


CAROCARE

O1
MAGGIO 2015

carcere anagramma di

Magazine di teatro in carcere 1 - Supplemento al n° 68/69 della Rivista europea "Catarsi-teatri delle diversità"



FRANCO RUFFINI
MICHEL AZAMA
LEGGERE DANTE A SING SING
RECENSIONI SPETTACOLI
(PISTOIA, ROMA, PESARO, GENOVA)
ETICA ED ESTETICA DEL TEATRO IN CARCERE

CERCARE – carcere anagramma di n° 1

Supplemento al n° 68/69 di “Catarsi-Teatri delle diversità”
Trimestrale fondato all’Università di Urbino
da Emilio Pozzi e Vito Minoia nel 1996

Direttore responsabile
Vito Minoia
vito_minoia@libero.it

Art director
Giulio Dal Pozzo
info@giuliodalpozzo.com



Immagine di copertina
Davanti alla legge, Compagnia
Lo Spacco, Pesaro 2015, foto
di Umberto Dolcini

Sommario

LA RIFLESSIONE



Pag **3** LA LIBERTA' DELL'ATTORE
di Franco Ruffini

PANORAMA INTERNAZIONALE



Francia
Pag **6** “LA SOGLIA” DI MICHEL AZAMA
di Elena Di Gioia

Stati Uniti

Pag **9** LEGGERE DANTE A SING SING
di Ronald Jenkins

Bolivia

Pag **12** DAL CONVEGNO DI LA PAZ
Adela Gjata intervista Michalis Traitsis

ESPERIENZE

Pag **15** SGUARDI DI MAMME E BAMBINI
di Agita Teatro

SPETTACOLI



Pag **17** VIAGGIATORI
di Adela Gjata

Pag **18** ARTURO UE'
di Valentina Venturini

Pag **19** DAVANTI ALLA LEGGE
di Vincenzo Lerario

Pag **20** ANGELI CON LA PISTOLA
di Silvana Zanovello

CONVEGNI



Pag **21** ETICA ED ESTETICA DEL TEATRO IN CARCERE
di Giuseppe Lipani

Pag **12** DETENUTI, STRANIERI, ATTORI
di Fabio Perocco

L' EVENTO

Pag **24** LA SECONDA GIORNATA NAZIONALE
DEL TEATRO IN CARCERE

EDITORIALE

Una documentazione critica più attenta

Un nuovo Magazine che intende affiancare quel tessuto diversificato costituitosi grazie al consolidarsi nel tempo di esperienze teatrali storiche nelle carceri italiane e all'affermarsi di altre più recenti legate a nuove compagnie. Questi percorsi hanno consentito la progressiva creazione di metodi d'intervento, stili, linguaggi inediti. È nato così qualcosa di completamente originale: un tipo di teatro fondato sull'ascolto dei luoghi in cui opera, sulle biografie delle persone coinvolte, sulla reinvenzione continua dei linguaggi della scena secondo i limiti dati dalle strutture e dalle condizioni eccezionali di questa particolare forma di lavoro teatrale.

Un teatro che privilegia la scrittura scenica sia quando affronta testi di autori classici della cultura europea, sia quando procede attraverso forme di autodrammaturgia. Nelle carceri italiane è nato un teatro di scrittura scenica in forme tra loro differenziate: dalle case circondariali alle case di reclusione, dalle carceri femminili agli istituti minorili, fino alle strutture psichiatriche giudiziarie si è cercato di coniugare l'utilità per i detenuti di queste esperienze laboratoriali e produttive con la creazione di un teatro di valenza artistica e comunicativa.

La “diversità” di queste esperienze rispetto al teatro istituzionalizzato non appare come una moda teatrale, quanto come una condizione genetica che ci consente di delineare un ambito di lavoro teatrale (anche educativo e inclusivo), una zona pratica della scena contemporanea, ricca di implicazioni sociali e civili. Si intende qui inaugurare uno strumento che affiancherà il lavoro del Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere nel tentativo di dar vita ad una documentazione critica sempre più attenta ed incisiva nello scoprire nuovi nessi ed offrire nuove suggestioni alle ricerche a venire.

Vito Minoia

La libertà dell'attore

IL CARCERE IN SENSO METAFORICO: LA PRIGIONE DELLA PARTE E QUELLA DEL CORPO

di Franco Ruffini*



Konstantin Stanislavskij

Antonio De Curtis, alias Totò. Charles Chaplin, alias Charlot. Al netto di talento scenico, opinioni in materia di comicità, specificità biografiche, professionali e di contesto: c'è differenza. Antonio De Curtis entra nelle parti come Antonio De Curtis, in arte Totò; Charles Chaplin entra nelle parti come Charlot, all'anagrafe Charles Chaplin. Totò è una maschera, il nome in testa a uno sterminato elenco di gag, lazzi, contorsionismi fisici e mimici; Charlot è un personaggio. Di più, una persona. Non si vuole istituire un paragone tra due artisti grandissimi, ognuno nel suo genere, ma solo chiedersi chi dei due è più libero. Se per libertà s'intende fare ciò che si vuole, la palma va ad Antonio De Curtis; se s'intende volere ciò si deve, farlo cioè come se lo si volesse, è Chaplin a prevalere. De Curtis può liberarsi di Totò, lasciandogli solo lo spazio della sua incancellabile corporeità "a riposo", per così dire. Chaplin non può liberarsi di Charlot, è vero, ma la sua libertà gli consente di duplicarlo come nel *Grande dittatore*, o addirittura rovesciarlo, come in *Monsieur Verdoux*. Fare di necessità virtù: senza ignorare la costrizione, vuol dire saperla convertire in autonomia.

Verdoux sembra lontano da Charlot, in realtà gli è infinitamente vicino, come lo sono il recto e il verso d'uno stesso foglio. Quando la

parte lo disimpegna dagli obblighi di sposare e ammazzare le sue vittime, con le due donne che non riesce a impalmare, l'una, e ad uccidere, l'altra, Chaplin rovescia Verdoux e lo rivela come Charlot. Fino alla scena finale, laddove Verdoux, spogliato anche degli abiti da seduttore, si avvia al patibolo. Di schiena, il passo traballante, vediamo finalmente il personaggio dritto e rovescio: Verdoux e Charlot. Un'autentica acrobazia della scena. E, come per l'acrobazia da circo, l'emozione è nel vedere che la giravolta libera in aria fa tutt'uno con la presa sul trapezio, nel punto e nel momento obbligati: come se il segreto e la meraviglia del volo fossero proprio lì, nel connubio di libertà e necessità.

Charlot è un doppio scenico. Poteva essere una prigioniera. Cella mensa cortile, mensa cortile cella ... Qualche variazione, ma sempre d'uno stesso percorso, dentro la stessa gabbia. *Monsieur Verdoux* dimostra che la prigioniera può essere trasformata in uno spazio di libertà.

UNA STORIA DI LIBERTÀ

Toponomastica di Volterra a parte, giustamente il più famoso gruppo di teatro in carcere si chiama "Compagnia della Fortezza". Dal punto di vista strutturale, non c'è nessuna differenza

tra prigioniera e fortezza: mura spesse e solide, sbarre alle finestre, porte ben fissate e dalla serratura a prova di scasso. Il carcere dev'essere impenetrabile, come la fortezza. Solo che dev'esserlo dal dentro verso il fuori, nessuno deve poter uscire; la fortezza dev'esserlo all'incontrario, nessuno deve poter entrare.

A fare la differenza sono le chiavi. In mano ai secondini, è un carcere; se cambiano di mano, è una fortezza. Divenuto ospite, il prigioniero può percorrerla a piacimento. E ne può uscire: se non s'accontenta di starvi rinchiuso, senza che nessuno da fuori possa mettere a rischio la sua sicurezza. Ben sapendo però che, se non si mette essa stessa a rischio, liberamente, la sicurezza diventa la tomba della libertà.

Il tipo fisso

La figura del doppio scenico si chiamò, all'inizio, tipo fisso. Nato con la Commedia dell'Arte, fu la risposta senza alternativa alle leggi di mercato, con le quali il teatro dei professionisti aveva deciso di confrontarsi. Per produrre spettacoli in tempi rapidi, cambiarli di continuo con uno standard di qualità soddisfacente, fu necessario passare dallo schema a parti fisse allo schema a trama fissa e parti libere. L'attore diventò l'artefice delle parti, sia nella componente delle relative "diciture", sia in quello delle relative partiture fisiche. Per reggere l'urto dell'estrema variabilità delle parti – imposta dal bisogno di diversificare l'offerta al pubblico pagante – l'attore fu obbligato ad appoggiarsi ad una solida base invariante. Fu questo il tipo fisso.

Ferdinando Taviani l'ha illustrato con perspicacia e profonda competenza storica. I pochi cenni che ne ho preso in prestito servono qui solo a far vedere che il tipo fisso nasce come una prigioniera, con le chiavi in mano al mercato. In ogni spettacolo, al variare della parte, l'attore era costretto a restare dentro le mura del suo tipo fisso – maschera facciale a volte, costume, lazzi, tirate – che da un lato lo rendeva immediatamente riconoscibile dagli spettatori e, dall'altro, gli consentiva di introdurre le variazioni del caso: secondo la capacità e, soprattutto, il desiderio di forzare la gabbia in cui era rinchiuso.

Così, per alcuni il tipo fisso diventò una fissa dimora, comoda tutto sommato, anche se coatta. Altri vollero e riuscirono a trasformarlo in una

fortezza. Tiberio Fiorilli era “il capitano”, ma era il suo capitano, con tanto di nome proprio. Scaramuccia fu il suo spazio di libertà, dentro e però fuori, fuori e però dentro, la solida prigione de “il capitano”. Lo stesso capitò con altri attori, anche se il loro doppio non ebbe l'onore di un nome di persona.

Il ruolo

E' ancora Ferdinando Taviani a spiegare che il ruolo non discende ma solamente corrisponde al tipo fisso. Quando il teatro tornò al funzionamento per parti fisse, il mercato continuò ad esercitare la sua pressione, e l'attore si ritrovò confinato nella prigione del ruolo.

Il sistema teatrale per parti e ruoli è molto diverso dal sistema per scenari e tipi fissi. Tuttavia il ruolo è omologo al tipo fisso. Non gli somiglia - non è analogo - e però funziona secondo uno stesso principio: una base fissa, appoggiandosi alla quale l'attore può “improvvisare” cioè, nel caso di specie, appropriarsi in tempi rapidi della nuova parte in cui si trova ad essere impegnato. Non gli somiglia: niente maschera e costume, diciture personali limitate alle uscite a soggetto, lazzi e gag ridotti per lo più ai manierismi del ruolo. E tuttavia è omologo, nel senso di costituire come il tipo fisso un'intercapedine tra l'attore e la parte. Dov'è lo spazio di libertà? Personalizzando il tipo fisso se ne restava comunque all'interno, data la rigidità del sistema. Personalizzando il ruolo si poteva arrivare ad uscirne ma, data la fluidità del sistema, si finiva per entrare in un altro ruolo, preesistente o no, al confine con quello di provenienza. Forzando la prigione del tipo fisso, la si poteva trasformare in una fortezza; forzando la prigione del ruolo si entrava semplicemente in un'altra prigione. Lo spazio di libertà, nel sistema dei ruoli, si colloca piuttosto nella natura e nella composizione di quell'anello di mediazione tra attore e parte costituito dal ruolo. Lavorando sulla parte, l'attore del sistema dei ruoli non lavorava solo per la parte: più o meno consapevolmente, lavorava anche ad implementare il proprio ruolo. A prescindere dall'arricchimento del repertorio, la personale padronanza del ruolo cresceva in complessità di dettagli, sfumature e situazioni, fino addirittura a poter configurare una sorta di personaggio. Che non avrebbe avuto un nome proprio, né sarebbe entrato in una scena materiale, per quanto avesse piena esistenza nella scena interiore. E continuasse a crescere, alimentato dalle nuove parti, da letture e fantasie, e dall'affinità con la personale esperienza di vita dell'attore. Un doppio scenico a tutti gli effetti. Però virtuale.

A mia conoscenza, non ci sono documenti a

riprova che questo sia accaduto, ma certamente poteva accadere. E se non è una certezza come il suo reciproco, che il possibile sia reale è almeno una ragionevole aspettativa. In ogni caso, se per i più il ruolo si sclerotizzò in un ricettacolo di cliché, per altri fu anche la possibilità di liberare dall'esercizio della professione un lavoro non ipotecato esclusivamente dallo spettacolo. Uno spazio di libertà. Un incunabolo di quel “lavoro su se stesso” predicato dal più irriducibile nemico dei ruoli, che risponde al nome di Konstantin Stanislavskij.

Il personaggio

È così. Dopo averlo condannato con le più impietose sentenze di morte, Stanislavskij di fatto resuscitò il ruolo. Da carnefice che doveva esserne nelle intenzioni, il “personaggio secondo Stanislavskij” fu nei fatti un paradossale ma coerente sviluppo del ruolo. Ruolo, però per una sola parte. Ruolo, però non in ossequio, anzi contro le leggi di mercato. Privato delle sue funzioni essenziali, quello che ne restava è un puro spazio di libertà, dalla nuova prigione che incombeva sull'attore, il regista.

Dev'essere chiaro - ed era chiarissimo per Stanislavskij - che il personaggio non è la stessa cosa del personaggio-nella-parte o, brevemente, parte. Il personaggio è una persona completa, con tutta la sua biografia, in tutta la gamma delle sue situazioni di vita e di relazione; la parte è solo la porzione di quel tutto che il drammaturgo ha deciso di rendere manifesta. Bisticci di parola permettendo, la parte teatrale non è solo una parte del testo, è anche una parte del relativo personaggio. Secondo Stanislavskij, la creazione del personaggio spetta all'attore; compito del regista è costruire l'imbutto passando per il quale fuoriesca solo la parte prevista dal dramma. Parte, ma vivente e integra come il tutto: solo, visto per quel poco - o tanto - che la finestra della parte consenta di vederne. Le tecniche che Stanislavskij suggerisce per la creazione del personaggio sono principalmente due: il “flusso del giorno” e il “romanzo anteriore”. Il flusso del giorno consiste nel vivere intere giornate, ognuna per tutte le sue ventiquattrore, nelle condizioni del personaggio. Se si tratta, ad esempio, di un impiegatuccio, indossare le mezze maniche su un vecchio abito liso, contare banconote e impilare monete, temperare matite, andare per mercati alla ricerca del cibo più a buon prezzo, e così via. Con il romanzo anteriore l'attore deve costruire la biografia progressa: la quale ovviamente, come e più che nel flusso del giorno, fa riferimento a situazioni non previste dalla parte. Tutto questo fino a che nel corpo e nella mente dell'attore

prenda corpo e mente quel “doppio” che è il personaggio.

Sembra d'essere lontani le mille miglia dall'attore dei ruoli, ma ancora una volta omologia non equivale ad analogia. Le diverse parti con le quali l'attore dei ruoli implementava il proprio ruolo non somigliano alle situazioni con le quali - vivendole nel flusso del giorno o raccontandole nel romanzo anteriore - l'attore di Stanislavskij dà vita al personaggio. E però funzionano allo stesso modo, con l'effetto - reale o potenziale - di creare un doppio libero dalla parte. Ancor più che in natura, in teatro nulla si crea e nulla si distrugge. Il tipo fisso si ritrova nel ruolo, e il ruolo si ritrova nel personaggio. E tutt'e tre raccontano una stessa storia di libertà. Vale a dire di liberazione, dato che libertà non vuol dire niente se non sta per liberazione da qualcosa. Più che l'attore in generale, protagonista di questa storia è l'attore che sente il bisogno di liberarsi e cerca il modo per farlo: senza per questo distruggere il carcere che lo imprigiona, ma solo trovando la via per uscirne. Senza la prigione del “capitano” non potrebbe esistere Scaramuccia; così come sono le parti “a ripetizione” del ruolo a generare quello spazio in cui può persino nascere e crescere l'irripetibile persona di un doppio. E infine Stanislavskij, attore e regista, con il cuore più dalla parte dell'attore: affidò all'attore la vita del personaggio per non essere costretto, da regista, a fare del personaggio-nella-parte un carcere senza via di fuga.

