

Rossella Menna

L'arte dell'attore secondo Armando Punzo. Da Venezia 1999 a Venezia 2023

Contro gli attori

Nel 1999 Armando Punzo accetta per la prima volta di dirigere uno spettacolo con un gruppo di giovani attori professionisti che non fanno regolarmente parte della sua Compagnia della Fortezza. Non che il regista, attore e drammaturgo partenopeo fosse alla prime armi. Anzi, a questa data è una delle figure di spicco del panorama internazionale, è co-direttore artistico di uno dei più importanti festival teatrali internazionali (VolterraTeatro), gli sono già stati attribuiti premi e riconoscimenti di prestigio, tra i quali un Ubu come migliore spettacolo per il suo *Marat-Sade* tratto dall'opera di Peter Weiss (1993), due Ubu speciali (1991 e 1993) e il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a Taormina per lo spettacolo *I Negri* da Jean Genet (1996). Il fatto è che per scelta, fin dai suoi esordi alla regia, con qualche significativa eccezione, il suo lavoro d'artista si svolge esclusivamente all'interno del Carcere di Volterra, dove nel 1988 ha fondato appunto la Compagnia della Fortezza: non soltanto la prima e ancora oggi più longeva esperienza di teatro in un carcere (a livello europeo), ma l'espressione di un progetto artistico tout court, fondato sulla solida convinzione che l'arte del teatro, per esprimere la sua vitale contraddizione rispetto alla vita ordinaria, necessita di condizioni di ricerca e produzione – in particolare di tempo e dedizione esclusiva – che il sistema professionistico italiano non poteva e non può garantire. E da quel convincimento, come testimoniano le varie tappe della sua carriera e numerose dichiarazioni in tal senso, Punzo è sempre stato fortemente restio a venire meno.¹ Non è un caso che anche in una di quelle eccezioni sopracitate, ovvero un seminario condotto nel 1993 con gli allievi della Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi di Milano, il regista abbia trovato il modo di portare attori e attrici fuori dalla scuola e di trasferire infine il lavoro all'interno del carcere, dando perfino vita a una produzione condivisa con gli attori della Fortezza.²

¹ Segnalo che, fatte salve alcune necessità di contestualizzazione, in questo contributo ometto esplicitamente il dibattito sul 'teatro sociale' e sulla (non) pertinenza di questa categoria per il teatro di Punzo. Per tale argomento mi permetto di rimandare a R. Menna, *Contro il teatro sociale. Il caso della Compagnia della Fortezza*, «Mimesis Journal», 11, n. 2, 2022, pp. 105-122 (<https://journals.openedition.org/mimesis/2592>).

² Nel gennaio del 1993 Punzo conduce un seminario con gli allievi attori e registi del terzo anno della Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi di Milano, a partire da alcune suggestioni tratte dall'Eneide di Virgilio, emotive più che testuali: «Resistere, andare avanti, senza mai

In quei primi anni tutte le proposte che mi arrivavano da fuori, fare regie in altri teatri, insegnare nelle scuole per attori, risuonavano in me come aggressioni violente, mi sentivo portato via con la forza dalla mia vita. Come oggi, in verità. Un po' perché lavorare con la compagnia richiede una presenza costante, anche con la testa, giorno e notte. Ma pure perché avvertivo che il mondo fuori era disposto a riconoscermi come artista solo se avessi accettato di andare via dal carcere. Però mi rendevo anche conto che la mia scelta rischiava di penalizzarci, di relegarci ai margini del teatro. Mi sembrava sbagliato che il nostro teatro, nonostante i tanti premi e l'attenzione, fosse vissuto come un'eccezione che doveva rimanere tale, un fatto esotico. Invece nella compagnia, oltre ad attori cresciuti tantissimo e capaci di rivaleggiare con chiunque, c'erano i miei collaboratori, che erano artisti eccezionali. Fu anche sotto la loro pressione che decisi di accettare l'invito alla Biennale di Venezia di Giorgio Barberio Corsetti. Pensai che rafforzare l'identità mia come regista e quella del gruppo di lavoro fosse la strategia giusta per dare forza anche alla Compagnia della Fortezza. Era l'occasione per dimostrare che non eravamo solo 'quelli del carcere', che potevamo lavorare ovunque, anche alla Biennale.³

A convincere Punzo nel tentare l'impresa veneziana è dunque Barberio Corsetti, direttore della Biennale Teatro dal 1999 al 2001. A fare la differenza, secondo quanto riporta lo stesso Punzo,⁴ è l'invito del direttore a immaginare una produzione-laboratorio, cioè uno spazio in cui condividere le pratiche messe a punto in carcere. Si tratta insomma di sperimentare con altri attori e attrici il suo metodo, esattamente come aveva fatto pochi anni prima con il corso alla Paolo Grassi. «Poi in realtà nella comunicazione della Biennale passò l'idea che l'apertura di quel laboratorio era il primo esito di un lavoro in fieri, e quasi subito sentii il peso di dover presentare uno spettacolo».⁵

fermarsi: ciò che rimane è la necessità di fuggire da un passato distrutto e degenerato diretti verso l'ignoto» (dagli appunti di lavoro del regista: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/eneide/>).

L'esito del laboratorio è uno studio aperto al pubblico presentato nella scuola nel febbraio dello stesso anno. Dal successo di questa esperienza didattica nasce il desiderio di proseguire il lavoro. Nel marzo del 1993, quindi, gli allievi della Paolo Grassi, autorizzati dal Ministero di Grazia e Giustizia, entrano una prima volta nel carcere di Volterra per proseguire il lavoro assieme ai detenuti-attori della Fortezza. Dal giugno dello stesso anno gli allievi lavorano in modo continuativo con la Compagnia della Fortezza al Progetto Eneide - Il Studio, che inaugura il Festival VolterraTeatro 1995 con due uniche rappresentazioni all'interno del Carcere (18, 19 luglio 1993).

³ A. Punzo, *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019, p. 163.

⁴ Dove non è indicato diversamente, come in questo caso, le notizie e le citazioni dirette sono tratte da conversazioni informali con il regista o frutto dell'osservazione diretta durante varie prove, laboratori e conferenze frequentate a partire dal 2012.

⁵ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 163.

Il laboratorio si svolge di mattina sull'Isola di San Giorgio, nella vasca di una vecchia piscina svuotata e nel giardino esterno. Non c'è alcun punto di partenza né testuale, né tematico; infatti, nei materiali ufficiali del Festival il lavoro viene individuato esclusivamente come «Laboratorio per una nuova produzione». L'unica cosa che Punzo porta con sé è il suo amaro giudizio sul mondo del teatro, quello che lo ha spinto a entrare in carcere dieci anni prima. Tutto comincia da un esercizio nel quale il regista chiede al gruppo di attori e attrici (una trentina circa) di porsi in relazione a uno degli attori che aveva precedentemente isolato e collocato a una ventina di metri dagli altri.

Avrebbero potuto fare qualunque cosa: baci, carezze, indifferenza, gioco, gesti aggressivi. E loro, dopo che uno ebbe rotto il ghiaccio dandogli uno schiaffo, scelsero di accanirsi sul compagno con una violenza estrema. Qualcuno cercò di stemperare la tensione con un abbraccio, un bacio, però poi prevalse tutt'altro. Nessuno lo aveva richiesto. Quel ciak di partenza segnò tutto il laboratorio, fu un massacro. Usai fino in fondo quello che loro mi restituivano e questo produsse esercizi di contrasto fisico al limite, in un'atmosfera di tensione continua, reale.⁶

L'esercizio e le sue conseguenze, insomma, diventano il tema portante del lavoro:

L'idea del vuoto, del nulla, del nichilismo è venuta con loro e da loro. Dal Nulla siamo passati al Nichilismo, all'Uomo in rivolta di Camus, fino ad arrivare all'Essere o non essere, al significato di questo oggi, all'Amleto e alla sua negazione con il testo di Müller. Ogni spettacolo è (deve essere) il tentativo di distruggere la realtà, Müller parla molto significativamente di renderla impossibile.⁷

Il processo comincia a complicarsi fin da subito perché Punzo, di fronte ad attori allenati alla rappresentazione, all'interpretazione di ruoli e personaggi, che gli ripropongono proprio quei meccanismi teatrali da cui era rifuggito anni prima, pretende invece di andare a fondo su quella violenza da cui sono partiti, su un'attitudine, un elemento effimero, rifiutando ai giovani partecipanti una partitura nella quale possano sentirsi a casa. «Sono così estenuato da quest'arte, questo ripetersi. Non si può più restituire la vera vita? [...] Ogni volta è come guardarsi dentro ed aver paura di non trovare niente», annota nel diario di lavoro.⁸

⁶ Ivi, p. 164.

