

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea Specialistica in Filosofia Teoretica
Tesi di Laurea in Estetica Contemporanea

Hamlice

**La filosofia dell'impresa artistica di Armando Punzo
insieme alla Compagnia della Fortezza**

Candidato

Giovanna Brunelli

Relatore

Prof. Ubaldo Fadini

Anno Accademico 2008-2009

*...viene attraversato uno come un altro...
noi siamo a volte strumenti
per tenere acceso un fuoco, una possibilità, un pensiero...*

(Armando Punzo)

Perché mi occupo di carcere?

Perché se entro in carcere non corro il rischio di scordarmi che come gira il mondo non mi torna.

In carcere è tutto più evidente, è la proiezione chiara di quello che sta fuori. E in più non mi fa distogliere l'attenzione dal *rumore sordo e prolungato della battaglia* che c'è fuori, anzi, essendone la proiezione, me lo fa discernere con chiarezza.

Perché "...io credo che in loro io sì, mi identifico, mi sono identificato, comunque ho trovato dei compagni di strada ma non nelle azioni, in una sorta di condizione (...). Il mio sentirmi estraneo ad un mondo lo ritrovo rispetto a persone che evidentemente sono estranee a dei meccanismi maggioritari.”¹

Perché mi trovo ad essere *sensibile alle foglie*, “sensibile alle reclusioni personali che tutti viviamo (...). Ascolto le voci estreme perché sono quelle che con maggiore chiarezza mi fanno arrivare il rumore della confusione dei tempi e delle idee. Sono le voci che materialmente mi risuonano più vicine, che quotidianamente mi chiedono se conosco una qualche buona ragione per continuare a vivere. Anche se non so rispondere, sento che è mio compito ascoltarle attentamente, registrarle e riferirle.”²

¹ Dall'intervista ad Armando Punzo.

² Curcio R., *A viso aperto*, Intervista di Mario Scialoja, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993.

Indice

Premessa pag. 7

Introduzione pag. 9

Parte I

“Entrare in un carcere, che è la negazione massima dell’immaginazione, della creatività, della cultura, delle possibilità dell’apertura della mente, ma è un luogo di segregazione e basta” pag. 13

L’evoluzione dei sistemi punitivi. Ovvero perché è più efficace e redditizio sorvegliare che punire. pag. 14

Le retoriche riformiste: da “punizione” a “trattamento”, da “pene rigide” a “pene flessibili” pag. 18

“Fiasco” dei principi sottesi alla detenzione e stato attuale delle prigioni pag. 21

Il carcere come istituzione totale pag. 28

Verso l’eteronomia: l’infantilizzazione del detenuto pag. 34

La Legge Gozzini, ovvero il sistema disciplinare “del bastone e della carota” pag. 37

Superpanopticon e superistituzione totale? pag. 46

Parte II

Entrare nello spazio del teatro, “la forza della creazione, della ri-creazione, la possibilità dell’immaginazione del teatro di ricreare il mondo, quindi le potenzialità, le possibilità.”

| | |
|---|----------|
| Stralci di storia | pag. 51 |
| Intervista ad Armando Punzo: “...quella “t” fra santità e sanità...” | pag. 71 |
| La filosofia e la pratica teatrale di Armando Punzo, architetto dell’impossibile | pag. 97 |
| Mondo del teatro contro mondo del carcere | |
| Eliminare il carcere | pag. 107 |
| Mondo del teatro contro mondo del trattamento | pag. 108 |
| Carcere come metafora: <i>liberare la vita ovunque si trovi imprigionata dall’uomo e nell’uomo</i> | pag. 117 |
| Compagnia della Fortezza e non <i>vagabondi delle stelle</i> | pag. 122 |
| Distruggere... | pag. 129 |
| ...per aprire una breccia nei propri limiti, spazi di libertà, spazi di possibilità | pag. 137 |
| ...per aprire un cammino di <i>cura di sé</i> | pag. 133 |
| La <i>cura di sé</i> : critica, lotta e impresa di salute | pag. 137 |
| La <i>cura di sé</i> nelle parole di chi la vive | pag. 146 |
| ...per aprire spazi di parresia. Detenuti-attori-parresiastes: esser presi sul serio nella “parata degli umani” | pag. 151 |
| Un uomo non è altro di ciò che esso fa di quello che gli altri hanno fatto di lui | pag. 158 |

| | |
|---|----------|
| Uscire dall'identità: c'è un'altra possibilità, c'è una possibilità Altra. Non siamo (solo) la nostra biografia. | pag. 160 |
| <i>Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà.</i> | pag. 170 |
| Conclusioni | pag. 187 |
| Allegato 1. Intervista a Jamel | pag. 190 |
| Allegato 2. Questionario e risposte degli attori detenuti | pag. 203 |
| Dopo le conclusioni, al di là delle conclusioni, al di là delle parole | pag. 210 |
| Bibliografia | pag. 211 |

Premessa alla premessa

Casa del Vento, 30 ottobre 2009

Di solito la premessa è l'ultima cosa che si scrive. Sto invece scrivendo la premessa davanti alle molte pagine bianche che attendono di essere riempite, perché questa tesi è un tentativo di restituzione che parte da un iniziale sentire molto forte e chiaro che non posso non premettere, anche per importanza, altrimenti rischierei di essere fraintesa.

Ora come ora non so se ce la farò e come. I sentire forti e chiari sono a volte difficili da formulare con parole.

So però di avere la necessità di provarci e la consapevolezza che ne vale la pena.

Premessa

Da *Sorvegliare e Punire* di Michel Foucault è partito tutto. Ho cominciato ad interessarmi di carcere attraverso letture, incontri e attraverso il volontariato che mi ha consentito di iniziare a conoscere dall'interno – per quanto “interno” possa mai divenire un volontario – il mondo delle prigioni. Questa strada mi ha portato un giorno a Volterra.

Era il 21 luglio 2009 quando per la prima volta sono entrata in contatto con Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza entrando nel carcere di Volterra per assistere allo spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*.

Quel giorno sono rimasta folgorata. Grazie poi alla disponibilità di Carte Blanche ho avuto la possibilità di assistere nuovamente allo spettacolo nei giorni successivi, cosa che mi ha ancor più segnato. Quel posto, quello spettacolo, quelle parole, quei personaggi, quelle persone hanno lasciato un segno, hanno tracciato una vera e propria ferita dentro di me.

Ho sentito allora di dover sostare su questo segno-ferita e di tentare di restituirla.

Questo lavoro nasce da questa necessità.

Per fare ciò cercherò di lasciar parlare il più possibile regista, attori e testo, ma chiederò anche aiuto a Deleuze, Foucault, Grotowski. Con il loro aiuto – visto che parole ci devono essere e riportare non si può – cercherò almeno di mostrare, indicare, di dare letture, necessariamente mai esaustive, dell'impresa artistica della Compagnia della Fortezza, contando sul fatto che qualunque scritto che abbia questo argomento, se vuole avvicinarsi ad una qualche aderenza al suo oggetto, non può che avere una natura frammentaria, che raccoglie tante voci diverse, mai dogmatica, mai sistematica, anche a fatica teorica.

Questa tesi è un mosaico. La speranza è che da questo mosaico emerga lo spirito di Armando Punzo e della Compagnia della Fortezza e che sia uno strumento per tenere acceso quel *fuoco*, quella *possibilità*, quel *pensiero*.

Introduzione

Il tema del presente lavoro è la filosofia che sta alla base dell'esperienza teatrale nel carcere di Volterra. La scelta di tale argomento ha rappresentato un'occasione per far convergere in questa – che più che una tesi è il frutto di una ricerca sul campo coi mezzi della filosofia – riflessioni sul carcere considerato come laboratorio in cui i processi di assoggettamento-soggettivazione da una parte e di pratiche di libertà dall'altra appaiono più evidenti rispetto a quanto non lo siano nella società esterna. Fin dall'inizio della ricerca l'opera teatrale di Armando Punzo si è imposta alla mia attenzione come uno spazio di *cura di sé* e come un'*impresa di salute*.

Il concetto di “salute” è qui utilizzato nel senso in cui Deleuze la intende nel saggio *La letteratura e la vita* (contenuto in *Critica e clinica*), in cui l'autore definisce la letteratura un' “impresa di salute”. E ciò vale tanto per la letteratura quanto per il teatro, la danza, la musica, la poesia e in generale per qualunque processo creativo. La *salute* è una sorta di ponte che attraversa i due baratri tra i quali – specialmente in carcere – l'essere umano è gettato: da una parte la follia

“La miglior ragione per chiudere i manicomi criminali è che nelle galere normali tutti i detenuti diventano pazzi.”³

dall'altra, l'inquadramento e il torpore:

“Si vuole che il tempo passi e intanto ogni anestesia”⁴.

La prima parte di questo elaborato risponde all'esigenza di evidenziare come il controllo dell'identità e il potere di assoggettamento agiscano in modo particolarmente estremo in carcere, riducendo al massimo grado il campo di movimento dei soggetti dominati.

Le istituzioni totali e, nello specifico, il carcere sono un esempio paradigmatico di ciò che Foucault chiama “stato di dominio”, microfisicamente organizzato nei dettagli, in cui i margini di autonomia dei dominati sono estremamente ridotti, a partire dall'organizzazione dello spazio, del tempo, del linguaggio,

³ Sofri A., Ceraudo F., *Ferri Battuti*, cit. pag. 118.

⁴ Ivi pag. 117.

oltre che alla cosiddetta “infantilizzazione”⁵ del detenuto realizzata attraverso un complesso sistema di logiche premiali tipico di certo atteggiamento nei confronti dei bambini.

Lo scopo della prima parte è mostrare come tutta l’organizzazione del carcere vada in direzione contraria all’autonomia dell’individuo e al fare della propria giornata, della propria persona, della propria vita, un’opera d’arte.

A questo si aggiunga che, tanto l’ideologia punitiva quanto quella trattamentale, oltre che inefficaci, sono ormai soltanto “sbandierate”: la realtà ci parla piuttosto di una pratica che si può definire puramente “contenitiva” o “incapacitante”. Vorrei sostanzialmente che emergesse per quale motivo sia fondamentale non solo per un detenuto, ma per l’essere umano in generale, attraverso pratiche di libertà e salute, come il teatro di Punzo, portare avanti quella che Foucault chiama *cura di sé*, e quindi intesa come critica, lotta e impresa di salute e non nel senso assistenzialistico-sanitario-trattamentale che di “cura” si potrebbe comunemente recepire.

Essa è costruzione problematica di un rapporto di sé con sé sempre suscettibile di nuove trasformazioni, affinché il soggetto prenda distanza da sé e si modifichi. Divenga cioè – in una certa misura e fino a un certo punto – *altro da sé*, condizione imprescindibile per poter accedere alla verità dei rapporti di potere in cui è inserito e, presane coscienza, possa organizzare pratiche di resistenza ri-creandosi autonomamente e riequilibrando il rapporto di potere dalla fissità del dominio al ripristino della capacità di replica, di resistenza, di *contro-movimento*.

La seconda parte di questo lavoro tratta in modo specifico della Compagnia della Fortezza e approfondisce vari aspetti del loro lavoro e del pensiero che porta avanti.

Il regista Armando Punzo opera con la Compagnia della Fortezza una permanente messa in arte di pratiche di libertà la cui prerogativa consiste nell’avvenire all’interno di un contesto di dominio: il carcere di massima

⁵ Una “cattiva” infantilizzazione, perché il bambino sarebbe il massimo della potenza e il minimo dell’atto. Le pratiche di libertà sono infatti volte a rimettere in circolo la potenza dei possibili contro il potere dell’atto.

sicurezza di Volterra. Normalmente, infatti, la liberazione da uno stato di dominio è la prima operazione necessaria da compiere al fine di riconfigurare nuovi rapporti di potere con l'altro e con sé. Nel carcere di Volterra, invece, avviene qualcosa di straordinario: proprio all'interno di uno stato di dominio – quale è un'istituzione totale di detenzione a lunghe condanne – ogni giorno viene portata avanti un'importante pratica di libertà e ri-creazione con gli individui dominati.

Dopo essersi soffermato sullo spettacolo messo in scena nel luglio 2009, *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà.*, il presente lavoro si conclude sottolineando l'importanza di quello che chiamo il *ri-parto* di sé, fuori e dentro il carcere, dell'instaurazione di un rapporto mobile, reversibile e creativo con sé e con l'Altro.

Tutto ciò regge sugli assiomi indimostrabili ed inspiegabili per cui “autonomia è bene e eteronomia è male” e “fare della propria vita un'opera d'arte è bene, subire un'esistenza imposta è male”. (Se il lettore non condivide la validità di tali assiomi non troverà nient'altro di condivisibile.)

Essere governato significa
essere guardato a vista, ispezionato, spiato, diretto, legiferato, regolamentato,
incasellato, indottrinato, catechizzato, controllato, stimato, valutato, censurato,
comandato, da parte di esseri che non hanno né il titolo, né la scienza,
né la virtù.

Essere governato vuol dire essere,
ad ogni azione, ad ogni transazione, a ogni movimento, quotato, riformato,
raddrizzato, corretto. Vuol dire essere tassato, addestrato, taglieggiato,
sfruttato, monopolizzato, concusso, spremuto, mistificato, derubato, e,
alla minima resistenza, alla prima parola di lamento,
represso, emendato, vilipeso, vessato, cacciato, deriso, accoppato, disarmato,
ammanettato, imprigionato, fucilato, mitragliato, giudicato, condannato,
deportato, sacrificato, venduto, tradito,
e per giunta,
schernito, dileggiato, ingiuriato, disonorato,
tutto con il pretesto della pubblica utilità e in nome dell'interesse generale.

Ecco il governo, ecco la giustizia, ecco la sua morale!

(Proudhon P. J.)

“...entrare in un carcere, che è la negazione massima dell’immaginazione, della creatività, della cultura, delle possibilità dell’apertura della mente, ma è un luogo di segregazione e basta...”⁶

In questa prima parte cercherò di delineare rapidamente quale sia stata l’evoluzione della pena, come si sia giunti alla pratica detentiva, quali siano le ideologie sottese alla detenzione ed i meccanismi che questa instaura senza alcuna pretesa di poter trattare tali temi in maniera esaustiva, in quanto non ne ho né gli strumenti, né, soprattutto, è il mio scopo in questa sede. Ciò che segue è un sunto, indicativo, che permette di avere un quadro minimo ma indispensabile dello spazio e della necessità del lavoro di Armando Punzo.

Mi soffermerò in modo più approfondito sulla riforma penitenziaria del 1975 e sull’ideologia trattamentale in generale. Insisterò sul fatto che i meccanismi che porta con sé, pur conferendo oggettivamente notevoli benefici al detenuto, gli fanno interiorizzare una logica che, rispetto all’ideologia detentiva “classica”, porta ad una ancor maggiore eteronomia e ad una tendenza ancor minore alla ri-creazione libera di sé.

Accennerò poi allo stato attuale delle prigioni, mettendo in luce come sia l’ideologia punitiva che quella trattamentale abbiano fondamentalmente lasciato spazio all’“incapacitazione”: vige oggi un atteggiamento secondo il quale non si risolvono i problemi ma si tolgono dalla vista e dall’udito.

Farò successivamente uso dell’analisi di Goffman sull’istituzione totale, ponendo in questione se non possa essere spesa per la lettura di certi meccanismi della società attuale.

Cercherò inoltre di delineare brevemente l’attualità del modello panoptico, nella forma di quelli che vengono chiamati *synopticon* e *superpanopticon*, mostrando quindi la necessità della *cura di sé* nella società e nel carcere.

⁶ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

L'evoluzione dei sistemi punitivi. Ovvero perché é più efficace e redditizio sorvegliare che punire.

Come si arriva dai supplizi sul corpo al primato, discusso e tuttavia mai soppiantato, della pena detentiva?

Prima del XVIII sec., i castighi avvenivano attraverso la modalità dei supplizi, punizioni-spettacolo dirette alla sofferenza fisica del corpo che avevano come destinatario più il popolo che non il condannato. Erano punizioni esemplari con lo scopo di riflettere la violenza del delitto sul corpo del condannato e fungevano da monito per tutti. I supplizi mettevano in atto la vendetta del sovrano che dal crimine era stato lesa; la legge era infatti considerata come un'estensione del corpo del sovrano, quindi il supplizio rappresentava la vendetta del sovrano stesso, attraverso la ritorsione contro l'integrità fisica del condannato.

Come mette in luce Foucault nella genealogia dei sistemi punitivi che traccia in *Sorvegliare e Punire*⁷, una trasformazione di questo sistema di castighi avviene nel XVIII sec. quando i riformisti, insoddisfatti dalla natura imprevedibile ed iniquamente distribuita della "giustizia", promuovono l'idea della "dolcezza della pena". Una nuova ideologia della pena, che non vendichi ma punisca rispettando l'umanità del criminale. Nel criminale, si dice, viene scoperto l'uomo, che diviene il bersaglio dell'intervento penale, correttivo, da effettuarsi attraverso la disciplina che fa dell'uomo un uomo-macchina, docile, analizzabile e manipolabile. La disciplina, infatti, fabbrica individui.⁸

“Una trasformazione generale di atteggiamento, «un cambiamento che appartiene al dominio dello spirito e del subcosciente» (...) Forse, ma più

⁷ “Obiettivo di questo libro: una storia delle correlazioni tra l'anima moderna e il nuovo potere di punire; una genealogia dell'attuale complesso scientifico-giudiziario dove il potere di punire trova le sue basi, riceve le sue giustificazioni e le sue regole, estende i suoi effetti e maschera la sua esorbitante singolarità.” Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 26.

⁸ “La disciplina «fabbrica» degli individui; essa è la tecnica specifica di un potere che si conferisce gli individui sia come oggetti sia come strumenti del proprio esercizio. Non è un potere trionfante, che partendo dal proprio eccesso può affidarsi alla propria sovrappotenza: è un potere modesto, sospettoso, che funziona sui binari di un'economia calcolata, ma permanente. Modalità umili, procedure modeste, se confrontate ai rituali maestosi della sovranità od ai grandi apparati dello Stato. Ma saranno proprio le prime ad invadere poco a poco le forme maggiori, a modificarne i meccanismi e ad imporre le loro procedure. L'apparato giudiziario non sfuggirà a questa invasione appena segreta.” Ivi pag. 186.

sicuramente e più immediatamente, uno sforzo per regolare i meccanismi di potere che inquadrano l'esistenza degli individui; un adattamento ed un affinamento dei meccanismi che prendono in carico e mettono sotto sorveglianza la loro condotta quotidiana, la loro identità, la loro attività, i loro gesti apparentemente senza importanza; un'altra politica nei confronti di quella molteplicità di corpi e di forze che costituisce una popolazione.”⁹

La punizione perde insomma ogni dimensione spettacolare e anzi deve avvenire nel segreto. Nel giro di pochi decenni la detenzione diventa la forma principale di castigo. Già all'inizio del XIX secolo si possono osservare alcuni grandi modelli consolidati di sistemi di carcerazione punitiva. Il più antico, forse l'ispiratore di tutti gli altri, è il *Rasphuis* di Amsterdam, fondato nel 1596, dove il lavoro è parte fondante della pena ed obbligatorio, nonché retribuito. Per i detenuti è previsto l'isolamento per evitare promiscuità, cattivi esempi, possibilità di evasione, ricatti e complicità per l'avvenire. Gli individui vengono inoltre suddivisi in più sezioni, non tanto in base ai crimini commessi quanto alle loro predisposizioni verso il crimine ed osservati in maniera costante.

Alla base vi è il pensiero secondo cui la prevenzione dei delitti sia il fine del castigo; non si punisce quindi per cancellare un delitto ma per trasformare un colpevole.

La prigione si muove ormai verso la formazione d'individui docili e ben ammaestrati, usando tecniche del tutto simili a quelle usate nell'esercito, negli istituti religiosi, nelle scuole, nelle fabbriche, negli ospedali.

La prigione nasce infatti all'interno di una nuova globale “microfisica del potere”, un potere diffuso che si insinua utilizzando ogni dettaglio all'apparenza insignificante, un meccanismo di coercizione e normalizzazione che si manifesta subito nelle prigioni ma che tuttavia ha luogo in tutte quelle istituzioni volte alla formazione dell'individuo, alla sua cura, al suo inserimento sociale (come appunto la scuola, l'esercito, l'ospedale e la fabbrica), secondo una logica economica volta a conseguire gli obiettivi specifici di ogni istituzione.

⁹ Ivi pag. 84-85.

“La prigione continua (...) un lavoro cominciato altrove e che tutta la società persegue su ciascuno attraverso innumerevoli meccanismi disciplinari”.¹⁰

Il controllo dello spazio, l'uso dell'architettura, garantiscono la divisione del processo di produzione e la distribuzione dello spazio disciplinare e, a mano a mano che l'apparato di produzione si fa più complesso, la vigilanza si fa sempre più necessaria, integrandosi allo stesso procedimento di produzione.

È il *Panopticon* secondo Foucault la figura architettonica adatta per eccellenza ad esercitare la disciplina poiché, attraverso l'utilizzazione architettonica dello spazio, procura una vigilanza discreta ma totale che permette di osservare senza essere osservati provocando nell'individuo la sensazione di autovigilanza.

“Dentro il carcere il vero problema è quello dei movimenti. In primo luogo per una serie di controlli vicendevoli che passano fra gli stessi detenuti; poi per un autocontrollo esasperato che proviene dall'imperativo e dalla convenienza a non esprimersi, a non rivelarsi, a non scoprirsi. Il controllo deriva ovviamente dal particolare rapporto con lo spazio, dal fatto che i detenuti si ritrovino sempre in spazi chiusi, angusti e limitati.(...) In prigione si è “carcerati” due volte: si è rinchiusi e si è obbligati a controllarsi nelle emozioni, nei discorsi, nei gesti. È chiaro che il teatro lavora soprattutto su questo limite. C'è uno scarto enorme tra l'energia accumulata e i controlli o limiti in cui si vive.”¹¹

Il *Panopticon*¹² è la speciale struttura architettonica, ideata da Jeremy Bentham nel 1791, il cui compito essenziale è imporre la disciplina mantenendo sempre reale e tangibile la minaccia di punizioni, facendo credere ai sudditi che in nessun momento possano sottrarsi allo sguardo onnipresente dei propri superiori e che quindi nessun fallo possa rimanere impunito.

¹⁰ Ivi. pag. 334.

¹¹ Bernazza L., Valentini V., *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino Editore, Catanzaro 1998, pag. 51.

¹² “...alla periferia una costruzione ad anello; al centro una torre tagliata da larghe finestre che si aprono verso la faccia interna dell'anello; la costruzione periferica è divisa in celle, che occupano ciascuna tutto lo spessore della costruzione; esse hanno due finestre, una verso l'interno, corrispondente alla finestra della torre; l'altra, verso l'esterno, permette alla luce di attraversare la cella da parte a parte. Basta allora mettere un sorvegliante nella torre centrale, ed in ogni cella rinchiodare un pazzo, un ammalato, un condannato, un operaio o uno scolaro.” Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 218.

La peculiarità del *Panopticon* è di essere sì una struttura da realizzare ai fini della reclusione e della sorveglianza, ma di non essere stata pensata unicamente per scopi carcerari. Bentham aveva infatti in mente che potesse essere adatta a molti diversi utilizzi e servire “sia che si tratti di punire i criminali incalliti, sorvegliare i pazzi, riformare i viziosi, isolare i sospetti, impiegare gli oziosi, mantenere gli indigenti, guarire i malati, istruire quelli che vogliono entrare nei vari settori dell’industria, o fornire l’istruzione alle varie generazioni”¹³

La *normalizzazione* viene elaborata per ogni individuo, fin dal principio, a partire dal sistema scolastico, dominato dagli strumenti della punizione e della ricompensa e naturalmente attraverso esami-controllo continui. Lo strumento dell’esame ha infatti la capacità di fissare le differenze individuali, creare l’individualizzazione necessaria e funzionale per l’applicazione dell’apparato di potere¹⁴. È così che l’individuo diventa utile a tutto un sistema di produzione.

Un aspetto importante da sottolineare è il fatto che in questo meccanismo si viene a creare tutta un’infra-penalità, vengono ad essere qualificati e repressi tutta una serie di comportamenti che, per il loro interesse relativamente scarso, sfuggivano prima ai grandi sistemi di punizione. Si crea così una micropenalità del tempo che va a sanzionare i ritardi, le assenze, le pause non autorizzate, una micropenalità delle attività, che sanziona la disattenzione, la negligenza di ogni genere, una micropenalità del modo di comportarsi che punisce maleducazione e disobbedienza e ancora una micropenalità dei discorsi, del corpo e della sessualità. Si tratta cioè di rendere penalizzabile ogni aspetto della condotta umana, differenziando così non più gli atti ma gli individui stessi, la loro natura, il loro livello e valore in funzione di una regola d’insieme.¹⁵

¹³ Bentham J., *Panopticon or the Inspector House*, 1792; trad. it. Foucault M., Pierrot M. (a cura di), *Panopticon ovvero la casa di ispezione*, Venezia, Marsilio, 1983, pag. 36.

¹⁴ “L’esame come fissazione, nello stesso tempo rituale e “scientifica” delle differenze individuali, come spillatura di ciascuno alla propria singolarità mostra bene l’apparizione di una nuova modalità del potere in cui ciascuno riceve come status la propria individualità ed in cui è statutariamente legato ai tratti, alle misure, agli scarti, alle note che lo caratterizzano e fanno di lui, in ogni modo, un “caso””. Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 210.

¹⁵ La regola d’insieme è quella che Foucault chiama la Norma. Il Normale si instaura come principio di coercizione all’interno di un’educazione standardizzata. Per una tematizzazione del concetto di “norma” si veda Foucault M., *Gli Anormali. Corso al College de France (1974-*

Le retoriche riformiste: da “punizione” a “trattamento”, da “pene rigide” a “pene flessibili”

“ la pena della segregazione si opponeva allo sconveniente spettacolo del supplizio, alla luce del patibolo nella pubblica piazza reagiva con la penombra discreta della cella quasi monacale; alle grida strazianti del giustiziato, sostituiva la malinconia del recluso”¹⁶

Nel processo di “civilizzazione” sembra che l’invenzione carceraria si iscriva come una tappa significativa dell’addolcimento dei costumi. Il carcere prevalse su ogni altra forma di penalità anche per motivi di “buona educazione”, se non per ragioni che oggi chiameremmo “estetiche”¹⁷, ha insomma qualcosa a che fare con la censura delle parole oscene e degli spettacoli sconvenienti.

Nella stessa direzione va l’ondata di riforme che si è avuta in Europa tra gli anni ‘70 ed ‘80 dello scorso secolo.

Analizzando la retorica dei “reformers” della cosiddetta “Progressive era” si riscontra infatti un netto taglio semantico, con un’insistenza sull’informalità procedurale, sui trattamenti estremamente differenziati per i casi individuali ed un feroce criticismo contro gli orrori del passato.

“The progressive reformers dream that they could transform a nightmarish prison, dedicated to punishment, into a community that would at once prepare the inmates for release and serve as a testing ground for society”¹⁸.

In *The discovery of the asylum* ed in *Coscience and Convenience*¹⁹ emerge da Rothman la terribile alleanza tra coscienza riformista e convenienza amministrativa che avviene negli anni della riforma. Si ha un cambio rigido contro le misure inflessibili, si comincia a parlare di fattori ambientali,

1975), Feltrinelli, Milano 2007, Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1993, ma soprattutto Canguilhem G., *Il normale e il patologico*, Torino 1998.

¹⁶ Cfr. Pavarini M., *La banalità della pena*, in Gonin D., *Il corpo incarcerato*, Edizioni Gruppo Adele, Torino 1994, pag. 8.

¹⁷ Ivi pag. 8.

¹⁸ A. Scull, *Social order and mental disorder*, University of California Press, 1989.

¹⁹ Cfr. Rothman D. J., *Coscience and Convenience*, Little Brown, Boston, 1980 e Rothman D. J., *The discovery of the asylum*, Little Brown, Boston, 1971.

psicologici, genetici della devianza. Si parla di “trattamento”, “riabilitazione” e non più di punizione. Si comincia ad insistere sulla diversificazione e sull’ampliamento del *range* dei trattamenti, tutti volti alla “rinormalizzazione”, come direbbe Foucault.²⁰ In *Coscience and convenience* Rothman svela come i nuovi programmi servissero prima di tutto agli interessi burocratici di chi questi programmi supervisionava, come del resto in un’altra epoca il supplizio era stato soppiantato appellandosi a nobilitanti ragioni umanitarie ed in realtà solo perché controproducente ed antieconomico. Anche Rusche e Kirchheimer In *Pena e struttura sociale*²¹ mettono in luce il legame tra sistemi produttivi e sistemi punitivi: secondo gli autori le punizioni devono infatti essere analizzate come fenomeni sociali.

In un’economia servile, ad esempio, la riduzione in schiavitù aveva la funzione di apportare manodopera supplementare; in epoca feudale, invece, dove moneta e produzione erano poco sviluppate, ci fu un aumento delle punizioni corporali, essendo il corpo il solo bene accessibile, mentre il lavoro forzato e la manifattura penale apparvero con lo sviluppo dell’economia mercantile.

Il sistema industriale del libero mercato, infine, introdusse nel XIX sec. la detenzione a scopo correttivo ed aumentò progressivamente il ricorso alla detenzione per risolvere le sacche di disoccupazione.

Ritornando ai riformatori, essi credevano – magari anche in buona fede – di aver consegnato il destino dei detenuti nelle loro mani, ma le guardie e i loro prigionieri sapevano che non era così. Le guardie accolsero a braccia aperte la flessibilità della pena, che mise nelle loro mani un meccanismo disciplinare molto più potente della frusta e, soprattutto, molto più legittimo.

Si realizza in questo modo la *microeconomia della perpetua penalità* di cui dicevamo, che raggiunge il suo culmine nella teorizzazione dei GOT, “Gruppi di Osservazione e Trattamento”.

²⁰ Il risultato delle riforme è stato quello di aumentare il numero di interventi rivolti ai devianti di vario genere. Le cosiddette “alternative” al carcere-manicomio non diventano del tutto alternative ma nuovi programmi che supplementano il sistema esistente o lo espandono, attraendo nuova popolazione. È quello a cui assistiamo oggi, una proliferazione di istituti, professioni, farmaci, libri, corsi di studio orientati al trattamento della devianza.

²¹ Rusche G., Kirchheimer O., *Pena e struttura sociale*, Il Mulino, Bologna 1984.

“questo controllo e questa trasformazione del comportamento si accompagnano - condizione e conseguenza insieme - alla formazione di un sapere sugli individui. Insieme al condannato è l'amministrazione riceve un rapporto sul crimine, sulle circostanze in cui è stato commesso, un riassunto dell'interrogatorio dell'imputato, delle note sul modo in cui si è comportato prima e dopo la sentenza. Altrettanti elementi indispensabili se si vuole «determinare quali saranno le cure necessarie per distoglierlo dalle sue antiche abitudini». Durante tutto il tempo della detenzione egli verrà osservato, e la sua condotta annotata, giorno per giorno. Gli ispettori (...) dovranno informarsi di quanto è accaduto, prender conoscenza della condotta di ogni condannato. (...) Questa conoscenza degli individui, continuamente aggiornata, permette di ripartirli nella prigione non tanto in funzione dei loro crimini quanto delle disposizioni di cui danno prova. La prigione diviene una sorta di osservatorio permanente che permette di distribuire le varietà del vizio o della debolezza.”²²

Rothman mostra, inoltre, la profonda differenza tra la retorica riformista e la realtà dei fatti. Le prigioni rimangono infatti, al di là di ogni retorica, luoghi orribili.

²² Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 137-138.

“Fiasco” dei principi sottesi alla detenzione e stato attuale delle prigioni

Il carcere serve solo a ingenerare
odio, brama di godimenti
proibiti e nefasta leggerezza.
Succhia la linfa vitale dall'uomo,
snerva la sua anima,
la infiacchisce, la intimidisce e poi
presenta una mummia, moralmente inaridita e inebetita,
come modello di ravvedimento e pentimento.
(F. D. Dostoevskij)

“Sovraffollamento e rieducazione difficilmente potranno coesistere, e questo lo sanno bene coloro che fingono di credere nel reinserimento, che prevede appunto un periodo più o meno lungo di riflessione interiore.

Si dovrebbe iniziare ad accettare il fatto che è praticamente impossibile chiudere in una piccola stanza otto individui, magari di otto religioni diverse, otto culture diverse, otto abitudini diverse, otto lingue diverse, otto caratteri diversi. E poi le diverse età, le varie indoli ed i reati commessi, per i quali ognuno ha il suo modo di vedere le cose.

Il tutto letteralmente gettato in un unico calderone, senza la benché minima preoccupazione di ciò che accadrà un giorno.

Già, perché un giorno questi individui usciranno e torneranno alla loro libertà, o a quello che le Istituzioni gli avranno lasciato. E allora? A quel punto probabilmente la società si ritroverà con otto persone psichicamente destabilizzate, otto potenziali criminali che in carcere avranno soltanto preso lezioni, ripetizioni e magari addirittura una laurea. Sì, in criminalità!”²³

²³ Da www.informacarcere.it.

Guardando alla realtà dei fatti, come sostiene Thomas Mathiesen

“nella sua intera storia, in realtà, la prigione non ha mai riabilitato nessuno e non ha mai determinato il reinserimento delle persone”²⁴.

Ciò che avviene è invece il fenomeno della “prigionizzazione” di cui parla Clemmer²⁵, ovvero quanto di più lontano si possa pensare dal reinserimento nella società; un fenomeno per cui, in chi passa una parte della propria vita all’interno di un penitenziario, si innesca un processo graduale e progressivo nel tempo di adattamento alla *prison community*, processo che può culminare in definitiva nell’identificazione più o meno completa con l’ambiente, coi suoi usi e costumi, con le sue singolari abitudini, con la sua cultura e col suo codice d’onore, coi suoi esempi da seguire ed imitare. Uno dei grandi paradossi del reinserimento è che si pretende di insegnare al detenuto il modo giusto di vivere e comportarsi nel mondo libero e nello stesso tempo lo si costringe a vivere nel carcere che di quel mondo è l’antitesi. Il detenuto acquista tutta una serie di abitudini e costumi tipici della prigione che lo rendono ancor meno in grado, una volta uscito, di potersi reinserire all’interno della vita al di fuori delle mura.

Col concetto di “prigionizzazione” Clemmer ha voluto indicare l’effetto globale dell’esperienza carceraria sull’individuo. Sommer e Osmond, successivamente, hanno sottolineato tre effetti fondamentali della “prigionizzazione”: l’erosione dell’individualità, la discultura, ovvero la perdita dei valori che il soggetto aveva prima dell’internamento, e l’estraniamento, ossia l’incapacità di adeguarsi al nuovo contesto dopo la scarcerazione.

Anche Lloyd W. McCorkle e Richard R. Korn hanno riflettuto sui motivi per i quali le prigioni, a differenza delle teorie che le vorrebbero rieducative e riabilitative, sono invece vere e proprie scuole di criminalità.

Essi riconducono tale fenomeno al meccanismo del “respingere chi respinge”, ovvero l’evoluzione per la quale chi ha subito un lungo ed umiliante processo

²⁴ Mathiesen T., *Perché il carcere?*, Edizioni Gruppo Adele, Torino 1996, pag. 21.

²⁵ Cfr. Clemmer, *The Prison Community*, The Christopher publishing House, Boston 1941, trad. it. a cura di Santoro E., *La comunità carceraria*, in Santoro E., *Carcere e società liberale*, Giappichelli Editore, Torino 2004, pag. 210-225.

di esclusione e rifiuto si difende da esso rifiutando chi lo ha rifiutato. Alla fine del processo – sostengono – il carcere diventa il dispositivo basilare di una previsione che non può non realizzarsi. Le loro analisi, comunque, riguardano la prigione solo come la più radicale tra le molte misure adottate; misura che differisce dalle altre per una sua presunta efficacia e non per sua natura, quest'ultima sempre frutto dell'ideologia ben presente anche fuori delle mura, secondo la quale attraverso l'esclusione si possa neutralizzare la minaccia all'ordine sociale.

Se, come fa Mathiesen in *Perché il carcere?*, si prendono in esame le teorie che storicamente sono state usate per giustificare la carcerazione, ovvero quelle che come motivazione adducono un ruolo preventivo, un ruolo di neutralizzazione e deterrenza o un ruolo punitivo, si giunge a trovarle tutte “deboli sul piano logico e ingiustificabili sul piano empirico”, ovvero “Il carcere è un fiasco”²⁶.

“Lo scopo rieducativo? Accade per un 1 per mille della popolazione? A volte l'1%? Il carcere ha qualche valenza educativa per il 30-40% e a volte per il 50% di chi riesce ad andare nelle misure alternative. Perché dentro il carcere i percorsi di vero reinserimento sociale si contano sulle punte delle dita di una mano, forse di due in tutta Italia.”²⁷

Invero non esistono prove per sostenere che le carceri assolvano i compiti che in teoria vengono loro attribuiti. Inoltre i criteri di giustizia che sono sottesi a tali teorie, come ad esempio il principio per il quale si punisce qualcuno con lo scopo di evitare che altri individui differenti da lui compiano lo stesso misfatto, non reggono. Questo perché, se si guarda all'utenza carceraria, essa è composta dai veri e propri scarti del nostro sistema, persone in larga misura povere e gravemente segnate, che più che di punizioni avrebbero bisogno di aiuto, di un risarcimento, di una compensazione rispetto a ciò che non hanno trovato e che

²⁶ Mathiesen T., *Perché il carcere?*, Edizioni Gruppo Adele, Torino 1996, pag. 55.

²⁷ Dall'intervista al Prof. Santoro, 02.03.2010.

li ha portati ad “uscire dalla legalità” e soprattutto di non ritrovarsi ad essere veri e propri rifiuti.²⁸

“In carcere c’è un 10% di persone che hanno commesso reati seri (...) e un 90% di disgraziati che sicuramente avranno creato danno, disturbo, ma sui problemi dei quali il carcere, nella migliore delle ipotesi, passa come acqua sul marmo, se non li rende più gravi. Non avrà fatto altro che peggiorare la loro vita e quando usciranno saremo punto e a capo come prima e per di più il carcere è molto costoso, molto più costoso di interventi sociali seri. È completamente inutile, quando non è dannoso.”²⁹

Come mette in luce Mathiesen, le prigioni sono innanzitutto piene di persone che hanno commesso reati riguardanti la proprietà e altri delitti “tradizionali”, appartenenti quindi agli strati più bassi della società, perché chi sta invece al vertice di questo sistema si preoccupa di salvaguardare un certo ordine sociale e attraverso il codice penale è più facile sanzionare le azioni che più probabilmente verranno compiute da chi in quell’ordine non ha posto.

I reati compiuti al vertice sono non solo difficilmente definibili³⁰, ma anche difficilmente scopribili. È il caso di truffatori o evasori fiscali, che riescono nella maggior parte dei casi a trovare accordi al di fuori dei tribunali, evitando la visibilità dei loro misfatti in pubblico, cosa che non accade alla grande utenza delle carceri, rappresentata da piccoli spacciatori, ladri, scippatori, rapinatori. Di questi ultimi possono essere molto meglio individuate e messe sui giornali, all’attenzione del pubblico, le vittime. Inoltre, sempre questi ultimi, possono essere più facilmente considerati come una minaccia all’ordine pubblico.

²⁸ “Che cos’è che non va? Oggi si chiudono gli occhi per non sentirseli bruciare dalle lacrime di chi piange, ci si adatta a tutto, ad ogni orrore pur di non scomodarci. La nostra ingiustizia, la nostra poca cura, questo è l’unico male, l’unico nemico da combattere.” Da una conversazione con M.F., volontario dell’Altro Diritto.

²⁹ Dall’intervista al Prof. Santoro, 02.03.2010.

³⁰ “Derubare intere nazioni delle loro risorse si chiama “promozione della libertà commerciale”; privare intere famiglie e comunità dei loro mezzi di sostentamento si chiama “taglio all’occupazione”, se non “razionalizzazione”. Nessuno dei due tipi di azione è mai stato elencato tra i comportamenti criminosi o comunque punibili.”, Bauman Z., *Dentro la globalizzazione*, cit. pag. 135.

Attualmente stiamo assistendo al proseguimento senza sostanziali arresti del *boom* penitenziario che ha avuto origine alla fine degli ultimi decenni del Novecento e nei primi anni Duemila, che ha interessato tutto l'Occidente³¹, sia per quanto riguarda le spese che gli stati destinano alla costruzione di nuove carceri, alle forze di polizia ed al personale carcerario, sia per quanto riguarda il numero di persone in stato di detenzione o comunque di chi vive una situazione di conflitto con la giustizia, soprattutto per quanto riguarda i cosiddetti paesi "sviluppati"³² o "ricchi"³³.

Anche se, ovviamente, le politiche nazionali incidono profondamente sull'accelerazione o sul rallentamento del fenomeno³⁴, il costante aumento del ricorso alla carcerazione non è un fenomeno ascrivibile alle politiche dei singoli stati, in quanto piuttosto omogeneo. Le motivazioni sono, con Bauman, da individuare piuttosto nella complessità della globalizzazione, ed in particolare nella "spettacolare pubblicità che nel catalogo delle preoccupazioni dell'opinione pubblica, si è voluto dare ai problemi classificati sotto la voce "legge e ordine" e quindi alla preoccupazione per la sicurezza, per le garanzie e la certezza dell'ordine. Questo, in un vero e proprio *Teufelkreis*³⁵, porta alla crescita della paura e della *Unsicherheit*³⁶ e quindi a soluzioni presentate come efficaci, ma che invece peggiorano la situazione, sovrappopolando le carceri a scopo unicamente simbolico per l'opinione pubblica³⁷.

³¹ Negli Stati Uniti, dal 1980 al 2004 il numero dei detenuti è triplicato, fino a raggiungere la cifra di 2131180, in Italia dal 1988 al 2003 il numero di detenuti è quasi raddoppiato. Cfr. Re L., *Carcere e globalizzazione*, Laterza, Bari 2006.

³² Il termine "sviluppo" fa problema, essendo fondamentalmente occidententrico, ma non è qui il luogo per affrontare tale tematica.

³³ Più del 2% della popolazione degli Stati Uniti è soggetta al controllo del sistema penale. Nel 1979 su 100000 abitanti c'erano 230 detenuti, nel 1997 erano 649. In Norvegia, da 40 reclusi su 100000 abitanti riscontrati nei primi anni '60 si è saliti, a metà anni '90, a 64. In Olanda da 30 a 86, in Inghilterra ed in Galles siamo a 114 su 100000.