IL CORPO

Come una tigre

Nella seconda scena del terzo atto di *Otello*, il moro, giunto ormai al culmine della gelosia e della furia, prorompe nel grido “Sangue, Jago, sangue!”. Un urlo strozzato, il ruggito d'una tigre assetata di sangue. Una prova d'interpretazione tremenda. Per affrontarla senza “fare a pezzi la passione” o affidarsi a una grottesca pantomima, Mejerchol'd chiedeva all'attore di trovare e risvegliare la tigre che era in lui: il *corpo animale* che è tigre, racchiuso dentro il *corpo di facciata* che può solo imitare la tigre. Lo obbligava ad agire secondo i principi della totalità e del baricentro: per cui, quale che sia la parte del corpo in cui si manifesta esteriormente, ogni movimento coinvolge tutto il corpo, ed ha origine nel centro di gravità. Sono le ben note leggi della biomeccanica.

L'episodio è tanto più significativo in quanto l'incapacità di confrontarsi efficacemente con la scena di *Otello*, nella sua interpretazione del 1896, era stata una delle motivazioni recondite che aveva spinto Stanislavskij alla ricerca del

cosiddetto “sistema”. Stanislavskij era più esigente di Mejerchol'd. Voleva che, oltre ad essere organicamente tigre, l'attore si *sentisse* anche assetato di sangue come una tigre. È l'impulso del baricentro a determinare il movimento organico – cioè totale – del corpo. Questo lo sapeva anche Stanislavskij. Il modello fisico nella sua pedagogia dell'attore era l'acrobata sul filo, che affida la propria incolumità al governo impeccabile del baricentro. Ma, aggiungeva, a sollecitare il centro di gravità dev'essere anche la spinta di emozioni e sentimenti, non solo la percezione della perdita d'equilibrio. Non basta il *corpo animale*, il corpo dell'attore dev'essere un *corpo animato*. Solo riuscendo a vedere il corpo animato, attraverso il corpo di facciata e al di là del corpo animale, lo spettatore potrà dire “ci credo”. Che la ricerca di Stanislavskij fosse una ricerca interiore è comunemente accettato. Che fosse un passo ulteriore rispetto a Mejerchol'd, e sulla stessa linea, rischia di fare scandalo, tanto è radicata la convinzione che muscoli, nervi, legamenti, nei loro rapporti organici e non puramente meccanici, siano per definizione estranei alla cosiddetta interiorità. Ma l'organismo è parte dell'interiorità: il corpo animale è un corpo interiore rispetto al corpo di facciata, come ad un livello più profondo lo è il corpo animato. Per questo è così raro e difficile vederlo, e tanto impegnativo farlo vedere. Stanislavskij semplicemente pretendeva che il corpo dell'attore fosse più trasparente di quanto volesse Mejerchol'd, in modo che, oltre i moti del baricentro, rivelasse anche i moti dell'anima. Il passo seguente è stato Grotowski a compierlo. Chiese all'attore che a governare la spinta di emozioni e sentimenti fosse la mente, realizzando in tal modo l'armonia del movimento ad un disegno universale, che trascende l'individuo, con il suo organismo e la sua anima. Con la performance di Cieslak, nel *Principe costante*, e con il relativo lavoro preparatorio, Grotowski ha dimostrato che il *corpo spirituale*, lungi dall'essere una contraddizione in termini, è una realtà concreta: difficile da raggiungere e tuttavia possibile. Quello che sommariamente chiamiamo corpo è una pluralità di corpi. All'esterno il corpo di facciata, e dentro, via via più dentro, i corpi interiori, animale, animato e spirituale: che sono disposti come i gradini d'una scala, questo ancora ha insegnato Grotowski. Quello che precede prepara i seguenti, il seguente presuppone e include quelli che lo precedono. Non c'è corpo animato se prima, e insieme, non c'è il corpo animale, come ben sapeva Stanislavskij. Reciprocamente, il corpo animale è solo un gradino per arrivare al corpo animato, come ben sapeva Mejerchol'd. E l'estasi

di Cieslak non cancellava certo le emozioni che ne squassavano con evidenza il corpo d'animale.

La prigionia del corpo

La prima prigionia – la prigionia naturale, si potrebbe dire – dell'attore è il corpo. È chiuso dentro la sua pelle e a prima vista non si vede proprio come possa uscirne. Ma i maestri del Novecento avevano la vista lunga. Semplicemente, presero l'assioma secondo cui “l'attore mostra il proprio corpo” e lo ritradussero in “l'attore si mostra – mostra sé – attraverso il proprio corpo”. Con l'aria d'un innocente gioco di parole, fu un autentico salto mortale nel pensiero del teatro: in cui, si sa, la morte sanguigna di succo di mirtillo ma fa paura come se a stillare fosse sangue vivo. Il lavoro fisico dell'attore, da lavoro *per il corpo* venne ripensato – e praticato – come lavoro *sul corpo*, non per potenziarne l'appariscenza ma, al contrario, per renderlo più trasparente. In modo che diventasse uno strumento efficace per rivelare il “sé” al di là dell'involucro opaco che lo rinchiude: l'organismo animale, l'anima, lo spirito, o tutt'e tre quei corpi interiori, se l'attore ha la capacità e il desiderio di salire fino all'ultimo gradino la “scala di Giacobbe”. In quanto veicolo per questa ascesa nella trasparenza, il corpo dev'essere perfettamente allenato. La pedagogia teatrale del Novecento pullula di pratiche sportive ed esercizi al limite del virtuosismo acrobatico. L'attore deve conoscere e saper padroneggiare ogni giuntura, ogni muscolo. Ma il corpo perfetto che se ne ottiene non è il fine ultimo del lavoro. Padroneggiare la tecnica per non farsene padroneggiare: è anche questo il senso della “via negativa” di Grotowski. E prima di lui, all'origine del Novecento, Copeau spregiativamente parlava dell'attore che confonde il fine con lo strumento per raggiungerlo “cabotin dei muscoli”. Il corpo dev'essere perfettamente funzionale in modo da costituire una prigionia con mura, finestre e porte impenetrabili. Se in un carcere siffatto si rischia di restare imprigionati – e fu questo il destino, subito o voluto da tanti attori –, uscirne ha diritto al nome di evasione. Di conquista della libertà. Da un carcere messo su alla buona uscire è come varcare tranquillamente la porta di casa. Per andare a vetrine lungo le vie del centro, a pavoneggiare e mettere se stessi in vetrina. Parlare di “corpo di facciata” come dell'ostacolo alla piena rivelazione del corpo – dei corpi interiori – rischia d'essere un nonsenso, oggi che il corpo appare votato addirittura a un'ipertrofia dell'appariscenza. “Corpo trasparente” ha il suono d'uno stravagante ossimoro, buono per chiacchiere da salotto o per qualche film dell'orrore. Da un lato. E dall'altro, che il teatro sia

opera del regista, con l'attore appagato di starsene nella gabbia più o meno dorata della parte: anche questo, oggi, pare proprio non comportare onere di prova. Ma, come tutte le storie in cui nulla si crea e nulla si distrugge, anche la storia della libertà dell'attore non ha un principio e, soprattutto, non ha una fine. Stanislavskij tentò di salvare l'“attore creativo” dal predominio del regista. Cosa c'è dopo il suo personaggio? Cosa c'è dopo il “corpo spirituale” di Grotowski? È compito dello studioso confrontarsi con queste domande, se è vero che la ricerca storica va dal presente al passato, e non il contrario, come quando se ne racconta il risultato. A guidarlo nel suo lavoro sarà comunque l'attore: che, malgrado e contro lo spirito del tempo, rivendichi ancora d'essere il protagonista d'una irrinunciabile storia di libertà.

UNA PREMESSA, PER CONCLUDERE

Questo articolo mi è stato sollecitato per una rivista, “Teatri delle diversità”, che ha tra i suoi centri d'interesse privilegiati quello del “teatro e carcere”. Non avendo una competenza specifica in materia, ho deciso di parlare di carcere in senso metaforico. La parte e il corpo sono le due prigionie sulle quali mi sono soffermato. Ma altre ce ne sono di uguale interesse. La vecchiaia, per fare un solo esempio. L'attore può ostentarla o mascherarla. Se ha il tarlo della libertà, può scegliere un *tertium*: usarla e convertirla in “virtù”. Dall'economia di gesti imposta dall'età, il grande Eduardo ha saputo distillare il fiore dell'“immobilità tragica”: che non lo azzera, ma porta il movimento da fuori a dentro.

Quanto al carcere reale e al teatro che vi si fa, la condizione di detenuto orienta l'attore – e spesso lo vincola – ad un tipo scenico che rischia d'essere più costrittivo del tipo fisso della Commedia dell'Arte: il “cattivo”, con tutti i relativi manierismi. Come uomo, il sogno di libertà del carcerato si proietta ovviamente oltre le mura del luogo di detenzione. Ma in quanto attore, anche lui sa che deve liberarsi dalla prigionia del tipo. Non tanto per fare altro, quanto per farne altro. Nel film *Cesare deve morire*, un attore ad un certo punto dice d'essersi accorto che “la cella è una prigionia”. M'aveva dato fastidio, che altro può essere una cella? Sbagliavo. In quella frase, “cella” era alla lettera, “prigionia” era dentro metafora: tutto qui. Era passato dal parlare da uomo al parlare da attore. E io avevo dato ascolto solo alla prima voce.

* Teatologo, già docente ordinario all'Università Roma Tre

La soglia di Michel Azama

MICHEL AZAMA HA SCRITTO IL TESTO LA SOGLIA (IN ORIGINALE LE SAS) NEL 1986 DOPO UN LABORATORIO CHE L'AUTORE HA TENUTO NELLA SEZIONE FEMMINILE DEL CARCERE DI RENNES CON DODICI DONNE DETENUTE PER LUNGHE PENE A CUI HA DEDICATO IL TESTO

di **Elena Di Gioia***

Scrivere è mettere la lingua al lavoro.
Renderla selvaggia, questa lingua domestica,
per farle dire altro.

E' il lavoro eminentemente politico dei poeti,
far saltare i catenacci simbolici della lingua
che ci rinchioda nelle sue vecchie linee". (1)
Michel Azama

Una cella.

Muri bianchi e spogli sul lato destro e sinistro.

Un water.

Uno sgabello.

Una brandina contro un muro. In fondo una porta con uno
spioncino di rame che a volte si apre facendo rumore.

In alto,

una finestra a vasistas con i vetri smerigliati.

Il luogo può anche essere rappresentato senza alcun realismo.

L'ambiente sonoro è sufficiente a creare la prigione:

passi in un corridoio.

Rumore di chiavistelli.

Grida.

Eco di vetri infranti.

Ronzio dei tubi del riscaldamento...

La pièce inizia in piena notte e termina all'alba.

Entrare nel luogo della sua scrittura de *La soglia* significa contemporaneamente entrare nel luogo del carcere, un luogo che Michel Azama ha scelto quando nel 1984 ha deciso di condurre un laboratorio teatrale nel carcere femminile di Rennes.

La soglia si svolge "in uno strano posto, tra due mondi", dice Azama. Protagonista è la 'liberante', una donna in attesa dell'uscita dopo anni di detenzione, in quella soglia che divide un luogo - e un tempo - dall'altro. L'intensità dell'ultima notte prima dell'uscita concentra e allarga lo spazio, concreto e mentale, dove il passato arriva e scarica il proprio bagaglio

nella linea ancora incerta del futuro. Nel tempo e spazio appesi a un filo, Azama dà voce alla liberante, inanella i racconti, le storie, le emozioni, i pensieri di una pluralità di voci. Il testo fa convergere sulla scena i tanti livelli coinvolti: i ricordi che si sovrappongono, le schegge continue che attraversano la scrittura, l'essere 'qui' e aprire un altrove, anche nel linguaggio. Il testo porta con sé l'umanità e la necessità delle voci e delle parole la notte prima dell'uscita, parole in bilico, in attesa, su 'le sas' e porta con sé la responsabilità del legame che l'autore ha creato con il gruppo di donne che ha partecipato al laboratorio, le loro storie, le loro vite e il loro raccontarsi.

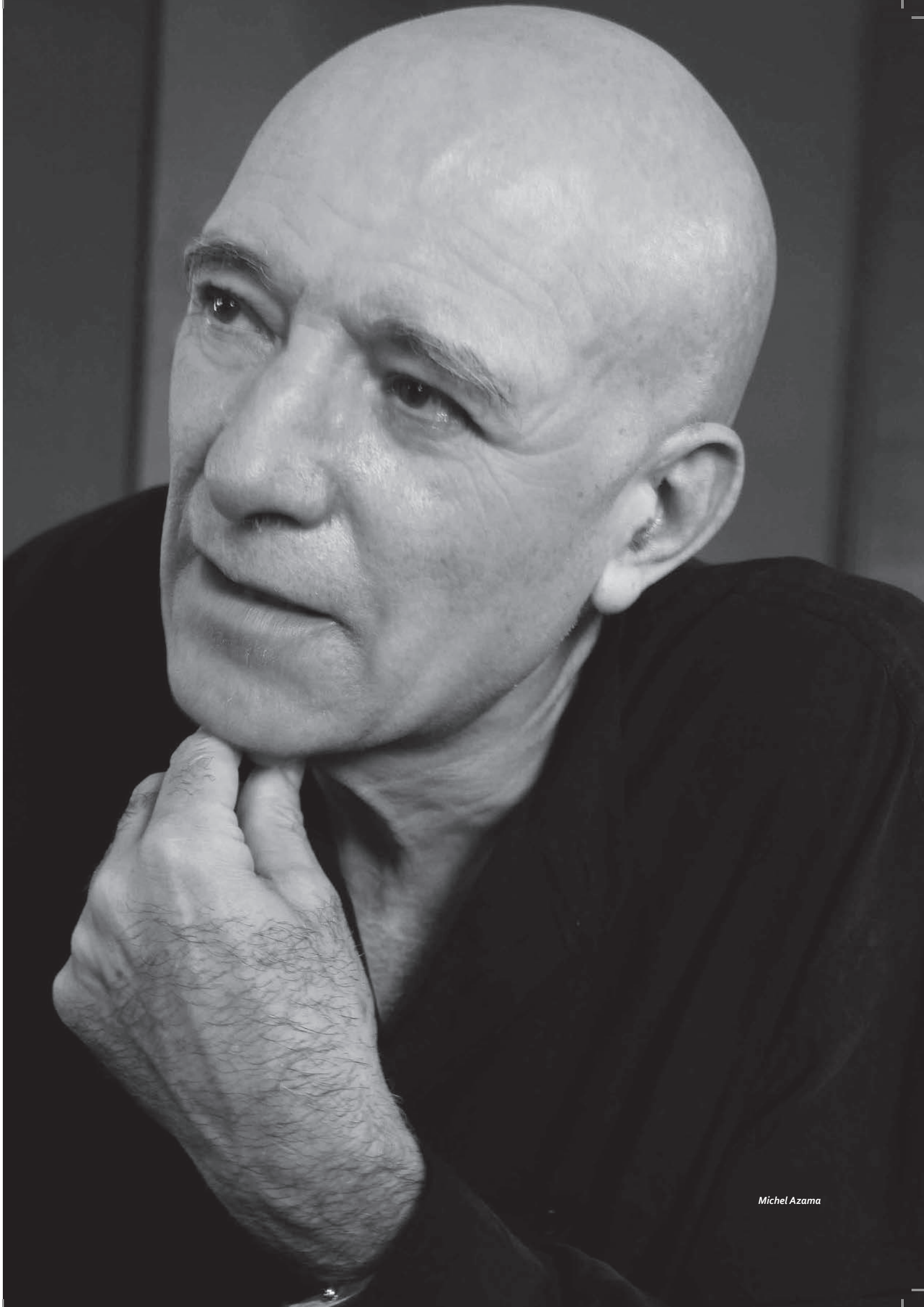
Michel Azama: Il paradosso di questa scrittura è che parte dal vissuto degli altri, ma non vuole limitarsi a essere semplice testimonianza. Essere un uomo, essere libero, e diventare, per poter scrivere, una donna rinchiusa in prigione. Sentire nel suo corpo la sofferenza della separazione, del corpo che crede di morire quando le scompaiono le mestruazioni. Credo che la scrittura permetta questo miracolo, «Je est un autre» diceva Rimbaud. Durante i quattro mesi della scrittura de *La soglia* sono diventato queste dodici donne imprigionate che mi avevano parlato dal profondo della loro sofferenza. Non aveva importanza la colpa che le aveva condotte in carcere, della quale peraltro non parlavano mai. Quello che contava era la tortura di essere una madre per sempre separata dai figli (figli che nel frattempo sarebbero cresciuti e diventati uomini al momento della liberazione), era la perdita della dignità, erano quelle grida di esseri ancora umani che l'istituzione voleva ridurre a meri numeri. Il mio problema come

scrittore consisteva nel riuscire a rispettare il loro linguaggio, e insieme trovare il mio linguaggio. E anche fare teatro con materiale che, dopotutto, non era altro che spunto per un articolo di giornale. Ecco perché ho scelto la situazione dell'ultima volta: l'ultima notte in prigione. Le prime e le ultime volte sono perfette per il teatro, perché hanno un'intensità speciale. (2)

Entrare nel luogo del carcere e entrare a contatto con le storie di vite del gruppo di donne con cui ha condotto il laboratorio, ha significato per Michel Azama la necessità di confrontarsi anche con lo stare fisicamente e con i pensieri nel luogo del carcere.

