

Claudio Meldolesi
IMMAGINAZIONE CONTRO EMARGINAZIONE
L'ESPERIENZA ITALIANA DEL TEATRO IN CARCERE

«Di questo inatteso passaggio morte-vita, vita-morte, Pirandello ha saggiato tutte le varie, possibili gradazioni».

Giovanni Macchia

Prologo

Pochi argomenti sono, come questo, graditi alla discussione in pubblico e ostici alla casa editrice e alle istituzioni che dovrebbero diffonderne la conoscenza. Nel '91 ho introdotto e concluso un incontro nazionale, a Milano, su «Teatro e carcere» (teatro Verdi, 25-26 ottobre); successivamente, ho svolto vari interventi sul tema da Parma a Budapest, e in nessun caso, finora, l'impegno di pubblicare gli atti è stato onorato. Evidentemente, un po' dappertutto si ha paura di perdere consensi, col risollevarsi temi civili come quello della dignità del recluso, del suo diritto a creare. Cosa accadrà domani in un panorama politico così alterato, incline a rinnovati imbarbarimenti? A ragione Quadri lo dice e lo ridice: è folle l'idea che vero teatro lì non si è fatto e non si farà. Si pensi agli incontri d'arte del teatro contemporaneo con il carcere e le istituzioni psichiatriche: cruciali incontri che, dopo il calvario di Artaud, sono stati segnati dai nomi di Beck e Wilson, di Fo-Rame e Scabia. Perfino un creatore appartato come Beckett ebbe il suo incontro rivelatore, quando trovò un suo interprete elettivo fra i reclusi a St Quentin, in California, quel Rick Cluchey che ha poi emozionato anche il pubblico italiano in una tournée dei primi anni ottanta.

Lo ricordo attore di peso, capace di equilibrare la frase poetica con un repentino silenzio o uno stralunamento del volto. Chi non avesse saputo della sua storia di ergastolano l'avrebbe detto un uomo segnato e contagioso, alla Dostoevskij.

Artista sui generis, l'attore recluso può toccare lo spettatore nell'intimo, con richiami semplici e misteriosamente energici. Angoscia, comicità rozza o stranamente ironica, fisicità debordante, corallità piena di colori e riluttante a liberare lo spettatore dalla presa: tutto ciò ho visto addosso a questi attori, ingenui e artaudianamente aperti al raddoppiamento espressivo, i cui eccessi di emotività potevano produrre empatia e disagio.

Un'avvertenza, prima di entrare nel vivo della trattazione. Tavianini ha raccomandato di rispettare la diversità dei teatri socialmente radicati, quando se ne analizzano gli spettacoli. Come dargli torto? Non si tratta di normale produzione scenica. D'altro canto, De Berardinis sembra manifestare preoccupazioni opposte, quando mette sull'avviso critici e studiosi ricordando che il teatro è teatro e non bisogna cedere al populismo, nemmeno quando proviene da teatralità subalterne. Anche De Berardinis ha ragione. Dunque, come combinare i due punti di vista? Autolesionistica, nel mio caso, sarebbe stata la ricerca di una via di mezzo, che, del resto, avrebbe scontentato anche i miei amici-maestri. Ho cercato perciò di spiazzare l'antinomia, rilanciandola oltre la sofferenza quotidiana, fino a riportare l'analisi sociologica alle fonti impure della bellezza reclusa.

Scena della mente e scena dei reclusi

1. Non c'è arte che si presti, come quella teatrale, alla riattivazione dell'individuo nelle comunità isolate. La pratica scenica, con la sua organizzazione plurilinguistica, può valorizzare ogni inclinazione dei detenuti: alla fabbricazione di luci, scene, oggetti, musiche, all'organizzazione degli spazi e delle attività promozionali, alla narrazione e all'esibizione.

Si aggiunga che l'attività scenica è amica dei giovani per più ragioni, ma anzitutto perché il teatro, basandosi su antiche fantasie e su problematici accertamenti in gara con il futuro, può agire come fattore di compensazione delle angosciose incertezze di vita. Il che vale sia per l'attore che per lo spettatore.

L'intesa con tali attori, ciascuno con la sua personalità, induce il regista a realizzare la messinscena con modalità processuali. In carcere il regista lavora da «animatore», proponendosi di suscitare forme unificatrici, oppure da guida che indirizza il lavoro verso mete ritmiche, musicali. Di processi si tratta, comunque: e tali processi, volutamente elementari, tendenti al teatro di poesia (ma attenzione alle cadute nel lirismo e nel teatro d'atmosfera), non possono non indurre a soluzioni complesse e forti: lo dico con Scabia, che è stato per più motivi l'iniziatore dell'arte nuova nelle istituzioni totali. Le carceri di per sé producono differenze, anche a dispetto degli istitutori.

Ciò motiva l'interesse dei reclusi per il teatro, metafora vivente di una casa collettiva, fondata sul bisogno d'espressione personale e corale. Bisogno vitale, specie per il recluso perseguitato da autolesionistiche fantasticherie: nell'isolamento, terapeutica è la liberazione della fantasia, nei limiti concessi dall'ordinamento carcerario e

dall'omologazione sociale descritta da Lukács e Marcuse. Il mezzo teatrale, di fatto, spinge il detenuto a riscattare temporaneamente il suo istinto a mimetizzarsi.

In questo teatro, il testo funge da elemento acceleratore e integratore, mentre la figura dell'esperto (regista o altro) diviene il primo punto di riferimento: non devono esserci sprechi né di abilità né di emozioni, e i reclusi aspiranti artisti hanno bisogno di una figura autorevole, per dare peso alla loro "uscita". Non a caso, la "guida" deve conservare nel rapporto una certa distanza: le proiezioni populistiche dall'alto al basso non favoriscono l'emersione del talento. Ciò vale per lo sviluppo delle abilità; mentre, per l'esperienza delle emozioni, è significativo ciò che ha osservato la Heller: che essa si trasforma, nel corso della vita.

Si può dire efficiente l'autorità teatrale che, nel carcere, sappia collegare il processo della messinscena alla modificabilità emotiva di ciascun partecipante. E non si tratta di un giudizio neutro: se ne deduce indicativamente che il conduttore del teatro recluso può non essere un regista. Anche un attore esperto delle dinamiche emotive può essere adatto, specie nei Minorili, dove più contano l'esempio pratico e la capacità di scoprire doti insospettate.

Al recluso la pratica teatrale offre un doppio sostegno: aiuta a rammemorare percezioni e sentimenti offuscati dall'alienazione carceraria, facendone anche scoprire di nuovi, e spinge ad attivare forme essenziali di interazione e di solidarietà, essendo lo spettacolo – comunque inteso – un'impresa collettiva.

Il teatro in carcere non è solo di/per giovani; ma i giovani chiedono, più degli altri, di conoscersi e di rompere le barriere del «sovrappiù di fantasticherie» (Clemmer). Immaginazione contro emarginazione. L'immaginazione induce a valorizzare un meccanismo teatrale dell'interazione sociale, quello di scoprirsi scoprendo gli altri; laddove il comportamento coatto è fondato su obblighi e rimozioni, che inducono a introiettare lo stato di emarginazione. Se è poi la droga la causa efficiente della disgrazia, si determina una catena di raddoppiati meccanismi autodistruttivi, e la droga è all'origine del carcere per la maggioranza dei reclusi.

Qui trova fondamento, pur nei suoi limiti, l'azione teatrale: in quanto azione che proviene anch'essa dalla mente, ma con modalità opposte, collettive anziché individualizzatrici, controllabili anziché dominatrici, coinvolgenti anziché introverse, portatrici di arricchimento affettivo e artistico, anziché di coazioni a ripetere. Pur limitata all'ambito della comunicazione espressiva, la pratica teatrale induce a reagire ai meccanismi di dissociazione che intaccano il comportamento, poi la personalità, poi la psiche e il principio di solidarietà della persona, che è argine fondamentale nella vita degli umili.

Il teatro non è un'istituzione preventiva. È però un'antica struttura di civiltà, nata dal bisogno sociale e mentale di esserci nello spazio e nel tempo della decisionalità mitica e umana; non a caso, è mentale l'energia che colora le essenze e le differenze teatrali, fino a produrre l'interpretazione¹.

La riprova di ciò sta nell'adesione privilegiata dei giovani reclusi al teatro in carcere, in quanto gioco del corpo e poi, sempre più, stimolo della mente: che permette loro di superare, almeno per un tratto, la sproporzione fra il giudizio sociale subito e l'ingenuità del sentire.

Attenzione: l'ultimo Brecht vide proprio nell'ingenuità la fonte della recitazione e dedicò le sue ultime riflessioni teoriche ai giovani della DDR, prima con allarme e poi con speranza, immaginandoli portatori ingenui di nuovi teatri agit-prop. E viene da pensare che da mezzo secolo fosse annunciato l'avvento culturale di questo teatro in carcere: distinto per sesso – alla maniera dello spettacolo di convento o di quello elisabettiano – per età, per dialetto; perciò arcaico in prima istanza, epperò atto a farsi creatore di mirabile leggerezza. Anche in Italia, dopo qualche premonizione venne un prototipo: il teatro di base che i giovani degli anni sessanta fondarono ovunque, muovendo da anomale forme di radicamento nel sociale e dall'intuizione di altre scene, di tipo mentale.

La dimensione mentale qualifica la creazione teatrale, in genere, e la realizzazione carceraria, in specie, tanto che, dietro le mura della reclusione, i generi drammatici tendono a riformularsi: quando una specifica sovradeterminazione ne spiazza la norma e induce a formularla di nuovo. Rinasce così la scena, quando la abitano i reclusi.

