

n.7. maggio 1995

lire 10.000

primafila

MENSILE DI TEATRO E DI SPETTACOLO DAL VIVO

**L'esplosione futurista
sulle scene italiane**

**Pinter a Roma
intervista esclusiva**

**Dimensione nazionale
del teatro napoletano**

**Capuleti e Montecchi
Israele e Palestina**

**Stagione di festival
Spoleto, Venezia,
Avignone...**



Giustizia e Teatro istituzioni al tramonto

La crisi del sistema giudiziario e di quello teatrale: prendendo spunto da un'esperienza condotta a Padova dal Tam Teatromusica, Antonio Attisani conclude il suo intervento sul teatro/carcere (la prima parte in 'Primafila' numero 6)

L'aria dei dibattiti

Per dare seguito all'affermazione sulla parentela tra Giudizio e Teatro, possiamo prendere spunto da un incontro e un'opera teatrale decisamente positivi, se non altro per le domande che hanno messo sul tappeto¹.

Prima di una rappresentazione che vedeva in scena un gruppo di detenuti, un incontro riuniva, oltre a tutti coloro che hanno svolto il laboratorio durato circa un anno nel carcere di Padova, alcuni studiosi e operatori protagonisti di esperienze analoghe in altre città. In aper-

trale ha mostrato una potenzialità di cambiamento come nessuna altra attività all'interno del carcere, non solo per il coinvolgimento delle persone, ma anche per l'attenzione e la disponibilità che ottiene da parte degli operatori penitenziari e della stessa direzione. Il teatro in carcere ha inoltre dimostrato di essere un potente veicolo di comunicazione non solo fra detenuti, ma dal carcere verso l'esterno. Chi ha assistito agli spettacoli che uscivano dal carcere, ha sempre constatato che il pubblico ne resta emotivamente sconvolto. Di questo parlo nel libro: dell'effetto rispetto all'istituzione e dell'impatto con

una grande mistificazione, come un'occasione per costruire momenti illusori, per esempio dei momenti di finzione di libertà laddove la libertà è negata, momenti di socialità che in realtà non si tramutano in un'alleanza in grado di sollecitare a sua volta altre azioni e altre alleanze. In sostanza il teatro mi è apparso come esperienza prettamente autoreferenziale e quindi omogenea e congruente rispetto alla simmetrica autoreferenzialità della istituzione carceraria. (...) Il carcere è funzionale a tutto questo, perché creando dei momenti fini a se stessi (non in quanto vogliono essere solamente ricreativi, ma perché costituiscono un'esperienza molto forte e piena in se stessa), consente all'istituzione di produrre qualcosa di forte senza che nulla cambi. (...) Raramente però ho sentito che si sapesse spiegare *perché*, aldilà del fatto che si tratta di un'esperienza. Quali finalità ci si pone, non solo verso i partecipanti, che è un dato acquisito, ma verso l'istituzione in quanto tale? Vorrei capire se ho torto nel sospettare che il teatro abbia una funzione tendenzialmente consolatoria, che consente alle persone di *non* vivere la difficoltà o la sofferenza del presente, rimandando a un futuro che non sono più in grado di costruirsi: un teatro come negazione dell'esperienza. (...) I miei dubbi in proposito sono forti".

Mentre gli Operatori hanno prefe-



tura un docente di criminologia e responsabile del progetto padovano, cui ha dedicato anche un libro², ha esorcizzato il rischio dell'autocelazione e del patetismo lanciando una intelligente provocazione.

Ecco le sue parole: "Nel mio libro concludo dicendo che l'attività tea-

l'esterno. Detto ciò, si potrebbe essere soddisfatti. (...) Poi mi è nato un sospetto e ho cominciato a capire che forse in questa grande forza del teatro c'è qualcosa di perverso, un trucco, un modo per camuffare qualcos'altro. Ho cominciato a pensare al teatro in carcere in modo diverso³, al carcere come

Blu di Giotto, regia di Michele Sambin (1994). Lo spettacolo fa parte del progetto 'Medit'azioni' che il Tam Teatromusica sviluppa dal 1993.