"La soglia si può dire incorniciato da esperienze ugualmente paralizzanti: entrare dentro, tornare fuori" scrive Laura Mariani. "Fra: «Ci siamo, eccoci arrivati. Aspettiamo tre minuti prima di entrare. Aspetterò vent'anni prima di uscire. Ricordo di essermi alzata per vedere meglio», e: «La gente dirà questa esce di prigione ovvio ci portiamo i muri dentro sotto la pelle, per forza trasparente».

Dove a fissarsi è proprio quel gesto istintivo di alzarsi per vedere un'ultima volta, vent'anni e tre lunghi minuti di attesa come fossero la stessa cosa; e poi il senso finale di appartenenza fisica al carcere, tanto che l'uscita diventa un'operazione pensata mille volte, difficilissima da compiere...In mezzo alle due soglie c'è il «raccontami la tua vita, la vita prima di qui», insieme alla quotidianità che assume una dimensione totalizzante". (3) La soglia punge il luogo dell'entrata e dell'uscita e in quel luogo dove entriamo anche noi, spettatori, lettori, troviamo anche



Michel Azama

l'autore.

Proprio per la forza di essere un testo che parla "qui e ora" nel carcere e proprio perché è il frutto di un lavoro intimo, a stretto contatto con le storie di vita e con le donne detenute che ha conosciuto, quel testo - ha raccontato Azama a Bologna- non poteva essere consegnato a loro finché sarebbero state in carcere. Quel testo non poteva essere letto proprio nel luogo del carcere. Avrebbe portato con sé un carico troppo grande. Michel Azama ha aspettato e ha fatto in modo di consegnare il testo *La soglia* a ciascuna donna coinvolta dal laboratorio, non appena uscita dal carcere.

C'è un sentimento che ha a che fare con l'entrata in carcere e uno altrettanto forte che

ha a che fare con il sentimento dell'uscita. Un unico movimento per chi entra e esce dal carcere e l'importanza, la forza del 'saluto' e del legame. Questo gesto che scava così a fondo sul come entrare e uscire dal carcere e che racconta del sentimento e della scrittura di Azama, avvolge con cura *La soglia*, restituisce il senso della dedica, dell'attesa e del 'grazie' e prosegue il solco e la forza di un testo e di un autore da incontrare nei nostri teatri, nelle nostre letture e pratiche.

NOTE

(1) Citazione di Michel Azama (in «Théâtre Public» n. 110-1993) tratta dalla postfazione di Paola Ciccolella in Michel Azama *La guerra delle*

donne. Crociate, Ifigenia, Medea-Black, a cura di F. Farina, L. Mucci, Edizioni ETS, Pisa 2004.

(2) *Dialogo con Michel Azama* di Elena Di Gioia in *Ai chiodi Le lune L'inatteso di Fabrice Melquiot / La soglia di Michel Azama* (a cura di Elena Di Gioia, postfazione Laura Mariani, Editoria & Spettacolo, 2014).

(3) Laura Mariani - Solitudini femminili fra le soglie di Azama e l'Inatteso di Melquiot in *Ai chiodi le lune L'inatteso di Fabrice Melquiot / La soglia di Michel Azama* (Editoria & Spettacolo, 2014).

*Curatrice e promotrice di eventi artistici

Michel Azama

È nato a Villelongue-de-la-Salanque nel 1947. Laureatosi in Lettere Moderne, si forma come attore presso il Corso René Simon, poi presso l'Ecole Internationale Jacques Lecoq a Parigi. Diventa drammaturgo e attore al Centre dramatique national de Dijon, e redattore capo della rivista *Les Cahiers de Prospéro*, rivista dedicata alla drammaturgia contemporanea che ha animato con altri sei scrittori per quattro anni. Dopo aver adottato tre bambini, ha accettato un incarico come professore di letteratura e teatro, ed è diventato funzionario del Ministero dell'Istruzione francese per le scuole secondarie. Ha inoltre presieduto per quattro anni l'EAT (Associazione di scrittori di teatro) che vede iscritti oggi 350 scrittori, e ha partecipato alla battaglia per ottenere nel centro di Parigi un teatro dedicato agli autori di oggi, il Théâtre du Rond-Point, il cui successo dimostra quanto la parola degli autori contemporanei sia importante per il pubblico. Ha scritto oltre venti testi teatrali fino ad oggi, è stato tradotto in venti lingue e rappresentato in sessanta paesi nei cinque continenti. Ha ricevuto il Premio Beaumarchais per *Zoo de nuit*, il Prix des Trois Provinces (Francia, Belgio, Canada) per *Le Sas* e il Grand Prix de la Dramaturgie della città di Bourges per l'insieme della sua opera.

Ha inoltre pubblicato un'antologia di teatro contemporaneo di lingua francese in tre volumi, *Da Godot a Zucco*, che rappresenta un'opera di importante riferimento per il mondo teatrale. Oggi si dedica interamente alla scrittura. I suoi testi sono pubblicati da Editions Théâtrales. Alcuni titoli: *Croisades*; *Le Sas*; *Vie et mort de Pier Paolo Pasolini*; *Zoo de nuit*; *Iphigénie ou le Pêché des dieux*; *Les deux terres d'Akhenaton*; *Aztèques*; *Saintes familles* (trilogia); *Dissonances*; *La vie comme un mensonge*.

La soglia è pubblicato in *Ai chiodi le lune - L'inatteso* di Fabrice Melquiot / *La soglia* di Michel Azama a cura di Elena Di Gioia con la postfazione di Laura Mariani (Editoria & Spettacolo, 2014 - www.editoriaespettacolo.it). In Italia è pubblicato il volume *La guerra delle donne Crociate, Ifigenia, Medea-Black* di Michel Azama, a cura di F. Farina e L. Mucci Edizioni ETS Pisa 2004.



Azama a Bologna e Forlì

A maggio 2014 Bologna e Forlì hanno accolto un progetto dedicato alla scrittura di Michel Azama, autore di spicco della drammaturgia contemporanea francese e internazionale, all'interno di un progetto promosso da Alliance Française di Bologna. Il progetto che si è realizzato con la presenza di Michel Azama a Bologna e Forlì ha dato l'opportunità di conoscere la sua scrittura, attraverso incontri di approfondimento a Bologna, con Laura Mariani e Gerardo Guccini, e al Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna con sede a Forlì per l'uscita del volume *Ai chiodi le lune - L'inatteso* di Fabrice Melquiot / *La soglia* di Michel Azama (a cura di Elena Di Gioia, con la postfazione di L. Mariani - Editoria & Spettacolo, 2014) e la messa in scena del testo *La soglia* con Silvia Lamboglia regia di Alessandro Migliucci a DOM -La cupola del Pilastro.

Il testo *La soglia*, appositamente tradotto nell'ambito di un progetto didattico che ha coinvolto gli studenti del DIT, coordinati dalle docenti Chiara Elefante, Licia Reggiani, Marie Line Zucchiatti, è stato l'occasione per entrare con Michel Azama nel luogo della sua scrittura.

Leggere Dante a Sing Sing

TESTIMONIANZA PER IL XV CONVEGNO INTERNAZIONALE SU "I TEATRI DELLE DIVERSITÀ" DI URBANIA, NELL'AMBITO DEL QUALE IL PROFESSOR JENKINS HA TENUTO IL 15 DICEMBRE 2014 ANCHE UN INCONTRO DI LAVORO SUL TEMA ALL'INTERNO DELLA CASA CIRCONDARIALE DI PESARO

di Ron Jenkins*



Ron Jenkins nella Casa circondariale di Pesaro

Nel mezzo del cammin' del nostro laboratorio sull' "Inferno" di Dante, l'aula dove ci incontravamo ogni venerdì sera a Sing Sing si era trasformata in un tribunale. Il Metro North Express ruggiva oltre la nostra finestra, mentre la giustizia veniva dispensata nelle scene che i detenuti hanno scritto ispirandosi al poema medioevale. "Non mettere in dubbio la giustizia cosmica" ha declamato un giudice-pagliaccio con la divisa della prigione, battendo sulla scrivania e ridendo fragorosamente, proprio come il demone Pluto nella storia di Dante.

Un uomo con capelli rasta è saltato dietro la scrivania per subentrare nel ruolo del giudice. Si è spinto gli occhiali sul naso per guardare in basso, verso l'uomo che stava condannando. Il gesto mi ha ricordato un giudice a cui una

volta chiesi di descrivere l'onere morale di distinguere la verità dalle bugie durante un processo. Mi rispose che non era poi così difficile perché, "la verità è ciò che io dico che è vero". I partecipanti non ne furono sorpresi. Molti di loro avevano incontrato giudici così.

Il Diavolo era sotto processo quella sera a Sing Sing, ed io mi sono fatto da parte, osservando la scena in un angolo, mentre la "giustizia cosmica" si faceva largo nella nostra seduta. Le voci degli uomini erano insistenti e i personaggi che avevano creato erano ben definiti. Questi uomini reclusi si consideravano come "eliminati dalla società" ma per quelle due ore erano liberi di deridere, perseguire, difendere e giudicare secondo le proprie condizioni.

Ci fu silenzio totale e grande rispetto per l'uomo che incominciò l'esercitazione, mettendo se stesso sotto processo con grande coraggio, e utilizzando il nome di strada a cui aveva rinunciato. Come gli altri, anch'egli non tentò di dispensarsi dall'ammettere la frode al sistema giudiziario che lo aveva condotto sin lì. Si assunse la responsabilità dei suoi crimini passati.

Uno dei partecipanti uscì dalla stanza e ci fece alzare tutti in piedi quando rientrò, come se fossimo la giuria. Quando terminò la sua orazione, non potemmo fare altro che giudicare il Diavolo colpevole dell'accusa. Siamo stati travolti da un ondata di logica teatrale che rappresentava il riflesso ironico

STATI UNITI

di quella giustizia difettosa che quell'uomo e altri uomini avevano incontrato durante i loro processi. Ci stavano mostrando come va davvero il mondo. Il modo, ridicolo, crudele ed evidentemente sgradevole, in cui le ruote della giustizia girano per coloro che non vengono protetti da privilegi, ricchezza o fortuna. La dea della fortuna di Dante è inspiegabile, e così è anche la loro.

A questo punto, il Diavolo ignora il verdetto di colpevolezza e dichiara con sufficienza la sua invulnerabilità, "Sono il Diavolo, e vesto Prada." Nessuno si sentì di dissentire sulla sua idea che al mondo esistono alcuni individui privilegiati che riescono sempre a cavarsela.

"Tutti noi, ad un certo punto, desideravamo essere quel diavolo, senza preoccuparci di quel che pensano gli altri." ha detto uno degli uomini. Un altro ha aggiunto, "La giustizia uguale per tutti è un'ipocrisia. Loro hanno avuto diciassette pubblici ministeri e noi solo un difensore di ufficio che non sa neppure quel che sta facendo."

Il personaggio successivo ad essere sotto processo è un editore milionario che ha trascorso del tempo con uno dei partecipanti al laboratorio. Il milionario era stato arrestato per aver assunto un sicario per uccidere il suo socio in affari, però aveva un buon avvocato. È uscito con sentenza abbreviata e si è candidato al Senato dello stato di New York, con una campagna pubblicitaria e poster che lo proclamavano "Honest Abe."

Il suo ex compagno di cella ha scritto un secondo processo per l'editore, con un pubblico ministero in grado di accorgersi di ogni imbroglio, Houdini.

"Mi piace come Houdini faceva giustizia smascherando bugie e inganni," ha detto l'uomo che si era messo sotto processo all'inizio della seduta, ma nel mio caso le bugie e gli inganni hanno vinto. Le bugie e gli inganni degli avvocati mi hanno portato qui." Ora, in prigione, quest'uomo ha scelto un altro nome, tratto da una lingua antica, che significa "la luce del sole." Ha utilizzato i propri scritti ispirati a Dante, come la scena del processo che ha rappresentato all'inizio, per "risolvere le cose in vista del futuro."

La settimana precedente aveva scritto sull'avidità emotiva che gli ha impedito di

scrivere alla famiglia che lo ha abbandonato. Dal poema di Dante ha dedotto che accumulare amore è distruttivo proprio come accumulare ricchezza materiale, così, con un altro atto di coraggio, ha deciso di scrivere alla sua famiglia.

Un uomo muscoloso con la barba si è immaginato il manager corrotto di Mike Tyson sotto processo e ci ha convinto che l'ex campione di pugilato assomigliava molto a Dante, esiliato da casa sua e dalla gloria del passato dopo essere stato tradito dalle persone di cui si fidava. Dante venne tradito da Papa Bonifacio VII nel quattordicesimo secolo. Tyson è stato tradito dal promotore di pugilato del ventesimo secolo Don King. Ma il tema delle due storie è lo stesso. Nel corso della serata è diventato sempre più evidente che quegli uomini avevano molto in comune con Dante. Erano stati tutti traditi in un modo o nell'altro.

Se dovessi mai finire sotto processo, questi sono gli uomini che voglio come giuria. E loro sono le persone per cui vorrei essere il giudice, il pubblico ministero e il difensore. Non tutti gli uomini a Sing Sing, solo quelli presenti nella stanza quella sera, quelli che hanno intrapreso un viaggio nell'universo morale di Dante, fino all'inferno e ritorno. Quelli che si sono presi la responsabilità dei loro errori senza cercare giustificazioni, e hanno noleggiato un percorso per uscire dall'inferno con dignità e senza rimorsi. Loro sanno come funziona il mondo. Sanno cosa significa essere traditi. Non hanno difficoltà a riconoscere la truffa e l'inganno. (Per loro Houdini non è stato un artista della fuga, ma un "distruttore di ipocrisia"). Quegli attenti lettori dell'opera di Dante hanno scritto un nuovo girone infernale all'interno dell'Inferno.

Nel loro "girone della giustizia cosmica" gli uomini di Sing Sing drammatizzano la distinzione tra giusto e sbagliato, onore e vergogna, giustizia e ingiustizia, in base alla loro esperienza. Quella sera, le loro storie mi hanno convinto che la verità è ciò che loro dicono che è vero.