Mente e colore drammatico sono i luoghi generativi della differenza, della specificità di cui parliamo. Accennavamo prima alla clausura dei monasteri che, ora è un millennio, indusse dinamiche analoghe, benché di portata culturale imparagonabile. Distanti dalla vita degli affari, monaci e monache arrivarono a risentire e a incorporare, con nuove valenze, la voce tragica e il piacere teatrale della classicità; e oggi non è solo per suggestione che una eco della loro clausura, amica del teatro, può cogliersi nella clausura coatta di questi attori.

Anche con il teatro in carcere siamo di fronte a un fenomeno mirabile, a una nascita. Senza un progetto comune e sulla spinta di labili impulsi teorici, centinaia di esperienze han fatto catena negli

¹ Con questa griglia tematica sto lavorando a un saggio «sugli incontri del teatro con le scienze della psiche», a continuazione di quello eponimo apparso su «Teatro e Storia», 15, 1993.

ultimi vent'anni in Italia, portando luce come ovunque fa il teatro per sua fisiologia. Da millenni esso continua a portare alla luce della scena l'oscurità delle storie umane passate e a venire. E l'esperienza delle carceri, nei suoi limiti, segue l'usanza. Questi attori sanno e non sanno che altri reclusi, prima di loro, hanno percorso lo stesso cammino; non sanno che per lo stesso bisogno antiche carcerate palermitane inventarono una canzone per *dire*, a voce spiegata e con amore per la vita, che il carcere è fatto per ammutolire («e n'esco muta», cantavano). Ma un'altra sapienza li spinge a non interrompere il flusso.

L'atto di far teatro continua a prodursi, anche fuori del carcere, per restaurare il senso dell'io, del tu, dell'interazione sociale, come alle origini. Ciò attira il recluso al teatro, che tutti accoglie: dal giovane che sa imitare all'anziano esperto nell'organizzazione; sia l'elettricista sia l'intellettuale, sia il pittore dilettante sia il ballerino e il suonatore (ogni strumento va certo bene), tutti possono trovarvi posto, fermo restando il primato della recitazione, dell'attitudine a esprimersi col corpo. E poiché, nel concreto, si tratta di autoespressione, nel senso più complesso, la pratica teatrale si rivela dialetticamente opposta, così, alla routine carceraria che porta all'introversione o al culto della forza.

La riscoperta della soggettività creatrice sotto la coltre dell'«individualismo carcerario» è il dono primario del teatro in carcere. È una scoperta marcante, specie per il giovane marginale, ed è contagiosa nel gruppo; ma risarcisce anche le fatiche dell'operatore teatrale catapultato dietro le sbarre: che fra mille ostacoli materiali e psicologici ha guidato il battello del teatro in acque ignote; ha poi appreso a combinare gioco ed esperienza; finché ha appreso a lavorare ascoltando. Viene in mente Copeau, il maestro della regia che intuì nel «primo grido» umano la scaturigine dell'arte rappresentativa e nel «costringimento» la leva dell'invenzione scenica. Anche il teatrante esterno si nutre di tali idee.

Poi, però, insorge il problema dei problemi, a spettacolo finito: perché si tratta di tornare alla normalità, cosa ardua dopo ogni distacco dalla norma (Fersen, Schechner), che farà sentire il *prima* più pesante, intollerabile, a meno che non si trovi per tempo un antidoto. Infatti, finito lo spettacolo, bisogna curare il ritorno nella reclusione, persona per persona; e non basta: fin dall'ideazione il problema va trattato, perché il coro protegga l'attore recluso. E oltre alla coralità, serve la stabilità. Facendo teatro tutto l'anno, come avviene in qualche situazione italiana, il rischio si dirada essendo tendenzialmente assorbito nella cultura di questa scena che aiuta il recluso a vivere l'esperienza come scoperta degli altri, anziché come occasione narcisistica.

La cosa più importante, comunque, è la vigilanza sulle "fughe" emotive; non va dimenticato che, per secoli, il carcere ha mietuto vittime fra gli attori, portandoli non di rado alla follia.

Il carcere intacca le basi culturali della persona, deviandone enfaticamente il pensiero: specie del recluso per reati ideologici, sia esso un politico o un membro di «minoranza etnica». La lingua stessa si corrode in carcere. Tanti diari di prigionia ci parlano dello sforzo di resistere alla quotidiana corrosione. La memoria e il dialogo divengono le armi più efficaci per reagire, per vivere la condizione carceraria senza traumatiche discontinuità col passato. La pratica teatrale viene incontro a questo bisogno: ché, esperto di memoria e di dialogo, l'attore è portato a produrre energie superiori a quelle richieste dalla vita quotidiana, e in carcere questo surplus diviene essenziale ausilio per non adeguarsi; in tal senso, laboratorio e pratica di scena possono rafforzare e arricchire le controtendenze, sia fisiche sia mentali, praticate dai reclusi.

Il tempo-tregua della pratica teatrale offre più che un sollievo. Così dicendo, non penso tanto alla «spontaneità» teorizzata da Moreno come elemento di liberazione-tramite-il-teatro, quanto all'interazione scenica, alla prassi costruttiva per cui l'attore produce con i compagni un risultato intersoggettivo. Da questo processo il recluso è normalmente stimolato a «ricollegarsi»; e se pure ne trarrà stimoli negativi – all'esibizionismo o alla falsificazione di sé – il lavoro in comune lo spingerà di volta in volta a porsi ulteriori mete.

Implicitamente, la legge Gozzini riconosce questa possibile missione del teatro nelle carceri. Ed esplicitamente abbiamo imparato dall'«utopia concreta» di Bloch che non si può portare il teatro nelle carceri senza aver ben presente, in ogni momento, la possibilità di una società che non abbia bisogno di incarcerare. Dall'interno del carcere il teatro può produrre l'esterno, quando è praticato con l'entusiasmo dei giovani. E se questi non si sentono più tali, il teatro può aiutarli a «trovarsi» (Pirandello).

2. Essendo strutturalmente processuale e avventuroso, il teatro del carcere privilegia le forme miste: le ibridazioni corali, musicali, narrative. È questo un suo peculiare elemento linguistico, ed è un segno di salute. Goffman non ne ha parlato direttamente, ma, trattandone, siamo ancora nella sua area di pensiero: questa teatralità, in controtendenza, fa vedere la resistenza dell'io all'individualizzazione e alla massificazione, agli incubi della persona e al degrado situazionale; in breve, al non essere.

Importa poi che questo teatro non dimentichi la sua vocazione, l'ambizione della sua natura artistica. Ché la pratica teatrale può avvicinare i reclusi a partire dall'età e dal dialetto, ma anche dal talen-

to personale e dall'immaginario collettivo, dall'attenzione agli altri e dalla capacità di reagire: fino ad aguzzarne lo sguardo *dentro e oltre* la vita quotidiana, mortificata dalla reclusione.

Teatro e reclusione, di fatto, si occupano ambedue del divenire del recluso, «trattando» il suo corpo nel presente. Ma la reclusione non aiuta certo a legare il passato e il futuro, perché vissuto e mente si ritrovino. Fanno male al recluso le illusioni della mente che si rifiuta allo stato delle cose. È un teatro autolesionistico quello che la mente produce e ospita fingendo l'inesistenza delle sbarre. Eppure lo psicanalista sa bene che non deve interrompere il flusso delirante del paziente in crisi. La mente stravagante deve trovare in sé la capacità di vedersi in altro modo. Ma è possibile vedersi? Su questo altare clinico è stato sacrificato in manicomio il maggiore indagatore teatrale del Novecento; la scena mentale di Artaud, però, non vedendosi "in altro modo", seppa elevarsi, come nessun'altra, fino a influenzare il suo secolo teatrale che ora, con noi, va dispiegandosi nel secolo nuovo: altrettanto terribile? Il corpo-mente dell'attore può donare vitale extra-temporalità. Questo ci ha insegnato Artaud, e il suo flusso di verità non si è ancora esaurito. Speriamo che la cultura del teatro dei reclusi non perda di vista l'impetuosa esistenza, da lui scoperta, di trasversalità viscerali nei teatri altri.

L'attore in carcere è partecipe di un contesto più ampio del gruppo teatrale. Quell'insieme più ampio riproduce dinamiche sconosciute eppure familiari anch'esse, perché misteriosamente presenti alla cultura dello svelamento. Non a caso, ogni attore liminare presenta il suo mondo e, a cose fatte, è «incredibilmente felice» – come attesta Fersen. La virtualità terapeutica di questo teatro si basa sul fatto che l'impegno a recitare non produce *in primis* illusorie dinamiche extraterritoriali, non porta in altri mondi come la droga, bensì fa vedere il mondo reale con distanza extratemporale. Il che dà potenza al lavoro teatrale e produce *energia*: la forza scenica di cui è maggior depositario «l'artista in stato di rappresentazione» (Barba). Questa extratemporale, a differenza dell'extraterritorialità, non è illusoria: perché ogni individuo è ricco, a suo modo, di memorie cosce e inconscie, di attitudini fantastiche più o meno esplicitate, di originalità socio-culturali. E la scena spinge sempre più avanti la percezione dell'attore, fino a fargli sfiorare i segreti del teatro nascosto.

Capita perciò che all'avventura collettiva della messinscena si accompagnino avventure euristiche degli individui coinvolti: allora ciascun attore può «trovarsi», trovando il suo posto nella realizzazione dello spettacolo. Dinamiche psichiche si confondono sempre più con quelle artistiche nello sprigionarsi dei processi rappresentativi. Capiamo, così, perché l'attore recluso ha bisogno di cura e

tempo per *inventare*: la sua invenzione deve essere globale, collettiva oltre che individuale, esistenziale oltre che di gusto, e psichica oltre che espressiva. È capiamo, altresì, perché l'arte reclusa si esplicita poi per costanti, che arrivano a collegare diversi individui e reclusori in modo altrimenti inspiegabile.

