



Una Tempesta plurale. L'esperienza di Alessia Gennari con gli attori-detenuti del carcere di Vigevano

di Beatrice Montorfano

ABSTRACT: Viene proposta l'analisi di un caso specifico di contatto con Shakespeare, avvenuto all'interno della produzione teatrale carceraria. *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018) è un'opera teatrale che si rapporta a *The Tempest* sulla base della riscrittura drammaturgica elaborata dalla regista Alessia Gennari, in collaborazione con un cast multinazionale, composto da alcuni detenuti del carcere di Vigevano (PV). Nel copione, si evidenzia un utilizzo frammentario e selezionato della versione italiana del testo shakespeariano. A questo si accompagnano brevi sezioni composte direttamente dai detenuti ed elementi linguistici e culturali di provenienza variegata. In un'istituzione totale, all'interno della quale il ruolo dei detenuti è appiattito su quello convenzionale del criminale, l'attività creativa in ambito teatrale permette di sviluppare forme di resilienza nella costruzione di identità stratificate, nonché di scoprire una condizione come la vulnerabilità, propria e altrui, in apparenza molto lontana da quella della colpevolezza. In questa dimensione, Shakespeare diventa il filtro attraverso cui liberare la propria voce, nello stesso momento in cui il testo di *The Tempest*, nelle parole di Gennari, assume la funzione di 'pre-testo', a servizio del carcere e dei detenuti. Tra autorità shakespeariana e *agency* dei soggetti marginalizzati si stabilisce dunque un rapporto articolato, sulle cui declinazioni nella pratica drammaturgica e performativa è qui puntata l'attenzione.



ABSTRACT: I would like to analyze a specific case of Shakespearean prison theatre. *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018) is a rewriting of *The Tempest* by director Alessia Gennari, performed by an international cast consisting of some inmates of the prison of Vigevano (PV). A selection of the Shakespearean lines, translated into Italian, are accompanied by short sections composed directly by the inmates and by linguistic and cultural elements of diverse origin. In a total institution where the role of the prisoners is flattened on the conventional one of the criminal, the creative activity in the theatrical field allows to develop forms of resilience in the construction of stratified identities. Vulnerability can also be explored, even though it might be perceived as divergent from the condition of guilt. In this dimension, Shakespeare becomes the filter through which long unheard voices find the way to express themselves. At the same time, the text of *The Tempest* assumes the function of 'pre-text', at the service of the prison and the prisoners themselves. Between Shakespeare's authority and the agency of the marginalized subjects, a stratified relationship is established, on whose declinations in dramaturgical and performative practice I would like to focus my attention.

PAROLE CHIAVE: Shakespeare; carcere; *La Tempesta*; resilienza; drammaturgia; traduzione

KEY WORDS: Shakespeare; prison; *The Tempest*; resilience; drama; translation

SHAKESPEARE IN CARCERE: FENOMENO GLOBALE E SITUAZIONE ITALIANA

Il fenomeno ormai riconosciuto nell'ambito degli studi shakespeariani come "Prison Shakespeare" affonda le sue radici nel più ampio movimento che ha condotto l'attività teatrale all'interno degli istituti penitenziari: inizialmente a macchia di leopardo, e con alcune esperienze particolarmente rilevanti a segnare il passo,¹ e poi in maniera sempre più sistematica, in particolare nel contesto britannico. Shakespeare, in questo quadro, ha chiaramente una valenza specifica in ambiti anglofoni, nei quali detiene l'autorità di rappresentante maggiore della *highbrow culture*, della tradizione letteraria accademica e scolastica. La sua presenza in carcere, e in progetti specificamente dedicati a lui, non può prescindere dal confronto con questa realtà, sulla quale spesso viene appiattita.

¹ Si ricordi qui quella del San Quentin Drama Workshop, in California, fondato nel 1957, che arrivò a lavorare a lungo con Samuel Beckett.



L'incontro tra Shakespeare e gli attori-detenuti viene letto sostanzialmente come una possibilità di salvezza per i secondi, i quali, privi per lo più di cultura scolastico-istituzionale, vengono risollevari dalla propria condizione grazie alla forza universale dell'opera del Bardo. Molto spesso, infatti, il testo inglese non viene toccato, e, se questo può favorire un ampliamento delle possibilità espressive per attori prima difficilmente esposti a quel linguaggio, dall'altro restituisce l'impressione di un testo sacro, che può solo essere assunto così com'è anche in un ambito multiforme per statuto come quello del teatro.

In Italia, la situazione non può che essere diversa. Shakespeare si è diffuso soprattutto attraverso i canali performativi, in particolare cinematografici e teatrali, più che per mezzo di quello scolastico, e una conoscenza ampia della sua opera si dà soprattutto in traduzione: la parola non può trattenere lo stesso carattere di intoccabilità. Ovviamente, il riferimento non è alla competenza accademica e in lingua originale di Shakespeare, la quale esiste e ricopre un ruolo specifico anche in Italia, ma a una diffusione ampia, *mainstream*, popolare. Questo dato risulta interessante nel momento in cui si mira a fornire un'analisi e un'interpretazione della presenza di Shakespeare in carcere, per spiegare la diversa percezione che di questi si ha nel contesto italiano rispetto a quello inglese, da parte dei detenuti come del pubblico.

