT/sitoRT/Contenuti/sezioni/cultura/spettacolo/rubriche/piani_progetti/visualizza_asset.html) 562488255.html.

<sup>58</sup> Ilaria Fabbri, *I cinque obiettivi di un progetto*, cit., p. 113.

za pilota, il 21 luglio 2000 è stato firmato così il protocollo d'intesa per l'istituzione del "Centro Nazionale Teatro e Carcere", che conferisce maggior spessore e corpo alle attività svolte dallo stesso Centro.

Come si evince da questa breve sintesi, la Regione Toscana ha assunto con decisione un ruolo pionieristico nella diffusione delle attività di teatro in carcere, con professionisti che hanno disseminato le proprie esperienze in vari centri del territorio (Empoli, Firenze, Livorno, Massa Marittima, Montelupo, Pisa, Pistoia, Prato, Siena, S. Gimignano<sup>59</sup>). Tuttavia, sulla scorta dell'attività del direttore di carcere Luigi Paganò, prima a Brescia, poi a San Vittore a Milano, due istituti di pena bresciani – la Casa Circondariale di Mombello e la Casa di Reclusione di Verziano – hanno iniziato, a partire dal 2003, una collaborazione con i docenti e gli studenti dello STARS - Scienze e Tecnologie delle Arti e dello Spettacolo, corso di laurea dell'Università Cattolica. È nato così, dopo un periodo d'interruzione dell'attività, il laboratorio *Legami in spazi aperti*, tra marzo e maggio del 2010, presso il carcere di Verziano, i cui esiti mostrano una restituzione pratica dell'idea innovativa "di integrare bisogni e risorse di due istituzioni apparentemente molto lontane tra loro, una casa di reclusione e un'università, dando vita a un laboratorio di teatro sociale in carcere, cui partecipino studenti universitari, che si stanno formando alle discipline dello spettacolo"<sup>60</sup>.

Negli stessi anni, anche la Regione Emilia-Romagna ha manifestato interesse per le attività di teatro in carcere, realizzando nel 2009 un'indagine conoscitiva sulle attività presenti in regione, ritenendole espressione di una volontà fattiva

<sup>59</sup> Dati tratti dal sito della Regione Toscana, <http://regione.toscana.it>, *Teatro in carcere, progetto regionale dell'Assessorato alla cultura*, sezione "Teatro e Spettacolo".

<sup>60</sup> Giulia Innocenti Malini, *Niente è come sembra!*, cit., p. 72.

e proficua di collaborazione fra comuni e istituzioni detentive, al fine di reinserire le persone detenute in una relazione con la cittadinanza e col territorio che inizi già all'interno della struttura carceraria<sup>61</sup>. Nasce così il Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna, che lavora per costruire una rete fra le realtà teatrali che operano nelle carceri della regione, favorendone la visibilità e le interazioni. Costituitosi in associazione nel marzo 2011, nell'aprile dello stesso anno ha firmato un Protocollo d'intesa sull'attività di Teatro in Carcere<sup>62</sup> con la Regione Emilia-Romagna e il Provveditorato Regionale Amministrazione Penitenziaria, poi rinnovato nel 2016 con un Protocollo d'Intesa che coinvolge tre Assessorati Regionali (Cultura, Welfare, Formazione) e del Centro Giustizia Minorile Emilia-Romagna e Marche, per le attività teatrali con minori e giovani adulti in carico ai Servizi di Giustizia Minorile.

### *La disseminazione*

Se dal 1999 la Regione Toscana ha portato avanti il progetto *Teatro e carcere*, impegnandosi a consolidare una rete di esperienze maturate nel settore all'interno dei vari comuni di riferimento, non meno importante è stato il processo di restituzione e verifica dell'attività svolta in sedi differenti, ma con finalità simili. Attraverso una linea d'azione che vuole quindi promuovere, al di fuori delle carceri, le esperienze fatte in

<sup>61</sup> Tommaso Grandi (a cura di), *Indagine conoscitiva attività teatro carcere Emilia Romagna*, Comune di Ferrara, regione Emilia-Romagna, Ferrara 7 aprile 2009, disponibile sul sito della Regione: [sociale.regione.emilia-romagna.it/documentazione/pubblicazioni/ricerche-e-statistiche/indagine-conoscitiva-sulle-attivita-di-teatro-in-carcere-in-emilia-romagna/view](http://sociale.regione.emilia-romagna.it/documentazione/pubblicazioni/ricerche-e-statistiche/indagine-conoscitiva-sulle-attivita-di-teatro-in-carcere-in-emilia-romagna/view).