³⁴ In Italia ad esempio si possono facilmente individuare le tre leggi "carcerogene" che negli ultimi dieci anni hanno portato all'attuale sovraffollamento, la Fini-Giovanardi sulle droghe, la l.251/2005, nota come legge "ex Cirielli" sulle recidive e la Bossi-Fini sull'immigrazione.

³⁵ "circolo vizioso", "cane che si morde la coda".

³⁶ Termine usato da Bauman per indicare "un particolare senso di insicurezza che è il risultato di tre componenti: l'insicurezza esistenziale (unsecurity), l'incertezza circa le scelte da compiere (uncertainty) e la sensazione di essere esposti a pericoli (unsafety)" da Re L., *Carcere e globalizzazione*, cit. pag. 156.

³⁷ A proposito, alla mia domanda "*Quanto, secondo lei, la fissazione securitaria è connessa col boom carcerario? Come spiega questo fenomeno?*" il prof. Santoro mi ha risposto che "Quando succede qualcosa si dovrebbero fare interventi seri, lunghissimi, in tranquillità, che avrebbero i loro effetti fra dieci anni e questo non è accettabile per l'opinione pubblica. Ti

“Nessuno di noi è sicuro di sfuggire alla prigione. Oggi meno che mai. Nella vita di tutti i giorni il *quadrillage* poliziesco si rafforza: nelle vie e lungo le strade; intorno agli stranieri e ai giovani; è riapparso il reato d’opinione; le misure antidroga moltiplicano l’arbitrio. Siamo sotto il segno del “fermo di polizia”. Ci dicono che la giustizia è debordata. Lo vediamo chiaramente. Ma se fosse la polizia ad averla superata? Ci dicono che le prigioni sono sovrappopolate. Ma se fosse la popolazione ad essere sovraincarcerata?”³⁸

Queste parole che, per la loro sconcertante attualità, potrebbero tranquillamente essere state scritte stamattina, risalgono invece al 1971 e sono l’incipit del Manifesto del GIP, il gruppo di informazione sulle prigioni costituitosi intorno a Jean Marie Domenach, Pierre Vidal-Naquet e niente meno che Michel Foucault³⁹, che andarono ad indagare e denunciare ciò che accadeva in quello che era diventato, e tuttora permane, il “buco nero” del carcere.

Lo scopo del *Panopticon* era infatti sorvegliare che i detenuti compissero certe attività, che la disciplina scolpisse i loro corpi docili, invece a Pelican Bay, prigione statunitense che Bauman considera sintomatica dello *status quo*, ciò che conta è che i reclusi stiano lì e non come e che cosa facciano nelle loro celle di cemento.

“La prigione di Pelican Bay è stata progettata non come luogo di disciplina o di lavoro organizzato ma come un luogo di esclusione, per persone abituate al loro stato di esclusi. (...) se le case di lavoro del *Panopticon* servivano da laboratori della società industriale, (...) la prigione di Pelican Bay è un laboratorio della società “globalizzata”: in essa si mettono a punto le tecniche

faccio un esempio: se tu vai a prenderti la data di inserimento del codice penale della fattispecie autonoma “incendi boschivi”, e questa è veramente sintomatica di un certo modo di fare, vedi che corrisponde ai mesi di luglio e agosto, perché di fronte agli incendi si pensa che l’unico modo per intervenire è creare la fattispecie penale dell’incendio boschivo con una pena più grave, questo è. Cioè è una risorsa simbolica che uno si gioca per far vedere che ha fatto qualcosa, che non serve assolutamente a niente, perché non serve a risolvere il problema, però uno fa vedere che ha fatto qualcosa e la gente è contenta che qualcosa si sia fatto e passa l’ansia. Con l’assurdo che, intanto gli incendi si ripetono ogni anno e ogni anno si aumenta di un poco la pena, si rende più grave”

³⁸ Dal Manifesto del GIP, in Vaccaro S., *Biopolitica e disciplina. Michel Foucault e l’esperienza del GIP (Group d’Information sur les prisons)*, Mimesis, Milano 2005, pag. 77.

³⁹ “Si pubblicano poche informazioni sulle prigioni: è una delle ragioni nascoste del nostro sistema sociale, uno dei buchi neri della nostra vita.” dichiarano. “Abbiamo il diritto di sapere, vogliamo sapere. Ecco perché con alcuni magistrati, avvocati, giornalisti, medici e psicologi, abbiamo formato un Gruppo d’Informazione sulle Prigioni”. Ivi, pag. 78.

con cui confinare nello spazio i rifiuti e la feccia della globalizzazione, e se ne esplorano i limiti.”⁴⁰

Non importa andare a Pelican Bay per capire quale sia, al di là di tutte le retoriche, lo stato attuale delle prigioni e per realizzarne le reali funzioni.

A proposito ho intervistato il già citato Emilio Santoro, docente di sociologia e filosofia del diritto presso la Facoltà di Giurisprudenza dell’università degli Studi di Firenze e parallelamente membro e direttore de “L’Altro Diritto. Centro di documentazione su carcere, devianza e marginalità” di cui io stessa faccio parte. L’associazione, oltre ad avere un comitato scientifico, opera in diverse carceri toscane avendo come fine una “sorveglianza dal basso” del rispetto dei diritti delle persone detenute. Santoro ha quindi un doppio-triplo approccio nei confronti del mondo del carcere, come studioso e docente di filosofia e sociologia del diritto e come persona militante. È proprio per questo che ho deciso di intervistarlo, perché credo che meglio di altri sia in grado di riferire e problematizzare il mondo-carcere nei suoi vari aspetti e contorni. Alla domanda che gli ho posto sullo stato attuale delle carceri e sulla funzione a cui oggi adempiono, ha risposto così:

“Che funzione ha il carcere...ha una funzione di governo delle sacche marginali...per gestire la tossicodipendenza, per gestire l’immigrazione, per gestire i problemi del disagio che disturba. Diciamo, il carcere, se ha una funzione vera è quella di messaggio sociale. Oggi dire “mando uno in galera” serve a dire “io intervengo su un problema sul quale non so come intervenire e soprattutto che richiederebbe tempo per fare un intervento serio, la gente non avrebbe pazienza di aspettare il tempo, io devo prendere i voti domani allora faccio vedere che io intervengo subito e che ho fatto qualcosa. Quindi il carcere si muove ormai molto di più sull’onda di quello che dicono i giornali, che fanno le leggi, piuttosto che su una razionalità sua del carcere. Oggi il carcere è una risorsa simbolica dei politici, nient’altro. Non c’è nessun’altra razionalità nell’uso del carcere.”⁴¹

⁴⁰ Bauman Z., *Dentro la globalizzazione*, Laterza, Bari, 1999, pag. 124.

⁴¹ Dall’intervista al prof. Santoro, 02.03.2010.

Il carcere come istituzione totale

Abbiamo visto brevemente quale sia lo stato attuale delle prigioni. È importante ora mostrare quali siano i meccanismi standard che si perpetuano all'interno di un'istituzione totale in quanto tale e quali siano gli effetti di questi meccanismi sull'individuo internato. Tra i tanti studi sull'istituzione totale si è qui scelto di fare uso di quello di Ervin Goffman che, meglio di altri, ha tracciato in modo semplice, generale ed incredibilmente – purtroppo –, ancora attuale, quali siano le caratteristiche dell'istituzione totale ed i meccanismi che si instaurano come conseguenza sull'internato. Lo scopo è qui di mettere in luce quante e quanto potenti siano le “sbarre” che un internato interiorizza, quanto i poteri che hanno presa su di lui portino all'opposto della sua autonomia e “smussino” il suo sé per far spazio non ad un soggetto libero e attivo che viene ad acquisire gli strumenti che lo rendono in grado di creare la sua vita, ma ad un individuo costretto a subirne una non scelta.

Goffman definisce l'istituzione totale come “il luogo di residenza e di lavoro di gruppi di persone che – tagliate fuori dalla società per un considerevole periodo di tempo – si trovano a dividere una situazione comune, trascorrendo parte della loro vita in un regime chiuso e formalmente amministrato.”⁴² Ogni istituzione della nostra società si impadronisce di tempo e interessi di coloro che da tale istituzione dipendono, ma alcune di esse, nello specifico le istituzioni totali, agiscono con un potere più inglobante, più penetrante di altre. “Questo carattere inglobante o totale è simbolizzato nell'impedimento allo scambio sociale e all'uscita verso il mondo esterno, spesso concretamente fondato nelle stesse strutture fisiche dell'istituzione: porte chiuse, alte mura, filo spinato, rocce, corsi d'acqua, foreste o brughiere.”⁴³

Goffman è ben consapevole del fatto che ogni istituzione totale quali l'ospedale, il manicomio, il carcere, la caserma, i campi per lavori stagionali o le navi mercantili, abbia le sue caratteristiche specifiche ma è anche convinto del fatto che molte siano le caratteristiche che le accomunano, come ad

⁴² Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Edizioni di Comunità, Einaudi, Torino 2001, pag. 29.

⁴³ Ivi pag. 34.

esempio la rottura delle barriere che abitualmente separano tre sfere della vita degli esseri umani quali il dormire, il divertirsi ed il lavorare, normalmente vissute “in luoghi diversi, con compagni diversi, sotto diverse autorità o senza alcuno schema razionale di carattere globale”. L’istituzione totale manipola molti bisogni umani per mezzo dell’organizzazione burocratica di intere masse di persone le cui attività giornaliere vengono compiute a stretto contatto con gli altri, secondo un ritmo prestabilito, imposto dall’alto da un sistema di regole formali esplicite il cui rispetto è garantito da un corpo di addetti alla loro esecuzione, che controllano che “ciascun membro faccia ciò che gli è stato chiesto di fare, in una situazione dove si tenderà a puntualizzare l’infrazione dell’uno contrapponendola all’evidente zelo dell’altro che, per questo, verrà costantemente messo in evidenza.”⁴⁴.

In ogni istituzione totale si può individuare uno scopo ufficiale ultimo, alla realizzazione del quale le varie attività forzate sono orientate secondo un unico piano razionale.

Quando l’internato entra nell’istituzione ha un determinato concetto di sé che è dato in parte, da quello che egli era all’esterno, dagli ordinamenti sociali dai quali era sorretto all’esterno. Al suo ingresso, egli viene immediatamente privato del sostegno che un tal tipo di ordinamenti gli offriva e si trova a smarrire i suoi ruoli abituali a causa della barriera che lo separa dal mondo esterno. È sottoposto ad una serie di umiliazioni, degradazioni e profanazioni del sé che viene sistematicamente mortificato.

“Prima non sapevo che cosa fosse la libertà, poi quando ho provato situazioni come quella sera dell’ingresso in carcere...quando ti dicono “spogliati” e tu ti spogli e non è mai abbastanza quanto ti sei spogliata...lì davanti a tutti... e poi ti dicono di aprire le gambe...e non è abbastanza neanche quello, ti guardano e toccano in mezzo alle gambe per vedere se nascondi della droga anche se tu gli dici che non hai niente...è allucinante... Lo dirò alle mie figlie e alle figlie delle mie figlie, di tenersela stretta la libertà...”⁴⁵

⁴⁴ Ivi pag. 36.

⁴⁵ Da una conversazione con G., una ex-detenua di Sollicciano.

La riduzione del sé inizia con le “procedure di ammissione”, vere e proprie cerimonie di spoliazione dell’individualità del soggetto definite da Goffman come azioni di “smussamento” del sé insieme ad una “programmazione”, visto che grazie ad un tale procedimento, “il nuovo arrivato si lascia plasmare e codificare in un oggetto che può essere dato in pasto al meccanismo amministrativo dell’istituzione, per essere lavorato e smussato dalle azioni di routine.”⁴⁶ Le procedure di ammissione hanno come inizio e garanzia la barriera che le istituzioni totali erigono fra l’internato e il mondo esterno, un taglio netto con le dimensioni spaziali e temporali non appartenenti all’internamento, quindi col passato e col fuori.⁴⁷ Tali procedure consistono nel “fare la storia, fotografare, pesare, prendere le impronte, assegnare numeri, indagare, fare la lista di ciò che la recluta possiede per depositarlo, spogliare, lavare, disinfettare, tagliare i capelli, consegnare i vestiti all’istituto, istruendo il nuovo entrato sulle regole della comunità e assegnandogli l’alloggio”⁴⁸

Goffman spiega come l’essere umano abbia bisogno di un “corredo per la propria identità”, fatto di proprietà personali e di un luogo dove conservarle, attraverso cui poter costruire la propria facciata personale. “Ma, al momento dell’ammissione nelle istituzioni totali, l’individuo viene privato del suo aspetto abituale e del corredo e degli strumenti con cui conservarlo, soffrendo così di una mutilazione personale.”

La procedura di ammissione può essere definita come una sorta di perdita e di acquisto, acquisto del nuovo *status* di internato; una volta spoliato dei vestiti e di tutto ciò che possiede, l’istituzione deve infatti provvedere ad una sostituzione, che consiste in oggetti standardizzati, uniformi nel carattere ed uniformemente distribuiti, abitualmente di un genere molto grossolano, mal

⁴⁶ Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell’esclusione e della violenza*, cit. pag. 46.

⁴⁷ “Questo taglio netto con il passato deve essere attuato in un periodo relativamente breve. Per due mesi il nuovo arruolato non ha il permesso di lasciare la base o di stabilire rapporti con i non cadetti. Questo isolamento completo aiuta a creare un gruppo unito di nuovi arruolati e non un insieme eterogeneo di persone di condizioni diverse. Le uniformi sono consegnate il primo giorno e i riferimenti alla ricchezza e all’ambiente familiare sono proibiti. Sebbene la paga del cadetto sia molto bassa, non gli è permesso ricevere soldi da casa. Il ruolo del cadetto deve sostituire ogni altro ruolo giocato in precedenza; poche tracce riveleranno la sua condizione sociale nel mondo esterno” in Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell’esclusione e della violenza*, cit. pag. 45.

⁴⁸ Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell’esclusione e della violenza*, cit. pag. 46.

fatto, vecchio, e identico per un gran numero di internati. Il sentimento di spoliazione viene inoltre perpetuamente rafforzato dal fatto che gli internati siano soggetti a periodiche perquisizioni, disinfezioni e confische delle eventuali proprietà personali accumulate.

Tali procedure sono spesso accompagnate da “test di obbedienza” il cui scopo è quello di ottenere una certa remissività da parte dell'internato novello, fiaccandone la volontà.

Hanno così inizio alcuni mutamenti radicali in quella che Goffman denomina “carriera morale”, ovvero quella serie di processi, alquanto standardizzati nelle istituzioni totali, determinati dal progressivo alterarsi delle credenze che l'individuo ha su di sé e su coloro che gli stanno intorno e attraverso il quale il sé di una persona viene modificato.

Le istituzioni totali sono inoltre caratterizzate da tutta una serie di regole, imposizioni, ordini o costrizioni di carattere fisico o linguistico che impongono all'individuo di adottare espressioni o atteggiamenti che mortificano il suo sé, come l'essere obbligati negli ospedali psichiatrici a mangiare solo con il cucchiaio o, nelle carceri militari, il doversi mettere sull'attenti ogni qualvolta un ufficiale entra nella prigione, o ancora il doversi rivolgere allo staff chiamandoli “signore”.

In carcere, inoltre, si deve domandare umilmente per iscritto per poter ottenere anche piccole cose, come il permesso di usare il telefono o un dentifricio, un libro, un paio di calze, un lavoro, un flauto, un'aspirina. Il modulo (Modello 393) da compilare, che non può superare le nove parole di richiesta, si chiama domandina⁴⁹ ed è uno dei perni della vita quotidiana e dei rapporti fra sorvegliati e sorveglianti.

Goffman mette in luce come uno dei modi più espliciti di rompere quella che si può chiamare “economia d'azione” di un individuo sia quello di obbligarlo a

⁴⁹ È necessario compilare la domandina per avere un colloquio col direttore, con uno psicologo, con un educatore, con un assistente sociale, col cappellano, per essere autorizzati ad effettuare telefonate, colloqui prolungati, mandare telegrammi o raccomandate, o per effettuare il cambio indumenti stagionali, per essere autorizzati a ritirare quanto depositato presso il magazzino o pacchi postali, per essere impiegati in una qualche attività lavorativa retribuita, essere autorizzati a svolgere attività di gruppo (di studio, ricreative, ecc.), essere autorizzati ad acquistare generi vari (vestiario, alimentari, igiene, cancelleria, ecc.) non disponibili presso l'impresa di mantenimento.

chiedere il permesso o a domandare aiuto per attività che, fuori dall'istituzione, potrebbe decisamente compiere da solo, senza l'ausilio o il permesso di nessuno: "fumare, farsi la barba, andare al gabinetto, telefonare, spendere soldi o imbucare una lettera. Il dover chiedere, non soltanto mette l'individuo nel ruolo, "innaturale" per un adulto, di essere sempre sottomesso e supplice, ma mette anche le sue azioni in balia del personale"⁵⁰, che potrebbe rifiutargli la richiesta⁵¹, costringerlo a formularla più volte senza ottenere ascolto o anche, come spesso accade, ignorarlo.

"...Un capitolo a parte è il regime di disciplina che c'è nel carcere di Livorno. Alle guardie non si può chiedere nulla. Questa è la regola per sopravvivere lì dentro. Stare zitto. Se un detenuto domanda di avere anche un semplice foglio di carta o una medicina si rischia la cella liscia. La scena è questa: tu chiedi una cosa, l'agente arriva e ti risponde male. A quel punto se stai zitto va tutto bene ma e se tu reagisci, beh, loro o ti menano lì o ti portano nella cella liscia, quella di punizione."⁵²

Tra le numerose violazioni che Goffman prende puntualmente in analisi vi è quella prodotta da ciò che egli denomina "esposizione contaminante", che accade lì dove ogni territorio appartenente al sé viene violato, profanato, sia esso fisico o psicologico, attraverso l'obbligo di interventi personali, su fatti e sentimenti privati di fronte ad un pubblico estraneo, attraverso l'obbligo di assumere cibo e medicine, le continue perquisizioni, personali e della stanza, ed attraverso il carattere forzatamente pubblico delle visite. Ciò che avviene

⁵⁰ Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, cit. pag. 69.

⁵¹ "Si calcola che ogni detenuto non compili meno di cinque domandine al giorno. Ma c'è il regolamento carcerario e soprattutto c'è il sospetto a regolare la trattativa. Nessuna richiesta è innocente, fino a prova contraria. La domandina scritta comporta una rispostina scritta, in caso di rifiuto. Dialoghi a distanza dall'effetto talvolta esilarante. Per il mondo dei liberi. Come questi esempi. Autentici. Detenuto: «Chiedo alla Signoria Vostra di poter acquistare un dopobarba marca "Denim"». Risposta: «Essendo questo un Istituto di pena e non un istituto di bellezza, l'autorizzazione è negata» (accaduto nella Casa di reclusione di Grosseto). Detenuto: «Il sottoscritto prega la Signoria Vostra di poter avere 100 chili di bicarbonato». Funzionario: «Specificare il motivo della richiesta». Detenuto: «Avendo chiesto per 100 volte l'autorizzazione all'acquisto di un chilo di bicarbonato, senza ottenere una sola risposta, lo scrivente ha ritenuto di dover comprare il prodotto all'ingrosso». Funzionario: «Non si autorizza. Prodotto in vendita solo al dettaglio» (Casa circondariale di Voghera)." Ferrarella L., Rosaspina E., *Corriere della Sera*, 11 maggio 2000.

⁵² da: www.ristretti.it - Lettere dal carcere: *Livorno, un istituto piccolo e dimenticato* - Radio Carcere, 14 marzo 2006.

con tali esperienze mortificanti è una violazione del proprio mondo privato, che viene continuamente profanato ed alla fine praticamente annullato.

La permanente visibilità provoca inoltre nel sorvegliato una particolare vulnerabilità e soggezione.

“Istituzionalizzazione non significa soltanto privazione di libertà e di esperienze relazionali, ma anche e piuttosto sottomissione forzata a programmi metodici di distruzione psicologica. Uno di questi metodi è l’occhio-che-ti-guarda-continuamente; ovvero la sorveglianza continua, che priva l’individuo di ogni possibile autonomia. Un altro è la privazione della possibilità di disporre, oltre che di se stessi, anche dei propri oggetti personali. Infine la privazione della possibilità di comunicare con gli altri a proprio piacimento. Si viene, in una parola, espropriati di tutto”.⁵³

“la presa di coscienza di tale apparato [di sorveglianza] induce ora una spinta adattativa attraverso l’autodisciplina, l’autovigilanza in cui esperiamo una “internalizzazione senza identificazione” nei valori dell’occhio altrui sopra di noi”⁵⁴

Una delle conseguenze della perpetua visibilità e micropenalità è un costante stato di ansia da giudizio-punizione. “Una volta data un’autorità di tipo militare e una regolamentazione che sia applicata a tutti i livelli e severamente imposta” afferma Goffman, “gli internati – e in particolare le nuove reclute – vivono in uno stato d’ansia insopportabile nella paura di infrangere le regole, e nell’attesa delle conseguenze di una simile infrazione”⁵⁵.

⁵³ Curcio R., Petrelli S., Valentino N., *Nel bosco di Bistorco*, Edizioni Sensibili alle Foglie, 2005, pag 277.

⁵⁴ Vaccaro S., *Biopolitica e disciplina. Michel Foucault e l’esperienza del GIP (Group d’Information sur les prisons)*, cit. pag. 52.

⁵⁵ Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell’esclusione e della violenza*, cit. pag. 70.

Verso l'eteronomia: l'infantilizzazione del detenuto

Il sistema dei privilegi che vige all'interno dell'istituzione totale fa rientrare l'internato in un campo di movimento ben preciso, in cui i suoi margini di libertà sono altamente circoscritti, incanalati, ridotti.

Oltre all'organizzazione dello spazio, del tempo e della logica *del bastone e della carota* (che verrà approfondita in seguito) l'eteronomia è organizzata attraverso una costante tendenza all'infantilizzazione del detenuto, uno dei criteri fondanti della pedagogia carceraria.

La persona umana viene ridotta alla dimensione bambinesca e posta alla mercè fisica e morale dell'istituzione, attraverso il linguaggio, attraverso un processo di minimalizzazione dell'autonomia, attraverso la forzata delega costante dell'adempimento dei propri bisogni e la costrizione ad aderire ad un nuovo corpo che è quello dell'istituzione, da cui dipende completamente.

“Forse chi non ha vissuto una simile situazione di impotenza non può rendersi conto delle umiliazioni cui va incontro una persona, per altro sana, una volta privata dell'autorizzazione a fare il più piccolo passo da sola, costretta a chiedere continuamente, anche per le più piccole necessità come avere biancheria pulita”⁵⁶

“quando entri in galera ti senti mutilato. Non hai più braccia, né gambe. Le cose che ti servono sono distanti. Non sono più autosufficiente. Devo sempre chiedere ad un altro: allo spesino, al lavorante, alla guardia. Per ogni cosa devo fare la domandina. L'impatto con l'immobilità, con la restrizione dello spazio è devastante”⁵⁷

L'autonomia d'azione viene violata spezzando o violentando proprio quei fatti che, nella società civile, hanno il compito di testimoniare a colui che agisce e a coloro di fronte ai quali si svolge l'azione, che egli ha un potere sul suo mondo – che si tratta cioè di una persona che gode di autodeterminazione, autonomia e libertà d'azione “adulte”.

⁵⁶ Johnson, Dodds, *The Plea for the Silent* cit., p. 39. in Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, cit. pag. 69.

⁵⁷ Sofri A., Ceraudo F., Ferri Battuti, ArchiMedia Edizioni, Pisa 1999, pag. 10.

“Infrenato tra sbarre e cancelli, costretto a fare e a non fare determinate cose, vive la sua vita artificiale in un ambiente dove la sua volontà ed il suo arbitrio sono praticamente chiusi a chiave, come chiuso a chiave è il suo corpo.

Nel tentativo di fronteggiare ogni tipo di pressione e di violenza non potrà che contare sulla propria capacità di trovare all'interno del recinto carcerario una qualsiasi forma di *modus vivendi*. Riesce ad adattarsi solo a condizione di oggettivarsi. In sostanza nega se stesso come essere autonomo al fine di sopravvivere come oggetto, come cosa.”⁵⁸

Lo spazio funge da cornice opprimente di una tormentosa ripetitività dell'esperienza di un tempo che non passa mai. Il tempo è infatti uno dei fattori che maggiormente priva il detenuto della sua capacità di autonomia, della sua facoltà di crearsi autonomamente. In carcere l'orario costituisce una trama fissa ed eterodiretta, non modificabile, in cui anche gli spazi che il soggetto riesce a sottrarre alla definizione istituzionale vengono invasi dalla deprivazione passivizzante di stimoli e motivazioni che la rigida estraneità dell'istituzione induce. Anche nella realtà esterna accade che vi siano attività fisse ad orari fissi ma per il soggetto c'è sempre la possibilità di attuare variazioni o di dare una struttura diversa alle propria scansione delle giornate.

In carcere il tempo è iper-misurato, nella durata della lunghezza della detenzione, nella scansione ossessivamente ripetitiva e fissa degli orari quotidiani, imposti e non scelti. Di contro l'effettiva durata della detenzione è incerta, particolarmente durante la detenzione cautelare, ma anche dopo la definizione della condanna, a causa della possibile applicazione dei benefici e delle altre opportunità previste dalla legge.

Nel carcere, dunque, tutto converge nel deprimere la possibile iniziativa del soggetto.

“La torsione dell'azione reclusiva, sia essa risocializzante o terapeutica, mira infatti a spezzare nel recluso, sia esso detenuto o ricoverato, ogni autonoma attività: a farne un uomo-agito, dunque un non-uomo. Non importa che questa passivizzazione venga attuata ricorrendo all'isolamento, alla limitazione del movimento, all'espropriazione della possibilità di decidere, al controllo ossessivo, piuttosto che agli psicofarmaci, al letto di contenzione, al

⁵⁸ Sofri A., Ceraudo F., Ferri Battuti, cit. pag. 14.

coma insulinico o all'elettrochoc. Ciò che in ogni caso ne risulta, infatti, è un soggetto irreversibilmente alterato nella sua esperienza relazionale e nelle sue discipline di gestione del corpo.”⁵⁹

L'infantilizzazione del detenuto passa anche attraverso il tipico linguaggio carcerario. Ad esempio i detenuti che si occupano della pulizia dell'istituto vengono chiamati “scopini”, coloro che si occupano della spesa “spesini” e lo strumento attraverso cui i detenuti effettuano le loro richieste è la suddetta onnipotente “domandina”. È da notare come anche Foucault metta in luce il modo in cui il discorso del “dominio della perversità” sia pieno di termini puerili, che evidentemente instaurano una dinamica di potere ben precisa in cui da una parte c'è il giusto, l'adulto, il potere, il medico e dall'altra il sottoposto, il bambino, lo sbagliato, il malato, o almeno l'individuo da correggere. Si nota “una sorta di riduzione della criminalità al livello infantile, designata con il linguaggio dei genitori o della morale dei libri per bambini”⁶⁰.

⁵⁹ Curcio R., Petrelli S., Valentino N., *Nel bosco di Bistorco*, cit. pag. 277.

⁶⁰ Foucault M., *Gli Anormali. Corso al College de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2007, pag. 40-41.

La Legge Gozzini

ovvero il sistema disciplinare “del bastone e della carota”

“la Gozzini ha creato un carcere sulla contrattazione, cioè “tu stai buono, ti comporti bene e io ti riduco l’afflittività della pena”, una specie di contratto tacito tra amministrazione penitenziaria e soggetti di esecuzione pena di cui la magistratura di sorveglianza fa da controllore e garante, quindi, se vogliamo, un carcere paternalista”⁶¹

Una volta entrati in un’istituzione totale, afferma Goffman, mentre procede il processo di mortificazione, l’internato comincia a ricevere istruzioni, formali ed informali, sulle “regole della casa”, costituite da privilegi e compensi dati in cambio di obbedienza e buona condotta e, naturalmente, sanzioni disciplinari. Dal momento in cui il processo di *spoliazione* e di *smussamento* agisce sull’internato, indebolendo la relazione che egli ha con il proprio sé, “è il sistema dei privilegi che gli fornisce una struttura su cui fondare la propria riorganizzazione personale.”⁶² In un’istituzione totale

“anche i più piccoli segmenti dell’attività di una persona, possono essere soggetti alle regole e ai giudizi dello staff; la vita dell’internato è penetrata da una costante interazione dell’altro che tende ad una costante sanzione, (...) Ogni regola priva l’individuo dell’opportunità di equilibrare i suoi bisogni e i suoi obiettivi in un modo personalmente efficace, e lo fa entrare nel terreno delle sanzioni. È in questo senso che l’autonomia dell’azione viene violata.”⁶³

Goffman sottolinea inoltre come le punizioni cui si va incontro all’interno di un’istituzione totale, designate come la conseguenza di un’infrazione alle regole, sono più dure di qualsiasi esperienza uno possa aver avuto nel proprio mondo familiare e quando si parla di privilegi non si intendono i comuni profitti, favori o valori che si considerano come privilegi nel mondo esterno, ma semplicemente l’assenza di privazioni cui nessuno presumerebbe,

⁶¹ Dall’intervista al Prof. Santoro, 02.03.2010.

⁶² Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell’esclusione e della violenza*, cit. pag. 76.

⁶³ Ivi pag. 67.

abituamente, di dover sottostare. Ciò che l'internato prima considerava come garantito, all'interno dell'istituzione diventa gratificazione, premio. Molti di quelli che fuori sono considerati dei diritti inalienabili della persona, scontati, divengono favori da mendicare o potenziali gratificazioni: divengono "carote". Alcune delle sanzioni disciplinari consistono nel ritirare, temporaneamente o definitivamente, i privilegi, o nell'abrogare il diritto ad ottenerli.⁶⁴

Il "sistema del bastone e della carota" è conosciuto nel mondo familiare esterno all'istituzione come lo strumento usato abitualmente nei confronti di animali e bambini.⁶⁵ Tale sistema, infatti, "tendente a condizionare il comportamento, non è altrettanto largamente usato con gli adulti".⁶⁶

Nello specifico il sistema disciplinare di "regole della casa" attualmente vigente all'interno delle case di reclusione è l'Ordinamento Penitenziario⁶⁷

⁶⁴ L'art. 37 o.p. disciplina le ricompense rimandando al regolamento di esecuzione. Le ricompense sono dei provvedimenti amministrativi di encomio quali ad esempio i permessi premio di uscita e la riduzione della pena per la liberazione anticipata, e sotto il profilo economico essi rappresentano un premio che viene dato ai detenuti che conseguono ottimi risultati scolastici.

⁶⁵ "Come si può mantenere, secondo lei, l'ordine?"

Noi abbiamo delle idee molto precise. I detenuti non devono scambiare il carcere per un albergo dove fare quello che vogliono. Sono qua perché si sono macchiati di colpe verso la nostra società e il nostro popolo. Sono qua per espiare e devono farlo in assoluto mutismo e rassegnazione.

Concretamente cosa vuol dire?

Vuol dire per prima cosa metterli a tacere sin da subito. Poi instaurare un clima dove loro, alla fine, spontaneamente si comportano come subordinati. È un po' come con le bestie. A un cane devi far capire chi comanda e a chi deve obbedire. Per farlo devi anche ricorrere alle maniere forti. Mettere subito in chiaro, e ricordarlo spesso, quali sono i ruoli. Chi comanda e chi deve ubbidire." Dalla ricerca condotta da Emilio Quadrelli dal nome *Stranieri in carcere: una ricerca etnografica*.

⁶⁶ "...dato che l'incapacità a mantenere il modello di vita richiesto porta di solito a svantaggi indiretti ad essa conseguenti, non certo ad una punizione specifica immediata." Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, cit. pag. 78-79.

⁶⁷ Riporto qui in nota gli articoli dell'attuale Ordinamento Penitenziario riguardanti il regime disciplinare, le ricompense e le infrazioni con le conseguenti sanzioni disciplinari:

Art.36: Regime disciplinare

Il regime disciplinare è attuato in modo da stimolare il senso di responsabilità e la capacità di autocontrollo. Esso è adeguato alle condizioni fisiche e psichiche dei soggetti.

Art.37: Ricompense

Le ricompense costituiscono il riconoscimento del senso di responsabilità dimostrato nella condotta personale e nelle attività organizzate negli istituti.

Le ricompense e gli organi competenti a concederle sono previsti dal regolamento.

Art.38: Infrazioni disciplinari

I detenuti e gli internati non possono essere puniti per un fatto che non sia espressamente previsto come infrazione dal regolamento.

Nessuna sanzione può essere inflitta se non con provvedimento motivato dopo la contestazione dell'addebito all'interessato, il quale è ammesso ad esporre le proprie discolpe.

modificato dalla legge Gozzini⁶⁸, ovvero la legge n. 663 del 1986, nata su iniziativa del senatore cattolico della sinistra indipendente Mario Gozzini. Essa ripristinò la riforma penitenziaria del 1975, che negli anni precedenti era stata sospesa a causa dell'emergenza antiterrorismo. Alla luce di questo la Gozzini formalizzava l'esistenza di due circoli distinti, da una parte detenuti ordinari, per i quali dispose un percorso rieducativo e una serie di misure alternative alla detenzione, dall'altra gli "speciali", la cui detenzione era caratterizzata da un regime durissimo e da una notevole attenuazione dei diritti.⁶⁹

La Gozzini rappresentò una svolta notevole anche perché aprì le porte del carcere a nuovi soggetti che prima non appartenevano a quel mondo, quali gli operatori, gli educatori, gli assistenti sociali e l'equipe di osservazione, secondo il principio sancito dall'articolo 27 comma 3° della costituzione secondo cui il trattamento penitenziario deve tendere alla rieducazione dei detenuti, stabilendo così l'importanza all'interno degli istituti penitenziari di un percorso rieducativo. La privazione della libertà, aspetto afflittivo della pena,

Nell'applicazione delle sanzioni bisogna tener conto, oltre che della natura e della gravità del fatto, del comportamento e delle condizioni personali del soggetto.

Le sanzioni sono eseguite nel rispetto della personalità.

Art.39: Sanzioni disciplinari

Le infrazioni disciplinari possono dar luogo solo alle seguenti sanzioni:

- 1) richiamo del direttore;
- 2) ammonizione, rivolta dal direttore, alla presenza di appartenenti al personale e di un gruppo di detenuti o internati;
- 3) esclusione da attività ricreative e sportive per non più di dieci giorni;
- 4) isolamento durante la permanenza all'aria aperta per non più di dieci giorni;
- 5) esclusione dalle attività in comune per non più di quindici giorni.

La sanzione della esclusione dalle attività in comune non può essere eseguita senza la certificazione scritta, rilasciata dal sanitario, attestante che il soggetto può sopportarla. Il soggetto escluso dalle attività in comune è sottoposto a costante controllo sanitario.

L'esecuzione della sanzione della esclusione dalle attività in comune è sospesa nei confronti delle donne gestanti e delle puerpere fino a sei mesi, e delle madri che allattino la propria prole fino ad un anno.

⁶⁸ Bisogna sottolineare che la legge Gozzini ha però subito numerose revisioni nel corso degli anni, come sottolinea il prof. Santoro: "La Gozzini non esiste più, cioè il carcere della flessibilità della pena non esiste sostanzialmente più, cioè questa retorica che ogni tanto si sente del "bisogna rivedere la Gozzini"...la Gozzini non esiste più. Cioè questi meccanismi della possibilità di rivedere la pena non esistono più per la maggior parte dei detenuti, esiste per poche centinaia di detenuti dei 66000 che abbiamo oggi in carcere, o esiste per periodi di vita detentiva molto ridotti."

⁶⁹ Il circuito della carcerazione speciale venne ristrutturato dalla riforma del 1986, che sostituì all'articolo 90 il nuovo articolo 41-bis e introdusse il regime di sorveglianza speciale per i condannati o imputati "che con i loro comportamenti compromettono la sicurezza ovvero turbano l'ordine negli istituti o con violenza o minaccia impediscono le attività degli altri" Bronzini, Palma, *La riforma penitenziaria*, pag. 489-500.

veniva considerata in sostanza il mezzo per tendere al recupero sociale del condannato mediante il suo trattamento individualizzato.⁷⁰

Gli elementi del trattamento previsti erano l'istruzione (art.19 o.p.), il lavoro (art. 20 e ss o.p.), sia interno che esterno (art.21), la religione (art. 26 o.p.), le attività ricreative, culturali e sportive (art. 27 o.p.), i contatti con il mondo esterno (art. 17 o.p.), ovvero la partecipazione di privati e di istituzioni o associazioni pubbliche o private alla azione rieducativa, i rapporti con la famiglia (art. 28 o.p.) attraverso forme di contatto quali i colloqui, la corrispondenza, le telefonate (anche se con le modalità e le cautele previste dal regolamento), disciplinati dall' art. 18. Tali elementi vennero insomma inseriti all'interno del percorso rieducativo e insieme alla "buona condotta" rappresentavano il primo passaggio attraverso il quale poteva essere osservata la personalità di ciascun detenuto, al quale seguivano i permessi premio, la semilibertà e l'affidamento ai servizi sociali. Alla magistratura di sorveglianza il compito di decidere sull'opportunità della concessione dei benefici.

Alle spalle di quel giudizio – e questo è un punto di particolare importanza ai fini di questo lavoro – viene ad applicarsi tutto quello che Foucault chiamerebbe il *sapere-potere* sull'individuo e quindi i colloqui con psicologi, assistenti sociali, educatori, le "indagini sociali", i "rapporti di sintesi".

"Tutto un sapere individualizzante si organizza, prendendo come campo di riferimento non tanto il delitto commesso (almeno allo stato isolato) ma la virtualità di pericolo che si nasconde in un individuo e che si manifesta nella condotta quotidianamente osservata. Qui la prigione funziona come un apparato di sapere."⁷¹

Nascono le riunioni settimanali dei gruppi di Osservazione e Trattamento⁷², equipe composte dagli operatori trattamentali dell'Amministrazione penitenziaria, da rappresentanti della direzione del personale di custodia ed

⁷⁰ L' art. 13 recita che "il trattamento penitenziario deve rispondere ai particolari bisogni della personalità di ciascun soggetto. Nei confronti dei condannati e degli internati è predisposta l'osservazione scientifica della personalità per rilevare le carenze fisiopsichiche e le altre cause del disadattamento sociale. (...) Per ciascun condannato e internato, in base ai risultati dell' osservazione, sono formulate indicazioni in merito al trattamento rieducativo da effettuare ed è compilato il relativo programma, che è integrato o modificato secondo le esigenze che si prospettano nel corso dell' esecuzione."

⁷¹ Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 138.

⁷² A cui io stessa prendo parte presso l'Istituto Penale Minorile di Firenze.

eventualmente da psichiatri, criminologi, insegnanti e volontari, col compito di valutare “come nel corso della pena si compie l’evoluzione dell’individuo. Hanno cioè il compito di stabilire a quale livello si trovi la perversità e pericolosità dell’individuo”⁷³

L’osservazione doveva avere inizio con l’ingresso in carcere e seguire l’individuo fino al termine dell’esecuzione penale, rilevando così i mutamenti che a livello personale e di vita di relazione si manifestano, verificando i risultati degli interventi attuati, aggiornando il programma di trattamento sulla base dei progressi o delle difficoltà che si registrano nel corso dell’esecuzione della pena.⁷⁴

I reclusi vennero da quel momento portati a vivere individualmente la detenzione, ognuno per conto suo, in modo da non compromettere le proprie *chance* di accesso ai benefici di carattere premiale che la legge introduceva, come permessi premio⁷⁵, affidamento al servizio sociale⁷⁶, detenzione domiciliare⁷⁷, semilibertà⁷⁸, liberazione anticipata⁷⁹, non-menzone⁸⁰.

⁷³ Foucault M., *Gli Anormali. Corso al College de France (1974-1975)*, cit. pag. 45.

⁷⁴ “un castigo che si attribuisce la funzione di rendere il delinquente «non solo desideroso, ma anche capace di vivere rispettando la legge e di sopperire ai propri bisogni» (...) attraverso l’economia interna di una pena che, se sanziona il crimine, può modificarsi (abbreviandosi o, se il caso lo richiede, prolungandosi) secondo che si trasformi il comportamento del condannato.” Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 21.

⁷⁵ Il giudice di sorveglianza può autorizzare per un tempo non superiore a quarantacinque giorni all’anno il condannato a lasciare il carcere. Per l’applicabilità di questa misura è richiesto che il reo sia stato condannato a meno di tre anni di galera, o a più di tre anni ma ne abbia scontati almeno il 25%, oppure che abbia scontato almeno 10 anni se condannato all’ergastolo. Per l’applicazione della norma è in linea di principio sufficiente non nuocere agli altri detenuti o all’amministrazione della prigione, senza che vi sia (secondo i suoi detrattori) alcuna attiva partecipazione alla rieducazione.

⁷⁶ Il condannato a meno di tre anni di prigione può subire alcune limitazioni alla sua libertà di circolazione o alle sue frequentazioni, essendo però inserito in un programma di riabilitazione che prevede, fra le altre cose, l’inserimento del mondo del lavoro e la disintossicazione da eventuali dipendenze. Questa misura è ad esempio applicata a tossicodipendenti ed alcolisti.

⁷⁷ Quando si è condannati alla reclusione e restano non oltre due anni da scontare, o quando si è condannati all’arresto di qualsiasi durata, la legge Gozzini consente di scontare la pena in casa propria o altrui, o in altro luogo di dimora, anche pubblico. Questo beneficio si può ottenere nei casi seguenti: donna incinta o che allatta la propria prole ovvero madre di prole di età inferiore a tre anni con lei convivente; persona in condizioni di salute particolarmente gravi che richiedono costanti contatti con i presidi sanitari territoriali; persona di età superiore a 65 anni, se inabile anche parzialmente; persona di età minore di 21 anni, per comprovate esigenze di salute, di studio, di lavoro e di famiglia.

⁷⁸ Se non si è affidati ai servizi sociali, le pene detentive non superiori ai sei mesi possono essere scontate in regime di semilibertà, cioè passando in carcere solo le ore notturne. Il regime di semi-libertà è applicabile agli ergastolani che hanno scontato almeno vent’anni in carcere.

⁷⁹ La norma prevede che il condannato, in determinate circostanze, possa scontare la pena seguendo un calendario di 9 mesi invece che di 12, ovvero vedendosi scontati 45 giorni di pena

È però importante sottolineare che gli intenti della Gozzini non erano, almeno apertamente⁸¹, quelli di diminuire la libertà individuale, ma di aumentarla, di dare anzi speranza per un percorso individuale di progressiva libertà. La sua applicazione nella pratica è stata invece tutt'altra cosa, per non parlare delle modifiche e restrizioni che si sono succedute nel corso degli anni, che hanno portato all'accentuazione del carattere premiale dei benefici, o della trasformazione in beneficio di ciò che sarebbe stato previsto come diritto, come ad esempio il lavoro, spesso usato come premio. E la premialità porta con sé necessariamente la frammentazione e il soffocamento del conflitto.