Inoltre, i dati raccolti attraverso diverse indagini (Mancini; Pozzi e Minoia; Storani) e la fotografia del Coordinamento Nazionale Teatro e Carcere, di cui è stato recentemente celebrato il decennale di fondazione (2011), evidenziano la presenza di numerose differenze tra Italia e paesi anglofoni, anche per quanto il riguarda il fenomeno del teatro e carcere *tout court*. In particolare in Inghilterra, secondo un'interessante analisi comparativa proposta di recente (Iacobone), la formazione degli operatori artistici che lavorano in carcere (i *facilitator*) avviene attraverso percorsi universitari *ad hoc*. Il teatro, inoltre, è integrato nel settore trattamentale degli istituti e, perciò, esistono spazi dedicati a esso nelle carceri; di conseguenza, viene costantemente monitorato il legame tra finanziamento, per lo più pubblico, delle attività e risultati di riabilitazione ottenuti, soprattutto in rapporto alla recidiva (Iacobone 152-6). Oltremania, sono nati progetti divenuti celebri, come Clean Break, che coinvolge donne detenute ed ex-detenute; Geese Theatre Company, fondata su ispirazione dell'omonima compagnia statunitense; l'ormai disciolto gruppo Escape Artists. Il livello di riconoscimento della disciplina è infine testimoniato dall'esistenza di un centro di ricerca interamente dedicato al *Prison Theatre* presso l'Università di Manchester, il TiPP (The Theatre in Prisons and Probation Research and Development Centre), fondato nel 1992 da James Thompson e Paul Heritage.

In Italia, invece, nonostante le analisi quantitative scarseggino, sono molto conosciuti e rilevanti progetti a forte vocazione artistica, per lo più finalizzati allo spettacolo, gestiti da professionisti in ambito teatrale, che operano grazie al reperimento di fondi nazionali, regionali, locali o europei, e, in alcuni casi, attraverso una partecipazione volontaria. Questo produce maggiore libertà sul piano creativo e scongiura in parte i rischi di utilitarismo dell'arte e di ricerca eccessiva del risultato riabilitativo, osservati da alcuni tra i protagonisti delle esperienze inglesi (Thompson e



Schechner; Balfour). Inevitabilmente, però, diventa più difficile assicurare continuità economica alle esperienze e si perdono i vantaggi derivati dal controllo sistematico della formazione e delle competenze specifiche di chi opera in un contesto estremamente delicato come quello detentivo.

IL DETENUTO COME SOGGETTO MINORITARIO, IL TEATRO SHAKESPEARIANO COME FORMA DI TESTIMONIANZA E RESILIENZA

All'interno di questa cornice, è stato selezionato un progetto teatrale in carcere non particolarmente conosciuto, tra i molti che hanno affrontato Shakespeare in Italia. È guidato dal 2014 dalla regista Alessia Gennari e coinvolge uomini detenuti nel carcere maschile di Vigevano (PV), i quali, nel 2021, si sono riuniti nella Compagnia Rumore d'Ali Teatro. Lo spettacolo in esame, che si intitola *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*, è 'liberamente tratto' da *The Tempest* di William Shakespeare e nasce da una lunga elaborazione che approda in scena prima in carcere, nel giugno 2018; nel dicembre dello stesso anno, viene presentato al Teatro delle Arti di Lastra a Signa, nell'ambito del festival "Destini Incrociati", infine ritorna sul palcoscenico del carcere nel maggio del 2019. È allo spettacolo di Lastra a Signa che chi scrive ha assistito, ed è alla registrazione di quella versione, avuta dalla regista, che farà riferimento qui.² Non c'è aderenza perfetta tra i nomi presenti nel copione – che saranno comunque citati – e quelli di coloro che sono in scena: Pawel, Constantin e Francesco non erano al festival, e le loro parti sono state suddivise tra gli altri, compresi due interpreti aggiunti senza che vi sia riferimento nel testo scritto (Eros e Adil).

L'ipotesi proposta qui prevede che il teatro shakespeariano, e *La Tempesta* in questo caso, possano entrare in dialogo con le persone detenute, e divenire parte di un prodotto artistico che è innanzitutto testimonianza di un'esistenza marginale e dimenticata. Tale condizione è divenuta tanto più evidente nella fase pandemica, non contemporanea alla lavorazione dello spettacolo, ma in grado di certificare la rimozione del problema del carcere e di chi vi risiede dal discorso pubblico italiano, se non nel caso di sporadici e circoscritti fatti eclatanti. Le persone detenute sono soggetti minoritari perché marginalizzate a livello fisico e tendenzialmente invisibili e senza voce; scontano la pena in una condizione materiale che non sembra mirare a un loro ritorno nell'alveo della società civile.

Il rapporto stabilito tra questo ambiente, Shakespeare e *La Tempesta* verrà analizzato con un focus sul lavoro di rielaborazione drammaturgica: le operazioni compiute sul testo, con il testo, allo scopo di creare un nuovo testo. Lo scopo è indagare lo sviluppo di forme di resilienza connesse, e non contrapposte, anche alla scoperta e all'accettazione della vulnerabilità, in un luogo dove la condizione della colpevolezza sembrerebbe escludere dal principio la possibilità di rivelare ed esprimere una ferita.

² Su YouTube è disponibile invece la registrazione della prima versione, che presenta alcune differenze.



UN'ISOLA. DALLA MIA FINESTRA SI VEDONO LE MONTAGNE

IL CONTESTO DEL CARCERE DI VIGEVANO: FRAGILITÀ E FATTORI DI RISCHIO

Divenuto casa di reclusione nel 2014, il carcere di Vigevano si compone di un reparto femminile e di un reparto maschile, nel quale operano l'associazione Formattart e Alessia Gennari con la sua compagnia teatrale. Pur trattandosi dunque di un carcere dove dovrebbe esserci una certa stabilità di presenza – a differenza delle case circondariali, almeno formalmente 'di passaggio' –, la realtà parla di trasferimenti frequenti: un fattore che incide in modo netto sulle forme di lavoro teatrale adottate. Nel reparto femminile è presente un altro gruppo teatrale, guidato da Mimmo Sorrentino e attivo da diversi anni. Nella sezione maschile, dal 2014, è stata garantita una non scontata continuità, caratteristica che sicuramente ha permesso alla regista e agli altri operatori di costruire, nel tempo, un rapporto di fiducia con gli attori e con il personale (Storani 164).