È un fatto che lo psichiatriizzato e il carcerato non attivano lingue diverse, recitando. Poiché è valorizzata dalla recitazione qualsiasi individualità dotata di strano talento e motivata, il recluso è portato da ciò a recitare, più dell'uomo a piede libero, e ancor più gli si adatta la definizione di «uomo simile all'uomo», che rimanda allo status dei comici.

Tanto che la rivelazione di un attore in carcere non può non riguardare anche la rivelazione della persona, ché egli non può rimuovere il suo stato di costrizione, quando prova a evadere per via artistica, pur essendo mentalmente altrove.

Ma allora occorre fare teatro vero, benché resti virtualmente aperto a tutti, valorizzando le vocazioni e i pregi propri, come la variante per cui il carcere affolla la scena più di quanto può permettersi il teatro dei professionisti. Del resto, la media produttiva italiana, che consiste in varie decine di rappresentazioni all'anno, a volte retribuite e spesso dirette da gente del mestiere, rappresenta un'anomalia nel contesto dilettante. Ce lo dice anche la proporzione di centinaia di attori e migliaia di spettatori su una popolazione reclusa che varia intorno alle 50.000 unità e di cui solo 20.000 svolgono attività lavorative (comprese quelle «domestiche» promosse dall'amministrazione).

È eccezionale, dunque, la presenza quantitativa di questo teatro, sobillato dal decentramento dei gruppi e sostanziato dal bisogno d'integrità personale dei giovani reclusi, in maggioranza vittime della tossicodipendenza, nonché favorito dall'esterno, da una decisiva svolta dell'orientamento istituzionale: teatro «vivente» può farsi anche questo, se gode di tempo tregua rispetto all'accumulo delle tensioni del carcere.

In qualsiasi istituzione totale – osserva Goffman – il recluso è indotto a tornare bambino, a restituire nelle mani di chi lo custodisce il suo libero arbitrio, a confondere la propria soggettività con le scelte della direzione: la quale intreccia aperture e interdizioni in fitte reti, che fanno apparire ineludibile il comportamento codificato. Anche nelle situazioni meno autoritarie, perciò, non si disperde l'alienazione, che fa del recluso un costretto, indotto all'ansia, allo smarrimento degli equilibri personali. Questo fa capire l'importanza interattiva del teatro².

² Cfr. E. Goffman, *Asylums*, Torino, Einaudi, 1968, p. 76.

La mente è il primo e l'ultimo spazio dei suoi scontri – per dirla con Scabia: nella mente del recluso può trionfare la logica della funzione, come può attivarsi la resistenza alla fantasticheria distruttrice. Qui si delinea la disposizione terapeutica connessa con questo tipo di esperienza, perché mentale è l'identità stessa del teatro. Non a caso, ogni nuova epoca teatrale ha sentito il bisogno di conferire nuova identità concettuale alla scena: lo spazio dell'azione scenica è anzitutto luogo mentale che s'invera e, inverandosi, si riflette nella mente di chi ne fruisce con attenzione partecipante. Ciò conferisce al teatro una natura oppositiva, in contrasto con lo stato della reclusione.

Prima che da questa o quella connotazione specifica – dall'ascendenza magica che Starobinski ha intuito nello spazio circense o dalla spazialità lirica di un Appia – la natura mentale del teatro è prodotta dal corpo dell'attore o, meglio, dal suo corpo-mente – specifica Barba. Senza comunicare da mente a mente, l'uomo della scena non potrebbe disegnare spazi gestuali connotati come primi piani e azioni-reazioni; così, invece, il suo possesso della realtà si estende a vista, fino a fare del corpo un microcosmo. Non a caso, anche nella modesta esperienza espressiva del recluso si attivano dimensioni comparabili. Giovani detenuti di Como mi hanno fatto avere una lettera-dichiarazione, in cui si parla del teatro come «angolo di libertà intellettuale» ed «etica», volto a tenere «viva ed attiva una parte del corpo e della mente»³.

Può trattarsi di un pensiero rimasticato; ma l'arte di ripetere a teatro è atta a innescare il corpo-mente, ad alimentarlo e ad esserne alimentata. Il pensiero può giungere, per questo impulso, fino all'Odin Teatret, alle storie di emarginazione personale che l'hanno originato, alla scuola nazionale di arte drammatica che si rifiutò di occuparsi di quegli artisti del futuro. Ancora più congruente è la vicenda cui prima accennavamo di Bob Wilson: che, recluso dalla malattia, ha saputo inventare un'arte innovatrice, al punto da valorizzarvi la sua «alterata» percezione delle cose. Ma già Artaud aveva perseguito quel teatro della sofferenza, sperimentando, nella sua scena mentale, l'altro teatro di cui siamo figli. Si è portati a ribadirlo nella situazione odierna, segnata dal peggioramento della vita reclusa, a causa della crisi politica nazionale e internazionale – di cui sono prime vittime i deboli, i tossicodipendenti e gli extracomunitari⁴.

³ Lettera datata 5.11.'91, a firma: La Compagnia Instabile del Bassone della Casa Circondariale di Como.

⁴ Mi sono rifatto liberamente, in questo brano, alle riflessioni esposte da Pavarini in un incontro milanese del 5 ottobre 1992. Archivio di Giordano Sangiovanni.

Il riferimento al doppio artaudiano spinge a cercare oltre, in accordo con le esperienze che hanno trovato significati più profondi del solito servizio sociale. In tante direzioni vanno le spinte diversificatrici di questo teatro che, più di ogni altro, è e deve restare «indeterminabile» (Diderot), capace d'invenzioni volta per volta. Il recluso cerca vie di uscita dalla sua scena mentale abitata da malesse e fantasmi; l'esperienza teatrale non gli offre che uno spiazzamento, un'inversione dei termini. Ma anche un'inversione può farsi vitale, se suscita atteggiamenti attivi. Farsi mente della scena, come fa normalmente l'attore, recitando, significa attestare altri atteggiamenti e relazioni.

Dall'ombra alla luce. Esperienze

3. Nessuna forma di comunicazione artistica si presta, come quella teatrale, alla riattivazione dell'individuo nel gruppo sociale, soccorrendolo nel *passare dall'ombra alla luce*. Il teatro è luogo di luce, dove l'individuo acquista diritto d'attenzione anche per un piccolo gesto o per un segno di desiderio. Da questa natura antica e sacrale dello spettacolo prende senso e avvio l'arte reclusa, in ogni accezione.

Certo non è semplice per i detenuti decidere di far teatro. Certo, all'inizio, molti aderiscono – ed è ben comprensibile – pensando a uno svago finalmente garantito. Per arrivare a fare teatro in carcere bisogna superare ostacoli di tipo burocratico, e anche psicologico; si pensi solo alla difficile coesistenza del regista, come responsabile dello spettacolo, e dell'attore, come portatore dell'identità carceraria. Il regista, nei momenti di scontro, dovrà comunque convincere l'attore a tornare in scena, luogo deputato alla dimostrazione di sé: in arte il potere nasce dalla scena. E anche il montaggio finale dello spettacolo dovrà essere fatto dal regista in armonia con gli attori: cosa ancora più difficile. (Perciò non si devono programmare spettacoli troppo ambiziosi, destinati a strumentalizzare la subalternità carceraria, e spettacoli populistici, che si limitino a mettere in mostra illusorie evasioni. I carcerati stessi, in fondo, non li vogliono, specie quelli restati coerenti, nonostante le sofferenze e gli squilibri indotti dalla reclusione.)

Lavorando sia su testi di repertorio, sia su tracce di autodrammaturgia, il recluso scopre che la vita teatrale è una specie di vita parallela: dotata di senso? Sembrerebbe superflua, eppure tante volte la scena, porto franco del "se", ci ha fatto *vedere*: essa è in grado, in piccola scala, di svelare ciò che nella società appare smisurato, indecifrabile. La piccola realtà del teatro può aiutare a superare la

sfiducia nelle proprie forze, il senso di sproporzione che l'individuo prova rapportandosi alla società. Teatro, dunque, come fattore di disalienazione, nei limiti del possibile. E abbastanza è possibile, quando la pratica teatrale agisce anche in senso laboratoriale, per riabilitare il recluso a un sentire personale e complesso, a monte del sentire che lo spettacolo realizza. Lo dico senza ignorare che pure dei pericoli si concentrano sui margini di tali esperienze.

Inoltre, le ultime sperimentazioni di Punzo a Volterra, di Janneo a Modena, sono arrivate a congiungersi con l'interesse, diffuso fra i giovani, a misurarsi con temi di tragedia: di qui il *Marat-Sade* di Weiss allestito dal primo, la riduzione del *Processo* di Kafka realizzata dal secondo e altri risultati di natura antitelevisiva. Esiti un po' a rischio, procrastinabili forse, ché oltre alla tragedia, questi attori amano la comicità sognatrice e un po' farsesca. Ma gli altri generi certo li interessano meno, compreso il dramma lacrimoso, non più popolare come una volta.

Se ne può dedurre che, in carcere, si guarda al teatro come a un mezzo di autocoscienza espressiva o di gioco finto-vero. Poi viene il piacere dell'ibridazione, quando il gusto della scoperta prevale sul già noto, e l'atto di scoprire induce a cercare vie di più colorato rispecchiamento. Quanto alla drammaturgia della reclusione, i reclusi stanno scoprendo solo ora Pirandello e Sartre, Genet e Weiss: incontri fondamentali, in cui Quadri ha intuito una nuova apertura del teatro in carcere, un tempo orientato solo all'animazione⁵. Non a caso questi attori prediligono ora i classici forti e i romanzi teatralizzati per interpolazioni e scritture loro. Soprattutto la drammaturgia li coinvolge.