⁷ Dalle note di regia dello spettacolo.

⁸ Il diario di lavoro è pubblicato in un volume bifronte (*I buoni e i cattivi/Nihil*) che riporta da un lato le fotografie di una mostra di Stefano Vaja intitolata *I buoni e i cattivi*, nella quale sono accostati i due lavori sull'*Amleto* del 2001 (quello con i detenuti e quello con gli attori di Venezia) e dall'altro alcuni materiali legati a *Nihil*: due scritti di Armando Punzo e uno di Franco Quadri.

Il laboratorio veneziano si conclude senza arrivare a un punto e alcuni partecipanti abbandonano il lavoro in polemica, estenuati da una ricerca apparentemente priva di senso e di finalità.

Capita sempre che gli attori si sentano in difficoltà nel non capire dove porti veramente quello che facciamo, che si sentano sbandati rispetto alle loro aspettative. Ma dove deve portare? Cosa vuoi capire? Il mio metodo è sempre stato quello di cominciare a cercare senza sapere dove sarei arrivato, se sapessi già tutto non potrei attivare un processo creativo vero, aperto e rischioso. Sicuramente non formo attori dal punto di vista tecnico. Li coinvolgo in un'idea. Mi lascio vedere, durante questo processo, in tutte le mie fragilità, come regista e come uomo, e mi aspetto che facciano lo stesso con me. Io questo ho da offrire: entrare insieme in una dimensione nuova. Quando si difendono dalla mia proposta alimentano ancora di più il mio rifiuto, perché la loro reazione mi conferma che gli attori vogliono essere messi al lavoro, vogliono un ruolo, e quando l'ottengono sono soddisfatti come bambini. Proprio come gli uomini che vogliono entrare a far parte della vita sociale. In questo c'è qualcosa che proprio non amo.⁹

Ma qui comincia il vero viaggio, perché quelli che restano, assieme a qualche nuovo partecipante interessato al processo in atto, raggiungono Punzo a Volterra durante l'inverno, proprio com'era accaduto per gli allievi della Grassi. A questo punto partono due lavori paralleli, uno con i detenuti-attori e l'altro con una quindicina di attori e attrici incontrati a Venezia, entrambi sull'Amleto, riletto alla luce dell'*Hamletmaschine* di Müller.

Nel ricordo di una delle attrici che arrivano a Volterra, Roberta Rovelli, c'è soprattutto la differenza percepita rispetto agli attori della Fortezza:

Ognuno di noi con le proprie caratteristiche sembrava servire a qualcosa. Oppure a niente, e allora si aspettava. Armando guardava e scriveva, poi ogni tanto diceva una parola, una frase (dell'*Amleto* in quel periodo) e qualcuno completava la frase, la parola, il testo. Il testo trovava la forza di uscire, vero, necessario, unico. I testi venivano ripetuti tantissime volte, fino a quando le parole perdevano il significato originario per acquistarne uno magari inaspettato. Quelle parole, dentro alle loro bocche parlavano di un Noi. Era tutto grosso, grande, a volte eccessivo come i loro corpi. Noi eravamo il contrario. A volte sentivo i due mondi fare a pugni. Noi attori. Noi con le nostre fragilità. Con lo studio alle spalle, con i sogni e i desideri di giovani attori. Chi non si è fatto scalfire ha potuto continuare come se niente fosse. Io ero giovane, giovanissima. Mi ha cambiato lo sguardo sulle cose. Per un periodo, mi sembrava tutto finto quello che dicevo. Impossibile fare testi, 'recitare'.¹⁰

⁹ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 167.

¹⁰ Da una conversazione telefonica con l'attrice registrata il 1° agosto 2018.

Il lavoro diventa sempre di più una riflessione su cosa sia il teatro e cosa sia l'essere attore, «su cosa significhi farsi utilizzare non importa in cosa, dalla pubblicità delle olive in tv allo spettacolo al Piccolo con Ronconi».¹¹

La macchina di *Amleto*, come nell'*Hamletmaschine* di Müller, mi sembrava la macchina perfetta del teatro, una macchina deleteria che non restituisce vita. Cosa accade nell'uomo, nell'interprete di Amleto quando recita: 'La speranza non si è realizzata, le mie parole non dicono più niente'? Tutto cade nel vuoto. E a cosa si riducono la vita e il teatro quando si perde la speranza di rinominare il mondo? Gli attori erano tanti Amleto e tante Ofelia in attesa di essere messi a ripetere il loro ruolo per l'ennesima volta.¹²

Il laboratorio prosegue nell'estate del 2000 a Venezia con una seconda sessione e un anno dopo, finalmente, si arriva alla nascita di uno spettacolo coprodotto dalla Biennale, dal *Theaterspektakel* di Zurigo e dal *Metastasio* di Prato. L'opera, *Nihil*, debutta il 24 agosto 2001 al Teatro alle Tese di Venezia, esattamente un mese dopo il debutto dell'*Amleto* della Compagnia della Fortezza nel Carcere di Volterra.

Il giorno della prima la tensione è altissima e lo spettacolo comincia con un ritardo notevole. All'ora del debutto, il processo creativo (come accadrà poi sempre nei lavori della Fortezza) è ancora del tutto aperto, e infatti, come nota Franco Quadri, oltre a stare in scena come regista e autore, Punzo si assume anche la responsabilità di gestire fonica e luci in diretta in base alle necessità di quello che decide di mostrare.¹³

Il pubblico fuori si agitava. Si aspettavano tutti qualcosa da me, ma io aspettavo il momento giusto per cominciare. Lo spettacolo andò avanti per due o tre ore, durante le quali trascinavo gli attori su stracci neri in una scenografia che ricordava il teatrino di San Pietro dove avevamo lavorato tutto l'anno e in cui avevamo allestito la scena di un interno.¹⁴

Come osserva sempre Quadri

Lo spazio è un vero palcoscenico, che non cerca un travestimento ma raccoglie qua e là dei mobili, degli elettrodomestici, un orologio a pendolo, ma anche una corazza da guerriero posata vicino a un attaccapanni, come in un ripostiglio del quotidiano che cerca di vincere il grigiore con la bizzarria di un campionario di oggetti fuori uso. Non manca la presenza del nostro regista, che però s'è abbigliato tutto in nero come quei servi di scena che intervengono nel teatro orientale a cambiare le scene o a muovere i burattini. In effetti i suoi interpreti è lui stesso a sistemarli come fantocci su dei tappetini che dai margini della scena trascina in giro in quello spazio a suo piacimento, per

¹¹ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 168.

¹² Ivi, pp. 168-169.

¹³ Cfr. F. Quadri, *Prima di tutto, niente cliché*, in *I buoni e i cattivi/Nihil*, cit.

¹⁴ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 171.

abbandonarli a un certo punto sul loro piedistallo a dire un brano di Ofelia, o buttati in tirate mediche sul cancro o su qualche virus, a tentare una filastrocca, per poi venire archiviati in un angolo, girati verso una parete.¹⁵

È uno spettacolo che indossa la propria contraddizione in modo evidente – annota invece Massimo Marino nella sua recensione – : denunciare il disgusto per la ripetizione cercando di tenere viva la forma teatro, perché se ne riconosce l'ancora insostituibile funzione. Lo spettatore invocherebbe, sicuramente, uno sfoltimento della materia (due ore, zeppe di iterazioni, sono troppe), una maggiore concertazione e concentrazione. Ma rimane affascinato dalla sfida di questi esercizi sul vuoto. Contro il vuoto.¹⁶

Dopo la prima veneziana la compagnia parte per la tournée, in un clima generale di forte agitazione. Gli attori, le attrici e il regista sono irrequieti, nonostante le repliche che stanno macinando non hanno ancora trovato una forma che traduca fino in fondo il senso di due anni di lavoro. La chiave arriva un pomeriggio, durante la lunga attesa prima dell'inizio dello spettacolo serale, quando due degli attori, Roberta Rovelli e Umberto Petranca, cominciano di loro iniziativa una lunga improvvisazione:

Da qualche parte – racconta l'attrice – bisognava far uscire quella tensione, altrimenti saremmo scoppiati. Parte del gruppo si autopuniva, io e Umberto giocavamo. Giocavamo perché ci sembrava l'unica possibilità per sopravvivere. A domande troppo grandi per noi. Forse erano le sue domande, non le nostre, noi ancora non sapevamo e non potevamo rispondere. A quelle ore, quella noia, a quell'obbligo di stare lì rispondemmo nell'unico modo possibile: distruggere. Tra le risate nascoste prendevamo in giro tutto quello che non capivamo. Eravamo al limite, basta. Bisognava distruggere per trovare il senso di tutti quei mesi.¹⁷

I due attori ripropongono in versione comica tutti gli stilemi del laboratorio con Punzo, l'arrovellarsi che sembra non portare a nulla, l'attesa surreale di uno spettacolo che sembra dover arrivare da un altrove e non arriva mai, e poi le parole del critico Masolino D'Amico che aveva sminuito quanto visto a Venezia definendolo «Il trasloco». Rovelli e Petranca dissacrano con tutta l'energia possibile il lavoro di due anni.

