

Valentina Venturini

A THEATRE THAT IS MORE THAN THEATRE

DIALOGO IMMAGINARIO CON FERDINANDO TAVIANI

SUL TEATRO IN CARCERE

– *Ma veramente le riflessioni e gli studi sulle attività teatrali in carcere continuano a ruotare intorno alla questione “strumento o rieducazione”?*

– *Ahimè, spesso ne è addirittura il presupposto.*

– *Non che non lo sia. Certamente lo è. Insieme a tantissime altre cose: la scuola, i romanzi, la poesia, la religione, o meglio le religioni...*

– *Guardando molti dei teatri nei penitenziari, continuo a ritrovare questo teatro nella definizione di Eric Bentley, a tutt'altro applicata: «a theatre that is more than theatre»; continuo a vedervi, anzitutto, un teatro che, se si determinano certe condizioni, va a colpire al di là dello spettacolo, cambiando nel profondo la qualità di sentire se stessi e il rapporto con gli altri.*

Questa era la premessa, ricorrente e col tempo sottintesa, ai serrati dialoghi con Nando Tavianì sul teatro in carcere. Ne discutevamo spesso, finendo quasi sempre a parlare o dell'istituzione carceraria in sé o, più frequentemente, della storia del teatro, delle sue rivoluzioni, di alcuni suoi maestri, delle sue utopie.

Continuo il nostro dialogo, ora purtroppo immaginario, partendo da quelli che abbiamo sempre considerato i nodi e fili di quel teatro.

Nella storia

Non c'è nulla di paragonabile, nella cultura del Novecento, a quell'insieme di pratiche a giusto titolo “teatrali” che han potuto inventarsi la duttilità per superare gli steccati fra arte e non-arte, fra rappresentazione e intervento, fra spazio scenico e scena politica e sociale, o scena interiore¹.

«Teatri passamuri», così li chiamava Tavianì, teatri fatti di un “genere transgenere” nato da un intelligentissimo “ri-uso” del teatro nel quale Tavianì

¹ Ferdinando Tavianì, *Sul ri-uso del teatro*, «Teatro e Storia», n. 27, 2006, p. 355.

scorgeva il sintomo «d'una delle grandezze trasmesse dal XX secolo al teatro del Duemila».

In questa prospettiva storiografica, che accomuna

teatro-terapia, teatro-gnosi, teatro-baratto, teatro invisibile, teatro nei luoghi del disagio, dell'handicap, della discriminazione e della differenza, delle lingue tagliate e delle minoranze etniche, teatro-documento e teatro-evento, nascosto e clandestino, para-, iper-, ipo- teatro, teatro rituale e teatro-narrazione, teatro pedagogico, psico-dramma, theatre-game e cyber-theatre, clown in corsia e teatro di strada, spettacoli senza spettatori e spettatori senza spettacolo... e [...anche] quell'anomala normalità che normalmente si declina nelle liste "Teatri" dei quotidiani²

– ritrovo non solo l'humus del teatro in carcere, ma i suoi sviluppi, le sue diramazioni e il suo essere oggi. Tutti teatri figli (o meglio nipoti) delle rivoluzioni innescate dai Padri fondatori del Novecento, teatri nati all'indomani della scoperta della doppia natura del fenomeno teatrale che aveva diviso, senza separare, il "teatro" dallo "spettacolo" – che aveva imposto di ragionare anche sul valore del fare, oltre che su quello della rappresentazione in sé. E che, adesso, provava a definire il teatro al di là e prima dello spettacolo, a osservarlo e chiamarlo "arte come veicolo"³: strumento per far passare l'arte da chi la fa a chi la fruisce, ma anche e contemporaneamente da chi la fa a chi la fa, dal suo esteriore al suo interiore. Veicolo per traghettarla nell'interiorità e poi, come una sonda, farla arrivare all'*intimus*. Al fondo dell'io dove l'attore non è più il soggetto che compie l'azione, dove può accadere quello che Carmelo Bene sintetizzava con la battuta «io non parlo, *io sono parlato*». Una forma verbale che nella nostra grammatica non esiste. Esiste però in quella zona transgenere dove il teatro passa i suoi confini e in quello che è uno dei segreti (e dei tesori) propri del teatro di figura. Là la chiamano "l'influenza dello strumento sull'animatore", è il burattino che con l'uso e con il tempo impone una sua tendenza all'autonomia. È il burattino che "ti parla" e che, come narrano alcuni maestri⁴, ti fa dire cose che non pensavi avresti mai detto, o meglio fa parlare un te stesso che non sospettavi esistesse. La voce del burattino è la tua, ma è come se provenisse da un altro, che è, invece, non un altro da te, ma un altro te stesso.

² *Ivi*, p. 353.

³ L'espressione, e la teoria, sono di Jerzy Grotowski: Jerzy Grotowski, *Dalla Compagnia teatrale a l'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 123-141; Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1988. L'arte come veicolo*, Firenze, La Casa Usher, 2016, vol. IV; nonché Peter Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, «Teatro e Storia», n. 5, 1988, pp. 255-258.

⁴ Mi riferisco, in particolare, a Mariano Dolci e per approfondimenti rinvio al suo ultimo libro *Il burattino sulla scena educativa*, Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2020.

Ritroviamo lo stesso corto circuito in molti “teatri passamuri”, soprattutto in quelli dei “coraggiosi” – così li definisce Taviani – che, trovandosi senza terra, cercarono strategie per continuare la vita del proprio mestiere o per nutrire la propria utopia. Tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento furono in molti, fra i teatranti, a trovarsi senza terra. Ma fu proprio quel vuoto la possibilità della loro grandezza: si guardarono intorno alla ricerca di luoghi, modi e spazi dove poter trapiantare la sola loro ricchezza: il loro mestiere. Non era più possibile e non aveva più senso fare teatro così come lo si era fatto fino ad allora. Non solo molti non vi ritrovavano le motivazioni, ma era il pubblico a non esserci più o, meglio, era l’idea stessa di pubblico come “massa indistinta” a non funzionare più. Non era più possibile considerarlo un elemento che si dava per conosciuto e subordinato, si sentiva ora la necessità di analizzarlo per individui, conoscerlo, frequentarlo e, anche, predeterminarlo e sceglierlo.

E poi, ancora, a esser non più concepibile era l’idea di teatro al singolare. “Il teatro” era diventato un “singolare collettivo” composto da una pluralità di teatri, tradizioni, estetiche e ideologie⁵.

Sono gli anni del Manifesto del Terzo Teatro che ha scosso le fondamenta delle ideologie teatrali, gli anni del teatro di gruppo, dei teatri che sempre con più forza e determinazione scelgono di uscire dai luoghi deputati alla ricerca di un proprio, specifico, motore d’azione e di un proprio, specifico, pubblico.

Sono gli anni del *Marco Cavallo* di Franco Basaglia e Giuliano Scabia, dell’animazione teatrale, delle iniziative di reclutamento e acculturazione di un pubblico più ampio, fino a quel momento escluso dal cosiddetto “consumo degli spettacoli”, gli anni dei progetti di decentramento, delle rappresentazioni che si tengono sotto i tendoni dei quartieri periferici, nelle mense delle fabbriche, nelle palestre dell’hinterland, nelle scuole, luoghi in cui il rapporto tra chi agiva e chi assisteva stava cambiando di segno. Anni in cui, come tra la fine dell’Ottocento e il primo ventennio del Novecento, fare teatro (o continuare a farlo) torna a essere una scelta che comporta l’assunzione di un rischio e, soprattutto, la consapevolezza di una necessità preliminare: spostare le proprie radici in cerca di un terreno ancora fertile. «Le radici dell’essere umano non servono per stare, ma per andare. Abbiamo, infatti, “piante” nei piedi»⁶. La terra in cui erano piantate le radici di molti di quei

⁵ Ferdinando Taviani, voce *Teatri, società, modi di produzione*, in *Enciclopedia Italiana*, Appendice 2000, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Ora in Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell’Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, p. 301.

⁶ Così scriveva Taviani a proposito della rivoluzione nelle tradizioni dell’Opera dei pupi e del Cunto operata da Mimmo Cuticchio: Ferdinando Taviani, *Sul nostro rispetto*, in Ferdinando Taviani, Valentina Venturini, *Fra pupi e cunto. La macchina dei sogni*, «Prima-fila. Mensile di teatro e spettacolo dal vivo», n. 48, 1998, p. 8.

teatri che poi divennero “passamuri” era inaridita. Di qui il loro fondamentale tentativo di trapiantare le proprie radici in cerca di nutrimento, in cerca di un altrove capace di garantirne la vita. Intanto spostarsi, per poi capire cosa davvero fosse quell’altrove.