rito rispondere parlando delle rispettive esperienze, un Detenuto ha detto che il senso del teatro in carcere non è necessariamente consolatorio, ma assume un "significato anche diverso, dato che il principale interlocutore non è l'istituzione, ma l'esterno. Quando riuscia-

mo a fare capire che la cultura si trova ovunque, noi abbiamo vinto una scommessa. L'istituzione di solito vince, ma quando noi dal carcere ci rivolgiamo all'esterno, l'istituzione è costretta a cambiare atteggiamento". Il Criminologo ha ammesso che si tratta della migliore definizione possibile del teatro/carcere. Il seguito della discussione è stato occupato perlopiù dagli interventi degli operatori (se ne darà resoconto integrale nel libro in uscita), generalmente caratterizzati da un tono difensivo.

Istituzioni al tramonto

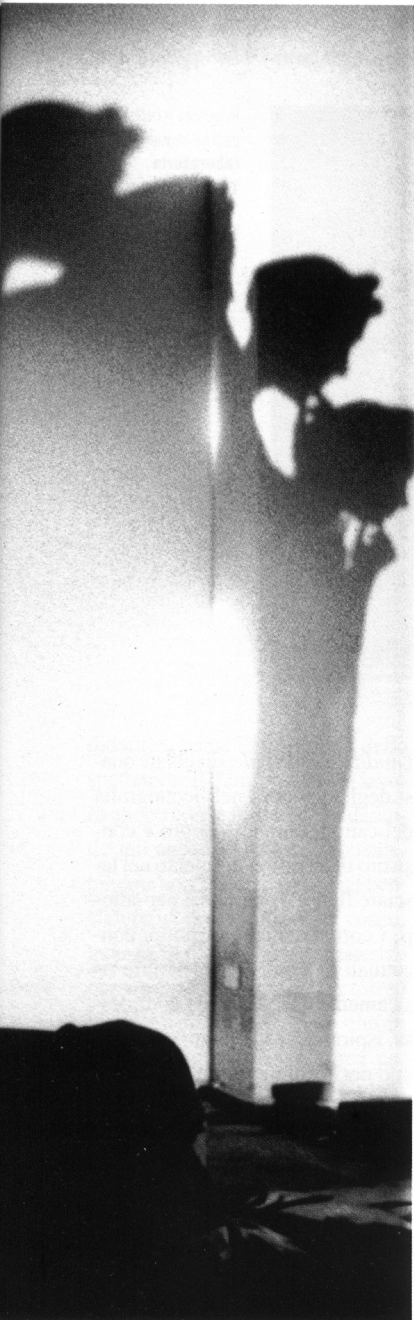
Quanto precede dovrebbe essere sufficiente a farci capire che il teatro/carcere è qualcosa di difendibile solo evidenziandone i limiti e che non si può non rimandare alla dimensione simbolica, al suo essere luogo estremo nel quale si riflettono insieme, come si è detto, la crisi del teatro e quella del sistema giudiziario: entrambi istituzioni fondamentali dell'Occidente e della modernità, entrambi al tramonto. Non sembri dunque eccentrico un

richiamo all'elaborazione nell'ambito del diritto e anzitutto al cosiddetto 'abolizionismo', pensiero che si definisce proprio in rapporto alla consapevolezza dei cicli storici. Un numero sempre più consistente di scienziati del diritto evidenziano come le contraddizioni del sistema giudiziario e penale non si possano risolvere con piccole riforme, ma ne significano la sostanziale insensatezza. Il significato e il relativo tramonto del sistema giudiziario dipendono, secondo Louk Hulsman, uno dei maggiori teorici abolizionisti, dal suo legame con una



“falsa secolarizzazione” e da due fattori di decisiva accelerazione costituiti dalla Scolastica e dall’illuminismo: “Ritengo che l’inizio, l’origine della burocrazia nei Paesi industrializzati possa essere rinvenuta nella Scolastica come corrente di pensiero, ma anche nella sua materializzazione come struttura della Chiesa. Detto questo mi considero un sostenitore convinto della secolarizzazione. Ritengo però che essa, così come è stata realizzata nell’Europa continentale ai tempi dell’illuminismo, sia riuscita solo in parte. In certi settori il