Violenze e rivolte all'interno delle carceri scomparvero quasi totalmente. "Il fatto è che ognuno ha qualcosa da perdere;"⁸² affermò lo stesso Gozzini, "anche gli ergastolani, se commettono delitti in carcere, sanno che annullano certe possibilità, altrimenti aperte. L'ordinamento è uno strumento di governo che agevola il mantenimento dell'ordine e della sicurezza."⁸³

"L'intero progetto riformatore sperimentato all'interno del "laboratorio carcere" senza troppi fronzoli, si riduce a un paio di enunciati. In prima battuta la rottura dei vincoli e dei legami collettivi: delegittimazione di ogni agire autonomo e indipendente dei prigionieri, in funzione di un rapporto individualizzato dei medesimi con l'istituzione. In seconda la riduzione a

ogni sei mesi di carcerazione. La normativa prevede di contare fra i sei mesi di carcerazione anche i momenti in cui il carcerato ha beneficiato di altre agevolazioni.

⁸⁰ Norma introdotta da emendamenti successivi. Prevede che il condannato che tiene una condotta esemplare e gode di uno sconto di pena possa uscire dal carcere con la fedina penale pulita. La fedina penale consultabile dai privati risulta quindi priva di tracce di reato, in modo da facilitare un reinserimento nella società civile e soprattutto nel mondo del lavoro.

⁸¹ Secondo Quadrelli "quello che ad uno sguardo superficiale, poteva apparire come l'ennesimo utopico sogno riformatore: la "risocializzazione" del carcere, alla prova dei fatti, si è dimostrato un progetto di ben altro spessore e intriso di un realismo operativo tanto audace quanto determinato", ovvero un progetto di "smaterializzazione del carcere nel mondo, perché al contempo ha carcerizzato l'intera società" All'interno di questo quadro delineato da Quadrelli, "l'istituzione penitenziaria cessa di essere il luogo privilegiato dell'asse potere/repressione perché è osservata non nella sua "particolarità" (il confinamento di quote marginali di popolazione) ma nella sua "generalità" (il laboratorio "politico" dove sperimentare "tecniche" di assoggettamento esportabili sull'intero corpo sociale)" La società viene quindi "carcerizzata" mediante la rottura dei vincoli e legami collettivi in funzione di un rapporto individualizzato dei vari "casi" con l'istituzione e attraverso la patologizzazione di ogni devianza. Quello che prima era il "proletariato" unito ed in lotta diviene quindi un insieme di individui assoggettati alla macchina produttiva.

⁸² AIGM MG, 12, f. "porto Azzurro, prot. N. 988800/3091 del MGG-DGIPP-Segreteria-Rep.I, 7 novembre 1987, in De Vito C., *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia*, Laterza, Bari 2009, pag. 114.

⁸³ Ivi pag. 114.

patologia o malattia di qualunque comportamento non immediatamente ascrivibile alle retoriche e ai modelli comportamentali della società legittima”⁸⁴

Nell’applicazione della legge Gozzini, come mette in luce Emilio Santoro, ha prevalso l’aspetto paternalista nei confronti del reinserimento sociale.

“Poteva essere usata come un momento di empowerment dei detenuti, però sicuramente ha prevalso l’aspetto di usare i benefici come governo dei detenuti. Usare la Gozzini nell’altro modo avrebbe richiesto una enorme rivoluzione culturale degli operatori penitenziari e non solo. Diciamo che così ha aperto le porte ad una gestione sostanzialmente paternalista”⁸⁵

Si crea così una sorta di blocco interno nel detenuto, che non solo non mette in atto rivolte ma preferisce ingoiare i soprusi invece di spendere le sue energie per pretendere il rispetto dei suoi diritti.

“uno si chiede come fanno i 1000 detenuti di Sollicciano a reggere? Fanno solo piccole rivolte, di poche ore, qualche fornellino che vola, qualche branda che brucia. E come è possibile? È la legge. È la legge che, anche se non funziona, funziona a livello di blocco interno. I detenuti vengono prima stritolati dal carcere e poi viene data loro la carota, come dici tu. Pensano tutti “io tra 1, 2 5, 10 anni potrei essere fuori, allora è meglio stare buono ed ingoiare.””⁸⁶

“quello che è successo in carcere, alla fine è successo dappertutto. Se ti guardi intorno tutti vivono come se fossero in libertà provvisoria. Con la paura addosso e ognuno pronto a fottere l’altro per qualunque cosa. E questo succede nella malavita e tra i regolari. È che ognuno pensa a sfangarsela solo per se stesso e se c’è da abbassare la testa lo fa, senza riguardi per nessuno, soprattutto per se stesso.”⁸⁷

⁸⁴ Quadrelli E., *Gabbie metropolitane. Modelli disciplinari e strategie di resistenza.*, DeriveApprodi, Roma 2005, pag. 277.

⁸⁵ Dall’intervista al Prof. Santoro, 02.03.2010.

⁸⁶ Da una conversazione con Giuliano Capecchi, ex presidente dell’associazione Pantagruel.

⁸⁷ Quadrelli E., *Gabbie metropolitane. Modelli disciplinari e strategie di resistenza.*, cit. pag. 21.

Negli ultimi anni si è notato quello che Quadrelli definisce come il “venir meno del capitalismo buono” ed il “ritorno alla cara e vecchia repressione”, riassumibile nell’efficace formula coniata e realizzata dall’ex sindaco di New York Rudolph Giuliani della *Tolleranza Zero*. Ma “La facile constatazione che, nell’epoca attuale, il potere di spada torni, forse più che in un recente passato, a esercitare e a rivendicare un ruolo da protagonista, non è di per sé un indicatore tale da modificare alla radice l’intero paradigma potere/produzione. Tra “potere disciplinare” e “potere di spada””, infatti, come afferma Quadrelli, “non vi è contrapposizione *aut aut* ma *et et*.”. L’autore mette in luce come nell’attuale scenario “alle retoriche della prigione educativa finalizzate alla conciliazione sociale e al recupero dei cosiddetti soggetti criminali e devianti si sia sempre più sovrapposto il modello punitivo-repressivo o, nella versione prosaica ma non priva di cinico realismo, l’idea di carcere come “semplice” luogo di discarica e occultamento dei sempre più numerosi rifiuti sociali”⁸⁸.

Per quanto quindi il carcere paternalista sia tutt’altro che auspicabile, ci si trova oggi costretti, davanti all’evidenza della situazione attuale, a considerarlo come il male minore, in confronto al carcere dell’incapacitazione-contenzione a cui si assiste.

All’oggi (dati aggiornati al 21 aprile 2010) in Italia ci sono 67.452 detenuti (42.530 italiani e 24.922 stranieri), capienza che risulta essere il 156% rispetto a quella regolamentare. Dei 67.452 ben 29.791 sono in attesa di giudizio, il 24% sono tossicodipendenti, il 37,1% sono immigrati, di cui il 85-90% senza permesso di soggiorno.

“si vive nell’assurdo, in una farsa pirandelliana, dove il 60% delle persone detenute non ha accesso ai diritti basilari, né alle possibilità più semplici. E quando usciranno non riusciremo a garantire loro né casa né lavoro né permesso di soggiorno”⁸⁹

Il sovraffollamento non sembra arrestarsi, le condizioni igienico-sanitarie sono devastanti, l’abuso di psicofarmaci è in costante aumento, gli episodi di violenza si moltiplicano, e con essi gli atti di autolesionismo ed i suicidi. Nel

⁸⁸ Quadrelli E., *Gabbie metropolitane. Modelli disciplinari e strategie di resistenza.*, cit. pag. 279.

⁸⁹ Da una conversazione con un’educatrice del carcere di Sollicciano di Firenze.

2009 nelle carceri italiane ci sono stati 72 suicidi, oltre all'infinito numero di tentati suicidi⁹⁰.

La maggior parte dei detenuti sono esclusi dal trattamento perché in custodia cautelare o per carenze di personale. Non sussistono quindi le condizioni materiali affinché le suddette “rieducazione” e “risocializzazione” possano avvenire.

⁹⁰ In carcere ci si toglie la vita diciotto volte più di quanto si faccia fuori. Dati del Centro Studi di Ristretti Orizzonti, www.ristretti.it. Fonte: DAP (Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria).

Superpanopticon e super istituzione totale?

Fin qui mi sono occupata della realtà specifica dell'istituzione totale carcere, anche se accennando al contesto prima storico, poi giuridico e sociologico in cui si colloca.

Ora vorrei mostrare come certi attrezzi categoriali serviti per la lettura della realtà finora delineata, come “panopticon”, “istituzione totale”, “riduzione”, “smussamento” e “programmazione” del sé possano essere spendibili anche per una lettura di ciò che esula dal contesto-gioco carcere. Senza con questo restituire una visione che riporti la società contemporanea come eccessivamente anossica, ma semplicemente mostrare come la *cura di sé*, insieme con la messa in discussione del ruolo e dell'identità sociale che necessariamente comporta, sia altrettanto necessaria nell'universo-carcere quanto fuori da esso, e quindi, come la portata dell'impresa di Punzo trascenda lo spazio in cui si realizza.

I. ha lavorato tre anni per l'Ikea e racconta: “Il mondo Ikea è una struttura totalitaria che associa, senza contraddizione, il più esasperato individualismo a quello dell'azienda/famiglia dove tutto è ricondotto all'interno di un clima di tipo comunitario. (...) tutto questo crea un universo molto difficile da scardinare se non, attraverso forme di resistenza individuali o di piccoli gruppi che si ribellano al dominio”⁹¹. Già lo stile architettonico delle sedi della sua azienda sembra essere modellato su quello delle istituzioni totali, infatti non vi sono aperture verso il mondo esterno. “L'intera vita del lavoratore Ikea” continua I., “è presa in carico dall'azienda. Insomma la struttura architettonica è completamente funzionale al progetto di isolamento e di annientamento psicologico a cui è deputato chi lavora in quest'azienda. Un isolamento che è propedeutico al passaggio immediatamente successivo, quello di costruire intorno al singolo un modello di relazioni sociali interamente governato dall'azienda. (...) quello che l'azienda ti chiede è una dedizione totale a lei in cambio di una sua dedizione totale a te (...) Tutta la vita deve essere modellata

⁹¹ Quadrelli E., *Gabbie metropolitane. Modelli disciplinari e strategie di resistenza.*, cit. pag. 261.

sulle esigenze della ditta, non è pensabile una vita al di fuori dell'azienda (...) L'azienda si preoccupa di tutto, anche della tua socialità. Lavori in azienda, mangi in azienda, fai il mutuo con l'azienda, ti diverti con l'azienda, (...) ti sposi in azienda, perché questa è la condizione ideale per la macchina aziendale. (...) L'azienda è insomma un microcosmo completo, autosufficiente, che non ha bisogno di nessun rapporto col mondo.”⁹²

Il “modello-Ikea”, si configura come un modello totalitario il quale “più che ad acquisire della forza lavoro, mira a sussumere intere esistenze”⁹³, gestendo in maniera omnicomprensiva la vita di chi vi prende parte.

Gli echi di Goffman risuonano chiaramente.

Il sé di chi entra a far parte di un tale universo viene riplasmato e riprogrammato secondo le esigenze dell'azienda, anche attraverso un infinito sistema di prove che danno accesso a passaggi di categoria progressivi. Conseguenza ne è l'assenza di qualunque tipo di solidarietà tra i lavoratori. “Ogni dipendente riceve una pagella annuale dove è valutato e classificato interamente. (...) La tua fotografia con relativa promozione è esposta in tutti i centri Ikea. (...) in questo modo si scatena una guerra permanente di tutti contro tutti per accedere ad un livello minimamente superiore”⁹⁴. Non mancano neanche le punizioni, infatti vengono predisposti reparti e zone di punizione dove vengono collocati i dipendenti che non rispettano le regole.

Questo modello di gestione sembra essere una tendenza ormai diffusa nel mondo del lavoro: l'Ikea si è semplicemente limitata a perfezionare ed esasperare dei meccanismi che si trovano ormai dappertutto.

Fin dai primi livelli di formazione dei manager d'azienda viene infatti insegnato il cosiddetto “involving people”.

Tale modello di gestione trova le sue radici nella “Total Quality Management” (TQM), il “sistema di gestione per la Qualità Totale” che ha permeato il mondo delle aziende occidentali a partire dagli anni '80 dello scorso secolo, sulla base degli insegnamenti di Konosuke Matsushita e di altre “filosofie” giapponesi per

⁹² Ivi pag. 262.

⁹³ Ivi pag. 260.

⁹⁴ Ivi pag. 262.

la qualità, che prevedono un coinvolgimento totale di tutti gli attori del ciclo di vita del prodotto nel raggiungimento della *mission* aziendale.

Matsushita afferma infatti:

“Per noi l’essenza del management è precisamente l’arte di mobilitare le risorse intellettuali di tutto il personale perché si mettano al servizio dell’azienda. (...) Sappiamo che l’intelligenza di un gruppo di dirigenti, per quanto brillanti e capaci essi siano, non è più sufficiente a garantire il successo.”⁹⁵

Quando si parla di *Qualità Totale* si pone particolare attenzione al fatto che i concetti della stessa siano applicati facendo leva sull’intera organizzazione aziendale, gestendo le risorse umane come un fattore di successo, e quindi attraverso meccanismi di formazione permanente e valorizzazione del personale: “Il totale coinvolgimento di tutte le persone che, a tutti i livelli, operano all’interno di ciascuna organizzazione permette di porre le loro capacità al servizio dell’azienda stessa.”⁹⁶.

Vediamo quindi come l’Ikea non è altro che un’estremizzazione, se vogliamo orwelliana, di un modello di gestione totalizzante ben consolidato ed universalmente accettato.

Per quanto riguarda, invece, il modello panoptico e la sua spendibilità per l’analisi della società contemporanea, è importante rilevare come la globalizzazione e le tecnologie digitali abbiano condotto in un mondo in cui il controllo viene esercitato mediante nuove protesi che intensificano la sorveglianza. Ciò non toglie che le vecchie categorie interpretative risultino ora desuete.

“La supervisione (...) esplose dalla sua torre centrale di controllo per irradiarsi su una superficie di intensità molto più vasta, che oggi domina la nostra vita quotidiana sia rasoterra a livello dei portoni delle banche o dei *gates* di passaggio negli aeroporti o dei check points sparsi a vigilare l’accesso a spazi privilegiati (...) sia su di noi, nella pletora di satelliti

⁹⁵ Frase del 1989 di Konosuke Matsushita, fondatore della Panasonic, tratta dalle *slides* di un corso di ingegneria gestionale dell’Università degli Studi di Firenze.

⁹⁶ Ivi.

comunicativi e di controllo posti in orbita geostazionaria nello spazio in via di militarizzazione invasiva”⁹⁷

Assistiamo infatti ad una sorta di *Superpanopticon*, un'estensione del panoptismo al corpo sociale tutto, attraverso, da una parte, gli apparati di controllo biometrico e di dataveglia, dall'altra, attraverso il bombardamento di immagini, televisive e non, che colonizzano l'immaginario collettivo imprimendo negli individui un determinato modello estetico, di consumo e di vita in generale, “trasmettono il messaggio di uno stile di vita, il loro stile di vita.”⁹⁸ A proposito Bauman parla di *Synopticon*, indicando con esso il sistema di controllo dei molti sui pochi, ovvero delle masse sui protagonisti delle immagini dei *mass media*, appunto. In un tale scenario i molti “viewer” desiderano ed emulano il modello che viene propugnato loro mediante la “seduzione”:

“Il Synopticon non ha bisogno di costringere nessuno, seduce la gente perché guardi. E i pochi che vengono guardati sono rigidamente selezionati. (...) Segregati e separati in terra, i locali incontrano i globali nelle trasmissioni televisive dal cielo. Gli echi degli incontri hanno risonanza globale, sopraffacendo tutti i suoni locali riflessi dalle mura terrene, la cui impenetrabile solidità di prigione viene così rivelata e resa più forte”⁹⁹

Da una parte quindi si producono identità sempre più standardizzate, dall'altra le si rendono sempre più trasparenti all'occhio altrui, realizzando così un *biopotere* che agisce attraverso strumenti di *ortopedia* pubblica e generalizzata, “in cui l'interiorizzazione disciplinare è rafforzata oltremodo dai nuovi apparecchi di sorveglianza”¹⁰⁰.

L'unica pratica di resistenza possibile a scenari di questo tipo – che si parli di un'istituzione totale, di un'azienda dalla gestione totalizzante o di una società che tende ad omologare le identità degli individui che ne fanno parte – pare

⁹⁷ Vaccaro S., *Biopolitica e disciplina. Michel Foucault e l'esperienza del GIP (Group d'Information sur les prisons)*, cit. pag. 54.

⁹⁸ Bauman Z., *Dentro la Globalizzazione*, cit. pag. 61.

⁹⁹ Ivi pag. 60-61.

¹⁰⁰ Vaccaro S., *Biopolitica e disciplina. Michel Foucault e l'esperienza del GIP (Group d'Information sur les prisons)*, cit. pag. 55.

essere la *cura di sé*, un *lavoro di sé su di sé* che parta innanzitutto da una messa in discussione permanente della forma che assumiamo. La messa in discussione di se stessi dovrebbe andare di pari passo con quella dell'altro che ci viene costruito intorno e quindi dei rapporti di potere in cui si è inseriti.

Probabilmente la coscienza dell'alto grado di eteronomia è estremamente maggiore in un internato in un'istituzione totale piuttosto che in un "sedotto" dalle immagini televisive o in un lavoratore Ikea, anche se gli spazi di libertà che si configurano per questi ultimi meriterebbero di essere quantomeno messi in discussione.

L'emancipazione dei disciplinati non può che essere opera dei disciplinati stessi ma credo che il primo *cuneo* di resistenza alla presa dell'attuale potere non possa che essere costituito dalla *cura di sé*, di cui l'impresa artistica di Armando Punzo rappresenta una somma declinazione.

“non esiste un altro punto, originario e finale, di resistenza al potere politico, che non stia nel rapporto di sé con sé”¹⁰¹

¹⁰¹ Foucault M., *L'etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in *Archivio Foucault III*, cit. pag. 293.

Entrare nello spazio del teatro: “la forza della creazione, della ri-creazione, la possibilità dell’immaginazione del teatro di ricreare il mondo, quindi le potenzialità, le possibilità.”¹⁰²

Stralci di storia

Cercherò ora di tracciare le tappe e gli aspetti più significativi della storia di questa impresa artistica, che ben si evincono dai temi dei vari spettacoli. È per questo che farò largo uso delle pennellate efficaci che costituiscono i commenti e le presentazioni degli spettacoli scritte dal regista nel corso degli anni.

“..l’inizio è nella sottrazione..”¹⁰³

Tutto ha effettivamente avuto inizio nella sottrazione.

Era l’inverno del 1989 quando Armando Punzo e Annet Henneman decidono di “rinchiudersi volontariamente” all’interno del carcere di massima sicurezza di Volterra sottraendosi materialmente al mondo esterno. Da quel giorno Armando Punzo vive una sorta di semilibertà al contrario, stando sette, otto, a volte dieci ore al giorno in carcere e tornando a dormire a casa.

“Io non volevo far parte, non ho mai voluto far parte di questo mondo...ho cercato delle strade, ho trovato il teatro e ho capito che non era nemmeno il teatro. Io volevo un posto, un luogo che nemmeno il teatro...nemmeno il teatro poteva rispondere alle mie esigenze. Era troppo compromesso anche quello. Quindi sono venuto in un posto che forse era la negazione di tutto, in fondo io volevo mettere in scena un’impossibilità, quello che almeno per gli altri sembra un’impossibilità, cioè volevo, attraverso questa compagnia, entrare in un carcere, che è la negazione massima dell’immaginazione, della

¹⁰² Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

¹⁰³ Ivi.

creatività, della cultura, delle possibilità dell'apertura della mente, ma è un luogo di segregazione e basta...”¹⁰⁴

Molti pensano che la sua sia stata una scelta dettata da motivi ideologici o sociali. Invece, semplicemente, in quegli anni Punzo voleva fare uno spettacolo con molti attori e un giorno, a Volterra, guardando il carcere di fronte al loro teatro, ha pensato che lì forse c'era la possibilità di farlo. Dopo qualche mese è arrivata dal Comune di Volterra, inaspettatamente, la proposta di realizzare un laboratorio di due mesi con i detenuti del Maschio. È stato un incontro così importante e ricco che da allora non è più uscito ed ha creato, con la collaborazione prima di Annet Henneman, ora con quella dell'associazione culturale Carte Blanche, una vera compagnia di teatro laddove sembrava impossibile che potesse mai avvenire.

In questo luogo di segregazione hanno proposto un laboratorio di teatro, diverso da quelli che normalmente vengono portati avanti negli istituti di detenzione, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo. Armano Punzo svolge infatti un lavoro quotidiano.

“Il teatro noi lo facciamo tutti i giorni. A volte, quando ci sono state delle difficoltà, ho visto Armando, Cinzia¹⁰⁵, stare con noi anche a Natale, a Pasqua. Cioè praticamente si può dire che durante tutto l'anno Armando c'è sei giorni su sette, a volte anche sette su sette. C'è uno stretto contatto con noi, cioè viene la mattina, viene il pomeriggio, a volte viene anche la sera...”¹⁰⁶

“Entrando in carcere ci eravamo dati una sola regola: non chiedere e non parlare del perché fossero detenuti. Una regola non rigida ma che serviva a precisare il nostro ruolo e competenza all'interno dell'Istituto senza correre il rischio di diventare degli “assistenti sociali aggiunti””¹⁰⁷

“Allora era il deserto, proprio, era proprio un deserto di sassi e dovevi far nascere un filo d'erba e quindi partire da zero. Se oggi le condizioni sono

¹⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁵ Cinzia De Felice, responsabile dell'organizzazione generale di Carte Blanche oltre che moglie di Armando Punzo.

¹⁰⁶ Da un'intervista a S. M., uno degli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza, ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

¹⁰⁷ Dalla presentazione di *Masaniello*.

difficili, (...) allora erano veramente impossibili, facevi 'sta cosa ma era veramente per follia personale, perché era impossibile avere a che fare con nessuno, cioè nessuno ti ascoltava veramente, a nessuno interessava veramente, quindi ho dovuto costruire tutto questo da zero. Agli inizi c'era un tentativo di semplificazione estrema, perché tu dovevi far avvicinare le persone, dovevi andare incontro alle persone, quindi i tentativi erano ad esempio i testi in napoletano, tutto quello che poteva essere mediazione enorme per cercare di aprire una breccia, una strada..."¹⁰⁸

Per i primi quattro anni la compagnia ha messo infatti in scena spettacoli tratti dalla tradizione napoletana. Per primo *La gatta cenerentola* di Roberto De Simone (1989), poi *Masaniello e O' juorno È San Michele* (1990).

"Dopo la concretezza di Masaniello avevo bisogno di passare attraverso una realtà più evanescente, più astratta. Non mi bastava più narrare una storia in particolare, ho frammentato il testo e l'ho rigirato in modo da far emergere dal biancore della scenografia, attraverso un coro di voci, di suoni, di volti, di gesti, di emozioni, la storia dura di tutto un popolo. Era come camminare per le strade antiche di Napoli, dei Quartieri Spagnoli, senza mai entrare veramente in casa di qualcuno."¹⁰⁹

Il corrente di Elvio Porta (1991) è stato l'ultimo spettacolo interamente in napoletano.

"C'erano ancora tante contraddizioni da far emergere, tante cose da dire. Il Carcere diventava ancora una volta metafora. Una metafora aspra. Elvio cercava emozioni, fonti e per me non era sempre facile seguirlo nelle ragioni della scrittura. Abbiamo passato molti pomeriggi a cercare una strada, ma più che altro io raccontavo della mia esperienza in Carcere, parlavamo degli Attori-detenuti, di Napoli. Un giorno abbiamo scoperto di aver trascorso entrambi la nostra infanzia a Cercola, un paesino alle porte di Napoli. *Il Corrente* è il frutto di questa collaborazione. Oltre alla spettacolarità, alla coralità, ecc., questo testo ha come caratteristica importante di riuscire a raccontare quello che di universale c'è in un microcosmo come quello di un Istituto di Reclusione. Mi ha affascinato alla prima lettura vedere come tutte le cose che ci eravamo detti rifiorissero in quelle parole. Un testo che senza

¹⁰⁸ Da una conversazione con Armando Punzo.

¹⁰⁹ Dalla presentazione di *O' juorno 'e San Michele*.

pietismi o facili paternalismi, che essi stessi non vorrebbero, rispetta la dignità di gente che sta pagando. Questa volta sono entrato veramente in casa di qualcuno.

L'azione si svolge nel cortile della Fortezza dell'Isola di Ventotene nel luglio 1799. Un gruppo di marinai imbarcati sul "Corrente" stanno per essere giudicati per ammutinamento, omicidio di due ufficiali superiori e disastro navale. Per la prima volta, quindi, una novità assoluta, scritta apposta per la Compagnia della Fortezza che da lontano ci ha guidati e indicato la rotta da seguire."¹¹⁰

Il 1993, col *Marat-Sade* è un anno importante, un anno che ha rappresentato un cesura forte. "È stato un grosso cambio. Potremmo anche dividere tra prima del *Marat Sade* e dopo il *Marat Sade*"¹¹¹ afferma lo stesso Punzo, dato che da quell'anno il regista decide di abbandonare la tradizione napoletana e che gli spettacoli della Compagnia della Fortezza iniziano ad essere portati in tournée anche fuori dal carcere, richiesti da importanti teatri e festival italiani. Inoltre, sempre quell'anno, il *Marat-Sade* vince il Premio Ubu come miglior spettacolo dell'anno.

“Rivoluzione individuale o rivoluzione politica e sociale?”

Il testo di Weiss, mettendo a confronto Marat e Sade, sembra volutamente non rispondere a questa domanda come se si trattasse di una futile dissertazione intellettuale, un pretesto per lasciar emergere altro. Di fatto, rende molto evidenti la struttura nella quale si svolge l'azione e i tentativi di censura del direttore del Manicomio, ogni qual volta un folle esce dal solco della rappresentazione. Ho proposto questo testo ai detenuti attori proprio partendo dall'apoteosi della scena finale.

Durante le ultime battute della recita, la situazione sfugge al controllo dei guardiani e del direttore che nel caos generale è obbligato a far calare il sipario, mentre Sade, alato, ride trionfante, facendoci intuire che l'epilogo non è casuale.

¹¹⁰ Dalla presentazione de *Il Corrente*.

¹¹¹ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Carlotta Foglino, in Foglino C., *Teatro e carcere: l'esperienza organizzativa della Compagnia della Fortezza*, tesina per il Corso Organizzatori dello Spettacolo della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi.

Oltre la rappresentazione c'è il caos, sembra suggerirci, ma anche il fermento di una nuova vita in embrione che fa paura, terrorizza per la sua incontrollabilità.

Ed è per questo che sarà necessario calare il sipario, nasconderla alla vista del pubblico, soffocarla, censurarla. Fin qui il testo unito alle nostre interpretazioni, la storiella ridotta all'osso per trovare un aggancio con i detenuti della Compagnia e un punto di partenza comune. Al di là di questo ci siamo noi: uomini, artisti e detenuti che si confrontano con il tema della rivoluzione, della censura e della paura nei confronti della vita.”¹¹²

Segue, nell'anno successivo, la rappresentazione de *La prigionia* (1994) - tratto dal testo di Kenneth Brown.

“Avevamo già letto *The Brig* nel '90, ma decidemmo che non era il caso di affrontare questo testo che ci portava a confrontarci direttamente con il tema del carcere in un momento in cui sentivamo che era più importante prendere le distanze dal luogo e dal contesto in cui operavamo. Noi volevamo fare teatro anche se questo poteva sembrare contraddittorio agli occhi degli altri. In quei tempi - eravamo agli inizi del secondo anno di lavoro - tutto sarebbe stato preso come una sterile denuncia contro l'istituzione fatta da detenuti e da qualche operatore ideologizzato. Nulla di più pericoloso, ovvio e scontato per il percorso che cominciavamo a veder delineato per il teatro in carcere. Nessuno poteva conoscere il nostro progetto e così mentre tanti pensavano che ci eravamo chiusi in un carcere a fare animazione ai detenuti, noi lavoravamo alla costruzione del nostro teatro e della Compagnia della Fortezza. Dopo *Marat-Sade* nel '93 decidemmo che era venuto il momento di affrontare questo testo, nel tentativo di avvicinare anche gli altri ai retroscena di un'esperienza così ricca ed importante. *La prigionia*, che racconta l'assurdità di un carcere militare, punitivo dei Marines, era divenuto, già nel primo studio del '94, come una prova da affrontare dove erano importanti non le parole del testo, ma i suoni, l'atmosfera di costrizione, il ripetersi di alcune parole e di alcune situazioni. Oggi ci auguriamo che questo spettacolo riesca a suggerire qualcosa che vada oltre l'immagine del carcere e dei detenuti.”¹¹³

¹¹² Dalla presentazione del *Marate Sade*.

¹¹³ Dalla presentazione de *La prigionia*.

Nel 1995 è la volta della rappresentazione di *Eneide II Studio* con la partecipazione degli allievi della Scuola di arte drammatica Paolo Grassi di Milano.

“Non si trattava di una messa in scena dell’Eneide, ma di alcune suggestioni da essa suggerite e profondamente legate alla nostra storia e al nostro tempo. Resistere, andare avanti, senza mai fermarsi: ciò che rimane è la necessità di fuggire da un passato distrutto e degenerato diretti verso l’ignoto.”¹¹⁴

Nel 1996 la Compagnia della Fortezza mette in scena *I Negri* da Jean Genet, uno spettacolo di grande impatto visivo.



I Negri. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 1996, foto di Stefano Vaja.

I Negri sono loro: “una compagnia di negri che recita per un pubblico di bianchi”, che di fronte al pubblico gioca con le terribili tipizzazioni di Lombroso.

“Quando ho chiuso il testo per la prima volta ho pensato: i Negri sono loro. Un pensiero così semplice e allo stesso tempo così inquietante. (...) Mi sono chiesto come si doveva sentire Genet, cosa doveva essersi portato dentro, qual era stata la sua umiliazione, cosa aveva mosso la sua penna per

¹¹⁴ Dal sito www.compagniadellafortezza.org

arrivare a scrivere quelle cose e prendere allo stesso tempo distanza, attraverso la forma dei suoi scritti, dalla condizione biografica di partenza. Credo si tratti dell'incontro tra la disperazione ed una feroce autoironia. Abbiamo lavorato privilegiando questa condizione di fondo rispetto alla vicenda raccontata nel testo. Ci siamo chiesti, come suggerito dallo stesso Genet, cosa significa essere Negri, di che colore sono i Negri e, soprattutto, come ci si sente ad essere Negri.”¹¹⁵

Nell'agosto '95 e nel dicembre '96 in coincidenza di giornate di spettacolo, avvengono rapine ed evasioni da parte di due detenuti attori della Compagnia. Tali episodi provocano la sospensione del lavoro teatrale per quattro mesi per “motivi di sicurezza”, provvedimento totalmente insensato, in quanto a quei tempi i membri della compagnia usufruivano dei permessi premio per partecipare agli spettacoli all'esterno, quindi avrebbero potuto evadere o compiere le rapine in qualunque altro momento: la cosa non fu affatto facilitata dalla partecipazione agli spettacoli ma a pagare fu tutta la Compagnia della Fortezza. Risultò infatti quell'anno impossibile lavorare ad un nuovo spettacolo e venne allestita una retrospettiva dei loro tre principali spettacoli: il *Marat Sade*, *La prigione* e *I Negri*.

Nell'autunno del '97 viene a mancare Enzo Graziani, il direttore del carcere che fin dall'inizio aveva permesso alla compagnia di sviluppare il suo progetto teatrale e l'aveva sostenuta ed incoraggiata. Il 1998 fu quindi un anno difficile da tutti i punti di vista. “La Compagnia ha rischiato di sparire” racconta Punzo:

“Abbiamo vissuto difficoltà enormi, all'esterno del carcere, che si riflettevano sul teatro: siamo arrivati a capire che non saremmo potuti andare avanti. Ci siamo sentiti come Pupi siciliani appesi in un armadio che una volta all'anno vengono tirati fuori per poi essere richiusi dentro. E allora, da parte mia, è venuto il bisogno di scuotere questa situazione, proprio con il teatro. Leggevo testi, pensavo al nuovo lavoro, ma sempre avevo in me l'idea imprescindibile di morte: non una morte letteraria, ma quella certa, concreta, vicina, oggettiva della Compagnia e del nostro lavoro durato dieci anni. Non vedevamo prospettive ed affrontavamo questa produzione come fosse l'ultima. Stavamo perdendo un grande amore. Poi Ariosto, l'Orlando Furioso,

¹¹⁵ Dalla presentazione de *I Negri*.

ad un certo punto è apparso come simbolo di una mancanza di amore. Una mancanza che riconoscevamo tra noi, ma soprattutto in tutti quelli che ci era attorno. Orlando Furioso è arrivato come un antidoto alla malattia, al virus, all'abbandono, alla morte. La ricerca di Angelica è in realtà la ricerca della vita, l'ansia della vita nella nostra situazione di morte vicina. Questo ci ha aiutati a ritrovare un senso. Siamo partiti dall'immagine dei Pupi siciliani, da quello che resta nella nostra memoria di questa antica forma d'arte, a quegli occhi che nel silenzio del retroscena, dove sono rimasti ordinatamente appesi, ti guardano dicendo tutto senza dirti nulla. Sono apparsi i bambini, i giochi di quand'eravamo bambini. Orlando per noi è dunque anche il gioco di trovare le voci, le parole, il gioco della finzione, dell'immaginazione. «...quanto più Orlando, nella sua folle ricerca d'amore, si sveste della sua armatura più diventa uomo», mi aveva suggerito Mimmo Cuticchio mostrandomi le sue creature e il suo teatro dei Pupi a Palermo. Abbiamo provato a lungo seduti, tutti seduti. Non lo avevamo mai fatto. Era come se non avessimo le gambe. In quella stanza non potevamo appenderci e per alcuni mesi ci siamo immobilizzati su quelle sedie. E se prima cercavamo di asciugare, di togliere, di scavare, oggi ci troviamo ad inventare, a creare, a cercare qualcosa che porti alla teatralità del teatro. Abbiamo lavorato dall'esterno verso l'interno, abbiamo cercato la finzione dell'Orlando che rispettasse il poema dell'Ariosto ma che ci portasse soprattutto al piacere di fare e giocare con il teatro. Volevamo far apparire il teatro, con uno sforzo che è lo sforzo del teatro stesso, in una situazione paludosa, stagnante, come era quella che vivevamo quando abbiamo cominciato a provare. Non vedevamo luce, solo cunicoli bui: e questo percorso alla ricerca del teatro era anche un percorso dentro di noi, nella nostra storia.

Ritrovare il teatro, ritrovare l'amore: ecco il confronto con l'Orlando Furioso. Di fronte alle difficoltà, alla mancanza di speranza, si imponevano scene, voci, personaggi. L'Orlando non arriva mai al tragico, ma racconta di "donne, cavalieri, armi", sempre come in un fantastico gioco, solare e caldo: è stata la cosa che ci ha fatto alzare dalle sedie, ci ha fatto ritrovare il teatro, ci ha fatto riconoscere il gioco. Per un tempo abbiamo anche pensato che sarebbe stato uno spettacolo di soli uomini rivolto ad un pubblico solo femminile a cui comunque noi dedichiamo questo spettacolo. Ora, rischiando, chiediamo al pubblico di venire a giocare con noi, quasi come

venire a fare teatro con noi, chiediamo di esserci più vicini, quasi condividere con noi il piacere di fare teatro.

È come se il nostro teatro si fosse perduto nei meandri di un labirinto giocoso che è l'Orlando Furioso ma che è anche un luogo fisico concreto dove tutti cercano tutto e tutti e non possono che ritrovare se stessi.”¹¹⁶

Nel luglio del 1999 viene rappresentato *Insulti al pubblico*, tratto da Peter Handke. Nel cortile del carcere viene posizionata un'enorme piscina, in cui gli attori nuotano come se fossero in un villaggio vacanze.



Insulti al pubblico. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 1999, foto di Stefano Vaja.

L'ambiente carcerario viene trasformato in un idilliaco quanto artificiale paesaggio da copertina di agenzia per il turismo, con tanto di palme e sabbia. Lo spettacolo cerca di mettere a nudo attraverso l'ambiente da villaggio vacanze le opinioni, purtroppo diffuse e attuali più che mai, secondo le quali i detenuti vivrebbero in una condizione di privilegio, in luoghi simili ad hotel a cinque stelle e mantenuti con le tasse dei cittadini. Lo sfrenato dimenarsi dei

¹¹⁶ Da una conversazione con Armando Punzo raccolta da Andrea Porcheddu.

villeggianti in piscina, Punzo in versione animatore e la musica disco fanno da sfondo a frasi di un realismo sconcertante che mettono a nudo il pubblico, smascherandolo nei suoi pensieri più borghesi ed ipocriti.

Il clima di sconforto per quanto riguarda l'accettazione da parte del mondo esterno e l'appoggio delle istituzioni continua ad essere tangibile anche in questo spettacolo, infatti ai primi di luglio viene negata alla compagnia la possibilità di usufruire dell'articolo 21 per rappresentare *I Negri* fuori dal carcere durante Volterrateatro. Queste le parole di Armando Punzo dopo aver appreso la notizia:

“Insulti al pubblico diventa l'ultimo spettacolo della Compagnia della Fortezza. Non è più possibile garantire il futuro di questa esperienza in queste condizioni. (...) Il lavoro di un anno si riduce quest'anno a due repliche all'interno del carcere. Un pensiero miope vuole ancora incatenarci, per comodità, a discorsi ipocritamente e falsamente rieducativi, non professionali e mai come azione contro il Teatro, contro l'immagine che gli altri hanno dell'attore e del teatro. È assurdo, a distanza di tanti anni, avere la percezione che anche noi ci siamo conquistati un piccolissimo posto come fenomeni da baraccone, come animatori di second'ordine in questo villaggio globale dell'idiozia che ormai sembra avvolgere tutti.”

Nel 2000 Carte Blanche ottiene la totale gestione artistica, organizzativa e amministrativa del festival Volterrateatro. Quell'anno la compagnia mette in scena il *Macbeth*, presentandolo così: “...è accaduto qualcosa dentro di noi che ci ha fatto rivolgere il nostro sguardo a questo testo. Ci ha portati a dialogare con l'assenza di luce che emanano queste figure maledette, come un'amara consapevolezza del nostro ruolo e della nostra funzione.

Arriva un momento in cui non è possibile sottrarsi a se stessi.

Non potevano dopo tanti anni di lavoro in carcere non arrivare a confrontarci con il male e il bene, il delitto, il crimine, l'assassinio, l'incubo e sulla funzione catartica ed educativa che il *Macbeth* dovrebbe avere sul pubblico e sugli attori.”

Lo spettacolo fu realizzato in modo geniale, sullo stile di uno psicodramma, con fini ironicamente terapeutici, sempre divertendosi ad assecondare il senso comune del teatro-terapia per carcerati.

“Il Macbeth è stato un trabocchetto per il pubblico. Abbiamo finto di mettere in scena uno psicodramma. Ero in scena come uno psicoterapeuta e gli attori attraverso la “Macbeth-terapia” prendevano consapevolezza dei propri errori e dei lati più oscuri della propria personalità. Mettevo in scena con la loro complicità quello che alcuni avrebbero voluto vedere.

Allo stesso tempo, e principalmente, per me si trattava di distruggere l’idea del Macbeth come messa in scena teatrale convenzionale e tentare di far emergere la forza straordinaria dell’autore. Ho deliberatamente mentito facendo credere che quella era la mia pratica usuale, che quello era il mio obbiettivo.

Alcuni hanno creduto a quello che hanno visto e lo hanno anche scritto sui giornali. Avevo bisogno di avere una conferma di quello che avevo intuito. Non ho nemmeno smentito con chi mi intervistava ed era convinto di aver capito tutto. Purtroppo sono pochi quelli che cercano di approfondire il senso di questo lavoro.”¹¹⁷

Nel 2001 è la volta di un altro spettacolo che prende spunto da un testo shakespeariano, l’ *Amleto*.

“Non si può ridurre la forza dell’Amleto a sola rappresentazioni se vogliamo spingerci più in là del teatro e far sì che questa tragedia si parli ancora.

Altri autori prima di noi hanno distrutto l’involucro dell’Amleto facendo emergere di nuovo le domande che in esso Shakespeare ha posto. Basti pensare a Laforgue, Mueller e tutti gli altri che hanno in qualche modo vissuto e non rappresentato il dramma di Amleto.”

Nel 2002 Armano Punzo e la Compagnia della Fortezza iniziano invece a lavorare su Bertold Brecht, con uno studio su *L’opera da tre soldi*.

“Un titolo fulminante che descrive esattamente la nostra Opera. Mentre leggevo, pensavo che correvamo il rischio di essere ridotti, dagli altri, a personaggi di quell’Opera, peraltro superata, e che dovevamo sottrarci, denunciare, quello che sembrava essere - l’immagine - il doppio deformato, retorico e odioso di noi stessi.

¹¹⁷ Punzo A., *Da istituto di pena ad istituto di cultura: carcere metafora del mondo esterno*, http://62.77.55.137/site/Scuola/nella_scuola/scenari_teatro/punzo.htm

Brecht si meravigliava del successo dello spettacolo perché mentre il suo intento era di attaccare la borghesia dell'epoca, si ritrovò a fare soldi e a conquistare Berlino. Un rischio questo, credo, che noi non correremo mai. Chi avrà mai il coraggio di pagare dei delinquenti e non degli attori che recitano i delinquenti? Si preferisce un'arte, al limite delinquenziale, che un delinquente che produce arte. La diversità, comunque, attira, intriga, incuriosisce. Brecht, quando arriva a descrivere il bandito Macheath, ci suggerisce che ai borghesi piacciono le storie di delinquenti, di banditi, perché attraverso un processo di distanziamento - direi molto opinabile - pensano che non saranno mai come loro. Le distanze si possono mantenere - si devono mantenere - anche attraverso una sorta di tolleranza buonista di cui siamo completamente invasi.