Ciò fa pensare alle pagine in cui Goffman parla del teatro che è in noi e a quelle in cui evidenzia il valore ausiliario che le forme drammatiche assumono nelle relazioni intersoggettive: prestandosi a fungere da impalcatura, il teatro avvicina lo sguardo all'edificio sociale. Stiamo parlando di attitudini teatrali incarnate da vite quotidiane di per sé drammatiche, e i riscontri goffmaniani sono molti e complessi: non a caso, il regista esterno deve avere carattere e farsi forza per resistere. Ricordo, a riprova, che al citato convegno di Milano, del '91, anche gli animatori radicati hanno parlato ciascuno a suo modo, dimostrandosi anzitutto portatori di visioni ed esperienze individuali, e si noti che erano artisti intellettuali come la Nicotia, la Zambon, creatori come Frondini e Haughton, la Rame e lo sceneggiatore Grimaldi. Individualizzazioni necessarie, come quelle degli spettacoli offerti in visione: un mondo hanno evocato i dete-

⁵ Cfr. F. Quadri, *Le prigioni del teatro*, in *La scena rinchiusa*, a cura di M.T. Giannoni, Piombino, Tracceedizioni, 1992.

nuti di Padova diretti da Galassi, e un altro mondo le detenute di Milano, dirette dalla Massimilla.

Per il suo carattere originario e non sistematico, questo teatro non può corrispondere a criteri di identificazione generale, bensì trova la sua identità nel divenire degli spettacoli, di fase in fase, con logica processuale e definizioni induttive. Tanto che in nessun'altra istituzione totale, come in carcere, il teatro dei reclusi provoca chiarimenti nei promotori e svolte nella sensibilità collettiva.

La sua extratemporalità relativa può perfino agire da rilevatore sismico, per così dire, delle sensibilità in divenire nel carcere.

Per questo, la soggettività, la coralità e il gioco, che solitamente innescano il lavoro degli attori, lì non sono fattori sufficienti. Il teatro degli imprigionati deve farsi anche rappresentazione vivente, entro cui la comunità reclusa possa riconoscersi, per riprendere poi a cercarsi, individuo per individuo. Questa dinamica collettiva anima nel carcerato il soggetto per eccellenza del teatro recluso.

Negli spettacoli, come nei video e negli interventi, a Milano, si è infine evidenziato un paradigma comune, ricorrente nelle diverse occasioni, che, *mutatis mutandis*, faceva pensare al primo Living. Tale somiglianza nasceva sia dall'immediatezza dei discorsi, sia dalle forme radenti la vita; sicché gli spettacoli si proiettavano, quasi con incoscienza, alla fondazione di miti alternativi o alla ricerca di perdute armonie. Non sono riuscito a trovare altra spiegazione di ciò, che non fosse di ordine comunitario. Anche di queste sorprese è capace il teatro in carcere.

4. Nelle rappresentazioni in carcere si percepisce una forte drammaturgia implicita, che non coincide del tutto con la narrazione. Nello svolgersi degli spettacoli fanno capolino, inoltre, ogni tanto, interferenze aleatorie. Fattori d'incomunicabilità sembrano limitare la relazione fra i diversi personaggi e fra questi e il pubblico; e ciò fa sì che la parola comunichi meno del prevedibile, mentre si pone al centro, di fatto, il tema della solitudine dell'attore, in quanto recluso attraente, capace di suscitare il pianto e il riso, ma pronto a richiudersi appena sente vibrare la sua «corda pazza» (Pirandello). Interno ed Esterno divengono, così, demoni di una rappresentazione a lato, quando la natura del testo è superata dalla natura degli interpreti.

Questa patologia può segnalare tanto un desiderio di ritrarsi, nell'attore che sente il richiamo, quanto un suo inconscio fastidio per il limite convenzionale che frena l'espressione di sé. Sentimento, anzi lapsus, attraverso cui il teatro in carcere si rivela ambizioso e un po' malato: nascendo dall'introversione e vivendo di illusoria libertà. Ma esso vive in quanto reagisce all'alienazione, al fatto di es-

sere subordinato, nascosto alla vista della città, animato/fagocitato dall'inesperienza. L'uomo caduto in disgrazia qui cerca fortuna e giustizia, agli antipodi dei teatri privilegiati, protetti da chi la giustizia e la fortuna le amministra.

Si rifletta alla forza mentale del teatro recluso e alla sua concreta, fisica fragilità. Se lo portassero in vita attori irresponsabili, potrebbero scaturirne rappresentazioni di desiderio schizofrenico. Ma proprio questa contiguità con la malattia induce nei reclusi associati dal teatro – come li avrebbe chiamati Marx – l'impulso contrario. Lo stare in scena conferisce un tale piacere-potere d'intelligenza e seduzione che i Greci scomodarono i poteri di Apollo e Dioniso – significativamente opposti – per farsene una ragione rassicurante. Chi sta in scena informa la vita e, se è in posizione di comando, può addirittura presiedere al suo svolgimento. Ciò ha forse attratto gli autori registi che sono saliti sulla scena, come Kantor, con i suoi attori-personaggi di sé, e Testori, con i suoi interpreti epifanici. Ed è sintomatico che questa usanza si sia tanto diffusa nel teatro terapeutico. Penso a Neiwiller, con la sua compagnia degli anni ottanta: recitava costringendo i suoi attori tossicodipendenti a essere felici con lui.

Tutto si lega a teatro. È certo che l'agnostico Kantor non ha segnato col suo nome la storia del teatro coatto?

Torniamo alla cultura del teatro recluso vero e proprio, arricchiti da queste risultanze comparative che relativizzano la diaspora dell'incontro di Reggio e la mancata uscita degli atti del convegno milanese. Per fortuna, nel triennio che ci separa da quel convegno, sono usciti tre libri e vari opuscoli non (solo) propagandistici, all'altezza delle esperienze realizzate. Mi riferisco a due libri maturati nelle situazioni di Asti e di Volterra e a un diario anomalo, che racconta della prigionia a Roma con voce palestinese. D'altra parte, è stata più che copiosa la pubblicazione di opuscoli e dattiloscritti. Molti «passaggi in pubblico» di questo tipo testimoniano di un'emergenza, tanto più significativa perché non prevista, che avvalorava l'importanza stimolatrice dell'incontro di Milano e ne risarcisce i promotori, Donatella Massimilla e Giordano Sangiovanni.

Qui mi limiterò, a dire dei libri, perché il tema del teatro in carcere ha bisogno di spazio per essere trattato adeguatamente e perché vi sono antologizzati anche articoli e memorie. Si tratta di *Un sogno collettivo*, che riguarda tutta l'attività (non solo quella in carcere) del gruppo Alfieri-ex Magopovero; *La scena rinchiusa*, sul teatro di Volterra, e *La tana della iena* di Hassan Itab, che riferisce della vita reclusa nel carcere di Rebibbia, a Roma, e di come fu movimentata, a un certo punto, dal lavoro teatrale di Gigi Conversa⁶.

⁶ Questi i riferimenti editoriali dei libri non raggiunti finora: *Un sogno*

Ma presteremo attenzione anche al quasi-libro che Teatro laboratorio 4 ha dedicato allo spettacolo *Caffè* e al programma di sala delle *Allegre comari di Windsor* messe in scena al carcere S. Anna di Modena: programma povero e intelligentemente contestualizzato.

I tre libri di cui parliamo, benché poco organici e disuguali, ora analitici e ora sbrigativi, ci portano subito in una dimensione di fatica e di avventura, non priva di grandezza; ma anche nei migliori programmi ciclostilati, basati su una documentazione ampia e diretta, si colgono simili risonanze.

Prendiamo a pietra di paragone lo spettacolo, con programma, che Janneo ha costruito sulle *Allegre comari di Windsor*, insieme a un gruppo già sperimentato di attori reclusi alla Casa circondariale di Modena (17 febbraio '93). Quello Shakespeare "rifatto" ebbe incontro con il pubblico interno ed esterno, e il programma ciclostilato che l'accompagnava ne fa intuire le ragioni più persuasive: il gusto del dettaglio comico e la gioia di vedersi in vita.

Ecco, dunque, un programma di sala ben integrato con la messinscena. Alle pp. 2 e 3 facciamo conoscenza di «personaggi ed interpreti in ordine alfabetico», con una ventina di schizzi identificativi di ciascun attore-personaggio (disegni e titoli del programma sono firmati). Troviamo poi, nelle quattro pagine seguenti, il canovaccio con note di regia e un bozzetto di scena. Si entra così in rapporto con il processo produttivo, ma senza smarrire la freschezza dell'approccio; che subito dopo è rilanciato, anzi, da dieci testimonianze di attori, fatte di rapide riflessioni, non senza richiami alla lotta individuale contro l'alienazione carceraria. Ma, soprattutto, emerge l'identità dello spettacolo come manufatto.

La poesia delle *Comari* shakespeariane vi era un po' svanita, ma la sostituiva, qua e là, un'allegria contagiosa che coinvolgeva, allo stesso titolo, interpreti e spettatori: anche i reclusi presenti in sala facevano spettacolo, scoprendo con entusiasmo il gioco dei loro amici, trasfigurati da costumi storici messi a disposizione dal San Geminiano. Come regista-dramaturg, Janneo l'aveva previsto, riscrivendo ogni parte a misura dell'interprete e, per il resto, affidandosi alle dinamiche popolari, che sono implicite in Shakespeare (Weimann).

Sottoposto a *dramaturgie* d'urto, il testo rinacque dagli attori, «coloriti dall'euforia di essere» – come li nomina la poesia *Teatro* di Gian Carlo Bracciale che chiude l'opuscolo: un bel programma dal basso, da cui sappiamo anche dell'indisciplina alle prove, che fu tale, a un certo punto, da indurre il regista allo "sciopero".

collettivo è stato pubblicato ad Asti nel 1993, senza menzione editoriale; mentre *La tana della iena* è uscito a Roma nel 1990, per Sensibili alle foglie.

L'altra pietra di paragone che ci siamo dati, il programma di *Caffè* (1991-92), informa di un processo creativo meno lineare: abbozzato con reclusi alla Dozza di Bologna e poi ricreato dalla stessa regista, la Nicosia, col suo gruppo esterno, al Testoni.