Nel sistema penitenziario italiano, numerosi fattori di rischio (Cirami 20–21) mettono in discussione l'esercizio della resilienza, cioè di una reazione al trauma in grado di ristabilire elementi di equilibrio e di benessere, e di favorire così il raggiungimento dell'obiettivo riconosciuto del carcere, almeno dopo la riforma dell'Ordinamento Penitenziario (L. 357/75): permettere al detenuto di recuperare un ruolo nella società, e alla società di non perdere il contributo di uno dei suoi membri. Il trauma, in questo caso, è rappresentato dalla condizione di prigionia conseguente a un'altra esperienza di turbamento, che è quella della violenza agita ed esperita prima dell'ingresso in carcere. Tra i fattori che mettono in discussione la reazione resiliente si trovano alcuni caratteri identificativi del carcere secondo gli studi sociologici e filosofici più celebri intorno all'istituzione. Erving Goffman, in quella che definisce, al pari dei manicomi, un'istituzione totale, individua innanzitutto come tratti peculiari la spersonalizzazione del detenuto (di cui è un segnale la perdita del nome), e la sua infantilizzazione (Goffman 48, 69): in carcere occorre fare la "domandina", un termine tipico del gergo carcerario, per qualsiasi richiesta. Questa condizione viene mantenuta in ogni occasione di confronto tra l'autorità e il detenuto, e non esiste, per quest'ultimo, la possibilità di recitare altri ruoli oltre a quello del criminale condannato, come invece accade nella quotidianità di ogni adulto libero (Goffman 65). Michel Foucault sottolinea invece l'isolamento e l'individualizzazione di chi è privato della libertà (Foucault 257–61), strategie che rispondono alla necessità della prigionia, un dispositivo disciplinare in seno alla società capitalistica, di smorzare qualsiasi rischio di ribellione e di forgiare individui pronti a piegarsi alla necessità del lavoro (Foucault 265). Sarà interessante osservare se questi fattori di rischio possono essere superati da fattori di protezione, attivati attraverso il teatro, e se quindi si possa sviluppare una risposta resiliente alla condizione di prigionia; e come questa eventualmente si articoli in relazione alla scelta di portare in scena Shakespeare.



Il processo di elaborazione dello spettacolo e il suo esito sono stati ricostruiti grazie ai materiali (copione e video) forniti da Alessia Gennari, la regista, e a tre lunghe interviste, ancora inedite, da lei concesse.³ Dopo due altri spettacoli prodotti in carcere e basati su testi semplici sviluppati principalmente dagli attori stessi,⁴ ecco che, tra estate e autunno del 2017, Gennari prende in considerazione l'ipotesi di ispirarsi a un'opera più complessa, un classico. Questa strada viene percorsa in parallelo a quella di riflessione intorno a un tema particolarmente sentito in carcere, cioè la libertà. Gli attori-detenuti compongono testi su questo argomento e altri connessi, quali la reclusione e il futuro, affrontati a partire da un'indagine sul panorama visibile dalle loro finestre. Si chiedono cosa possono o meno osservare, e insieme che cosa li fa resistere all'interno dell'isola-carcere. Creano così quello che sarà il finale dello spettacolo, e sono proprio i loro scritti a permettere il ricongiungimento con l'altro spunto di indagine artistica della regista: i temi toccati fungono da 'torcia' per leggere, analizzare e ristrutturare drammaturgicamente la "Tempesta" shakespeariana, attraverso la selezione di determinate battute e specifiche linee interpretative.

Queste operazioni sono svolte principalmente da Alessia Gennari e dall'assistente Marco Rossi, che lavorano con l'obiettivo di costruire una performance, più che una rappresentazione di *The Tempest*, e di sfruttare il testo di Shakespeare come 'pre-testo': Shakespeare, nelle parole di Gennari, va a servizio del carcere e delle sue esigenze, con la conseguenza che ad interessare non è tanto il filo drammatico, che viene sciolto e ricucito, ma la parola di per sé, illuminata di nuovi significati. Nella scelta delle parti da selezionare e riunire insieme, in una sorta di collage, emerge la volontà di mettere in luce la personalità, gli interessi, i desideri dei singoli attori, come verrà illustrato in seguito in merito ad alcuni casi specifici. I partecipanti possiedono tutti una buona conoscenza della lingua italiana, al di là della provenienza geografica (sei degli otto in scena a "Destini Incrociati" hanno origine straniera); nonostante ciò, la traduzione di Agostino Lombardo⁵ è decisamente ostica, così allo studio lungo e complesso del testo si accompagna l'utilizzo di una riscrittura per l'infanzia, quella di Idalberto Fei contenuta nella raccolta *Racconti d'inverno di William Shakespeare* (2015).

Un'isola si articola in quattro scene: *La tempesta*, *Naufragio*, *Notte e Mattino* (con la scena finale già evocata), più un epilogo denominato *I sopravvissuti*. Queste corrispondono ad altrettanti momenti del percorso delle persone detenute, le quali non interpretano ciascuna un personaggio, ma si collocano continuamente sul confine molto labile che esiste tra realtà e finzione: in parte interpretano sé stesse (e infatti nel copione sono indicati i loro nomi), in parte si appropriano dei personaggi.