A un'ora dalla replica – ricorda il regista – chiesi loro di fare esattamente la stessa cosa nello spettacolo. Mi piacque tantissimo, perché avevano finalmente reagito mettendo in gioco se stessi. Così *Nihil* è diventato uno spettacolo ironico e cattivo rispetto al mestiere dell'attore.¹⁸

¹⁵ F. Quadri, *Prima di tutto, niente cliché*, in *I buoni e i cattivi/Nihil*, cit.

¹⁶ M. Marino, *Attori in cerca di personaggi*, «Tuttoteatro», 10 febbraio 2022.

¹⁷ Conversazione con Roberta Rovelli, cit.

¹⁸ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 172.

Se qualcuno ha abbandonato il campo, ad altri – come testimonia Rovelli – l'esperienza di *Nihil* cambia la vita, il modo di pensarsi e di guardare le cose. Ma questo processo non è privo di conseguenze. Nel corso dei mesi, infatti, il primo storico gruppo di collaboratori di Punzo comincia a dare segni d'insofferenza e di sfiducia rispetto al suo tirare la corda fino ai limiti. Una sfiducia che Punzo non perdona e che dà il via a un ricambio quasi totale delle maestranze della Fortezza. Per le stesse ragioni, però, questo momento di crisi rappresenta un passaggio assai interessante della ricerca artistica del regista, e in particolare dal punto di vista della sua relazione con gli attori e con la dimensione della performatività, uno snodo doloroso ma fondamentale per mettere sempre più a fuoco la sua personale concezione della recitazione: l'innesto di un'idea che richiede un'adesione, uno scontro, una relazione organica. Col senno del poi, non si è sbagliato Franco Quadri quando proprio a proposito di *Nihil* scriveva che lo spettacolo era un'indagine radicale su «quale teatro si possa fare oggi in un momento di crisi della comunicazione tradizionale e come si possano sostituire le parole della realtà scespiriana», «l'inizio di nuovi traguardi creativi» e soprattutto solo l'ultimo, in ordine di tempo, «degli esempi di come può maturare una crisi espressiva attraverso un'opera», annoverando accanto a *Nihil* alcuni spettacoli del Living Theatre, di Fabre, Kantor, Leric e Quartucci.

Muovendo dalle questioni messe in luce dall'esperienza veneziana, in questo saggio si tenterà una prima riflessione sull'esperienza teatrale di Punzo dal punto di vista della recitazione e della pedagogia attoriale, a partire dalla formazione nei primi anni Ottanta con il gruppo Internazionale l'Avventura, fino ai più recenti sviluppi del suo lavoro con gli attori della Fortezza, fondato appunto su una stretta relazione tra performatività e composizione drammatica.¹⁹

¹⁹ Sull'approccio alla recitazione di Armando Punzo non esistono a oggi contributi strutturati, salvo qualche sporadica riflessione che emerge per lo più nelle recensioni degli spettacoli (per il nutrito corpus di recensioni si rimanda alla rassegna stampa interamente pubblicata sul sito www.compagniadellafortezza.org). La vasta bibliografia sul lavoro della Fortezza è infatti composta in prevalenza da pubblicazioni risalenti ai primi anni di attività che ricostruivano per lo più la genesi dell'esperienza (tra queste: M. T. Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Piombino, TracEdizioni, 1992; Letizia Bernazza, V. Valentini (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, con VHS, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998; A. Cremonini (a cura di), *La Compagnia della Fortezza 1988-1998*, Roma, Stampa Alternativa, collana Millelire, 1998); da numerosi articoli di taglio storico-critico dedicati al lavoro di Punzo, ma mai nello specifico al suo rapporto con gli attori (si segnalano soprattutto gli studi di Piergiorgio Giacché, Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, Massimo Marino, Gerardo Guccini e Cristina Valenti) e da alcuni articoli e/o volumi di approfondimento di singoli spettacoli (tra i recenti: C. Valenti, *Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza*, «Prove di Drammaturgia», 2016, 1/2, pp. 4-13; R. Mazzaglia, *'Pinocchio. Lo spettacolo della ragione' di Armando Punzo*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 332-334; A. Frattali, *Santo Genet da Genet per la*

Limite e resistenza: l'influenza del Gruppo Internazionale L'Avventura (e di Grotowski)

Armando Punzo mette a fuoco la sua vocazione teatrale durante i primi anni di università all'Orientale di Napoli, e in particolare grazie a un corso di Storia del teatro tenuto da Vanda Monaco. A folgorare lo studente di provincia è la lettura della quarta di copertina di *Per un teatro povero* di Jerzy Grotowski, quella che parla dell'attore prostituta: «Ciò che colpisce, quando si pensa al mestiere dell'attore, così come è praticato oggi, è il suo squallore: l'appalto su di un corpo che viene sfruttato dai suoi protettori – direttori e registi».²⁰ A quell'altezza, poco più che ventenne, Punzo ha già incontrato autori per lui fondamentali, come Gurdjieff e Ouspensky, ed è alla ricerca di una pratica nella quale incanalare il suo bisogno di mettere in discussione il concetto di origine e di destino, di intervenire sul mondo: un modo per rispondere al suo senso di scollamento dall'ordinario senza cedere alle lusinghe dell'impegno politico, dei discorsi, delle assemblee e dei dibattiti che all'Orientale, nei primi anni Ottanta, sono ancora all'ordine del giorno.

Leggere Grotowski fu una vera e propria illuminazione. Avrei provato a fare il regista, un regista completamente diverso da quello che trattava gli attori come prostitute da sfruttare per le proprie messinscene. Mi aveva colpito così tanto ciò che diceva Grotowski, che andai a Roma per assistere alle sue lezioni. Grot indicava la possibilità di un cambiamento, anche politico, ma di altra natura rispetto a quello propugnato nelle assemblee: 'Gli artisti mediocri parlano di rivolta, i veri artisti fanno la rivolta. Rispondono all'ordine consacrato con un atto. E questo fatto compiuto deve avere una tale maestria che anche gli avversari non possono che riconoscerlo'. Per me queste parole furono vangelo. Gli amici dell'università predicavano cambiamenti senza mai rivolgere il progetto di rivoluzione verso sé stessi; un gesto che io invece trovavo e trovo fondamentale. Quelle figure mi apparivano come i gendarmi di Collodi, i guardiani della realtà.²¹

Compagnia della Fortezza, Pisa, Edizioni ETS, 2020). Nell'ultimo decennio, inoltre, con la massiccia storicizzazione delle tante esperienze che intrecciano arte e dimensione sociale e comunitaria, il teatro di Punzo, pur riconosciuto come eccezione nel panorama nazionale, è stato sempre più spesso ricondotto sotto la più ampia categoria di «Teatro sociale», con una conseguente tacita rinuncia da parte degli studiosi a proseguire l'indagine sulle sue caratteristiche stilistiche, formali e pedagogiche. Per questo motivo, mentre nella prima parte del saggio, dedicata alla ricostruzione del lavoro con il Gruppo L'Avventura, ci si avvarrà di vari contributi sull'argomento, nella seconda parte, nella quale si sviluppa una riflessione teorica specifica sulla questione della recitazione, e sulla quale appunto mancano contributi preesistenti, si prediligeranno fonti orali e dirette (interviste, conversazioni, scritti dell'artista) e gli esiti di una ricerca sul campo condotta nel corso di circa un decennio (2012-2023).

²⁰ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni editore, 1970, quarta di copertina.

²¹ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 35-36.