Si guardarono intorno, quei teatri senza terra, e provarono a «piazzare parti del proprio savoir-faire nelle pieghe e nelle fessure della realtà circostante. Vennero attratti dai punti dove essa era meno compatta, meno organizzata, più bisognosa: le fonti delle domande insoddisfatte, esistenziali o sociali»⁷.

È in queste storie di slanci e mutamenti, di ricerca di nutrimento e di piantarsi in quell’altrove capace di garantire la vita che, a mio avviso, va collocata la nascita del teatro in carcere, in questo *ri-uso* del teatro spinto oltre i suoi limiti.

E oltre un’intenzione progettuale. Come i suoi generi fratelli, anche il teatro carcerario non sorse da idee e progetti teorici. Sorse dall’adattamento. In diversi casi, come ahimè ancora oggi, il connubio tra teatro e carcere è stato fortuito, determinato da una elementare necessità di sopravvivenza. In molti provarono a riciclarsi in quel contesto non ancora abitato dal teatro, e dunque non solo vergine ma anche, all’inizio, libero e senza le regole imposte dalla professione. Il ri-uso, però, non funzionò per i passamuri spinti esclusivamente da ragioni di sopravvivenza: per loro i muri tornarono a essere pieni e vi rimasero imprigionati. Fu invece il punto di forza di quelli che in quell’assenza di steccati provarono a cercare strategie di vita capaci non solo di nutrire la propria esistenza, ma di riattivare quella che è, da sempre, l’essenza del teatro: *parlare*. Parlare a se stessi e insieme agli altri, cercando nuovi linguaggi proprio nelle regole del mestiere. Il primo tentativo non venne dal teatro ma dal carcere con l’ergastolano Rick Cluckey, fondatore della San Quentin Drama Workshop (1957) nel carcere californiano di San Quintino; ma dal carcere puntò dritto al teatro dando vita alla lunga collaborazione con Samuel Beckett dalla quale nacquero non solo opere e progetti importanti, ma anche fratelli e figli che, con il tempo, portarono alla definizione di un vero e proprio genere che fu, però, dall’inizio, un *transgenere*.

Si sta parlando di un manipolo di minoranze che non aspiravano (né aspirano e, oggi, in molti casi addirittura rifuggono) a diventare maggioranze. Piuttosto a tirarsi fuori dal contesto egemone per costruire un proprio diverso teatro. Arrivando a circoscrivere, con il tempo, nuovi contesti teatrali.

⁷ Ferdinando Taviani, *Sul ri-uso del teatro*, cit., p. 354.

Una questione di prospettiva

Gli orizzonti che si delineano cambiano in base al punto di osservazione disegnando paesaggi radicalmente diversi.

Se guardato dal punto di vista del carcere, il teatro sembra, ancora oggi e troppo spesso, quasi voler cancellare il suo statuto d'Arte per evidenziare la sua funzione ausiliare, quel suo "distogliere a uso ricreativo", "distrarre l'animo da cure e pensieri molesti" come già nella seconda metà dell'Ottocento annotava Dostoevskij nelle sue *Memorie di una casa morta* (1861-62): «si potrebbe persino dire che se i forzati non avessero avuto l'idea del teatro [...] le autorità della prigione avrebbero dovuto pensar loro stesse all'organizzazione di qualche divertimento del genere»⁸. Mezzo a beneficio dei detenuti (e dell'istituzione penitenziaria) per impiegare un tempo altrimenti vuoto e sempre uguale a se stesso.

Esiste, però, anche un altro angolo di osservazione all'interno dell'orizzonte che guarda il teatro dal punto di vista del carcere, ed è quello che – anche all'esito dell'analisi dei dati sulla recidiva che in Italia scende dal 70% al 6% tra coloro che in carcere svolgono attività artistiche e culturali, in particolare teatrali⁹ – si traduce in strategie per favorire l'ingresso del teatro negli istituti di pena (oggi presente almeno nella metà delle carceri italiane), non considerandolo come una delle tante "attività ricreative" ma come uno strumento che contribuisce al percorso di rieducazione indicato come fine della pena dall'articolo 27 della nostra Costituzione. Non a caso, tra le proposte degli Stati Generali sull'Esecuzione Penale¹⁰ vi era quella di configurare il teatro come attività istituzionalizzata negli istituti di pena, sollecitando l'inserimento nella trama normativa dell'Ordinamento penitenziario. Non accadde con la minima riforma del 2018, ma la speranza, mai sopita, è che quella proposta trovi, prima o poi, attuazione¹¹.

⁸ Fjodor Dostoevskij, *Memorie di una casa morta*, a cura di Eridano Bazzarelli, trad. it. M. Rakovska e L. G. Tenconi, Milano, Mursia, 1965, cap. XI, parte prima, p. 579.

⁹ Dati del 2015 – a oggi purtroppo non aggiornati – forniti dall'Istituto Superiore di Studi Penitenziari secondo i quali il tasso di recidiva fra i detenuti in Italia (55.000), che arrivava al 70%, scendeva al 19% per chi svolgeva un lavoro in carcere, per abbassarsi al 6% per chi svolgeva un laboratorio teatrale.

¹⁰ Iniziativa promossa dal Ministero della Giustizia, avviata nel maggio 2015 e conclusa nell'aprile 2016, rivolta a favorire una riflessione tra esperti, a diverso titolo, del sistema dell'esecuzione penale. Tra i compiti degli Stati Generali l'individuazione delle linee di intervento per una riforma complessiva dell'ordinamento penitenziario. Il teatro era uno dei temi affidati al Tavolo n. 9 "Istruzione, cultura e sport". A questo link il documento finale dei lavori: <www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_19_1_9.page>.

¹¹ Da segnalare la proposta di legge presentata il 9 marzo 2021 alla Camera dei Deputati a firma dell'Onorevole Bruno e altri, AC 2933.

Da questa prospettiva si può cogliere anche un altro aspetto, soprattutto quando si ferma lo sguardo sui teatri carcerari consolidati e di riconosciuto livello: lo svolgimento dell'attività teatrale presuppone la relazione e il coinvolgimento di diversi livelli istituzionali, dal Ministero della Giustizia alla dirigenza penitenziaria, dal personale amministrativo ai volontari, sino alla Magistratura di sorveglianza. Il teatro diventa strumento di mediazione istituzionale attivo e fattivo a più livelli, rivelandosi, proprio per questa sua intrinseca pluralità e interdipendenza di strati, capace di costruire un ponte verso l'esterno per riallacciare il dialogo con la società libera. Nell'intento, condiviso, di usare il teatro *anche* come strumento per far sì che il "dentro" si riappropri del "fuori", del mondo esterno da cui è separato.

Guardare invece al carcere attraverso il teatro è come guardare al mondo dalla luna. È vederlo come luogo di produzione di cultura, di necessità della cultura e del teatro. La luna è quella di Gianni Rodari¹², al centro di mari infiniti e *altri* dai nostri perché senza acqua né pesci, ma anche quella di cui ci racconta Ariosto nel suo *Orlando Furioso*: il luogo in cui, a cavallo dell'ippogrifo, vola il paladino Astolfo per recuperare il senno di Orlando. È l'assunzione di un punto di vista *altro* per guardare al carcere. La luna del *Furioso*, ci dice Calvino parafrasando Ariosto, «è un mondo grande come il nostro, mari compresi. Vi sono fiumi, laghi, pianure, città, castelli, come da noi; eppure *altri* da quelli nostri»¹³.

“Come da noi. Eppure altri”. In questa espressione ritrovo molto del teatro in carcere che ho visto girando per i penitenziari e molto di quello non visto ma osservato attraverso gli occhi degli altri, Dostoevskij in primis: «ho visto più di una volta interpretare [il personaggio di] Filatka nei teatri di Mosca e di Pietroburgo, e affermo che gli attori che sostenevano la parte nelle due capitali non erano all'altezza di Baklusin [l'ergastolano]. In confronto a lui, essi non erano per nulla autentici contadini russi, ma zotici di una qualunque parte del mondo. *Gli sforzi che facevano per rappresentare quella parte erano troppo evidenti*»¹⁴.