**Laboratorio
Teatro carcere
'94-95 del Tam
Teatromusica per
l'allestimento
dello spettacolo
Il riso abbonda
sulla bocca
degli stolti,
regia di Michele
Sambin.**



vecchio modello scolastico è ancora notevolmente esteso sotto la copertura di una falsa secolarizzazione. I meccanismi di pensiero sono in realtà rimasti gli stessi. La modificazione è terminologica. Si è sostituita la parola ‘dio’ con il termine ‘volontà generale’. Il pensiero ufficiale conserva la medesima posizione centrale, tale da non lasciare spazio a una pluralità di senso, di problemi, di risposte. In definitiva, molti dei movimenti di istituzionalizzazione moderni partono dalla Scolastica cristiana e sono da questa coperti, impedendo una reale secolarizzazione delle nostre società”³³.

Nei suoi interventi, Hulsman spiazza continuamente intervistatori e lettori con riferimenti che non consentono di collocarlo a destra o a sinistra nello schieramento ideologico, ma soprattutto produce delle convincenti argomentazioni, anche di ordine tecnico, sull’anacronismo del sistema penale e, pur accordando una partecipata attenzione al sistema giuridico delle società tradizionali (del tipo civile, riparatorio e basato su concessioni reciproche delle varie componenti sociali), afferma la necessità attuale di uno scatto d’immaginazione, motivato

dalla consapevolezza storica di un ciclo esaurito. Di conseguenza argomenta la possibilità di pensare a un sistema diverso, sia sulla base di alcune esperienze passate sia facendo riferimento al pensiero di alcuni autori del Novecento.

A questo punto si deve rilevare come l’estraneità, addirittura la non conoscenza reciproca di personaggi come Hulsman e Gilles Deleuze⁴, grande avversario della *cultura del giudizio* in ambito filosofico, sia significativa. In positivo possiamo considerare come in campi diversi del sapere ci si muova in una medesima direzione, in negativo non si può fare a meno di rilevare la debolezza che viene a ogni luogo del pensiero da un eccesso di specializzazione. Si sa ormai che quanto si scopre a un livello di realtà non dà luogo a una legge generalizzabile, ma neppure si può considerare qualcosa di chiuso in se stesso: ogni risultato andrebbe immesso ‘in rete’. In questo senso si può dire che l’orizzonte costituito dalla tematica abolizionista potrebbe dare più senso a azioni differenti, come quelle degli operatori carcerari e teatrali, nonché aiutare a comprendere che i nodi storici e teorici da affrontare sono non casualmente gli stessi in tutti i settori.

Tra Giotto e Deleuze

Si può rivolgere ora l’attenzione al lavoro svolto in carcere dal Tam prendendo spunto da Giotto: un lavoro che appare, aldilà del progetto culturale soggettivo e della effettiva caratura artistica, come una mirabile allegoria su inizio e fine di una civiltà (anche giuridica). Rivolgendogli lo sguardo se ne ricava anche la percezione della contraddizione tra teoria e pratica della scena, essendo la prima in grado di cogliere un portato di cui la seconda, pur essendone produttrice, non sembra consapevole. L’opera teatrale *Meditazioni / Blu di Giotto* è stata imperniata da Michele Sambin e Pierangela Allegro sulla bipolarità fra il “luogo più brutto e il luogo più bello” della città, il carcere Due Palazzi e la cappella degli Scrovegni. Con Giotto ci si trova, come sottolineava Henry Thode⁵, alle origini del Rinascimento, ovvero *anche* al momento della separazione tra professionista e dilettante, quando si formalizzano le specializzazioni e la divisione dei ruoli, quando l’artista esce dall’anonimato e ormai *usa* l’arte anche per arricchirsi, insomma quando si legittima la contraddizione tra dipingere un Cristo agonizzante e praticare l’usura. In questo senso la cappella degli Scro-

Blu di Giotto, regia di Michele Sambin (1994).

vegni sintetizza l'ambiguità di un modello sociale (lo stesso che ha creato la clinica, il carcere e le altre istituzioni segreganti) che oggi, per decreto unanime delle coscienze, viene considerato perlomeno discutibile.