Dopo una serie di viaggi verso il Nord-Europa (anche in direzione Hostelbro, sulle tracce dell'Odin Teatret, che però incontrerà solo diversi anni dopo) e alcuni embrionali esperimenti teatrali a Napoli, con l'unica intuitiva certezza di non voler cercare scuole, né essere condizionato da metodi e poetiche, «perché dovevo cominciare dal principio, formarmi come performer, fare tutto da solo, riscoprire il teatro da capo: dove inizia, in chi, come funziona», il giovane aspirante artista raggiunge Volterra, in Toscana, per partecipare a un progetto curato da un gruppo di persone che hanno lavorato con Grotowski, e che conducono una ricerca ispirata ai principi del suo parateatro: il Gruppo Internazionale L'Avventura. Si tratta di performer non orientati allo spettacolo, che si definiscono grotowskianamente «guide»,²² e quello che propongono non è spettacolo o un laboratorio, ma un'esperienza inedita. In un'intervista rilasciata poco prima dell'avvio delle attività (nell'82), il leader del gruppo, Fausto Pluchinotta aveva chiarito infatti che:

[Quello dell'Avventura] non è un lavoro volto a sviluppare la creatività, l'immaginazione, la fantasia, come non è un lavoro che sviluppi l'espressività o la comunicazione. È impossibile definire ciò che rimane perché per noi è impossibile definire ciò che facciamo. Quello che dico in positivo sono le cose necessarie per provocare [una reazione]. Una di esse, per esempio, è l'attenzione: aprire gli occhi e le orecchie, aprire, e non chiudere, per vedere non quello che succede dentro di te, ma ciò che succede fuori. L'attenzione non riguarda solo gli occhi o le orecchie, riguarda tutto il corpo, e in questo senso riguarda le possibilità tecniche del corpo (esistono posizioni che aumentano l'attenzione e altre che addormentano) [...]. Praticamente funzionerà così: [vorremmo] costruire a Volterra, fondare una sede di lavoro dove l'Avventura possa lavorare, farla diventare un punto di riferimento nazionale e internazionale per le persone interessate. Sarà un porto dentro la

²² Il GIA, come ha scritto Giuliana Campo (Storia del Gruppo Internazionale L'Avventura 1982-1985, «Teatro e Storia» 23-2001), pp. 369-400), ha rappresentato la più rilevante realtà autonoma nata sull'onda delle pratiche parateatrali sperimentate da Jerzy Grotowski tra il 1970 e i primi anni Ottanta. Attivo dal 1982 (e sciolto poi nel 1985), è stato fondato da alcuni artisti che hanno precedentemente lavorato al Teatro delle Sorgenti con Grotowski: Fausto Pluchinotta, Laura Colombo, Stefano Vercelli, Pierre Guichenev e François Kahn, ai quali si aggiungeranno poi Hannel Henneman e lo stesso Punzo. La genealogia è interessante: nel 1981, dopo la conclusione del lavoro ad Haiti con Grotowski, al quale avevano preso parte Pluchinotta e Kahn, il primo aveva partecipato alla famosa sessione volterrana dell'Ista, l'International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba, al termine della quale, dopo aver stretto un sodalizio col centro di ricerca teatrale di Pontedera, aveva chiamato Vercelli, Kahn e Colombo (ai quali si aggiunge per un periodo François Liege), per dare vita con loro a un gruppo che si sarebbe chiamato appunto L'Avventura. Per approfondire l'argomento, oltre al fondamentale contributo di Campo, si rimanda almeno a U. Volli, B. Regondi, *Pratiche in attesa di teoria*, Volterra, I Quaderni del Porto (dattiloscritto) e a due tesi di laurea dedicate al GIA e discusse al Dams di Bologna il 1984 e il 1988, rispettivamente da Barbara Regondi e Livio Valenti.

terra, in cui la gente arriva, condivide delle esperienze e riparte. Con rapporti lunghi o brevi.²³

Il progetto più articolato ed emblematico dell'Avventura è *Viae*: una settimana di lavoro comune tra le guide e una ventina di partecipanti. Ed è proprio a una delle prime edizioni di *Viae* che il giovanissimo Punzo prende parte nel 1983. Il progetto prevede l'immersione totale in un'esperienza che copre l'arco intero delle giornate, dal momento della sveglia a quello dell'addormentamento.

Al mio arrivo andai nella sede del Porto, in una sala del Conservatorio di San Pietro. Le guide accolsero me e gli altri partecipanti, e ci accompagnarono a Villa Giardino, a piedi. I primi due chilometri di una serie che avremmo scoperto essere infinita. Ci sistemarono nelle cinque camere da letto, poste agli angoli della stanza centrale in cui si mangiava, ricevevmo delle regole, cenammo tutti insieme, e fummo riportati in teatro per una dimostrazione dei 'movimenti', e poi di nuovo indietro, verso la villa, per andare finalmente a letto. Di nuovo a piedi. Ancora due chilometri per tratta. Appena arrivati Fausto ci spiegò che da quel momento in poi avremmo potuto parlare solo se fossero sopraggiunti dei problemi seri. E la regola era valida sempre, anche di notte: impossibile trasgredirla, poiché dormivamo, divisi in gruppi, nelle camere delle guide. Si faceva tutto in silenzio, perché ogni momento era parte del lavoro: le azioni, la spesa, le pulizie, i pasti. I toni della comunicazione erano bassi, non solo quelli della voce, ma anche dei gesti.²⁴

Tutte le pratiche proposte durante *Viae*, alcune delle quali mutuata direttamente dal lavoro di Grotowski (come i «movimenti»),²⁵ hanno lo scopo di stimolare una percezione fisica, visiva e uditiva extra-ordinaria. Come ricorda Punzo,

Spingevamo la nostra resistenza fino al limite massimo, per approdare finalmente al neutro, a quel momento in cui la difficoltà e la fatica attivano un'energia inaspettata che ti fa uscire fuori di te, e tu sei così tanto impegnato nell'azione che stai svolgendo, da diventare osservatore dei tuoi stessi pensieri. Loro fluiscono, ma tu non ti ci attacchi più, riesci a guardarti dentro e fuori come se fossero l'interno e l'esterno di un altro.²⁶

I partecipanti vengono guidati nell'esecuzione di azioni che durano ore, alla ricerca di un movimento organico che venga da dentro, non deciso ma assecondato senza forzature. «Lavoravamo per raggiungere la condizione di un corridore che rompe il fiato e si sente tutt'uno con la corsa che sta

²³ *Conoscenza, non creatività*, intervista a Fausto Pluchinotta a cura di S. De Matteis, «Scena», ottobre 1981, pp. 22-24., citato in M. Schino, A. Punzo, *L'Avventura. In ricordo*, «Teatro e Storia», n.s. 41-2020.

²⁴ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 43-44.

²⁵ Per un approfondimento sulla genealogia dei 'movimenti' si rimanda a G. Campo, *Storia del Gruppo Internazionale l'Avventura*, cit., p. 379.

²⁶ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 45.

facendo. Ma quella rottura non era un esercizio fisico fine a sé stesso. Era un fatto culturale: scoprire i limiti e superarli». ²⁷ L'indicazione guida di una trasmissione che non passa mai attraverso parole e spiegazioni, ma solo tramite immagini e indicazioni utili per affrontare praticamente le difficoltà e la fatica, è «Quando senti di non farcela più continua, scoprirai energie che non sapevi di avere». ²⁸ «La ricerca della leggerezza – racconta ancora il regista – passava attraverso la fatica enorme dello scoprirsi pesantissimi, inchiodati a terra sotto il proprio peso». ²⁹

L'esperienza volterrana segna a tutti gli effetti l'inizio del percorso artistico di Punzo.

Alla fine di quella settimana, sul treno verso Napoli, il mondo mi sembrava un grande acquario, pieno di bocche da cui fluivano tante, troppe parole di cui non distinguevo più il senso. Era uno degli effetti di *Viae*: rendersi conto di essere assuefatti a una bolla di rumore, di vuoto chiacchiericcio. La confusione della vita, dopo quel ritiro, mi era adesso insopportabile. A Volterra avevo trovato qualcosa che avrebbe reso qualunque altra cosa 'troppo poco'. Finiti i giorni di lavoro, alla chiusura del progetto, avevo intenzione di chiedere di poter proseguire, ma le guide mi anticiparono proponendomi di unirmi a loro, così tornai a casa a prendere le poche cose che avevo per trasferirmi in Toscana. ³⁰

Il Gruppo è in realtà destinato a sciogliersi di lì a soli due anni (nel 1985), ma grazie a questa esperienza Punzo fa in tempo a incontrare Thierry Salmon, l'unico artista per il quale lavorerà come assistente alla regia, ³¹ e soprattutto a elaborare un pensiero teatrale profondamente segnato da alcuni dei principi grotowskiani fondamentali: ³² l'idea del teatro come «atto totale», come «atto di conoscenza» che passa attraverso il fare, come pratica trasformativa dell'umano prima che dell'attore, e non come esercizio di mimesi; la radicalità di un percorso che anche attraverso forme apparentemente diverse segue un'unica traiettoria di ricerca (benché per il regista napoletano si tratterà di una traiettoria differente da quella del

²⁷ Ivi, p. 48.