Perché molti teatranti hanno scelto, e continuano a scegliere, il carcere come luogo del loro teatro? Perché questo luogo è per loro tanto attrattivo? Perché lì *pulsa la vita*. Una vita “*altra* eppure come da noi”, vera, reale, scopertamente interiore – intima – perché irrimediabilmente e costitutivamente prossima al dolore. Contigua alla sofferenza. «Forma dilatata di dolore», come la definiva, con straordinario pudore e rispetto, Claudio Meldolesi¹⁵.

¹² Mi riferisco a *I mari della luna* di Gianni Rodari, pubblicata nelle sue *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino, Einaudi, 1960.

¹³ Italo Calvino, *Astolfo sulla luna*, in *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino [1995], Milano, Oscar junior Mondadori, 2015, p. 274.

¹⁴ Fjodor Dostoevskij, *Memorie di una casa morta*, p. 590. Il corsivo è mio.

¹⁵ «La conoscenza dei teatri in carcere mi sta familiarizzando anche a una forma

Incrociando la sua intuizione con la vita che pulsa in molti attori-detenu- ti, la prospettiva, ai miei occhi, si chiarisce: è come se il carcere, con le sue forme dilatate di dolore, riuscisse a saziare la *fame di vita*¹⁶ del teatro e dei teatranti. Fame non di “realtà” ma di “vita”, il cui unico nutrimento è – e non può essere altrimenti – quella che Jacques Copeau chiamava “esperienza”:

non è cercando di riprodurre i segni esteriori della passione osservata su un viso, né osservando l’alterazione del proprio volto in uno specchio che l’attore regolerà l’intensità della sua espressione drammatica. Egli dovrà *conoscere dall’interno le passioni che esprime*, o per *esperienza personale*, o per quella sorta di divinazione propria dell’artista. [...] Non basta aver osservato dal di fuori le attitudini e i movimenti degli artigiani e degli operai nell’esercizio dei loro mestieri. *Bisogna averne fatto da sé l’esperienza*¹⁷.

È come se la condizione di detenuto permettesse di saltare un passaggio: sono quelle passioni a dirigere la vita del detenuto, a predominare su di essa e a permettergli di arrivare a quell’«armonia perduta» che era l’utopia dell’attore sognato da Copeau.

Carcere e teatro sono fratelli, il loro luogo è quello del manifestarsi estremo della vita, del forare i confini del tempo e cancellare, per la durata della rappresentazione (o della prova), quelli tra la vita reale e la vita della scena. Gli estremi si attraggono e riescono a toccarsi scoprendosi l’uno parte dell’altro. L’enigmatico e impercettibile spartiacque tra il tempo di chi guarda la scena e quello di chi agisce in scena è come risucchiato dalla ribalta che non è più linea di separazione, ma orlo dal quale debordare. Da questa prospettiva emerge, in tutta evidenza, la prossimità tra carcere e teatro. Guardato dal teatro, il carcere rivela la radice di questa contiguità, il suo essere zona di confine: pena, colpa, tradimento, vendetta, sofferenza sono, prima che della scena, della vita quotidiana. La biografia personale degli attori sostanzia quella dei ruoli che interpretano fin quasi a cancellare il confine tra persona e personaggio.

dilatata del dolore per la capacità di avvicinamento che hanno i loro artefici; ma si tratta di un rapporto intimo, da non teorizzare». Claudio Meldolesi, «*Un teatro rinato dai mondi costretti*». *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*, in Id., *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, p. 359 <www.teatroestoria.it/pdf/33/33-20-MELDOLESI.pdf>. La prima versione di questo scritto è stata pubblicata negli atti del Convegno “Scene senza barriere”, Pordenone, 15-21 aprile 2002: *Scene senza barriere*, a cura di Ferruccio Merisi e Claudia Contin, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2005, pp. 73-76.

¹⁶ Di “fame di vita” parla, a proposito degli spettacoli «realizzati o solo sognati» dai primi registi, Mirella Schino nel suo *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza 2003; cfr., in particolare, il paragrafo *Una parola strana come vita*, pp. 26-28.

¹⁷ Jacques Copeau, *L’educazione dell’attore*, in Id., *Artigiani di una tradizione vivente* [1988], Firenze, la Casa Usher, 2009, p. 196. Il corsivo è mio.

La maglia rotta nella rete

È il teatro che straripa al di fuori dei suoi limiti, trasformando il suo linguaggio in esperienza esistenziale che investe la vita quotidiana per intero. Non sono parole mie, ma riflessioni di Eugenio Barba a proposito del teatro degli anni Settanta del Novecento¹⁸. Non si riferiva al carcere, ma la formula, declinata e applicata al nostro universo, funziona benissimo.

Perché il teatro può essere così importante in carcere? E perché, da qualsiasi punto di osservazione li si guardi, carcere e teatro appaiono così prossimi?

Perché entrambi sono zone di confine. Zone al centro e insieme zone separate.

Dalle sue origini, il teatro nasce al centro di molte delle nostre città e dei nostri paesi, insieme alla chiesa e al municipio. A pieno titolo, dunque, al centro dell'agire collettivo, come del resto l'idea di carcere, anch'esso, già nell'*Antico Testamento* e poi nei *Vangeli* e negli *Atti degli Apostoli*, al centro dell'agire (o meglio del re-agire) collettivo.

Al centro e insieme separati. Contigui alla dimensione ufficiale, ma anche alla sofferenza, ai luoghi che il governo della città, tanto in Occidente quanto in Oriente, preferirà separare da sé, cingendoli con mura, collocandoli sotto terra o spostandoli al di fuori, talora in quartieri appositamente costruiti. Teatri, luoghi di pena e cimiteri.

Roma ne è un esempio perfetto: con il carcere di Regina Coeli e il cimitero del Verano all'interno delle sue mura, e con i quattro istituti di Rebibbia e i cimiteri Flaminio e Laurentino ben oltre la cinta muraria. Come ricorda Testori, e non solo nel suo *Ambaleto*, il teatro è contiguo alla sofferenza, affratellato ai luoghi di pena come ospedali, cimiteri e, aggiungo, prigionieri. Luoghi che raramente incontriamo nella nostra quotidianità perché concepiti come spazi che devono restare fuori dalla vista, che devono essere separati – e dunque circondati da mura, anche ove non sussista il pericolo di fuga. Da un lato il carcere, dal verbo latino *coerceo*, costringere (luogo dove si restringe, si rinchioda e anche si castiga e si punisce¹⁹), che nasce, appunto, come “luogo di

¹⁸ *Colloquio con Eugenio Barba*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 64.

¹⁹ La definizione è data da Varrone, *De lingua latina*, IV, XXXIII: «Carcer a coerendo, quod exire prohibentur» («Carcere dal rinchiodare, perché quelli che vi sono dentro vengono impediti di uscire»), traslata poi da Isidoro di Siviglia: «Carcer est a quo prohibemur exire, et dictus carcer a coerendo», [*Etymologiarum sive originum, libri XX, XV, De aedificiis et agris, parte II: De aedificiis publiciis*]. Agli inizi il carcere non è luogo della sanzione, dell'espiazione, ma del contenimento in vista del giudizio: «ad continendos homines, non ad puniendos haberi debet» [*Digesto*, 48.19.8.9]. L'idea di carcere come luogo preposto alla separazione del reo dalla società civile sembra risalire alla Bibbia. La pena mirava alla riparazione del danno ed era slegata dall'idea del carcere come luogo di

espiazione”, prossimo, secondo alcuni, al cimitero in quanto una delle radici del termine sarebbe nell’ebraico *carcar*, tumulare, sotterrare²⁰: non a caso, gli originari luoghi di prigionia erano siti in fosse sotterranee, in grotte o in pozzi, come è narrato dal patriarca Giuseppe nel libro della *Genesi*²¹. Dall’altro lato il cimitero, lo spazio riservato ai defunti all’interno dei territori urbanizzati, *koimêtêrion*, ossia “luogo di riposo”, dal verbo greco *koimaô*, “addormentar-

punizione: non a caso non se ne trova traccia nelle raccolte di leggi antecedenti alla *Bibbia* sulle quali la Torah ha poi fondato molti dei suoi principi: il *Codice di Ur-Nammu*, fondatore della III dinastia di Ur, che regnò dal 2113 al 2096 a.C.; quello di Lipit-Ishtar, re di Isin, che governò dal 1934 al 1924 a.C.; e il *Codice di Hammurabi*, la più nota raccolta di leggi compilata durante il suo regno (dal 1792 al 1750 a.C.).