La rappresentazione del Tam mette l'accento sulla necessità di *rifondare*. Forse l'enunciazione è balbettante, ma non potrebbe essere altrimenti. Ciò che l'azione scenica vuole indicare è incontrovertibile: si devono abbattere i templi delle false coscienze, ma c'è bisogno di altri templi, ovvero di capire quale modello sociale (ordinamento) possa consentire una convivenza. Al mondo in bilico tra vecchio e nuovo appartengono anche gli artisti, molti dei quali vorrebbero non essere più dei commercialisti o dei politicanti travestiti, e c'è l'istituzione carceraria, enorme e potente macchina del non-senso e dell'ingiustizia che continua a macinare vite umane. Può sembrare ingenuo e velleitario che il teatro proponga di pensare nuovamente a tutto, eppure tale è la necessità che emerge dalle nostre scene di questi anni, e la semplificazione, se c'è, è imputabile al modo di parlare, non alle opere.

Il carcere, allora, non si può considerare un problema esclusivo dei carcerati, come il teatro non è affare dei teatranti: i problemi di tutti sono i problemi che tutti devono risolvere. Certo, ognuno può impegnarsi maggiormente su un fronte di lotta, ma la trasformazione può realizzarsi soltanto in un processo di interazione che rimescoli e annulli le separatezze, anche quelle tra artisti dotati di *status* e istituzioni segreganti. Con queste pre-

messe si può ammettere che l'andata dell'uomo di teatro verso il carcere è il segno di una crisi profonda, crisi più o meno felicemente rielaborata e che talvolta si sostanzia in risultati altissimi, o almeno capaci di rimettere in moto il pensiero. Se aggiungiamo tutto ciò al fatto che in nessun caso l'attività teatrale può assumere risvolti totalmente negativi, ci si deve arrendere all'evidenza che questi supposti 'marginari' dell'arte e della vita civile presentano una centralità di senso, riproponendo problemi che si credevano superati, per esempio quello della comunità o del contesto di ricezione del teatro.

Lo spettatore costituisce uno dei

ne dell'opera se ciò non si realizza e, essendone esterni, resta soltanto la possibilità di diventare 'osservatori degli spettatori'. Tutto ciò è certamente correlato a taluni problemi tecnici (si pensi, per esempio, alla differenza tra assistere a uno spettacolo nel luogo in cui è nato, mettiamo il carcere aperto per l'occasione, oppure altrove), ma riguarda essenzialmente il lavoro culturale degli operatori, destinato a creare l'interfaccia tra le esperienze e l'opera, da una parte, e la collettività dall'altra.

Se, come afferma Gilles Deleuze, la civiltà occidentale è una civiltà del giudizio, il teatro ne costituisce il sigillo, dal tempo dell'*Oresteia*



In questa e nelle pagine seguenti:
laboratorio Teatro carcere '94-95 del Tam Teatromusica.

problemi nucleari della democrazia. Se lo si annulla in una idea di pubblico o di gente, il livello della comunicazione si omologa sempre di più al *marketing*, alla sublimità del banale, ma se di fronte a una singola rappresentazione si riesce a costituire una associazione temporanea di individui che condividano la scelta di *pensare insieme*, ecco che la ricezione diventa molto più ricca e si può pensare diversamente al futuro.

In certe forme di teatro, un contesto di ricezione è addirittura fondamento del linguaggio, non c'è possibilità alcuna di compresio-

alla tarda modernità. E se con Deleuze si concorda sulla necessità di pensare a una società che rinunci a fare del giudizio il proprio fondamento, si può considerare quello fra teatro e carcere come un incontro tra prodotto sociale del giudizio ed estetica del giudizio (o che si vuole tale), e si vuole convenire che l'interazione tra i due può costituire un importante luogo di/sul cambiamento e pensiero. Ma per continuare su questa strada ci si deve liberare dell'ipoteca pseudo-professionale e da altri condizionamenti teorici ancora persistenti.

Poetiche dei detenuti

Nella città moderna gli affreschi della cappella degli Scrovegni, eretta a salvazione dell'anima di un usuraio dal figlio usuraio e affrescata da un pittore forse a sua volta usuraio, hanno una struttura didattica e asseverativa. Il Tam, i detenuti e le donne partecipanti al laboratorio esterno si sono confrontati con la magnificenza del blu e dell'oro del cielo giottesco, con la folla di volti e corpi deturpati dal male, e con i misteri dolorosi che tutto ciò mette in scena.