La convinzione - forse la speranza? - è che un borghese non può essere un bandito. La sola differenza è, aggiunge ancora Brecht, che un bandito, un delinquente, a volte, non è un vile. Si sa che la viltà e l'ipocrisia hanno un posto privilegiato nella nostra cultura. Il buonismo e la tolleranza strumentale imperante, pur di mantenere lo stato delle cose, deforma, inghiotte e rielabora, a proprio vantaggio, qualunque cosa incontri sul suo cammino nella sua marcia trionfalmente demenziale.

Ma alcuni degli aspetti più interessanti della Compagnia della Fortezza sono proprio il suo essere e non essere al tempo stesso, il suo essere - non - essere teatrale e la non facile adesione che il pubblico può mettere in campo nei confronti di quelli che gli risuonano dentro, comunque, come portatori di una diversità che difficilmente possono condividere fino in fondo.”¹¹⁸

Lo studio sull'Opera da tre soldi di Brecht si conclude l'anno successivo con la rappresentazione de *I pescecani ovvero cosa resta di Bertold Brecht*.

“I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht, è un delirante grido di denuncia contro la folle malattia che sta oramai contagiando il mondo. Ingiustizie, prevaricazioni, arroganza e soprattutto sete di denaro e potere sono tipiche dei pescecani che stanno oramai divorando tutto...”

I pescecani viene rappresentato per la prima volta durante Volterrateatro del 2003 ed è arrivato adesso al suo settimo anno di tournée nei teatri italiani.

¹¹⁸ Dalla presentazione dell'Opera da tre soldi.

“Nel Grand Hotel di Volterra...(che è il Grand Hotel del Mondo) Can Can, Luci Rosse, Ballerine, Ballerini, Assassini, Magnaccia, Barboni, Puttane, Travestiti, Ricchi, Signori, Ladri, Ruffiani, Maniaci, Preti, Vescovi, Giocatori, Guardiaspalle, Musicisti, Cabarettisti, Traditori e Giuda, si impossessano della scena.

Non si salva niente.

Il comunismo è finito

I Politici La Chiesa

I borghesi

Noi

I soldi

La fame

Le canzoni popolari dialettali.

Nulla è più sufficiente.

Tutto è già stato detto (?)

Brecht va tradito.

Dal tradimento della forma può rinascere la vita.

Non ci si può fermare al senso, alle parole, alla forma della sua drammaturgia.

Bisogna risalire alle motivazioni che si possono intuire dietro la forma del testo.

Bisogna riscrivere con fedeltà.

Esser fedeli tradendolo.

Del testo cancellare i legami, le corrispondenze, la successione, dilatare una parola, accordarsi con il suono, stemperare un'immagine, far emergere un particolare.

Non ci si sforza di essere attuali, lo si è.

Pane e acqua per tutti.

Il tempo verrà e mi darà ragione, ma io non ci sarò.

Sarò sottratto,almeno, al compiacimento.”¹¹⁹

¹¹⁹ Dalla presentazione de *I pescecani ovvero cosa resta di Bertold Brecht*.

Nel 2004 è la volta dello spettacolo *P.P. Pasolini ovvero l'elogio del disimpegno*, nato come un elogio ad un “breve momento di resa di Pasolini”, di “scoraggiamento più che legittimo, umano, estetico, politico”¹²⁰.

“Il ruolo di un poeta non è quello di morire per gli altri e di fornire parole, è innanzitutto vivere come esempio nella propria opera, fornire contraddizioni folgoranti, lottare contro il vuoto, l'amnesia, la morte.

E allora, cosa avviene quando cediamo per un momento, quando speriamo in cuor nostro di sottrarci a questo mondo, a quello da noi immaginato e a noi stessi?

Quale mondo, come non aspettando altro, prende il sopravvento, si concretizza e si impossessa della scena?

Dimenticare per un momento, andare oltre i propri confini, andare oltre i propri credo e credenze, confinare oltre ogni nostro limite, arrivare a vedere cosa c'è di là.

E cosa c'è di là?

Quante altre possibilità ci sono?

C'è un'altra possibilità?

Quando la follia non ci è data in dono, quando tutte le strade sembrano percorse ci rifugiamo nella poesia, nella nostra arte.

E quando questa sembra impotente dove siamo condotti?

E quando quello che conosciamo non basta più cosa avviene?”¹²¹

“Non ci credo più e questa è la mia libertà. Questo mondo è da dimenticare.

Tutta la vita come l'abbiamo immaginata e vissuta dobbiamo dimenticarla.

E non ci sono lacrime da versare. Non c'è tristezza da scomodare.

Ogni perdita deve essere salutata come gioia. Oggi si ricomincia daccapo, ogni gesto prende un nuovo senso. Ogni gesto è un inno alla vita.

Io ascolto la vita che è in me, e non ho dottrine, non ho religioni.”¹²²

¹²⁰ Dalla presentazione di *P.P. Pasolini ovvero l'elogio del disimpegno*.

¹²¹ Ivi.

¹²² Ivi.



P.P. Pasolini ovvero l'elogio del disimpegno. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2004, foto di Stefano Vaja.

“Io mi chiedo: è possibile passare una vita
sempre a negare, sempre a lottare, sempre
fuori dalla nazione, che vive, intanto,
ed esclude da sé, dalle feste, dalle tregue,
dalle stagioni, chi le si pone contro?
Essere cittadini, ma non cittadini,
essere presenti ma non presenti, essere
furenti in ogni lieta occasione,
essere testimoni solamente del male,
essere nemici dei vicini, essere odiati
d’odio da chi odiamo per amore,
essere in un continuo, ossessionato esilio
pur vivendo in cuore alla nazione?”¹²³

¹²³ Da una poesia di Pasolini scritta nel 1960 che ha la forma di una epistola in versi indirizzata a Pietro Nenni, pubblicata sull’*Avanti!* il 31 dicembre 1961.

Nel 2005 viene rappresentato *Appunti per un film*, spettacolo che parte da un confronto tra la concezione del mondo di Brecht e quella di Pasolini. Se *I pescecani* aveva l'intento con Brecht di denunciare "l'impossibilità dell'essere umano ad immaginarsi aldilà dei propri limiti, facendo un lavoro anti-naturalista che denunciava il male insito nell'umanità in un clima di grande festa, un lavoro fatto essenzialmente sulla teatralità, sull'espressionismo e sui ritmi serrati", il *P.P. Pasolini* partiva dalla questione "se fosse giusto guardare sempre e solo al male che ci circonda."

Appunti per un film si interroga ora sul nuovo mondo da immaginare, "nasce dall'esigenza di percorrere ancora "un'altra strada" nel tentativo disperato di raccontare la realtà, che si dimostra sempre più imprevedibile e irrealista"¹²⁴

"Quale uomo bisogna immaginare? È ancora giusto immaginare un uomo come modello da voler imporre agli altri? Esiste l'uomo giusto? E questo modo di agire non nasconde in fondo un rifiuto della realtà dell'uomo?"

È possibile pensare che ci sia un uomo "naturale"?

Forse possiamo solo muoverci tra i guasti del mondo, alla ricerca di qualcosa e qualcuno a cui affidare il ruolo di "Salvatore".

Possiamo farlo solo come gioco, il grande gioco del mondo"¹²⁵

Nell'estate del 2006 la Compagnia della Fortezza presenta *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero la scuola dei buffoni*, uno studio su *Gargantua e Pantagruelle* di François Rabelais.

"Avevamo bisogno di un testo che fosse una sfida. Che mettesse alla prova la capacità di questa compagnia di reagire alle inevitabili difficoltà economiche e culturali che una compagnia di teatro vive in questi tempi. Specialmente di una compagnia che nata in un carcere, nonostante tutti gli straordinari traguardi raggiunti, vede tutti i giorni la possibilità concreta di restarci emarginata per sempre.

Una preoccupazione, un dolore quasi personale che doveva tradursi in qualcosa di più ampio, che allargasse il suo sguardo al mondo intero che con tutti i suoi limiti, pregiudizi e qualche volta mancanza di speranza, segna ed influenza anche la nostra storia. Negli anni ci siamo convinti che se non c'è

¹²⁴ Dalla presentazione di *Appunti per un film*.

¹²⁵ Ivi.

un vero posto per noi non c'è possibilità di un mondo migliore. Noi rappresentiamo uno dei tanti impossibili di questo mondo che simbolicamente, a sua volta, rappresenta anche tutti gli altri. Avevamo bisogno di un testo che fosse una festa dell'anima e dello spirito. Avevamo bisogno non solo di un testo da mettere in scena ma che potesse indicare una strada da percorrere per noi e per chi verrà a trovarci.

Il grottesco maestoso di Rabelais sembra indicare, scardinandole gioiosamente e intelligentemente, che si possono mettere in discussione tutte quelle che sembrano essere le tristi verità di questo mondo. Sembra suggerire che non bisogna aver paura della vita.¹²⁶

Sulla scia del lavoro e delle riflessioni su Rabelais prende forma lo spettacolo presentato nel 2007 dal titolo *Pinocchio ovvero lo spettacolo della ragione*, che vede Armando Punzo come protagonista assoluto dopo molti anni che non entrava in scena. Lo spettacolo nasce infatti da una sua profonda esigenza di esprimere il senso profondo del pensiero della compagnia e tutte le circostanze che lo hanno determinato.

“Fino a ritornare un pezzo di legno e ancor più indietro l'albero da cui proviene. Per augurarsi una foresta di alberi.

Noi siamo l'esempio di un (glorioso) fallimento.

Di fallimento in fallimento riconquistarsi la strada del (felice) non- essere.

Perché non augurarsi quest'ansia

senza fine senza pace

pace dell'idea inversa

(...)

Ricerca ossessiva di altro, di quello che c'è attraverso il teatro, il momento della creazione /azione che crea e ri-crea. (...)”¹²⁷

Nel 2008 la Compagnia della Fortezza festeggia i vent'anni di lavoro teatrale nel carcere di Volterra e rimette in scena il *Pinocchio* e il *Marat Sade*.

¹²⁶ Dalla presentazione di *Budini, capretti, capponi e grassi signori, ovvero la scuola dei buffoni*.

¹²⁷ Dalla presentazione del *Pinocchio ovvero lo spettacolo della ragione*.

Il 2009 è l'anno del mio incontro con la compagnia. Dello spettacolo messo in scena in quell'anno, *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*, parlerò in modo più approfondito più avanti.

Riporto ora un brano scritto da Armando Punzo riguardo al sogno-progetto del Teatro Stabile, che da anni, insieme a Carte Blanche, cerca di realizzare all'interno del carcere di Volterra. Questo brano introduce perfettamente a quello che è lo spirito insieme visionario e combattivo del regista:

“I Santi sono Santi perché fanno quello che gli altri non fanno.

I Geni somigliano agli altri solo per sottolinearne la differenza.

Io mi sento (sono) per metà santo e per metà genio.

Santo per essermi rinchiuso al mondo per vent'anni in un carcere e aver dato (la)vita alla Compagnia della Fortezza, genio perché voglio realizzare il teatro (stabile) più straordinario che si sia mai immaginato e visto al mondo. I vent'anni trascorsi sono lo scheletro che regge questa idea. Non è un azzardo affermare che la realizzazione di questo teatro sconvolgerà alle fondamenta la nostra sonnolenta e arresa Italia culturale. Della Fortezza si è già parlato molto in questi anni, quando con la sua apparizione ha dato un duro colpo a quello che si definiva il teatro, per la sua ineluttabile necessità. Ammirazione e Riprovazione se ne contendono ancora la scena (del giudizio); ora bisogna che mi occupi di più della realizzazione architettonica della Galera Ideale.

Ha l'immagine maestosa di una nave teatro, adagiata sulle colline toscane - che sarà nella sua essenza il trasmutarsi di un carcere in un teatro. Con un pizzico di immaginazione bisogna sottrarre definitivamente quel luogo e le persone contenute alla loro funzione sociale univoca, scontata ed anche volgare nella sua attualità televisiva; con un pizzico di stupidità - tipica dei santi - pensare che quelle mura, nate per una funzione punitiva, si possano trasformare in un luogo di omaggio all'intelligenza e alla sensibilità umana. Il risultato da ottenere nella mente di chi vedrà quel luogo, lo penserà e lo frequenterà è che abbia identità plurime e sempre cangianti. Questo sarà il suo primo e più alto valore. Non sarà mai, per sua natura, una sola cosa; sarà sempre più cose ed anche in contraddizione tra loro.

Agli artisti più noti sarà affidato il compito di trasportare le celle in altrettanti camerini. Un gruppo di architetti ri-disegnerà gli spazi per allestire i teatri e i laboratori per le arti sceniche, tecniche e filosofico letterarie. Gli spazi interni si ispireranno

all'estetica, ri-attualizzata, dei teatri di corte di tutti i tempi. Dei velluti rossi e degli ori se ne farà finalmente un buon uso: soppianderanno lo squallore tipico di un carcere lasciando qua e là affiorare, come reperti archeologici, testimonianze del passato.

Le selezioni degli attori, cantanti, ballerini, musicisti, tecnici, organizzatori, e, quant'altro necessario per la vita di un prestigioso teatro multirazziale, avverrà a livello nazionale in tutte le carceri.

Christo e Jeanne-Claude inaugureranno questo nuovo spazio offrendolo come un enorme pacco regalo che sarà donato alla nazione e al mondo intero.

Nelle menti verminose dei nemici mortali della vita, noi siamo un trionfo inspiegabile che svergogna la funesta in-cultura dei lacché di questo mondo.

Questo progetto ambizioso, ma così semplice nella sue multiformi possibilità, ha bisogno di robusti mecenati per la sua realizzazione.

Non ci si può certo aspettare di realizzarlo unicamente con i contributi pubblici. Solo dei mecenati intelligenti e colti potranno apprezzare la portata di questa rivoluzione dell'animo umano e dare il via all'opera.

Questo teatro servirà ad approfondire il metodo di teatro centrifugo associativo che ha permesso a me e a questa compagnia di realizzare spettacoli che sono nella storia del teatro, qualunque sia il destino di tutte le mie aspirazioni.

Vero è che le mie idee sono molto più avanti del mio teatro, ma questo è dovuto agli intralci e alle barricate che a vari livelli si sono volute alzare, per timore verso l'ignoto, contro questa esperienza. Azioni che non hanno scalfito minimamente la determinazione ad andare dritti avanti per la strada intrapresa e che hanno, come concime biologico, rinforzata la nostra scelta.

Si consiglia di leggere queste parole pensando ad un intenso azzurro di cielo marino, lievemente ancora notturno, e alla luce gialla calda folgorante di un'alba inaspettata sul mare, dietro ad un promontorio.

Per accompagnare questa pietanza si suggerisce l'ascolto della terza di Beethoven.

L'Architetto dell'Impossibile

Armando Punzo¹²⁸

¹²⁸ Punzo A., *Verso la galera ideale*, Patalogo 30, Ubulibri, gennaio 2008.

“Sogno un intellettuale che distrugga ciò che è lampante e ciò che è universale,
che sappia cogliere i punti deboli nelle inerzie e nei vincoli del presente,
le crepe che aprono nuove strade, le linee di forza, (...)”

ed è chiaro che solo chi è disposto a mettere in gioco la propria vita
ha le carte in regola per rispondere.”

(Michel Foucault)



Intervista ad Armando Punzo:

“...quella “t” fra santità e sanità...”

Carte Blanche, Volterra, 20 novembre 2009, ore 14

Il mio sogno sarebbe fare una tesi aperta, in cui ci sia la giustapposizione tematica di interviste a te, agli attori, pezzi di spettacoli, messi accanto a brani di filosofia che mi risuonano in testa via via che vi conosco, che parlo con voi, che guardo gli spettacoli e leggo ciò che viene scritto su di voi, e poi mie riflessioni, tue riflessioni. Mi piacerebbe scrivere una tesi a macchie, come una mostra fotografica...perché no, mettere anche alcune foto dello spettacolo. E per ora sto conducendo il lavoro proprio così. Ho dato dei nomi ai vari grappoli tematici e via via che trovo note che stanno bene con quell'accordo, aggiungo chicchi al grappolo, note all'accordo, eterogeneo e sempre pronto ad essere espanso o rimesso in discussione. Sarebbe un po' una tesi-mosaico in cui fosse chiara l'idea di fondo, e cioè il tentativo di restituire la vostra esperienza-filosofia, ma fatta di materiali molto eterogenei, messi a reazione. Ecco. Questa sarebbe l'idea. Ora possiamo cominciare l'intervista.

C'è un'enorme differenza tra indicare e spiegare. Qualcosa si indica, si mostra. E qualcosa si spiega. Ho sentito che tu hai una “voce di servizio”, sempre costretta a spiegare quello che fai. E poi ce n'è un'altra che si oppone sempre alle parole della tua “voce di servizio”. Oltre ad opporsi alla voce di servizio e a voler comunicare semplicemente attraverso l'ostensione (il famoso dito indice che mostra) e quindi attraverso il tuo tutti i giorni e gli spettacoli, che cosa dice? Che stai falsando quello che vuoi dire dicendolo?

Raccontami un po' il tuo rapporto con queste due voci e con la parola in generale...sempre che tu abbia voglia di usare la tua voce di servizio...

Mah...io credo che questo sia riferito soprattutto agli ultimi lavori, cioè, in Alice e nel Pinocchio questa cosa è molto più evidente. Pinocchio diceva sempre questa cosa, che ci sono io che mi presto a fare da portavoce, faccio il

portaborse proprio, di una parte che è ancora evidentemente in movimento, che dovrei cercare ancora di capire, di prendere. Io penso che una voce sia di servizio nel senso che è la voce di tutto quello che ti ritrovi appiccicato addosso, la voce di tutto quello che in qualche modo potresti definire anche che non è tuo, che non ti appartiene, quella parte lì è quello che fa veramente la voce di servizio...che si presta a comunicare verso l'esterno. Questo per proteggere evidentemente una parte che è più nascosta, che è quella forse più da proteggere, questa sorta di parte che noi dovremmo avere, o spero che abbiamo da qualche parte, che va protetta, che va fatta crescere, che si oppone a tutta quella che è una parte di un io sociale, a quello che uno pensa di essere, in qualche modo. E quindi io credo che sia un confronto sempre continuo. È molto difficile secondo me distinguere sempre quello che appartiene a me da quello che sono io, quello che è mio da quello che non è mio, da quello che è degli altri, da quello che è il sociale, credo che tutta la battaglia sia cercare sempre di fare questa separazione e quindi avere la lucidità di capire quanto nasce da una sorta di consapevolezza, che ti sei guadagnato una consapevolezza, e quindi che riesce a demolire in te delle intere parti che sono invece costruite, granitiche, che non appartengono, cioè non fanno parte di questo processo di consapevolezza, ma che sono lì per il luogo in cui sei nato, per le condizioni, il tempo storico, tutto quello che trovo sia la parte uff...meno interessante, quella che ci peggiora, che mi peggiora, e quindi la prigionia, non quella del carcere, che quella è una cosa è evidente, è una delle condizioni, non c'è bisogno di essere in carcere per essere prigionieri, tranquillamente. Non so se ti ho risposto..

Sì sì. Senti, mi viene in mente una frase di Sartre che mi è molto cara, che dice più o meno "un uomo non è altro di ciò che esso fa di quello che gli altri hanno fatto di lui" e quindi la differenza tra la biografia volontaria e quella involontaria, come ho letto che tu hai detto. quindi ciò che conta non è ciò che gli altri hanno fatto di noi, ma ciò che noi abbiamo fatto di quello che gli altri hanno fatto di noi..

Mmm, quello che potremmo fare di noi.

Questa è una frase che mi è rimasta in testa, anche in rapporto alla detenzione, che lego alla differenza tra la biografia volontaria e quella involontaria di cui parli tu in un'intervista che ho trovato. Io, ad esempio, credo di non aver fatto niente per non finire in carcere, credo di aver semplicemente seguito il copione che mi hanno consegnato i miei genitori, l'ambiente sociale in cui sono nata e cresciuta. Se ti viene in mente qualcos'altro..

Mi viene in mente che sarebbe più facile rassegnarsi. C'è questa cosa che la rassegnazione è più forte della rivoluzione. Rassegnarsi sarebbe la cosa più semplice, bene per chi gli riesce, bene. Il problema enorme è quando non ti riesce, quindi non sei nemmeno libero di scegliere questa cosa e quindi non scegli per la rassegnazione. La rassegnazione è questa sorta di cinismo, Sloterdijk dice questa cosa, questa sorta di cinismo di massa, cioè tu stai lì, partecipi a tutto però fondamentalmente sviluppi dentro questo pensiero che non c'è niente da fare, quindi non è che vai verso un nichilismo dove tu non lavori, vuoi soltanto distruggere, tu partecipi anche...è proprio la partecipazione a questo mondo che ti porta poi ad essere cinico, cioè aumenta questa figura del cinismo di massa, che è questa figura che porta a sviluppare un pensiero che dice "sì, vabbè, ma tanto non c'è niente da fare" quindi sei tentato di starci dentro a questo mondo, quindi tanti vogliono stare dentro a questo mondo. Io trovo che mo' invece...mi è toccato che non ci sto comodo, non riesco a starci e quindi provare a riflettere su questo...provare...ecco, sarebbe più facile rassegnarsi, diciamo così...più facile, più semplice. Capisco quindi anche che molti provino la strada della rassegnazione. E questo è un tempo di rassegnazione..

Tempo fa ero in ufficio e mi ero portata "Critica e Clinica", un testo che per me è stato fondamentale. Un testo che ho sentito risuonare fortissimo fin da subito nel tuo lavoro. Tu sei passato e hai chiesto "chi legge critica e clinica?" io sono diventata piccolissima e ho detto "io".

Era retorica come domanda...

Comunque era troppo forte per me la consonanza che ho sentito fin da subito con “Critica e Clinica” perché tu non lo conoscessi e amassi

Comunque io non sono un esperto di Deleuze...magari lo diventerò col tempo... perché insomma non è un autore che uno si mette lì dice “io conosco a menadito Deleuze”...no, per niente. Sono uno che lo frequenta ogni tanto.

Va frequentato!

Vado a spulciare, vado a guardare, è qualcosa che mi interessa, comunque dà da pensare, dà da pensare, veramente, quindi non è che uno dice “lo leggo”...scopri che lui...è una roba incredibile...ogni pagina...ogni tanto vai lì e lui...sta lì...

“Da frequentare” mi piace. Comunque, dicevo, nel tuo lavoro sentivo il divenire-animale, il divenire che inizia con la morte, la fuga, la deviazione e il balbettio, ma soprattutto la letteratura, ma nel tuo caso il teatro, come salute. Andiamo per ordine: critica e clinica. Che cosa ne pensi me l’hai già detto. Allora la salute, questa sorta di ponte salvifico (io l’ho sempre sentita così) che la letteratura (il teatro) crea tra l’intorpidimento (la rassegnazione, come dicevamo prima...perfetto...) o l’assoggettamento da una parte e la follia dall’altra. Un ponte sottile e precario costruito o meglio creato, che crea una dimensione altra. Ti ci senti in questo tipo di lettura?Dimmi un po’ che cosa ne pensi.

Sì, sì, sì.... Teatro come salute... Sì...nel caso specifico secondo me crea sempre, se non viene specificato bene, un po’ di confusione, dato che tutti pensano che io fondamentalmente faccio, sono una sorta di terapeuta...bo, non so neanche che tipo di terapeuta sono...cosa che non so, chiaramente...il teatro in sé si porta dietro questa sorta di sanità...mi piaceva dire questa cosa della sanità, perché c’è sempre, nel senso di sanitario, proprio, perché interviene nel sociale per guarire, per salvare qualcuno...allora io pensavo questa cosa, che

tra sanità e santità¹²⁹ differiscono per una lettera, che è la *t* di *teatro* e lì io mi pongo tutte le domande, tutte le questioni...ci sono questi due aspetti, questo aspetto di intervento sociale, della sanità, l'aspetto di guarire il diverso, guarire, come se la gente non potesse essere diversa, come se non ci fossero delle ragioni rispetto alla diversità, questa diversità che va sempre riportata a normalità...curarli, curare le cose e trovo che questo sia un approccio...che mi preoccupa...quando poi lo cali con le persone, non capisco che cosa possa mai portare. La santità. È interessante...ma insomma, è toccata a pochi. Quella della *t* mi interessa...il teatro che sta in mezzo a questi due poli...

Rimaniamo su “La letteratura e la vita”, “ non si scrive con le proprie nevrosi. La nevrosi, la psicosi, non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto, impedito, chiuso. La malattia non è processo, ma arresto del processo. (...) Così lo scrittore in quanto tale, non è malato, ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo. Il mondo è l'insieme dei sintomi di una malattia che coincide con l'uomo. La letteratura appare allora come impresa di salute”. Nel Pinocchio si sente questa sorta di avversione verso l'umano, verso l'umanità, primo punto. Mi dici qualcosa a riguardo? E poi: teatro come salute. Lo senti così? Ci sarebbe poi da sottolineare il contrasto tra questo tipo di lettura e quella che ne danno le istituzioni: ovvero tu terapeuta e loro malati...e il compenso che ricevi è dal settore sanitario e non artistico...

¹²⁹ Vedi *Il nuovo testamento del teatro*, intervista di Eugenio Barba a J. Grotowski: “Non mi fraintendete. Io parlo di “santità” da miscredente: mi riferisco ad una “santità laica”. Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione, un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità. (...) La differenza tra l'“attore-cortigiana” e l'“attore santo” è la stessa che corre tra il *savoir faire* della cortigiana e l'atteggiamento di dedizione e accettazione che scaturisce dal vero amore, cioè il dono di sé. Nel primo caso prevale l'esistenza del corpo; nel secondo, esso quasi non esiste ed è fondamentale invece eliminare qualsiasi intralcio per essere pronti a superare tutte le barriere immaginabili. La tecnica dell'“attore santo” è una *tecnica induttiva*, una tecnica di eliminazione, mentre la tecnica dell'“attore-cortigiana” è una *tecnica deduttiva*, una somma di perizie sceniche.” in Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni editore, Roma 1970, pag. 42-43.

Mmm. È una vita che combatto contro questa cosa...cioè, nel senso...io non credo che il teatro non avvantaggi quelli che lo fanno, che lo praticano, che lo frequentano...secondo me è un grande vantaggio che tu ricevi da questa cosa, ridurlo però ad a un fatto di sanità, sanitario veramente, teatro come strumento per salvare, sanare qualcuno, mi sembra che è una delegittimazione del teatro...delle potenzialità del teatro, è troppo poco come livello, è abbassare il livello del teatro e quindi in questo non mi ritrovo. E per giunta non credo che il teatro così come viene inteso per adesso...ma questo è tutto un aspetto a cui io cerco ancora di trovare risposta...come funziona? Tu guardi, ci sono delle cose che non piacciono nella natura, nell'umanità, ne fai un riassunto, lo metti in scena in modo che noi esseri umani guardandolo cerchiamo di curarci. Innanzitutto l'autore non è l'autore...Shakespeare...non è l'autore, è un sintetizzatore, l'autore è sempre la natura umana, il che, essendo umana non è mai divina, non è mai altro da sé come roba...è veramente sempre qualcosa di terribile...non è divina, non fa che riprodurre sempre gli stessi meccanismi. E poi se ti guardi intorno, ti rendi conto che c'è un'incapacità del teatro evidentemente, una poca efficacia del teatro a sanare il mondo, evidentemente, visto e considerato che il teatro è nato con l'uomo e non permette di fare questo. quindi abbracciare completamente il teatro come cosa da rappresentare per far vedere gli altri, più che farlo...io tendo a far crescere questo aspetto del fare teatro, stare dentro questa pratica, più che quello di rappresentare i malanni degli uomini...poi naturalmente ci casco anch'io...ci casco e ci ricasco ed è una cosa che mi aspetto. Nelle operazioni che fai cerchi di invertire la lettura di questo...di non cascare nel teatro di rappresentazione, però, insomma, Artaud stesso, tutti quelli che hanno cercato di fare delle cose diverse...sempre rappresentazione è...quello è, sempre qualcuno che ti guarda... lo stesso Carmelo Bene...poi Carmelo bene è semplicemente il risultato di tutti questi pensieri, ma Artaud, i ragionamenti che faceva, le cose che scriveva, che diceva quando parlava, sempre poi identificabile come un aspetto della realtà, che la gente guarda, osserva. Comunque tra abbracciare il teatro come è comunemente inteso o cercare di trovare nel teatro altre possibilità di lettura, che è quello che mi interessa, mi sembra che sia un passo avanti ..insomma...non so se questo va bene...è complicato...non ce l'ho

chiaro.....teatro.....cioè, mah, io cerco di privilegiare gli aspetti pratici...ad esempio loro, io non ho mai pensato di metterli in scena, l'operazione è sempre stata quella di sottrarli dalla scena del sociale, dove sono previsti, e come sono previsti. Quella è l'operazione. Metterli in scena non trovo che sia un'operazione interessante. Non ho mai fatto operazioni dove concretamente con loro abbiamo provato a ricostruire le contraddizioni del carcere, per far scoprire che cos'è il carcere. Io ho cercato più possibile di tenere lontano il carcere dal teatro anche se nel carcere affonda le sue radici, perché il carcere comunque è sotto il nostro mondo, la condizione del detenuto, ma piuttosto da un punto di vista filosofico, cioè, come ti dicevo all'inizio, quindi non la condizione di detenuto, se cioè Santino ha un'ora d'aria in più o un'ora d'aria in meno...se ci penso, che cosa diventa uno così? Sarei diventato una sorta di...ci sono i cavalieri dei diritti negati, ci sono artisti che stanno lì a parlare degli operai se guadagnano 500 euro in più o 500 euro in meno. Io mi chiedo: se io avessi trasportato questo dentro al carcere mi sarei occupato se loro hanno un'ora d'aria in più o in meno, una scodella di mangiare in più o in meno e mi sembra che sia molto ma molto riduttivo, ma proprio rispetto all'essere umano. Lo so che quello è fondamentale, la scodella di pane, il mangiare, è chiaro che esiste, ma questo ti indica il livello dell'umanità...dove siamo veramente. Partecipare a questo è una cosa che non mi piace. Dentro al carcere avrebbe significato questo, io mi sarei messo a fare le lotte per loro...ma non in quanto loro detenuti, ma in quanto quell'immagine del detenuto concreta, reale, diventa immagine del detenuto molto più ampia, rispetto all'umanità, rispetto a me stesso, rispetto a tutti quanti noi. E allora è una metafora straordinaria quella del carcere, quella in cui io mi riconosco completamente, in cui ci siamo tutti quanti dentro, non è un problema di loro, in quanto loro hanno fatto delle cose e li hanno messi in carcere, è un fatto contingente, e poi insomma, credo che quella del carcere come struttura è un'immagine che l'essere umano ce l'abbia proprio stampata dentro. Io credo che sia venuto spontaneo all'essere umano immaginarsi il carcere come struttura. Il carcere è una roba che appartiene all'essere umano, cioè, segregare intere parti di te stesso, tutta la parte più oscura, tutta la parte che più ti fa paura, tutta la parte che non riesci a controllare, tutta la parte che potrebbe essere anche la parte creativa, non è

detto che sia per forza la parte più terribile, malefica, malvagia. L'essere umano, infatti...questa operazione, infatti, al di là della struttura fisica, lo fa dentro di sé tranquillamente, fino a poter proiettare fuori e a immaginarsi e costruirsi il carcere. Perciò io intendo trasformare il carcere in un teatro, invece, in un luogo di apertura e riflessione e non di reclusione perché secondo me in quel momento io non sto facendo un'operazione sul carcere di Volterra, che mi cambia, che mi diventa più buono, più umanitario, più socialmente aperto, ma se l'essere umano riesce ad immaginarsi diversamente. Non è un problema di liberare i detenuti... a chi sento dire queste cose... giro le spalle e me ne vado via, non me ne frega un cazzo di liberare i detenuti, perché tanto non si liberano i detenuti che si vogliono liberare...sai che cosa immagino? Immagino di farli uscire fuori dal carcere, come se quella fosse la libertà...ne parlavamo anche ieri. Quella non è libertà, io non la trovo questa cosa. Quindi semplicemente faresti ancora più male, faresti...seguiresti quello che è un pensiero comune, ordinario, banale, superficiale, è il livello molto più basso, il primo, proprio quello che imprigiona l'essere umano... l'essere umano evidentemente non vuole immaginarsi altro, non riesce...quindi si ferma a questa prima lettura, che pure ci sta...la paura, i delinquenti...“ma allora tu come faresti? Elimineresti i carceri?”...poi piglia questa piega qui la discussione, questo a me non interessa. Però trasformarlo in un teatro sì, quello sì, mi interessa, perché secondo me lo riporti all'interno, che è il teatro dell'umano e dove allora tu puoi rimettere in scena tutto, veramente, puoi rimettere in moto tutto, puoi rimettere in moto tutto, tutta l'esistenza, l'idea stessa di noi stessi...mah, non lo so, non lo so...non lo so non lo so non lo so....

Deleuze parla poi, sempre a proposito, del fatto che lo scrittore, in questo caso il regista, goda di una “irresistibile salute precaria, che deriva dall'aver visto cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce, ma gli apre dei divenire che una buona salute dominante renderebbe impossibili. Da quel che ha visto e sentito, lo scrittore torna con gli occhi rossi, i timpani perforati.” Se tu dovessi dire che cosa è stato o che cosa sono state le cose irrespirabili che ti hanno sfinito ma ti hanno aperto dei divenire?

Mmm l'autobiografismo mi preoccupa sempre...

...ci sta tutto un mondo...ci sono dei fatti oggettivi che sono capitati, sono visti, sono vissuti e poi c'è tutto un mondo interno che evidentemente reagisce...e poi devo dire che penso che non è che è una cosa che uno sceglie veramente, questa. Secondo me viene attraversato uno come un altro...noi siamo a volte strumenti per tenere acceso un fuoco, una possibilità, un pensiero. Però nella pratica succede e poi devo dire che finché c'è il ragazzino che ero e che diceva sempre “no, no, no” a tutta una serie di cose che vedeva, allora io continuerò a fare teatro ad accalorarmi a cercare strade. Finché c'è quel ragazzino lì che dice “no” e quei “no” continuano ad esistere e ad avere una fondatezza...lì ha l'origine più immediata. Poi ci possono essere tanti altri aspetti, difficili da definire...perché a me e non a un altro...mistero...

L'irresistibile salute precaria è quella capace di “liberare la vita ovunque si trovi imprigionata dall'uomo e nell'uomo – il carcere imprigiona letteralmente la vita, nel senso anche, soprattutto, di impadronirsi della potenza di vita e di spegnerla – (...) e consiste nell'inventare un popolo che manca”, una “possibilità di vita”, nel senso che raccontando i propri vissuti si raccontano i vissuti di un popolo che manca, dando voce al bisogno di voce di Jamel, Santino, Nino, Aniello, non si racconta la storia di Jamel, Santino, Nino, Aniello ma quella di un popolo di detenuti, di sud del mondo e sud dell'uomo, un popolo eternamente minore, “bastardo, inferiore, dominato, sempre in divenire, sempre incompiuto” a cui la voce è stata negata. È così?

Sì.

Si secco?

Sì, sì secco. Questa cosa del sud del mondo è la cosa che mi ha caratterizzato. Loro lo sanno, cioè, non è che sono loro, in prima persona...cioè...lì dentro c'è tutto il sud del mondo. Questa è diventata una scoperta terribile, perché non lo sapevo, e continua ad essere così, e aumenta, e diventa sempre più così, tra l'altro, sempre più bastardi...più...

inferiori ...

sempre più inferiori

sempre più bastardi

sempre più bastardi

sempre più inferiori

sempre più inferiori

sempre più dominati

sempre più dominati

e quindi anche sempre più in divenire?

Ah.....potenzialmente...Straordinari...sì.

Anche perché riequilibrano tutto...il problema è questo, è una bella disgrazia, se uno ci pensa, che la tua funzione è quella di riequilibrare, perché per alcuni di noi può essere anche interessante; se loro non diventano consapevoli di questo sono semplicemente sfigati, hai voglia a dire Deleuze, hai voglia a dire te, io o chi altri. poi nella pratica più concreta sei semplicemente sfigato, sei nato nel posto sbagliato, con la natura sbagliata e paghi per questo. Se diventa un processo di consapevolezza allora quello che è tutto negativo, ed è quello che sta succedendo nel carcere, che sta succedendo in questa compagnia, con loro, o queste che erano delle robe solo distruttive per sé e per gli altri all'improvviso fioriscono e possono essere delle possibilità straordinarie che permettono anche a quella che è la parte veramente malata di riconsiderare, di riflettere...però senza quello è semplicemente gente condannata...

Ma questo popolo che manca esiste anche negli atomi dello scrittore? Del regista? Ho l'impressione che la loro inquietudine sia la tua, che la loro necessità sia la tua.

Mmm. Io credo che stiamo sempre a quel ragazzino lì, quello che è stato, una parte...io credo che in loro io, sì, mi identifico, mi sono identificato, comunque ho trovato dei compagni di strada ma non nelle azioni, in una sorta di condizione. Io sono uno che viene da storie, da momenti che sono accomunabili.

Il mio sentirmi estraneo ad un mondo lo ritrovo rispetto a persone che evidentemente sono estranee a dei meccanismi maggioritari.

E quindi hanno fatto pagare alla parte maggioritaria un prezzo e loro pagano il loro prezzo di questo. Non è stato innocuo questo. Cioè loro pagano per chi li ha messi nella condizione o continua a tenerli in una condizione. Io credo che ci sia anche tutta una parte che crede che nessuno mette nessuno da nessuna parte ed è assolutorio...che nessuno mette nessuno da nessuna parte e allora è come se fosse così, scritto non so dove, che ognuno nasce in un suo posto...e a me questa roba mi inquieta, mi ha sempre destabilizzato. Il ragazzino che diceva “no”, diceva “no” a questo tipo di pensiero...mo’ non credo che fosse formulato in questo modo, ma diceva “no, non credo che sia così, è mostruoso pensare che sia così”. Però io credo che la maggioranza abbia in pieno questo pensiero. Poi io credo semplicemente che l’essere umano sia molto limitato, cioè noi non è che stiamo qui a pensare tutti i giorni a quelli di Messina, dell’Abruzzo, tutti i giorni...cioè, è l’essere umano che è un esperimento non ancora venuto un granché bene. Poi alla fine è questo, secondo me, di riflettere sul fatto che ci sono dei limiti in noi che forse spiegano molto bene tutto quello che succede. Bisogna capire su quanti di questi limiti si può intervenire, quanto si ha voglia di intervenire su dei limiti proprio strutturali. Ho sentito da degli evolucionisti una volta, e la cosa mi ha convinto, che noi abbiamo un cervello che, come un computer, non supporta quelle che sono le nostre intuizioni più avanti, come la democrazia, questa sorta di apertura e di buonismo verso gli altri, di accoglienza, ma è il nostro cervello, non è che noi non vogliamo,

perché il nostro cervello è ancora ad uno stato talmente primordiale, stiamo ancora insomma al livello di miliardi di anni fa dove noi difendiamo il territorio e ci ammazziamo, basta un attimo, entrare in una situazione di sopravvivenza...e salta tutto. Questa la trovo una delle spiegazioni scientifiche che mi convincono. Abbiamo una parte che proprio, rispetto alle nostre buone intuizioni che abbiamo, sviluppiamo come pensiero però poi non siamo supportati fino in fondo, non abbiamo un cervello che ben ci sostiene. Questa mi sembra una cosa che riesco a capire. C'era questo articolo su *Repubblica*, non mi ricordo chi lo scriveva, quando c'è stato il tifone non so dove e c'erano tutti i negozi saccheggianti e lui scriveva: "questa sottile crosta di civiltà" mi sembrava un'immagine straordinaria, è l'unica cosa che mi ricordo, questa sottile crosta di civiltà che significa che appena saltano un attimo gli equilibri, la gente si trasforma in quello che sembra che siamo sempre stati e siamo. Finché c'è una sorta di possibilità, di benessere, riusciamo a mantenere un certo livello...quindi tutti questi sforzi verso la civiltà, la civilizzazione...sono comprensibili...però poi non abbiamo sufficiente ram, i processi si arrestano...vabbè...

Quindi capita, è capitato che, nel corso di questi anni, che questa impresa di salute si bloccasse? Che uno stato di malattia interrompesse il processo o divenire? Cioè...ci si arresta ogni tanto...

Mah, qualcun altro ha detto che se avessi la possibilità....credo che sia sempre una questione di sopravvivenza, a volte anche economica, che manda avanti anche quelle che sono le cose nostre più necessarie, le nostre attività, il nostro...chissà, forse se fossi ricchissimo, forse non farei questo, no? Se fossi nato in un'altra situazione forse non mi occuperei di questo...forse, non lo so...quindi noi siamo obbligati a lavorare, e quindi, mi provo da solo, che ci siano ripensamenti, che ci siano momenti in cui ti chiedi se questo non è un tormento continuo, come cosa, questo viaggio di consapevolezza, anche, questo percorso, non è solo un qualcosa di piacevole ma è...secondo me questo ci sta, quindi continuamente chiedersi, interrogarsi se tutto questo veramente porta poi da qualche parte. Mi preoccupa anche il pensiero che tutto questo

possa essere semplicemente per un problema di rivalsa, come dire, sociale...anche questo mi preoccupa molto, che il punto di partenza ti può segnare per la tutta la vita...anche questa è una roba a cui fare attenzione...il *Pasolini* era dedicato a questo, per esempio, questa preoccupazione che...insomma, le parole di Pasolini sono molto chiare..."si può mai essere tutto il tempo contro?" e quello è terribile...mentre altri vivono, fanno, tu passi un'esistenza emarginata, autoemarginata...contro...sempre sempre sempre sempre sempre così...forse sì...sì, si può, si può, però ti viene di chiedertelo ma allora è normale che cerchi rifugio trovando anche compagni di strada e allora una volta è Deleuze, una volta è il detenuto, un'altra volta è un altro personaggio, quelli con cui puoi condividere la strada, come altri, tutti umani anche quelli, cercano compagni di strada. Lì è sempre un problema di maggioranza, è più facile trovare compagni di strada maggioritari...

Come nascono i personaggi?

Morendo.

Quando senti che è nato un personaggio? Ai personaggi "basta che accada qualcosa che possano cogliere solo rinunciando al potere di dire IO"? Sei d'accordo che le cose funzionano "solo quando" senti che "nasce una terza persona che ci spoglia del potere di dire IO"? E quindi ancora che la potenza, il divenire, si libera solo per effetto dell'allontanamento-rinuncia-scioglimento-cambio di stanza dal potere (di determinazione)?