²⁸ Ivi, p. 47.

²⁹ Ivi.

³⁰ Ivi, p. 44.

³¹ Punzo incontra Thierry Salmon durante l'ultimo progetto di *Atelier* dell'Avventura, nell'ambito del quale il giovane performer napoletano fa da guida all'altrettanto giovane regista belga, che ha da poco debuttato in Italia con *Fastes/Foules*. Al termine del lavoro insieme, Punzo chiede a Salmon di poterlo assistere in una produzione futura, *A. da Agatha*, da Marguerite Duras, una coproduzione di Emilia Romagna Teatro e del Centro Sperimentazione e Ricerca Teatrale di Pontedera, che avrebbe vinto il Premio Ubu 1985 per la migliore regia.

³² Per la sintesi che segue si attinge in parte a un'ottima sistematizzazione di tali principi, contenuta in *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione* di Marco de Marinis (Faville, 2023), un volume che raccoglie alcuni dei più recenti esiti di una lunga e ininterrotta ricerca dello studioso sulla figura del regista polacco.

maestro polacco); il convincimento che la radice dei mali della società sia innanzitutto dentro di sé e non brechtianamente fuori, nelle dinamiche capitalistiche (e quindi che il lavoro su di sé sia pienamente politico); il rovesciamento dello schema stanislavskijano e dunque l'idea di personaggio come mezzo e non fine del lavoro attoriale; il lavoro sul decondizionamento percettivo; il superamento dell'io ordinario come *leitmotiv* della ricerca; il lavoro dell'attore inteso come sforzo di superamento dei limiti dell'individualità che, come ha ribadito Ferdinando Taviani, in Grotowski (e vale anche per Punzo) non aveva niente di mistico, ma riguardava invece un passaggio di stato concreto, fisico.³³ Del para-teatro grotowskiano, nella cui scia si è formato, il regista campano eredita insomma l'intero orizzonte filosofico, cioè l'idea di un teatro che allena l'umano creando una tensione costante tra limite e resistenza. *Limite e Resistenza* sarà d'altronde il titolo di un denso intervento teorico del 1999 (proprio l'anno di *Nihil*), uno scritto in cui il regista, alla guida della Fortezza da ormai dieci anni, chiarirà apertamente la genealogia della sua postura ribadendo le ragioni per le quali, ben lontano da scopi terapeutici o assistenziali, ha deciso di fare teatro in un carcere:

In tutta la mia esperienza precedente e nelle varie letture che costituiscono il mio piccolo patrimonio di cultura teatrale (Gurdjeff, Grotowski...) è stato sempre centrale il discorso del lavoro sul limite. Anche nel mondo esterno al carcere c'è *limite*, ma lì dentro si visualizza e si concretizza in modo abnorme: il teatro diventa lo strumento per combattere questo limite

E ancora

Resistenza vuol dire porre un problema culturale e voler credere che si ha la possibilità di creare degli spazi di libertà.³⁴

Prevedibilmente, però, l'aspetto più interessante di questa eredità grotowskiana sta proprio nella discontinuità. Immediatamente dopo la conclusione dell'esperienza dell'Avventura, infatti, Punzo prende le distanze dall'idea di un'esperienza para-teatrale, e tenta immediatamente un recupero della dimensione formale, un ritorno allo spettacolo e dunque agli attori. Perché lo spettacolo è quello che ti resta tra le mani dopo mesi di lavoro, è la misura dell'idea messa in campo, della forza concreta che ha, indipendentemente dalle buone intenzioni, chiarirà più avanti il regista. Dopo lo scioglimento del gruppo, mentre gli altri e le altre migrano in vari

³³ F. Taviani, *Commento a 'Il Performer'*, «Teatro e Storia», 5, 1988, pp. 269-272, citato in M. De Marinis, cit., p. 131.

³⁴ Lo scritto è stato poi ripubblicato in A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013, pp. 259-262.

progetti di Roberto Bacci a Pontedera, Punzo ed Henneman³⁵ fondano una nuova associazione, Carte Blanche, e ottengono dal Comune di Volterra di poter continuare a lavorare nell'ex sede dell'Associazione Il Porto (che gestiva le attività dell'Avventura), il Teatro di San Pietro, dove tra il 1987 e il 1990 realizzano due spettacoli dedicati rispettivamente a Etty Hillesum e a Camille Claudel. Proprio di fronte a quel teatro c'è un'imponente Fortezza medicea adibita storicamente a luogo di detenzione. Un carcere, insomma. Ed è qui che nel 1988 arriva l'illuminazione:

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. Dopo meno di un mese mi hanno risposto. [...] Mi avevano autorizzato a condurre un laboratorio di duecento ore, ci sono rimasto per millecinquecento. In quella stanza con una spalliera da ginnastica, il pavimento di graniglia, le sedie di plastica bianche, umidità e muffa, e un freddo, un freddo terribile, avevo trovato quello che stavo cercando, il posto giusto in cui far reagire il teatro per metterlo alla prova e la mia compagnia, la Compagnia della Fortezza. Inseguendo il teatro mi ero ritrovato in una cella, a un certo punto della mia vita, a fare un discorso in quel primo giorno, a spiegare che non mi interessava nulla del carcere, che non ero un uomo delle istituzioni, che ero un regista, volevo fare teatro, ma diverso da quello che c'era fuori, e che volevo farlo con loro. E questo era tutto. E se non erano interessati potevano dirmelo, perché sarei andato via. E tutta questa disperazione, neanche me ne rendevo veramente conto in quel momento, aveva funzionato.³⁶

Contro la realtà. Una visione-guida

Da dove comincia un giovane regista che ha messo in piedi una compagnia e intende realizzare spettacoli, ma che non ha ereditato un metodo né un'estetica? Che non ha frequentato laboratori, maestri, esercizi orientati alla costruzione di un'opera? Che non è figlio d'arte, né seguace di un qualche teatro altrui? Dall'istinto - che fin dal primo giorno spinge Punzo a rifiutare che sia l'istituzione a suggerire chi sia più o meno 'adatto' a frequentare la stanza del teatro (la stessa di oggi: una cella di tre metri per dodici al piano terra dell'istituto); e da un'idea, da una traiettoria - come si diceva prima - che durante gli anni a venire resterà sempre la stessa, al di là delle forme anche molto diverse che si troverà ad assumere, come accade a un pittore che attraversi molte stagioni differenti per insistere in fondo sulla stessa difficoltà.

È il caso di chiarire subito che il carcere - ben lungi dall'essere considerato come contesto di marginalità in cui fare del bene o rieducare gli ineducati

³⁵ A partire dal 1995 Henneman intraprenderà poi un suo percorso autonomo.

³⁶ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 67.

della società³⁷ – è usato da Punzo simbolicamente per ingaggiare delle battaglie di senso, come luogo moltiplicatore di contraddizioni che esistono anche fuori, nella vita cosiddetta «libera»: «Ho sempre cercato microcosmi, rettangoli, con sistemi di valori molto chiari, dentro cui mettere alla prova le mie intuizioni e la mia motivazione»³⁸ racconta il regista. In altre parole, l'architettura concreta e ideale del carcere ispira e chiarisce la sua visione culturale:

Il carcere reale è metafora concreta di un carcere più ampio in cui viviamo tutti. Entrare qui dentro significa varcare ogni giorno un limite che esiste anche fuori, ma che in carcere è visibile in modo abnorme. Perché quel limite altro non è che l'uomo, sono io.³⁹

Fare del carcere una metafora della prigione esterna in cui tutti siamo rinchiusi, ritagliare un rettangolo della realtà e usare il teatro per scardinarne a vista i meccanismi di sopraffazione, sono tutte declinazioni di un unico ossessivo progetto: dimostrare, in volontaria controtendenza con un sempre più vincente «Realismo socialista 2.0.»⁴⁰ che nulla è scritto, nulla è imm modificabile, che non esiste alcun dato di fatto che non possa essere messo in discussione attraverso il sovvertimento di un punto di vista, che si possono «fare buchi nella realtà», come arriva a dire nel testo dell'ultimo spettacolo (*Atlantis*, 2023)⁴¹ e che il teatro può essere un luogo in cui è possibile modificare concretamente, visibilmente, un frammento di realtà. Quello della Fortezza, ha perfettamente sintetizzato Massimo Marino, è un teatro che «reintroduce il concetto del destino e lo avversa con furore sofocleo».⁴²

Di qui la necessità di intraprendere una strada diversa da quella indicata da Grotowski e tornare allo spettacolo, a una forma che testimoni a un pubblico quanto più ampio possibile di un'avvenuta metamorfosi; di qui una drammaturgia che in nessun modo si riferisce alle biografie degli attori e che finisce, anno dopo anno, per mettere in discussione l'intero canone

³⁷ Sulla questione si rimanda sempre a R. Menna, *Contro il teatro sociale*, cit.