Di fronte a immagini come quelle rappresentanti i *Vizi capitali* e il

Giudizio universale, diventate quasi degli stereotipi nell'iconografia del cattolicesimo, il lavoro è consistito in un primo momento nel lasciare fluire, da parte dei neo-attori, i corrispondenti stereotipi concettuali e quindi nel ricostruire fisicamente una verità più complessa, ispirandosi a dettagli, anatomici o dei costumi, molto ingranditi. I partecipanti ai due laboratori hanno individuato nei precetti del cattolicesimo una sorta di 'voce del padrone' e ciò non tanto per il fatto di non essere religiosi quanto perché la loro esperienza di vita suggerisce idee affatto diverse. Poi

le strade hanno preso a differenziarsi: molto più difficile quella delle donne libere, ovvero portatrici di una cultura media, fatta di stereotipi più sofisticati; sorprendente invece, soprattutto per gli spettatori normali, l'elaborazione dei detenuti, manifestatasi anche con accenti comici, per esempio laddove si contrapponeva al principio evangelico del "porgere l'altra guancia" uno squillante "riuscire a dare due schiaffi a chi te ne dà uno".

Se la composizione scenica del Tam non si realizza tramite personaggi, ma per mezzo di segni, di attori intesi come segni pensanti e desideranti, ciò avviene in quanto lo scopo della rappresentazione non è una

creazione scenica, soprattutto in casi come questi, dove il fatto di vedersi e magari di proporsi all'esterno in immagine, senza elaborate mediazioni e senza censure, costituisce non solo una gratificazione rafforzante, ma qualcosa che intensifica il processo di composizione. La differenza tra 'vita e forma' (richiamata anche dal sottotitolo del progetto: *Progetti paralleli tra arte e vita*) non allude banalmente al binomio finzione-realtà, ma al fatto che nei due campi agiscono forze diverse e che imparare ad essere creativi in scena aiuta a evitare di essere schiavi, nella vita, di quelle 'forze invisibili' che portano un Detenuto a pronunciare os-

zione. Ciò comporta una vistosa differenza di stile e lo spettatore incontra, a ogni replica dello spettacolo, due diverse forme di vita scenica (quando Detenuti e Attori sono assieme). La rappresentazione, nonostante queste premesse e anzi proprio in virtù di esse, non è priva di contenuti, tutt'altro. In *Tutto quello che rimane c'è* un forte ordito testuale, opera degli stessi detenuti, il cui tono è dato da una visione dualistica della realtà. Bene e Male, così come tutte le altre opposizioni fondamentali di una metafisica manichea, sono considerati dagli attori componenti ineliminabili del creato. Contro il cattolicesimo giudiziario, armato di Bene

per intensificare il Male, nella vita dei reclusi quanto nella cultura della società intera.

È utile notare anche qualche dato di ordine strettamente teatrale. Si è detto come si ponga il problema della comunità che riceve questo teatro. La scena si presenta in questo caso configurando un cerchio aperto, dentro il quale gli attori agiscono cercando di completarlo con il coinvolgimento degli spettatori. Il cerchio spezzato, che nel teatro moderno si era irrigidito nella frontalità del quadro scenico, qui tende all'abbraccio, autentico cerchio magico che pulsa nel tentativo di completarsi per contagio. La scena è agitata da esseri umani consapevoli che non esiste (più) una comunità omogenea a cui riferirsi e cercano di compensarne la mancanza dando vita a un meccanismo associativo. Anche la piccola comunità provvisoria che fa il teatro conosce in queste circostanze una definizione inedita e antica al tempo stesso: come invocavano tutti i grandi riformatori della scena novecentesca, qui la precondizione espressiva è costituita dalla comunità di lavoro, non una comunità idealizzata di individui allo stesso livello di maturazione, ma un insieme di individui eterogenei, che hanno *bisogno* di frequentarsi qui e ora per affrontare, ognuno con motivazioni proprie, un modo di lavorare e/o un tema. La condizione restrittiva del carcere offre, anche ai professionisti della scena, la possibilità di creare un circolo virtuoso, le condizioni di una verità-intensità che, quando il teatro si pensava altrimenti, erano per esempio cercate nell'utopia del gruppo. Tutto ciò è detto per non sovraccaricare di significati una sola esperienza, ma per rilevare temi e bisogni diffusi, che riverberano un po' dappertutto. Il recitare dei detenuti è come il *canto del capro*. Cosa canti il capro espatrio non è facile da dire. Con una vibrazione e una poesia intraducibili nel linguaggio