*Professore di teatro alla Wesleyan University e Visiting Professor di letteratura e Religione alla Yale Divinity School's Institute of Sacred Music (USA)

ALCUNI ESTRATTI DAI TESTI
ESPRESSI NEL LABORATORIO

Tiquan, nel ruolo del diavolo, entra e si siede sul banco dei testimoni

JA, nel ruolo di ministero Futuro X, rivolgendosi all'imputato diavolo - Voglio che ci spieghi come mai ha ingannato la gente, con propagande, dicendo che la giustizia è davvero imparziale? Tiquan/Diavolo - Perché lo è, o no? Se un nullatenente non può permettersi un avvocato, glielo diamo gratis.

Ja/avvocato - Sì, ma sono avvocati d'ufficio sottopagati, e non hanno le risorse per un'indagine adeguata ad ogni modo.

Tiquan/diavolo - E allora? Si prendono quel che c'è.

Pena/giudice - Prada calmati, prima che mi incazzo.

Ja/avvocato - Adesso parliamo dell'amico che hai ucciso, era lo stesso amico che ti aveva incluso nel suo testamento.

Tiquan/diavolo - Beh ha avuto quel che si meritava. Cambiare canale mentre guardavo la partita! Mi dava ai nervi.

Ja/avvocato - Ti dava ai nervi, e così l'hai ucciso.

Denis/avvocato della difesa - Obiezione vostro onore.

Pena/giudice - Obiezione respinta. È tanto tempo che faccio il giudice e non ho mai visto nessuno così crudele...

Denis/avvocato della difesa - Ma giudice, oh giudice, il mio cliente è giustificato.

Pena/giudice - Non ha senso. Si tratta di avidità e di omicidio.

Denis/avvocato della difesa - Obiezione di nuovo, lei dovrebbe essere onesto e imparziale. Non c'è modo di vincere...

Pena/giudice - Obiezione respinta. Certamente all'inizio ero onesto e imparziale. Ma avvocato, il comportamento del suo cliente è terribile.

Ja/avvocato dell'accusa - Ora imputato Prada, perché ha ingannato tutte queste persone con l'illusione della bellezza e poi le ha pugnalate alla schiena.

Tiquan/Diavolo - Guarda il mio nome, comprendilo. Leggi tra le righe, e capisci il mio gioco.

AFFRONTANDO PAURE E OSTACOLI

Ka - Sento il brusio di tante anime e degli sciacalli, urla degli oppressi e degli oppressori, grida in cerca di un aiuto che non arriverà mai, e colpi di bastone contro la carne e contro le ossa. Sbarre di acciaio, cemento, caos e confusione. Disperazione, rabbia, frustrazione, dolore, e anche PAURA - tutto si abbatte sulla mia capacità di ragionare, trasformandomi in una bestia, un selvaggio represso dalle catene mentali, sepolto vivo. Adesso cammino in mezzo alla morte. Come ci sono arrivato. Come farò a sopravvivere senza perdere la mia umanità?

Denis - (A sbarrarmi la strada c'è) una creatura simile ad un'aragosta con un esoscheletro scintillante, grande il doppio di un umano. L'esoscheletro è così lucido da riflettere ogni immagine, come uno specchio. Anche se la creatura è innocua non riesco a passare. Quando mi avvicino a lei nel mio cammino, mi costringe a guardarmi riflesso sul suo corpo. Quindi, la creatura è solo un promemoria del più grande ostacolo che ho lungo il mio viaggio. IO SONO il mio ostacolo peggiore.

Tiquan - è come se stessi correndo da sempre, scansando e schivando quegli ostacoli che ci sono per sempre. Sono rinchiuso in un labirinto di pazzia, i miei giorni, le mie notti,

è tutto stracolmo di tristezza. Grido forte ma il mondo è insonorizzato. Nessuno mi presta attenzione, è come se il tetto stesse crollando. Sono intrappolato. Morirò qui, Voglio piangere, ma non riesco a versare neanche una lacrima. Aiuto...

Ja – La risata di questa bestia, LUSSURIA, ha ruggito in modo convincente, sapendo che per coprire gli occhi di qualcuno basta solo farlo diventare cieco. Lussuria, in tutta la sua bellezza, era il profumo di una diavolessa, capace di avvelenare la mia mente e darmi una morte lenta.

Carmine - Temer solo quelle cose c'hanno potenza di fare altrui male. Delle altre non, che non sono paurose. *Ja* – (traducendo Dante) “Nessuna paura. Non essere spaventato. Essere senza paura e fiducioso significa rispettare le cose che non possiamo controllare”. In sostanza, sto cercando di comprendere il controllo emotivo. Ad esempio, sono in una stazione della metropolitana. È affollata. Scivolo sul marciapiede bagnato e cado sui binari. Un treno si sta avvicinando velocemente. Quel treno può uccidermi. Dovrei essere capace di provare paura, anche di reagire per salvarmi la vita. Questo è avere fiducia di poter superare le mie paure.

Derrick – Non appena un individuo si affida al pensiero di avere quel che gli spetta di diritto, i gradini per raggiungere un sogno si rivelano come un sentiero segreto coperto dalle proprie paure. Non permettere al drago sputa fuoco di allontanarti dal tuo destino.

Tiquan nel ruolo di Narratore (con parole sue) - Eravamo un po' spaventati ma ognuno di noi ha trovato una guida per aiutarci.

Ogni uomo grida il nome della sua guida.

Denis – Socrate

Pena nel ruolo di Socrate – Conosci te stesso

Sweets – Mike Tyson

Derrick nel ruolo di Tyson – Il destino non ha sbarre

Ja – Futuro X

Ka nel ruolo di Futuro X – Sii la persona migliore che riesci ad essere. Il futuro è perfezione

Ka – L'Angelo della Compassione

Ja nel ruolo dell'Angelo – Solo un pazzo dimentica le lezioni apprese con dolore e sofferenza.

Carlos – Imperatore Hallie Salassie

Sweets nel ruolo dell'Imperatore – Rimani forte

Carmine – Houdini

Carlos nel ruolo di Houdini – Ero bravo a capire chi fosse un falso e chi no. QUELLO puoi portarlo in banca.

Pena – Che Guevara

Denis nel ruolo del Che – Ho sempre lottato per gli svantaggiati

Derrick - Nelson Mandela

Tiquan nel ruolo di Mandela - Lascia l'eccesso agli altri

Tiquan nel ruolo di narratore (con parole sue) – Le guide ci hanno aiutato a superare i nostri ostacoli fino ai cancelli delle nostre anime. E questo è quello che c'era scritto sui cancelli delle anime.

Tiquan nel ruolo di Narratore/Stenografo di tribunale

Abbiamo attraversato i cancelli dell'inferno. Eravamo un po' spaventati. Ma sapevamo di dover toccare il fondo prima di poter risalire. Così abbiamo imboccato il cancello successivo. Quello delle nostre anime. Ecco qui cosa c'era scritto: (Tiquan tradurrà questa idea con i suoi pensieri)

Denis – Area sotto inchiesta. Non entrare senza autorizzazione.

Pena – Qui si trova il cammino alla grandezza. Guarda in profondità verso il nucleo. Non sono mai nato e non morirò mai. Renditi conto che esiste solo questo momento.

Carmine – Non è uno scherzo. Perché sei dannato se fai e sei dannato se non fai.

Carlos – Convivi con le scelte che fai (nello sbaglio interminabile). Scegli con saggezza.

Tiquan – A terra ma non sconfitto. Amami, non giudicarmi.

Ka – Tutto ciò che siamo è il risultato di quello che abbiamo pensato.

Sweets – Le sue capacità di ricostruzione sono un esempio dello spirito vittorioso che vive dentro di lui

Derrick – Non c'è assolutamente nessuna ragione per cui doversi limitare

Ja alias Futuro X – Non dovrei giocare a questo gioco se esco e resto fuori. Cosa ci immaginiamo del Futuro X?

Perfezione.

Carmine – Italiano, canto 7 verso 10 – Non e senza cagion l'andare al cupo; vuolsi ne l'alto, la dove Michele fe la vendetta del superbo drupo.

Tiquan – (traducendo Dante) “Tutto accade per una ragione, sia il bene che il male. Puoi imparare dal male e renderlo un bene se lo vuoi.”

Ja/pubblico ministero – Ma perché, dicci perché sei così ribelle, così scorretto.

TiQuan/Diavolo – è semplice, perché sono il diavolo. Vesto solo Prada.

Pena/giudice – Basta, basta. Sei condannato a mangiare lassativi per l'eternità con il buco del culo cucito, così non puoi cagare. Così sia. La giuria ha emesso il suo verdetto.

Carlos & Derrick / giuria (incoraggiando il pubblico ad unirsi a loro) – Colpevole.

Carmine – Citazione di Dante???

Denis/Che/ pubblico ministero del giudice – Tu che odi così apertamente le persone che opprimi, dimmi perché le odi.

Pena/Giudice – Loro odiano me, così io faccio lo stesso. Ma non odio tutti.

Denis/Che – E chi sono questi “loro” che ti odiano?

Pena/Giudice – Chiunque mi tratti senza rispetto e mi guardi dall'alto al basso.

Denis/Che – Così tu dici che “loro” meritano di essere oppressi da te, di essere giustiziati, pugnalati, tagliati, denigrati, di comprare droga e di venire disprezzati come esseri umani.

Pena/giudice: Sì, è quel che sto dicendo, e tu chi diavolo sei per giudicarmi (si alza in piedi e incomincia a mettere in scena la sua versione di giudice pagliaccio, ridendo e battendo il martello e il libro e ballando sulla panchina del giudice) Woohoo! Siediti e sta zitto! Non puoi mettere in dubbio la giustizia cosmica. Più la combatti e più diventa insistente nella tua vita. Qui, qui! (batte il martello/il libro sul tavolo).

Denis/Che – Io non ti giudico. Giudicati da solo per quello che pensi, per come parli e ti comporti.

Pena/giudice – (si siede) Sei pazzo!? (si alza) No, io sono pazzo. Tu sei pazzo. Siamo tutti pazzi. Perché è così (batte il martello/il libro). (Perché la verità è ciò che io dico che è vero!)

Denis/Che – Tu vedi soltanto quello che conosci: il tuo odio.

Pena/Giudice – No! È il loro odio che mi ha fatto diventare così.

Denis/Che – E come lo sai?

Pena/giudice – Perché lo sento; lo vedo nei loro occhi.

Denis/Che – Come lo riconosci, come?

Pena/giudice – Perché lo sento.

Denis/Che – Cosa senti?

Pena/Giudice – (si siede)...L'odio. (salta e ride) Bingo! Non sono così stupido come sembro dopotutto, hee hee! Ora guarda...(batte il martello/il libro e si siede) Paura... (salta) Ora non ne hai! Woohoo! Hee hee hee hee!... (ride fino a che non è esausto e si siede)

Denis/Che – Capisci perché percepisci odio e oppressione?

Pena/Giudice – Perché sono io a provarli.

Denis/Che – Proietti quel che senti dentro di te. Vedi ciò che vuoi vedere.

Pena/Giudice – Capisco

Denis/Che – Senti quello che pensi

Pena/Giudice – Lo so, io sono il pazzo.

Denis/Che – No! Rinneghi te stesso? Tu sei grande. Tu sei gentile. Tu sei puro.

Pena/Giudice – Capisco

Denis/Che – Tu provi amore! Sei compassionevole! Sei altruista.

Pena/Giudice – Sento...

Denis/Che – Cosa?

Pena/Giudice – Il bene.

Denis/Che – Questa è la pace.

Carmine/Dante – Citazione dal paradiso: “che piu e piu intrava per lo raggio/ d'alta luce che da se e vera”

Sweets/ufficiale giudiziario – traducendo Dante - “E così sono entrato nei rassicuranti raggi di una luce così autentica”

Carlos/Houdini – Signore, abbiamo raccolto testimonianze di molti altri che rivolgono la stessa accusa a lei e ai suoi articoli. Sono milioni signore, e sono tutti qui per lei. Lei ha presentato delle bugie, distorte, perverse e deliberate, bugie

utili a corrompere la mente dei giovani. Vostro onore, credo che abbiamo sentito abbastanza.

Pena/Giudice – Si continuerà, è anche troppo. Signor Hirshfeld, non continueremo a permetterle di sfruttare le menti delle vittime. Ordino che tutte le sue vittime che risiedono qui all'inferno banchettino con il suo cervello per l'eternità, ancora e ancora e ancora, e lei sentirà il dolore di ogni morso preso dal suo cranio.

Sweets/ufficiale giudiziario – Un bambino alla nascita, dal grembo alla terra, un piccolo assaggio di vita, poi arriva il momento del carro funebre, di spalare la terra, poche parole gentili dalla Chiesa e adesso giù delicatamente sotto terra. Verrà la nostra ora, ma la sua è arrivata prima.

Pena/Giudice – Non mettete in discussione la giustizia cosmica.

Carmine/Dante (mentre l'ufficiale giudiziario porta via l'accusato, superando gli altri uomini condannati che vengono puniti, con delle scene a rallentatore di due di loro) - E io che di mirare stava inteso/ vidi gente fangose in quel pantano

Sweets/ufficiale giudiziario – traducendo Dante – Ed io, osservando con attenzione, ho visto delle persone infangate in quel pantano.

Carmine/Dante - Questi si percocean... trocandosi co denti a brano a brano

Sweets/ufficiale giudiziario - (traducendo) Si picchiavano l'un l'altro... lacerandosi a vicenda con i denti, pezzo dopo pezzo.

Carmine/Dante - Quest'inno si gorgogliano nella strozza/ che dir nol posson con parola integra.

Sweets/ufficiale giudiziario - (traducendo) Farfugliano quest'inno in gola, perché non riescono a dar forma alle parole.

TiQuan/stenografo del tribunale – E mi sono concentrato attentamente, ho osservato le persone sporche. Stavano lì, nudi, con espressioni stravolte, come se volessero ferirmi...

Ma cavolo, si stavano picchiando a vicenda, con i piedi, il petto e le mani, come delle bestie selvagge, si stavano mangiando l'un l'altro, con i denti coperti di sangue...

Mia nonna ha detto, “Bambino, questo è quel che succede quando le anime si inacidiscono, quando il risentimento, l'invidia si trasformano in rabbia.”

Sott'acqua, le persone stanno affogando, l'acqua è bollente, ecco perché stanno sussurrando.

Incastrato nel pantano, senti le voci nell'aria, anche se il sole ci rende più sereni, sentiamo ancora la disperazione...

Ora siamo distesi nella melma nera, nella sabbia, nel sudiciume...

Gorgogliamo nella gola, tutti i veleni insieme...

Non c'è né aggettivo né verso, non puoi sentire la merda che diciamo, non riusciamo a pronunciare le parole.

Tiquan (nel ruolo di stenografo di tribunale) – Sabbia, sudiciume, melma, piscio e merda, sputo, crimine, odio, furto, omicidio, violenza, aborto, avidità, estorsione, gelosia, invidia, pioggia, grandine, neve, pioggia gelata, punizione, ingordigia, caos, sconfitta, lussuria, inferno, puzza, l'odore, orribile, terribile, tutto sembra commestibile, mangia, mangia, mangia, mi fa male lo stomaco, qualcuno mi aiuti a ruttare, pedofilo, il papa, cocaina, erba, fango, il sangue, spero ci sia speranza.

Derrick nel ruolo di Tyson citando Sweets – Anche se questo capitolo della sua vita può non essersi ancora concluso, le sue capacità di recupero e ricostruzione sono un esempio dello spirito vincitore che vive dentro di lui.

Tiquan – Ho percorso un lungo cammino, il cammino sbagliato, in cui neve e pioggia erano sempre previste, in caso non l'abbiate capito io sono il reietto, ma in questi processi e in queste tribolazioni ho dovuto sopravvivere.

Una mano afferra la mia mano e mi spinge, una voce mi sussurra all'orecchio che ne ho bisogno, per andare avanti, per non rimanere più un dormiente, profondo, perché TU sei quasi fuori dalla porta d'ingresso. Credo di poterlo fare, credo di poterlo fare, fanculo, so che c'è la posso fare. “Sono chi sono...”