³⁸ Ivi, p. 34.

³⁹ Ivi, p. 28.

⁴⁰ Per una recente sintesi sulle nuove forme di arte politica cfr. V. Trione, *Artivismo*, Torino, Einaudi, 2022. Di «Realismo socialista 2.0.» ha invece parlato Attilio Scarpellini in varie occasioni proprio per riferirsi criticamente a una concezione sempre più diffusa in occidente dell'arte non come invenzione ma come megafono del discorso politico o più spesso come supplente di una politica inadeguata (tra i suoi contributi sulla questione si segnala almeno Milo Rau: *Vangelo a una dimensione. Anche in Palestina nevica*, «Doppiozero», 23 aprile 2021). Sul dibattito in corso cfr. anche G. de Lagasnerie, *L'art impossible*, Puf, 2020; W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021; R. Menna, *Arte e servizio pubblico*, «La Falena», 2 2022.

⁴¹ Testo inedito.

⁴² M. Marino, *Buon compleanno Fortezza!*, cit., p. 14.

occidentale, considerato come gabbia culturale; di qui la necessità di costruire scene mastodontiche come un labirinto di dieci metri per trenta per un *Orlando Furioso* (1998), o un lago artificiale grande quanto il campo da calcio del carcere, in cui storicamente vanno in scena gli spettacoli della Fortezza (rigorosamente alle 15, sotto la luce e il sole cocente di fine luglio), per farvi abitare i personaggi di *Beatitudo*, spettacolo del 2018 ispirato all'universo letterario di Borges; di qui la necessità, in altri casi, di rinunciare all'aria aperta e invadere tutto il piano terra del carcere trasformando celle e corridoi e facendone salotti dai velluti rossi (*Santo Genet*, 2014), o gigantesche pagine di un libro pop-up che disfa *l'Amleto* (*Hamlice*, 2010), costringendo il pubblico a un corpo a corpo con gli attori, in spazi labirintici e strettissimi; di qui tutte le sfide culturali portate avanti negli anni: farsi finanziare il lavoro dal Ministero della Cultura e non da quello della Giustizia o delle Politiche Sociali, invitare pubblico e critica in carcere fin dal primo giorno, e poi portare gli spettacoli in tournée nei principali teatri italiani senza scorta e con gli attori regolarmente retribuiti, allargare la compagnia con collaboratori esterni sempre più numerosi, donne e bambini inclusi, costruire un teatro all'avanguardia nella Fortezza (progetto oggi in fase esecutiva);⁴³ di qui, arrivando al punto, un lavoro con gli attori orientato a fare del performer l'esempio più prossimo a un essere umano libero da vincoli di ogni tipo, a dar vita a un attore che sempre di più non assomiglia a se stesso e ai suoi simili, ad allenare una performatività che fa spiccare un salto oltre i propri connotati storico-biografici, che fa arrivare a un sé che è ben altro da sé.

Né mimesis né autobiografia. I detenuti-attori della Compagnia della Fortezza

Conclusa la fondamentale esperienza con *l'Avventura* e dopo la breve parentesi con Thierry Salmon, Punzo taglia letteralmente i ponti con il teatro italiano, almeno come regista, rinunciando a dialogare con altre esperienze, rifuggendo il confronto, nel tentativo di ripartire da zero, di scoprire da zero le leggi del teatro. Allora, posto che inevitabilmente ciascuno è figlio del suo tempo, anche semplicemente perché si oppone alle sue logiche maggioritarie, la via più utile per comprendere il percorso di questo artista non è partire dalla ricostruzione di genealogie o filiazioni (che evidentemente ci sono, anche se indirette, ed emergeranno nel discorso che segue) ma seguire il filo dell'idea, della visione-guida di una ricerca artistica che mette innanzitutto in discussione il concetto di rappresentazione, ovvero di replica mimetica del reale, per vedere in che modo questa visione si sia tradotta in teatro e, circoscrivendo per quanto possibile il discorso alla sola recitazione, in pedagogia d'attore.

⁴³ Il progetto è firmato dall'architetto Mario Cucinella.

Partiamo dall'obiettivo, per provare a risalire al metodo. Ogni training ha infatti un obiettivo: un allenamento d'attore è un allenamento mirato verso un preciso risultato. Stanislavskij, per esempio, allenava l'attore a interpretare in modo credibile un personaggio psicologicamente complesso, umano, ed è da questa necessità che il pedagogo aveva ricavato esercizi e tecniche. Negli oltre trentacinque spettacoli di Punzo, invece, non si sono mai visti personaggi intesi come identità psicologiche complesse, così come non si sono mai visti dialoghi, salvo rarissime eccezioni. Un personaggio implicherebbe un ruolo da interpretare, ed è esattamente questa dimensione dell'identità e dei ruoli sociali che Punzo intende mettere in discussione.

La fonte delle opere è in genere un testo preesistente (come il *Marat-Sade* di Weiss), o una serie di testi di un unico autore (Borges, Shakespeare, Genet), o una serie di testi di autori vari (come è accaduto negli ultimi lavori), ma dopo i primi spettacoli, che già nella scrittura scenica esprimevano tutti i tratti dell'originalità autoriale che sarebbe poi esplosa, a partire dai *Negri* del 1999 la scrittura è totalmente originale e i testi non sono pretesti per riscritture, bensì fonti d'ispirazione per quello che rappresentano nel canone occidentale. Nell'*Hamlice* (2009), per fare un esempio, non rimane quasi nulla né dell'*Amleto* di Shakespeare né dell'*Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll (*Hamlice* è appunto una crasi dei titoli dei due classici), se non l'idea che i personaggi dell'*Amleto* si ribellino al padre autore, il quale ha immaginato per loro un destino di morte e violenza, e scelgano di trovare riparo nel romanzo anarchico di Carroll. In questo quadro, gli attori sono figure che negli anni sono andate da un massimo di espressività a un grado quasi zero di espressività, ma in ogni caso esprimendo condizioni emotive e mai tratti identitari o situazioni psicologicamente articolate. Non sono mai personaggi che portano avanti una trama, ma abitanti di situazioni estreme o di mondi che il pubblico può attraversare (spesso anche fisicamente) solo per un paio d'ore, come un labirinto, un manicomio, un cabaret, un teatro anatomico, un lago borghesiano, un enorme foglio da disegno in cui prendono forma figure mai viste prima. Per essere più chiari, si può fare l'esempio estremo del ciclo *Naturae* (2019-2022), che comprende quattro spettacoli in cui in scena non troviamo i discendenti di Amleto e Ofelia, neppure in una versione decostruita, ma Armonia, Letizia, Vento Dolce, abitanti di un altrove che è in realtà uno spazio di purezza dentro l'essere umano. Figure che Punzo definisce «entità», e che hanno l'obiettivo, nell'ambito di una scrittura totale, di abitare uno spazio diverso da quello quotidiano.