didattica, bensì l'attivazione dello spettatore. Il Tam pratica un lavoro-gioco con le forme (considerando tali anche i pensieri), considerandole non latrici di messaggi bensì di *modi* di atteggiarsi. Di conseguenza la scelta di usare materiali come coperte militari, fazzoletti bianchi e altre povere cose non riflette un'opzione ideologica per l'arte povera, l'informale o il *ready made*, ma la manipolazione di ciò che offre l'ambiente, beninteso con alcune costanti legate alla personalità degli autori, quali la musica, il canto, il video, eccetera. L'uso del video modifica notevolmente la

sessivamente la seguente frase: "Quelle cose che non vorrei fare e faccio, quelle cose che vorrei fare e non riesco a fare". Arte e vita vengono considerati come *stati di coscienza* diversi e interagenti.

Naturalmente il momento della composizione e quello della rappresentazione non sono la stessa cosa per gli artisti-conduttori e i partecipanti al laboratorio. Mentre il dilettante crea un evento e al tempo stesso lo consuma, l'uomo della scena crea una partitura e questa costituisce la base tecnica e materiale sulla quale esegue ogni volta il proprio esercizio di rappresenta-

e Giustizia, che combatte e condanna tutte le deviazioni, qui si canta un problema senza soluzione, si invocano una riapertura dell'inchiesta filosofica e una conseguente revisione del sistema giudiziario. Si potrebbe supporre che i detenuti parlino così per astuzia, per essere assolti dall'aver commesso un male inevitabile, che colpisce alla cieca; invece parlano, o vorrebbero farlo, a nome di tutti, anche delle loro vittime, perché credono di avere compreso per esperienza diretta che il sistema penale e il carcere, per sostenere l'insostenibile, cioè il presidio del Bene, finiscono

scritto, quel canto invoca forse una società davvero secolare e tollerante, esprime la speranza che religiosi e metafisiche dimettano la pretesa di ispirare le leggi umane, invoca che ogni uomo dovrebbe essere libero di condurre la propria ricerca in associazione con chi gli pare, ribadisce che una vera democrazia dovrebbe essere acefala perché ogni essere umano ha la propria testa. E infine, forse, chiede di uscire dalla civiltà del giudizio⁶. Per concludere si può fare ricorso nuovamente a Deleuze, l'autore che più recentemente e meglio di altri ha saputo dire la necessità di tale cesura. Nel capitolo intitolato *Pour*

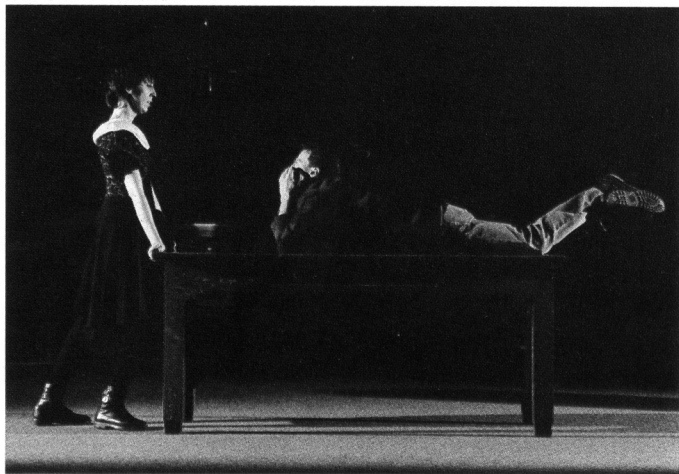
en finir avec le jugement si legge che "cinque sembrano essere i caratteri che oppongono l'esistenza al giudizio: *la crudeltà contro il supplizio infinito, il sonno o l'ubriachezza contro il sogno, la vitalità contro l'organizzazione, la volontà di potenza contro il voler dominare, la lotta contro la guerra*"⁷. Sono concetti che il filosofo francese ricava dai prediletti Nietzsche, Lawrence e Artaud, e su di essi, nonostante l'impatto difficile, converrà soffermare l'attenzione. Infatti basti osservare come nell' appena citato lavoro teatrale in carcere, e in altre esperienze, come in quella di Carmelo Bene o del Théâtre du Radeau per esempio, i caratteri della scenicità sembrano accordarsi al positivo delle opposizioni delineate da Deleuze. E si noti come la conclusione dello stesso filosofo potrebbe essere assunta, nonostante la lontananza di pensiero da cui proviene, a program-