Carmine/Dante – Salimmo su... E quindi uscimmo a riveder le stelle.

Tutti – Salimmo su – E uscimmo ancora a rivedere le stelle.

Traduzione dall'inglese di Arianna Galuzzi

Una testimonianza dal convegno di La Paz

È STATO MICHALIS TRAITISIS A RAPPRESENTARE L'ESPERIENZA ITALIANA DI TEATRO IN CARCERE AL II CONVEGNO INTERNAZIONALE DI LA PAZ, GIUSTIZIA RESTAURATIVA PER LA LIBERARTE PATROCINATO DA PROGETTOMONDO MLAL, ISTITUTO SUPERIOR ECUMÉNICO ANDINO DE TEOLOGIA, PROYECTO LIBER'ARTE, CON IL COORDINAMENTO DEL MINISTERIO DE JUSTICIA DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIAO

di Adela Gjata*



La Paz

La ricca serie di conferenze e tavole rotonde, la presentazione di ricerche e le azioni teatrali, rappresentate in luoghi pubblici o in Centri di Diagnosi-Terapia, si sono focalizzate sul concetto di rieducazione all'interno del sistema della giustizia penale minorile, con l'introduzione di proposte di libertà vigilata e programmi di educazione sulla cultura e le arti. In tal modo l'appuntamento boliviano ha gettato le basi per un'azione concreta sul

reinserimento sociale dei giovani detenuti e sul loro protagonismo come motore e opportunità di sviluppo reale della comunità dove vivono.

Michalis Traitsis con Balmòs Teatro conduce dal 2006 il progetto teatrale *Passi Sospesi* negli Istituti Penitenziari di Venezia, Casa di Reclusione Femminile di Giudecca, Casa Circondariale di Santa Maria Maggiore. Gli otto anni di attività sono stati segnati

da un'intensa attività laboratoriale e da messe in scena di grande spessore poetico e formale, come *Le Troiane* di Euripide nel 2011 – tragedia al femminile sull'elaborazione del dolore – o come *Appunti Antigone*, in concomitanza con un incontro nel 2013 con Judith Malina, fondatrice del Living Theatre. Di fondamentale importanza è stata la scelta di coinvolgere nei progetti all'interno del carcere sia studenti del Centro Teatro



Universitario, il Ctu di Ferrara (dove Michalis Traitsis conduce i laboratori teatrali), sia artisti come Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Cèsar Brie, Pippo Delbono, Giuliano Scabia, Paolo Musio, Antonio Albanese, Fabio Cavalli, Davide Iodice, Roberto Mazzini, Patrizia Milani, Fabio Mangolini, Maria Teresa Dal Pero, Alessandro Gassmann, ma anche registi ospiti della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia come Abdellatif Kechiche, Fatih Akin, Mira Nair, Gianni Amelio, Gabriele Salvatores.

Quali sono stati i temi centrali del tuo intervento *L'esperienza del teatro in carcere in Italia come esempio di reinserimento sociale* al convegno boliviano?

L'incontro è consistito principalmente nella presentazione dei laboratori teatrali che svolgo dal 2006 nelle carceri veneziane, illustrate dal film documentario "Passi Sospesi" di Marco Valentini e da una mostra fotografica in video di Andrea Casari. La visione del video è stata seguita da un dibattito interessato al mio lavoro nello specifico, ma anche alla situazione italiana del teatro in carcere in generale. Il titolo stesso del Convegno parlava di reinserimento sociale e del possibile utilizzo delle arti espressive in merito.

Pur ritenendo una grande conquista una riflessione di tal genere, visto che segna un passaggio fondamentale nell'ottica dell'affrontare la realtà carceraria, in particolare minorile, personalmente ritengo

che il fine del teatro in carcere sia piuttosto quello di indicare una strada, di fornire una possibilità di formazione e trasformazione. Il rischio è che, di fronte alle complesse problematiche strutturali che affliggono il sistema penitenziario, le attività culturali siano catalogate come superflue. Invece la potenza di simili attività è quella di trasformare la quotidianità del carcere, del clima, delle relazioni, proprio offrendo uno spazio di azione e di pensiero extraquotidiani. Questo processo di trasformazione coinvolge gli stessi artisti che vi operano, impegnati a confrontarsi con nuovi "punti di vista", per capire meglio il proprio lavoro. Nel contesto boliviano piuttosto che insegnare a quella platea entusiasta, c'era da assaporare il piacere di un confronto in movimento fatto senza formalismi inutili.

Cos'è emerso dalla discussione?

C'era una platea molto numerosa e variegata a La Paz: oltre ai rappresentanti italiani e boliviani, hanno portato i loro contributi operatori provenienti da Perù, Colombia, Cile, Brasile; voci che saranno raccolte in un volume di prossima pubblicazione. Accanto agli esponenti governativi e ai giuristi sedevano rappresentanti di diverse associazioni non governative e cooperative no profit, ma anche molti studenti. Dopo l'intervento ho avuto un incontro con il vice ministro della giustizia di cui ho riscontrato una grande disponibilità, nel presentarmi i suoi collaboratori e nell'invitarmi al

Ministero.

Come accennavo in Bolivia si sta cercando di fare una riforma della giustizia puntando sul concetto della rieducazione: il 17 luglio scorso è stata approvata una nuova legge specifica per gli adolescenti. Il Convegno è stato un'occasione per conoscere artisti e operatori che lavorano in condizioni molto difficili, con metodo, grande serietà e una visione mentale molto aperta. Una ricca fonte di conoscenza di tali realtà si è rivelata anche la presentazione del volume "Esperienze, approcci e contributi al ProgettoMondo Mlal" che raccoglie testimonianze, statistiche, interviste e immagini del lavoro che la Ong italiana ProgettoMondo Mlal conduce da diversi anni in Bolivia.

Com'è la situazione del teatro in carcere in Bolivia? Quale l'atteggiamento della politica e della cultura boliviana verso il teatro come mezzo efficiente per la "Giustizia Rieducativa Giovanile"?

Il fiore all'occhiello in questa direzione è il progetto pilota nel carcere minorile di Qalauma a La Paz dove si sperimenta un sistema di detenzione alternativo basato sulla rieducazione e su cui il governo e ProgettoMondo Mlal hanno investito molto. A Qalauma si svolgono laboratori di vario genere tra cui quello di sartoria, falegnameria, musica, teatro, danza e artigianato vario. Alcuni ragazzi di questo centro di detenzione hanno rappresentato nell'ambito del congresso delle performance

di canto e danza. In generale la realtà delle carceri boliviane è piuttosto arretrata rispetto a quella italiana e solo ora si affacciano nuove idee per un'azione rieducativa attraverso le arti. Credo che il convegno sia stato utile anche per conoscere realtà politico-giuridiche e culturali diverse con cui confrontarsi in previsione di una riforma radicale della giustizia. Anche per questo la presentazione del lavoro che svolgiamo nelle carceri di Venezia ha avuto un grande riscontro. Ho riscontrato una grande energia e voglia di cooperare e mi auguro che questo incontro possa avere un seguito. Spero che questo sia stato solo un primo contatto da cui spero possano nascere proficue collaborazioni in futuro. Dell'esperienza a La Paz ricorderò sicuramente a lungo due esperienze umane e artistiche particolarmente intense: la mostra pittorica di alcune ragazze minorenni vittime di abusi e violenze sessuali allestita nella Casa Museo del pittore Walter Solòn Romero e la giornata passata nel carcere minorile di Qalauma. Una vera e propria festa: alla visita in carcere sono seguiti l'inaugurazione di un murales, l'incontro con i giovani detenuti e alcune azioni teatrali messe in scena da artisti e attori interni ed esterni. Credo che sarebbe prezioso riuscire ad avviare progetti di scambio e di collaborazione, o comunque di riflessione e monitoraggio delle esperienze anche a livello europeo e internazionale.

(R)esistenza è il titolo di uno dei tuoi progetti teatrali con gli allievi del Ctu. In che modo l'espressione teatrale contribuisce a una più serena ri-esistenza nell'ambiente delle tue esperienze laboratoriali, cioè nelle Case Circondariali della laguna?

Non so se si può parlare di serena ri-esistenza. Certamente l'esperienza teatrale, agendo sull'autostima, sulla scoperta di risorse e poetica che non si sa nemmeno di avere, sulla memoria, sviluppa e/o consolida spessore, forza, ben-essere. Ma proprio perché il teatro apre altri canali differenti dalla razionalità, esplora paure e conflitti, scardina difese, mette in discussione consuetudini e schemi, fa intravedere altri scenari e personaggi, scava nelle radici, il processo che origina non è certo esente da fatica, confusione, vertigine, dolore. Non a caso succede, a volte, che siano proprio le persone che lavorano meglio a disertare il laboratorio. Nello spettacolo allestito nella Casa di Reclusione Femminile della Giudecca, "Cantica delle donne", una sorta di poetica al femminile, istantanee per una storia quasi universale, accompagnate da musiche e azioni teatrali, in collaborazione con l'attrice e musicista Lara Patrizio, le donne avevano inizialmente delle forti resistenze. Chi conosce la realtà del carcere sa bene quanto sia quasi inevitabile arroccarsi intorno a meccanismi e dinamiche che finiscono per sterilizzare e avvilitare su schemi e ruoli rigidi e giudicanti. E non si può certo non comprendere le difese di sopravvivenza. Quello che provo a far capire alle mie attrici

detenute è che durante l'attività teatrale bisogna cercare di entrare in una dimensione intima con se stessi, pur sapendo che è un grande sforzo la richiesta di sospendere il più possibile quella sorta di pensiero unico del carcere. In questo senso il teatro diventa un possibile strumento, per quanto non l'unico, per conoscere se stessi, per trovare il contatto con la propria emotività, per interrogarsi sui propri mezzi creativi, per gestire la convivenza, affrontando i conflitti in modi, come dire, più creativi. Uno degli obiettivi del mio lavoro credo sia dunque quello di promuovere percorsi certo non semplici e lineari ma anche, nel contempo, di proporre un approccio di lievità, esente da frustrazioni, nell'affrontarlo. Non si può rimuovere un pensiero negativo, a volte disperante, che invade ogni aspetto della quotidianità ma il teatro può delineare nuove punteggiature, dove il dolore stesso può trovare leggerezza e nuove narrazioni.

Nella motivazione del Premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro che ti è stato assegnato nel 2013 viene evidenziato, tra l'altro, l'apprezzamento al tuo lavoro come "presenza registica capace di consegnare competenza e fiducia" in chi lavora con te. In un ambiente complesso e delicato come quello dei luoghi di detenzione qual è l'importanza dei rapporti umani nell'ottica della qualità della messa in scena finale, e soprattutto in relazione al valore pedagogico del tuo lavoro?

Credo che l'aspetto umano non sia solo importante ma fondamentale. Ci sono due principi che ritengo costituiscano le fondamenta del lavoro in carcere: il rispetto e la fiducia verso se stessi e verso gli altri. Si riesce a lavorare bene solo se si raggiunge questo obiettivo, che è pedagogico e artistico insieme. La qualità ha certamente a che fare con il clima che si riesce a creare, con la coesione e la trasparenza del gruppo, che non necessariamente vuol dire assenza di conflitto, con una cura del generale e dei dettagli, con il gettare un ponte tra etica ed estetica, attraverso l'esperienza della bellezza, del creare comune, delle relazioni che si ri-animano nello sviluppo del percorso. Del carcere si sente spesso dire, come luogo comune, che più sei "duro", più hai la stima di certi altri detenuti; il teatro ribalta quest'ottica; si richiede alle persone di essere prima di tutto in ascolto, di essere ricettivi a quello che accade non solo fuori di se stessi ma soprattutto in relazione alle proprie emozioni, di attivare sensibilità. Ricordo un bel saggio che lessi diverso tempo fa, "Politica della bellezza", dove l'autore, James Hillman, si domandava che cosa sarebbe successo se fosse stato incarcerato, riflettendo su cosa resta quando tutto è perduto. Mi colpì molto la risposta che alludeva al fatto che resta "soltanto" il proprio mondo interiore, le proprie immagini. Ed è esattamente da qui che inizia a dipanarsi e coniugarsi un'avventura teatrale. Per scoprire, trasformare in itinere

le proprie mappe, per ritrovare e rinnovare le proprie storie, per acquisire nuovi punti di vista e altre modalità con cui leggere e affrontare gli eventi, per toccare una profondità che va oltre ogni stereotipo. Quindi immaginazione, creatività, relazione come strumenti pedagogici.

Bisogna considerare che in carcere non è uguale lavorare con uomini o donne; ci sono vissuti, dinamiche e sensibilità differenti. Ma in entrambi i casi occorre una conduzione attenta, che lavora sul proprio e sull'altrui giudizio sempre, a sua volta in perenne ascolto di ogni fruscio, perché quando una persona si affida e riduce le proprie difese, si offre nella propria nudità e questo richiede una grande delicatezza e professionalità. Se si è costruito un gruppo, se il percorso è stato realmente di ricerca, di sperimentazione, di corralità, il momento finale funziona in qualche modo da sé. Non c'è bisogno di fare tante cose: bisogna invece mettersi nella condizione perché le storie, le emozioni, le voci che ciascuno ha dentro possano manifestarsi. Solo in questo modo quello che si costruisce ha una sua organicità e naturalezza, perché è una cosa vera.

Come hanno influenzato nella tua attività artistica gli studi sociologici da un lato e gli insegnamenti del Living Theatre dall'altro?

La sociologia mi appassionava di più da giovane; avevo il desiderio di occuparmi del sociale e nella mia fantasia la sociologia era lo strumento giusto per cambiare il mondo, così mi sono trasferito dalla Grecia in Italia. All'epoca mi interessava molto anche il giornalismo militante. Il primo incontro con il Living l'ho avuto a Urbino durante gli anni dell'Università, mentre frequentavo il laboratorio teatrale di "Atarassia", un gruppo studentesco autogestito. L'incontro con loro, con Judith Malina e i suoi allievi è stato in primis un approccio di profonda umanità intrinseca nel metodo di lavoro e un mettersi in gioco sempre.

Dopo tanti anni ho invitato Judith Malina nel carcere di Venezia per parlare di Antigone, di teatro, di vita, di ribellione, di non violenza, di diritti. È stato un incontro toccante, per l'energia comunicativa con cui Judith rispondeva e interagiva con le donne presenti e per la mia storia personale, come chiudere un cerchio e sentirne fino in fondo il senso e le origini. Credo che uno dei più grandi messaggi che Judith ha depositato in quel luogo sia stato quello del diritto e del dovere al cambiamento, sempre.

* Dottore di ricerca in disciplina dello spettacolo all'università di Firenze

Sguardi di mamme e bambini

SPETTACOLI E INCONTRI NEL CARCERE DI REBIBBIA A ROMA. UN PROGETTO SPECIALE DESTINATO ALLE DETENUTE E AI LORO BAMBINI DA 0 A 3 ANNI A CURA DELLA CASA DELLO SPETTATORE. LE PAROLE DI ALCUNI ARTISTI CHE HANNO PARTECIPATO ALLA SPERIMENTAZIONE

di **AGITA Teatro***



Loredana Perissinotto

"E' un lungo andare verso un piccolo mondo. Verso un altro mondo.

Sole e viali deserti, silenzio. Silenzio vero, non irreale.

Roma periferica intorno - un anello di tante città - come un cratere attorno a questo "centro" d'umanità reclusa..."

"... Qui ci sono innocenti, altra parola per definire i bambini, e madri a cui la colpa commessa verso la società non toglie l'aura della maternità"

"... L'ambiente è accogliente, colorato, pieno di personale competente. Le porte delle stanze sono aperte, ma si chiudono di sera..."

Amandio Pinheiro

... Dal primo giorno, un recinto di cartone con infinite pieghe è riuscito a rompere gli angoli freddi e rettilinei del carcere, ed è stato un nascondiglio per tante sorprese.