Penso di sì, penso che sia inevitabile, ma anche quello sta un po' nel teatro. Certo è che uno può essere ancora più consapevole e la cosa che io so, e l'ho detto diverse volte, è che insomma, di testi ce ne sono tanti, uno potrebbe mettere in scena tante storie, tanti fatti, io so che la mia disperazione, la mia difficoltà è quella di trovare... non fare il verso alla vita, cercare di non mettere in scena quella che è l'umanità, la prima cosa che cerco di fare è non mettere in scena personaggi che non rimandino direttamente all'umanità, oltre all'idea di attore che è critico, consapevole, attore-autore che però nasce sempre in una

certa fascia sociale, andare anche oltre a questo, farlo con loro che sono visti come gli ultimi nel mondo, per questo io mi ci trovavo bene, mi ci trovo bene, comodamente proprio, anche questo era un modo per dire che non...per non fare.....concessioni, per non fare concessioni ad una umanità che...insomma, non chiedere ad Aniello di mettere in scena il tizio che riproduce un tizio che sta lì fuori, questo va proprio evitato, quel tipo di umanità lì non va proprio messo in scena, va eliminato dalla scena. Oppure va messo in scena ma trovando i modi, ma che sia un modo derisorio, ci sia un qualcosa che permette di...io capisco che ci sia anche la buona intenzione di metterli in scena certi personaggi, ma tu nel frattempo gli stai dando continuità, gli stai dando spazio, tu devi adattarti a mettere in scena quei personaggi, tu gli stai dando una possibilità di esistenza. Se non mi interessano e non mi piacciono non capisco..., io li devo addirittura mettere in scena? Addirittura li devo assumere su di me, diventare come quello? Per poi metterli in scena e poi criticarli? Questo è il teatrino che comunemente si vede in giro, questa è una roba che non...io immagino ognuno di loro, infatti tanto del lavoro che facciamo non è legato ai dialoghi, è un teatro dove ognuno è di fronte al pubblico, quindi di fronte ad un'umanità, quindi di fronte ad un nulla, in qualche modo, ad un vuoto, proprio...dove ognuno dialoga e non è detto che abbia una controparte, lì, non è detto che ci sia l'altro che lo ascolti e partecipi.. Molta della struttura del mio teatro in genere è così, dove tu lanci le parole verso, bo? Dove? Quindi è stato sempre un po' un tentativo di mettere in scena l'impossibilità dell'abbraccio. Ed io scientificamente ho cercato sempre di non arrivare mai all'abbraccio finale, "volemose bene", ma ho sempre cercato di fare in modo che la gente ci rinchiuda sempre di più in un angolo, non di andargli incontro. Poi, che questo avvenga va bene, che tu trovi anche persone che ti vengono incontro va bene, esiste anche quello, ma non è quello il tentativo.....questo tentativo come del teatro di mettere il male come fuori da noi, così lo esorcizziamo, il teatro io qui lo faccio, te lo faccio vedere, lo oggettiviamo, lo mettiamo qui e lo esorcizziamo, io e te siamo sulla stessa barca, io ho la mia funzione sociale di farti vedere che il male è fuori di noi....no, il male è lì, è in voi, tranquillamente. Non so se è chiaro...

Sì, sì, è chiaro.

Mi interessava molto quello che hai risposto prima, quando ti ho chiesto come nascono i personaggi. Era più inteso come "quando accade il teatro?" Ecco, quando accade il teatro? Era questa la domanda vera.

Quando si muore a se stessi. Ma, voglio dire, Aniello a me sta pure tanto simpatico, mi ci diverto tanto, ci sto anche bene, ma è vero che...e lo sanno anche loro...che dove avviene il teatro? Quando Aniello muore a se stesso, perché se no non è altro che Aniello però il teatro non avviene lì. E lì c'è l'insegnamento, lì c'è la possibilità, cioè l'insegnamento non è la favoletta che uno mette in scena, non è la fabula, quella è la retorica. Nel morire a se stesso c'è il teatro. Il teatro ti indica qualcosa, una strada, una possibilità.

Parole tue: "Una compagnia di teatro. La forza della creazione, della ricreazione, la possibilità dell'immaginazione del teatro di ricreare il mondo, quindi le potenzialità, le possibilità." Ecco. Questo che hai detto in un'intervista mi piace moltissimo. È quello che sento. La potenza del possibile, la forza della creazione, della ri-creazione, contro il potere dell'atto, del determinato. Riaprire la potenza che scaturisce dal fatto che qualcosa è e non dal fatto che è così e così e non può che rimanerlo...

Sì, sì, è così. Se uno guarda quello che succede nell'attore in scena, credo che ci sia un metalinguaggio, un'altra cosa che avviene lì, che è oltre poi quello che tu dici, oltre le parole del testo, quando avviene quello lì, lì sta avvenendo il teatro, se uno sa guardar bene. È come nel corpo di un danzatore, è in quel corpo che tu puoi vedere attraversare quello che è una potenzialità, una possibilità, è quello lì che indica delle potenzialità, delle possibilità, che sono altro da quello che noi conosciamo. Questo poi è spiegato con l'extraordinario, tutte le scuole di teatro, di danza, il teatro che diventa il teatro orientale, e che il teatro in Occidente è tutto spostato verso la parola, l'ovest etc...lì c'è tutta la parte del teatro, diciamo così, orientale, tutta la parte del movimento, non è tutto spostato in una rappresentazione, in una copia, in un rifacimento della realtà, affinché tu veda, ma è nel corpo stesso di chi danza, di

chi è attore che tu scopri che qualcosa che avviene va oltre l'ordinario. Già quello ti indica che c'è una possibilità altra, essere altro rispetto a quello che normalmente tu pensi di essere, sia per capacità tecniche, vedi i grandi ballerini...con loro è più facile vedere che vanno verso una sorta di...impossibile. ma quello ti sta indicando che c'è una possibilità , una potenzialità nel corpo dell'essere umano, se vuoi...

La potenza di vita?

La potenza di vita, proprio. Che però noi normalmente pieghiamo sotto...quelle sono delle punte estreme, ti fanno aprire delle potenze, si può fare, qualcosa può accadere, può succedere...il teatro è questo: qualcosa può accadere, qualcosa può succedere. Il teatro va inteso in tutti i sensi, cioè sia in senso fisico, la parte della danza, ma anche proprio mentale, il modo come lo proponi, in cui lo poni sulla scena. Quando diventa la copia della realtà, io credo che il teatro in genere lì muore.

Il vostro spettacolo del Pinocchio mi fa sempre pensare al Tao: "chi segue la via della conoscenza aumenta ogni giorno. Chi segue la via del Tao diminuisce ogni giorno". Anche Grotowski parla del lavoro dell'attore come quello dell'intagliatore medievale, che cercava di ritrovare nel pezzo di legno la sua forma preesistente. Come articoli nella pratica il lavoro su di sé degli attori?

Non lo so.....in tutti i modi che mi viene, non c'è un metodo unico....cioè il metodo è quello dello...staccarsi da sé, dello staccarsi, il provare a ridursi, a ridurre in sé tutte quelle parti che tenderebbero a farti rimanere quello che sei, che tendono come delle voci che urlano, delle mani che tendono proprio a farti rimanere lì. Questo nel carcere è molto evidente, tu stai parlando con persone che sono non professionisti, con persone che non hanno fatto la scuola di teatro, che non hanno fatto i laboratori, non hanno fatto degli esercizi, quindi ai primordi c'è questo meccanismo che poi in tanti attori che poi cominciano a formarsi diventano e si perdono....come articolo la pratica su di sé...credo proprio così, riducendosi, riducendosi...ma credo che sia il primo atto

interessante del teatro, il vero atto del teatro, è quello: ridursi, al di là poi del fatto che tu possa poi sviluppare un linguaggio, una tua poetica, un tuo modo di intendere e che attraverso quel linguaggio, quel tuo modo di porti, dai vita ad un'estetica, ad un teatro, a qualcosa...

Ridursi ma come? Sviluppando la potenza del corpo, ad esempio?

Ci sono testi in cui c'è bisogno di quello e fai quello. In altre situazioni hai bisogno più della parte sulla lingua, del parlare...dipende da persona a persona, di che cosa ha bisogno..

Ridursi...ridursi...

Ma sì, insomma, Aniello è così e per fare quella cosa deve ridurre quello che è Aniello, deve proprio metterlo da parte è la base su cui costruire ma deve ridurre quella parte lì per fare emergere a altro.

Diminuire ogni giorno?

Sì, sì, sì...

Verso la potenza, il legno grezzo, il fanciullo, tutte le figure del Tao della massima potenza del possibile...

Sì, in *Pinocchio* era molto forte, in *Pinocchio* c'era molto questa cosa del tornare indietro, tornare indietro, verso qualcosa di più essenziale, sono immagini, chiaramente, non essere più essere umano, ritornare ad essere un pezzo di legno, questo pezzo di legno magico, che va indietro indietro, indietro, oltre oltre oltre, fino a diventare una foresta, perdere l'umanità, insomma, perché è l'umanità che è terribile. E chi detiene il potere lo sa ben che l'umanità è terribile e conosce bene l'umanità come è ed è per questo, e perciò è in questo detestabile il potere, perché fa da sponda a quello che è l'umano, lo imbriglia proprio...e una delle cose più terribili del potere è quella di dire che lo

fa per te perché tu gli chiedi di farlo, ti gestisce perché tu gli chiedi di gestirlo ed è vero, che l'essere umano chiede di essere gestito, di essere protetto. Chi ha in mano il potere fa leva su questo aspetto umano, di voler essere gestito, di voler essere protetto, organizzato. Lì tutte le potenzialità umane vengono soppresse.

Mortificate...?

Certo, sì, mortificate.

Mi piace vedere ogni opera d'arte ben riuscita, testi filosofici compresi, come qualcosa che crea un mini terremoto in chi ne fruisce, una mini catastrofe, come disse un mio grande professore, riferendosi alle sue lezioni di filosofia. Ecco. Tu con la tua compagnia, secondo me fate proprio questo, oltre a terremotarvi ogni giorno, attraverso il lavoro quotidiano di creazione del teatro, terremotate gli spettatori, che quindi è impossibile che escano più sicuri. Ecco, creare in-sicurezza, proprio l'opposto di quello che sembra oggi essere il Valore Assoluto della nostra società, creare in-sicurezza, sussurrare, o nel vostro caso gridare, nell'orecchio dello spettatore che le cose potrebbero non stare così come pensa, che siamo degli esseri multiformi e sfaccettati e che se vogliamo raccontarci le cose semplificandole va bene, ma che dobbiamo sapere che ce le siamo solamente raccontate in quel modo. Che la vita è altro, che la vita non si fa acchiappare dai nostri grossolani tentativi di rinchiuderla. Mi dici che cosa ne pensi? C'è tra i tuoi intenti, di terremotare lo spettatore? Scotolarlo?

Beh, insomma, non lasciarlo così com'è, sì...

Un piccolo terremoto...

Sì...quello che riesci, quello che riesci a fare, potrebbe essere anche terribile, dipende quanto riesci a terremotare te stesso anche, e quanto di questo riesci a restituire agli altri, perché tanto il teatro funziona sempre per esempi, non vale

solo per le parole che tu dici ma anche proprio come esempio pratico, per le cose che tu fai, questo dagli altri viene avvertito come una necessità, forte, impellente per chi sta lì, in quel momento in scena e questo può creare terremoti dentro le persone. Quanto più uno riesce a fare più è importante per se stessi e per gli altri. Perché se no, all'opposto, qual è la possibilità?

Tranquillizzare...

Sì, tranquillizzare...ma tutto il teatro, tutto quello che è divertimento, intrattenimento. L'intrattenimento esiste, è sempre esistito, però è intrattenimento...sempre di teatro si tratta, ma... Anche lì, perché intrattenimento no? Perché per intrattenere evidentemente devi pensare che al mondo ci stai bene dentro, voglio dire, ci sono tanti artisti, tanti attori che si prestano a questo, sono dei venduti, si svendono..

In-trattenere, no? Tu, invece, vuoi extra-tenere?

Sì, sì, infatti, in-trattenere, tenere le persone legate, crei loro ancora più vincoli e lacci, che poi è quello che le persone vogliono, in fondo, essere legati, l'essere umano ha questa componente, sentirsi legati, il senso dell'appartenenza, nessuno di noi vuole vivere l'esperienza della non appartenenza, però, se uno va per queste strade quello che tu cerchi di creare dentro di te è il fatto che tu non appartieni. Io non mi sento di appartenere all'umanità...i "no" che ti dicevo prima, sono tante le cose a cui non voglio appartenere, non voglio sentirmi complice, non mi sento. Se io mi sentissi così, bene, ci starei dentro, starei tranquillo e bene. A volte preferirei lasciarmi andare, sentirmi tranquillo e non pormi tutte queste questioni...semplicemente vivere...vivere...perché no? Sarebbe interessante ...forse...ma non è dato...

Mi piaceva parlare un po' di Alice, ma magari ne parliamo per bene un'altra volta. Però volevo che tu mi dicessi qualcosa, a proposito di Alice, del fatto che tu insisti molto sul travestimento da donna. Perché? Ho l'impressione che tu "liberi" la sessualità degli attori uomini con cui lavori, in un divenire-

donna (per rimanere con Deleuze...) e quindi nel divenire donna, nel divenire-minoritario, dal convesso verso il concavo si libera la potenza che è costretta nell'uomo, nel senso di uomo come potere e donna come potenza, nel senso anche di yin e yang...è così? Che cosa vedi crearsi, liberarsi in questi divenire-donna?

Mi sembra un rigenerarsi proprio, mi sembra una potenzialità, mah, in parte c'è anche un aspetto proprio di...è ridurre quello che c'è in te, se tu pensi al carcere l'aspetto del maschile, è una cosa che ha un peso specifico molto alto, questo aspetto del maschile in senso negativo...tu dicevi terremotarsi...sì, distruggersi, distruggersi gli appigli, e quindi scoprire altro, scoprire morbidezza, aspetti che sono il tenero proprio che c'è...

Quindi sì, lo cerchi questo divenire donna dell'attore, maschio, detenuto?

Sì, sì, anche, ma non sempre, non in tutte le situazioni, ma in alcune situazioni credo che sia un importante. Fa parte di questa dualità del maschile e femminile, che una volta erano insieme. Lo leggevamo stamattina in carcere, per dire, Kierkegaard, quando parla della parte iniziale androgina, diceva lui, dell'uomo-donna che poi si è separato e con questa separazione poi iniziano i tentativi di unione, di riunirsi, questa dualità che era dentro la stessa persona, queste sono immagini che mi interessano, che nella stessa cosa ci siano varie possibilità, tra cui c'è anche quella. Poi, sai, puoi dire che siamo dentro ad un carcere, ci sono i mafiosi, i camorristi, i delinquenti, allora si travestono da donna, la cultura del machismo che viene messa in crisi, questo è tutto quello che viene appiccicato di ordinario sopra. Secondo me è semplicemente che tu scopri altre possibilità, un'altra voce, un altro corpo... C'è anche quello, ma quella è la lettura più ordinaria, più semplice, che sì, c'è anche questo, perché passando per quella strada, per quella realtà, stando lì, c'è anche questo tipo di cose, ma trovo che sia più interessante capire come ci sono dei movimenti altri, qualcosa di rimosso, il femminile, lo yin, qualcosa di necessario, importante, interessante.

C'è una parola del mondo carcerario che proprio mi disgusta: "trattamento". Perché quando si tratta di punizione, non so, mi sembra tutto più sincero, trasparente, certo, più spietato, ma più vendicativo, istintuale. Ma questa cosa del trattamento non mi va proprio giù, come se le persone fossero dei materiali da trattare, tipo la pelle, il cuoio, ecco, tipo la pelle che solo se viene trattata può essere, appunto, usata. Solo se le persone vengono trattate possono essere...usate dalla società. Probabilmente siamo tutti trattati, dalla televisione e dintorni. Questo "trattamento" è ciò che secondo me costituisce le sbarre più sottili ma spesse e difficili da far esplodere. Trattare vuol dire far interiorizzare che i maschi hanno i capelli corti e i muscoli e le femmine i capelli lunghi e la taglia 42...che di giorno si lavora otto ore, di notte si dorme e il sabato sera si esce...praticamente che quello in cui siamo gettati è l'unico mondo possibile e magari anche il migliore e se non ci va bene vuol dire che siamo devianti, anormali? È questo il trattamento?Almeno io lo sento così...

Il trattamento è la riconduzione ad un mondo, ad un modello di mondo, ad un modello...quindi è drammatico...

Ovviamente ho esagerato, ma credo che tu abbia capito quello che intendo. Come reagisci tu a questo trattamento, di cui, tu, tra l'altro sei sulla carta operatore?

Mettendolo più in crisi possibile in quelle che sono le funzioni che gli altri vogliono che sia. È evidente che poi diventi comunque strumento di trattamento anche tu...ne parlavamo anche in questi giorni. Il problema per me non è tanto quello di riportare loro trattati al nostro mondo, innanzitutto perché c'è dentro una miopia terribile, una mancanza di vista, proprio...come se loro non venissero dal nostro mondo, già in questo c'è una schizofrenia, noi mondo maggioritario sappiamo benissimo che noi produciamo questo. Però poi con questa operazione tu cerchi di annullare te stesso, società, al mondo. Queste persone vengono dal nostro mondo, non è che vengono da una tribù chissà da dove che non appartiene a noi, questi comportamenti appartengono alla comunità umana, ai contesti sociali dove a volte trovano proprio la possibilità

per crescere, quindi già se tu dici trattamento, vuol dire che è come se uno potesse deviare, ma come se fosse altro, altro da te, ma non è altro, è...

Praticamente non c'è deviazione, anzi, è la via tranquilla, normale, semplice...

...che alcuni trovano per vivere, per stare, per...

...tutto prodotto dello stesso sistema...

Sì, uguale, identico. Allora, il problema è: è bene o male? Certo bene non è, non trovo che sia un bene in assoluto, ma perché conosco tutto quello che è lo svilimento che provoca...cioè, anche quello è un modo per stare nel mondo e quindi non mi interessa allo stesso modo del mondo degli altri, quindi non è che io sono affascinato da quella che è la criminalità e allora la difendo come alternativa come può essere stato in una visione romantica...la devianza come possibilità...anche quella è una possibilità già compresa, già prevista. Quindi non è che c'è una fascinazione dei delinquenti, io non sono dalla parte dei delinquenti, come qualcuno può pensare...

Non sono "alternativi"...

No, non sono alternativi un cazzo di niente. Sono anche loro dentro al mondo, in una maniera più terribile, più emarginata, però sono anche loro parte di questo mondo. Il problema è quindi, anche con loro, emanciparsi da questa condizione. Perché sai, mi dicono "quello sta 22 anni coi detenuti, quello sta dalla parte loro, sta dalla parte dei delinquenti"...no, come se ci fosse una sorta di giustificazione. Come non mi piace chi si alza al mattino e va a fare tutta una serie di lavori, così non mi piace chi si alza al mattino e va a fare le rapine, non mi piace allo stesso modo, ma che cosa non piace? Non mi piace il fatto che sei dentro un certo modo di vivere la vita e non ne sei consapevole, anche lì le potenzialità umane mi sembrano totalmente ridotte, compresse, e quindi, bo, non è che ci vedo una grande differenza.

E quindi bo...e quindi la soluzione?

Il teatro. Il teatro. Il teatro. Quella “t” fra santità e sanità. Non sono riuscito a trovare altre possibilità. Questa, della “t”...il teatro...

E in che misura la cultura? Perché tu affermi di voler trasformare il carcere di Volterra da istituto di detenzione ad istituto di cultura...ed io, forse perché nata e cresciuta in una famiglia dove è stato tentato di passare l'amore per il sapere ai figli, non provo una sensazione chiara, totalmente positiva nei confronti della cultura. O forse perché collego sempre la cultura alla scuola e la scuola alla disciplina, allo stare seduti fermi nei banchi e all'imposizione del linguaggio in cui veniamo gettati e delle materie obbligatorie, preimpostate, che non scegliamo. Penso sempre che la cultura dovrebbe aprire le menti, aprire spazi di libertà, ma la libertà non è quella che si ottiene con la nostra formazione...poter scegliere tra il liceo e l'istituto tecnico, o tra canale 1 e canale 5, non è a forma delle multiple choice modello americano, forse più foglio bianco. Ecco. E poi si trovano persone acculturate tanto imbecilli...

Ma anche la storia tra Deleuze e...non so...è chiaro che ti ritrovi a dover scegliere...in genere la cultura viene intesa come un fatto maggioritario, è chiaro che la cultura da quel punto di vista lì non è interessante, cioè portatore di tutta una serie di elementi che sono maggioritari, cioè tutti elementi che tendono a farti stare in questo mondo, cioè tendono a darti una posizione, a certificarti, quella non credo che sia cultura, non è cultura quella. Né il nozionismo scolastico, né il nozionismo vario, di vario genere e natura. La cultura è un processo di autoconsapevolezza, dove tu riesci a formularti domande, pensieri...

Coltivazione, campo, coltivare te stesso...?

Sì, sì, riuscire a.....cultura...cultura...un brodo di cultura...non lo so, non saprei, penso che c'è una cultura che è quella maggioritaria e quella no, non è cultura. E nemmeno la cultura della provenienza, del luogo,

dell'epoca...no...quelle sono cose contingenti, banali, siamo nati adesso ma potevamo nascere tra mille anni...forse tra mille anni sarebbe stato meglio...ho l'impressione a volte che è troppo presto, che comunque è un livello...

O è troppo tardi...

Può darsi, ci siamo persi le fasi migliori, dove non ci ponevamo queste questioni, questi problemi...la famosa differenza tra l'essere umano e gli altri animali...chissà quanto è un bene...

Si dice che l'essere umano è l'unico animale che può dire di no all'istinto...e questo gli apre una serie di opportunità ma gliene chiude altre.

Sì. Non so...anche Gottfried Benn diffidava della cultura per come comunemente viene intesa...al solito, non è un problema di acquisizione, siamo sempre lì, ma è sempre un processo al contrario, come togliere, come...perché sai, essere acculturati...la cultura non è garanzia di una condizione migliore, non è garanzia di...ci sono tante persone che hanno cultura e partecipano a mantenere questo mondo così com'è, sono proprio i difensori, i sostenitori, i mediatori, in quel senso cultura no, no, togliere, togliere, è più il togliere che l'acquisire, qualcosa che devi toglierti di dosso...

Però...

Che cosa rimane?

No, quello non lo so e non lo voglio sapere, ho paura di saperlo...

Volevo dire, invece, ad esempio, che ci sono dei ragazzi da noi in IPM che a 15 anni sanno a malapena leggere e scrivere e allora mi viene spontaneo di insegnare loro a leggere e scrivere, ma è un bene di per sé? Mi verrebbe da dire sì. Sì...ma poi...

Sai cos'è, tu ti ritrovi che entri dentro in una situazione per poi poterne uscire,

cioè devi acquisire per forza qualcosa per poter scegliere, per arrivare a scegliere...

Salire sulla scala per poi buttarla via...

Sì, per poter scegliere, per arrivare a scegliere, riuscire a decidere che cosa è bene e che cosa è male, che cosa è meglio e che cosa è peggio. Poter scegliere, arrivare a poter scegliere.

Bene. Io mi fermerei qua. Poi un'altra volta faremo un'altra chiacchierata più specifica su Alice. Ma prima un'ultima curiosità: hai mai pensato di lavorare sul "Le città in visibili" di Calvino?

Sì, ci ho lavorato, è quel manichino lì. *Luoghi Comuni* si chiamava.

Ah, sì? Quanti anni fa?

Tanti, tanti...prima del carcere, siamo nell'86, Yuri si aggirava tra questi cento manichini che era piccolo così...devo dire che non me lo ricordo nemmeno più veramente *Le città invisibili* di Calvino...allora era un testo che leggevo...

La frase finale mi è risuonata dentro a contatto col tuo lavoro, è quella sull'inferno dei viventi...aspetta la cerco...

Non me lo ricordo...mi ero ispirato a questo discorso delle città invisibili, che era proprio questa parte dell'interiorità, queste cose che non esistono, che non hanno possibilità di spazio...era una rilettura, non era poi teatro, era un'installazione...quando pensavo ancora di fare lo scultore...

Ecco, trovata: "L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il

secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio."¹³⁰

Ecco. Sono cose che evidentemente.....ma sai, mi succede continuamente, ci sono cose che tu hai letto in certi momenti e che ritrovi e poi scopri che è sempre la stessa cosa, in qualche modo, in forme diverse, in linguaggi diversi, alla fine c'è sempre qualcosa che ti ha segnato all'inizio e che continua e che si ripete.....vedi, io faccio sempre la stessa cosa...



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto di Stefano Vaja.

¹³⁰ Calvino I., *Le città invisibili*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1993, pag. 164.

La filosofia e la pratica teatrale di Armando Punzo, architetto dell'impossibile

“mi sono sempre piaciuti i racconti di artisti che hanno fatto teatro in situazioni impossibili. Durante la guerra, subito dopo la guerra, con una fame spaventosa. Fame di cibo. Dove il mangiare acquisiva un'importanza incredibile. Ma anche fame di altre cose, che venivano sempre dopo il mangiare: di giustizia, di amore. Una fame dello spirito.

Oggi la nostra fame è come velata da un'apparente abbondanza. Io vorrei che la gente riscoprisse l'urgenza dei suoi veri bisogni, ricominciasse ad avere fame. Il teatro si nutre della fame degli uomini. E quanto più grande è questa fame, più grande è il suo teatro. Quanto più emergono i desideri, i bisogni, più sono evidenti le contraddizioni, i conflitti con la realtà”¹³¹

Il teatro della Compagnia della Fortezza si potrebbe facilmente pensare come facente parte di quell'arte necessaria che, come diceva Dubuffet, “è per l'uomo un bisogno del tutto primordiale, altrettanto, se non di più, del bisogno di pane”.

E i bisogni a volte necessitano di essere scoperti, riscoperti, o dissepelliti e la loro soddisfazione ha bisogno di un supporto per essere espressa.

“In fondo uno degli aspetti dell'operazione teatro-in-carcere non è altro che un ridare vita al teatro, come se avesse fatto trovare di nuovo un'urgenza (...) in carcere questa mancanza di mestiere, di capacità professionale, è una cosa che fa uscire fuori altre necessità.”¹³²

Ogni opera d'arte ben riuscita, è qualcosa che crea una sorta di terremoto in chi ne fruisce. Armando Punzo con la sua compagnia fa proprio questo, oltre a “terremotarsi” ogni giorno, attraverso il lavoro quotidiano di creazione del teatro, “terremota” gli spettatori, che quindi difficilmente usciranno più sicuri.

¹³¹ Da *Il teatro della fame*, di Armando Punzo, in Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Traccedizioni, Pontedera 1992, pag. 27.

¹³² Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimiliano Bibbiani, in *Teatro e Carcere. La compagnia della fortezza tra antropologia e spettacolo.*, a.a. 2004-2005, Università degli Studi di Firenze, pag. 69.

La Compagnia della Fortezza crea letteralmente in-sicurezza, proprio l'opposto di quello che sembra oggi essere un valore assoluto della nostra società. A Volterra c'è invece, paradossalmente, all'interno di un carcere di massima sicurezza, una stanzetta-laboratorio di insicurezza, da cui escono degli spettacoli che sussurrano, o a volte gridano, nell'orecchio dello spettatore che le cose potrebbero non stare così come pensa. Effettivamente, tra gli intenti di Punzo c'è un tentativo di “reinterrogare le evidenze e i postulati, di scuotere le abitudini, le maniere di fare e di pensare, dissipare le familiarità ammesse, di riprendere la misura delle regole e delle istituzioni”¹³³, di “terremotare” lo spettatore o comunque di non lasciarlo così com'è.

“Sì...quello che riesci, quello che riesci a fare, (...) dipende quanto riesci a terremotare te stesso anche, e quanto di questo riesci a restituire agli altri. (...) Quanto più uno riesce a fare più è importante per se stessi e per gli altri.”¹³⁴

“Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione, un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione.”¹³⁵

Gli spettacoli della Compagnia della Fortezza, non vogliono divertire, non vogliono intrattenere, forse non vogliono nemmeno “piacere”. “Non c'è nulla di raffinato” afferma Punzo, perché gli attori della compagnia “non hanno mai *fisique dure*, loro sono sempre fuori squadra”, nel senso che alludono sempre a qualcos'altro, dicono qualcosa ma emerge anche un altro aspetto. “Questa è una scelta ma è anche un obbligo estetico” precisa il regista, perché di fatto un attore minimamente formato potrebbe interpretare 1000 volte meglio certi personaggi, dal punto di vista della credibilità, fisicamente, della voce, degli occhi, dello sguardo. “E invece questa è una roba cercata...noi cerchiamo di fare le cose con chi non dovrebbe farle e quindi non rispondono a dei

¹³³ Foucault M., *Le souci de la vérité*, in *Dits et écrits, I-IV*, Gallimard, Paris, 1995, IV, 350, pag. 676.

¹³⁴ Vedi l'intervista ad Armando Punzo.

¹³⁵ Da *Il nuovo testamento del teatro*, intervista di Eugenio Barba a Jerzy Grotowski, in Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 42-43.

canoni.”¹³⁶

“chi metto in scena, che cosa metto in scena, quale fisicità metto in scena, fa parte delle scelte estetiche che vanno a comporre un altro quadro, vanno a comporre un altro posto artistico. (...) Perché invece dall’altra parte io devo pensare a quante volte invece sono andato a teatro e ho visto persone che stanno benissimo e completamente nel loro ruolo e questo non...mi torna, è una cosa ovvia e scontata e banale e che serve alla rappresentazione, serve a madre rappresentazione, serve a raccontare una storia, però... non lascia trasparire altro, non rompe, non c’è una crosta che si rompe, qualcosa che esce fuori.”¹³⁷

Effettivamente l’effetto che fa uno spettacolo della Compagnia della Fortezza, è quello di una scossa, di un trauma, di una ferita. La stagista che segue attualmente il lavoro di Punzo ha raccontato di aver addirittura vomitato dopo aver assistito per la prima volta ad un loro spettacolo.

Quale sarebbe l’altra possibilità? L’altra possibilità sarebbe quella di fare un teatro che tranquillizza, se stessi e lo spettatore, cosa che il teatro convenzionale tende spesso a fare, divenendo divertimento, intrattenimento. Punzo invita a riflettere sul fatto che tanti sono gli artisti, tanti gli attori che si prestano a questo, che si “vendono” per l’intrattenimento ma l’intrattenere, presuppone, evidentemente, che il mondo dove si vuole, appunto, tener dentro, è un mondo dove si sta bene. Intrattenere vuol dire tenere le persone legate, creare loro ancora più vincoli e lacci e l’essere umano ha continuamente bisogno di sentirsi legato da un senso di appartenenza nei confronti del mondo in cui vive. Nessuno vuole vivere l’esperienza della non appartenenza.

Una delle cose che Punzo ripete più spesso è invece il senso di non appartenenza che ha sempre provato rispetto al mondo in cui vive, in cui viviamo.

¹³⁶ Dall’intervista ad Armando Punzo del 04.03.2010. Cfr. Anche “Questo è il mio divertimento, il mio lavoro: immaginare e lavorare affinché i miei attori-detenuti facciano qualcosa che sembra non si possa fare e mettano in scena testi che sembrano non dovergli appartenere. Parlino di cose di cui non dovrebbero parlare per il solo fatto di avere un passato delinquenziale.” Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2008, pag. 88.

¹³⁷ Dall’intervista ad Armando Punzo del 04.03.2010.

“Io non mi sento di appartenere all’umanità (...) non voglio sentirmi complice, non mi sento. Se io mi sentissi così, bene, ci starei dentro, starei tranquillo e bene.”¹³⁸

Probabilmente sarebbe molto più semplice lasciarsi andare, senza porsi tutte le domande che scaturiscono dalla sua inquietudine, dal senso di non appartenenza e

“semplicemente vivere...vivere...perché no?
Sarebbe interessante...forse...ma non è dato...”¹³⁹

Allora “il mio sentirmi estraneo ad un mondo lo ritrovo rispetto a persone che evidentemente sono estranee a dei meccanismi maggioritari.”¹⁴⁰

“L’essere umano credo che si sia inventato il teatro perché deve essere arrivato ad una situazione tale di restrizione interiore che deve essersi trovato una scappatoia nell’inventarsi il teatro, una possibilità per rivedere la propria vita, per rivedere se stesso, per immaginarsi un’altra vita oltre quella che vede ogni giorno. Si tratta secondo me di un meccanismo umano per potersi ripensare. Con loro si è sentita questa necessità. È stato come se il teatro si fosse azzerato e ripartito da capo. Non ci sono sovrastrutture culturali, non c’è alcuna scelta “artistica” ma c’è una necessità forte di esprimersi, di comunicare, di cercare di capirsi e di capire”¹⁴¹

Beckett sosteneva che fosse necessario fare dei buchi nel linguaggio per vedere che cosa è nascosto dietro. Di ogni scrittore bisognerebbe dunque dire che è un veggente o un audiente. L’operazione sistematica che mette in atto Armando Punzo è fare questi buchi nei muri di un carcere, oltre che in se stesso e nei suoi attori, per disseppellire una necessità che trova forma attraverso il loro teatro.

Ciò che riescono a rendere visibile agli altri a volte supera quelle che sono le loro necessità: “a volte mi rendo conto che le persone vedono nei nostri lavori un’enormità ed una quantità di cose che nemmeno noi vediamo” riflette Punzo,

¹³⁸ Vedi l’intervista ad Armando Punzo.

¹³⁹ Ivi.

¹⁴⁰ Ivi.

¹⁴¹ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimiliano Bibbiani, in *Teatro e Carcere. La compagnia della fortezza tra antropologia e spettacolo.*, cit. pag. 70.

cose che “aprono universi che a volte immaginiamo, possiamo sperare che accadano, ma che non sai mai se veramente quel lavoro possa permettere”¹⁴²

A volte invece, ciò che effettivamente è stato recepito dal pubblico è risultato essere estremamente riduttivo rispetto a tutto ciò che era alla fonte del loro lavoro, nel senso che, nonostante l’attuale livello artistico degli spettacoli della compagnia sia universalmente riconosciuto come altissimo da pubblico e critica¹⁴³, i primi spettacoli della Compagnia della Fortezza, totalmente decontestualizzati, erano opere teatrali che dal punto di vista formale, teatrale, non avevano uno spessore particolare, a detta dello stesso regista.

“Agli inizi c’era un tentativo di semplificazione estrema, perché tu dovevi far avvicinare le persone, dovevi andare incontro alle persone, quindi i tentativi erano ad esempio i testi in napoletano, tutto quello che poteva essere mediazione enorme per cercare di aprire una breccia, una strada...”¹⁴⁴

Punzo si chiede spesso come fare a spiegare il suo lavoro, come fare a mostrare ciò che ci sta dietro, dal punto di vista delle motivazioni, ma anche delle scelte politiche ed estetiche.

Durante i primi anni di attività della Compagnia della Fortezza il regista usava tenere molte conferenze ed incontri, ma col tempo è diventato molto difficile farsi capire dalle istituzioni, tanto che ad un certo punto ha deciso di smettere di cercare incessantemente le parole per spiegare¹⁴⁵ perché si è reso conto di

¹⁴² Vedi l’intervista ad Armando Punzo.

¹⁴³ Numerosi sono infatti i premi che la compagnia ha vinto nel corso degli anni:

1991 - Premio Speciale UBU per il lavoro svolto all’interno del carcere.

1993 - Premio UBU a Marat-Sade di Peter Weiss come miglior spettacolo dell’anno; Premio Speciale UBU alla Compagnia della Fortezza per l’impegno collettivo nella ricerca e nel lavoro drammaturgico.

1996 - Premio speciale Teatro Festival Parma-Banca Monte Parma per lo spettacolo I Negri di Jean Genet;

1996 - Premio Europa Nuove Realtà Teatrali alla Compagnia della Fortezza per lo spettacolo I Negri di Jean Genet.

2004 - Premio UBU allo spettacolo I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht come miglior spettacolo dell’anno; Premio ANCT-Associazione Nazionale Critici di Teatro ad Armando Punzo e alla Compagnia della Fortezza; Premio Carmelo Bene della rivista letteraria Lo Straniero ad Armando Punzo e alla Compagnia della Fortezza.

2005 - Premio ex aequo per la Cultura Contemporanea della Regione Toscana

¹⁴⁴ Dall’intervista ad Armando Punzo del 04.03.2010.

¹⁴⁵ “c’è sempre bisogno di un uomo di servizio che prova a spiegare, prova a...prova a...ridare un senso più leggibile agli altri. (...) Non ci riesco perché lui proprio non ne vuole sapere di spiegare le cose e impedisce che ciò avvenga...si diverte in questa situazione, non vuole impiegare l’uomo di servizio, proprio anzi...gli dà fastidio il tono della voce, il modo di

parlare a persone che non capivano profondamente il senso di ciò che lui faceva, portando avanti un utilizzo distorto della sua esperienza. Sarebbe stato allora meglio affidarsi alla sua Opera.

“Il ruolo di un poeta non è quello di morire per gli altri e di fornire parole, è innanzitutto vivere come esempio nella propria opera, fornire contraddizioni folgoranti, lottare contro il vuoto, l’amnesia, la morte.”¹⁴⁶

Punzo si è spesso reso conto di parlare a delle persone che avevano in mente i loro stereotipi sul carcere, sui detenuti e quindi inserivano nei “cassetti” del loro pensiero un’esperienza che non è invece riconducibile a nessun tipo di stereotipo di attività ludica o trattamentale e a nessuna delle modalità con le quali, nella maggior parte dei casi, viene portato avanti il teatro di tipo convenzionale all’interno delle carceri. Secondo il regista un teatro inteso nella maniera più tradizionale, istituzionale, fa diventare i detenuti delle scimmiette ammaestrate e alla fine sembra che le persone “scimmiottino” quel tipo di teatro senza però avere gli strumenti per poterlo affrontare, non arrivando, di conseguenza, ad avere una loro qualità.

“Sono fermamente convinto che se si prescinde dal valore artistico di una compagnia, anche se formata da detenuti, se si prescinde dal fatto che diventi lavoro e dai suoi risultati oggettivi nell’ambito del teatro, ci si riduce a dame di carità, si crea solo confusione, non si ha rispetto per loro, e si sponsorizza un atteggiamento culturale, a mio avviso, dannoso proprio per queste particolari esperienze.

Purtroppo non a parole, ma nei fatti, ci sono ancora persone che credono che il valore stia nel “fare teatro con i detenuti” e non nei risultati.

Capisco la logica malata ma proprio non la condivido.”¹⁴⁷

Armando Punzo ha sempre concepito il teatro come un luogo dove poter mettere in moto dinamiche che non sono possibili nella vita di tutti i giorni, come uno strumento che, se usato bene, è fonte di crescita personale e collettiva, intuendo quindi al di là del teatro qualcosa di intimamente utile,

parlare...” Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

¹⁴⁶ Dalla presentazione del *P.P.Pasolini ovvero elogio al disimpegno*.

¹⁴⁷ Dalla lettera di Armando Punzo a Cristina Valenti del 4 febbraio 1998, pubblicata nell’articolo *Quella fortezza è scomoda*, “A Rivista”, n. 5, giugno 1998.

impossibile da ridurre al solo momento spettacolare. Un'utilità intesa non come rieducazione del detenuto ma come "superamento di limiti personali ed oggettivi, come sguardo ed azione coraggiosa verso nuovi orizzonti."¹⁴⁸

Nelle parole di Armando Punzo emerge sempre la convinzione che l'impossibile sia un termine relativo, sempre da raggiungere ed oltrepassare. Ed il luogo dove reinventare il teatro, riportandone alla luce la necessità, è per il lavoro della Compagnia della Fortezza il carcere. In questo modo si ritrova l'essenza del teatro, e non solamente quella estetica. Il teatro, infatti, viene ad essere vita e trasformazione di chi ne fa esperienza, attore o spettatore che sia.

"Teatro non è soltanto ciò che siamo abituati a vedere su un palcoscenico. Teatro è un luogo per dare sostanza alle emozioni, per sperimentare il corpo e i suoi poteri, per mettersi e togliersi maschere, rimescolare vissuti, dire e agire gioie e paure, e per portare in scena desideri, incubi, sogni e parti sane e malate di ognuno. A tutto questo, però, il carcere, non vuole dare né luogo né tempo. Che cosa c'entra allora il teatro? Niente, è questo il punto.

Il teatro in carcere non c'entra, è un contrasto che stride, è un paradosso assurdo.

Qui sta il senso di offrire questa possibilità; davanti alla totalizzazione, c'è sempre bisogno di paradossi."¹⁴⁹

Teatro non è quindi né mero divertimento – mero passatempo, cui riservare gli interstizi di una vita strozzata nel noto triangolo *produci-consuma-crepa* –, né mestiere. "Io lì trovo che sia interessante, e non per contratto, e non per mestiere, perché se volevo contratto e mestiere andavo a fare teatro da un'altra parte (...) A volte questo è visto come un non valore, una perdita di tempo. A volte mi viene detto "se tu l'avessi fatto con attori professionisti invece di uno spettacolo ne avresti fatti 10 per tutto lo spreco di energie che hai per farne uno"" racconta Punzo, tuttavia egli ha scelto e risceglie ogni giorno il luogo del suo teatro. "Non è per caso che mi trovo dentro un carcere", prosegue, ma

¹⁴⁸ Dalla presentazione di *'O juorno 'e San Michele*, in Cremonini A. (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Edizioni Millelire, 1998, pag. 25-26.

¹⁴⁹ Alison I., *Il carcere possibile. Teatro-detenzione-emancipazione*, a. a. 2000-2001, pag. 95

“perché voglio “produrre” in maniera diversa e questo fa la differenza rispetto alle modalità del mio intervento in carcere”¹⁵⁰.

Il suo è un teatro che sceglie di uscire dalle “cassette dorate” in cui normalmente ha luogo, e va a confrontarsi con la realtà. È un confronto del teatro con la segregazione, la marginalità, con quel buco nero che per la società è il carcere.

“...è soprattutto questo il carcere: mura per nascondere alla vista di chi non vuole vedere. Ed è questo non voler vedere, non voler sapere, non cercare ragioni – che non sono giustificazioni – non voler essere toccati da situazioni difficili, che costituisce per me la vera mostruosità, la più forte che io abbia mai conosciuto, con cui confrontarsi. Una mostruosità complice.”¹⁵¹

Si tratta di “dimostrare a tanti benpensanti che anche in certi luoghi possono nascere dei fiori e che non c’entra nulla l’azione sociale ed il pietismo. Si tratta di teatro, anomalo quanto si voglia, ma è teatro. E se qualcuno per strada mi ha fermato dicendomi: “Qui ci sono dei principi che si stanno perdendo”, significa che siamo a buon punto, anche se i nostri spettacoli sono come i fiori del deserto: nascono sempre per miracolo, durano il tempo di un giorno”¹⁵².