²⁰ La radice ebraica del termine è messa in evidenza da Dario Fo nella prefazione al libro *Ferri battuti* di Adriano Sofri e Francesco Ceraudo (Pisa, ArchiMedia, 1999). Sulla base di questa derivazione, Fo sottolinea il carattere di “luogo senza tempo” del carcere, «luogo che nega la vita e che ancora non si riesce a scardinare per mancanza di coraggio, per una inquietante “cautela” che “ha in se stessa il proprio limite”» (*ivi*, p. VIII).

²¹ Nella storia del patriarca Giuseppe, figlio di Giacobbe, narrata nella *Genesi*, ritroviamo entrambe le idee di carcere come luogo di segregazione (pozzo/cisterna e luogo sotterraneo preposto al “contenimento” dei detenuti): all’inizio Giuseppe viene gettato, dai suoi fratelli, in una «cisterna vuota, senz’acqua» (*Genesi*, 37, 24), per esser poi da questi venduto come schiavo a mercanti madianiti che lo conducono in Egitto cedendolo a Potifar, consigliere del faraone. Accusato ingiustamente dalla moglie di quest’ultimo, Giuseppe viene preso e messo nella «prigione dove erano detenuti i carcerati del re» (*Genesi*, 39, 20), che era «nella casa del comandante delle guardie» (*Genesi*, 40, 3), dove «gli strinsero i piedi con ceppi, il ferro gli serrò la gola» (*Salmi*, 105, 18-19). Qui trovò «grazia agli occhi del comandante della prigione [...] che gli affidò tutti i carcerati che erano nella prigione e quanto c’era da fare là dentro» (*Genesi*, 39, 20-22). Dopo due anni di detenzione Giuseppe venne convocato dal faraone: «lo fecero uscire in fretta dal sotterraneo ed egli si rase, si cambiò gli abiti e si presentò al faraone» (*Genesi*, 41, 14). L’idea di carcere come luogo *ad continentum* è già, in questo periodo, consuetudine. Ritorna nel *Nuovo Testamento*, nella storia di Giovanni Battista, «che Erode aveva arrestato [...], fatto incatenare, gettare in prigione [...] e poi] decapitare nel carcere» (*Vangelo di Matteo*, 14, 1-12), in quella dell’arresto di Gesù, la cui condanna fu talmente breve da saltare la permanenza in carcere, e del reo Barabba «messo in carcere per una sommossa scoppiata in città e per omicidio» (*Vangelo di Luca*, 23, 19). Dagli *Atti degli Apostoli* traiamo una descrizione ancora più puntuale: la prigione di Gerusalemme è “pubblica prigione” con sbarre e guardie (*Atti*, 5, 17-18 e 23). Attraverso la narrazione dell’*Arresto di Pietro e sua liberazione miracolosa* apprendiamo come si presentava e, soprattutto, come era organizzata la prigione di Gerusalemme tra il 41 e il 44 d. C., periodo in cui gli storici collocano i fatti qui narrati: «In quel tempo Erode [Erode Agrippa I, nipote del tetrarca Erode Antipa, quello della passione di Cristo] cominciò a perseguire alcuni membri della Chiesa [...]. Vedendo che questo era gradito ai Giudei, decise di arrestare anche Pietro. [...] Fattoo catturare, lo gettò in prigione, consegnandolo in custodia a quattro picchetti di quattro soldati ciascuno. [...] In quella notte [...] Pietro, piantonato da due soldati e legato con due catene, stava dormendo, mentre davanti alla porta le sentinelle custodivano il carcere. Ed ecco gli si presentò un angelo del Signore [...] lo destò e disse: “Alzati, in fretta!”. E le catene gli caddero dalle mani. E l’angelo a lui: “Mettili la cintura e legati i sandali [...]. Avvolgiti il mantello, e seguimi!”. [...] Essi oltrepassarono la prima guardia e la seconda e arrivarono alla porta di ferro che conduce alla città. Uscirono, discesero i sette gradini, percorsero una strada e a un tratto l’angelo si dileguò da lui» (*Atti*, 12, 1-11).

si”. Il luogo dell’eterno riposare e il luogo della “morte in vita”, come ancora oggi è definito il carcere; nel mezzo il teatro, che il grande attore Gustavo Modena definiva il luogo delle “morti finte”.

In questo isolare, in questa necessità di separare e di nascondere alla vista, si può ritrovare la ragione della prossimità tra carcere e teatro che, da questa prospettiva, appaiono in un rapporto di perpendicolarità. Se le traiettorie che puntano verso l’esterno danno forma all’idea che il non vedere equivalga al non esistere, il loro punto di incontro è la leva che scardina questo principio. Perché il teatro – soprattutto quando entra in carcere – si ribella proprio all’illusione che la morte, la malattia, la sofferenza, la colpa non esistano. Ma a questo si ribellano anche gli steccati alzati per separare e impedire la vista dei luoghi del dolore. Invece che annullarne la vista, le mura che li cingono si trasformano, con la solidità della loro presenza, in potenti attrattori.

Guardato dalle sue mura il carcere risulta, anche architettonicamente, un luogo impermeabile e separato dalla società libera. Quelle mura segnano e marciano il confine tra realtà diverse. In questo il carcere è contiguo al teatro, al “confine tra” e “sulla soglia di” realtà diverse. “In limine”, come nei versi di Montale a tutt’altro riferiti:

Godi se il vento ch’entra nel pomario
vi rimena l’ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquario.

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell’eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall’erto muro.
Se procedi t’imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l’ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...²²

²² Eugenio Montale, *In limine*, in *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925; ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1984, p. 7.

Tra l'«erto muro» – il «morto viluppo di memorie» «dove si compongono le storie, gli atti scancellati pel gioco del futuro» – e il «frullo» che «rimena l'ondata della vita», sta la «maglia rotta nella rete» che renderà «meno acre la ruggine». Tra carcere e teatro.

Tra teatro e spettacolo

Da un certo momento in poi, guardando al teatro in carcere, la storiografia ha iniziato a inquadrare il fenomeno inserendolo nel ben più ampio contesto del “teatro sociale”, focalizzando l'attenzione sulla sua alterità: la scissione dallo spettacolo e dalla ricerca estetica. Concentrandosi sul processo e marcando la differenza con l'altro teatro, quello professionista, basato sul prodotto. Da un lato il “fare teatro”, dall'altro lo “spettacolo”. Un'alternativa che, a ben guardare, era forse più negli occhi di parte di quella storiografia che nelle storie di molti dei teatri carcerari. Un modo di leggere quei teatri che, però, finì con influenzarne l'“andare”.

Punto di osservazione fu quello, straordinario e interessantissimo, dell'“arte tra disagio e cura”, del rapporto tra teatro e “diversità”. Una prospettiva da indagare e privilegiare e da considerare non come “parte per se stessa” ma come “parte per il tutto”, parte di un insieme formato anche e contemporaneamente dal suo contrario. Contrappeso del teatro come esplorazione e potenziamento delle sue pratiche è quello del teatro come creazione di uno spettacolo e del teatro come ricerca della qualità estetica. Considerando il processo di lavoro come parte di un binomio il cui altro termine è il suo prodotto: l'“opera”. Da un lato, di nuovo, il “fare teatro”, dall'altro lo “spettacolo”. Distinti, nel senso di diversi, ma non avulsi l'uno dall'altro. Leggere i teatri carcerari guardando anche ai loro spettacoli significa cogliere tutta la loro ricchezza. Furono, erano e sono “teatri passamuri” e definirono la propria forma *anche* nella simultanea compresenza delle due opportunità, rispondenti a due logiche, l'una speculare all'altra.

È fuor di dubbio che sia il luogo di questo teatro, ossia il carcere, a determinarne la forma; è fuor di dubbio che la ricchezza di questo teatro – che i Padri fondatori avrebbero chiamato “valore” – sia, *in primis*, nelle sue accertate e documentate capacità di agire sulla socialità dell'individuo; così come sarebbe inconcepibile non riconoscere l'importanza del teatro in questi luoghi, avulsa – questa sì – dal prodotto, o spettacolo che dir si voglia.