In carcere il pensiero dello spettacolo è doppio, perché riflette qualcosa della doppia natura artaudiana, ma anche perché coniuga due diverse realtà rappresentative. Perciò, è ben pregnante il programma di sala pubblicato per le rappresentazioni di *Caffè* fuori dal carcere: perché riesce a combinare le due anime dello spettacolo, a partire da quella reclusa.

La drammaturgia di *Caffè* – scrive la drammaturga-regista al riguardo – «è nata tra le sbarre [...] Il nucleo attorno a cui si è sviluppata la scrittura è la memoria. Una memoria fatta di piccoli segni, di piccoli "insignificanti" eventi», portati in scena «per creare altro, per inventare un'altra possibilità di memoria». Perciò, forse, l'opuscolo è dedicato per i due terzi alla condizione carceraria e al teatro come luogo di interferenze attive, più o meno volte a far poesia.

In carcere il teatro può essere anche luogo di visioni, sullo stato delle cose: che il suo gioco può rivelare altri giacimenti di sensibilità o di scaltrezza in chi lo esercita. A dircelo è uno dei nostri testicampione, *La tana della iena*, in cui Hassan Itab racconta, fra l'altro, la sua esperienza nell'esperienza di una messinscena in carcere: questa coinvolta narrazione ci fa partecipi di un'illuminazione singolare perché riguardante uno *straniero* e una cultura ostile al teatro. Hassan non dice delle prove, ma della prima, del suo tempo rivelatore: misterioso e sfuggente *punctum*, segnato dal calore di una storia vissuta.

«Con il *Marat-Sade*, atto unico liberamente tratto dal testo di Peter Weiss, tornò il teatro. A Rebibbia [...] Una storia di rivoluzione, anche se non la mia. Una storia nella quale, mi disse il regista, avrei potuto recitare me stesso nella parte di me stesso [...] Le prove durarono sei mesi. Tra i personaggi io ero il Muezzin [...] Il sabato della prima, la sala del teatro era zeppa. Gremita. Autorità, funzionari, operatori. Soprattutto gli studenti di un liceo. Favoloso. Le mie prime parole uscirono dalla gola come bagnate da una pioggia di lacrime [...] Alzandomi in piedi ed uscendo dal coro, con i pugni al cielo, avrei dovuto dire: Sabra!! Chatila!! "Sabra!! Chatila!!" gridai. E poi, senza che neppure m'accorgessi, la mia voce si sciolse in un canto d'amore per i miei compagni uccisi [...] Piangevo. Lacrime vere zampillanti dai ricordi. Lacrime che riuscirono a scavare la strada dei cuori lì presenti. Ed ecco il miracolo: gli spettatori, anche se il mio canto piangeva in una lingua sconosciuta, capirono perfettamente il senso autentico delle mie parole».

In anni come i nostri, poco aperti alla pratica politica, il teatro resta lo stesso, per i detenuti, un luogo miracoloso che può portare dall'ombra alla luce. Laddove il grande, la società, non può capire e riprodurre il piccolo, questi, l'individuo, con la mente del teatro, può ricomprendere tutto, rappresentandolo.

Di fatto, non è differente il richiamo che lancia il Collettivo Alfieri (ex Magopovero) con *Un sogno collettivo*: libro autentico che spazia, però, su tutta l'esperienza del gruppo, sicché la mole dei documenti sulle normali attività professionali tende a ridimensionare, in termini di genere, l'attività nelle istituzioni totali. Laddove questa ha invece segnato l'animus pionieristico di Nattino e dei suoi compagni. Ce lo dicono le stesse pagine d'avvio della bella teatrografia curata da Adriano Salvi, che per la prima metà risulta segnata, quasi sovradeterminata dagli incontri con i reclusi.

Ma è difficile estrapolare altri elementi specifici da questo libro attraente, quanto introverso dal punto di vista del teatro in carcere.

Autodidattica è anche l'esperienza del gruppo Carte blanche di Volterra, narrata a più voci e messa in libro da Maria Teresa Gianoni ne *La scena rinchiusa*. Però Carte blanche sta realizzando ciò che Gozzini stesso non credeva possibile: un teatro di reclusi capace di andare in tournée, vivente della vita-volontà dei suoi attori, non riducibile alla misura dei teatri normali. Non a caso, gli scritti di Punzo e della Henneman, che punteggiano il libro insieme a quelli di Quadri, Taviani e altri studiosi e spettatori-specialisti, sono indotti a estendere l'area culturale del teatro recluso, per potervi ricomprendere un'esperienza così fuori norma.

C'è poi anche qui un limite, opposto a quello di *Un sogno collettivo*: una certa sottovalutazione del contributo testimoniale degli operatori. Consiglio perciò di leggere i due libri insieme, senza dimenticare che anche altre realtà sono rappresentative della situazione italiana, la cui produzione è certo avanzata nel contesto europeo. Fatto sintomatico, dato che le nostre strutture socio-culturali per i reclusi non sono certo le migliori⁷.

In conclusione, con i tre libri citati, siamo a un salto pratico-teorico, anche se, fuori dal carcere, in America, sperimentazioni socio-teatrali dello stesso tipo (fra Schechner-Turner e Valdez) hanno già fatto scuola.

Ne ho avuto conferma quest'anno, quando sono stato invitato dall'università di Budapest per dire del teatro nelle istituzioni totali

⁷ Ma i riferimenti al teatro nelle scienze sociali hanno abituato a chiamare «attore» il soggetto sottoposto a studio situazionale e ad analizzare drammaturgicamente il comportamento quotidiano.

italiane, in un convegno internazionale dedicato al comportamento giovanile (16-19 marzo '94). Da più parti d'Europa, per l'occasione, erano giunti studiosi di varie competenze: sociologi e antropologi, filosofi, pedagogisti e letterati, e il confronto ha dato buoni frutti, specie per merito delle ricerche sperimentali, che hanno consentito scambi a tutto campo.

La promotrice, Ilona Fried, era particolarmente interessata, avendo studiato, fra l'altro, l'effetto «esorcistico» prodotto da una rappresentazione dei *Sei personaggi* in sede terapeutica⁸. Ma tutti erano convenuti per aprirsi e far nuova interscienza. In questo senso, si è parlato utilmente della crisi di autorappresentazione nel passaggio degli adolescenti all'età adulta, dell'autorappresentazione delle minoranze etniche e religiose, del «teatro» delle fantasie infantili. Da quest'ultimo ambito tematico, ad esempio, è venuto un approfondimento per tutti: quando una relatrice di formazione psicologica ha fatto notare che già il gesto del neonato che si succhia il dito ha a che fare col teatro, producendo visioni. Mentre dalle visioni è ossessionato l'individuo caduto nella spirale del suicidio; anche i suoi sono impulsi teatrali – ha osservato un altro relatore. Ma le concordanze con il codice drammatico, anziché a sognare, spingono il suicida a sentirsi tutto nel presente, con il vissuto, la mente e il corpo.

Da Budapest è venuto, infine, un richiamo all'analisi delle emozioni: di quale natura sono le emozioni suscitate dal teatro in carcere? E perché Lukács e la Heller non sono stati citati in proposito? Nuovi studi delle emozioni urgono, comunque, per dire del teatro recluso, come debordamento reciproco della vita e della scena: è tale questo debordamento, che può farsi evento di natura-cultura⁹ e avvicinarci al preconsiglio rivelando, con e oltre Stanislavskij, ciò che consente di coesistere con la disgrazia e con la gioia in scena.

Delle centinaia di reclusi coinvolti dal teatro in carcere, solo

⁸ Si fa qui riferimento alla rappresentazione del '64, promossa da un istituto di riadattamento al lavoro, a Pomaz, presso Budapest. La Fried ricostruisce il processo dell'allestimento, iniziato con la scelta dei personaggi da parte dei pazienti. Evento inaugurale e simbolico, che non mancò di porre problemi: ad esempio, come volgere a fini terapeutici l'interpretazione del ragazzo suicida? L'esperimento, nonostante il buon esito, non ebbe seguito, tuttavia, perché «ci fu un cambio nella direzione dell'Istituto e questo tipo di esperienze fu bloccato». Ma già nel '25, alla prima rappresentazione ungherese, i *Sei personaggi* erano stati rivelatori, suscitando reazioni censorie nella critica reativa, che classificò lo spettacolo nel genere «Commedia dell'arte».

⁹ Penso, così dicendo, alla antologia *Life as Theater*, in cui Brissett e Edgley hanno rivelato l'esistenza di ricorrenti sincretismi teatral-sociologici, selezionando un vastissimo panorama di fonti (Chicago, Aldine, 1974).

qualcuno farà l'attore, e forse nessuno, al di là dei cancelli, toccherà l'eccellenza professionale. Ma ciò non toglie valore al miracolo della teatralità sottratta al carcere. E perché scartare la possibilità ulteriore: che questa capacità di raddoppiare la vita abbia ricadute artistiche in assoluto? Abbiamo appena ricordato il recluso che ha rilanciato Beckett negli USA. Non a caso, il calore del debutto non abbandona l'attore, che ne resterà marcato nel tempo. Lo osservò Lessing per la prima volta, più di due secoli fa.

E la spirale del rapporto vita-teatro potrebbe riaprirsi qui, con osservazioni psico-sociologiche come quelle proposte da Anna Imre al convegno di Budapest (*School of the border*). Anche gli immigrati portano con sé per la vita, come un segno indelebile, il sentimento provato il primo giorno, cambiando spazio e cultura. Ma nel loro caso si tratta, soprattutto, di un segno di sradicamento, anche quando il trapianto riesce: sicché resteranno, poi, quasi tutti, attori della società in crisi da cui si sono allontanati. Una analogia patologia vive e si esprime nel teatro in carcere, grazie alla "indeterminata" e, perciò, tanto più assimilatrice natura della scena: luogo delle arti *sui generis* che, intrecciandosi, divengono capaci di miracoli. Miracolosa è, infatti, quella capacità di rigenerare brandelli d'esperienza in forme complesse e attraenti: di trasmutare l'esperienza del dolore e di sintetizzare anche l'esperienza primitiva della vita in rozzezza/poesia. Definizione, questa, che ci ricorda un maestro di questi miracoli, Peter Brook.