Julian Beck sosteneva che in ognuno ci sia un artista sublime, una frase che suona impossibile o comunque utopica. Ma per Armando Punzo ed i suoi collaboratori l’impossibile è pane quotidiano e la continua “traduzione dell’impossibile” che insieme portano avanti, come afferma Domenico Netti, è animata da una “forza primigenia” che trova forma nell’idea di concretizzare un sogno, “concretizzare qualcosa che non si vede, portarlo alla luce. Che cosa c’è di meglio?”¹⁵³.

“Con un pizzico di immaginazione”, spiega Punzo, “bisogna sottrarre definitivamente quel luogo e le persone contenute alla loro funzione sociale univoca, scontata ed anche volgare nella sua attualità televisiva; con un pizzico di stupidità – tipica dei santi – pensare che quelle mura, nate per una funzione

¹⁵⁰ Da una conversazione con Armando Punzo.

¹⁵¹ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Letizia Bernazza in Bernazza L., Valentini V., *La Compagnia della Fortezza*, cit. pag. 30.

¹⁵² Dalla presentazione di *‘O juorno ‘e San Michele*, in Cremonini A. (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Millelire, cit. pag. 28.

¹⁵³ Da una conversazione con Domenico Netti, Responsabile attività Compagnia della Fortezza, Responsabile progetti Carte Blanche, Coordinamento Festival VolterraTeatro.

punitiva, si possano trasformare in un luogo di omaggio all'intelligenza e alla sensibilità umana.”¹⁵⁴

Tra i progetti di Carte Blanche c'è la costruzione di un teatro stabile all'interno del carcere di Volterra ma creare un teatro da un carcere significa creare un altro progetto di realtà, trasformare una dinamica sociale, un luogo e se stessi.

“Dico: lavoriamo, esploriamo, poi si vede. C'è il rischio di perdersi, è chiaro, ma anche di aprirsi e di scoprire.”¹⁵⁵

Chiedendo alle persone che più gli sono vicine e che lavorano con lui quale sia la sua filosofia, emerge “la voglia di Armando di uscire da qualunque limite che viene imposto ad una persona che vuole fare teatro, il luogo, le persone, i generi, i giri economici”. Il discorso che porta avanti Armando, spiega Alice Toccaceli, “cerca di vedere se quello che è il pensiero comune in qualche modo può essere smarcato, continuamente, se può esserci qualcosa che gli va contro. E perché lui cerca di far questo? Molto semplicemente perché non gli piace quello che abbiamo intorno e siccome non gli piace cerca un modo alternativo per starci in questo posto, e per fare in modo...non che sia migliore, ma che sia un posto dove anche lui può stare bene, la vedo una cosa molto più legata ad una sua esigenza, che ad un pensiero strettamente artistico, di direttore del festival, di regista, etc.”¹⁵⁶

Spesso viene chiesto a Punzo quali siano i suoi maestri. A me ha risposto così: “io non ho mai voluto dei maestri, non ho mai voluto lavorare con quelli che erano dei maestri, ho sempre avuto timore di essere schiacciato dalle figure di questi grandi personaggi, quindi ho evitato accuratamente di lavorarci direttamente.”¹⁵⁷ Più che di maestri preferisce parlare di compagni di viaggio, come sempre in un orizzonte che va oltre la contingenza del personale e del presente. Punzo sente come compagni di viaggio tutti coloro che nella storia hanno portato avanti quello che egli individua come un fuoco: Pasolini, Kafka,

¹⁵⁴ Punzo A., *Verso la galera ideale*, in “Quale futuro per il teatro?”, pubblicato nel Patalogo 30 annuario del Teatro 2007.

¹⁵⁵ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 91.

¹⁵⁶ Dall'intervista ad Alice Toccaceli, la stagista che sta seguendo il lavoro di Armando Punzo dal giugno 2009, dopo aver scritto la sua tesi di laurea sulla Compagnia della Fortezza.

¹⁵⁷ Dall'intervista ad Armando Punzo del 04.03.2010.

Genet e molti altri. Un posto particolare nella formazione del regista è occupato sicuramente da Grotowski.

“Grotowski...sì, da lì ho iniziato (...) ho iniziato a pensare che era il teatro la possibilità e non la politica perché lì ci vedevo un’applicazione pratica di una visione politica e anche spirituale. (...)”

Questo mi ha trasformato e me lo sono portato dietro anche in carcere, l’idea del teatro come pratica, anche personale, come una possibilità attraverso cui tu scopri una serie di possibilità.”¹⁵⁸

Un’altra figura significativa per Punzo è stata ed è Brecht in quanto autore “che credeva ancora che fosse possibile influire sulla realtà e questo mi colpiva e mi colpisce, come scrittore, come poeta” - spiega Punzo. “E di questo, sicuramente c’è qualcosa in me, del verificare se quello che fai riesce ad incidere sulla realtà e a modificarla.” Ad esempio, quest’anno la Compagnia sta riadattando in modalità frontale lo spettacolo dell’anno scorso, svoltosi all’interno dell’istituto in un percorso itinerante che non consentiva allo spettatore di avere tutto ciò che succedeva davanti agli occhi, ma lo faceva entrare all’interno di un mondo-labirinto in cui in ogni stanza accadevano cose diverse contemporaneamente. La scelta del passaggio alla modalità frontale trova le sue motivazioni nell’esigenza di “spiegare” letteralmente al pubblico il pensiero che vi sta dietro. “Vorrei essere sicuro di non essere frainteso”, afferma il regista, “vorrei che quest’idea si chiarisca il più possibile, e quindi che sia possibile trasmettere quest’idea agli altri. In questo c’è anche un livello didattico, se vuoi, essere sicuri che quest’idea arrivi, è proprio un’indicazione didattica.” E nella modalità che più si confà a lui, ovvero non con introduzioni o sottotitoli ma attraverso il teatro.

¹⁵⁸ Ivi.

Mondo del teatro contro mondo del carcere

Eliminare il carcere

“Bisogna sempre chiedersi: cosa voglio fare quando entro in carcere?

Voglio rafforzare o indebolire l’istituzione?

Il mio intervento non è finalizzato al carcere, al detenuto.

Cerco di creare un’isola dentro il carcere:

il teatro è un modo per eliminare il carcere.

L’obiettivo è trasformare un luogo.”

Quello che Armando Punzo cerca sistematicamente di fare è “eliminare ogni idea di carcere”. Egli instaura una libertà, altre regole, che sono quelle del teatro e che si oppongono diametralmente a quelle del carcere, di chi in carcere è costretto, di chi in carcere lavora, di chi nel carcere crede come mezzo di “recupero”, “reinserimento”, “riabilitazione”, “trattamento”.

Ma come è possibile, come si fa ad “abolire il carcere”? “Entro. Faccio sentire una bella musica, leggo un testo...” afferma Punzo, “Sono sempre come pennellate per cancellare il carcere, per fare apparire altre realtà. Voglio cancellarlo, il carcere, dentro di me e dentro i soggetti che partecipano al lavoro.”¹⁵⁹

Ed il carcere che Punzo vuole abolire è un carcere più ampio, quello che l’essere umano ha “stampato dentro”, come struttura. “Io credo che sia venuto spontaneo all’essere umano immaginarsi il carcere come struttura” afferma. “Il carcere è una roba che appartiene all’essere umano, cioè, segregare intere parti di te stesso, tutta la parte più oscura, tutta la parte che più ti fa paura, tutta la parte che non riesci a controllare, tutta la parte che potrebbe essere anche la parte creativa, non è detto che sia per forza la parte più terribile, malefica, malvagia.”¹⁶⁰ Perché, al di là della struttura fisica, l’essere umano costruisce dentro di sé il carcere, tanto da poterlo poi proiettare e costruire fuori. Perciò il suo intento è trasformare il carcere in un teatro, come luogo di apertura e

¹⁵⁹ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino.

¹⁶⁰ Vedi l’intervista ad Armando Punzo.

riflessione e non di reclusione perché così facendo si mette in atto un'operazione che va al di là del carcere di Volterra, che cambia, diventando "più buono, più umanitario, più socialmente aperto". La trasformazione del carcere in teatro avviene piuttosto "se l'essere umano in generale riesce ad immaginarsi diversamente."¹⁶¹.

Mondo del teatro contro mondo del trattamento¹⁶²

"Sicuramente, al livello teorico la rieducazione è un obiettivo ipocrita, è un tentativo di correre ai ripari quando i danni sono già fatti."¹⁶³

"Io non mi pongo come un operatore sociale che deve raggiungere un risultato per così dire 'riabilitativo'.

Io non vado in carcere per alleviare le pene dei detenuti.

Devo porre degli obiettivi più alti di quelli che si pongono educatori, assistenti sociali, e via dicendo.

Altrimenti sarei lì a mantenere lo *status quo*,

a ricordare ai carcerati cosa hanno fatto e chi sono.

Il teatro invece è per me un modo per eliminare il carcere"¹⁶⁴

¹⁶¹ Vedi l'intervista ad Armando Punzo.

¹⁶² Riporto qui di seguito in nota l'articolo 13 dell'attuale Ordinamento Penitenziario, al fine di poter comprendere che cosa si intenda per "trattamento" dal punto di vista legale:

Art.13: Individualizzazione del trattamento

Il trattamento penitenziario deve rispondere ai particolari bisogni della personalità di ciascun soggetto.

Nei confronti dei condannati e degli internati è predisposta l'osservazione scientifica della personalità per rilevare le carenze fisiopsichiche e le altre cause del disadattamento sociale. L'osservazione è compiuta all'inizio dell'esecuzione e proseguita nel corso di essa. Per ciascun condannato e internato, in base ai risultati della osservazione, sono formulate indicazioni in merito al trattamento rieducativo da effettuare ed è compilato il relativo programma, che è integrato o modificato secondo le esigenze che si prospettano nel corso dell'esecuzione.

Le indicazioni generali e particolari del trattamento sono inserite, unitamente ai dati giudiziari, biografici e sanitari, nella cartella personale, nella quale sono successivamente annotati gli sviluppi del trattamento pratico e i suoi risultati.

Deve essere favorita la collaborazione dei condannati e degli internati alle attività di osservazione e di trattamento.

¹⁶³ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Irene Alison, in *Il carcere possibile. Teatro-detenzione-emancipazione*, cit. pag. 130.

¹⁶⁴ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Francesca Gambarini, (trimestrale Stratagemmi - prospettive teatrali) - settembre 2009.

Il lavoro di Armando Punzo si oppone diametralmente all'impostazione ideologica e pratica con la quale vengono normalmente portate avanti le attività all'interno del carcere, volte a restituire il detenuto alla società trattato e rieducato, cosa che Punzo definisce frutto di una presunzione e di una "follia filosofica".

"Io ho sempre giocato al contrario. Io credo che sia mille volte più rieducativo, se proprio bisogna usare questi termini orribili...ma rieducare a che cosa poi? Cioè per avere una presunzione del genere tu devi partire dall'idea che il mondo a cui tu vuoi rieducare e riportare le persone sia il miglior mondo possibile, cioè tu devi partire dall'idea che questo mondo che tu proponi sia un mondo che tu senti che è giusto, che è buono..."¹⁶⁵

È per questo che non ha mai portato avanti un'operazione del genere, perché parte dal presupposto che invece il mondo da cui si è allontanato è un mondo orribile, e che le operazioni di trattamento e reinserimento hanno alla base una contraddizione incredibile, essendo dimentiche del fatto che i detenuti provengono dallo stesso mondo, dalla stessa società, dallo stesso sistema che si prende poi in carico la loro correzione.

"La normalizzazione, da cui ancora riusciamo a difenderci, passa attraverso un facile e falso atteggiamento buonista, una sorta di sentimento forzato che tenta di comprendere e inglobare tutto. Un atteggiamento tipico della nostra cultura che ha bisogno di riportare a sé tutte le diversità. Penso, invece, che debba restare forte l'idea che noi non saremo mai quello che sono gli altri e che per fortuna gli altri non saranno mai completamente come noi. Dovremmo imparare ad ascoltare, comprendere e accettare anche le ragioni dell'altro. A un certo livello si possono opporre all'idiozia e all'arroganza solo atti culturali, portare cultura, azioni simboliche."¹⁶⁶

Armando Punzo non si pone, quindi, scopi direttamente rieducativi perché fondamentalmente non crede al teatro usato per scopi sociali, al teatro per i vecchi, per i bambini, per i matti, per i carcerati.

¹⁶⁵ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

¹⁶⁶ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 88.

“Non credo nel teatro come strumento per ottenere qualcosa.¹⁶⁷ Se si pone direttamente al centro il teatro in sé, potrai avere indirettamente altri effetti. Le ricadute sociali sono degli “effetti collaterali”; lo scopo principale è quello di aprire un altro tempo e un altro spazio. Noi sperimentiamo tecniche per entrare in un altro mondo: per misurare il nostro mondo, quello dove stiamo.”¹⁶⁸

Quando è in vena provocatoria – cosa che spesso accade in occasione di domande postegli sulla rieducazione dei detenuti – risponde dicendo “essere rieducato a cosa, a rientrare in quale vita?. Si dovrebbe rieducare a fare gli impiegati, a diventare brave persone? E che significa essere “brave persone”?”¹⁶⁹ E aggiunge: “altre volte, vedendo le persone dentro, al livello personale mi auguro semplicemente che facciano una vita un po’ più tranquilla, di non ritrovarmeli in carcere”¹⁷⁰. Invero l’intolleranza di Punzo nei confronti di ogni riconduzione a norma non va confusa per una qualche fascinazione nei confronti della delinquenza, cosa che spesso gli è stata attribuita.

“quello è un modo per stare nel mondo e quindi non mi interessa allo stesso modo del mondo degli altri, quindi non è che io sono affascinato da quella che è la criminalità e allora la difendo come alternativa come può essere stato in una visione romantica (...) Quindi non è che c’è una fascinazione dei delinquenti, io non sono dalla parte dei delinquenti, come qualcuno può pensare. (...) Sono anche loro dentro al mondo, in una maniera più terribile, più emarginata, però sono anche loro parte di questo mondo. Il problema è quindi, anche con loro, emanciparsi da questa condizione. Perché sai, mi dicono, “quello sta 22 anni coi detenuti, quello sta dalla parte loro, sta dalla parte dei delinquenti”...no, come se ci fosse una sorta di giustificazione. Come non mi piace chi si alza al mattino e va a fare tutta una serie di lavori,

¹⁶⁷ Questo è anche il tema del *Macbeth* della Compagnia della Fortezza, in cui il pubblico è convinto di partecipare ad uno psicodramma in cui gli attori sono portati da un regista-demiurgo a rivivere il male che hanno fatto allo scopo di purificarsi, mentre gli intenti della rappresentazione sono di prendere in giro il teatro-terapia e la mentalità che vi sta dietro.

¹⁶⁸ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 84-85.

¹⁶⁹ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Irene Alison, in *Il carcere possibile. Teatro-detenzione-emancipazione*, cit. pag. 130.

¹⁷⁰ Ivi pag. 130.

così non mi piace chi si alza al mattino e va a fare le rapine, non mi piace allo stesso modo”¹⁷¹

Ma che cosa non gli piace? Non gli piace il fatto di essere dentro un certo modo di vivere la vita senza esserne consapevole, essere dentro un sistema di abitudini e dogmi, dati per scontati e mai problematizzati, in cui evidentemente, di qualunque modo si tratti, le potenzialità umane gli sembrano totalmente “ridotte e compresse”. Il regista è in questo estremamente radicale nel senso che, a livello di coscienza, non vede una grande differenza tra coloro che sono abituati ad alzarsi la mattina e rinchiudersi in un’agenzia di assicurazioni e coloro che, sempre alzatisi la mattina, sono andati a rapinare quelle stesse agenzie.

Per uno spettatore medio, però, i detenuti sono un mondo totalmente sconosciuto o, peggio, sono piuttosto un mondo conosciuto solo attraverso la cronaca, un mondo separato con il quale si tende a mantenere le distanze, murandole con pregiudizi. Per ignoranza, allora, si tende a semplificare e ad incasellarli nel proprio sistema di pensiero.

“I detenuti-attori sono un universo che fa paura e che si vorrebbe ricondurre alla normalità. “Fanno teatro, verranno rieducati e poi diventano come me” è, a mio avviso, il ragionamento che fanno molte persone. Non è così, è falso pensarlo, il teatro non ha questa funzione. Io mi auguro che grazie al teatro, alcuni di loro, uno di loro, possa trovare una strada di “normalità” – intesa come consapevolezza della propria identità e condizione, ma non è detto che succeda.”¹⁷²

Ma il teatro della Compagnia della Fortezza non è teatro sociale, perché “uno pensa al teatro sociale e gli viene in mente una cosa con quattro disgraziati” ed il “teatro cosiddetto sociale”, rimarca Punzo, “è l’uccisione di tutto quello che sto dicendo, è un modo per confinare dentro una casellina il vero intento sociale. Definire quello che stiamo facendo come teatro sociale è un modo per eliminare esattamente tutto quello che stiamo

¹⁷¹ Vedi intervista ad Armando Punzo.

¹⁷² Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Letizia Bernazza, in Bernazza L., Valentini V., *La Compagnia della Fortezza*, cit. pag. 40.

facendo, relegandolo in una posizione tutt'altro che alta. È un modo per dare un'etichetta riduttiva e non attribuirgli una posizione.”¹⁷³

Ciò che il regista mette in atto è qualcosa di un ordine diverso anche rispetto alla cosiddetta risocializzazione, anche se, tra gli effetti collaterali, essa comunque avviene ma egli, in modo se vogliamo anche provocatorio, afferma di non operare in tale direzione ma col fine della de-socializzazione, della sottrazione dalla società in cui viviamo, in cui vigono, evidentemente, dei meccanismi perversi, disumanizzanti, imprigionanti:

“Io ho sottratto me e loro a questo brutto e orrendo fondale, attraverso il loro doppio e multiplo ho inscenato un'impossibilità, non gli ho trovato un posto in società.”¹⁷⁴

Il trattamento, infatti, risocializzante o rieducativo che sia, “è la riconduzione ad un mondo, ad un modello di mondo, ad un modello...quindi è drammatico...”¹⁷⁵ anche perché, come rileva Domenico Netti, “il rapporto tra detenuto e rieducatore ha un vizio di fondo: il detenuto sa qual è il compito del rieducatore e ciò può distorcere, drogare, il rapporto in questione, facendolo divenire strumentale per altri fini.”¹⁷⁶ Il rapporto tra un detenuto ed un artista è radicalmente diverso per l'onestà su cui si fonda. L'artista non può né vuole giudicare il detenuto, né dire di averlo rieducato, riabilitato, recuperato. Può invece fornire l'opportunità del teatro, insegnare a recitare, a liberarsi da tutta una serie di sbarre interne che lo limitano e lo rinchiodano. “È un percorso che parte dal detenuto stesso” aggiunge Domenico, “il quale non deve dimostrarlo a me, perché io artista non sono tenuto a giudicarlo e a riconoscere o meno il suo recupero. Oppure può farlo senza chiederti niente in cambio”: è qui che si raggiunge, probabilmente, la rimessa in circolo delle potenzialità della persona. E c'è una grande differenza tra rieducare e rimettere in circolo le potenzialità,

¹⁷³ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimiliano Bibbiani, in *Teatro e Carcere. La compagnia della fortezza tra antropologia e spettacolo.*, cit. pag. 70.

¹⁷⁴ Da *La scena sottratta. Conversazione con Andrea Mancini di Armando Punzo.*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 335.

¹⁷⁵ Vedi l'intervista ad Armando Punzo.

¹⁷⁶ Da una conversazione con Domenico Netti di Carte Blanche.

sono anzi due operazioni radicalmente differenti, l'una rinchiude l'individuo in funzione di un modello, l'altra lo libera e lo eleva a potenza.

“Col teatro le persone cominciano a capire che possono essere apprezzate per altro, acquisire delle capacità, fare del proprio meglio. Questo è un rimettere in potenza qualcosa. Dentro di loro accade qualcosa: il solo poter parlare con una persona che li apprezza a fine spettacolo...non sai che cosa vuol dire per loro. L'efficacia sta nel fatto che non c'è niente di coatto. Il reinserimento non può essere coatto, altrimenti non funziona. Armando non va lì a dire “vieni, ti fa bene”. Chi vuole va. Chi vuole continua. Chi vuole riesce.”¹⁷⁷ È per questo che Armando riesce dove gli assistenti sociali non riescono: “Magari con un assistente sociale non riesci a porti in quella maniera,” afferma D., uno degli attori detenuti, “perché quello ha un altro modo di porsi con te (...) E allora c'hai quella paura, che ti metti sulle difensive. Mentre con Armando, una volta che ti conosce, ecco, c'è quella fiducia, qualsiasi cosa possa dire lui, qualsiasi cosa posso dire io (...) quando tu c'hai la fiducia, c'è tutto. Tutto questo entusiasmo, tutto questo lavoro che viene richiesto...uno ci mette più impegno perché...viene spontaneo.”¹⁷⁸

Dopo mesi di studio sulla Compagnia della Fortezza, di letture di articoli e scritti, visione di documentari e video, mi sono recata a Volterra per seguire da vicino il loro lavoro. Il primo giorno ero rimasta un po' stranita, allucinata. Armando mi dava appuntamento all'ufficio di Carte Blanche per entrare insieme in carcere alle 9:30. Ma magari in ufficio non c'era. Era già in carcere, dalle 8:30, nella stanzetta del teatro. Armando è lì, tutti i giorni, tutto il giorno, anche solo.¹⁷⁹ Continua a gettare i suoi sassi nello stagno e noi, io, gli attori, le varie onde che i suoi lanci provocano, arrivano, piano piano, ognuno coi suoi tempi, ognuno trascinato dalle sue motivazioni, le più disparate. Chi vuole si unisce. C'è chi entra e chi esce, va a fumare fuori e rientra, come vuole. C'è chi

¹⁷⁷ Da una conversazione con Domenico Netti di Carte Blanche.

¹⁷⁸ Da un'intervista a D. ad opera di Lucio Variale, 29.08.2009.

¹⁷⁹ “Il teatro noi lo facciamo tutti i giorni. A volte, quando ci sono state delle difficoltà, ho visto Armando, Cinzia, stare con noi anche a Natale, a Pasqua. Cioè praticamente si può dire che durante tutto l'anno Armando c'è sei giorni su sette, a volte anche sette su sette. C'è uno stretto contatto con noi, cioè viene la mattina, viene il pomeriggio, a volte viene anche la sera...” Da un'intervista a S. M., uno degli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza, ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

sta in silenzio e ascolta, c'è chi, visibilmente, segue i suoi pensieri di detenuto in carcere di massima sicurezza da vent'anni. Ma lui è lì. Ci sono momenti in cui Armando legge da solo ad alta voce in quella stanza. Poi, però, sempre, tutti i giorni, tutti gli anni, da ventidue anni, accade qualcosa, accade il teatro.

E quindi le letture di gruppo, le prove, la discussione dei temi dello spettacolo, l'improvvisazione. Le persone seguono, partecipano, si crea un silenzio assoluto ed attento, senza il bisogno di alcun richiamo alla disciplina, alla puntualità, al silenzio o alla partecipazione.

“Ad ogni individuo, il suo posto; ed in ogni posto il suo individuo. Evitare le distribuzioni a gruppi; scomporre le strutture collettive; analizzare le pluralità confuse, massive o sfuggenti. Lo spazio disciplinare tende a dividersi in altrettante particelle quanti sono i corpi o gli elementi da ripartire. Bisogna annullare gli effetti delle ripartizioni indecise, la scomparsa incontrollata degli individui, la loro diffusa circolazione, la loro coagulazione inutilizzabile e pericolosa; tattica antidiserzione, antivagabondaggio, antiagglomerazione. Si tratta di stabilire le presenze e le assenze, di sapere dove e come ritrovare gli individui, di instaurare le comunicazioni utili, d'interrompere le altre, di potere in ogni istante sorvegliare la condotta di ciascuno, apprezzarla, sanzionarla, misurare le qualità od i meriti. Procedura, dunque, per conoscere, padroneggiare, utilizzare. La disciplina organizza uno spazio analitico.”¹⁸⁰

Si prendano uno per uno analiticamente i punti di questa inquietante descrizione di Foucault dell'organizzazione dello spazio disciplinare, si ribaltino e si giunge all'organizzazione dello spazio del teatro nel carcere di Volterra: nessuna costrizione, nessun tentativo di controllo, classificazione, nessuna ripartizione, nessun controllo di presenze e assenze, nessuna sorveglianza né giudizio sulla condotta dei detenuti attori. Punzo non vuole né conoscere, né padroneggiare, né utilizzare. Il suo teatro organizza infatti uno spazio creativo.¹⁸¹

¹⁸⁰ Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 155-156.

¹⁸¹ E inoltre “senza uscire dalla porta, conoscere il mondo!/ Senza guardare dalla finestra, vedere la Via del cielo!/ Più lontano si va meno si conosce./ Perciò il Santo conosce senza viaggiare” Duyvendak J. J. L. (a cura di), *Tao Te Ching. Il libro della Via e della Virtù.*, Milano 2007, pag. 115.

È lampante invece la consonanza con ciò che la filosofia del *Tao Te Ching* delinea come la Via del cielo: “La via del cielo è di non lottare, e nondimeno saper vincere; di non parlare e nondimeno saper rispondere; di non chiamare, e nondimeno far accorrere; di essere lenti e nondimeno saper fare progetti”¹⁸²

La seconda volta che ho incontrato Armando per fargli un'intervista gli ho chiesto come sia possibile tutto questo. Volevo capire un po' meglio la modalità attraverso la quale avviene la partecipazione dei detenuti al teatro. L'idea che ho maturato, o meglio, ciò di cui mi sono resa conto, è che la sua “attività” si differenzia radicalmente da ogni manovra-dinamica di rieducazione-trattamento ma non solo per lo scopo, anche per il metodo, quindi per il fatto che non ci sia la minima traccia di coazione. “È chiaro che lì l'umanità non è un'umanità libera” mi ha risposto, “ma proprio non è libera non solo perché sta in carcere, e quindi le telecamere, gli agenti ma anche perché quest'incontro col teatro non è un incontro che avviene in una situazione di libertà, è diversa dalla scelta che può fare una persona fuori che ha comunque maggiori spazi di libertà.” Armando non punta alla disciplina perché non vuole trasformarsi nell'ennesimo agente di polizia penitenziaria:

“In carcere, se uno vuole fare delle cose in maniera diversa, non può usare gli stessi metodi. Io preferisco che le persone si avvicinino per necessità, quindi comincio a lavorare e tendo a non obbligare, tendo a coinvolgere tanto ma non ad obbligare nessuno, nessuno è obbligato a stare lì dentro, quindi a volte, siccome non si sentono assolutamente obbligati, si possono anche alzare e se ne vanno, perché in quel momento hanno altro per la testa, altro da fare. Io preferisco che se lì dentro c'è qualcuno e ci rimane, ci rimanga per reale necessità e attratto da qualcosa.”¹⁸³

In questo modo è possibile per il regista valutare l'interesse delle persone, del gruppo, rispetto alle cose che fanno. Se c'è *intensità*, o meno. “Ad un certo punto...si crea un silenzio tale e c'è questo comprendere, sentire e invece certi momenti in cui c'è una tale confusione in cui evidentemente siamo lontani da qualcosa di importante”, afferma Armando, “ed io questo non lo voglio

¹⁸² Ivi.

¹⁸³ Da una conversazione con Armando Punzo del 4.3.2010.

regolamentare, cioè non voglio che ci sia il silenzio anche là dove c'è noia e non interesse, non voglio che ci sia la presenza anche là dove ci sia noia e non interesse, non voglio, non mi interessa. (...). È un grande dispendio di energie ma bisogna capire che valore ha, se ha valore o non ha valore, questo.”¹⁸⁴

¹⁸⁴ Ivi.

Vorrei premettere alcune sagge parole di Marino Rosso¹⁸⁵, riguardo al parlare del carcere come metafora.

“...non credo che a noi, che siamo fuori, sia lecito dire che siamo prigionieri come i veri carcerati. Basterebbero ventiquattr’ore di incarceramento effettivo (magari in seguito a una banale omonimia) per non farci più pronunciare parole come quelle. Della realtà carceraria facciamo qualsiasi cosa ma non una base di nostri godimenti estetico-intellettuali. Beninteso, c’è un senso in cui tutti noi siamo DAVVERO prigionieri, e il discorso rimane, in questo, largamente intatto. Ma a me non esce di testa l’idea antica della differenza categoriale tra metafora e lettera.”¹⁸⁶

Carcere come metafora:

“liberare la vita ovunque si trovi imprigionata dall’uomo e nell’uomo”¹⁸⁷

“Il carcere, in fondo, è lo specchio di quello che avviene fuori.

Mettere al centro la cultura è fuori dal mondo.

Perché il buco nero del carcere è uguale a quello che c’è fuori.

Il carcere è un microcosmo della realtà esterna.

Mutandone le regole, prefiguri una società diversa.

Quello che ti minaccia, dentro lo vedi chiaramente: fuori un po’ meno.”¹⁸⁸

“siamo tutti dei carcerati,
dei condannati a vita,
dei prigionieri della nostra mente.

Vorremmo tutti essere rilasciati, ma siamo ostaggi della nostra rabbia, della nostra paura, del nostro desiderio.

¹⁸⁵ Il Prof. Marino Rosso insegna Filosofia del Linguaggio Ordinario presso il Dipartimento di Filosofia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Firenze.

¹⁸⁶ Da una conversazione con Marino Rosso.

¹⁸⁷ Deleuze G., *La letteratura e la vita*, in *Critica e Clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, pag. 16.

¹⁸⁸ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 90.

C'è forse qualcuno che ad un certo momento della propria vita non abbia desiderato prendere qualcosa che non era suo?
Esiste un essere umano che almeno una volta non abbia voluto fare del male a chi gliene faceva?
Una linea sottilissima ci separa da questi individui che ci fissano da dietro le sbarre. Le stesse cose che nel nostro caso non hanno oltrepassato la soglia del pensiero,
nel loro caso si sono trasformate in atti.
Ma siamo tutti uguali, a livello mentale siamo tutti dei potenziali criminali.”¹⁸⁹

Il carcere è l'esempio più estremo di espropriazione della possibilità di autodefinire il proprio spazio e tempo di vita, parametri base dell'esperienza umana, quotidiani e scontati, dei quali si coglie pienamente l'importanza solo attraverso le situazioni limite.¹⁹⁰ Tenendo ben presente la “differenza categoriale tra metafora e lettera” secondo Armando Punzo e secondo chi scrive ha comunque senso portare avanti una riflessione che vede sia il carcere nella sua pesante concretezza come “la metafora di un carcere più ampio, di una situazione sociale oppressiva, sclerotica, chiusa, escludente”¹⁹¹, sia il carcere come metafora per esprimere che le sbarre di cui prendere coscienza, le ristrettezze di cui liberarsi, i limiti da oltrepassare, ci sono anche fuori dal carcere e in ognuno, solo che fuori sono meno visibili.

Nel lavoro di Armando Punzo, insomma, il carcere assume la doppia valenza di microcosmo semplificato della realtà esterna e metafora delle ristrettezze in cui tutti viviamo, limitati dalle nostre barriere personali e dalle “croste” formate da tutto ciò che ci è stato “appiccicato addosso” dalla società.

“...c'è reclusione e reclusione: i ragazzi della compagnia della fortezza mi hanno insegnato la differenza tra sentirsi liberi ed essere liberi.

¹⁸⁹ Dal documentario *Doing Vipassana*, Prodotto e diretto da Eilona Ariel e Ayelet Menahemi Karuna Films, Tel-Aviv 67778, Israel.

¹⁹⁰ Il confronto tra la realtà del carcere e la realtà esterna, giustifica il percorso che ho seguito per mettere in luce l'importanza del ri-parto di sé, del ri-crearsi, fuori e dentro il carcere, dello stabilire un rapporto mobile, reversibile e creativo con sé e con l'Altro.

¹⁹¹ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 91.

Tante volte siamo molto più prigionieri noi fuori che loro dentro. Se io non avessi avuto modo di parlare con loro non l'avrei mai capito.”¹⁹²

Quindi *liberare la vita ovunque si trovi imprigionata dall'uomo e nell'uomo*, per il regista, parte dal sentire come prigioniero “tutta una serie di attitudini, di fatti, quella che è la nostra formazione umana”, cosa che invece da altri è vissuta “come una protezione”, spiega Punzo, “infatti chi è contrario a tutto il nostro lavoro è gente che vive il fuori come un luogo dove stare, dove starci, sì, difficile, però un luogo dove stare...e c'è chi, invece, come me, sente che non ci riesce a stare, che lo sente come una prigione, come un limite alla tua libertà, alle tue possibilità, alle tue potenzialità.”¹⁹³ E quindi il teatro, come modo per dare forma all'inquietudine nei confronti di ciò che lo circonda, al ripensamento, alla ri-immaginazione di se stessi e della società.

“In un certo senso, ogni spettacolo della Compagnia della Fortezza è sempre un'operazione contro, un'operazione di distruzione di segmenti della realtà che abbiamo intorno. Io faccio un mestiere che si basa sul fatto che tu vedi le mostruosità intorno a te e scappi dalla vita quotidiana, fai in modo di distruggere artisticamente la realtà”¹⁹⁴

E questo accade proprio dentro il carcere, in un “luogo dove è possibile vedere all'opera i risultati delle contraddizioni e delle illusioni dei nostri tempi, è possibile vedere uno spaccato della realtà esterna”¹⁹⁵: in carcere è tutto molto nitido, guardie e ladri si distinguono chiaramente, chi è dalla parte del giusto e chi invece ha sbagliato – chi è sbagliato – si può facilmente individuare.

È evidente chi è fuori e chi è dentro, chi controlla e chi è controllato, chi ha il potere e chi no. Chi deve essere rieducato, corretto, e chi possiede gli strumenti per farlo. Regole e sanzioni sono comunicati in maniera trasparente. I modelli da seguire anche.

¹⁹² Da una conversazione con Domenico Netti di Carte Blanche.

¹⁹³ Da una conversazione con Armando Punzo.

¹⁹⁴ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Irene Alison, in *Il carcere possibile. Teatro-detenzione-emancipazione*, cit. pag. 130.

¹⁹⁵ Punzo A., *Da istituto di pena ad istituto di cultura: carcere metafora del mondo esterno*, http://62.77.55.137/site/scuola/nella_scuola/scenari_teatro/punzo.htm

“In carcere trovi in miniatura tutto quello che trovi fuori”¹⁹⁶, in carcere è tutto molto estremo ma almeno è chiaro. Fuori molto meno, allora ecco il teatro a collegare dentro e fuori.

Il carcere è un buco nero, dove viene segregato tutto il sud del mondo, un popolo *bastardo, inferiore, dominato*. Si tratta allora, attraverso il teatro in carcere, di compiere l’operazione simbolica, direi rituale di *liberare la vita ovunque si trovi imprigionata dall’uomo e nell’uomo*.

“Negli anni ci siamo convinti che se non c’è un vero posto per noi non c’è possibilità di un mondo migliore. Noi rappresentiamo uno dei tanti impossibili di questo mondo che simbolicamente, a sua volta, rappresenta anche tutti gli altri. Avevamo bisogno di (...) indicare una strada da percorrere per noi e per chi verrà a trovarci.”¹⁹⁷

Il carcere ingoia, mortifica, chiude ogni possibilità di apertura, imprigiona letteralmente la vita nel senso che si impadronisce della potenza di vita, la riassorbe, la spegne.

Il teatro è una presenza che può cambiare la prigione e dare senso e vita nuovi alle persone che la abitano. Se una persona come Punzo entra all’interno di un carcere e decide di dare forma proprio lì dentro al fuoco da cui è animato, il risultato che si ha è la rimessa in moto di energie, la rimessa in discussione di tutto, nel senso che dando una “possibilità di vita” ai suoi detenuti attori la si dà a *tutto un popolo che manca*, ad un popolo di detenuti, di sud del mondo e sud dell’uomo, un popolo *eternamente minore*, a cui quella possibilità è stata negata¹⁹⁸. Si mette in atto un’operazione che va al di là del carcere di Volterra, al di là degli attori della Compagnia della Fortezza, al di là di tutte le contingenze, per investire un senso più ampio, quello di consentire che l’essere umano in generale possa immaginarsi diversamente.

“...è una metafora straordinaria quella del carcere, quella in cui io mi riconosco completamente, in cui ci siamo tutti quanti dentro, non è un

¹⁹⁶ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Irene Alison, in *Il carcere possibile. Teatro-detenzione-emancipazione*, cit. pag. 134.

¹⁹⁷ Dalla presentazione di *Budini, capretti, capponi e grassi signori, ovvero la scuola dei buffoni*.

¹⁹⁸ Cfr. Deleuze G., *Critica e Clinica*, pag. 11-19.

problema di loro, in quanto loro hanno fatto delle cose e li hanno messi in carcere, è un fatto contingente”¹⁹⁹

“Il teatro in carcere è un laboratorio di utopia.”²⁰⁰

La parola “utopia”, al di là dell’accezione commiserante di ingenua vocazione all’impossibilità, se non all’impotenza, contiene, se letteralmente considerata, il significato di qualcosa che si esiste ma non ha ancora trovato il luogo per prendere forma e manifestarsi. “Il “Teatro dell’impossibile” (...) propone una sfida al quadrato: non solo trovare un luogo a ciò che chiede di manifestarsi e non riesce a farlo ma trovarlo proprio là dove sembrerebbe escluso il pensarlo,”²⁰¹ perché “la gente pensa che sia un’offesa che loro abbiano qualcosa da dire...o che debbano permettersi di dire qualcosa, cioè dovrebbe calare il silenzio per sempre su queste persone, proprio ma far calare il silenzio su di loro vuol dire far calare il silenzio su intere parti di noi, il che non è un bene per noi, non è che non è un bene per loro”²⁰².

¹⁹⁹ Vedi l’intervista ad Armando Punzo.

²⁰⁰ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, a cura di Andrea Mancini, pag. 91.

²⁰¹ Da un intervento di Renzo Tian, commissario straordinario dell’Ente Teatrale Italiano, in Cremonini A. (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Edizioni Millelire, 1998.

²⁰² Da un’intervista ad Armando Punzo del 04.03.2010.

Compagnia della Fortezza e non *vagabondi delle stelle*

“Il teatro come la vita.
Il teatro specchio della vita.
Teatro complice della vita
Teatro riproducente la vita e non l’immaginaria altra vita
Teatro che non immagina
Immaginario che si stacca dalla vita
Teatro del conflitto fra realtà e immaginario dove
l’immaginario è sempre succube della realtà,
è riproduzione maniacale di essa,
Contro quel teatro per essere contro quella vita”²⁰³

C’è una grande differenza tra l’opportunità che Armando Punzo offre ai suoi detenuti attori, e con essi a tutti, di ri-creare una dimensione altra, “un’altra possibilità, forse ancora non prevista, nemmeno ancora immaginata”, e le varie altre possibili esperienze di evasione attraverso l’immaginazione, che un detenuto, ma un qualunque essere umano, può sperimentare.

Quella di Punzo (si trova forse a metà strada tra l’artigianato e l’arte) è la produzione di una pratica di libertà, è messa in pratica e non fuga attraverso l’immaginazione. Si distingue ad esempio radicalmente dalle esperienze di evasione immaginifica descritte da Jack London ne *Il Vagabondo delle stelle* o dalle esperienze di *trance* ne *Il Bosco di Bistorco*:

“Una passività nel vuoto, come unico spazio proprio, il fluttuare della mente verso fantasie inarrivabili, uno struggimento per ciò che comunque appare perduto, un lasciarsi invadere che cerca evasioni impossibili ed autodistruttive.”²⁰⁴

Anche Clemmer, in *The prison community*, parla di un “sovrappiù di fantasticheria” che si riscontrerebbe nei prigionieri, che proiettano la loro

²⁰³ Dal testo dello spettacolo *Alice. Saggio sulla fine di una civiltà*.

²⁰⁴ Mosconi G., *Tempo sociale e tempo del carcere*, in “Sociologia del Diritto”, n. 2 1996, pp. 89-105.

immaginazione al di là delle sbarre e delle mura. Tali fantasticherie tendono a volte ad essere autolesionistiche e a perseguire letteralmente il detenuto nel momento in cui si rifiuta allo stato delle cose, fingendo l'inesistenza delle sbarre, delle mura.

“in condizioni di impossibile soddisfazione emotiva ed affettiva, hanno facile sopravvento le sindromi dissociative che consistono nell'allontanare dalla fantasia e dalla mente la triste, drammatica realtà per rifugiarsi nel mondo gratificante dei sogni.”²⁰⁵

In carcere si ha un senso di “tempo morto”²⁰⁶ che incombe come una cappa di piombo. Il tempo della reclusione viene percepito come vuoto ed immobile, pesante ed opaco. La pena detentiva è spesso una parentesi mostruosa di tempo “altro”, che appare vuoto perché non è vissuto ma semplicemente trascorso e avvertito come vuoto di senso.

“Si vuole solo che il tempo passi, e intanto ogni anestesia”²⁰⁷

“Per me il momento di andare a dormire è una vera e propria liberazione e lo aspetto come un piacevole appuntamento quotidiano.

Come a dire: dopo una giornata di non esistenza!”²⁰⁸

Un compenso a tale tempo morto viene ricercato in quelle che Goffman definisce “attività di rimozione”, che consistono in attività volontarie, non serie, abbastanza interessanti e divertenti da allontanare da sé chi le compie, facendogli dimenticare, per il momento, la situazione nella quale vive. Alcune tipiche attività di rimozione sono collettive, come giochi, balli, il coro, i corsi di arte o di falegnameria, i giochi a carte. Altre, pur facendo uso di materiale collettivo, sono invece individuali, come leggere o guardare la televisione, anche se la televisione differisce di gran lunga dalle altre attività possibili, in quanto totalmente passivizzante e strumento principe, anche fuori dal carcere, del controllo della vita, dell'immaginazione, delle prospettive, dei desideri, degli stili di vita. “I prigionieri giacciono, poco meno che impastoiati, col capo

²⁰⁵ Sofri A., Ceraudo F., *Ferri Battuti*, cit. pag. 58.

²⁰⁶ Cfr. Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, cit. pag. 95.

²⁰⁷ Sofri A., Ceraudo F., *Ferri Battuti*, cit. pag. 117.