³ Da qui, quando non diversamente indicato, sono da intendersi tratte le dichiarazioni della regista citate nel corso del saggio.

⁴ Nel 2015, *Io che sono nessuno*, parzialmente ispirato all'*Odissea* e presentato anche all'Expo di Milano; nel 2016, *Gli eroi vanno al supermercato*, sul quale è stato girato un video-documentario disponibile su Vimeo.

⁵ Questa traduzione fu preparata per la *Tempesta* con la regia di Giorgio Strehler, del 1978: prodotta per il Piccolo Teatro, debuttò al Teatro Lirico di Milano. La prima edizione a stampa risale all'anno successivo, per i tipi di Officina di Roma.



La prima scena, *La tempesta*, ricalca quella che apre il testo shakespeariano, ed è subito riconoscibile. È utile, inoltre, per inquadrare l'atmosfera dello spettacolo e per stabilire una certa temperatura emotiva: in scena, un evento traumatico e violento, che è interpretato esclusivamente attraverso le voci. L'incipit dello spettacolo è infatti interamente al buio, con gli attori che si illuminano il volto con alcune torce quando arriva il loro turno di parola. Le battute, riprese quasi letteralmente dalla traduzione di Lombardo, si alternano le une alle altre, rivelando la concitazione di un momento dominato dalla paura e dalla disperazione, oltre alla varietà delle voci che le interpretano. Sono riconoscibili, infatti, cadenze di precise zone d'Italia, soprattutto del Nord, così come accenti non italiani, e, nel finale, le preghiere e le invocazioni sono direttamente pronunciate nelle lingue materne degli attori: come già accennato, il cast è multinazionale, e rispecchia così la popolazione del carcere di Vigevano, dove la percentuale di stranieri supera il 50%.⁶ La tempesta rappresenta qui la girandola di eventi biografici antecedenti la quotidianità del carcere, che viene affrontata nella conclusione della prima e nella seconda scena. A segnare il passaggio, gli attori si svestono dei propri abiti civili, sulle note di *Idiotique* dei Radiohead, e si ritrovano vestiti tutti nello stesso modo, a piedi nudi, con una sorta di divisa dai colori chiari: uniformità e spersonalizzazione caratterizzano il nuovo status di detenuto. In seguito, prima dell'inizio della seconda scena, assistiamo all'incontro tra Stefano e Trinculo, che però non utilizzano le battute della scena corrispondente in Shakespeare (3.2), ma quelle di Ariel e di Caliban:

HASSAN: Stefano!

JALIL: Trinculo!

HASSAN: Anche tu sei qui?

JALIL: Il Destino che governa su questo basso mondo e su ciò che contiene ci ha fatto vomitare dal mare, che pure non è mai sazio. Ci ha fatto vomitare su quest'isola dove l'uomo non abita. In questo stato anche uomini come noi finiscono con l'annegarsi da soli.
(Ariel 3, 3, 53-60)⁷

HASSAN: Non devi aver paura. L'isola è piena di rumori, suoni e dolci arie che danno piacere e non fanno male. [...] A volte sento mille strumenti vibrare e mormorarmi alle orecchie. E a volte voci che, pur se mi sono svegliato dopo un lungo sonno, mi fanno addormentare di nuovo. E poi, sognando, vedo spalancarsi le nuvole e apparire ricchezze pronte a cadere su di me, così, svegliandomi, piangevo per sognare ancora.⁸ (Caliban 3.2.133-41)

⁶ I detenuti stranieri sono 185 su 344 totali (uomini e donne) al 31 ottobre 2021, secondo i dati del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria pubblicati sul Portale Antigone. Da segnalare che, da capienza regolamentare, il carcere potrebbe ospitare solo 242 persone.

⁷ Questi e i successivi riferimenti al testo shakespeariano si basano sulla traduzione di Lombardo, usata dalla regista.

⁸ Queste citazioni e quelle a seguire, quando non diversamente indicato, sono da intendersi tratte dal copione, inedito, fornito da Alessia Gennari.



Qui, tali parole assumono un significato nuovo. Da un lato, l'arrivo su un'isola, che si sovrappone al carcere: un mondo marchiato dall'isolamento e dalla colpa, dove gli uomini sono schiavi di sé stessi e del proprio passato. Dall'altro, l'incontro con chi, veterano della prigionia, illustra quello che esiste al suo interno, ed esprime l'anelito, rivelato dal sogno, a qualcosa che, lì dentro, non può esistere.

Questa tensione tra dentro e fuori si alimenta nella sezione successiva, *Naufragio*, incentrata sulla rappresentazione della quotidianità del carcere. Qui, la scena shakespeariana corrispondente è la prima del secondo atto, dove i naufraghi si confrontano sulla loro sorte e Gonzalo descrive un mondo utopico, probabilmente ispirato alle sezioni dedicate ai *Cannibales* degli *Essais* di Montaigne, tradotti in inglese da John Florio. Gennari descrive questa scena come quella dove si incontrano e si scontrano modalità diverse di vivere la realtà del carcere, tra le quali gli attori-detenuiti stessi spesso oscillano: da quella più speranzosa e ottimista a quella disincantata e depressa, fino a quella prevalentemente rabbiosa o lamentosa. Sotto questa luce, diverse battute assumono una nuova connotazione, ad esempio quella di Antonio a commento del "mondo ideale" dipinto da Gonzalo, dove i "delinquenti" finiscono chiaramente per essere identificati con quelli in scena, con un'accentuazione amara del tono ironico:

CONSTANTIN E niente matrimonio, tra i suoi sudditi?