<sup>62</sup> Cfr. <http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/wp-content/uploads/2016/12/PROTOCOLLO-DINTESA-TEATRO-IN-CARCERE.pdf>.

Toscana, sono state sostenute anche attività editoriali o espositive, di cui è un esempio l'iniziativa *A scene chiuse*, a cura dell'Associazione culturale Teatrino dei Fondi, che ha previsto "la circuitazione regionale ed extra regionale della mostra realizzata dalla medesima associazione (specializzata anche in fotografia dello spettacolo) in occasione del convegno promosso dall'Assessorato alla cultura il 24 novembre 2008 scorso"<sup>63</sup>.

A livello di pubblicazioni sul territorio nazionale, si segnalano poi i *Quaderni di teatro carcere*, la rivista annuale a cura del Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna edita da Titivillus, sotto la direzione di Cristina Valenti. Mentre il volume *Recito, dunque so(g)no*<sup>64</sup>, edito nel 2009, ha portato alla luce di studiosi e operatori ben trentadue realtà teatrali in Italia che lavorano nelle carceri italiane, facendone conoscere progetti, metodi, obiettivi e testimonianze.

Dalla sempre crescente consapevolezza che i risultati di esperienze del genere debbano godere di visibilità e diffusione, è nato, nel 2011, il Coordinamento Nazionale delle Esperienze di Teatro in Carcere<sup>65</sup>, gruppo di artisti e studiosi facente

<sup>63</sup> Ilaria Fabbri, *I cinque obiettivi di un progetto*, cit., p. 113-114. Tra gli interventi previsti dal progetto c'è anche l'espansione dello spazio web dedicato alle attività di teatro in carcere, nell'ambito del sito regionale [www.cultura.toscana.it](http://www.cultura.toscana.it) e alla circuitazione del video realizzato dalla Regione Toscana sull'esperienza della rete affinché diventino strumento di comunicazione e di incontro per le istituzioni, gli operatori e la collettività.

<sup>64</sup> Emilio Pozzi e Vito Minoia, *Essere e sognare, sognare per essere qualche istruzione per l'uso*, in Emilio Pozzi e Vito Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, cit., p. 11: "Questo volume, nella sua articolazione, si è proposto di accompagnare il lettore dentro le mura, reale e mentali, delle carceri, con l'ausilio di voci autorevoli e di esperti studiosi, di protagonisti di vita e di scena, di testimonianze e di documenti, allo scopo, che ci si augura individuato con chiarezza, di fornire un quadro sufficientemente ampio del tema affrontato, scoprendo dunque, le variazioni nella diversità".

<sup>65</sup> Cfr. Il coordinamento nasce dopo il convegno *Immaginazione contro emarginazione*, svoltosi a Urbania (PU) dal 15 al 16 gennaio 2011 con l'intervento dei principali operatori e studiosi del campo nella realtà italiana, fra cui Emilio Pozzi, Vittoria Ottolenghi, Laura Mariani, Andrea Pennacchi e Maria Cinzia Zanellato,

capo a Vito Minoia, che (presso l'Università di Urbino "Carlo Bo") aveva già fondato, nel 1996, insieme ad Emilio Pozzi la rivista europea *Catarsi - Teatri delle diversità*<sup>66</sup>. Il Coordinamento ha voluto così promuovere ulteriormente progettazione, confronto e qualificazione del movimento teatrale sorto all'interno delle carceri italiane negli anni, impegnandosi sul fronte della documentazione e della ricerca, sia attraverso la rilevazione puntuale delle informazioni sia promuovendo lo scambio tra i partner, con la creazione di adeguati supporti, strumenti, stimoli interattivi fra le diverse esperienze nazionali e internazionali presenti in Italia e nel mondo.

Sul fronte della visibilità, nel 2012, nasce a Firenze anche *Destini Incrociati*, la prima rassegna nazionale del settore (in Toscana), che ha dato la misura della qualità di chi opera in carcere, mentre nel 2016 a Genova, Ivana Conte, direttrice artistica della stessa rassegna (patrocinata da

Giuliano Scabia, Piero Ristagno. Si citano i dati completi del convegno, iniziativa che si svolge ormai con cadenza annuale sotto il coordinamento di Vito Minoia: *Immaginazione contro emarginazione*, undicesima edizione del Convegno Internazionale di Studi sui Teatri delle Diversità, Urbania (Pu), 15-16 gennaio 2011, organizzato da Teatro Aenigma - Centro Internazionale di produzione e Ricerca sui rapporti tra Teatro e Disagio all'Università di Urbino Carlo Bo e Rivista Europea *Teatri delle Diversità*. Atto costitutivo e Statuto: [http://www.teatrocarcere.it/tcwp/wp-content/uploads/2013/05/statuto\\_documento\\_condiviso.pdf](http://www.teatrocarcere.it/tcwp/wp-content/uploads/2013/05/statuto_documento_condiviso.pdf).