²⁰⁸ Ivi pag. 14.

rivolto a quel prestigioso gioco di ombre rimpicciolite e pretendenti alla realtà” mette in luce Sofri, sottolineando però come il carcere sia “un rivelatore per eccesso della società umana “regolare”: a cominciare dalla testa inchiodata sulle ombre televisive, e non più voltata in giro. Il paradosso della televisione - alla lettera: la vista da lontano- in galera è, come tutto, spinto all’eccesso. Lo sguardo fisso sulla finestrella che simula il mondo reale, anche il più distante, e offre al tempo spezzato e sospeso del prigioniero l’illusione della contemporaneità col suo prossimo di fuori. Fa bene o fa male lo schermo televisivo nella cella del detenuto?” si chiede Sofri, “la domanda è altrettanto insensata che se venga rivolta alle persone libere e alle loro case.”²⁰⁹

In carcere i contrasti sono solo più nitidi e tormentosi.

“Il suono e le immagini apportano un surrogato di vita in questo mondo di isolamento, e conferiscono una parvenza di anima al grigiore imperante.

Durante gran parte della giornata lo schermo offre la stessa presenza spettrale che ha nella camera d’ospedale, in cui giace il vecchio lasciato solo, abbandonato al lavoro della morte. Alcuni detenuti, catturati dall’immagine, avvinti dal filo dello sguardo, restano immobilizzati per ore e ore dalla sfilata ininterrotta di forme e colori in movimento. In apparenza sono diventati di colpo tranquilli, essendo la loro agitazione interiore stretta, come in una camicia di forza, dalla morsa dell’immagine onnipotente.”²¹⁰

Credo che quest’ultimo aspetto sottolineato da Gonin, sia il più inquietante, ovvero che la televisione sia paragonabile ad uno dei tanti tranquillanti di cui i detenuti abusano: “I sorveglianti ammettono che, nei confronti di certi reclusi, la televisione è stata un ausilio efficace di contenzione. D’altra parte” conclude Gonin “alcune madri di famiglia non hanno forse sostituito la babysitter con un apparecchio televisivo, spesso affiancato da un videoregistratore, per tenere a bada in casa la “marmaglia”, in relativa tranquillità durante la loro assenza?”²¹¹ Se dunque si può dire che nelle istituzioni totali le attività normali torturano il tempo, la televisione lo uccide pietosamente.

²⁰⁹ Sofri A., Ceraudo F., *Ferri Battuti*, cit. pag. 26-27.

²¹⁰ Gonin D., *Il corpo incarcerato*, cit. pag. 33-34.

²¹¹ Ivi.

Non tutte le “attività di rimozione” sono ufficialmente permesse all’interno del carcere, anche se molto diffuse, come il consumo di alcool o di sostanze stupefacenti, che giungono mediante gli esterni in occasione dei colloqui, sfuggendo ai controlli o vengono procurati a volte ai detenuti dagli stessi agenti in cambio di denaro o semplicemente godendo della tranquillità che ne risulta. Massiccio è inoltre all’interno degli istituti penitenziari l’utilizzo di psicofarmaci,²¹² soprattutto i *tranquillanti minori*, detti *ansiolitici*, utili soprattutto contro l’ansia nevrotica. Essi sono i più apprezzati in prigione per il loro effetto positivo sull’umore e per l’influenza benefica sul sonno. Ingente è anche l’uso di *antidepressivi*, spesso utilizzati impropriamente per ottenere una contenzione farmacologica, per produrre uno stato di calma, per rendere più semplici certi interventi nell’ambiente carcerario.

“...poi basta dire che hai mal di testa ed è più facile che ti diano il tavor rispetto all’aspirina. Te ne danno più che possono. Se sei particolarmente rompicoglioni te le mettono anche nel cibo...perché la politica è sedare le persone in modo che diano meno noia possibile.”²¹³

“È l’unica cosa che ti danno volentieri. Tu li prendi così almeno per un po’ stai bene.”²¹⁴

La prigione fabbrica spesso dei tossicodipendenti da farmaci. E sono molti gli ex detenuti che non riescono più a vivere senza tranquillanti e sonniferi.

“All’inizio avevo un po’ paura. Poi gli altri mi dicevano che con quelli stavi bene. Non ti accorgevi neanche più dove eri. Poi ce li davano con molta facilità. Ho iniziato a prenderli, mi facevano stare bene.”²¹⁵

“La maggior parte dei detenuti non vuole fare nulla, solo imbottirsi di psicofarmaci. Appena entri ti offrono subito i sonniferi per dormire. La maggior parte si alza alle 12 perché è imbottita di farmaci, poi mangia, poi si

²¹² “Sollicciano è il più grande ospedale psichiatrico della toscana. Moltissime patologie vengono riconosciute in carcere, moltissime si sviluppano in carcere.” da una conversazione col dott. Matteo Lex, responsabile dei medici di Sollicciano.

²¹³ Da una conversazione con P., ex detenuta di Sollicciano.

²¹⁴ Questa testimonianza è tratta da una ricerca a cura di Emilio Quadrelli dal nome *Stranieri in carcere: una ricerca etnografica*, in cui l’autore, tramite gli operatori del servizio psichiatrico ha incontrato alcuni ex detenuti sottoposti ad osservazione psichiatrica. L’autore informa che gli intervistati sono tutti giovani stranieri, tossicodipendenti e non. Le risposte vengono fornite dagli intervistati alla domanda “Facevate uso di farmaci? Continuate a farlo?”

²¹⁵ Ivi.

imbottisce e ridorme. (...) Una mia amica mi ha raccontato che quando è entrata, dopo aver risposto di non aver nessun problema di salute né di tossicodipendenza, l'ultima domanda del medico è stata "allora quante pasticche (intendendo dire "tranquillanti") le devo segnare?" e alla sua decisa risposta "nessuna!" il medico è rimasto stupito."²¹⁶

"Arriva la sera, orario magico e molto atteso per tanti di loro. Giangi aspetta con ansia il carrello della terapia, perché una volta ingurgitate 78 gocce di Valium sarà certamente pronto per volare con la fantasia."²¹⁷

Riporto ora parte di una conversazione che ho avuto con Armando Punzo in cui è emerso un confronto tra il loro lavoro e quello che invece viene identificato come "attività di rimozione" e "fuga dalla realtà":

Che il teatro sia veicolo per una ri "trattino" creazione di sé sì, credo che sia l'unico motivo per cui valga la pena di continuare a fare teatro. Quindi è chiaro che c'è il gioco del teatro, che c'è un livello di ri-creazione della realtà, di se stessi, in maniera completamente altra, però in generale, la lettura che viene data a questo è una sorta di fuga dalla realtà, cioè, la gente ama la realtà, la teme, non ci si trova, soffre ma la ama tanto, la ama, perché poi tutte queste altre possibilità sono viste e lette come cose di secondo ordine, sono meno...cioè la vita è la vita e queste cose in più, il teatro, sono cose in più. Quando è così è drammatico.

Se penso alla fuga dalla realtà mi viene in mente un rave, imbottirsi di pasticche e ballare 72 ore... In che cosa si differenzia il vostro lavoro da un fuga dalla realtà?

...ma perché dentro al nostro lavoro c'è un meccanismo di consapevolezza, di presa di coscienza...penso che sia questa la cosa. Non c'è fuga dalla realtà, non c'è per niente. C'è invece la distanza dalla realtà, cioè il prendere distanza da se stessi, dalla realtà, da quello che della realtà non ti piace, non ti interessa, non ami. Ci sono i tentativi di prendere distanza da questo. Forse può essere illusorio che uno ci riesca ma fuga dalla realtà no.

²¹⁶ Da una conversazione con G., ex detenuta di Sollicciano.

²¹⁷ dal sito: www.ristretti.it/testimonianze -febbraio 2003, casa di reclusione di San Gimignano.

Per quanto riguarda l'intorpidimento, l'agognata anestesia, l'uso degli psicofarmaci, della televisione etc.. quanto il teatro cambia il rapporto con questa sfera? Quanto "salva"?

Sì, sì, può essere, è uno dei tanti mezzi. Per me il teatro è una cosa che mi porta ad accettare questa vita, sopportarla anche meglio, ad accettarla meglio nel senso che è lo strumento per non soccombere completamente. Il teatro te la dà questa possibilità, come te la dà la musica o altre cose, proprio rispetto alla consapevolezza di quello che fai.

Il teatro ha proprio una natura diversa rispetto al puro sogno ad occhi aperti o al tranquillizzare o spegnere la mente reclusa. È anzi un modo per contrastare tali tendenze, dando concretezza ad una possibile diversa rappresentazione di se stessi, senza incorrere nell'abuso di tranquillanti o nelle fantasticherie che perpetuano l'introversione tipica della condizione reclusa.

Creare sul tema di un'altra vita possibile significa invece per il carcerato uscire dal proprio teatro mentale per realizzare, nello spazio del teatro reale, i contenuti della propria immaginazione creativa.

Il teatro, come ogni processo di creazione richiede molti pensieri ed energie, e quindi cambia radicalmente il rapporto col tempo vuoto del carcere ed elimina la noia che porta alla mortificazione della propria potenza di vita, all'intorpidimento, all'annullamento della volontà, al lobotomizzarsi davanti alla televisione.

Questo emerge dagli stessi attori della Compagnia della Fortezza:

V.D.V. "La mia percezione del tempo si è sostanzialmente modificata, ho nuovamente provato la gioia di giungere alla fine della mia giornata stanco ma senza assillo di contare le ore scandite soltanto da una colazione, un pranzo o una cena."

M. M "La mia vita è cambiata in meglio, ho più possibilità di relazionarmi con persone esterne e che soprattutto non mi parlino solo di carcere, mi ha insegnato a superare la timidezza e ogni qual volta che va in scena uno spettacolo almeno 2 giorni prima comincio a dormire poco e a sognare ed

immaginare la scena e il testo che porterò in scena. Ora i miei discorsi tendono ad essere più improntati su ciò che è la vita e l'esperienza teatrale.”

M. A. “se c'è da lavorare si supera senza accorgersi della stanchezza. I pensieri: sono come interpretare il personaggio e di farlo in modo più simile, “avvicinandolo” con la massima cautela e con molto rispetto. I discorsi: sono diversi dalla solita routine giornaliera, sì! Perché il teatro è gioia, cultura, arte, ti senti in una sorta di magia. Facciamo e faccio cose che in una realtà non si possono fare.”

F.A. “Ogni giorno cerco di andare e di passare molto più tempo al teatro, è una cosa che faccio volentieri cercando di dare il meglio di me stesso impegnandomi e credendo in quello che faccio. Rispetto alla percezione del tempo è cambiato molto nel senso che il lavoro teatrale benché molto impegnativo sia fisicamente che culturalmente lascia il tempo che è altro e quindi di conseguenza il tempo scorre molto velocemente.”

P.N. “La giornata è più intensa e la mente spazia oltre la monotonia della routine carceraria. I discorsi con i compagni o con altre persone si aprono ad argomenti e situazioni di vita che ti fanno elaborare quando sei chiuso in cella, in senso positivo e costruttivo.”

G.L. “Frequentando la compagnia teatrale la percezione del tempo, dato i discorsi che si affrontano, sembra essere meno presente e ti rendi conto di sfruttare il tempo per costruire un qualcosa di bello e perché no, tentare di costruire un qualcosa per un futuro diverso.”

D. C. “Il tempo durante l'attività teatrale passa in fretta e di conseguenza le giornate. E non solo durante l'orario in cui si va al teatro ma proprio in generale perché mentalmente lavori col pensiero a ciò che magari sei impegnato a fare, da non tralasciare il fatto che il teatro di Armando Punzo “La Compagnia della Fortezza” è un teatro professionale e quindi impegnativo.”

A.E. “Fare il teatro non è più soltanto una passione ma qualcosa di concreto. Spero di continuare in questa strada anche nel futuro da uomo libero.”

Distruggere...

“Se ci ripenso, quello che ho provato a fare, entrando nel carcere di Volterra, e questo devo dire in maniera ostinata, decisa, scelta, è cercare di creare un’esperienza il più possibile ‘distruttiva’.

Distruggere per modificare, era il mio obiettivo principale.

Distruggere l’idea molto limitata e comune a molti di teatro, attore, arte, artista, era ed è ancora il mio scopo.

Distruggere quanti più cliché e luoghi comuni possibili. Individuarli e metterli in luce. Eliminarli. *Distruggere*, di conseguenza, entrando in un carcere con il teatro, anche l’idea stessa di carcere, lo stereotipo che generalmente alberga nella mente dello spettatore, dell’opinione pubblica ma anche in quella di chi lo vive direttamente come detenuti, agenti, direttori, giudici, amministrazioni statali e pubbliche amministrazioni.

Distruggere me stesso, i miei stessi limiti.

Distruggere tutte le resistenze. Spendere completamente la propria vita in un’esperienza, andare fino in fondo, mettersi in difficoltà e scegliere sempre la strada più difficile, sapendo che alla fine è sempre quella più conveniente.

Parlo di un tentativo di distruzione quasi fisica, una sorta di lotta quotidiana nella quale sai già che in qualche modo, *forse*, perderai.

Però è *divertente* farlo.

È necessario.”²¹⁸

²¹⁸ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, Cit. pag. 85-86.

...per aprire una breccia nei propri limiti, spazi di libertà, spazi di possibilità

“Io faccio quello che faccio semplicemente perché serve ad aprire, a dare delle opportunità di apertura.”²¹⁹

“... aprire tutte le prigioni dell'essere affinché l'umanità abbia tutti gli avvenire possibili”²²⁰

“Perché ci occupiamo di arte?

Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto – realizzare noi stessi. Non è questo il punto d'arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebre in noi lentamente diventa luce.

Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci della maschera che ci è imposta dalla vita, il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati – tanto più stridente in quanto personificato negli impulsi intimi, nel corpo, nel respiro di un organismo umano.

Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Caritas.”²²¹

La stanza del carcere di Volterra adibita al teatro è grande due metri per nove, “...è una stanza, che poi è in carcere, quindi è una cella, praticamente, è una cella dentro un carcere, c'è poco da fare...però però però... questa stanza riesce a contagiare lo spazio intorno, le cellule intorno, è come un virus. (...) ma secondo me non è tanto la stanza, che è un luogo fisico ma è proprio il bisogno degli esseri umani di trovare dei momenti dove possano riformulare tutto. È una stanza tra altre stanze uno spazio tra altri spazi, che alla fine diventa uno

²¹⁹ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

²²⁰ Di Gaston Bachelard, in Curcio R., Petrelli S., Valentino N., *Nel bosco di Bistorco*, cit. pag. 280-281.

²²¹ Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 28.

spazio di libertà, di creazione, dove tu riformuli un mondo, delle possibilità, delle potenzialità, quindi trovo che sia straordinario.”²²²

In quella stanza Punzo apre uno spazio di libertà, dove le uniche regole sono quelle del teatro: cercare le abilità, l’energia, al di là della situazione carceraria. “È un percorso di libertà che vuole rifare le regole della realtà” afferma il regista, “è una forma di costrizione per rompere i muri, per cercare una via uscita.”²²³

L’esperienza di libertà trova un riscontro molto netto anche e soprattutto nelle parole dei detenuti attori della compagnia:

“Ti fa sentire libero. Quando sei sulla scena puoi sentirti libero come non puoi fare da un’altra parte. Puoi esprimere quello che vuoi senza avere paura di niente”²²⁴

“Quando faccio teatro scarico la mia tensione, per me il teatro è una forma di liberazione, in qualche modo riesco a tirare fuori la mia sofferenza”²²⁵

L’operazione che si consuma nel carcere di Volterra, se alla filosofia si sostituisce il teatro, trova perfetto riscontro nelle parole di Foucault secondo cui “Nel suo versante critico, (...) la filosofia è proprio ciò che mette in discussione tutti i fenomeni di dominio, a qualunque livello e in qualunque forma essi si presentino – politici, economici, sessuali ed istituzionali. Questa funzione critica della filosofia deriva, fino a un certo punto, dall’imperativo socratico “occupati di te stesso” cioè “fonda te stesso in libertà, attraverso la padronanza di te”.”²²⁶

Punzo ha infatti sempre immaginato il teatro come un esercizio sincero di libertà, come una sorta di oasi e laboratorio per “un confronto profondo con se stessi ed il mondo deformato che amiamo costruirci intorno.” Ed è da questa oasi che la Compagnia della Fortezza fantastica un’evoluzione degli uomini

²²² Dall’intervista ad Armando Punzo del 04.03.10.

²²³ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 91.

²²⁴ Da un’intervista a Jamel ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

²²⁵ Da una conversazione di Letizia Lepri con i detenuti-attori.

²²⁶ Foucault M., *L’etica della cura di sé come pratica della libertà*, da Alessandro Pandolfi (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3. 1978-1985 Estetica dell’esistenza, Etica, Politica*, Feltrinelli, Milano 1998, pag. 293-294.

tale da far crollare tutto il teatro e tutta la vita basati sull'ipocrisia, la falsità e la menzogna e mette in atto un teatro "dove la ricerca della verità e del bisogno di essa sono gli unici ingredienti, motivazioni, validi."²²⁷

Il teatro della Compagnia della Fortezza, è infatti un lavoro che prima di diventare spettacolo è una pratica quotidiana che sottrae a vincoli e sbarre di ogni sorta, una pratica di emancipazione da un modo di essere messa in opera coi mezzi della cultura, dell'arte, del teatro.

Dalle parole dei detenuti attori:

"Il teatro mi ha dato tantissimo, mi ha dato un qualcosa che credo mi rimarrà sempre, mi ha dato un'apertura mentale molto ampia, cioè mi ha fatto abbattere tante di quelle barriere che a volte uno si crea..."²²⁸

"...mi piace il teatro...Mi piace perché mi aiuta a mettere in gioco me stesso, a confrontarmi, essere Dino ed essere un'altra persona. Riesco a mettere in gioco non solo me stesso ma anche i miei limiti e a vedere fin dove arrivo...poi mi diverte, mi rende allegro, mi rende gioioso, oltre a darmi una cultura e farmi capire tante altre cose..."²²⁹

"Prima di frequentare il teatro avevo una visione un po' limitata, io dico sempre tarata, però comunque limitata, perché vedevo la vita così, cioè come i cavalli che si mettono i paraocchi, mentre frequentando il teatro, ascoltando dei discorsi, ascoltando la lettura dei libri, ascoltando Armando Punzo (...) mi ha portato a una veduta molto più ampia. Prima io davo dei giudizi a priori, perché ero un po' chiuso, ora invece no, perché il teatro mi fa vedere la vita sotto un'altra prospettiva, più larga, più...mi ha fatto crescere proprio personalmente, mi ha fatto capire, mi ha fatto mettere in discussione, il teatro. Perché poi il teatro è vita, il teatro è l'anima della società, lo specchio del mondo, ti permette di rispecchiare la realtà, quindi questa cosa mi ha fatto crescere, non di poco ma di molto, proprio culturalmente. Il modo di pensare, il modo di agire, il fatto di frequentare le persone, le cose, mi ha permesso di avere dei pensieri molto ma molto più approfonditi."²³⁰

²²⁷ Dalla presentazione di *'O juorno 'e San Michele*, in Cremonini A. (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, cit. pag. 25-26.

²²⁸ Da un'intervista a S. M. ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

²²⁹ Da un'intervista a D. C. ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

²³⁰ Da un'intervista ad A. A. ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

...per aprire un cammino di *cura di sé*

Come lo stesso Punzo non ha mancato di riconoscere, è possibile iscrivere il lavoro della Compagnia della Fortezza in quell'insieme di pratiche che Foucault raccoglie sotto il titolo di "cura di sé".

“La morale dei greci è incentrata su un problema di scelta personale e di estetica dell'esistenza. L'idea del *bios* come materiale di un'opera d'arte estetica è qualcosa che mi affascina. Così come è interessante l'idea che la morale possa essere una struttura determinante dell'esistenza, senza però essere legata ad un sistema autoritario o giuridico in quanto tale, e nemmeno ad una struttura di carattere disciplinare”²³¹.

La *cura di sé* potrebbe esser definita come una pratica ascetica, come spiritualità, nel senso di

“un esercizio di sé su di sé, attraverso cui si cerca di elaborare se stessi, di trasformarsi e di accedere ad un certo modo di essere”²³².

“Questa “cultura di sé” può essere sommariamente caratterizzata dal fatto che l'arte dell'esistenza – la *τεχνη του βιου* nelle sue diverse forme – vi si trova denominata dal principio in base al quale bisogna “aver cura di se stessi” ; ed è tale principio della *cura di sé* che ne stabilisce la necessità, ne dirige lo sviluppo e ne organizza la pratica. (...) L'idea che ci si debba dedicare a se stessi, occupare di se stessi, (*heautou epimeleisthai*) è in realtà un tema antichissimo nella cultura greca.”. Socrate, ad esempio, nell'*Alcibiade*, spiega ad un giovane presuntuoso che vorrebbe occuparsi della città, che se prima non ha imparato ad occuparsi di sé non potrà occuparsi di altro e che dovrebbe farlo da subito, in quanto “a cinquant'anni sarebbe troppo tardi”. E, nell'*Apologia*, Socrate si presenta ai giudici nelle vesti di maestro della *cura di sé*: è la divinità che l'ha mandato per ricordare agli uomini che devono preoccuparsi,

²³¹ Foucault M., *A proposito di una genealogia dell'etica*, in Archivio Foucault, Feltrinelli, Milano, pag. 262.

²³² Foucault M., *L'etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in Archivio Foucault III, cit. pag. 274.

non già delle loro ricchezze, non del loro onore, bensì di se stessi e della loro anima.”²³³

Fu proprio Socrate a porre il tema della *cura di sé* al centro della pratica filosofica, che col tempo ha assunto i contorni di un'autentica arte dell'esistenza, arte che ha raggiunto il suo culmine nei primi duecento anni della Roma imperiale.

Ma fu Seneca il pensatore che per primo associò il tema della *cura di sé* a quello della libertà. Egli fondò eticamente il legame tra *cura di sé* e libertà nelle pratiche della “*conversio ad se ipsum*” e dell’“*askesis*”. Per prendersi cura di se stessi, sostiene Seneca, bisogna rinunciare alle altre occupazioni e, solo così, è possibile rendersi liberi per se stessi, “*sibi vacare*”. Anche questo aspetto si riscontra nel gruppo di detenuti che a Volterra partecipa all'attività teatrale.

“In galera, chi sceglie di fare teatro rinuncia ad andare a fare l'aria, a parlare della pena, forse a progettare rapine. Si mette alla prova su una complessità.”²³⁴

La “*vacatio*” di cui parla Seneca non ha infatti niente a che fare con una vacanza ma è un'attività estremamente intensa, che richiede tutto l'impegno e tutte le forze dell'individuo.

In Epitteto troviamo invece che il legame concettuale tra *cura di sé* e libertà è fondato ontologicamente nella peculiarità antropologica di essere lo “*zoon logos exon*”. L'essere umano, infatti, a differenza dell'animale, che trova già pronto ciò che gli è necessario per vivere, può fare libero uso di sé e a questo scopo l'ha dotato di ragione.

“Nella misura in cui è libero e razionale – e libero di essere razionale – l'uomo è nella natura, l'essere preposto alla cura di sé”²³⁵

La ragione non è però l'unico organo della *cura di sé* che Armando Punzo porta avanti. Il pensiero, sicuramente, ne è una componente essenziale ma non

²³³ Foucault M., *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano 2007.

²³⁴ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 87.

²³⁵ Foucault M., *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, cit. pag. 51.

basta. Il teatro non avviene solamente attraverso tale strumento. Anche il corpo ne è un elemento fondamentale, il processo è frutto di un sentire più ampio.

“L’essenza del teatro è costituita da un incontro. L’individuo che compie un atto di autopenetrazione, stabilisce in qualche modo un contatto con se stesso: cioè, un confronto estremo, sincero, disciplinato, preciso e totale – e non soltanto un confronto con i suoi pensieri, ma un confronto tale da coinvolgere l’intero suo essere, dai suoi istinti e ragioni inconse fino allo stadio della sua più lucida consapevolezza.”²³⁶

La *cura di sé*, ci ammonisce Epitteto, è un privilegio-dovere che assicura la libertà obbligando ad assumere noi stessi come oggetto di tutta la nostra applicazione. È un privilegio ontologico di noi uomini, animali dotati di *logos*, ed un dovere etico, in quanto dobbiamo praticare l’*askesis* e la *conversio ad se ipsum* per avere accesso all’etica. Foucault sottolinea come la *cura di sé*, benché sia stata originariamente una peculiarità dei filosofi, non sia un privilegio-dovere unicamente di chi di filosofia si occupa ma è un principio valido per tutti e per l’intera vita di tutti: la cura di sé è il punto d’incontro tra ontologia ed etica ed ha naturalmente valore universale.

Un aspetto che va però sottolineato, in rapporto al presente lavoro, è che la *cura di sé* era una pratica che riguardava soltanto alcuni gruppi sociali, numericamente limitati, che economicamente e culturalmente potevano avervi accesso e per i quali la *τεχνη του βιου* poteva avere senso e realtà. La declinazione teatrale della *cura di sé* che avviene nel carcere di Volterra sotto la guida di Armando Punzo riguarda evidentemente un gruppo sociale limitato ma non composto dagli individui che nel mondo greco si sarebbero dedicati alla suddetta *vacatio*.

L’*epimeleia* è un lavoro, richiede del tempo, richiede nella pratica, anche di fissare dei momenti della giornata da consacrarvi, per stare a tu per tu con se stessi. Non si tratta affatto, come si potrebbe pensare, di un tempo morto ma di un tempo pieno di attività, di esercizi, sia fisici che teorici: la lettura di testi o la rilettura di appunti presi, colloqui con degli amici, con una guida o con un direttore spirituale. L’attività teatrale nel carcere di Volterra avviene proprio

²³⁶ Da *Il teatro è un incontro*, intervista di Naim Kattan a Jerzi Grotowski, in Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 67.

così, attraverso la lettura di testi, collettiva ed individuale, dai quali vengono poi presi appunti che vengono riletti e discussi in gruppo o a tu per tu col regista.

“Lavorare su un testo diventa un pretesto: non serve a prendere coscienza del personaggio o eventualmente di un ruolo sociale, ma a un lavorare quotidiano, a mettersi in discussione.”²³⁷

Nei giorni in cui ho seguito in carcere il lavoro di Punzo e dei suoi attori ho assistito alla fase di lettura dell' *Orlando* di Virginia Woolf, uno dei testi che il gruppo stava utilizzando per far crescere idee ed arricchire il proprio immaginario sulla trasformazione, tema al quale è dedicato lo spettacolo che la compagnia sta preparando. Nel loro lavoro alla scelta dei testi segue normalmente la lettura collettiva e poi la raccolta delle idee che vanno visualizzate e interiorizzate. Una volta finita la lettura del testo, infatti, Armando Punzo si è segnato su un quaderno i punti interessanti da sviluppare, per i quali trovare azioni e ai quali collegare quindi un lavoro sul corpo e sui movimenti. Oltre al regista, nella messa in pratica delle idee interviene anche Pascale Piscina, la ballerina che da otto anni collabora con la Compagnia²³⁸. “Il training e gli esercizi fisici intervengono in situazioni specifiche, con corsa, respiro e, ad esempio, attraverso l’abbinamento di testi con la situazione di affaticamento del corpo e del respiro.”²³⁹

Per dare un’idea delle tematiche affrontate in quella “stanzetta”, riporto i punti che nei giorni in cui ho assistito al laboratorio erano stati segnati su un

²³⁷ Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 87.

²³⁸ Pascale Arlette Piscina si è formata e diplomata in Danza Classica al “Conservatoire de la Danse” del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, scuola diretta da Maurice Bejart e si è perfezionata con Marina von Hoecke presso la scuola “Mudra” del “Ballet du XX siècle”. Solista al Teatro La Fenice di Venezia e al Teatro Regio di Torino, ballerina di Micha von Hoecke, dopo numerose partecipazioni in qualità di solista ed attrice in molteplici produzioni in Italia e Belgio, si è dedicata all’attività didattica in diverse scuole di danza a Roma, Treviso, Mestre, Pisa.

Da 14 anni è la direttrice artistica della scuola Centro Danza Classica "Città di Volterra" ed insegnante presso la Scuola di danza "Atelier delle Arti" di Livorno. Oltre all’insegnamento di danza classica e moderna, dal 2002 collabora con la Compagnia della Fortezza in qualità di assistente alla regia e coreografa.

²³⁹ Da una conversazione con Pascale.

cartellone, prescelti per essere tradotti in azione teatrale: “rivolta rivoluzione in un libro”, “i personaggi si sentono marionette prigioniere nelle mani del mondo”, “pop up”, “escono dalle pagine del libro”, “è una festa”, “Amleto mon amour”, “rivolta delle parole”, “chi non sogna di essere altro?”, “trasformarsi-crescere migliorare”.

La cura di sé: critica, lotta e impresa di salute

Nei *rèsumè* del corso dell'anno 1981-82, Foucault definisce così i caratteri e le funzioni principali di quella che i greci chiamavano *ἐπιμελεία*, la cura:

“La cultura di sé nell'Alcibiade, si imponeva in ragione dei difetti della pedagogia; si trattava pertanto, o di completarla, o di sostituirsi ad essa; in ogni caso, si trattava di dare una “formazione”.

Allo stesso modo il teatro di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza si impone in ragione dei difetti del trattamento e consiste nel sostituirsi ad esso, nel sostituire ad esso tutto un altro orizzonte di senso.

Nel suddetto *rèsumé* Foucault mette in luce come da quando la *cura di sé* è diventata per i greci una pratica riguardante gli adulti e da esercitarsi nel corso di tutta la vita, il suo ruolo pedagogico ha teso progressivamente ad essere soppiantato da altre funzioni:

a) Innanzitutto una funzione critica. La pratica di sé deve consentire di tutte le cattive abitudini, di tutte le false opinioni che possono venirci dalla folla, o dai cattivi maestri, ma anche dai genitori o dalla propria cerchia. “Disimparare” (*de-discere*) è insomma uno dei compiti importanti della cultura di sé.

b) Ma questa ha anche una funzione di lotta. La pratica di sé è concepita infatti come un combattimento permanente. Non si tratta semplicemente di formare, in vista dell'avvenire, un uomo di valore. È anche necessario fornire all'individuo le armi e il coraggio che gli consentiranno di battersi nel corso di tutta la vita. (...)

c) Ma la cultura di sé ha soprattutto una funzione curativa e terapeutica. Essa è infatti molto più vicina al modello terapeutico che a quello pedagogico (...). Epitteto voleva che i suoi allievi si recassero con la coscienza di essere dei

malati: “L’uno – diceva – con una spalla slogata, l’altro con un ascesso, il terzo con una fistola, l’altro ancora con il mal di testa”.²⁴⁰

Perché, dunque, la *cura di sé* è qualcosa di necessario tanto in carcere quanto nella vita di tutti?

La *cura di sé*, una pratica che dovrebbe accompagnare tutta l’esistenza, è sempre necessaria, essendo né condizione storica né attività specifica di determinati gruppi sociali, bensì la condizione stessa della libertà umana, punto di incontro in cui si annodano ontologia ed etica, essere e dover-essere.

Il lavoro di sé su di sé è ancor più necessario in un tempo in cui il potere che deve compensare alla mancanza dello splendore dei supplizi si esercita attraverso una interiorizzazione del potere stesso e della sorveglianza discreta e continua nei corpi di tutti e di ognuno. In carcere, in particolare, gli individui sono soggetti ad un doppio potere, l’uno visibile, delle sbarre, delle mura, delle divise e delle armi degli agenti, l’altro invisibile, del *dover-essere-rieducati*, secondo un modello che viene loro imposto come unico per poter essere riaccettati nella società.

È necessario allora ripartire dal mettersi in contatto con se stessi, dal lavoro su se stessi se si vuole in qualche modo avere innanzitutto coscienza del potere inscritto nei nostri corpi e nelle nostre anime, resistere a questo potere ed opporre alla gestione della nostra vita tutta, l’autogestione. Nella pratica ciò significa problematizzare incessantemente ciò che ci circonda ma allo stesso tempo autoproblematizzarsi incessantemente per andare a scovare i punti di applicazione del potere, prendere coscienza delle proprie sbarre e scolpirle, rielaborarle, agire su di sé come Michelangelo agiva sui prigionieri; allora togliere, togliere e togliere²⁴¹.

Foucault spiega che si tratta di un lavoro su se stessi che può essere compreso come un processo di liberazione ma dissimile da quello che accade quando un

²⁴⁰ Foucault M., *L’ermeneutica del soggetto. Corso al College de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003, pag. 443-444.

²⁴¹ Per Grotowski il teatro rappresentava una simile via di emancipazione: “Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa; noi cerchiamo di eliminare le resistenze del suo organismo (...) La nostra è perciò una *via negativa* – non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione di blocchi” Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 22-23.

popolo colonizzato cerca di liberarsi del suo colonizzatore. L'esercizio della libertà richiede sì un certo grado di liberazione, ovvero in uno stato di dominio, in cui cioè le relazioni di potere sono immobili, perpetuamente asimmetriche e fisse ed ogni reversibilità di movimento è impedita, i margini e le pratiche di libertà non esistono, esistono solo unilateralmente o sono molto circoscritte e limitate.

Ma "la pratica di liberazione non basta a definire le pratiche di libertà che saranno successivamente necessarie affinché quel popolo, quella società e quegli individui possano definire per se stessi le forme ammissibili ed accettabili della loro esistenza o della società politica"²⁴².

La differenza tra una pratica liberazione e pratiche di libertà sta nella direzione del movimento, l'una, in quella che può essere definita come "diversio", è volta verso l'esterno, verso le catene materiali. Le altre, da attuarsi mediante "conversio ad se ipsum" sono volte verso l'interno, verso il sé e non si interessano delle catene materiali.

Se si applica questo pensiero al mondo dell'istituzione totale, come ricorda Basaglia, non basta uscire dal carcere o dal manicomio per poter essere liberi. Riporto a proposito un brano di Basaglia, che mi sembra estremamente esplicativo per mettere in luce quanto "liberazione" non sia sinonimo di "libertà".

"Una favola orientale racconta di un uomo cui strisciò in bocca, mentre dormiva, un serpente. Il serpente gli scivolò nello stomaco e vi si stabilì e di là impose all'uomo la sua volontà, così da privarlo della libertà. L'uomo era alla mercé del serpente: non apparteneva più a se stesso. Finché un mattino l'uomo sentì che il serpente se n'era andato e lui era di nuovo libero. Ma allora si accorse di non saper cosa fare della sua libertà: "nel lungo periodo del dominio assoluto del serpente egli si era talmente abituato a sottomettere la sua propria volontà alla volontà di questo, i suoi propri desideri ai desideri di questo, i suoi propri impulsi agli impulsi di questo che aveva perso la capacità di desiderare, di tendere a qualcosa, di agire autonomamente. In luogo della libertà aveva trovato il vuoto, perché la sua nuova essenza acquistata nella cattività se ne era andata insieme col serpente, e a lui non

²⁴² Foucault M., *L'etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in *Archivio Foucault III*, cit. pag. 275.

restava che riconquistare a poco a poco il precedente contenuto umano della sua vita”. L’analogia di questa favola con la condizione istituzionale del malato mentale è addirittura sorprendente, dato che sembra la parabola fantastica dell’incorporazione da parte del malato di un nemico che lo distrugge, con gli stessi atti di prevaricazione e di forza con cui l’uomo della favola è stato dominato e distrutto dal serpente. Il malato, che già soffre di una perdita di libertà quale può essere interpretata la malattia, si trova costretto ad aderire ad un nuovo corpo che è quello dell’istituzione, negando ogni desiderio, ogni azione, ogni aspirazione autonoma che lo farebbero sentire ancora vivo e ancora se stesso. Egli diventa un corpo vissuto nell’istituzione, per l’istituzione, tanto da essere considerato come parte integrante delle sue stesse strutture fisiche.”²⁴³

Con Punzo “Non è una questione di liberare i detenuti... a chi sento dire queste cose... giro le spalle e me ne vado via, non me ne frega un cazzo di liberare i detenuti, perché tanto non si liberano i detenuti che si vogliono liberare...sai che cosa immagino? Immagino l’uscire fuori dal carcere, come se quella fosse la libertà”. La pratica della libertà avviene secondo il regista, se si trasforma il carcere in un teatro: “trasformarlo in un teatro sì, quello sì, mi interessa, perché secondo me lo riporti all’interno, che è il teatro dell’umano e dove allora tu puoi rimettere in scena tutto, veramente, puoi rimettere in moto tutto, puoi rimettere in moto tutto, tutta l’esistenza, l’idea stessa di noi stessi...”²⁴⁴.

Quando Foucault parla di potere, intende sempre “relazioni di potere”, e questo è di fondamentale importanza. Nella sua analisi egli individua tre livelli: le relazioni strategiche, le tecniche di governo e gli stati di dominio. Le relazioni strategiche sono i giochi nei quali gli individui cercano di influenzare la condotta di altri e questi rispondono, in maniera più o meno decisa, cercando di non lasciarsi condurre o cercando a loro volta di determinare la condotta dei primi. Esse possono aver luogo soltanto tra soggetti liberi, tra i quali le relazioni di potere sono mobili, reversibili e instabili.

²⁴³ Basaglia F., in *Corpo e istituzione*, conferenza tenuta alla clinica neuropsichiatria di Genova il 20 marzo 1967.

²⁴⁴ Vedi l’intervista ad Armando Punzo.

Ma anche un rapporto di un soggetto con il proprio *sé*, per essere sano e non costretto in un'identità imposta o autoimposta, dovrebbe riuscire a mantenersi sempre mobile, reversibile, instabile.

Come relazioni strategiche di potere Foucault porta ad esempio quelle sessuali o d'amore, in cui si mettono in campo giochi strategici aperti, si esercita il potere l'uno sull'altro ma in maniera sempre reversibile, non unidirezionale. Altrimenti, quando il potere è esercitato unidirezionalmente ed il margine di possibilità di ribaltamento è ridotto al minimo, si parla di stati di dominio.

Tra i giochi strategici e gli stati di dominio ci sono, come abbiamo detto, le tecnologie di governo. L'analisi di tali tecnologie, dice Foucault, "è necessaria, perché molto spesso, è attraverso questo genere di tecniche che gli stati di dominio vengono stabiliti e mantenuti". Una parte di questa tesi è volta per questo ad analizzare proprio come all'interno del carcere, attraverso una precisa e costante tecnologia di governo e assoggettamento, venga stabilito e mantenuto un quasi totale stato di dominio nei confronti dei detenuti, ai quali, quindi, è necessario un difficile cammino di pratiche di libertà. Ed invece come Armando Punzo faccia il capolavoro-catastrofe di riuscire, senza passare per il teorico grado zero della liberazione dallo stato di dominio, a fornire spazio, tempo, possibilità, strumenti e stimoli per un percorso di pratiche di libertà, quindi per una possibilità di etica.

Foucault definisce infatti l'etica come "pratica della libertà", "pratica riflessa della libertà", essendo la libertà la "condizione ontologica dell'etica". È infatti importante sottolineare che uno schiavo non ha etica.

Se l'imperativo fondamentale dell'etica antica è "abbi cura di te stesso", affinché la pratica della libertà prenda forma in un *ethos* buono, bello, onorevole, stimabile, memorabile, è necessario tutto un lavoro di *sé* su di *sé*.

La *cura di sé* mira invero a "gestire bene lo spazio di potere che è presente in ogni relazione, cioè mira a gestirlo nel senso del non-dominio"²⁴⁵, è un modo per limitare e controllare il potere.

Un grande rischio a cui si oppone la libertà greca è la schiavitù, un altro è l'abuso di potere. Nell'abuso di potere si oltrepassa l'esercizio legittimo del

²⁴⁵ Foucault M., *L'etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in *Archivio Foucault III*, cit. pag. 279.

proprio potere e si impongono agli altri i propri capricci e desideri. E nel tiranno si percepisce sì un uomo che rende le altre persone schiave della sua volontà ma anche un uomo che è schiavo di se stesso. Chi instaura un rapporto di dominio con l'altro, è schiavo egli stesso e non affatto in grado di instaurare un rapporto *altro* con se stesso. È letteralmente intrappolato nella gabbia di dominio da lui stesso istituita. Anche per questo è necessario il lavoro di sé su di sé.

Nello specifico dei detenuti attori della Compagnia della Fortezza, è evidente che qualcosa non è andato nella vita di queste persone, e senz'altro in misura maggiore rispetto a molti che in un carcere di massima sicurezza non finiscono. E allora la necessità di riprendere in mano la propria vita, la necessità di un *lavoro di sé su di sé* è qui molto forte; ciò non toglie che ognuno abbia bisogno di un teatro, di un cantiere di libertà e cura per mettere in discussione ciò che è, ciò che crede di essere, ciò che è stato, ciò che si vuole che sia.

I detenuti attori della fortezza devono inoltre scontare una lunga, spesso lunghissima condanna in carcere, un'esperienza che rischia di mortificarne la potenza di vita, cancellarne le potenzialità e le possibilità che ogni vita avrebbe e quindi ancora una volta si impone la necessità della *cura di sé*.

La rimessa in discussione del proprio passato delinquenziale è però sottesa a certa ideologia che giustifica il carcere. La differenza con un tale approccio è la ferma convinzione che il *passaggio al bosco* – per servirsi della bella espressione di Jünger –, la *cura di sé*, non possano essere imposti. Abbiamo già visto infatti come Punzo coinvolga senza obbligare, proponga senza costringere né disciplinare; la *cura di sé* che il suo teatro porta avanti non ha niente a che vedere col trattamento, cosa che gli preme sempre molto sottolineare.

“...questo aspetto di intervento sociale, della sanità, l'aspetto di guarire il diverso, guarire, come se la gente non potesse essere diversa, come se non ci fossero delle ragioni rispetto alla diversità, questa diversità che va sempre riportata a normalità...curarli, curare le cose e trovo che questo sia un

approccio...che mi preoccupa...quando poi lo cali con le persone, non capisco che cosa possa mai portare.”²⁴⁶

La cura che l’istituzione applica nei confronti dei detenuti è la riconduzione ad un modello, è una normalizzazione, è riconduzione al Medesimo, di una parte Altra. Quella di Punzo è cura dell’Altro, cura dello spazio dell’Altro, per l’Altro, cura dello spazio che apre la porta all’Altro rispetto a sé e rispetto a ciò che è Norma. Si oppone nelle motivazioni e nella pratica ad ogni intervento che imponga modelli. Quello che cerca di portare avanti è una coltivazione, una fertilizzazione del terreno per l’avvento dell’Altro, innanzitutto problematizzando ogni esercizio di potere, di assoggettamento. In questo senso funge da freno alla tendenza totalizzante che è insita in ogni esercizio del potere, e particolarmente in un’istituzione totale come il carcere. Rimettendo tutto in discussione porta avanti una vera e propria educazione alla percezione dei rapporti in cui i suoi attori detenuti sono inseriti ma senza lezioni frontali o sedute terapeutiche, bensì attraverso la “messa in teatro” di questi temi essendo lui stesso il primo ad esserne coinvolto. La ri-creazione di sé che con ciò avviene, se davvero accade, mette un freno all’imposizione di identità.