È fuor di dubbio, ancora, che l'efficacia di questo teatro sia prima e ben oltre le sue “opere”. Che sia, anzitutto, nel suo “uso”. Ma *anche* nella sua valenza come prodotto propriamente teatrale.

Riprendiamo dal principio. Il luogo (carcere) ha in questo teatro un duplice effetto: ne determina la forma e insieme ne orienta gli atteggiamenti,

il modo di rapportarsi ad esso, quello di chi “lo conduce” e quello di chi lo guarda. La condizione di disagio cui sono sottoposti i suoi attori è il presupposto che orienta l’agire del regista ma anche le aspettative degli spettatori, e dunque il loro sguardo. E quello della storiografia. Se non è possibile – e forse nemmeno giusto – azzerare l’“indulgenza” che scatta istintiva quando si lavora (o si osservano i risultati del lavoro) in questo contesto, fondamentale è che ciò, soprattutto per chi conduce il lavoro, non diventi un lasciapassare, che non ci si accontenti e non ci si fermi al primo risultato, ossia l’essere riusciti a far fare teatro ai detenuti. Tanto varrebbe sostituire il teatro con una qualsiasi altra attività (il corso di ceramica come quello per pasticceri o pizzaioli, il laboratorio di scrittura, o quello per operatore di call center).

È qui che entra in gioco il rapporto con lo spettacolo, perché questo impone e presuppone il rispetto delle regole del teatro e delle sue specificità. Nelle azioni e negli sguardi. Poiché si sta proponendo (o guardando) teatro, e lo si sta facendo soprattutto (o anche) per il suo essere “strumento”, non bisogna dimenticare che le potenzialità di quel mezzo sono nel suo essere teatro. È proprio l’uso del teatro come “strumento” che impone attenzione per la qualità e l’estetica, le quali devono essere – come prescritto tanto dalle regole del “prodotto”, quanto da quelle del “processo” – non ad uso e consumo degli spettatori (i quali, di fronte ad attori detenuti, non pretendono la qualità del teatro di fuori), ma, *in primis*, degli attori, considerandoli anzitutto dal punto di vista del “fare”, delle azioni (fisiche e mentali) che compiono in vista delle e durante le ore di attività teatrale. “Siamo in carcere”, “sono/siamo detenuti” non deve sottintendere una indulgenza preventiva (del regista ma anche dei detenuti verso se stessi). Al contrario, il contesto in cui il teatro è usato impone un rigore esemplare. Torno su una questione per me fondamentale²³. Se è vero che facendo teatro, lavorando sul proprio “esterno”, i detenuti possono arrivare ad attivare (o ri-attivare) parti del proprio “interno”, è proprio in ragione di questo processo che il teatro carcerario deve esigere qualità ed estetica. Non solo riuscire a fare teatro, che è sicuramente un risultato, ma farlo non prescindendo da un livello di qualità. E dunque farlo fare “con cognizione di causa”. Esigere un livello di qualità sotto il quale non è possibile scendere significa tutelare la dignità dei detenuti e proteggere il processo innescato. Salire sul palcoscenico, anche se si è in carcere, silenzia le regole del “processo” e attiva quasi automaticamente quelle del “prodotto”, ossia dello spettacolo. «Il teatro è gelo» sottolinea Cosimo Rega, oggi attore prima che detenuto condannato all’ergastolo. «Quando vado sul palco, ho la bocca secca, sono in ansia,

²³ Valentina Venturini, *Intorno al teatro in carcere. Il mondo visto dalla luna*, «Biblioteca teatrale», n. 119-120, 2016, in particolare pp. 175-176.

ho rispetto per chi mi sta davanti. [...] Quando faccio teatro non devo dimostrare niente a nessuno se non cercare di soddisfare un pubblico. Allora tremo, ho paura»²⁴. Nonostante quella che abbiamo definito indulgenza preventiva, bisogna essere in grado di “sostenere la parte”, qualunque essa sia, anche la più infinitesimale. Accettare di salire su quelle tavole significa, per il detenuto, esporsi: ai suoi stessi occhi, a quelli dei compagni di prigionia, dell’Istituzione carceraria e spesso a quelli dei propri familiari. L’indulgenza preventiva assolve da salti di battute, piccoli vuoti di memoria o brevi incertezze sul ritmo. Non dal non essere in grado di sostenere la parte. Colpa, responsabilità del regista? *In toto* perché qui il regista sa di avere a che fare con detenuti, ossia con persone che non hanno scelto il teatro come mestiere, con persone per le quali il teatro è parte del carcere. Con persone, avrebbe detto Taviani, *che soffrono la vita ben più duramente di noi*.

Se, a spettacolo finito, o, peggio, come talora mi è accaduto di osservare, durante lo stesso, questi attori vengono fischiati o derisi per il loro non essere in grado di calarsi dentro parole difficili o personaggi astratti con i quali non trovano un minimo di affinità, il processo di lavoro su di sé attivato dal teatro è messo in serio pericolo. È qui evidente come anche nel teatro carcerario teatro e spettacolo non possano essere separati l’uno dall’altro, se non a discapito l’uno dell’altro. L’indulgenza preventiva deve essere usata dal regista quale presupposto non dello spettacolo ma del processo: la via per far entrare il teatro negli individui che compongono il suo gruppo, per mantenere pazienza e nervi saldi nei confronti della loro iniziale impreparazione. Suo obiettivo è quello di portare i detenuti a un livello di qualità accettabile, lavorando nel rispetto di quello che Maurizio Buscarino definisce il loro «segno inspiegabile»²⁵ – una sorta di regalità dell’individuo che altro non è se non la *dignità* che abita e accomuna ogni essere umano e che impone di rispettare il carattere e la diversità di ognuno di loro, secondo i precetti che Jacques Copeau usava con i suoi allievi attori: «dare agli allievi non uno sviluppo uniforme, ma a ciascuno di loro lo sviluppo corrispondente alla capacità fisica, alle attitudini più evidenti, alla forma dello stile corporeo e per così dire al *carattere*. Non bisogna mai dimenticare, in effetti, che la cultura fisica è *qui* praticata in vista dell’espressione»²⁶.

²⁴ Così Cosimo Rega in un’intervista rilasciata a Iris Basilicata, *Il teatro “dentro”*: osservazione etnografica dei laboratori teatrali all’interno del carcere di Rebibbia, tesi di laurea Magistrale in Informazione, editoria e giornalismo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi Roma Tre, relatrice prof.ssa Anna Lisa Tota, correlatrice prof.ssa Valentina Venturini, anno accademico 2015/2016, p. 154.

²⁵ Maurizio Buscarino, *Il segno inspiegabile*, in Id., *Il teatro segreto*, Milano, Electa, 2002, pp. 9-12.

²⁶ Jacques Copeau, *L’educazione dell’attore*, in Id., *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 197. Il corsivo è mio.

Il “qui” di Copeau sembra pensato per l’universo carcerario. Il carcere è un mondo che impone al “suo” teatro un altro modo d’essere. Nel momento in cui l’attività teatrale sceglie la via dello spettacolo finale bisogna lavorare nella consapevolezza che la presentazione pubblica dell’esito del lavoro, pur essendo a tutti gli effetti “spettacolo”, sarà sempre anche “processo”. Veicolo verso il pubblico e insieme verso se stessi. Lavoro *per qualcuno e per se stessi*. Siamo di fronte a uno spettacolo, ma siamo in carcere e per gli attori detenuti la *finzione* non è solo via di fuga, ma anche luogo del proprio autoriconoscimento. *Qui* il paradosso dell’arte e della vita dell’attore può non essere quello della *finzione* ma quello dell’*autenticità* per il quale il teatro si scopre più vero del sociale e del quotidiano.

Il disagio dello sguardo

È quest’*autenticità* che attrae e insieme crea disagio.

Alla ricerca dell’*autentico*, tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento il teatro è arrivato inevitabilmente nel mondo dei diversi, scoprendo nella propria pratica la sua efficacia come strumento terapeutico. Così molto di quel “teatro in cerca” riuscì a garantirsi la sopravvivenza, ma solo in quanto fu capace di rispondere alle nuove funzioni portando avanti la sua *autonoma* domanda di senso. Ancora una volta, e insieme, il “fare teatro” e lo “spettacolo”. La ragione di questa compresenza è nella coerenza che ha continuato a contraddistinguere l’andare di quel teatro, orientato, ancora e sempre, verso l’esigenza prima, egoistica, del suo rispondere alle proprie specifiche necessità: continuare a “parlare” e saziare la propria fame di vita, ritrovata nella predetta ricerca di *autenticità*.