Penso che questa struttura leggera e armonica pian piano abbia ammorbidito lo sguardo dei piccoli e delle loro mamme, per poi, con meravigliosa rapidità, far diventare quello sguardo esigente, vorace e pieno di gioia... Ad un certo punto abbiamo capito che non c'era più un limite definito alla loro curiosità e alla nostra audacia.

Quel cartone è stato una specie di linea dell'orizzonte, dove nascevano e tramontavano le più sorprendenti fantasie...

Gli artisti arrivavano alle ore 14 sotto il sole (perché di mercoledì a Rebibbia c'è sempre il sole), agitati davanti a quei portoni del carcere. Quasi tutti entravano in un simile luogo per la prima volta...

Quasi sempre... abbiamo assistito alla piccola prova che seguiva lo shock di entrare in quella angusta sala a noi assegnata: tutti subito capivano che, con le dovute trasformazioni, quel Teatro poteva diventare enorme... Le

tante belle storie che in quel luogo sono state raccontate dagli artisti hanno lasciato un segno profondo in quei bambini, perché tutto accadeva sempre come una prima volta, sia per loro che per noi tutti... In uno degli ultimi incontri un attore mi ha detto: "Ma questi bambini si comportano meglio che gli altri là fuori!?"...

... Come un rituale, ogni volta prima di partire, sempre con le lacrime agli occhi, abbiamo ricevuto [dai bambini], dalle loro piccole mani, nasi da clown, palline, bambole, marionette e tutti i materiali della magia del teatro che non potevamo lasciar loro, da un incontro all'altro.

Alessandro Pecini

... Quando siamo stati pronti e alcune tracce e suggestioni erano state trasmesse alle detenute prima della visione dello spettacolo, il pubblico è stato fatto accomodare. Io al solito



mi sono messo alle musiche. Di luci manco a parlarne, due quarzine e via.

... Poi però lentamente si è sviluppata la magia: ognuna delle madri teneva-cullava-coccolava il proprio bambino ma non per farlo stare zitto né per farlo dormire... ma per aiutarlo a vedere. E aveva anche la capacità di lasciarlo riposare laddove capiva che il bambino in quel momento doveva riposare...

... [In ognuna delle madri] è venuta fuori la bimba che era e che ora si poteva permettere di gustare uno spettacolo, come quelli che magari guardava da piccola. Ha potuto per un attimo perdere quel controllo che la vita in carcere, quella col bambino e quella fuori di lì, fra campo e ricerca quotidiana di soldi, non le permettevano mai di perdere. Ho visto la bambina che era e che ognuno di noi dovrebbe essere almeno una volta al giorno. Come se avesse potuto gustare quel pò di libertà e come se questa

potesse diventare una scoperta anche per il futuro. "Se posso sentirmi così bene ora, perché non posso provare a farlo anche fuori cambiando magari qualche regola del mio campo e del mio contesto sociale?" Quello sguardo e quella faccia erano come il sogno di qualcosa che poteva esistere più volte, persino nella vita reale, dato che per un attimo era esistito lì...

Guglielmo Pinna

... Certo, il teatro svela gli scenari dell'anima in modo diverso!

Le mamme e i bambini si trovano - nel teatro - come dentro una parentesi. Ma è questa la magia del teatro - e delle dinamiche che l'attore sapeva creare!... - che le parentesi sono evidenze, non portano tutto in secondo piano come nelle lettere e nelle situazioni ordinarie. Il riso e il gioco generati dal teatro non coprono i pensieri e i drammi personali. Sono come un contesto di convivenze, non escludono. Anzi... a me sembrava di comprendere meglio i luoghi da cui venivano... e vedevo una grande città distratta e presa da altri pensieri... e tanto era distratta da non accorgersi che proprio dallo

splendore e dalla ricchezza dei suoi palazzi - dal cuore! - nascevano le periferie... e mi sembrava che quelle periferie fossero come i muri che proteggono tutto intorno la città... e quelli che le abitavano ne fossero i custodi segreti, che però la città, presa dai suoi pensieri, aveva rimosso e dimenticato...

Da quei luoghi mi sembrava che venissero.

Gli occhi delle mamme e dei bambini erano velati... e a me sembravano più veri, in quel luogo speciale.... Gli occhi dell'attore legavano gli occhi di mamme e bambini.

Nessun bambino sfuggiva e cadeva dai suoi occhi.

A volte, ricordando di essere bambini con la fatica di crescere... avevano sensazioni di tristezza e di pianto, ma poi, sapendo e ricordando di essere bambini che crescono per costruire città, giocavano e aprivano il sorriso portati dagli occhi dell'attore...

Erano proprio come le mamme, i bambini. Erano proprio come i bambini, le mamme.

Quando l'attore è in scena, pensavo, non conosce i suoi spettatori... cioè... li conosce come spettatori ma non come persone... cioè... li sente affini anche come persone, ma... Beh insomma... non ho ben chiaro cosa accada in quel passaggio teatrale, non lo so dire, ma so che accade un incontro speciale!

Era davvero speciale quell'incontro, nelle periferie al centro della grande città.

TEATRODELLEAPPARIZIONI (Fabrizio Pallara e Valerio Malorni)

La prima volta in un carcere.

Sapere che loro non possono uscire.

Sapere che i loro bambini non possono uscire.

Sapere che quando usciranno la loro vita non sarà facile.

Sapere che per loro è la prima volta

e lo è anche per me.

Forse il teatro non è mai stato più vicino a quello che dovrebbe essere.

Un incontro fra due mondi

*Associazione per la promozione e la ricerca della cultura teatrale nella scuola e nel sociale

IL PROGETTO

BelVedere è il primo progetto dedicato all'esperienza del vedere teatro insieme, preparandosi in modo collettivo, proposto in Italia all'interno di una Casa Circondariale, la Sezione Femminile con Nido di Rebibbia, a Roma. Si è svolto dal gennaio al luglio 2014. Il Dipartimento Politiche Sociali, Sussidiarietà e Salute Direzione Accoglienza e Inclusione U.O. Inclusione Sociale Ufficio detenuti ed ex, ha affidato ad Agita/Casa dello Spettatore l'ideazione e la cura del progetto, per la pluriennale esperienza di formazione del pubblico e degli operatori che caratterizza l'associazione in ambito nazionale e romano. La Direzione del Femminile con la sezione Nido di Rebibbia ha mostrato massima collaborazione in tutte le fasi del progetto, favorendo le relazioni tra tutti i soggetti attuatori e fruitori della proposta, fortemente innovativa e mai sperimentata prima in questa forma e dunque ancor più delicata e complessa da porgere. Destinatari del progetto sono state donne e bambini da 0 a 3 anni, quasi tutti appartenenti alle comunità Rom della città di Roma. L'architettura del progetto ha previsto un percorso di educazione alla visione, attraverso la programmazione, nella sede dell'Istituto Penitenziario, di 7 spettacoli, rivolti a un gruppo di donne detenute con i propri bimbi. Ogni spettacolo è stato preceduto e seguito da incontri con mediatori e formatori teatrali di Agita/Casa dello Spettatore, per mettere in luce tracce, spunti, elementi, suggestioni derivanti dai temi e dai linguaggi proposti e le successive reazioni delle spettatrici e dei loro figli. Si è trattato di un vero e proprio laboratorio sulla visione e sulla condivisione dell'opera teatrale e della bellezza, del godimento estetico che ne possono derivare. È stata tenuta, sullo sfondo, la tematica del visibile e dell'invisibile, del dentro e del fuori, della consapevolezza e della prospettiva di cambiamento di sé e della propria condizione di donna e di madre, con l'attenzione a fare del teatro elemento di mediazione e di "alleggerimento" della materia scelta, senza perdere profondità di intenzione e di obiettivi. Il progetto è stato ideato e coordinato da Ivana Conte. Gli interventi di preparazione alla visione di Sara Ferrari e Laura Squarcia. Le consulenze pedagogiche e teatrali di Nella Norcia e Giorgio Testa. La documentazione di Loredana Perissinotto e Guglielmo Pinna. Gli artisti coinvolti: Jacob Olesen, Amandio Pinheiro, Guglielmo Pinna, Francesca Ferri, Fabrizio Pallara, Valerio Malorni, Desy Gialuz, Guido Gentilini, Peppe Coppola, Alessandro Pecini, Patrizia Mazzoni, Leonardo Boccardi.

Viaggiatori con Brecht, Pirandello e Gogol'

LA STAZIONE COME CROCEVIA DI INCONTRI, RELAZIONI, PARTENZE E RITORNI, MA ANCHE METAFORA DELLA VITA, DELLE OCCASIONI PERDUTE E DEL POSSIBILE TEMPO RITROVATO

di Adela Gjata



«Mi piace tanto stare in compagnia, sa! Condividere parole, pensieri». La battuta di *Viaggiatori*, momento conclusivo del laboratorio teatrale della Casa Circondariale di Pistoia curato dal Teatro popolare d'arte, condensa bene il valore pedagogico e terapeutico del teatro in carcere. Il Novecento teatrale ha dimostrato con energia il rilievo che assume il processo di costruzione dello spettacolo rispetto all'esito finale. Diversi ensemble teatrali – il Living Theatre rappresenta il più celebre archetipo, ma capitali sono anche le esperienze dei Bread&Puppett e dell'Odin Teatret – e ancora di più la miriade dei gruppi che generarono il fenomeno del cosiddetto Terzo teatro valutavano la sostanza della loro attività nel vissuto e nel lavoro collettivo prima ancora che nel 'prodotto' spettacolo, tanto da considerare la compagnia come microsocietà alternativa all'ordine esterno. I laboratori teatrali in carcere appartengono a quelle esperienze dove i rapporti umani assumono rilevanza assoluta e permettono al teatro di conquistare spazio, credibilità e utilità da parte di chi ne usufruisce; presupposti necessari per qualsiasi tipo di collaborazione ma particolarmente ostici in un ambiente restrittivo come quello di detenzione. Se alla qualità della cooperazione tra operatori teatrali e reclusi segue una messa in scena che coinvolge emotivamente e razionalmente attori e spettatori, si può asserire che la pratica teatrale abbia raggiunto una delle sue massime mete. Questa l'impressione che ci ha lasciato

Viaggiatori, frutto di una drammaturgia e creazione collettiva. Il copione fonde testi di Brecht, Pirandello e Gogol' con parole degli attori detenuti sorte da un seminario di scrittura teatrale curato da Gianni Cascone. La messa in scena nasce dalla pratica teatrale dei registi pedagoghi Gianfranco Pedullà, Roberto Caccavo e Francesco Rotelli, ma soprattutto dal tempo delle prove e dalle suggestioni e improvvisazioni affiorate durante le giornate di lavoro vissute insieme ai reclusi.

Lo spettacolo è ambientato in una stazione ferroviaria. La stazione come crocevia di incontri, relazioni, partenze e ritorni, ma anche metafora della vita, delle occasioni perdute e del possibile tempo ritrovato. I quadri scenici riflettono su fenomeni sociali e percorsi interiori: dal disperato Prometeo dei nostri giorni che affamato e senza tetto protesta incatenato a un palo, ai clochards – citazione della banda di Peachum – che nella suburra della Stazione si spogliano dei loro strumenti di accattonaggio e si preparano per la notte, al ricordo nostalgico di un amore lontano. La messa in scena si modula nel flusso dei ritmi circensi e nelle coreografie dei cartelli brechtiani, talvolta predilige la poesia malinconica del Pirandello dell'*Uomo dal fiore in bocca*, altrove acquista forza nell'umorismo irridente e onirico di Gogol'. I brusii dei viaggiatori e delle valige sono intercalati da una presenza enigmatica materializzata da una fessura rossa sul fondale, una voce di dentro, profetica nelle denunce e riflessioni. Il susseguirsi delle situazioni fa

riflettere senza appesantire; lo spettacolo fugge infatti la retorica e il sentimentalismo – insidia ricorrente nell'ambiente carcerario – grazie alla varietà delle atmosfere e ai motivi comici. Riusciti sono in questo senso il divertissement dei tre clandestini che fuggono al controllo dei documenti, oppure il refrain di chi finisce puntualmente col perdere il treno. *Viaggiatori* è una dimostrazione lucida del progetto di 'teatro popolare d'arte' che Pedullà approfondisce da diversi anni dentro e fuori i luoghi di detenzione.

La messa in scena predilige la concertazione corale delle improvvisazioni, dello spazio e delle musiche di Paolo Conte. Particolare attenzione viene dedicata alla scelta dei testi. In un ambito apparentemente così lontano dal linguaggio tradizionale della scena come il carcere, la questione drammaturgica deve rispondere a quel dato contesto e alle necessità e potenzialità culturali, tecniche ed etiche dagli attori detenuti. Se l'opera di Brecht, Pirandello e Gogol' sostiene le azioni dei quattordici interpreti, sono la fisicità, l'immediatezza espressiva e il vissuto di questi ultimi a dominare la scena e a rendere contemporanei e necessari i pensieri dei tre grandi drammaturghi.

Il teatro riesce così a scomporre l'alienante quotidianità carceraria diventando oggetto di conoscenza, di distanza critica e di superamento emotivo per attori e spettatori.

Arturo Uè, spalle dritte

L'ARTURO UI DI BRECHT È DIVENTATO ARTURO UÈ OVVERO BRECHT A FUMETTI, ADATTAMENTO E REGIA DI FABIO CAVALLI

di **Valentina Venturini***



Arturo Uè,
foto di Sara Canonico

Azioni, toni, corpi, schiene e spalle che crescono in prova, sopra parole che già si hanno. Scheletri da riempire di carne, ma che sia viva e che sia quella giusta per ogni corpo. Saremo anche in un paradiso perduto, ma ciò che conta è che ha dimenticato di esserlo perché in questo momento, e poi in quello dello spettacolo, non può permettersi altro che *essere, sentirsi* e lavorare come un teatro in prova.

Spalle dritte, il maestro sfiora i tasti del pianoforte, occhi accesi, la prova ha inizio. *L'Arturo Ui* di Brecht è diventato *Arturo Uè ovvero Brecht a fumetti*, adattamento e regia di Fabio Cavalli, interpretazione (e "complicità" nella trasposizione in dialetto di alcune parti del testo) degli attori-detenuti della compagnia Liberi Artisti Associati di Rebibbia, gli stessi del film dei Taviani, *Cesare deve morire* (2012), basato, appunto, sul loro *Cesare adda muri* – così si è impresso nella mia memoria –, trasposizione partenopea del *Giulio Cesare* di Shakespeare. Una formazione (attori e regista) che lavora insieme da più di dieci anni, pluripremiata per un'attività che nel tempo ha acquisito la consapevolezza che teatro è precisione, memoria (dei muscoli, del corpo e delle parole) e lavoro d'insieme.

In prova ci si impunta sull'esatta aderenza tra il corpo vivo degli attori e gli arredi scenici

di grande impatto ma di evidente e voluta finzione: fumetti cartonati formato uomo che gli attori abitano, maneggiano, spostano, usano e indossano. Casse di cavoli [siamo al porto di Chicago, nel cuore del Consorzio dei Cavolfiori e della banda dei gangster che lo gestisce], pistole che sparano cartelli con su scritto "bang", automobili, lettini e sdraio verticali dai quali escono volti e mani di carne, mitra che sparano su corpi veri col suono della voce degli attori, i quali (tiratori e bersagli) si muovono a ralenti come pupi siciliani intrappolati nel ruolo imposto dalle loro armature mentre lo sfondo di carta fumetto si punteggia di scintille di oro miste a rosso sangue. Si lavora sulla voce (per impostare melodie, concertati e canzoni che si alterneranno alle parole dello spettacolo) e sulla "prospettiva dello spettatore" con gli attori che si spostano in platea per osservare l'effetto delle azioni. La compagnia è numerosa e la scena sarà popolata da una moltitudine di corpi che farà da coro all'azione principale. Nulla deve essere lasciato al caso, il ruolo di comparsa qui non esiste, chiunque è e sarà sul quel palco dovrà realmente fare qualcosa. L'attore deve esistere prima che rappresentare, ripeteva Étienne Decroux. E per esistere nel senso dell'arte bisogna avere il coraggio di rimettersi al pubblico, giudice supremo da cui dipende la

fama (o la fama) di ogni artista. Come fanno questi attori che, negli istanti che precedono la rappresentazione, si consegnano al pubblico chiedendogli di valutare la possibilità di portare lo spettacolo *fuori*, pur consapevoli della loro condizione di detenuti di Alta Sicurezza che sembra voler invece riconoscere in loro il carcere come un difetto genetico ereditato dalla nascita.