Un calore che lascia il segno

5. Il convegno milanese ha preso una posizione qualificante, teorizzando la natura artistica delle scene recluse in genere: se i promotori avessero fatto "chiarezza", premiando alcune presenze, di fatto avrebbero bocciato le altre, forzando così la situazione nel complesso: che, di per sé, si presentava vivamente possibilista, soprattutto nella pratica. Ciò ha avallato qualche equivoco, ma ha evitato la scorciatoia dei pregiudizi e delle gerarchie. Non consiste l'utopia concreta del teatro recluso in ricerche molteplici di nuova identità? E tali ricerche ci riportano poi alla storia, ai canti dei marinai coatti, all'usanza di fabbricare fantocci di casa in casa, fino alla nascita ottocentesca di un capolavoro come il Teatro dei pupi. Un teatro di fantocci alternativi fu allora fabbricato da un detenuto inglese.

Interazionistico è il bisogno che porta il recluso a *res citare*, e ciò fa sì che in carcere la relazione fra teatro e vita sia coltivata da ambo i lati, l'esistenziale e l'artistico: solo i rami carichi di questa

energia, ben innestati, danno buon frutto. La riprova è secca: l'esperienza teatrale che viene offerta deve essere coinvolgente, al punto da permettere al recluso di farsi uomo-teatro, cioè attore-cantante-drammaturgo-costumista-giocatore e barzellettista, non senza riconoscimento della sfera extra-teatrale della persona. Se no, il recluso non sta al gioco, come non ci stavano i teatranti di base che tanto hanno contribuito, negli anni '70, alla nascita del nostro nuovo teatro sociale.

Tornano opportuni, a questo punto, due riferimenti alle problematiche discusse a Budapest, che ci invitano a guardare al contesto europeo e al retroterra storico del nostro tema. Si tratta di sollecitazioni congruenti anche se, per il loro carattere incidentale, saranno qui richiamate in breve.

Molti stimoli d'integrazione scientifica hanno fatto seguito alle relazioni di taglio specifico in questo pur limitato incontro, forse segnato nell'intimo da pressanti bisogni di difesa. Solo il dio profitto, solo l'integrazione economica e di mercato sta facendo, in Europa, passi in avanti, laddove le istanze sociali, specie quelle dei giovani, sono rimosse. S'ignorano perfino i bisogni dei bambini: lo dico ripensando al lavoro che avevano programmato alcune neo-laureate DAMS, collegato alla «Raffaello Sanzio»; a vari ospedali della Romagna esse hanno proposto di animare – d'intesa con i pediatri – la vita collettiva della prima infanzia. Ma nessun primario ha dato loro ascolto.

La paura dello spreco sociale è il demone che attualmente in Italia presiede alla vita socio-culturale, traumatizzata dai cosiddetti «obblighi» dell'unità europea. È un assurdo retrofront. Essendo la conoscenza di sé il luogo dei traumi giovanili, c'è più bisogno di cultura. E il teatro potrebbe tanto più entrare in gioco, come c'entrò la Commedia dell'arte: quando educò la soggettività moderna a distinguere l'io dall'altro, a forza di risate.

Anche oggi, per i giovani in carcere, il teatro è esercizio all'interazione, normalmente mortificata dai regolamenti. La felicità dell'incontro dei gruppi teatrali con i carcerati risiede in questa consonante autoproiezione: che pure il nuovo teatro, in Italia, è nato dal bisogno di cercarsi creando, senza distaccare lavoro teatrale e esperienza di vita; sicché, nonostante le omologazioni, questi collettivi continuano a realizzare scoperte, avventure, azioni di rovesciamento; come avviene anche fuori dal carcere, dove la scelta giovanile del teatro è motivata dal bisogno di andare oltre, oltre la routine e l'utilitarismo: in una parola, oltre la politica realizzata.

Il teatro attrae come un luogo altro: mentre l'istituzione scolastica è ormai «al limite» – tema che la Imre ha svolto a Budapest – e nemmeno funzionano i «passaggi all'età adulta». Mariuccia Giaco-

mini ha segnato, chiudendo il suo discorso, tre linee di tendenza generali in proposito: 1) per i giovani «il corso della vita appare come un "va e vieni" tra diverse frontiere»: gli studi, il lavoro, il matrimonio e i loro contrari. 2) L'incertezza non è più solo degli adolescenti. 3) «Ricorrenti costruzioni e decostruzioni dell'identità personale» si sostituiscono alla stabilità, un tempo affermata dall'«ingresso nell'età adulta»¹⁰.

Sempre più aleatoria si va facendo, così, l'esistenza di maggioranza fra i giovani, ora "in ritardo", ora in corrispondenza solo simulata con la vita sociale, ora catturata dalla marginalità. La condizione del carcere per molti di loro non segna una soluzione di continuità rispetto a una vita più o meno "ristretta" dalle predestinazioni.

La prospettiva europea ha già innescato insopportabili desideri di restaurazione nei governi nazionali di recente insediamento, specie contro i deboli. Lo faceva notare Pavanini, trattando con Giordano della ristrutturazione nel carcere di S. Vittore, già nel '92; e due anni fa i ragionamenti erano al di qua della svolta reazionaria che il nostro paese sta vivendo.

Non a caso, certe problematiche oggi attraversano il carcere come l'ospedale e tutte le istituzioni marginali. Ciò che sembrava separare e ghetizzare, isolando i luoghi di sofferenza e di pena, si sta rivelando, forse, elemento di avvicinamento; e non tanto per il tema della sofferenza-che-unisce (su cui si è fondata la drammaturgia della sede fino a Testori), quanto per le convergenze che stabilisce la marginalità declassata, di chi è in qualche modo cancellato dalle reti di relazione e dalla visibilità dei cittadini. Il malato, il tossicodipendente e il povero vengono sottratti allo sguardo e alla relazione sociale, non diversamente da come si fa per il «colpevole». E si tratta di soglie tracciate sul punto in cui il cittadino sarebbe costretto a porsi problemi ulteriori rispetto a quelli della carità (che, del resto, sempre meno si va facendo solidale, come dimostra la marginalizzazione della forza lavoro extra-comunitaria).

Perciò la fantasia, teatrale e non, è diventata un medium per tutte le condizioni umane liminari: e il teatro, in particolare, si fa sempre più utile, occupando il tempo tregua del recluso, un po' come fa *Prison Movie*. Ma in altre nazioni i cineasti e gli artisti visivi hanno fatto maggiore esperienza dei teatranti, dietro le sbarre. E quanto teatro della colpa è stato fatto irresponsabilmente, per automatico impulso della forma dramma.

¹⁰ *Vite trafficate. Ipotesi sui passaggi all'età adulta*, dattiloscritto, Milano, marzo 1994, p. 9.

Per i reclusi è fondamentale la democrazia delle evidenze: quella dell'antiautoritarismo, della quotidianità attiva e del diritto all'attenzione pubblica. Ferrjoli chiede la vigilanza del corpo come forza antirestaurativa, ora che si vuole eliminare persino la Costituzione. Ma anche le leggi non scritte, antiche animatrici della tragedia, possono aiutarci: aveva ragione la Weil. È anche nostro interesse che l'emergenza sociale non diventi stato d'emergenza per gli individui reclusi, che essi non siano ricacciati oltre la soglia dell'invisibile.

C'è poi un altro filo del discorso di Pavanini che fa capire fino a che punto gli operatori italiani possono svolgere un ruolo attivo in questa congiuntura. Porre davvero il problema in termini europei significa spiazzare dal basso la logica dei potentati nazionali, che guardano all'unità continentale come a una occasione per verticalizzare i loro poteri.

Nel '91 Eleonora Fumagalli, allora legata al Teatro 4, invitava così a «distinguere» i fattori della differenza nella pratica del teatro in carcere: «cominciando da noi stessi [...], anche perché lì, più che altrove, conta quello che fai e come lo fai», e conta la «regolarizzazione delle relazioni», in contrasto con il caos ordinato dall'alto¹¹. Sono importanti, perciò, anche le forme formanti: ad esempio, il fatto che il «Maschile» e il «Femminile» sappiano lavorare insieme alle stesse realizzazioni, come accade a Modena.

Mi riferisco a questa situazione perché vi ho appena assistito all'ultimo spettacolo diretto da Janneo, una messinscena della *Luna dei Caraibi* di O' Neill, dove la reclusione sociale dei marinai, incontrandosi con quella «naturale» della donna, come in un dramma didattico *ante litteram*, innesca una corale dimostrazione. Approcci di questo tipo non solo dimostrano la forza e la vocazione anticonformista della scena dei reclusi¹²: ché una naturale esigenza di libertà qui porta il recluso a porsi problemi d'arte e di senso, insieme disponendolo alla comprensione del teatro antropologico basato su valori di differenza. Un altro esempio di contemporaneità culturale col teatro di ricerca si può fare per l'uso del dialetto. Si pensi al lavoro di Leo De Berardinis o di Carlo Cecchi, coi loro innesti neoshakespeariani in forme espressioniste alla Eduardo: il teatro recluso ha fatto come quei maestri, quando ha cercato sue ibridazioni rovesciate, assumendo il dialetto a lingua colta.

Un altro passo, ed ecco le compagnie in carcere – a Volterra, come a Voghera e a Milano – valorizzare la Babele dei dialetti reclusi come fonte di espressivismo e di conoscenza: concentrando il

¹¹ E. Fumagalli, *La donna con i piedi nell'acqua*, in «Lapis», novembre 1991.