È per rispondere a tali necessità che il teatro è andato in cerca delle diversità nei loro luoghi, dove queste sembrano rimanere come costrette e sospese nella propria condizione – nella loro naturale e immediata *autenticità* che, nelle sue punte più alte, crea disagio. Diversità che, a un primo impatto, questo teatro cerca e riconosce in individui in tutto uguali a quelli del teatro professionista che però, a ben guardare, non sono così riconoscibili. È come se i soggetti riconosciuti nella visione avessero cambiato segno. A essere diversi, però, non sono gli individui, ma il loro contesto, ed è questo cambiamento che genera uno spaesamento: Freud lo chiamerebbe *Unheimliche*, perturbante. Gli attori che il carcere offre sono per la maggior parte di questo tipo, spaventano, “perturbano”, ma insieme attraggono per quella che Sklovskij chiamerebbe la loro *stranezza*. Ricordano gli attori presi dalla strada del Neorealismo, sembrano «personaggi senza interpreti, sopra i quali basta appoggiare la rete del testo drammatico perché questo prenda subito e per davvero “corpo”; [...] su[i] [quali] la parte e la battuta

rimbalzano come fossero specchi ustori di un teatro [...] di rifrazione più che d'espressione»²⁷.

È questo che il teatro cerca nelle diversità, la risposta alla sua *autonoma* domanda di senso. Come ha scritto Piergiorgio Giacchè riflettendo sul rapporto tra teatro e diversi, «può darsi che finga di prestar loro un servizio, ma in realtà sta cercando di sfruttare la loro situazione "limite"»²⁸.

Ma non è solo e non è tanto questo il punto. Perché non per tutti è stato ed è così. L'autenticità è senz'altro un potente attrattore, ma l'obiettivo, per molti, resta lo spettacolo finale, l'apertura all'esterno, il varco oltre la pena. La maglia rotta nella rete che permette di presentare la propria "situazione limite" agli "altri", alla società di fuori cui, per l'occasione, è consentito di entrare nel cerchio e di fermarsi al bordo del pozzo a guardare. Facendosi testimoni prima ancora che spettatori.

Non sto parlando dei pur numerosissimi spettacoli di teatro carcerario che hanno per oggetto la vita dei propri attori o la realtà del carcere. Questo è il contenuto. Sto parlando della forma, dell'essenza stessa del teatro in carcere. Di come il luogo carcere ne determini preventivamente la forma e di come, semmai, influisca sulla percezione dei contenuti, quali che siano.

Neanche la farsa dalla più esilarante comicità riuscirà ad azzerare la coscienza dello spettatore attratta dall'*effetto di stranezza* e allontanata da quello di "perturbanza".

Ha ragione Mario Martone: per quanto fortissima, la qualità della partecipazione dello spettatore resta ambigua.

Non si sprofonda, in carcere, nel buio protettivo della sala teatrale. Non si diventa anonimi. Al contrario, si indossa un ruolo ben preciso: quello del cittadino libero. È un costume che ti viene fatto indossare quando sbrighi le formalità e poi varchi la porta di un carcere per assistere a una rappresentazione. Non potrai levartelo, quel costume, e il tuo sguardo sugli attori non potrà mai sciogliersi, non potrai mai sognare di essere altrove, sei lì, legato alle corde degli sguardi e dei ruoli libero/detenuto²⁹.

Il luogo (carcere) prevale e determina la forma (teatro). In carcere il teatro può essere veicolo verso se stessi e veicolo verso gli altri. Nel suo essere veicolo verso se stessi prevale la funzione di strumento che, a ben guardare, proprio in ragione del fatto che "siamo in carcere", ritorna anche nel suo essere veicolo verso gli altri.

²⁷ Piergiorgio Giacchè, *Teatro prigioniero*, in Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, cit., p. 15.

²⁸ *Ivi*, p. 14.

²⁹ «Inutile dire – così conclude Martone – che questo disagio è un valore preciso per chi fa teatro in carcere, qualcosa di cui si è tutti consapevoli», Mario Martone, *Attenzione e disagio*, in Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, cit., p. 19.

In quest'ultima ipotesi credo che il teatro assolva [...] a un'altra funzione riducendosi a mero "strumento", cercando di "scuotere" le anime di una società che non fa molti sforzi per capire la realtà della vita carceraria. Diviene "documento", ricerca di un dialogo forse impossibile tra il mondo "esterno" e il "cimitero vivo" (Turati denunciava proprio l'assenza di «comunicazione tra il nostro mondo e quei cimiteri vivi che sono le carceri»). [...] Non credo che sia un caso che ne *L'inchiesta sulle carceri e sulla tortura* un giurista del calibro di Calamandrei sentisse il bisogno di ammonire: «*Vedere!* Questo è il punto essenziale». Come sottolineato ancora da Calamandrei la *separazione* del carcere non è solo dovuta all'inclusione del detenuto *nella* istituzione totale, ma anche all'esclusione *del* carcere in sé dall'attenzione pubblica. *Vedere* vuol dire, però, accantonare il *fastidio*, la pretesa appunto di sottrarsi alla visione. [...] Il teatro ci mette davanti a quel fastidio e a quel timore, correndo però il rischio che chi assiste sia indotto solo a *guardare* e non a *vedere*³⁰.

False questioni

Il teatro in carcere ha ormai oltrepassato i propri confini insinuandosi fra le pieghe del teatro professionale, corrodendone convenzioni e certezze estetiche.

Che senso ha, dunque, continuare a ragionare di questo teatro chiedendosi prima di tutto se in esso prevalga l'etica o l'estetica, se sia utile o se possa *anche* non esserlo, se sia "giusto", ossia "adatto al contesto in cui si manifesta", e se debba/possa *anche* essere bello?

È un dato di fatto che quando al teatro viene riconosciuto un "valore d'uso", e ancor più quando l'efficacia dei suoi strumenti si rivela innegabile, riergono gli interrogativi sulla sua natura e sui suoi confini. Tanto più quando questo agisce in contesti sociali non ordinari i quali, proprio per la loro diversità, sembrerebbero mettere in discussione la natura estetica del fenomeno. Come se la giusta protezione di quella diversità generasse automaticamente il rigetto dell'estetica o se la funzione terapeutica determinasse automaticamente un declassamento (l'importante è "il fare" a prescindere dal "come").

Se è vero che, soprattutto in questi contesti, il teatro è il risultato di un insieme di pratiche il cui valore non può esaurirsi in una considerazione meramente estetica – anche perché il fatto stesso di agire in contesti *altri* determina uno spostamento del suo asse giustificativo –, nondimeno in tutti i contesti, nessuno escluso, il teatro è efficace anche grazie alla sua funzione estetica. La quale si riflette, lo si voglia o no, sul suo centro che è l'attore e sull'anomalia che questi rappresenta.

Se nel processo teatrale l'estetica non viene rigettata, ma anzi usata come scudo per proteggere la diversità, sarà proprio quella a stimolare l'invenzione

³⁰ Marco Ruotolo, *Dignità e carcere*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2014, pp. 3-4.

di un linguaggio frutto della necessità di conquistare opportunità di comunicazione. Esprimere l'anomalia con l'arte.

La forza di quell'anomalia, che tanto attrae e insieme perturba, sarà proprio in quell'estetica – per molti incompatibile o incomparabile con il valore d'uso che il teatro assume in quel particolare contesto – che permette di generare un nuovo linguaggio teatrale ad esso pertinente.

Torno alla questione di partenza, la “questione delle questioni”, la prima delle false questioni: strumento o rieducazione? La parola torna a Nando Tavianì, alle molte riflessioni innescate dalla preparazione per una conferenza che tanto lo stimolò in quanto rivolta non ai teatranti ma ai “contrapposti addetti ai lavori”, in altre parole all'istituzione penitenziaria³¹.

Il teatro in carcere. Strumento di rieducazione?:

L'interessante di questo titolo – così apriva il suo intervento e così ancor prima partivano le nostre riflessioni – è il punto interrogativo. Perché quel punto interrogativo ci dice che il teatro, che certamente potrebbe essere uno strumento rieducativo, è un confine, una domanda che non ha una risposta. Il punto interrogativo è un punto. Stranissimo, ma lì si ferma. La risposta dopo non serve a nulla.