PAWEL Niente, caro mio. Tutti disoccupati, puttane e delinquenti. (2.1.161-2)

Inoltre, la contrapposizione ad Alonso, nel momento in cui Sebastian gli rimprovera la decisione di portare la figlia a sposarsi in Africa, e di averli tutti condotti in quel viaggio sfortunato (2.1.119-31), si concretizza in scena in un attacco non più solo personale, ma condiviso, nei confronti di quello che è riconosciuto come un capo da parte del gruppo: l'avvicinamento fisico a Luan, l'attore che in questa scena interpreta Alonso, e la suddivisione delle battute tra più attori rendono esplicita la comunanza dello scontento, in una dinamica che ha risonanza con le tensioni e gli scontri di potere che possono aver luogo in carcere.

Quella della *Notte*, sulla quale torneremo, è la scena più complessa e composita sul piano drammaturgico: superata la dimensione sociale dei primi due momenti, il buio favorisce l'introspezione e l'autoriflessione, e ogni attore-personaggio, come sottolinea ancora Gennari, affronta i propri desideri, i propri ricordi e fantasmi, le proprie mancanze, i propri sogni. Il *Mattino* coincide con il risveglio, che non ristabilisce però la situazione di partenza: rappresenta la possibilità di una ricerca che conduce al nuovo, e, dal punto di vista drammaturgico, consta di battute tratte per lo più dall'ultima scena, di Prospero, Gonzalo, in parte di Ariel e Miranda.



UN'ESPERIENZA COLLETTIVA: DISTRIBUZIONE DEI RUOLI, AZIONI DI GRUPPO, MANCANZE CONDIVISE

Una caratteristica comune a molte esperienze di teatro in carcere si dimostra centrale anche in quella di Vigevano: la dimensione collettiva entro cui si sviluppa il laboratorio teatrale. Claudio Meldolesi ha dedicato non poche attenzioni a quello che lui definiva "teatro di interazioni sociali", tra cui il teatro in carcere, e parlava così di questo aspetto:

Il teatro fa sì che non sia recluso il corpo del recluso recitante: che il suo corpo-mente possa fuoriuscire dalla condizione della pena ogni tanto. E opera questo spiazzamento valorizzando le dinamiche collettive, fornendo la difesa del gruppo all'angoscia dell'autoespressione, all'atto di esporsi per trovare un senso, una centralità alla esistenza più marginalizzata. (Meldolesi 65)

Un teatro quindi che, "valorizzando le dinamiche collettive" e "fornendo la difesa del gruppo all'angoscia dell'autoespressione", mette in discussione i caratteri di isolamento e di individualizzazione che continuano a essere costitutivi del carcere. La scelta del testo classico, in questo senso, funge da filtro ulteriore, rispetto alla dimensione confessionale dell'"autobiografia" carceraria: gli attori parlano le parole di Shakespeare, e sperimentano contemporaneamente una possibilità di evasione dal "corpo del recluso recitante", cioè quella del dialogo (e non dello scavo e dell'identificazione stanislavskiana) con il personaggio.

Nel caso di *Un'isola*, infatti, un grosso segnale di elaborazione collettiva è dato dalla suddivisione delle battute e dallo scarto rispetto all'associazione, anche psicologica, tra attore e personaggio; ciò fa sì che il risultato sia corale, nonostante le battute vengano pronunciate da singoli attori, dal momento che nessuno prevale sugli altri e che emerge in modo netto la realtà di una condizione comune. Inoltre, la partecipazione del gruppo, anche nel momento in cui è un singolo a recitare la battuta, è spiccata. Il discorso di Caliban tratto dalla seconda scena del secondo atto (1-17), è disturbato da sibili e rumori prodotti dai suoi compagni, che invocano anche il nome dell'attore (Hassan), e sono qui interpreti di un'originale colonna sonora – quella con protagonisti gli spiriti scatenati da Prospero, le scimmie urlanti, i porcospini pronti a ferire, le vipere che fanno impazzire. Poco dopo, sempre nella scena notturna, è ancora Hassan a inveire sulla schiavitù subita a causa di Prospero (1.2.323-367, con numerosi tagli), accompagnato in questo caso dalle mani battute sui praticabili che fungono da scenografia, a mo' di percussioni. Presenza e coinvolgimento a trecentosessanta gradi da parte della compagnia tutta, dunque: nella povertà del teatro in carcere, quello che c'è a disposizione viene sfruttato per creare un riuscitissimo sottofondo sonoro.

Un altro tema che crea comunanza è sicuramente quello dell'assenza femminile, percepito in modo acuto in un sistema penitenziario che, a differenza di molti altri, nega completamente al detenuto (o alla detenuta) la possibilità di coltivare le relazioni affettivo-sessuali che aveva prima di entrare in carcere. Diverse sono le opzioni disponibili di fronte al dilemma sull'interpretazione dei personaggi femminili nelle sezioni maschili: *en travesti*, con il *crossdressing*, come da tradizione elisabettiana; con