ma: "Il segreto è forse qui: fare esistere, non giudicare. Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto ciò che vale non può farsi e distinguersi che sfidando il giudizio"⁸. Come dire che una delle strade per uscire dalla cultura del giudizio e dell'afflizione può essere quella del lavoro comune nell'arte e può passare anche per la reinvenzione del teatro se è vero, come è vero, che l'artista è un erede della *techne* (tradotta dai romani come *ars*), ovvero sintetizza capacità creativa e abilità manuale ed è spinto dalla propria *mania* a lavorare per l'Altro o almeno di fronte a lui⁹.
Antonio Attisani

1) Tam Teatromusica, Progetto Medit'azioni - Dalla cappella degli Scrovegni di Giotto: *Medit'azioni/Blu di Giotto* - videoinstallazione-spettacolo. Ideazione di Michele Sambin e Pierangela Allegro. Regia di Michele Sambin. Montaggio video di Giacomo Verde. Con Flavia Bussolotto, Sabrina Galvan, Silvana Gaspari, Cinzia Zanelato, Pierangela Allegro, Michele Sambin. Prima rappresentazione: Teatro delle Maddalene, Padova, 24 maggio 1994. *Medit'azioni: Tutto quello che rimane*. Spettacolo con i detenuti del carcere Due Palazzi. Prima: Auditorium del carcere, 30 maggio 1994. Esistono inoltre quattro video girati durante il laboratorio e scambiati tra gruppo esterno e gruppo interno al carcere. L'incontro sul teatro/carcere di cui si parla qui è avvenuto il 27 maggio 1994

al Teatro delle Maddalene. Sull'esperienza è in preparazione un volume con videocassette (Edizioni Decembro).
2) Gianvittorio Pisapia, *Il carcere della città - Microbiografia del progetto di Padova*, Edizioni Decembro, Padova 1993.
3) *Abolire il sistema penale? - Intervista con Louk Hulsman*, in 'Dei delitti e delle pene', anno I, n. 1, gennaio-aprile 1983, pp. 71-89: 72. Ma vedi anche Louk Hulsman e Jacqueline Bernat de Célis, *Peines perdues. Le système pénal en question*, Le Centurion, Paris 1982.
4) Si veda Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Editions de Minuit, Paris 1993.
5) Henry Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di Luciano Bellosi, Donzelli, Roma 1993.
6) Si veda Roberto Esposito, *Nove pensieri sulla politica*, Il Mulino, Bologna 1993. Esposito propone l'idea di una "democrazia acefala" riprendendo una definizione di Georges Bataille il quale si era pronunciato in favore di una "società bi o policefala" (cfr. il cap. *Democrazia*, pp. 39-62). Idea che riecheggia anche quanto affermato con parole diverse da Hulsman. Sottolinea Esposito che "la democrazia deve restare tecnica, definirsi forma, metodo, procedura, resistere a qualsiasi intenzione di valore. Interrompere il proprio mito (...) La democrazia non deve aprire uno spazio sempre più ampio di comunicazione, ma al contrario difendere le ultime zone di 'incomunicazione'" (pp. 57-58).
7) G. Deleuze, *op. cit.*, p. 168.
8) Ivi, p. 169.
9) Il presente articolo prende spunto da un capitolo di *Scena occidentale* (Cafoscarina, Venezia, in corso di stampa).

Nella pagina accanto, in alto: **Cyrano de Bergerac di Edmond Rostand, regia di Antonello Aglioti, detenuti-attori delle carceri di Orvieto e Perugia (1994)**; in basso: **Marat-Sade di Peter Weiss, regia di Armando Punzo, Compagnia della Fortezza (1994)**.