Quello che serve è che rimanga una domanda perché è proprio questo che fa capire come mai, negli ultimi anni, l'esperienza del teatro in carcere sia diventata così importante, e non soltanto in Italia. Perché, appunto, è il teatro stesso a essere un punto interrogativo, una zona di confine.

Da quando mi sono interessato al teatro l'ho sempre studiato come zona di confine fra realtà diverse. In carcere è evidente come il teatro sia un confine che permette di attraversare la realtà concreta in cui ci si trova. Per questo è utile. [...] Non perché rieduca; perché seduce, che non vuol dire “trascinare con sé” ma “portare lontano”, non *ducere secum* ma *ducere secus*, portare fuori strada.

È qui il punto: seduce, ossia permette di uscire dalla realtà quotidiana, di attraversarla in senso verticale e di far

assaggiare l'irrealtà. Senza l'irrealtà il mammifero uomo non vive. [...]. In situazioni particolarmente dure come il carcere, è essenziale avere, sempre e continuamente accanto alla realtà, una irrealtà in cui poter andare con la propria testa. Il teatro non è soltanto il momento dell'arte, dei libri, della lettura. Il teatro assume questa forza

³¹ Ferdinando Tavianì, *Il teatro in carcere. Strumento di rieducazione?*, intervento all'incontro conclusivo del III corso per Vicecommissari del ruolo direttivo ordinario del Corpo di polizia penitenziaria “Il senso della pena oggi”, Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Giurisprudenza, 17 gennaio 2013 (inedito). Dove non altrimenti indicato, le citazioni seguenti nel presente saggio sono tratte da questo intervento.

perché è, anzitutto, un'arte di persona. Un'arte che non si fa né con il corpo, né con la mente, né con la parola, ma con l'insieme, con la persona. E chi fa teatro lo fa *di persona*. È questo che fa capire perché sia un "fatto" così di confine, perché è in un confine tra arte e non arte, tra la vita e la non vita, tra la vita finta e la vita vera.

Come ci si regola sulla linea di confine, e come questo può essere interessante dal punto di vista del teatro carcerario?

Il confine può essere tra due modi di praticare il teatro in carcere, e dunque tra il leggerlo solo come strumento di rieducazione o, al contrario, considerando il binomio come fosse un monomio il cui termine iniziale, "teatro", presuppone (o impone) una certa estetica e anche un livello di qualità minimo, un limite sotto il quale non scendere. È qui "l'interessante dal punto di vista del teatro in carcere" di cui parla Taviani – in questo monomio che dovrebbe presupporre – come più sopra e anche altrove argomentato³² –, un teatro che lavora come quello "libero", nel rispetto delle sue regole base: assumersi il rischio e lavorare per il successo. Mantenere dritta la propria spina dorsale, avere il coraggio di rischiare, come il teatro professionista, non accontentandosi del solo risultato di esser riusciti a fare teatro in carcere e a far fare teatro ai detenuti, non appoggiandosi sulla prevedibile indulgenza del pubblico, né sui risultati (positivi) in termini di ricaduta sociale. Rischiare significa rivolgersi al pubblico in modo onesto, tentando di far dimenticare il luogo in cui si trova e la condizione degli attori, di non far emergere l'uomo ma l'artista. Nella consapevolezza e anche nel rispetto di quello che Raffaele Viviani chiamava lo strapotere del pubblico: mai dimenticare che è lui «a fare la fama o la fame di un attore e di una compagnia».

Il teatro carcerario deve conquistare il suo pubblico non per la sua alterità, ma per la qualità della sua arte, la quale deve arrivare a far dimenticare quell'alterità. È questo il vero potere del teatro, di tutti i teatri, di là dai loro contesti: far sentire lo spettatore nelle mani dell'attore, come se il respiro dell'uno dipendesse da quello dell'altro.

Senza che ce ne accorgessimo – scriveva Konstantin Stanislavskij dopo aver visto, al Teatro d'Arte di Mosca, l'*Otello* di Tommaso Salvini – in un momento teneva già in pugno tutto il pubblico del Bolscioi. Sembrava che lo avesse fatto con un solo gesto, che senza guardarli avesse steso la mano sugli spettatori, ci avesse presi tutti e ci tenesse stretti come formiche, per tutta la durata dello spettacolo. Se stringeva il pugno, era la morte, se lo apriva, sentivi il calore, la beatitudine. Noi eravamo ormai in suo potere, per tutta la vita³³.

³² Rimando ancora al mio *Intorno al teatro in carcere. Il mondo visto dalla luna*, cit., pp. 180-181.

³³ Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, trad. di Mario Borsellino De Lorenzo, Torino, Einaudi, 1963, p. 199.

“Come formiche”, senza più l’attrazione e il disagio dello sguardo, vedendo il carcere ma scegliendo di guardare, insieme all’attore, solo il suo Otello.

Torno a dar voce a Taviani: «Il teatro in carcere rischia se rimane dilettante, se non mangia il veleno del dilettantismo, ossia il fatto di essere in sé una buona cosa. Questo sarebbe il suo degrado. Ci sono, invece, grandi esempi di teatro in carcere, perché c’è stato un teatro dilettantesco nelle carceri che ha puntato sulla voglia di fare *vero* teatro, ossia “si è messo a rischio”. Questo rischio si chiama “successo”, participio passato di succedere».

Entrano qui in gioco le due macrotipologie del teatro carcerario (l’una impostata sul “fare”, l’altra sul “far vedere”, sullo “spettacolo”) cui corrispondono, nella storia, due categorie di registi (l’una votata al sociale, l’altra al professionismo). Sono due continenti diversi, che compiono azioni analoghe ma con principi e radici completamente opposte. Per gli uni contano i risultati raggiunti nel processo di lavoro, per gli altri la capacità dello spettacolo di parlare al pubblico.

Nella civiltà moderna il teatro è sempre stato diviso in due grandi emisferi: quello del professionismo e quello del dilettantismo. Molto simili tra loro, tanto che spesso, nella storia del teatro, si fatica a distinguerli. Ciò che li differenzia, come emerge quando li osserviamo alla luce del loro degrado, è il coraggio. La necessità del professionista, che viveva del suo teatro, era quella di conquistare il pubblico, ma anche di mantenerlo legato a sé. Cosa possibile solo ai professionisti coraggiosi, quelli che andavano controcorrente, che riuscivano a piacere al pubblico ma poi si imponevano, senza divenirne servi. Il degrado del professionista era quando si vendeva, lasciandosi portare al guinzaglio dal pubblico e limitandosi a fare quello che gli si chiedeva e che gli veniva pagato. Fermarsi al consenso senza assumersi il rischio di cercare il successo. Un degrado molto simile a quello dei dilettanti che scattava quando questi smettevano di cercare il rischio per accontentarsi del diletto, di “farsi belli davanti agli amici”, sostituendo il successo con il consenso.

Torniamo al teatro carcerario e a quello che per Taviani è il cuore della questione: quando a essere positiva è l’azione in sé, perché cercare il successo? E come raggiungerlo? Cercando il confronto con il pubblico – cosa che in carcere è piuttosto complicata ma che, nella storia del teatro penitenziario, si è rivelata essenziale. Entrare in contatto con il pubblico significa potersi misurare con i due elementi centrali del fatto teatrale, successo e insuccesso, in assenza dei quali, secondo Taviani, il teatro degrada. Si accontenta della propria esistenza e così facendo svuota il potere delle proprie azioni.

Il tema del rapporto qualitativo con gli spettatori assume un’importanza estrema e impone un rigore esemplare.

Il “teatro prigioniero” – sottolinea con forza Piergiorgio Giacchè – corre con il pubblico un rischio grande, contro il quale può soltanto alzare a dismisura la posta:

non gli basta coinvolgere o perfino commuovere un pubblico *sociale* fatto di straordinari visitatori, ma deve arrivare a trasformarlo in un pubblico *teatrale*, fatto di ordinari spettatori. Dunque ogni apprezzamento benevolo o curiosità esotica, ogni perdono compiacente o assoluzione tollerante – atteggiamenti che pure motivano l’applauso in quasi tutti i teatri “in libertà” – vanno subito e perfino sfruttati, ma devono essere fatti dimenticare nel corso dello spettacolo. Il successo non consiste appena nel succedere (anche se per il carcere, è già una prima, innegabile, vittoria) ma si raggiunge quando il “teatro prigioniero” riesce a elevarsi sopra la condizione carceraria che lo contiene e lo motiva³⁴.