<sup>66</sup> Con l'uscita di *Catarsi - Teatri delle Diversità 73-76*, un numero speciale di 160 pagine, la pubblicazione della rivista viene rilanciata con alcune importanti novità, tra cui la nascita del sito <https://www.edizioninuovecatarsi.org>. Di rilievo è anche la notizia che il Magazine *CERCARE - carcere anagramma di*, finora edito come supplemento di TdD, diventa testata autonoma interamente dedicata al teatro in carcere e alle potenzialità formative delle attività educative ed artistico-espressive nei penitenziari. La rivista, già partecipante ai lavori dello IATJ (International Archive of Theatre Journals), apre la collana "Theatre and University" in collaborazione con l'International University Theatre Association (AITU-IUTA) e partecipa ai lavori del "Theatre for Social Change Network" dell'International Theatre Institute (ITI\_UNESCO).

AGITA TEATRO<sup>67</sup>), ha coordinato una serie di incontri di formazione con i detenuti del carcere di Marassi, con l'obiettivo di riqualificare il personale che vi lavora. Nel dicembre 2019 invece si è svolta a Saluzzo l'ultima rassegna *Destini incrociati* – VI rassegna nazionale di teatro in carcere (12-14 dicembre 2019).

Fra gli ultimi atti del Coordinamento Nazionale, c'è poi la presentazione di un progetto triennale accolto dal MiBACT, che ha previsto attività di formazione e tre rassegne nazionali a Pesaro (2015), Genova (2016) e Roma (2017). Proprio in occasione della IV Rassegna a Roma, il 15-16-17 novembre 2017, al teatro Palladium, è stato fatto il punto della situazione relativamente al progetto, accogliendo fra le varie iniziative la mostra *Prigionie (in)visibili* dedicata al teatro di Samuel Beckett e alla sezione femminile della Casa Circondariale di Rebibbia.

Sempre sotto il patrocinio del Coordinamento, con il sostegno del Ministero di Giustizia – Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, si è svolta poi la VI Edizione della Giornata Nazionale del Teatro in Carcere, in concomitanza con il World Theatre Day 2019 (Giornata Mondiale del Tea-

<sup>67</sup> Per le informazioni ci siamo avvalsi del sito web: <https://www.agitateatro.it>. “AGITA è un'associazione costituitasi legalmente nel 1994, con l'obiettivo di promuovere la cultura teatrale-artistica nella Scuola e nel Sociale, di valorizzarne le espressioni richiamando l'attenzione collettiva [...] verso un fenomeno diffuso nel nostro paese e di estremo interesse”. Alcuni suoi soci hanno contribuito alla redazione del protocollo d'intesa siglato nel settembre del 1995 dal Ministero della Pubblica Istruzione, dal Ministero per i Beni e le Attività culturali e dall'ETI (Ente Teatrale Italiano). Un secondo protocollo d'intesa (dicembre 2006) fra gli stessi enti è stato sottoscritto anche da AGITA. Ne è risultata la manifestazione nazionale “Palcoscenico del teatro della scuola” (Viterbo 2007 e Assisi 2009). L'associazione è tra i firmatari del Protocollo d'intesa 2012/2015 “per la realizzazione di iniziative volte alla promozione e valorizzazione del linguaggio teatrale nelle scuola e per la realizzazione della Giornata Mondiale del teatro” (Miur, Mibact, Agiscuola, Fita, Uilt, Isicult).

tro), promossa dall'ITI Worldwide-Unesco (International Theatre Institute), che ha partecipato alla condivisione e alla promozione dell'evento sin dalla prima edizione nel 2014 e, dal Centro italiano dell'ITI. Da notare che la 57° Giornata mondiale del Teatro è stata celebrata nel carcere di Pesaro – Villa Fastiggi – con l'intervento di Tobias Biancone, Direttore Generale dell'Istituto Internazionale del Teatro-Unesco e del drammaturgo cubano Carlos Céspedes, autore del Messaggio internazionale per il World Theatre Day 2019.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020