Noi non rinunciamo al personaggio, anzi – chiarisce il regista -. Lo usiamo. Invece di trasformarci per dare vita in modo credibile a un personaggio di finzione, usiamo alcuni personaggi per trasformare noi stessi, li usiamo come

sponda, come trampolino, come identità con cui misurarci per distanza, per essere noi in una condizione altra. Non siamo al servizio di un testo, lavoriamo per creare un noi che di fronte al pubblico ha potenzialità aumentate in termini di apertura al mondo e disponibilità nelle relazioni. In questo senso il performer, come attore diverso da quello di rappresentazione, si avvicina all'uomo ideale, un uomo aperto, appunto, disponibile verso tutto. Questo cambia anche la relazione con il pubblico, il quale sente che le domande del personaggio sono certamente domande dell'artista, quelle che pone oppure nega e contrasta per far emergere le proprie. Nel mio lavoro non ci sono quasi mai nomi di personaggi, proprio perché sono uno strumento, non il fine.⁴⁴

Il punto qui, senza entrare nel merito dei singoli lavori, ma limitandosi almeno a segnalare che il discorso registico si è evoluto in una direzione sempre più vicina all'astrazione, è mettere a fuoco il fatto che il fine del lavoro di Punzo con gli attori - e con sé stesso, che è anche performer nei suoi spettacoli - è sempre stato quello di far emergere un'altra identità, totalmente extra-ordinaria, che possa sintonizzarsi con gli spazi-mondo straordinari che le figure abitano; dare forma a corpi e voci che al pari della musica, dei costumi, degli spazi, dei colori esprimano emotività in chiave asemantica, ma senza scivolare nella danza. In questo senso si tratta di un lavoro che non solo si può inscrivere nell'alveo delle sperimentazioni novecentesche sul corpo come scrittura scenica,⁴⁵ ma che pone esattamente le stesse questioni che si erano posti i grandi riformatori del primo novecento come Gordon Craig (ma anche Pirandello) a proposito del corpo dell'attore che con il suo eccesso di verosimiglianza rischia di depotenziare la verità dell'invenzione, il simbolico, il potenziale evocativo della scena insomma.⁴⁶ D'altronde, in molte occasioni il regista ha chiarito che la definizione da lui prediletta per riferirsi agli attori della Fortezza è quella di detenuti-attori, proprio per il potenziale simbolico che questa contiene:

Sarebbe un falso dire attore, e lo sarebbe altrettanto dire detenuto, ancora peggio dire attore detenuto. Detenuto-attore, invece, indica una direzione, è una proiezione. Siamo tutti divisi a metà. Una parte di noi si slancia in avanti, l'altra ci tiene inchiodati dove siamo. Un attore è solo un attore, un detenuto è solo un detenuto. La rivoluzione nasce proprio con il doppio termine connesso da un trattino. La doppia identità è ricchezza, è la possibilità di un movimento vero tra quelle due sponde che hai dentro. Non fingi di non avere

⁴⁴ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 335.

⁴⁵ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni editore, Roma 2003, e in particolare il capitolo *Corpi di scena*, pp. 281-328.

⁴⁶ Il riferimento è al celebre scritto sulla Supermarionetta di recente ripubblicato in Italia nella raccolta (a cura di F. Marotti) E. G. Craig, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, Imola, Cue Press, 2016. Quanto a Pirandello si rimanda almeno al suo saggio del 1908, *Illustratori, attori e traduttori* pubblicato in «Nuova Antologia» (6 gennaio 1908), in cui il drammaturgo parla della rappresentazione di un testo teatrale come di una traduzione impossibile dell'opera originaria, proprio per via della inovviabile intrusione dell'attore nel rapporto tra l'autore drammatico e la sua creatura.

una biografia ma attraverso un trattino puoi spingerti oltre ciò che sei. [...] Quel trattino tra detenuto e attore, allora, è un ponte, una passerella che definisce la nascita di un nuovo soggetto multiplo, capace di sottrarsi alla prigionia senza evasione, in forza della scoperta di una nuova identità che fa arretrare la realtà in cui vive e quella che si porta dentro.⁴⁷

Come si allena, allora, un performer che esprima al meglio questa potenziale alterità? Non con un training fisso, chiarisce subito Punzo, prendendo ancora una volta le distanze dall'eredità grotowskiana: «perché il training presuppone un metodo, e un metodo crea attori anche potenti, ma stereotipati». «Se di allenamento dobbiamo parlare, allora ogni spettacolo presuppone un allenamento specifico e diverso dagli altri» spiega ancora. Ecco, dunque, che al centro del discorso torna nuovamente la forma, lo spettacolo. Gli attori della Fortezza si allenano nel corso di un anno intero lavorando alla costruzione dello spettacolo, un lavoro che generalmente richiede almeno due studi di un anno ciascuno per arrivare a compimento. Durante il lunghissimo processo di creazione che vede regista e attori impegnati appunto tutto l'anno per otto ore al giorno e per sei o sette giorni a settimana, l'opera da realizzare a luglio è la stella polare che orienta il gruppo durante la ricerca. L'obiettivo è trovare una forma quanto più precisa possibile a un'idea indagata per mesi, perché possa essere condivisa con il destinatario, ovvero il pubblico, al massimo della sua efficacia emotiva.

In questo processo uno spazio fondamentale è dedicato alla ricerca di testi all'interno di sconfinite bibliografie che si arricchiscono disordinatamente, per assonanza rispetto all'intuizione iniziale. Vi sono in effetti delle strategie testuali che Punzo ha affinato negli anni, come procedimento abituale nei confronti delle parole. Si tratta quasi sempre – salvo qualche eccezione riservata a scrittori immaginifici come Borges o Genet – di una «lotta» contro i classici, contro il testo e contro l'autore, su tutti Shakespeare, considerati come «guardiani della storia», gendarmi di trame violente e di destini immodificabili:

Shakespeare ci consegna un'umanità persa nelle sue trame, inconsapevole di questa condizione e impossibilitata a trovare una via d'uscita. Se il Bardo è uno tra gli autori più rappresentativi del canone occidentale e ci ha creati per quello che siamo, vale la pena mettere tutto in discussione.⁴⁸

Procedendo poi per divagazioni, citazioni e libere associazioni tra decine di altri volumi, la ricerca si configura come ricerca di leve, di parole attraverso cui mettere in crisi altre parole, una ricerca ossessiva della parola «piena», in cui è generalmente prediletta la densità del frammento poetico. Il lavoro

⁴⁷ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 336.

⁴⁸ Dalle note di regia di *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare* (2016).

di selezione e lettura dei testi si protrae per lunghi mesi, apparentemente votati a una estenuante inattività fisica. Durante questa fase di «prove in forma di ragionamento», il regista letteralmente si sfinisce e sfinisce gli attori con la non-azione, l'assenza di indicazioni, o la contraddizione, l'osservazione, la riflessione, la lettura, la condivisione morbosa di ogni rivolo di pensiero, lo sprofondamento nelle opere che si attraversano.

All'interno di questo meccanismo creativo circolare, Armando Punzo rappresenta l'inesco e allo stesso tempo la resistenza, di sé stesso e dei suoi compagni. Nello sfiancare il pensiero ne ri-attiva un potenziale sempre nuovo. Nel rifiutare agli attori una partitura li costringe a estrarla da sé stessi, in un processo molto lungo nel quale vita e arte finiscono di fatto per sovrapporsi, senza troppi intellettualismi. Ed è proprio questo il meccanismo che mette in crisi gli attori professionisti, come era accaduto a Venezia nel 1999. I detenuti-attori leggono, scelgono dei brani, ne memorizzano qualcuno a partire da una prima selezione condivisa di parole e testi affissa sui muri dei corridoi. Non si procede in maniera lineare: le parole devono imporsi, superare la resistenza dell'oblio, devono emergere, ritornare, essere trovate più di una volta; devono risultare assolutamente imprescindibili, non solo per il loro significato, ma per il suono, per la metrica. Quelle parole devono attivare dentro di loro dei processi, attivare una sensibilità e darle voce. In breve, è necessario che le parole risuonino a contatto con la loro biografia. Non quella di detenuti, ma quella dell'alterità che stanno faticosamente cesellando. «Nelle forme disperate/ del mio teatrino interiore / non mettere in scena / prima di voler mettere in scena / eliminare / più che svelare/ sottrarre attualità / più che aggiungere», dice il *Pinocchio* di Punzo. Quasi tutti i testi degli spettacoli, in maniera esplicita a partire proprio dal *Pinocchio* del 2009, parlano di «decreocere», «depotenziarsi», «sminuirsi», «ridursi», «morire», «l'inizio è nella sottrazione», «sragionare», «sottrarsi», «mancare», «farsi talmente piccoli da passare come pensiero altro attraverso le sbarre della prigione»; «andare lontano, ancora più lontano». *Pinocchio* vuole tornare burattino di legno, i personaggi di *Hamlice* si ribellano al padre autore Shakespeare, Mercuzio non vuole morire. Si racconta di vite da rifare, miti da reinventare, verità da sconfessare, e via via andando avanti negli anni, della necessità di guardare oltre il meccanismo del dramma occidentale, che predilige le contraddizioni umane e prevede necessariamente un conflitto.