È qui fondamentale l’acquisizione della consapevolezza che proprio perché siamo in carcere – ora sì – questo teatro deve essere frutto di una collaborazione, non più e non solo, come nel teatro professionista, fra regista attori e pubblico, ma anche con l’amministrazione penitenziaria nelle sue varie articolazioni, che ha un ruolo fondamentale per lo svolgimento stesso delle attività teatrali e, soprattutto, per consentire l’incontro con il pubblico esterno.

A guidare, in questo altro emisfero del teatro carcerario che raccoglie e accomuna realtà consolidate e di altissimo livello, è la necessità del teatro. C’è stato, in questo teatro, un manipolo di registi che è arrivato al carcere cercando il teatro, che ha scelto il carcere come luogo del proprio teatro per rispondere alla propria, *autonoma*, domanda di senso. «Non volevano far del bene ai carcerati – sottolinea Taviani –, non volevano fare un’azione buona, né socialmente utile; volevano semplicemente fare teatro e l’hanno trovato in quella zona di confine che è il carcere».

Cercavano il conflitto, come nel teatro professionista, e per questo hanno lottato per imporre la presenza del pubblico, per innescare, tra attori e spettatori, quella guerriglia sulla quale scorre la vita del teatro, anche se – ma forse proprio perché – siamo in carcere: da un lato attori (e regista) che, attraverso la performance (e non attraverso la loro condizione ristretta), vogliono dominare gli spettatori, dall’altro “la belva”, come Viviani chiamava il pubblico, che con le sue micro o macro reazioni (applausi, fischi, colpi di tosse, o col fatto di alzarsi e andarsene) vuole sopraffare gli attori. Per essere un incontro lo spettacolo deve essere un conflitto e solo se i due ensemble verranno messi nelle condizioni di contrapporsi quell’incontro sarà fecondo. Solo così quel teatro sarà messo in grado di *parlare*.

Perché tutto ciò sia possibile, ammonisce Taviani, devono essere rispettate tre semplici precondizioni: «che si faccia veramente teatro – e perché sia veramente teatro bisogna che ci sia un rischio e che questo rischio si misuri con il successo; che in coloro che lo fanno ci sia un minimo di conoscenza e di giudizio; e che lo facciano per un’ambizione artistica. Non

³⁴ Piergiorgio Giacchè, *Teatro prigioniero*, cit., p. 16.

perché vogliono fare del bene, ma perché farlo è per loro essenziale. Vuoi fare teatro? Non ci vuole niente a fare scuole di teatro. Ma qual è il rischio? E il rischio da cosa viene? Qual è l'ambizione per cui lo fai? Non perché è bene, perché è sociale, è umano... Non c'è niente di umano in carcere. Il problema non è che sia umano. È che sia giusto. O che non sia tanto ingiusto quanto normalmente è. Che si possa mettere a rischio, questo è l'importante. Allora veramente capisco perché il teatro in carcere sia diventato un fatto così ricorrente e importante, sia per il teatro, sia per il carcere. Mi torna alla mente un'intervista fatta ad Adriano Sofri, nel periodo in cui era detenuto a Pisa, nella quale sosteneva che il tema della rieducazione era un'ipocrisia. Mentre argomentava a un certo punto si è fermato e ha aggiunto: "tranne in un caso, quando si fanno attività teatrali, perché è l'unico momento in cui i detenuti si rifanno una vita". È questa la verticalità, l'irrealità, il momento in cui si rompe. L'importante è preservarlo e potenziarlo. E che ci sia ambizione, quando lo si fa.

Non anime belle, ma anime che pretendono qualcosa – gli artisti sono questo – e non senza rischio».

Agli occhi degli altri

L'arte scorre accanto alla vita per marcarne, da sempre, una differenza. Per "sedurla", permettendo alla vita di uscire fuori, per un tempo definito, dalla sua realtà quotidiana. Per forarla quella realtà, sospendendo il tempo e il modo di sentire, guardare, leggere, giudicare della vita reale, mostrando, di quella stessa vita, aspetti che spesso la quotidianità non consente di cogliere. Nel caso del carcere l'arte del teatro permette di guardare alla diversità da un altro contesto, assumendo, come accennato, un punto di vista diverso da quello comunemente e quotidianamente adottato. La possibilità di questo altro sguardo è degli spettatori (comprendendo in questa categoria non solo il pubblico esterno ma anche l'amministrazione penitenziaria) ma pure degli attori, per i quali questa si duplica: la pratica teatrale può dar loro la possibilità di scoprirsi altri, mentre lo spettacolo può permettere di vedersi attraverso gli occhi del pubblico. Presupposto irrinunciabile di questa altra possibilità dello sguardo è l'accettazione della diversità.

Del detenuto lo spettacolo potrà mostrare non l'uomo ma l'artista, a condizione che il lavoro per il teatro sia fatto rispettando quelle che abbiamo definito regole minime. Dal processo di lavoro emergerà l'uomo; dallo spettacolo, invece, l'artista o, meglio, l'attore che con il suo personaggio sospende (senza cancellare – è proprio qui il difficile) il carcere che fino a quel momento era sovrapposto alla sua identità.

Verso la fine della rappresentazione l'allegria giunse al punto culminante – racconta Dostoevskij nelle sue *Memorie di una casa morta* –. [...] Immaginatevi l'ergastolo, i ferri, lunghi e tristi anni di prigionia, una vita monotona come la pioggia in una tetra giornata d'autunno, ed ecco che a tutti quegli oppressi e reclusi permettono per un'oretta di sfogarsi, di divertirsi e dimenticare l'incubo penoso che li soffoca, di organizzare uno spettacolo, e che spettacolo! uno spettacolo che li copre di gloria, che suscita l'ammirazione di tutta la città. “Lo vedete, ora, di cosa sono capaci i forzati?”. [...] È un forzato, sempre lo stesso forzato; i ferri gli strepitano ai piedi, e nondimeno ora esce in scena con indosso la marsina, con un cappello rotondo in testa, col pastrano, come se fosse una persona per bene³⁵!

Lo spettacolo, e il teatro sono, in carcere, anche questo, mostrare la diversità per arrivare a coglierne l'umanità. È come un proclama: guardate questa gente, questi che secondo voi sono tutti criminali... lo sono. Per la maggior parte. Ma guardate cosa accade quando recitano! Guardate di cosa sono capaci! Vedendoli recitare si potrà non guardarli più come esseri inferiori. Il teatro non azzererà il loro crimine ma restituirà tratti di umanità ad alcuni di quei volti. Si potrà staccarli, per un tempo definito, dalla loro colpa. E questo sguardo, una volta nato negli occhi del pubblico, potrà contaminare quello degli attori, troppo spesso incapaci di estraniarsi dalla loro condizione, sospesi e conchiusi in un passato che li autoidentifica nel loro reato.

Io sono parlato. Dall'Inferno

Interpretare il ruolo del protagonista di un film d'autore è una di quelle sorprese che solo la vita può darti. Che il primo ciak di quel film sarebbe stato girato a Barra, all'interno di un palazzo dove andavo con mio padre quando ero bambino, è una di quelle cose che non basta una vita per capire. È stata la mia prima vera prova del fuoco. Come stare a lungo in apnea per poi riemergere dall'acqua, con una gran voglia di respirare. Come fare l'ultimo giro all'inferno, e finalmente uscirne³⁶.

Così Aniello Arena, attore detenuto “fine pena mai”, racconta il suo primo ciak, battuto nella stessa periferia napoletana dove era nato e cresciuto e dove si era consumato il reato che aveva sospeso la sua esistenza, stampandogli addosso, ancorché dichiaratosi sempre innocente, il marchio indelebile del “fine pena mai”. «Ero un ragazzo che veniva da una periferia feroce, non sapevo

³⁵ Fjodor Dostoevskij, *Memorie di una casa morta*, cit., pp. 591-592.

³⁶ Aniello Arena con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*, Milano, Rizzoli Controtempo, 2013, p. 207. Il film a cui si fa riferimento, il primo interpretato da Arena, è *Reality* di Matteo Garrone (2012) che vale ad Arena una candidatura al David di Donatello come miglior attore protagonista.