l'intervento di attrici esterne; oppure, come in questo caso, con la drammatizzazione di una mancanza. Le battute di Miranda presenti nel copione sono pochissime, generalmente interpretate senza che sia comprensibile il personaggio per cui sono state scritte, spesso unite alle dichiarazioni che Ferdinando rivolge ad un'amante assente. Questo vuoto risuona in modo particolare con il clima "da spogliatoio" tipico di un ambiente vissuto solo da uomini, e da uomini spesso imbevuti della cultura patriarcale ancora caratteristica della società italiana e di molte tra quelle di provenienza: una tematica che tende a emergere fortemente, nel panorama più ampio del teatro in carcere, quando ad occuparsi del laboratorio sono registe e operatrici donne.⁹ Ne è un esempio la scena in cui Gonzalo/Luca illustra i vantaggi del suo stato ideale, modificando leggermente il testo del copione e quindi anche la traduzione di Lombardo su cui esso si basa, e afferma che tutti gli uomini saranno in ozio. "E le donne?" domanda Erjon, che prima ha interpretato battute di Francesco e di Gonzalo stesso. "Anche le donne, ma innocenti e pure", risponde Luca/Gonzalo, alludendo al fatto che le donne, naturalmente, non sarebbero "innocenti e pure", secondo una visione di chiara matrice misogina. Il consenso del gruppo, espresso con commenti e sorrisi complici, è evidente, e introdotto qui *ex novo*: la battuta sessista, infatti, c'è anche in Shakespeare, comprensiva di congiunzione avversativa ("No occupation; all men idle, all; / and women too, but innocent and pure" 2.1.150-1), ma lo spirito cameratesco è espresso più potentemente dalla scelta registica che accentua la dimensione comunitaria maschile.

Nella scena della "Notte", il racconto che, nella *Tempesta*, Prospero fa a Miranda descrivendole il suo passato come Duca e il comportamento del fratello (1.2. da 67 in avanti), diventa in questo caso un monologo, perché Miranda non c'è. Anche qui, Prospero è accompagnato dai commenti dei compagni, che si lamentano delle sue chiacchiere notturne perché più interessati a riposare. In carcere non si è mai soli, anche quando lo si desidererebbe. La dimensione collettiva è dunque un'ancora di salvezza, che permette di superare quella confessionale e di costruire fattori di protezione rispetto allo sviluppo di un atteggiamento resiliente: questo aspetto di condivisione e collaborazione emerge a livello drammaturgico e scenico, come abbiamo visto, ed è condizione necessaria per l'esercizio stesso dell'attività teatrale in compagnia. Lo spettacolo, però, ricorda anche che, in carcere, la convivenza è coatta, costante e forzata; un lavoro contemporaneo sulla riscoperta di un'identità individuale sfaccettata e sulla trasformazione di sé, pur con l'aiuto del gruppo, diventa impellente.

LA RISCOPERTA DI SÉ E LA SUA TRASFORMAZIONE: DESIDERI, EMOZIONI, RICORDI. VULNERABILITÀ E RESILIENZA COME ISTANZE CONVIVENTI

I temi dell'introspezione e del cambiamento vengono indagati tra terza e quarta scena, tra la *Notte* e il *Mattino*. Durante la prima, il palcoscenico è quasi interamente al buio, con deboli torce a illuminare gli attori, impegnati per lo più in monologhi. Vediamo

⁹ Si veda anche l'esperienza di Livia Giofrida di Teatro Metropolitano nel carcere di Prato.



susseguirsi Jalil che, con battute di Sebastiano, Antonio e Gonzalo, parla del senso di colpa (2.1. da 193); Erjon che, in un collage delle parole di Ferdinando e, in misura inferiore, di Miranda e Prospero, interpreta le fasi dell'innamoramento e la libertà che questo, pur asservendo, produce, rispetto alle angustie della prigionia voluta da Prospero (1.2. da 389); Moez che esprime il risentimento di Prospero verso il tradimento del fratello (1.2. da 67); ancora Moez, Hassan e Luca che, con battute di Antonio e Sebastiano, toccano i temi della coscienza nel commettere un crimine, e dell'ambizione (2.1.208-75, con tagli); Luan, attore albanese con difficoltà sia nella recitazione sia nella memorizzazione e molto religioso, che recita un *Padre Nostro* nella sua lingua natale, e poi le battute con cui Alonso si dispera per la presunta scomparsa del figlio, arrivando ad auspicare la propria morte (5.1.150-2). Jalil prosegue il discorso di Prospero iniziato da Moez, rivolgendosi a Miranda e parlandole della sua infanzia e del loro viaggio, in un discorso ancora una volta senza un'interlocutrice (1.2. da 15, con tagli): la sezione testuale era stata scelta per Pawel, affinché l'attore potesse rivolgersi alla figlia lontana dedicandole parole di affetto e di riconoscenza. Le maledizioni di Hassan/Caliban a Prospero si alternano all'espressione delle sue paure e al suo lamento rispetto alla condizione di detenzione nella "dura roccia", di esclusione dal "resto dell'isola" (1.2.341-6); infine, ci sono i ricordi delle violenze perpetrate da Ariel e da Prospero (5.1.41-57). Gli attori svelano così le proprie emozioni più profonde, attraverso le parole dei personaggi e grazie a una serie di associazioni - tra l'isola e la prigionia, la schiavitù imposta da Prospero e la prigionia, la colpa di Antonio, Alonso, Sebastian e quella criminale - che non risulterebbero così evidenti in uno spettacolo al di fuori del carcere. Rivelano di provare nostalgia, isolamento, senso di colpa, rimorso: rivelano di poter essere feriti, anche come colpevoli, di possedere una vulnerabilità la cui scoperta è un possibile mezzo per far affiorare il proprio dolore e quello degli altri.