¹² Vedi il mio *Fra Totò e Gadda*, Roma, Bulzoni, 1987.

lavoro proprio sullo spazio dei conflitti linguistici, che ai registi di tradizione sarebbero parsi impraticabili per cacofonica irriducibilità allo stile dominatore delle scene. In altra sede¹³ ho cercato di evidenziare come questa problematica non riguardi solo la lingua della voce, ma anche quella del gesto e l'espressivismo teatrale in genere. La naturalezza con cui l'attore recluso si apre alla differenza dell'altro, in scena, costituisce una risorsa stilistica di questo teatro: che certo poi non va confuso con quello dei maestri, per ben diversa consapevolezza e articolazione; ma una loro pienezza espressiva l'hanno pure i gruppi migliori del teatro recluso: pienezza comparabile a quella della canzone.

Che il napoletano tenda poi a diventare la lingua guida di queste ibridazioni non comporta automaticamente un conformistico allineamento di ritorno, perché qui non si tratta del codificato napoletano televisivo, bensì di un coagulo modulabile con varie accentazioni, tanto da poter fungere da italiano abbassato e sensibile dialetto dei dialetti.

Né bisogna esorcizzare la lingua banale, quando è usata con intenti difensivi. E per quanto riguarda il pericolo della Babele linguistica, esso può determinarsi solo dove l'operazione teatrale è debole. Me lo ha confermato Vanda Monaco Westersthäl, direttore e regista di una compagnia multietnica riunita a Stoccolma con giovani immigrati alle prime armi: che, però, rifiuta l'etichetta di teatro dilettante¹⁴; il fatto che ventotto nuovi attori di tre continenti abbiamo deciso di fare teatro insieme può portare a esiti velleitari, ma non sempre (vedi il caso Brook). «Planetaria» è la cultura in cui agiamo (Barba), e basta avere un po' di svedese in comune e il desiderio di sfuggire all'isolamento del quartiere per porre le basi di un teatro ieri impensabile. Ma non solo: questo teatro si è imposto al pubblico artisticamente. L'extratemporalità si è rivelata buona compagna, vivendo fra l'orizzontalità planetaria e la verticalità delle esperienze interetniche, alimentate da tanta storia del teatro dal basso.

La condizione reclusa ci ha portato, così, a parlare del teatro senza frontiere. Non è una maligna fantasticheria: l'«utopia concreta» di Bloch si è fatta strada più nel mondo piccolo del teatro che nella sfera socio-politica; quello, nel suo piccolo, ha però una sapienza ulteriore, che i politici dovrebbero studiare, ed è quella di riferirsi all'uomo come corpo-mente, che esiste solo in quanto agisce, al contrario dell'uomo «rifatto» dagli accertamenti ministeriali, figura inesistente, benché inseguita da tante inchieste.

¹³ *Ibidem*, primo e ultimo capitolo.

¹⁴ Colloquio del 20 aprile 1994, Bologna.

6. Queste prove si prolungano per vari mesi, in attesa che le resistenze psicologiche siano spiazzate e sovrastate e che il lavoro in comune, acquistando in precisione e in evidenza, entri in collisione con la mentalità di routine: nonostante lo scetticismo, che è sempre latente. Perciò, dove si è riusciti a fondare un teatro continuo con gli stessi reclusi, un vero teatro stabile di gruppo, i processi creativi diventano più veloci e complessi, come a Volterra. Laddove l'instabilità può essere all'inizio più stimolante, ma richiede all'operatore una eccessiva percezione del processo, poi: perso il momento buono, facilmente il lavoro va a rotoli per le spinte individualistiche che sono connaturate con la condizione reclusa. Basta un salto di fase non capito o non valorizzato per suscitare spaesamento nel collettivo.

Ho sotto gli occhi la tesi di laurea di Annamaria Olivero, poi unitasi al «Ridotto» di Bologna come attrice: la sua ricostruzione di sei esperienze recluse nelle istituzioni totali del Centro-Nord (tratta in margine anche dell'integrazione negli ospedali psichiatrici) fa riflettere sulla infinita variabilità di relazioni che il carcere impone all'arte scenica¹⁵. Variabilità che si può riscontrare anche nel lavoro personale dei registi specializzati, come Galassi.

Molteplicità tanto più rilevante, in quanto rivela che le radici di questo teatro sono ancora piantate negli anni sessanta dell'Animazione, oltre che nel '75, quando l'ordinamento penitenziario decentrò alle Regioni la competenza per la formazione professionale e le attività comunitarie in carcere.

A determinare questo fenomeno di variabilità, però, non è stata solo la divaricazione delle «forze in campo». Anche dove l'istituzione cerca di agire in modo progressista, si ripropone il problema della compatibilità del teatro con la condizione reclusa. Ovunque fare teatro significa conquistare un diritto, e tutti gli spettacoli finiti portano il segno di questa gestazione sotto sforzo, di imprese dall'esito non scontato che, per realizzarsi, han dovuto superare continue difficoltà; ivi comprese quelle interne al gruppo che, a volte, sfociano in forti cortocircuiti emotivi, in fratture esasperate dal malessere quotidiano e dal bisogno di sfogarsi.

¹⁵ Le esperienze prese in esame sono quelle di Sergio Galassi (Teatro Evento, Bologna e Padova), Ugo Gilletta e Renato Giuliani (Teatro Immediato, Torino), Fabrizio Maselli (Quartetto Prampolini, Modena), Alfonso Santagata e Claudio Morganti (gruppo omonimo, Lodi), Angela Pianca e Claudio Misculin (Laboratorio Dugina, Trieste) e Silvano Piccardi (Sindacato Attori, Milano). Cfr. *Teatro e istituzioni totali. Esempi del Centro-Nord* di Annamaria Olivero, Università di Bologna, Facoltà di Lettere-DAMS, a.a. 1987-88. Per l'attività di Galassi, vedi anche la tesi di Luana Congedo, *L'esperienza del Teatro Evento*, *ibidem*, a.a. 1991-92.

Da qui, però, deriva anche la forza biologica dei risultati: spesso segnati, non a caso, da un qualche riflesso di crudeltà artaudiana, anche quando si è chiamati dagli attori a ridere, a divertirsi. Ciò ha a che fare con la "presenza", eccessiva, espressionista e controversa di quegli attori costretti allo scoperto, che anzitutto sono portati a influenzare gli spettatori per farne dei testimoni, rompendo il rapporto di convenzione. Questa energia conferisce vita e calore al teatro dei reclusi che, però, è contemporaneamente contraddetto, nelle sue ragioni efficienti, da una serie concatenata di ossequi: alla televisione, alla circostanza, alle autorità, alle autoimmagini che ciascun attore usa per difendersi. Sicché si stabiliscono continui conflitti col senso comunitario, durante le prove; ma anche aggregati di autentico espressionismo.

Tanto che, al «Ferrante Aporti» di Torino, i coordinatori Ugo Gilletta e Renato Giuliani hanno dato un nome a questo spirito del teatro recluso in una ricerca-spettacolo: *Il figlio della notte*. Egli «è [...] dentro ciascuno di noi e si muove senza sosta tra due estremi, libertà e abisso»¹⁶. Posizione di frontiera, che ha poi indotto Gilletta e Giuliani a portare il lavoro teatrale anche nelle altre istituzioni del disagio giovanile.

La molteplicità delle fuoriuscite possibili dal condizionamento è il dato saliente dell'esperienza artistica in carcere. Ad essa possono corrispondere affioramenti di teatralità autentica a più livelli, ma certo è la stabilità del lavoro a permettere i risultati più forti e coerenti; da questa combinazione è nato il discorso a lungo termine di Galassi, a Bologna e Padova, e ha preso il volo l'estro artistico di Punzo e dei suoi compagni, a Volterra.

Epilogo

In carcere, l'esperienza d'arte è anche un valore d'uso e un luogo di autorealizzazione. Questi reclusi conoscono bene il lavoro alienato; perciò l'esperienza del lavoro come tempo tregua, conquista collettiva dell'espressione precisa e capace di dilatarsi, è per loro un antidoto. Ci sono poi altre possibilità di metaforica "uscita", per dirla all'americana, ma sono infide. Pericolosa mi sembra questa idea di Andrea Mancini, colto regista di uno spettacolo di reclusi livornesi, *Assassinio speranza delle donne* di Kokoschka: che il teatro in carcere «è l'unico teatro che abbia ancora un senso», in quanto

«teatro che grida, che urla – urla anche le "bestemmie" di un nazista»¹⁷.

Ho usato questo paragrafo per evidenziare la facilità con cui si sbaglia in questa delicata attività. Vorrei ora concludere il discorso, tornando a ragionare sul progettato convegno europeo. Forse è un bene che esso non si sia realizzato a breve termine, visto che nemmeno l'amicizia di vecchia data e la stima reciproca, come cultori del teatro, permettono a Mancini e a chi scrive di trovarsi d'accordo sul nostro argomento.

«La libertà del teatro nelle carceri dell'Europa» avrebbe dovuto chiamarsi il convegno programmato a suo tempo, d'intesa con il Centro operativo regionale della Lombardia. Tre temi guida erano previsti: «Teatro e carcere in Europa – L'attore: la pedagogia in carcere – Teatro dentro ed oltre il carcere come politica del diritto internazionale». Mentre la zona operativa si sarebbe dovuta articolare per spettacoli dal vivo, filmati di spettacoli e laboratori, «stages di operatori»¹⁸. Una griglia ancora buona.

Nel frattempo, Giordano Sangiovanni ha dato vita a un archivio e Donatella Massimilla ha fondato un «Corso di aggiornamento professionale per operatori teatrali nel sociale», per conto della Regione, anch'esso. Non poco è stato fatto. Ma occorrono altre collaborazioni per varare l'impresa.