Il teatro in carcere sconta il destino dei suoi destinatari. Se si sceglie di fare teatro in certi contesti bisogna lasciarsene contagiare, ma senza farsene strumentalizzare. In carcere il teatro è "trattamento", ma proprio per questo deve entrarvi come teatro, non come strumento. Perché funziona come strumento quando e quanto più lo si usa come arte; e perché considerarlo strumento legittimo, troppo spesso, approssimazioni, indulgenze e benevolenze che non appartengono al teatro né al trattamento.

Il teatro in carcere è parte importante della storia del nostro teatro ma dovrebbe uscire dalle classificazioni di genere ("t. sociale", "t. terapia") e pensarsi come teatro e basta; mirare alla qualità dei suoi artisti e delle sue opere; creare umanità, etica, politica e anima nei suoi attori e nei suoi spettatori. Rinunciare alla comoda

etichetta del “carcere” e assumersi il rischio di vivere come vive il teatro vero che vive o muore del successo o dell’insuccesso decretato dal pubblico [o almeno viveva prima che il burocrate che sovvenziona si sostituisse al pubblico]. Proteggere i propri attori evitando che indulgano ad offrirsi al circo mediatico e rendendo il loro agire preciso, prima che gradevole da guardare. Innestare una guerriglia col pubblico per sedurlo, conquistarlo e innescare una relazione, perché è qui la vita e il senso del teatro. Lavorare

per costruire la capacità di comunicare con lo spettatore. Ad azione corrisponde reazione. Positiva o negativa. Il rischio è sul confine.

Se il teatro non riesce a “parlare” ai suoi spettatori e ai suoi attori, andando anche al di là delle parole che dice, ha poco senso; ma perché l’attore possa riuscire in questa sfida deve uscire dalla propria individualità e parlare con se stesso, confrontarsi senza maschera con la propria anima. E avere il coraggio di assumersi il rischio anche per gli altri; avvertire la necessità

di agire non come singolo (lavoro su me stesso, mi alleno perché la mia performance sia perfetta e possa “spiccare” su quella degli altri, come è umano e come avviene spessissimo nel teatro-teatro) ma come insieme; diventare un corpo unico. Questa l’aspirazione del teatro del ’900; la stessa che ho sentito dagli attori-detenuti dell’Arturo Uè. Con stupore perché nel teatro-teatro questi discorsi sono sempre più rari.

*Docente di Culture teatrali comparate all’Università Roma Tre

A PESARO

Con Kafka, Davanti alla legge

INCORPORATO NEL CAPITOLO IX DEL ROMANZO INCOMPIUTO “DER PROZESS” (IL PROCESSO), IL RACCONTO DAVANTI ALLA LEGGE FU PUBBLICATO AUTONOMAMENTE DA KAFKA NEL 1915 NEL SETTIMANALE EBRAICO “SEBSTWEHR” (1)

di **Vincenzo Lerario***



Davanti alla legge, foto di Umberto Dolcini

Il seguito o la fine della storia individuale di ognuno è il mistero che spesso rimane in eterno da svelare, ma vi è un filo conduttore che unisce le esistenze di tutti e che rende il senso della vita immortale.

Questo è il messaggio che a mio avviso è venuto fuori dalla rappresentazione teatrale Davanti alla Legge ispirata ai testi *Lettera al Padre* e *Il Processo* di Franz Kafka e *Gli occhi di Eleonora* di Vincenzo Lerario, a cura della Compagnia Lo Spacco, la cui regia è stata curata da Romina Mascioli e Vito Minoia, responsabili del laboratorio teatrale che da anni il Teatro Aenigma ha attivato nella Casa Circondariale di Pesaro su richiesta della direzione educativa dell’Istituto.

Le donne e gli uomini che hanno partecipato come attori allo spettacolo hanno bene evidenziato questo “filo invisibile”, mettendo lo spettatore di fronte ad uno specchio che cancella tutti gli orpelli e gli schemi che il singolo si costruisce in base alle proprie esperienze, e lo riporta nudo davanti alla propria coscienza o meglio alla propria

immagine. Allora il “guardiano e il contadino” altro non sono che figure complementari che vivono lo scorrere del tempo nell’attesa comune, in simbiosi, dove i ruoli differenti vengono cancellati dalla costruzione di un rapporto o meglio di un legame umano che porta uno nella vita dell’altro, scambiandosi il pane o giocando semplicemente a carte, oppure offrendo la mano all’altro come accade nella scena finale in cui i protagonisti ormai anziani si aiutano a vicenda visto gli acciacchi dell’età... Intanto la porta in cui dietro vi è la Legge passa in secondo piano, mentre tutto il tempo passato ad aspettare, diventa l’Ingiustizia che li accomuna, che poi è quella che unisce nella maggior parte dei casi gli uomini. Il guardiano potrebbe diventare la nostra coscienza, la porta che è proibito oltrepassare potrebbe essere il limite che ci diamo per non eccedere, lo spazio remoto in cui conserviamo l’essenza di ciò che è giusto o sbagliato ma che spesso non esprimiamo liberamente solo perché costretti dalla formalità o dal giudizio altrui...

Nello spettacolo, il fumo della sigaretta è il tempo che scorre, le tossine che sprigiona diventano il metro per misurare le nostre contraddizioni, come si evince nel testo tratto da *Gli occhi di Eleonora*, i diversi padri diventano uno nella lettura continua delle lettere al padre scritte dagli attori che in quel momento sono un tutt’uno anche con Kafka stesso, facendo diventare protagonista il rapporto padre-figlio in cui traspare, nonostante i limiti e i rimproveri di entrambe le parti, tutto il senso dell’amore universale che, quando pensiamo non sia a portata di mano, ci travolge con la sua assenza. Diviene presenza ingombrante e ci riporta nudi davanti allo specchio che ci mostra tutte le imperfezioni che sono la verità più profonda, come i visi di chi racconta con il proprio dolore le storie non essendo attore ma conservando fino in fondo la bellezza di rimanere donna o uomo...sempre!

Note

(1) In *Davanti alla legge* un anonimo «uomo di campagna» chiede a un altrettanto anonimo guardiano di accedere alla legge, la cui porta è sempre aperta. L’usciera nega il permesso, ma non esclude che l’uomo possa essere ammesso in seguito, pur sottolineando l’improbabilità di un esito positivo. L’uomo attende per anni davanti alla porta, inutilmente. Poco prima di morire domanda come mai nessun altro sia venuto a chiedere di essere ammesso e l’usciera risponde che quella porta era riservata a lui solo e ora, con la sua morte, verrà richiusa.

*Componente della Compagnia “Lo Spacco” a Pesaro

Angeli con la pistola, da un film di Capra

“NATURALE” E INTELLIGENTE AUTOIRONIA PER IL REMAKE DI UNA FAVOLA METROPOLITANA DI FRANK CAPRA, CONCEPITA ALL’INSEGNA DELL’OTTIMISMO, “ANGELI CON LA PISTOLA” NELLA VERSIONE DEGLI “SCATENATI”

di **Silvana Zanovello***



*Angeli con la pistola,
foto Bruno Desole*

La compagnia nata a Genova, all'interno della casa circondariale di Marassi, ha festeggiato la sua ottava stagione di vita con una tournée. Fino al 15 aprile al Teatro della Tosse e prossimamente, il 20 e 21 luglio, al Festival di Borgio Verezzi. A portarla in scena, con molto impegno e convinzione, sono ventotto detenuti che hanno potuto contare, per le prove, su una struttura vera da loro stessi costruita e ultimata all'interno del carcere: il Teatro dell'Arca che, grazie al sostegno del direttore della casa Circondariale Salvatore Mazzeo e alla collaborazione della polizia penitenziaria ha preso forma sulle fondamenta e i resti di un magazzino fatiscente e che è a sua volta pronto ad aprirsi a spettatori esterni. Certamente è difficile, per chi guarda da fuori, tra le poltroncine dell'Arca o nei teatri ospitanti, scindere il valore puramente artistico di questa esperienza spettacolare dalle finalità di recupero psicologico o professionale di chi vi partecipa. Ma in questo caso alcuni elementi fondamentali contribuiscono alla piacevolezza, al di là della pedagogia, da

sempre perseguita dal Teatro Necessario con il coordinamento di Mirella Cannata. Ben scelto, per una fruizione più ampia, il tema che in più di una scena si propone anche di divertire, senza "se" e senza "ma". Dopo alcune stagioni all'insegna dei classici i detenuti questa volta si sono cimentati con una favola ricalcata sull'originale da Sandro Baldacci e Fabrizio Gambineri adattandole alle caratteristiche degli interpreti, compreso un cinese con la vocazione della comicità. Il risultato è uno spettacolo buonista al punto giusto, senza melensaggini, sfiorato dal dubbio che si tratti di una situazione tipica, del mondo dei sogni. Ma che sognare sia più che mai necessario. Nella New York del proibizionismo un gangster di buon cuore, Dave lo "sciccoso", recluta colleghi di grande e piccola taglia e ballerine disinvoltate per aiutare la barbona Annie a trasformarsi per una sera in signora dell'alta società: posta in gioco l'incontro con il futuro genero, figlio di un nobile spagnolo. Le immagini sullo sfondo, alla Lichtenstein, realizzate nel laboratorio di grafica del carcere, citano affettuosamente il

film con richiami impliciti a quella poetica del cartoon che, all'epoca, avvicinava Capra a Disney. E in questa rilettura il revival tiene. "Angeli con la pistola" in versione Scatenati dimostra, e le reazioni degli spettatori lo confermano, che di quegli orizzonti rosei da New Deal questa Europa ha ancora bisogno. Le musiche di Bruno Coli, la regia di Sandro Baldacci, esperto nel creare amalgami partendo da situazioni di disagio, aiutano tutti a trovare ritmo. Fondamentale, a questo fine, la presenza in scena di alcuni attori professionisti: Federica Granata nella parte che al cinema fu di Bette Davis, Mariella Speranza, Igor Chierici, Francesco Pedrasso, Massimo Orsetti. Concepito in forma di Musical, su note accattivanti e trascinanti di Bruno Coli, "Angeli con la Pistola" può contare anche, per la parte di quattro giovani ballerine, su allieve del liceo Coreutico Gobetti. Applausi meritati per un'esperienza che cresce stagione dopo stagione e che ha già in cantiere nuovi progetti.

*Critico teatrale

Etica ed estetica del teatro in carcere

SI PUÒ FARE ARTE SENZA UN'ETICA CHE LA ANIMI IN GENERALE, E, IN PARTICOLARE, PER CHI È RECLUSO?

di **Giuseppe Lipani***



Come già da tre anni a questa parte in occasione del festival della Rivista Internazionale, Balamòs ha proposto un incontro su Teatro e Carcere, che si è tenuto a Ferrara lo scorso 4 ottobre. Promosso in collaborazione con il Centro Teatro Universitario di Ferrara, il Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere, l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro e la nostra rivista, l'iniziativa ha offerto un'occasione di riflessione tra operatori teatrali nelle carceri, studiosi, giornalisti e cittadini.

Impegnativo il titolo scelto in questa circostanza: Etica ed estetica del teatro in carcere. La riflessione, insieme alle testimonianze di molteplici esperienze teatrali aderenti al Coordinamento nazionale, si è soffermata su una questione radicale per chi si trova ad operare in luoghi di marginalità. L'autonomia del lavoro teatrale non può prescindere dalla presa di coscienza del contesto operativo. Talvolta, forse per un senso di difesa del proprio lavoro, si sente dire: «Noi facciamo teatro e basta!». Questo basta, però, può e deve essere problematico e una riflessione approfondita su queste tematiche serve a mostrarne la complessità. La questione si pone al bivio di alcune domande: può esistere un'etica senza un'estetica a teatro? E, a sua volta, si può fare arte senza un'etica che la animi in carcere? Apparentemente retoriche le due domande, in realtà si riflettono nei loro opposti. Si fa troppo spesso brutto teatro in nome di buoni principi e non sempre – di principi – a teatro se ne trovano.

In un suo luogo Wittgenstein afferma che «etica ed estetica sono tutt'uno». In un senso in parte diverso, la pratica teatrale in carcere rivela questa profonda unità delle due dimensioni; anche in una direzione differente rispetto a quella comune, che forse crea una fin troppo facile e banale corrispondenza tra le due coppie di termini. Tanto teatro di questi nostri anni riscopre in luoghi marginali la propria – e propriamente teatrale – etica del lavoro, necessaria ad un'arte incarnata, di corpi e persone e non di inerte materia. E in maniera complementare in un luogo di desolante bruttura, una pratica estetica ritorna alla sua dimensione profonda di strumento di conoscenza. All'incontro, moderato da Vito Minoia e Valeria

Ottolenghi, sono intervenuti Fabio Cavalli, Michele Sambin e Gianfranco Pedullà.

Fabio Cavalli, responsabile dell'esperienza teatrale di Rebibbia, ha posto sul tavolo della discussione alcune questioni cruciali: uno spettacolo viene visto con gli stessi occhi, fuori e dentro il carcere? Quanto cambia nell'esperienza dello spettatore il sapere che gli attori sono detenuti e non attori d'accademia? E ancora, quanto influisce il contesto per un artista nella costruzione della drammaturgia? Quanto contano le strutture produttive esteriori e quanto le dinamiche profonde della relazione teatrale?

Cavalli ha proposto una riflessione inerente i poli di produzione e fruizione del teatro in carcere, ne ha smontato la stessa etichetta di genere a parte, che tende a mascherarne gli statuti propriamente teatrali, ne ha rilevato, almeno su un piano estetico, la prossimità, se non la coincidenza, con l'operare del teatro. Si è evidenziata qui la problematicità di quel «teatro e basta» di cui parlavamo sopra, che nasconde nel basta non l'indifferenza rispetto al contesto, ma la sua consapevole acquisizione nelle proprie dinamiche creative.

Come si può vedere è una questione di estetica del teatro tout court (in carcere e fuori). Certo è il polo produttivo in un contesto come quello carcerario ad essere maggiormente condizionato: le regole del mondo di dentro impongono una serie di costrizioni che l'artista di teatro può reinvestire sul piano creativo, attraverso l'artigianato teatrale.

Sul piano etico, secondo Cavalli, si deve avere una diversa consapevolezza del proprio operare. Esprimersi in carcere non è semplicemente esprimere ad una comunità una immagine di sé che permetta di meglio comprendersi – come ogni artista in definitiva è chiamato a fare –, ma è farsi carico di questa espressione, giacché passa attraverso vicende biografiche che talvolta per la prima volta incontrano un modo nuovo di dirsi. Si tratta di offrire a qualcuno una prospettiva diversa, di indicargli una strada possibile, di permettergli una pratica di libertà, qual è quella artistica; ma ciò implica una grossa responsabilità. Non protetti dal sapere tecnico, che può rendere questa pratica un momento consuetudinario di lavoro, con gli attori detenuti si instaura una sorta di debito reciproco, che va tutelato oltre la fine dello spettacolo e possibilmente oltre il periodo di detenzione.

La testimonianza di Michele Sambin ha messo in rilievo il coinvolgimento esistenziale

di un artista in carcere, il ruolo che questi deve avere nel costruire un contesto idoneo, nell'educare l'istituzione-carcere al teatro, nel saper trovare una via attraverso la quale permettere all'arte di uscire fuori, con la capacità di trasformare i limiti di quel contesto in uno strumento di forza.