Nel *Mattino*, una scena molto breve, viene affrontato il delicato momento della consapevolezza. È possibile trovare sé stessi, senza ristabilire lo *status quo*, poiché prima "nessuno era padrone di sé":

FRANCESCO Godiamo di ogni normale gioia: in un unico viaggio Claribella trovò suo marito a Tunisi e Ferdinando, suo fratello, trovò una moglie dove s'era perduto, Prospero il suo ducato in un'isola nuda e tutti noi, noi stessi quando nessuno era padrone di sé. (5.1.206-213, con tagli)

A seguire, sono gli attori, prima di indossare nuovamente (e in segno di speranza) gli abiti civili, a raccontare cosa vedono dalla propria finestra, concludendo con gli spunti da cui la lavorazione sullo spettacolo era iniziata. Raccontano cosa li tiene in piedi, che speranze nutrono, cosa vedono nel proprio futuro, come riescono ad andare avanti aggrappandosi a quel che esiste fuori dall'isola. Poi, che sia l'indulgenza di ognuno a rimetterlo in libertà ("Sia oggi la mia indulgenza a rimettermi in libertà"), e non l'indulgenza altrui, evocata nella battuta di Prospero che chiude *The Tempest*: "Let your indulgence set me free" (*Epilogo*, 20).

Nonostante questo finale, presente nello spettacolo di Lastra a Signa, sia poi stato eliminato da Gennari, per evitare il rischio di ridondanze, si tratta di una battuta interessante: la modifica in senso autoriflessivo ristabilisce la necessità di un cammino



cosciente e consapevole, all'interno di un'istituzione che sembrerebbe negare questi principi. È qui, in questo processo di autodeterminazione che ha origine nel riconoscimento del proprio dolore e del perdono di sé, che resilienza e vulnerabilità si incontrano. Ampliando l'intuizione di Elizabeth Chapman Hault, che analizza in ottica psicosociale *The Winter's Tale*, ciò accade non solo attraverso la letteratura, i libri, ma anche attraverso il teatro, l'arte che permette di costruire ed esperire una realtà alternativa diversa da quella di partenza:

We need help from books if we are to find that remote and desert place where resilience and vulnerability operate, not as binaries but as each other's nucleus, so that the knowledge and near memory of what it feels like to be hurt is core to one's understanding of resilience. (Hault 107)

CONCLUSIONI

Se "per conoscere bene un paese bisogna conoscerne gli ospedali, i manicomi e le carceri", come diceva Maria Giudice, madre di Goliarda Sapienza (Toscano), quanto presentato qui potrebbe dire qualcosa su quello che il nostro Paese chiede a Shakespeare: *in primis*, di farsi partecipe e voce di un processo di reinvenzione e trasformazione della società, a partire dai suoi luoghi più invisibili e marginalizzati. Si chiede all'arte di essere qualcosa in più di un mezzo per l'intelligenza di esprimere idee o per la classe media di divertirsi in maniera culturalmente elevata. Lo si chiede al teatro, settore che soffre oggi in modo particolare, ma che è de-finanziato e ritenuto un *divertissement* di nicchia da decenni. L'incontro tra Shakespeare e carcere è, in questo quadro, un evento scioccante: secondo Tom Magill, regista del film girato nel carcere nordirlandese di Maghaberry *Mickey B.*, ispirato a *Macbeth*, si tratta di una contraddizione di per sé, della cosa più alta accostata alla cosa più bassa (Fischlin *et al.* 170). Proprio per questo, rientra tra i fenomeni potenzialmente in grado di ristabilire un contatto tra il teatro come forma d'arte sociale, viva, presenziale per eccellenza, e un mondo che fa i conti con le richieste e le rivendicazioni di minoranze composite e variegate, e stimola un interrogativo: "Whose Shakespeare today? Whose theatre?" (Cavecchi 4).

Shakespeare, nel caso di *Un'isola*, diventa a più livelli partecipe di circuiti virtuosi poiché l'elaborazione e la produzione dello spettacolo sono basate sulla presenza attiva di altri soggetti, qualcuno con cui può dialogare. Soggetti che utilizzano la propria lingua, i propri accenti, i propri corpi, anche le proprie esperienze, per aprire possibilità di interpretazione e significazione non scontate. *The Tempest* è una delle opere shakespeariane verso cui si direziona principalmente il teatro in carcere, anche in Italia, come ricorda ancora Cavecchi. Tra i motivi che la studiosa porta a spiegazione di tale scelta vi sono specifiche questioni legate al testo: i temi della vendetta, della libertà, del perdono, la riflessione metadrammatica intorno al rapporto tra artista, arte e pubblico, l'accostamento e la sovrapposizione tra realtà e illusione; la potenza dell'arte nella riconquista della propria libertà, reale o metaforica (Cavecchi 2-3). Una dimensione



interna all'opera che si somma alle riflessioni intorno all'autorità culturale rappresentata da Shakespeare. Secondo quanto afferma Rob Pensalfini, quando tenta di rispondere alla domanda *What's So Special About Shakespeare?*, la presenza diffusa del drammaturgo in carcere è dovuta alla sua unicità in tale contesto: confrontandosi con un nome e opere dal prestigio culturale così radicato e riconosciuto, le persone detenute e lo staff carcerario sono messi nella condizione di scalfire "long-held notions of Shakespeare's exclusiveness and inaccessibility" (Pensalfini 222).