Passiamo alla seconda parte di questo epilogo.

Le esperienze storiche e attuali invitano a ricominciare da Artaud, epigono e, soprattutto, profeta: le sue teorizzazioni hanno fornito al teatro dei reclusi un credito culturale efficiente e complesso, capace di aperture al futuro ancora pulsanti. La scienza di Artaud ha permesso di considerare unitariamente i vari ambiti del teatro coatto, dall'ospedale psichiatrico al carcere, in tutte le sue articolazioni, dal centro d'igiene mentale alla casa per tossicodipendenti. Perfino il direttore generale Amato, parlando per l'intrattenimento artistico nelle case di pena, ridiede voce inconsapevole al suo pensiero sul valore della creazione non identificata.

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 spiazamento 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. Atteggiamento che, anche fuori del

¹⁷ Cito da un programma del festival di Santarcangelo (1992), dove questo spettacolo di Mancini fu presentato in video.

¹⁸ Da un documento sul nostro tema, redatto dal direttore del C.O.R. della Lombardia, B. Poidomani, s.l. e s.d.

¹⁶ Cfr. O. Bazzano, *E i 37 del Ferrante fanno festa all'autunno*, in «La voce del popolo», 7 novembre 1985. Cfr. la tesi della Olivero citata alla n. 15.

carcere, ha favorito vari straordinari risarcimenti artistici, dal romanticismo negativo di Kean, di Lemaître, di Modena all'arte del preconcio di Stanislavskij e della Duse.

Coniugando gioco, fantasia e coscienza, l'attore si fa teatro, e teatro autoterapeutico, che aiuta a scoprirsi di nuovo e a convivere con la propria mente. Tale terapia a base fantastica permette che l'individuale si riveli, prenda corpo, si dilati arricchendosi dello stimolo altrui, fino a farsi specchio espressionista.

All'avvelenamento dell'immaginazione essa oppone l'esperienza e la valorizzazione del sentire, che di giorno in giorno le prove trasformano in sentire condiviso: se danno respiro e ordine alle astuzie traspositive della mente, all'esperienza mentale in stato di creazione. *Il sogno è vita* – afferma questo teatro, rovesciando il paradigma barocco di Calderón. Come non crederci, quando si visitano i dilavati ambienti della reclusione, con le loro pareti coperte di tanti strati di vernice.

Lì il teatro è memoria latente, all'opposto della fantasticheria divoratrice del vissuto; è rivelazione dell'individuo nel collettivo, all'opposto della mimetizzazione cui costringe il comportamento coatto; è interazione, cioè pratica che distacca il recluso dalle pareti dilavate.

Il teatro non può rianimare, ma può educare al respiro, all'essere in equilibrio vitale con lo spazio e col tempo: categoria che Baraldi ha dimostrato fondamentale nel pensiero di Artaud, l'uomo-teatro giunto alla santità della resistenza, nella reclusione¹⁹.

La gravidanza dell'innesto teatrale nella vita del carcere cresce predisponendosi a un dono. L'unificazione del respiro e della mente conferisce poi una potenza comune ai recitanti, in maggioranza giovani: potenza originaria che tutto coinvolge, comprese le emozioni degli spettatori. Questa entità collettiva, animata dal respiro e dalla mente degli attori reclusi, è il primo motore del teatro in carcere, teatro dall'apparenza millenaria per la sua nudità, ma anche capace di far ridere per buffoneschi lapsus e per scherzi d'attualità. È l'entità collettiva che identifica anzitutto questo teatro e lo fa attraente anche per lo spettatore esterno. Tale è la grandezza di questo teatro: che dal disequilibrio della mente e del corpo può arrivare alla determinazione di potenti e unitarie forme primitive, generalmente soffocate dall'uomo a piede libero.

Certo, questa grandezza non impronta gli spettacoli reclusi, che hanno decorsi, in genere, di tipo dilettantesco. Ma quelle intermitenze di grandezza bastano a fondare uno spettacolo nello spettacolo.

¹⁹ M. Baraldi, *La Qabbalà e Antonin Artaud*, in «Teatro e Storia», 10, 1991.

lo. Espressionistica è la natura di questa teatralità dilettantesca – discontinuamente realizzata, epperò capace di forza straordinaria nei luoghi in cui i personaggi e il coro ritrovano la loro identità.

Potenza fisica e sgarbi di verità, a volte impressionanti, riconfigurano allora lo spettacolo e, talvolta, il progetto stesso della messinscena: con eventi di disvelamento del suo doppio. Poi si ricompone il gioco degli ammiccamenti, delle battute all'impronta, e lo spettacolo riprende la sua corsa. Ma ho assistito anche a momenti di ricongiungimento di quella fantasia con la drammaturgia dello spettacolo. Momenti di intensità liminare, capaci di trasfigurare anche le mura dilavate della reclusione. Perfino il guazzabuglio delle voci napoletane, arabe e romanesche si fondevano oscuramente, allora.

L'«immaterialità» del carcere era sottoposta, così, a una specie di autocontraddizione disorganica²⁰; ma le climax espressive cui accennavamo non erano estrinseche e tantomeno deliranti. Esprimevano un maggior malessere di quello che la forma drammatica prevede: ogni spettacolo in carcere, del resto, è un tentativo di raffigurazione dell'immaterialità carceraria, realizzato tramite le più marcate distanziazioni mentali. Senza le quali l'individuo recluso è indotto al degrado o alla sublimazione, ma soprattutto al degrado: «Uomini e topi», «Mucchio selvaggio», «I dimenticati»: con questi titoli si parla della condizione carceraria sulla grande stampa²¹. Sicché, anche nel migliore dei casi, il rendiconto è unilaterale, non prevedendo nessuna possibilità di autonomia mentale.

Perfino in qualche supercarcere, quando la legge Gozzini è divenuta lettera morta per boicottaggio²², invece la pratica del teatro è riuscita a trovare insediamento necessario.

A Volterra, «necessario» ha voluto dire: teatro difficile a farsi, ma di grande spettacolarità, atto a promuovere iniziative di potenza superiore a quella del teatro a piede libero. Si pensi alla *Gatta Cenerentola*, che Punzo ha realizzato cinque anni fa con De Simone, a riconoscimento della componente napoletana, maggioritaria fra quei reclusi. Fu grande davvero quello spettacolo, segnato dall'originalità etnomusicale di De Simone e arricchito dall'estro visivo di Tobia

²⁰ Cfr. E. Galli-V. Ruggiero, *Il carcere immateriale*, Milano, Sonda, 1989.

²¹ Un sintomatico riscontro è fornito dal «Venerdì» de «la Repubblica» del 16 aprile 1993; cfr. il servizio sull'«emergenza carcere» di S. Marroni e E. Piervincenzi.

²² Ma vedi anche l'articolo di Cecco Bellosi su «il manifesto» del 3 marzo 1988, *Al limite estremo. Cinismo e paura del carcere*, in cui si postula una «critica di sinistra alla Gozzini», incentrata «sulla eliminazione della detenzione speciale», e sulla trasformazione in criteri «oggettivi» della attuale discrezionalità, per «le pene alternative».

Ercolino. E c'erano le magie di Bustric. Fu tale l'impatto da bloccare sul nascere ogni obiezione, comprese quelle che usa fare Lucchesini, il critico de «La Nazione»²³.

Qualcuno ha scritto che solo laggiù si fa vero teatro terapeutico. Come mai, allora, il teatro Due Mondi di Faenza con i tossicodipendenti realizza una pedagogia simile a quella di Carte blanche a Volterra, anche se il suo regista, Alberto Grilli, conosce poco il lavoro di Punzo? Questo teatro induce a rifare. Ma le sue ricorrenze sono in realtà incoraggianti: perché, estranee all'abitudine imitativa del vecchio mestiere, attestano piuttosto originali processi di convergente invenzione.

Ciò significa che questo teatro ha imparato a collegarsi al bisogno di autoespressione di chi patisce l'isolamento. Bisogno antico e diffuso, che volentieri si generalizza.

Per linee di lavoro, prima che per tendenze, si manifesta il teatro dei marginali. A partire da questa caratteristica abbiamo potuto citare insieme due artisti diversi e diversamente noti, come Scabia e Punzo. Le linee di lavoro li avvicinano nella ricerca di un teatro di presenza. Lo stesso si può dire per gli stimoli drammaturgici che troviamo in Nattino e Janneo, interessati ad attraversare con gli attori reclusi i grandi snodi ideologici che l'arte può riformulare e dilatare problematicamente. Ma con la differenza propria al teatro delle donne, anche la Massimilla, in fondo, tende a collocarsi su questo terreno.

L'esserci, nel contesto eccezionale del carcere, comporta che la costruzione dello spettacolo riparta sempre da zero. Non si tratta di un handicap – chiarisce Nicolini, perché ciò permette al teatro di misurarsi con ogni tipo di umanità e di poterlo fare, di volta in volta, con sorgiva pregnanza. Qui trovano altro fondamento le strane somiglianze che il teatro fuori dal teatro ha istituito, a cominciare da quella, su cui insiste anche Nicolini, fra Scabia e Punzo²⁴.

Può sembrare un paradosso, ma tutti i riscontri lo confermano: reclusione e marginalità costringono il teatro a rimettersi in discussione, se esso vuole davvero trovarvi altre utopie. Non sono i reclusi uomini degli antipodi, rispetto ai Giganti pirandelliani?

²³ P. Lucchesini, *Dentro gli spazi della mente*, pezzo del 18 luglio 1993. Fra gli articoli de «La Nazione» sull'argomento, si distingue l'ampio e motivato rendiconto di L. Libero, «Il Corrente» di Porta a Volterra. *Rivolta di mare*, 3 luglio 1993.

²⁴ R. Nicolini, *Un carcere fuori palinsesto*, in «Avvenimenti», 13 settembre 1989.