Rischia di saltare per mancanza di fondi il prossimo spettacolo della Compagnia della Fortezza, che da anni lavora con i detenuti del carcere di Volterra. Armando Punzo lancia un grido d'allarme non solo per la partecipazione della compagnia al festival volterrano la prossima estate, ma per l'attività futura dell'atelier Carte Blanche, se i tre enti pubblici - Regione, Provincia e Comune - non firmeranno l'accordo di programma per la creazione del Centro teatro e carcere.

Registi in carcere, detenuti in tournée

In principio fu Marco Gagliardo che portò nel vecchio ma funzionante penitenziario della Rocca di Spoleto *Sorveglianza speciale* di Jean Genet. Il dramma andò in scena durante il Festival dei Due Mondi del 1982, gli attori erano detenuti di Rebibbia.

Teatro e carcere: così vicini, così lontani. Il Premio Ubu come miglior spettacolo del '94, attribuito al *Marat-Sade* di Peter Weiss, diretto da Armando Punzo e allestito dalla Compagnia della Fortezza di Volterra, ha riaperto il dibattito.

“È dall'88 che lavoro con i detenuti di Volterra” afferma Punzo “ma questo premio ci ha investito di un'ufficialità di cui abbiamo bisogno. Il nostro lavoro non è solo attività trattamentale, non vogliamo fare assistenzialismo. Per otte-



nere risultati concreti dal punto di vista artistico ho sempre rifiutato la realtà del carcere: lavoro con attori, non con detenuti”. Intanto la Carte Blanche di Punzo e della sua compagna Annette Henneman ha costituito un ‘Centro teatro e carcere’, un osservatorio italiano ed europeo su questo tipo di realtà che si prepara al nuovo spettacolo del-

la Fortezza che debutterà al prossimo Volterrateatro. Anche questo allestimento probabilmente come il *Marat* andrà in tournée, grazie ai quarantacinque giorni di permesso ogni sei mesi che, secondo l'articolo 30 della legge Gozzini matura chi, “anche ergastolano, dia prova di partecipazione all'opera di rieducazione”. Di questo tipo di permessi hanno usufruito anche i detenuti del carcere di Orvieto che con Antonello Aglioti hanno girato l'Italia con una singolare versione del *Cyrano de Bergerac* di Rostand. Altri tempi rispetto allo spettacolo di Gagliardo che portò scompiglio al Festival di Spoleto. “Per un intero anno entravo alle otto di mattina a Rebibbia e ne uscivo alle dieci di sera” ricorda. “All'inizio ho incontrato persone diffidenti: nella migliore delle ipotesi i detenuti mi consideravano una dama di carità, nella peggiore una spia della direzione. Quando mi fu proposto di andare a Spoleto non ero d'accordo, il mio timore era che quei carcerati-attori fossero visti come delle scimmie ammaestrate”. Dopo il testo di Genet, Gagliardo cominciò a lavorare a Rebibbia con *Antigone*. “Lasciai perdere perché tutta la situazione dopo Spoleto si era fortemente politicizzata. Ho te-

nuto qualche stage nelle carceri minorili, ma vedere quei ragazzi in gabbia provoca un'oppressione psicologica difficile da sopportare, dopo un anno vissuto in prigione vedi sbarre ovunque...”.

Tra le tante situazioni conosciute, molte (più piccole) rimangono nascoste, riuscendo però a utilizzare il teatro come forte strumento di recupero. Ma i rischi per i detenuti, quando i progetti vengono affidati a persone in cerca di facile pubblicità, sono in agguato. Ciro Longo, ex-detenuto politico a Rebibbia, dice: “Queste situazioni non vanno enfatizzate. Le persone rinchiusi in carcere solitamente non hanno storie serene, sono emotivamente più deboli e vivono in una dimensione totalizzante, che amplifica tutto. Il rischio di perdere la propria identità è grande”.

Ma Longo, che come autore collabora con il Teatro di via Speroni di Roma (un'associazione con una lunga esperienza rieducativa e artistica all'interno di Rebibbia), aggiunge: “Il teatro aumenta il livello di capacità espressiva e se le persone possono comunicare riescono anche a vivere meglio”.

Sandra Cesarale