Non sono due dimensioni che si negano a vicenda, ma che vanno entrambe tenute in considerazione quando si affronta il macrotema del rapporto tra Shakespeare e carcere. Il testo, come osservato nel caso in esame, non è un totem: chi era precedentemente escluso dalla relazione con esso se ne appropria, lo modifica, gli fa assumere significati nuovi. La relazione con Shakespeare si basa sul riconoscimento del suo potere legittimante, capace di giustificare un'impresa in apparenza assurda come il teatro in carcere, in quanto di rilievo sul piano dell'arte e della letteratura 'alte'. Il Bardo viene così associato al capitale culturale istituzionale; eppure, a quest'ultimo non corrisponde necessariamente un elevato capitale simbolico, tra la popolazione reclusa. Infatti, "inmates do not simply ape our cultural prestige in order to normalize themselves" (Herold 1205): a quel prestigio, gli attori-detenuti si accostano a partire dalla diversità della propria cultura, nel senso più ampio, antropologico del termine, nel momento in cui viene loro permesso di introdurla nel laboratorio. Gennari guida e asseconda questo percorso, mettendo a disposizione gli strumenti necessari alla scoperta e alla valorizzazione di capacità e interessi, senza assumere i toni o gli atteggiamenti costitutivi della "Jesus of Rio syndrome" (Hussey). Questa è identificata come la postura di molti artisti operanti in campo sociale, assorbiti dal desiderio di salvare le persone con cui lavorano dal punto di vista morale e culturale; dal momento che essi agiscono secondo i propri parametri, non ponendoli in dialogo con quelli altrui, risultano spesso incuranti dei bisogni e delle potenzialità di chi hanno di fronte. In questo caso, invece, sulla base della propria formazione artistica, la regista si pone come tramite nell'incontro tra Shakespeare e gli attori e inserisce la propria voce in questa interlocuzione, direzionandola ma non ponendosi al centro di essa.

Così, attraverso il progetto di *Un'isola*, viene favorita l'attivazione di una risposta resiliente all'interno del gruppo teatrale in carcere: una risposta individuale e insieme collettiva, resa possibile dal ritrovamento di sé, come individuo e come membro della comunità sociale. Un sé che solo in un processo di confronto con l'altro, con il compagno, con Shakespeare, con personaggi segnati dal mutamento come quelli di *The Tempest*, con una identità nuova rispetto a quella del criminale, è possibile impersonare.

BIBLIOGRAFIA

Balfour, Michael. "The Politics of Intention: Looking for a Theatre of Little Changes." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 14, no. 3, Agosto 2019, pp. 347-59.



Carcere di Vigevano. "Un'Isola. Dalla Mia Finestra Si Vedono Le Montagne." *YouTube*, 29 gen. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=YaTkIG6nGXo&t=583s>. Consultato il 29 Sett. 2021.

Carcere di Vigevano. *Portale Antigone*. https://www.antigone.it/osservatorio_detenzione/lombardia/203-casa-di-reclusione-di-vigevano. Consultato il 5 nov. 2021.

Cavecchi, Mariacristina. "Brave New Worlds. Shakespearean Tempests in Italian Prisons." *Altre Modernità*, novembre 2017, pp. 1–21. <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/9174>. Consultato il 29 Sett. 2021.

Cirami, Federica. "La forza politicizzante del dolore: le resilient communities in Messico." *Elephant & Castle*, vol. 10, no. 10, pp. 5–30.

Fischlin, Daniel, et al. "Transgression and Transformation: Mickey B and the Dramaturgy of Adaptation. An Interview with Tom Magill." *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, a cura di Daniel Fischlin, University of Toronto Press, 2014, pp. 183–241.

Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Traduzione di Alceste Tarchetti. Einaudi, 1993.

Gennari, Alessia. "Gli eroi vanno al supermercato." *Vimeo*, 2017. <https://vimeo.com/417117525>. Consultato il 29 sett. 2021.

Goffman, Erving. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Tradotto da Franca Ongaro Basaglia, Edizioni di Comunità, 1968.

Herold, Niels. "Shakespeare Behind Bars." *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare. The World's Shakespeare, 1660-Present*, a cura di Bruce R. Smith, Cambridge University Press, 2016, pp. 1200–07.

Hussey, Peter. "The Jesus of Rio Syndrome." *The Adult Learner*, 1999, pp. 44–51.

Iacobone, Paola. *Prison Rules. Teatro e carcere: Italia e Inghilterra*. Lithos, 2020.

Mancini, Andrea. *A scene chiuse Esperienze e immagini del teatro in carcere*. Titivillus, 2008.

Meldolesi, Claudio. "Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere." *Teatro e Storia*, vol. 16, 1994, pp. 41–68.

Pensalfini, Rob. *Prison Shakespeare. For These Deep Shames and Great Indignities*. Palgrave Macmillan, 2016.

Pozzi, Emilio, e Vito Minoia. *Recito, dunque sogno: teatro e carcere 2009*. Edizioni Nuove Catarsi, 2009.

Storani, Martina. "Il Teatro Carcere come teatro: compagnie, repertori, drammaturgie." *Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo: 133, 1, 2020*, Bulzoni, 2019, pp. 151–69.

Thompson, James, e Schechner, Richard. "Why Social Theatre?" *The Drama Review*, vol. 48, no. 3, autunno 2004, pp. 11–16.



Toscano, Anna. "Goliarda Sapienza, andando all'indietro." *Doppiozero*, 30 ago. 2016. <https://www.doppiozero.com/materiali/goliarda-sapienza-andando-allindietro>. Consultato il 29 Sett. 2021.

Beatrice Montorfano è dottoranda in Filologia e critica presso l'Università di Siena, in co-tutela con il dipartimento Arts et Médias dell'Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la presenza di Shakespeare in carcere e in altri contesti non istituzionali, le traduzioni dialettali di Shakespeare e i rapporti tra testo e scena nel teatro contemporaneo. Ha lavorato con Sara Soncini (Università di Pisa) alla compilazione di un database intorno alle traduzioni e alle rappresentazioni italiane dei testi di Sarah Kane.

<https://orcid.org/0000-0001-9824-5548>

beatric.montorfano@student.unisi.it