In questo lavoro gli attori (oggi la Compagnia ne conta circa ottanta) sono coinvolti evidentemente a gradi di consapevolezza o di coinvolgimento diversi, anche in relazione al lavoro in atto: all'interno della Compagnia, infatti, gli attori principali degli spettacoli possono essere diversi da un

anno all'altro; per ogni opera i protagonisti non sono quelli più dotati o che hanno una storia più lunga all'interno del gruppo, bensì, spiega Punzo «le persone più vicine in un determinato momento, quelle che si manifestano come veicolo dell'idea che stiamo inseguendo, quelle con cui condivido le preoccupazioni più profonde».⁴⁹ Se recitare non significa interpretare un personaggio, e quindi la bravura non è più misurabile in termini di verosimiglianza, la qualità di un attore dipende allora dalla sua «qualità trasformativa come essere umano».⁵⁰ Quel che certamente accade per tutti, però, è che nel corso dei mesi matura una familiarità nei confronti della ricerca in atto e una certa carica emotiva. Sul lungo tempo l'esperienza artistica, come indicava Grotowski, diventa organica alla vita.

È il momento più delicato del processo, poiché nelle sue improvvisazioni l'attore rischia di disperdere questo potenziale, di tentare maldestramente di tradurlo in forme stereotipate, di scoprirsi non all'altezza dell'immaginario che ha alimentato. In questa fase l'intervento del regista diventa determinante: suo il compito di individuare una struttura concreta di riferimento che incanali la tensione emotiva degli attori in una forma. «Fin dai primissimi spettacoli, ho sempre cercato una situazione, un'azione generale che impedisse agli attori di recitare un personaggio e permettesse loro di agire realmente in scena, di agire la propria realtà in scena». In *'O Juorno 'e San Michele* (1991), da un testo di Elvio Porta, gli attori raccontano la repressione violenta di una battaglia di contadini, procedendo al contrario, dalla fine del testo verso l'inizio, mentre smontano letteralmente la scenografia (una grande nave bianca ispirata a un dipinto di Savinio), con l'effetto di far perdere al pubblico il filo del racconto stesso e far emergere con maggiore forza le singole situazioni. Nel *Marat-Sade* (1993), da Peter Weiss, gli attori sono tutti in una gabbia, impegnati in una vorticoso corsa circolare e verso le sbarre, nel tentativo di rivolgersi a un «ascoltatore che non ascolta». Nella *Prigione* (1994), da Kenneth Brown, gli attori devono confrontarsi fisicamente con la fatica reale di agire su un piano fortemente inclinato. Per *I Negri* (1996), da Jean Genet, Punzo immagina un teatro anatomico, una gradinata ripidissima semicircolare che dà agli attori la sensazione fisica forte di avere addosso il pubblico e il loro sguardo indagatore. Anche le azioni, come cercare di scalare delle mura a mani nude impossibili da superare, salire su un braccio semovente e appendersi a testa giù per i piedi, sono poche e concrete: «Mostrarsi, offrirsi, con molta attenzione allo sguardo del pubblico come se fossero animali allo zoo e soggetti colti nella loro diversità psico-fisica lombrosiana, era una azione reale e cruda. Non c'era nulla da recitare».⁵¹ La struttura,

⁴⁹ A. Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., p. 125.

⁵⁰ Ivi, p. 332.

⁵¹ A. Punzo, appunti inediti.

insomma, rende immediatamente possibile un'intensità, che se ricercata per vie psicologiche richiederebbe mesi di esercizio e funzionerebbe solo per alcuni degli attori. In *Santo Genet* (2013-2014), per esempio, gli attori agiscono nella galleria di specchi di un bordello, in cui sono continuamente costretti a parlare mentre si osservano e osservano il pubblico in molteplici rifrazioni, in *Beatitudo* (2017-2018) devono muoversi nell'acqua di un lago artificiale. Si tratta appunto di situazioni reali da affrontare fisicamente, che impegnano i performer da un punto di vista fisico.

È un meccanismo induttivo: da fuori verso dentro, proprio come aveva scoperto Stanislavskij quando aveva rovesciato il suo metodo. Solo che qui l'obiettivo è diverso, l'emotività accumulata e la struttura non sono al servizio di trame e personaggi ma servono a dare vita a dimensioni di realtà parallele. Via via questo meccanismo si chiarisce e raffina sempre di più, fino ad arrivare, nel 2023, all'utilizzo di dispositivi audio (cuffie + lettore MP3) che impongono agli attori di seguire voci e suoni preregistrati, brani molto diversi tra loro, che li costringono letteralmente a cambiare registro e identità nel giro di pochi secondi. A uscire fuori di sé e da una qualsivoglia forma di verosimiglianza. Naturalmente ciascuna di queste strutture nasce da un'esigenza drammaturgica precisa e non è mai prevedibile in quale momento del processo si renda disponibile al regista stesso: spazio, scene, costumi, musiche originali e recitazione sono tutti aspetti di un processo creativo aperto, che avanzano in parallelo e in totale interdipendenza l'uno dall'altro. Motivo per il quale Punzo lavora sempre e solo con le stesse maestranze per musica (Andreino Salvadori), scene (Alessandro Marzetti) e costumi (Emanuela Dall'Aglio), senza però mai delegare ad alcuna di esse un'autonomia di senso rispetto alla creazione generale.⁵²

Per tentare una sintesi si può dire che la scrittura dell'opera nel suo complesso, e quell'effetto di verità che quasi sempre la critica ha attribuito al fatto che in quanto detenuti gli attori abbiano un vissuto anomalo (come se bastasse recitare sé stessi per essere attori credibili), sono l'esito di una questione di fondo indagata da ogni possibile punto di vista e di un investimento energetico fuori dal normale orientato con sapienza e con una tensione emotiva che potremmo definire erotica. Torna utile per assonanza la descrizione che Thomas Richards, erede designato di Grotowski, ha lasciato a proposito del lavoro con gli attori del maestro polacco: «La forza con cui Grotowski entrava e pretendeva e spingeva quell'attore – spingeva non in senso negativo, ma nel senso dell'esigenza – faceva sì che quella

⁵² Per una ricostruzione dettagliata di tutti gli spazi degli spettacoli della Fortezza (fino al 2015) e sulla loro funzione drammaturgica cfr. A. Punzo, *Oltre la Fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, «Quaderni di Teatro Carcere», n. 4, 2016, pp. 6-11.

persona si impegnasse immediatamente e profondamente».⁵³ Si tratta evidentemente di un processo molto delicato, che richiede pazienza e fiducia nel processo stesso, nella possibilità di recuperare all'occorrenza le situazioni trovate tramite improvvisazione con la stessa intensità (per situazione s'intende una qualche scena in cui spazio, parole e figure si coagulano in una qualche forma che attiva una tensione emotiva). È per questo motivo che le scene ideate tramite improvvisazioni non vengono mai «riprovate» subito dopo, ma vengono anzi accantonate, lasciate maturare nella memoria, e riprese solo quando si ricrea nell'attore la necessità di riattraversarle, perché ripetere immediatamente qualcosa di riuscito può comportare il rischio di svuotarla di senso e lasciare nella memoria una traccia fragile.

Bisogna alimentare il ricordo di qualcosa di potente a cui riattingere al momento giusto. Per questo riprendiamo sempre tutto con una telecamera: al momento opportuno la registrazione funziona come traccia, come appunto, permette agli attori di rivedersi e ritornare subito al percorso fatto quando la *cosa* è accaduta.

Il cerchio di questa ricostruzione si chiude – per il momento – ventiquattro anni dopo la prima Biennale di Venezia, nel giugno del 2023. Quando torna al Festival (diretto in questo caso da Ricci/Forte) per ricevere il Leone d'Oro alla Carriera, l'artista – riconosciuto ormai tra i grandi maestri del contemporaneo – risponde infatti all'invito dell'istituzione a condurre una masterclass per attori con l'inedita controproposta di lavorare esclusivamente con giovani registi/e e Dramaturg. A quasi trentacinque anni dalla fondazione della Fortezza, appare insomma chiaro che nella concezione di Punzo recitazione e drammaturgia siano funzioni totalmente inscindibili (l'una è il reagente dell'altra) e che il regista, tra le sue molte funzioni, ne abbia una assolutamente fondamentale: orientare gli attori verso l'elaborazione di una visione condivisa, anche quando questa ancora non è chiara, e poi stare pronti ad accoglierne le conseguenze: «Mentre lavorate con un attore – spiega durante la masterclass – tenete gli occhi aperti su quello che succede attorno. Perché magari c'è qualcun altro che freme su una sedia ed è l'unico veramente pronto a entrare in scena».⁵⁴

⁵³ T. Richards, *Il punto-limite della performance*, ed. italiana pubblicata da Fondazione Pontedera Italiana (2000).

⁵⁴ Dalla trascrizione (non edita) delle conversazioni tra Armando Punzo e i partecipanti alla Masterclass alla Biennale di Venezia del 2023.