Sambin, che ha lasciato ormai il lavoro con i detenuti, ha fatto una sorta di retrospettiva di un ventennio di lavoro, dal 1992 ad oggi. Ha raccontato di essere arrivato al carcere alla ricerca del senso del proprio lavoro, insoddisfatto dal teatro fuori. La propria ricerca artistica, ricerca di un'astrazione e di un assoluto, in carcere si è contaminata con il suo contrario, facendo scoprire come nel basso ci possa essere il vertiginosamente alto. Tante le testimonianze documentali che sono rimaste di questi vent'anni di lavoro, ma Sambin ha raccontato soprattutto l'esperienza, i rapporti umani, le amicizie, il vissuto nel quale ogni giorno l'artista cerca di congiungere etica ed estetica.

Gianfranco Pedullà ha parlato invece di come il teatro in carcere crei cambiamento in primo luogo negli operatori, nella loro metodologia, nella loro visione dell'arte, di come sia chiave di lettura per capire il senso stesso del mestiere. Se il teatro ha sempre messo in movimento sostanze vitali, questa capacità in carcere si amplifica, diventa una forma privilegiata di azione attraverso la quale riuscire ad andare oltre il quotidiano, oltre il qui e l'ora della condizione carceraria. Citando De Martino, che vedeva nel magismo lo strumento per destoricare il divenire, Pedullà vede in opera nel teatro in carcere un meccanismo simile, che, attraverso i processi simbolici della creazione artistica, toglie dalla frustrazione del vivere quotidiano e libera un'energia primigenia, sollevando dalla violenza dell'istituzione. È una forma alta di teatro popolare, un teatro d'arte per tutti, un teatro delle origini che cambia la vita a chi lo fa e a chi lo vede. Ed in questa liberazione etica ed estetica non possono che essere tutt'uno.

Il teatro in carcere è diventato ormai pratica diffusa e ha dato frutti artistici di assoluto rilievo, ha cambiato il carcere e sta cambiando il teatro.

*Dottore di ricerca in Discipline dello spettacolo all'Università di Ferrara

Detenuti, stranieri, attori

IL TEATRO IN CARCERE E LA CONDIZIONE DEGLI IMMIGRATI: SE N'È DISCUSO A CA' FOSCARI A NOVEMBRE, A CURA DEL MASTER SULL'IMMIGRAZIONE

di **Fabio Perocco***



Il convegno ha avuto molteplici finalità. Una prima è stata quella di esaminare l'esperienza del teatro in carcere, in particolare il ruolo e il significato dell'attività teatrale nell'esperienza di detenzione. Il carcere, le carceri, che come ha scritto Wacquant sono anzitutto "les prisons de la misère" (1), sono, possono essere luoghi nei quali, paradossalmente, nelle condizioni più difficili che si possano immaginare, i detenuti riescono, nonostante tutto, a reagire alla violenza dell'istituzione totale, a produrre auto-attività, a scoprire in sé e negli altri qualità, capacità, aspirazioni, ideali da esprimere, da valorizzare, a mettere in moto e realizzare esperienze di riscatto, esperienze sociali e inter-culturali, capaci di fare del carcere un luogo di "riabilitazione sociale", di rapporti umani. Fa parte di questo processo la ormai ricchissima esperienza del teatro in carcere, la quale, nel corso del tempo, si è trasformata stante la presenza di detenuti e detenute stranieri; tuttavia è da sottolineare che non avremmo nulla di questo processo, che non potremmo parlare di apertura del carcere verso la società, che non avremmo teatro in carcere, senza le rivolte dei carcerati dei primi anni '70, che sono state parte integrante del ciclo delle lotte operaie e popolari del 1968-1973; e senza la riforma carceraria degli anni '70 e '80 ispirata alla prospettiva dell'"apertura" del carcere, con il varo delle misure alternative alla detenzione (1975) e delle misure volte alla ri-socializzazione dei detenuti (1986, legge Gozzini).

Una seconda finalità è stata quella di ragionare sulla pluralità dei percorsi di inclusione sociale e di educazione, di sottolineare che esistono diverse modalità di fare lavoro sociale inclusivo e che modalità poco "tradizionali" come il teatro in carcere costituiscono un'importante fonte di arricchimento del lavoro sociale stesso. Nel momento in cui si utilizzano tutte le possibilità e le potenzialità esistenti, o se ne inventano di nuove, il lavoro sociale può migliorarsi, innovarsi, potenziarsi. E il lavoro sociale che utilizza l'arte e le espressioni artistiche, in un'ottica di arte partecipativa nel sociale, è un lavoro sociale che nel trasformare e nell'innovare se stesso può a sua volta incidere in modo più efficace nella trasformazione della società.

Una terza finalità è stata quella di sottolineare il rilancio della criminalizzazione degli immigrati, la ripresa della politica securitaria e della correlata psicosi securitaria applicata agli immigrati, i quali vivono una situazione di discriminazione anche nella fase processual-penalistica, nella detenzione, nel percorso di uscita dal carcere. Dopo un paio d'anni di relativa, relativissima calma, c'è da qualche tempo un ritorno del razzismo istituzionale (2), che si esprime nuovamente nella criminalizzazione dell'islam e degli immigrati musulmani, nella stigmatizzazione delle popolazioni Rom, nel rincrudimento della politica d'asilo, nella criminalizzazione dei profughi e dei rifugiati, nella colpevolizzazione delle famiglie immigrate

impoverite, nella denigrazione delle seconde generazioni. Questa ripresa, avvenuta dopo 7-8 anni di profonda crisi economia e sociale, si verifica in combinazione ad una sempre più forte criminalizzazione dei lavoratori, del disagio sociale, della precarietà, della povertà, operata da quelle stesse istituzioni, stato e mercato, che hanno prodotto su larga scala disoccupazione, esclusione, impoverimento.

In queste finalità del convegno si rispecchia la filosofia formativa del Master sull'Immigrazione. Esso considera l'immigrazione un fenomeno unitario che richiede uno sforzo di comprensione globale e un metodo di indagine interdisciplinare; assume come propria la logica educativa e di intervento volta al pieno riconoscimento delle aspettative degli immigrati e alla promozione di un autentico scambio su basi di uguaglianza tra individui, popoli e culture. Esso guarda alle migrazioni come ad un fenomeno sociale totale, che trasformano sia le società di partenza che quelle di arrivo, sottoponendo a critica approcci riduzionisti, naturalizzanti o etnicizzanti. Analizza senza veli le condizioni degli immigrati in Occidente, dando grande importanza alle discriminazioni cui essi sono sottoposti e al razzismo che permea le società occidentali. Il principio di riferimento della sua filosofia formativa è guardare all'immigrazione anche "dall'altra parte", dalla parte delle popolazioni immigrate, viste come soggetti portatori di bisogni di emancipazione sociale e non come oggetti passivi o, peggio ancora, entità inferiori alla popolazione autoctona. Istituito nel 1999, il Master sull'immigrazione, che unisce alta formazione culturale e forte professionalizzazione, forma esperti dell'immigrazione e delle relazioni interculturali destinati ad operare con funzioni di ricerca, progettazione, programmazione e intervento sociale nel pubblico e nel terzo settore. La didattica, tenuta da docenti italiani e stranieri, accademici e professionisti, esamina le cause, le forme e gli effetti del fenomeno migratorio; rivede il pensiero scientifico, il senso comune e le politiche con cui si affrontano i fenomeni migratori; approfondisce i singoli aspetti delle migrazioni: il lavoro, la salute, la condizione abitativa, la condizione scolastica, i servizi e le politiche sociali, la progettazione sociale e l'intervento sociale, l'esclusione, la devianza, le dinamiche famigliari, i giovani, la lingua, l'interculturalità, le reti sociali, l'associazionismo, le espressioni artistiche. Nel convegno si è rispecchiata l'attenzione del Master verso le espressioni artistiche e il lavoro sociale critico attraverso l'arte. Gli interventi dei relatori e delle relatrici, di fronte ad un pubblico di 250 persone composto da studenti, studiosi, operatori sociali e culturali, hanno messo in luce la funzione e il significato del teatro nella vita carceraria dei detenuti, in termini sia di esperienza espressiva e riabilitativa, sia di costruzione di cooperazione e solidarietà nel mondo carcerario. Dopo l'introduzione

di Pietro Basso, la relazione principale di Vito Minoia è consistita in una ricostruzione teorico-storica del teatro in carcere in Italia; successivamente, dopo l'intervento di Paolo Puppa che ha previsto la proiezione di un monologo di Beckett prodotto dalla Compagnia della Fortezza, gli interventi di Maria Ida Biggi, Gabriella Straffi e Chiara Ghetti hanno presentato alcune esperienze significative di teatro in carcere in Italia e in Veneto, attraverso cui hanno ripercorso il processo di "apertura" del carcere avvenuto negli anni scorsi. Il convegno, apprezzato dal pubblico, è riuscito nell'intento di scandagliare il teatro in carcere come forma d'arte al servizio della società e della comunità, forma oggi più che mai importante in un contesto globale di crescenti disuguaglianze e di progressiva blindatura sociale (3).

* Docente di Sociologia delle migrazioni e delle relazioni interculturali all'Università di Venezia

Note

(1) Wacquant L., *Les prisons de la misère, Raisons d'agir*, Paris, 1999.

(2) Basso P. (a cura di), *Razzismo di stato. Stati Uniti, Europa, Italia*, Franco Angeli, Milano, 2010.

(3) Perocco F., *Trasformazioni globali e nuove disuguaglianze*, Franco Angeli, Milano, 2012.



La Seconda Giornata Nazionale del Teatro in Carcere

È STATA PROMOSSA DAL DIPARTIMENTO DELL'AMMINISTRAZIONE PENITENZIARIA - ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI PENITENZIARI, E DAL COORDINAMENTO NAZIONALE TEATRO IN CARCERE CON IL PATROCINIO DELL'ISTITUTO INTERNAZIONALE DEL TEATRO

Per il 27 marzo 2015, data ufficiale di celebrazione della **Seconda Giornata Nazionale del Teatro in Carcere** in concomitanza con la **53a Giornata Mondiale del Teatro (World Theatre Day)**, sono stati **59 gli Istituti Penitenziari coinvolti** nell'iniziativa, insieme ad altri **18 istituzioni** (università, istituti scolastici, teatri) e a **8 enti regionali** che sostengono le attività. Il Cartellone è pubblicato sul Sito Internet del **Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere** (www.teatrocarcere.it) che ha promosso la manifestazione insieme al **Ministero della Giustizia - Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria** tramite l'**Istituto Superiore di Studi Penitenziari**, nell'ambito dell'attuazione del *Protocollo d'intesa per una più ampia promozione del Teatro in Carcere in Italia* sottoscritto tra i due organismi in data 18 settembre 2013 e poi esteso il 23 luglio 2014 all'Università Roma Tre. Sono state **17 le Regioni coinvolte per un totale di 81 eventi**.

In prevalenza spettacoli teatrali in carcere, ma anche conferenze, proiezioni video, incontri laboratoriali, prove aperte al pubblico, con iniziative anche all'esterno degli istituti penitenziari, tendenti a valorizzare e promuovere interazioni espressive e socioeducative tra gli istituti penitenziari ed i loro contesti territoriali.

Le celebrazioni, nel quadro di una collaborazione che proseguirà nei prossimi anni con iniziative di formazione, disseminazione delle buone pratiche ed approfondita documentazione critica, sono patrocinate e monitorate dalla **Associazione Nazionale dei Critici di Teatro (ANCT)** e dalla **Rivista Europea "Catarsi-Teatri delle diversità"**, pubblicazione che ha animato la nascita del Coordinamento Nazionale tra le esperienze.

Al centro dell'attenzione dei promotori rimane la considerazione che le **Arti Performative**, nella loro più ampia accezione, costituiscono un elemento fondamentale per una reale crescita del percorso di risocializzazione delle persone detenute.

GLI ISTITUTI PENITENZIARI COINVOLTI

Pesaro, Ancona Montacuto, Ancona Barcaglione, Fossombrone, Ascoli Piceno (Marche); Roma Rebibbia Casa Circondariale, Roma Rebibbia Reclusione, Roma Regina Coeli, Istituto Per Minori di Casal del Marmo, Velletri, Frosinone, Civitavecchia Circondariale, Civitavecchia Reclusione, Latina, Viterbo, Cassino (Lazio); Spoleto (Umbria); Firenze Istituto "Gozzini", Firenze Sollicciano, Pistoia, Pisa, Livorno, Prato, Empoli, Lucca (Toscana); Forlì, Ravenna, Modena (Emilia Romagna); Padova, Venezia (Veneto); Trieste, Pordenone (Friuli Venezia Giulia); Bolzano (Trentino Alto Adige); Milano San Vittore, Sondrio, Vigevano (Lombardia); Alessandria, Biella (Piemonte); Genova Marassi, Genova Pontedecimo, Chiavari (Liguria); Santa Maria Capua a Vetere, Eboli, Sant'Angelo dei Lombardi, Napoli Poggioreale, Napoli Secondigliano, Napoli Pozzuoli, Benevento, Vallo della Lucania (Campania); Lecce, Turi, Taranto (Puglia); Cosenza, Rossano, Catanzaro, Paola (Calabria); Potenza (Basilicata); Noto, San Cataldo, Palermo (Sicilia), Alghero (Sardegna).



27 marzo 2015 - MESSAGGIO PER LA GIORNATA MONDIALE DEL TEATRO

I veri maestri del teatro è più facile trovarli lontano dal palcoscenico. E in genere non hanno alcun interesse per il teatro come macchina che replica convenzioni e che riproduce cliché. I veri maestri del teatro cercano la fonte pulsante, le correnti viventi che tendono a oltrepassare le sale di spettacolo e le folle di persone curve a copiare un mondo o un altro. Noi copiamo, invece di creare mondi che si concentrino o che dipendano da

un dibattito con il pubblico, dalle emozioni che si gonfiano sotto la superficie. Ma in realtà non vi è nulla che possa rivelare le passioni nascoste meglio del teatro.

Il più delle volte mi rivolgo alla prosa per avere una guida. Giorno dopo giorno mi trovo a pensare a scrittori che quasi cento anni fa hanno descritto profeticamente, ma anche in maniera misurata, il declino degli dei europei, il crepuscolo che ha immerso la nostra civiltà in un buio che deve ancora essere illuminato. Penso a Franz Kafka, Thomas Mann e Marcel Proust. Oggi vorrei anche includere John Maxwell Coetzee in quel gruppo di profeti.

Il loro senso comune della inevitabile fine del mondo- non del pianeta, ma del modello delle relazioni umane- e dell'ordine sociale e del suo sconvolgimento, è di grande attualità per noi qui e ora. Per noi che viviamo dopo la fine del mondo. Che viviamo davanti a crimini e conflitti che scoppiano ogni giorno in nuovi luoghi, persino più velocemente di quanto i media onnipresenti non riescano a seguire. Questi incendi diventano rapidamente noiosi e spariscono dalle cronache, per non tornare mai più. E ci sentiamo impotenti, inorriditi e circondati. Non siamo più in grado di innalzare torri, e i muri che ostinatamente costruiamo non ci proteggono da niente- al contrario, essi stessi chiedono una protezione e una cura che consumano gran parte della nostra energia vitale. Non abbiamo più la forza per cercare di intravedere ciò che sta oltre il cancello, al di là del muro. E questo è esattamente il motivo per cui il teatro dovrebbe esistere e il luogo dove dovrebbe cercare la sua forza. Per gettare uno sguardo laddove è vietato guardare. "La leggenda cerca di spiegare ciò che non può essere spiegato. Poiché è radicato nella verità, deve finire nell'inspiegabile"- così Kafka descrive la trasformazione della leggenda di Prometeo. Sento fortemente che le stesse parole dovrebbero descrivere il teatro. Ed è quel tipo di teatro, che è radicato nella verità e che trova la sua fine nell'inspiegabile, che auguro a tutti i suoi lavoratori, quelli sul palco e quelli tra il pubblico, e lo auguro con tutto il mio cuore.

Krzysztof Warlikowski

Traduzione dall'inglese: Roberta Quarta - Centro Italiano International Theatre Institute