“A me il posto me l’avete già assegnato
Questa è la vostra identità pensata per me
Tenetevela, io non c’entro nulla”²⁴⁷

L’identità *arresta*, l’identità è una mortificazione della potenza, della potenzialità, delle infinite possibilità, soprattutto per un detenuto.

Divenendo “portatore sano di riflessione”, come si è definito un attore detenuto della compagnia, ogni individuo problematizza l’ordine in cui è inserito, la forma della sua tessera nel grande puzzle pensato per lui, gli “schemi che egli trova nella sua cultura e che gli vengono proposti, suggeriti, imposti dalla sua cultura, dalla sua società e dal suo gruppo sociale”²⁴⁸.

Governare attraverso l’assoggettamento, stabilire identità, consiste nello strutturare il campo di movimento degli individui; in un carcere – al solito -

²⁴⁶ Vedi l’intervista ad Armando Punzo.

²⁴⁷ Dal testo dello spettacolo *Alice. Saggio sulla fine di una civiltà.*, monologo di G., scritto da Armando Punzo.

²⁴⁸ Foucault M., *L’etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in Archivio Foucault III, cit. pag. 284.

molto chiaro, fuori, molto meno. La critica è quindi con Foucault *l'arte di non essere eccessivamente governati*, di destabilizzare il campo di movimento che è stato strutturato per loro e per noi, prima di tutto prendendone coscienza, realizzandone i limiti e poi mettendoli in discussione ed oltrepassandoli. In questo senso la *cura di sé* portata avanti dal regista ha un risvolto sì in termini di etica ma anche di politica, non solo per l'apertura al pubblico dei loro spettacoli e quindi attraverso il terremoto che essi provocano nella *forma mentis* degli spettatori, ma anche proprio nell'elaborazione di una resistenza dei singoli all'assoggettamento.

Invero, anche se non è l'unico, il primo punto utile di resistenza al potere politico sta infatti nel rapporto di sé con sé²⁴⁹. Foucault articola il concetto di "governalità", riferendosi a "l'insieme delle pratiche attraverso cui si può costituire, definire, organizzare, strumentalizzare le strategie che gli individui nella loro libertà, possono avere tra di loro. Sono individui liberi che cercano di controllare, di determinare, delimitare la libertà degli altri e per fare questo dispongono di alcuni strumenti per governare gli altri. Tutto ciò poggia dunque sulla libertà, sul rapporto di sé con sé e sul rapporto con l'altro"²⁵⁰.

"se concepiamo tale governalità come un campo strategico di relazioni di potere, nel senso più ampio del termine, e non solo nell'accezione politica – e se inoltre concepiamo tale governabilità come un campo strategico di relazioni di potere, con tutto quello che di mobile, trasformabile, reversibile, esse comportano, in questo caso ritengo che la riflessione su tale nozione debba necessariamente allora passare, sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista pratico, attraverso l'elemento costituito da un soggetto che è definito, per l'appunto, dal rapporto di sé con sé."²⁵¹

Le pratiche di sé sono volte ad una vera e propria resistenza contro il potere, ma intendendo il potere non come quello del padrone nei confronti dello schiavo o del tiranno nei confronti del popolo. Foucault ritiene che il potere sia

²⁴⁹ "...proprio la costituzione di una tale etica è un compito urgente, fondamentale, politicamente indispensabile, se è vero che, dopotutto, non esiste un altro punto, originario e finale, di resistenza al potere politico, che non stia nel rapporto di sé con sé".

²⁵⁰ Foucault M., *L'etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in *Archivio Foucault III*, cit. pag. 293.

²⁵¹ Foucault M., *L'ermeneutica del soggetto. Corso al College de France (1981-1982)*, cit. pag. 222.

ovunque, disseminato in ogni relazione e piuttosto che di “potere” abbiamo visto come egli preferisca parlare di “relazioni di potere”. Relazioni all’interno delle quali uno vuole dirigere la condotta dell’altro, relazioni che se non si fissano in un dominio allora rimangono instabili, reversibili, mobili. Per questo è improprio parlare di resistenza al potere, come comunemente la si intende. Sarebbe piuttosto meglio parlare di consapevolezza e di presa di coscienza nei confronti di questa realtà di relazioni di potere e del fatto che instabili, reversibili, mobili esse debbano rimanere. In ogni relazione di potere c’è infatti, secondo Foucault, necessariamente resistenza. Affinché si eserciti una relazione di potere bisogna che da entrambe le parti ci sia una certa forma di libertà e quindi una certa possibilità di resistenza. Come è chiaro, però, nel caso degli stati di dominio come il carcere viene fatto in modo che essa sia minimale, quando non assente.

Ecco allora che si inserisce la filosofia o, nel nostro caso, il teatro di Armando Punzo, ma se è vero che la *cura di sé* mira a *gestire bene lo spazio di potere che è presente in ogni relazione*, ovvero *nel senso del non-dominio* come fare in uno stato di dominio? Il dovere-responsabilità di occuparsi di sé diventa in carcere tanto più utopico quanto necessario.

Il teatro-cura di sé nelle parole di chi lo vive

“Il teatro non si fa un’ora la sera, due ore...per teatro intendo una cosa che si fa tutti i giorni, la fai tutta la vita”²⁵²

“Ecco, questi sono gli effetti, questi sono gli effetti, la consapevolezza. Cioè se tu metti in moto certi meccanismi e li porti in certi luoghi, tu ti rendi conto che diventa un laboratorio proprio politico, che facendo innescare, reagire il teatro in questi luoghi, proprio come reagente, ti rendi conto che le persone anche se partono da livelli di non cultura, in senso scolastico, ufficiale, ti rendi conto che le persone si pongono delle domande, possono porsi delle domande, possono crescere, possono divenire consapevoli...”²⁵³

Come per i greci l’esigenza e la pratica della *cura di sé* dovevano riguardare *in primis* colui che guidava la città, così sono innanzitutto l’esigenza e la pratica di colui che guida il lavoro della Compagnia della Fortezza che consentono e innescano il lavoro degli altri. Ed Armando Punzo propone il lavoro teatrale e ne è alla guida proprio perché egli per primo ha sperimentato il teatro come modo per crescere, per progredire, per scoprire.

“Io ho cominciato tutto questo perché mi sentivo ristretto, perché ero in un universo ristretto. Per me il teatro è stato questo, cioè, tu parti da un universo ristretto, un universo che può essere il carcere. Il carcere in fondo è uno dei luoghi possibili del teatro, non è il carcere la cosa importante. Ero io a venire da un universo ristretto che era il luogo di provenienza, le origini culturali e che ancora mi fanno sentire ristretto, non è che abbia risolto tutte le cose. Il teatro è quindi un modo che ti permette di uscire da questo, di crescere, di progredire, scoprire. L’arte in generale credo sia questo. È un po’ come essere bambini e tentare nuove strade per capire, per conoscere, per crescere e sbagliare e interpretare la realtà. E l’arte è un po’ così. È il motivo più

²⁵² Da un’intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

²⁵³ Da un’intervista ad Armando Punzo del 4.3.10.

personale e profondo per cui ti ritrovi a fare una certa cosa per soddisfare le tue esigenze prime.”²⁵⁴

Il teatro-*cura di sé* è una sfida, la cui difficoltà non è solo dovuta alle oggettive condizioni in cui Armando Punzo lavora, ovvero una stanzetta-teatro di 2 metri per 9, i controlli, il dover lavorare con una telecamera fissa puntata addosso e poi le condizioni economiche, la mancanza di fondi per realizzare gli spettacoli e così via ma anche agli scogli che si possono trovare nel far vestire un uomo, adulto, del sud, da anni recluso in un ambiente omosessuato, ad indossare stivali col tacco alto ed una sottoveste di pizzo e cantare “cosa non farò per questo amore, cosa non farò per farmi amare, per dirti cosa sei per me”²⁵⁵.



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto di Stefano Vaja.

Ma tanto più alta è la sfida tanto più sconvolgenti sono i risultati. Attraverso il teatro le persone si ritrovano a fare cose che prima non facevano, a riflettere su tematiche che prima non pensavano potessero riguardarle, a rimettere in discussione tutto un modo di essere e di pensare.

²⁵⁴ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimiliano Bibbiani, in *Teatro e Carcere. La compagnia della fortezza tra antropologia e spettacolo.*, cit. pag. 70-71.

²⁵⁵ Dallo spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà.*

“Col teatro ho cominciato a crescere, a vedere la vita diversamente, mi ha dato spunti per riflettere. Il teatro ti dà la forza e la libertà di esprimere delle idee, dei concetti che possono far riflettere gli altri. Io ora mi sento e mi definisco un portatore sano di riflessione”²⁵⁶

“Il teatro mi ha dato tutto: la cultura, ma non solo quella per leggere e scrivere ma quella per imparare a riflettere e pensare. Prima avevo un’unica visione della vita, la violenza era l’unico modo con cui sapevo comunicare. Con il teatro ho cominciato a riflettere su me stesso, ho imparato a conoscere i miei limiti e a capire fin dove mi posso spingere. (...) Mi sono messo in gioco con me stesso. Ho capito che la vita è altro, (...) ho capito che gli uomini sono tutti esseri umani...bracchi i barboncini in mezzo ai lupi ma siamo tutti cani”²⁵⁷

“Tutto è cambiato. Sento che tramite il teatro ho capito la vita. Perché prima, possiamo dire che vivevo...normalmente (...) dopo 10 anni di carcere ho incontrato Armando. La mia vita è diventata una cosa del tutto diversa. Il mio cambiamento è stato che la vita è diventata per me molto più importante di prima. (...), ho cominciato a capire tante cose a cui prima non avevo mai pensato. (...) ora leggo, parlo italiano bene...cioè, bene, molto meglio di prima.”²⁵⁸

“...è stata una rivoluzione, sia dal punto di vista culturale che spirituale. Recitando mi sono ritrovato a confrontarmi con me stesso e con altri compagni, allontanando quel modo di pensare comune a tanti, visto il posto dove ci si trova. Ho trovato armonia e serenità da tempo dimenticate. Mi ha dato infine nuove speranze di vita, di ricostruire un qualcosa con l’aiuto di persone che non mi giudicavano per i miei trascorsi burrascosi bensì per quello che riesci ad esprimere.”²⁵⁹

“...la famiglia è la prima ad accorgersi del mutamento che tu stai avendo come persona, è appunto questo, che ti vedono un po’ più acculturato, un po’ più professionale nel fare determinate cose, che loro stessi stentano a

²⁵⁶ Da un’intervista ad A. A. ad opera di Domenico Netti, in *Il teatro come strumento rieducativo nelle carceri – profili sociologici e valutazione dell’efficacia sui detenuti* -, a. a. 2006/2007, Università Commerciale Bocconi, Milano, pag. 63.

²⁵⁷ Ivi pag. 63.

²⁵⁸ Vedi l’intervista a Jamel, allegato 1.

²⁵⁹ Dal riscontro nell’esperienza di V.D.V., attore della Compagnia della Fortezza, vedi allegato 2.

crederci, pur vedendo. Perché appunto ma questo come è cambiato così radicalmente... perché il teatro ti cambia. Specie se tu hai voglia di cambiare, perché nessuno fa miracoli, solo il Signore. Però se tu c'hai voglia di cambiare, e questo, questo pensiero lo hai maturato nel tempo, avendo la possibilità di inserirti in qualche attività ti muta, ti cambia, come il teatro. Ti rende più ragionevole, ti allunga la visione attuale, della società, ti aiuta, ti comporti meglio con le persone esterne, ti porta a ragionare meglio”²⁶⁰

Ma il cammino di conoscenza di sé che si apre attraverso il teatro non è né semplice né automatico. Richiede anzi molto tempo, pazienza e voglia di mettersi in gioco. Molte sono le difficoltà ed i rischi in cui si può incorrere. Con le parole di Grotowski “Correre dei rischi, ecco un'altra cosa che rientra nell'etica creativa. Al fine di essere creativi bisogna ogni volta correre tutti i rischi di fallimento. Il che vuol dire che non è possibile ripercorrere un vecchio e familiare itinerario. La prima volta che intraprendiamo un cammino avviene una penetrazione nell'ignoto, un solenne processo di investigazione, d'esame e di confronto che evoca uno speciale “irradiamento” derivante da una contraddizione. Questa contraddizione consiste nel dominio dell'ignoto – che non è altro che non conoscenza di sé – e nel rinvenimento delle tecniche necessarie a plasmarlo, strutturarlo e riconoscerlo. Il processo per acquisire la conoscenza di sé conferisce forza al proprio lavoro”²⁶¹ Molti sono i riscontri nell'esperienza degli attori-detentuti delle difficoltà che hanno incontrato. Esse sono dovute spesso alla timidezza, alla paura del giudizio altrui, alla paura di sbagliare ma fondamentalmente si possono ricondurre all'incontro col nuovo, con l'ignoto.

“Nel 2002 mi sono avvicinato al teatro. All'inizio era dura, stavo sulle mie, ero ancora chiuso nella mia mentalità, continuavo ad essere “Aniello”...non potevo accettare di vestirmi da donna o di ballare, non potevo sopportare che qualcuno ridesse di me. Poi ho parlato a me stesso: o lo fai o non lo fai più. Ho seguito la prima strada.”²⁶²

²⁶⁰ Da un'intervista a D. ad opera di Lucio Variale, 29.08.2009.

²⁶¹ Da *Incontro Americano*, in Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 280.

²⁶² Da un'intervista ad A. A. ad opera di Domenico Netti, in *Il teatro come strumento rieducativo nelle carceri – profili sociologici e valutazione dell'efficacia sui detenuti* -, cit. pag. 65.

“...all’inizio sono rimasto quasi tre mesi senza dire una parola, andavo lì, con gli amici, guardavamo che cosa succedeva. Stavo lì. Non mi buttavo...”²⁶³

“È anche una ricerca personale, te l’ho detto. (...) Sicuramente tante volte ti annoi, sentendo leggere dei testi, a seconda che testi leggi, non è che tutti sono sorridenti e tutti sono barzellette, ci sono dei testi per dire, pesanti, dal punto di vista letterario, filosofico, e non è che tutti sono percepibili all’orecchio umano.”²⁶⁴

Per le difficoltà iniziali si è molto aiutati dall’atteggiamento del regista, che con la sua passione contagiosa riesce ad essere coinvolgente senza essere pressante. Molto, però, aiutano anche i componenti più anziani della compagnia, che hanno già avuto l’esperienza del superamento delle loro barriere.

“C’è il gruppo, un piccolo gruppo che è più legato, che lavora molto di più, che magari cerca di trascinare gli altri, i nuovi arrivi, alzandosi e facendo delle cose che magari a loro possono sembrare all’inizio ridicole ma che li aiutano a superare quella barriera di timidezza che hanno. Allora vedendoti, vedendo che un anziano fa delle cose, magari le fa con allegria, le fa senza problemi, allora quello viene trascinato in quella cosa, non è oggi, non è domani ma poi (...) le cose cominciano a avere una certa importanza, un certo ruolo, quando tu le cose cominci a farle. Cominci ad ascoltare gli altri, il senso di questa cosa, il senso di quell’altra cosa, il tema attuale del discorso, il nocciolo del discorso qual è e quale si vuole attuare, cioè sono tante le cose che poi ti portano a un interesse vero e proprio quando tu prendi parte a uno spettacolo.”²⁶⁵

“All’inizio ci volevano 8-9 persone (compagni) per convincermi magari a recitare un piccolo monologo, mi arrossivo come un pomodoro.”²⁶⁶

²⁶³ Dall’intervista a Jamel, vedi allegato 1.

²⁶⁴ Da un’intervista a D. ad opera di Lucio Variale.

²⁶⁵ Ivi.

²⁶⁶ Dal riscontro nell’esperienza di L. M. (P. E.), attore della Compagnia della Fortezza.

...per aprire spazi di verità.

Detenuti-attori-parresiastes: esser presi sul serio nella parata degli umani²⁶⁷

Sembrirebbe un paradosso ma il teatro, quello che crediamo essere una finzione, apre spazi -forse gli unici- di verità all'interno di un'istituzione totale, che, appunto in quanto totale, fagocita nel nulla della ripetizione e del chiuso ogni potenza vitale e finisce col falsare ogni cosa, il passare del tempo, il passato, le emozioni.

“Nel teatro non ci sono alibi: non puoi fingere, sennò con il pubblico non funziona. È proprio il contrario del modo di comportarsi che si assume nell'istituzione totale.”²⁶⁸

Attraverso il teatro al detenuto viene aperto uno spazio che altrimenti gli sarebbe precluso: lo spazio-diritto-privilegio della parresia, della verità, del *franc-parler*.

Il teatro agisce anche giocando un certo gioco di verità, mostrando che esistono altre possibilità razionali o non razionali.

Ma qual è la natura della verità?

“la verità non è al di fuori del potere, né senza potere (essa non è, nonostante un mito di cui bisognerebbe riprendere la storia e le funzioni, la ricompensa degli spiriti liberi, il parto delle lunghe solitudini, il privilegio di quelli che hanno saputo affrancarsi). La verità è di questo mondo; essa vi è prodotta grazie a molteplici costrizioni. E vi detiene effetti obbligati di potere. Ogni società ha il suo regime di verità, la sua “politica generale” della verità: i tipi di discorsi che accoglie e fa funzionare come veri; i meccanismi e le istanze che permettono di distinguere gli enunciati veri o falsi, il modo in cui si sanzionano gli uni e gli altri; le tecniche e i procedimenti che sono valorizzati per arrivare alla verità; lo statuto di coloro che hanno l'incarico di designare quel che funziona come vero.”²⁶⁹

²⁶⁷ Genet J., *Notre-Dame-des-Fleurs*, Il Saggiatore, Milano 1996, pag. 189.

²⁶⁸ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 90.

²⁶⁹ Da *Intervista a Michel Foucault*, in Foucault M., *Microfisica del potere. Interventi politici.*, a cura di Fontana A. e Pasquino P., Einaudi, Torino 1977, pag. 25.

La questione dei giochi di verità è strettamente connessa alla questione del potere e del soggetto, come mette in luce Foucault, ponendosi la questione di sapere chi dice la verità, come la dice, perché la dice e da chi viene riconosciuta come tale. E Foucault usa la parola “gioco” nel senso wittgensteiniano di contesto all’interno del quale valgono una serie di regole e di ruoli con un consenso. Un insieme di regole, in questo caso, di produzione della verità, un insieme di procedure che conducono ad un certo risultato, che può essere considerato, in funzione dei suoi principi e della sue regole di procedura, come valido o no, come vincente o perdente.

“Chi dice la verità? Gli individui che sono liberi, che organizzano un certo consenso e che si trovano inseriti in una determinata rete di pratiche di potere e di istituzioni vincolanti.”²⁷⁰

E chi ha questa libertà e questa possibilità ha anche un potere, ovvero il potere di dire la verità e di dirla come vuole.²⁷¹ Chi invece libero non è, chi non è stato designato come portatore di verità non ha questo potere.

Nel caso dei “folli”, ad esempio, avviene il fenomeno classificabile come “internamento linguistico”, ovvero anche prima dell’eventuale internamento vero e proprio, quando viene stabilito attraverso l’insieme delle suddette procedure di produzione della verità che una persona non ragiona bene, che ha un difetto cognitivo o addirittura che è incapace di intendere e di volere, la si

²⁷⁰ Foucault M., *L’etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in Archivio Foucault III, cit. pag. 290.

²⁷¹ Partendo da questo presupposto Habermas costruisce una teoria, secondo Foucault utopica, di una società ideale, in cui, a partire da uno stato di comunicazione trasparente e paritario i giochi di verità siano liberi dalle strutture di potere e possano circolare senza ostacoli. Secondo Foucault, invece, bisognerebbe creare delle regole che consentano in questi giochi di potere-verità il minimo possibile di dominio, attraverso l’istituzione di regole di diritto e tecniche razionali di governo, dell’ethos della pratica di sé e di libertà piuttosto che aspirare utopicamente ad una comunicazione ideale.

“Si concentrano così in una parola semplice una serie di virtù morali e civili a cui dovrebbero attenersi gli abitanti della città e soprattutto chi li governa. Chi pratica la parresia dimostra infatti di avere uno specifico rapporto con la verità attraverso la franchezza, una certa relazione con la vita attraverso il rischio e il pericolo, una comunicazione autentica con gli altri e con se stessi attraverso la critica e l’ autocritica, un significativo rapporto con la legge morale attraverso la libertà e il dovere di dire la verità. Nasce allora quel cittadino che è libero perché sceglie di parlar franco invece di irretire l’ interlocutore con gli inganni della persuasione, sceglie la verità invece della falsità o del silenzio, il rischio della vita invece della sicurezza, la critica invece dell’ adulazione, il dovere morale invece del proprio tornaconto o dell’ apatia morale”. Da Galimberti U., *Michel Foucault a lezione di greco*, “La Repubblica”, Venerdì, 16 febbraio 1996.

squalifica già completamente. “Qualsiasi cosa dica è inutile che abbia la libertà di dirla perché nessuno la sta a sentire (...) La parola segregante agisce come un muro invisibile: reclude in un “luogo comune” del discorso; esclude il denigrato - denigrato: annerito, oscurato, reso opaco - dal gioco delle relazioni trasparenti; invisibilizza, squalifica.”²⁷² Nel caso dei detenuti avviene qualcosa di simile. Anch’essi non vengono designati come portatori di verità perché usciti dalla legalità, dalla morale, dalla norma.

“si parte da un pregiudizio molto...stupido, e cioè che delle persone che stanno in carcere, che quindi sono state capaci di compiere delle azioni che noi a volte pensiamo di non poter compiere, che hanno cioè valicato dei limiti, per quanto riguarda la morale, l’etica, cioè cose impossibili a farsi, poi persone che sono ignoranti, in generale, e questo vale molto per il nostro paese, questo colpisce, perché queste, che sembrano una somma di impossibilità, di fatti negativi, non possono essere persone che hanno anche qualcosa da dire, da imparare e da insegnare.”²⁷³

Sono, in poche parole, persone escluse dai giochi di verità.

Vorrei ora chiarire il concetto di “parresia”. La parola “parresia” si trova all’interno di tutto il mondo letterario greco antico dalla fine del V sec a. C. in poi. La si trova sia in forma verbale (parresiazomai o parresiazestai) che in forma nominale (parresia). Di solito viene tradotta in italiano con “parlar chiaro”, in francese con “franc-parler”, in tedesco con “Freimuetigkeit”. Con “parresiazomai” o “parresiazestai” si intende quindi “usare la parresia”. Etimologicamente deriva da “pan” (tutto) e “rhema” (ciò che viene detto), quindi “dire tutto”, dire tutto ciò che si ha in mente, aprirsi col proprio discorso senza timore.

Dai testi in cui appare si evince che la parresia è un’attività oratoria legata ad una certa situazione sociale in cui è presente una differenza di *status* tra chi parla e chi ascolta e che a volte il parresiastes dice anche una verità pericolosa, o almeno che comporta un rischio. Inoltre la funzione della parresia, in genere, non è quella di dimostrare la verità all’uditorio ma quella di esercitare una

²⁷² Curcio R., Petrelli S., Valentino N., *Nel bosco di Bistorco*, cit. pag. 280-281.

²⁷³ Da una conversazione con Armando Punzo.

critica verso l'interlocutore o verso se stessi. "il parlante fa uso della sua libertà, e sceglie il parlar franco invece della persuasione, la verità e la sicurezza la critica invece dell'adulazione e il dovere morale invece del proprio tornaconto o dell'apatia morale"²⁷⁴

Garanzia della sincerità del parresiastes e della verità del suo messaggio è il possesso di certe qualità morali.

Il punto è proprio questo: non tutti possono giocare al gioco²⁷⁵ parresiastico, è un gioco dal quale molti sono esclusi. Per poter portare, ad esempio, una parola che venga considerata come verità all'*ekklesia*, per poter avere un ruolo nel gioco della parresia democratica dell'assemblea, si deve essere tra i cittadini maschi migliori. Tutt'oggi, come mette in luce Foucault, la verità non è dominio di tutti, non tutti godono del privilegio di essere portatori di verità, "prodotta e trasmessa sotto il controllo non esclusivo, ma dominante di pochi grandi apparati politici o economici (università, esercito, stampa, *mass media*)"²⁷⁶

Nel mondo greco era l'*agorà* il luogo in cui la parresia più propriamente si manifestava e la parola degli schiavi, delle donne, degli esiliati, non aveva questo spazio. L'esilio e la schiavitù di allora sono la reclusione di oggi. La parola di un detenuto, come la parola di un esiliato, ha molta meno credibilità della parola di una qualunque persona non detenuta.

"Ci sono veramente tante barriere nella società attuale, veramente ci stanno tante prigionie e quando si dà l'opportunità di parlare a delle persone che veramente vivono ai margini della società è sempre un'occasione per poter permettere loro di dire qualcosa..."²⁷⁷

Attraverso il teatro, invece, ai detenuti viene data la possibilità di divenire detenuti-attori-parresiastes, cosa che essi non potrebbero essere, in quanto dallo stato e dalla società sono stati condannati, esclusi. La parresia richiede qualità morali e sociali, che derivano da un alto rango e da una buona reputazione,

²⁷⁴ Foucault M., *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli Editore, Isola del Liri (FR), 2005, pag. 10.

²⁷⁵ Gioco è qui da intendere come spazio all'interno del quale vigono certe regole e si esercitano certi ruoli.

²⁷⁶ Da *Intervista a Michel Foucault*, in Foucault M., *Microfisica del potere. Interventi politici.*, a cura di Fontana A. e Pasquino P., cit. pag. 27.

²⁷⁷ Da un'intervista a S. M. ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

cosa che i detenuti non avrebbero e se non si può parlar franco, parlar liberamente, si è come schiavi. Il teatro viene ad essere uno spazio di libertà, di libertà di parola, ma nel senso che, con lo *status* di attore, il detenuto acquisisce una credibilità-libertà di espressione del proprio parlar franco.

Quando ho chiesto ad Armando di che pasta sia fatta la parola dell'attore, dell'artista, del detenuto e del detenuto attore, di che verità si tratti, mi ha risposto che "Se fosse possibile...di ritmo, musicalità...cioè semplicemente non segue i canoni della parola (...). È una parola che è fatta di urgenza, di necessità di essere detta...è una parola che è senso..." e che è una parola che fa "emergere quello che è velato, nascosto...fa emergere delle cose che non hanno diritto di cittadinanza, che non esistono."

"Le forme del comportamento corrente e "naturale" fanno da velo alla verità; noi componiamo una parte come un sistema di segni che sveli ciò che si nasconde dietro la maschera della visione convenzionale"²⁷⁸

Punzo ha inoltre messo in luce come nel loro lavoro ci sia un rapporto tra verità e profanazione, nel senso che il teatro della Compagnia della Fortezza, anche col solo fatto di esistere, va contro certi assunti che sono in un certo senso sacri, come "chi sbaglia deve pagare e punto. Finito. Deve essere buttato là dentro e basta." Ed in questo c'è qualcosa di sacro,²⁷⁹ inviolabile, che proprio per questo ha senso di essere violato, profanato.

"L'artista dice la verità.

Questa verità è quasi sempre differente dalla concezione popolare della verità.

Il pubblico non ama essere ossessionato da problemi.

È più facile per lo spettatore ritrovare nel dramma ciò che già sa.

Da questo nasce il conflitto.

Ma poi, gradualmente, lo stesso pubblico comincia a rendersi conto che quegli artisti, quegli artisti bizzarri, sono quelli che non può dimenticare.

C'è allora un momento in cui vi si dirà forse che avete conquistato la gloria.

E voi avrete acquisito il diritto di dire le verità che non sono popolari."²⁸⁰

²⁷⁸ Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 23.

²⁷⁹ Per il gioco come organo della profanazione vedi Agamben G., *Profanazioni*, nottetempo, Roma, 2005.

²⁸⁰ Grotowski J., *Il discorso di Skara*, in Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 275.

Per dare il via a questo processo bisogna prendere “lo slancio dal trampolino costituito da un testo (...) È per questo che abbiamo bisogno di un testo classico a cui, attraverso la profanazione, rendiamo la sua verità.”²⁸¹ La profanazione va a toccare quindi non solo gli assunti, i luoghi comuni, ma anche l’idea comune dei testi presi in considerazione.

Questo si ritrova ad esempio nello spettacolo *I Pescecani, ovvero quel che resta di Bertold Brecht*. L’operazione messa in atto è immaginare che i personaggi inizino a dire altre parole rispetto a quelle originali, come accade anche nel *Pinocchio* nell’*Alice* e ne *I Negri*. Viene annunciato un certo spettacolo e poi lo spettatore trova, invece di quello spettacolo, lo spirito dell’autore o di quel testo. Viene tradito l’autore, la scrittura dell’autore. *I Pescecani*, ad esempio, erano “un modo negativo per far tornare Brecht, dire che era finito, morto” spiega Punzo, “i personaggi dicono le parole di Nietzsche, dicono le parole esattamente opposte a quella che era la funzione che Brecht voleva dare ai suoi personaggi, che era far aprire gli occhi al pubblico sul capitalismo, su tutto quello che c’era di marcio in quel periodo. Invece i personaggi lo esaltano e diventa tutto come una sorta di scuola del male.” Secondo Punzo questo escamotage era l’unico modo per far emergere lo spirito di Brecht e che sarebbe stato improponibile farlo altrimenti. Avviene lo stesso con l’*Amleto*, partendo dal presupposto che sia inutile ripresentare, riproporre un testo così come è, ma ciò che conta è ritrovare lo spirito di quel testo. “Come Shakespeare, ha scritto *Amleto* mutuando quel testo da altri testi, da altre storie...perché fondamentalmente lui è un trascrittore della realtà, non è che lui sia l’autore, come non credo di essere io l’autore...(...) Come si fa a far tornare lo spirito di Shakespeare? È meglio prenderne distanza, meglio riscrivere, tradire la scrittura e non lo spirito. Ed è quello spirito lì che secondo me sta attraversando i personaggi dell’*Amleto*...che si rendono liberi, davvero, sono gli unici che possono essere liberi, che possono sentire questa libertà che noi, in un modo o in un altro, non abbiamo, siamo ingabbiati, chiusi.”²⁸²

²⁸¹ Da *Il nuovo testamento del teatro*, intervista di Eugenio Barba a Jerzy Grotowski, in Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 52.

²⁸² Dall’intervista ad Armando Punzo del 04.03.10.

Nulla è più sufficiente.

Tutto è già stato detto (?)

Brecht va tradito.

Dal tradimento della forma può rinascere la vita.

Non ci si può fermare al senso, alle parole, alla forma della sua drammaturgia.

Bisogna risalire alle motivazioni che si possono intuire dietro la forma del testo.

Bisogna riscrivere con fedeltà.

Esser fedeli tradendolo.

Del testo cancellare i legami, le corrispondenze, la successione, dilatare una parola, accordarsi con il suono, stemperare un' immagine, far emergere un particolare.

Non ci si sforza di essere attuali, lo si è.

Pane e acqua per tutti.

Il tempo verrà e mi darà ragione ma io non ci sarò.

Sarò sottratto, almeno, al compiacimento.²⁸³

²⁸³ Dalla presentazione de *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*, Volterra, 14 novembre 2002.

Un uomo non è altro di ciò che esso fa di quello che gli altri hanno fatto di lui²⁸⁴

Ognuno di noi viene letteralmente gettato nel mondo, senza possibilità di scelta della propria lingua, della propria famiglia, del proprio ambiente sociale, della propria infanzia ed educazione. Senza possibilità di scelta del copione della vita che ci viene dato da imparare. Questo accade a tutti.

Qualcuno segue tale copione per tutta la vita. Qualcun altro, invece, riceve o incontra gli strumenti e l'inquietudine per mettere in discussione o per lo meno per problematizzare il copione ricevuto.

Armando Punzo si è trovato²⁸⁵ ad avere quest'inquietudine e l'ha cavalcata, abitata, alimentata; l'ha resa Opera.

“Tutte le mie fughe, i miei movimenti all'interno della vita rappresentavano il disagio di un personaggio nello spettacolo degli altri.”²⁸⁶

Ad una domanda sulla sua nascita, sulla sua provenienza, Punzo risponde:

“Un vero accenno alla mia nascita, però, per quanto mi riguarda, non può che partire dal momento in cui ho cominciato a morire... morire a me stesso, sottrarmi a tutto quello che secondo gli altri ero o sarei dovuto essere. Della mia involontaria biografia non credo che importi molto. (...) Se devo situare quando ho iniziato a nascere realmente, cioè morire al mondo in cui mi è capitato di (non) ritrovarmi, devo pensare ad una nascita plurima, continua...”²⁸⁷

Egli individua quindi una radicale differenza tra la biografia involontaria di ciascuno ed il momento, che è sempre un processo, della nascita, dell'inizio della biografia volontaria, della vita – in un certo senso – cosciente.

²⁸⁴ “Un uomo non è altro di ciò che esso fa di quello che gli altri hanno fatto di lui. La libertà è una deviazione, un piccolo scarto («petit décalage») attraverso il quale una soggettività è obbligata a reinventare a suo modo, secondo un movimento che Sartre chiama di «personalizzazione», ciò che l'Altro gli ha attribuito come destino.”²⁸⁴ Recalcati M., *Sartre: dopo di lui soli e senza scuse*, ebook da “Il Manifesto”. Cfr. “..nessuno può vivere senza farsi, cioè a dire senza superare in direzione del concreto quello che è stato fatto di lui.” Jean Paul Sartre, *L'idiota della famiglia*, Il Saggiatore, Milano 1977, pag. 647.

²⁸⁵ “C”è questa cosa che la rassegnazione è più forte della rivoluzione. Rassegnarsi sarebbe la cosa più semplice, bene per chi gli riesce, bene. Il problema enorme è quando non ti riesce...”, “tanti vogliono stare dentro a questo mondo. Io trovo che mo' invece...mi è toccato che non ci sto comodo, non riesco a starci e quindi provare a riflettere su questo” (vedi l'intervista ad Armando Punzo).

²⁸⁶ Da *La scena sottratta. Conversazione con Andrea Mancini di Armando Punzo.*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 329.

²⁸⁷ Ivi. pag. 327.

Quando si pensa alla presa di coscienza, si pensa ad un qualcosa di prettamente illuministico, razionale, calcolato. In realtà il cambiamento, la svolta, la problematizzazione del proprio “copione” avviene *anche* intellettivamente, certo, ma non solo. È altresì per mezzo dell'accoglimento di stimoli, impulsi, emozioni che vengono dal corpo che è possibile la realizzazione del nuovo.

“Jean Paul Sartre diceva qualcosa del tipo: “l'essenziale non è ciò che si è fatto di me, ma ciò che io faccio di ciò che si è fatto di me”. I reclusi, (presi anche come caso limite di una condizione comune a tutti gli esseri umani), hanno la tendenza a parlare molto di “cosa si è fatto di loro” e poco di “cosa loro stessi hanno fatto di ciò che si è fatto di loro”. Poiché tendono a vedere se stessi principalmente come vittime, quando hanno detto quel che è stato fatto loro, si sono già raccontati. Lo stesso sguardo viene adottato dai sociologi e politologi che si occupano delle carceri. Risultato: la più assoluta incapacità di ascolto. Nella più assoluta incapacità di ascolto, appena ti verrà data la possibilità di esprimerti, tenderai a gridare. E che cosa griderai? Che sei una vittima. Ora, nel linguaggio del corpo (il linguaggio dei segnali di umore che poi noi chiamiamo “emozioni”) la comunicazione “sono una vittima” avviene attraverso una messa in scena di un atteggiamento da vittima che invita l'altro a “stare al gioco”, cioè ad essere “un aguzzino”. (...) Per converso l'unico tipo di detenuto che può innescare un cambiamento radicale vero, è quello di chi si sottrae a quel determinato tipo di rapporto.”²⁸⁸

Un modo è il teatro.

²⁸⁸ Curcio Renato, *La Soglia*, Edizioni Sensibili alle foglie, Marco Troppa Editore s.r.l. Milano 1997, pag. 40.

Uscire dall'identità: c'è un'altra possibilità, c'è una possibilità Altra.

Non siamo (solo) la nostra biografia.

“in realtà la cosa che mi colpisce di più nella relazione con loro quando lavoriamo, specialmente nei momenti lunghi, d'inverno, è quando io vedo apparire durante il lavoro un'altra persona.

C'è la persona che conosco, per fare un esempio, Aniello, che è chiaramente, biograficamente è un detenuto, è visto come un delinquente, ha tutta la sua storia, ma nel momento in cui lavoriamo lui è anche, appare, un'altra cosa.

Quindi che c'è un'altra possibilità dentro quella persona, dentro le persone.

Ma questo non vale solo per i detenuti. questo vale per tutti noi.

Sapere che non siamo una sola possibilità ma che siamo più possibilità.

Questo dà una *chance* anche a noi.

Questa in genere è la cosa che mi emoziona di più e mi restituisce di più rispetto al lavoro che faccio.”²⁸⁹

“Si tratta di spingere il nostro lavoro ancora e molto di più verso l'anormalità, nel senso della poesia.

Fare emergere la possibilità di altro,

di un altro tempo,

di un'altra fisicità,

un'altra voce,

un altro corpo,

altre parole”²⁹⁰

L'impresa artistica che ormai da ventidue anni viene portata avanti nel carcere di Volterra “è frutto di una follia. La follia di credere che il teatro possa cambiare qualcosa ed essere più forte di una realtà che specialmente nel carcere

²⁸⁹ Da un'intervista ad Armando Punzo tratta dal servizio *Volterra-La vita in carcere è un teatro*, a cura di Marteen Veeger, www.metropolistv.nl, 2008.

²⁹⁰ Punzo A., *Da istituto di pena ad istituto di cultura: carcere metafora del mondo esterno*, http://62.77.55.137/site/Scuola/nella_scuola/scenari_teatro/punzo.htm.

non perdona e ti azzera ricordandoti continuamente chi sei e da dove vieni, negando ogni possibilità di cambiamento.”²⁹¹

“Bisogna inoltre avere uno stato, un’identità riconoscibile, fissata una volta per tutte: “qual è il vostro stato? Questa domanda è la più semplice espressione dell’ordine che si stabilisce nella società; (...) Bisogna infine avere un padrone, essere presi e situati all’interno di una gerarchia; si esiste solo quando si è inseriti in rapporti di dominio (...) si tratta dell’ordine da mantenere”²⁹²

Ad Armando Punzo non interessa mantenere questo ordine ma metterlo in discussione se non scardinarlo. Non gli interessa fissare un’identità²⁹³, non applica alcun *sapere-potere*, né tanto meno stabilisce una gerarchia o fa da padrone. Per questo c’è già il carcere, dove, ovviamente, non contano le potenzialità ma si è percepiti e giudicati per ciò che si è fatto. Ci si ferma quindi alla biografia, che stabilisce e ricorda ogni giorno al detenuto qual è la sua identità, o meglio la sua presunta identità. Ma in generale la società cosiddetta “civile” impone di avere un’identità “riconoscibile, fissata una volta per tutte”, possibilmente rispondente ai canoni fissati dalla Norma, che crea automaticamente, per sua essenza, anormali.

“Il fuoriregola, chi non è inquadrato nella società, in generale è visto come un pericolo. Deve essere inquadrato! Allora diamogli un nome: pazzo, artista, criminale, vagabondo, zingara, puttana. Dopo che gli si è trovato un nome, possono essere messi, chiusi, inquadrati nei posti giusti, preferibilmente fuori vista.”²⁹⁴

La Norma impone modi di essere che l’individuo non trova autonomamente ma “schemi che egli trova nella sua cultura e che gli vengono proposti, suggeriti,

²⁹¹ Dalla presentazione del *Masaniello*, in Cremonini A. (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, cit. pag. 24.

²⁹² Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit. pag. 322.

²⁹³ “Entrando in carcere ci eravamo dati una sola regola: non chiedere e non parlare del perché fossero detenuti. Una regola non rigida ma che serviva a precisare il nostro ruolo e competenza all’interno dell’Istituto senza correre il rischio di diventare degli “assistenti sociali aggiunti”” Dalla presentazione di *Masaniello*, in Cremonini A. (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, cit. pag. 24.

²⁹⁴ Dal diario di Annet Henneman (colei che insieme ad Armando Punzo ha dato inizio al lavoro teatrale della Compagnia della Fortezza), 13 aprile 1989, in Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, cit. pag. 40.

imposti dalla sua cultura, dalla sua società e dal suo gruppo sociale”²⁹⁵. Allora “Demolire “la propria” presunta identità con una pernacchia sarebbe un segno di intelligenza che a molti è difficile compiere”²⁹⁶ perché quando ci si sente dire da tutti *chi* si è si finisce per crederci o comunque per rimanere all’interno dei confini dell’identità che si ritiene ci appartenga. Genet ha raccontato di essere stato definito ladro all’età di dieci anni e di avere deciso di conseguenza di diventarlo, per “essere quello che gli altri volevano”.

“Voi non vi sapete immaginare altro, non sapete come vivere senza riconoscere il traditore in noi, l’assassino, il ladro, il violentatore, l’assetato di potere, voi volete vedere in noi voi stessi, non volete altro, non capite altro.

Che triste spettacolo si dà in voi, la compassione è solo e sempre per voi”²⁹⁷

La Compagnia della Fortezza, con lo spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà* prova a mostrare anche questo, che “Noi non possiamo mentire e far finta che qualsiasi pietanza metteremo davanti ai loro occhi, loro non vedranno altro da quello che già conoscono.”²⁹⁸.

“Io sarei il caso umano
Io vado bene per fare il delinquente negli sceneggiati
Posso fare un poliziotto dei falchi
Io posso servire per realizzare un film come Gomorra
Posso servire per realizzare un’opera da tre soldi
Per essere un esempio genetiano
A me il posto me l’avete già assegnato
Questa è la vostra identità pensata per me
Tenetevela, io non c’entro nulla”²⁹⁹

Il lavoro e il divertimento di Punzo è di immaginare e lavorare affinché i suoi attori-detenuti facciano qualcosa che sembra non si possa fare, mettano in scena testi che sembrano non dover loro appartenere, parlino di cose di cui non

²⁹⁵ Foucault M., *L’etica della cura di sé come pratica di libertà* (1984), in Archivio Foucault III, cit. pag. 284.

²⁹⁶ Da *La scena sottratta. Conversazione con Andrea Mancini di Armando Punzo.*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 328.

²⁹⁷ Dal testo dello spettacolo *Alice. Saggio sulla fine di una civiltà*.

²⁹⁸ Ivi.

²⁹⁹ Dal testo dello spettacolo *Alice. Saggio sulla fine di una civiltà.*, monologo di G., scritto da Armando Punzo.

dovrebbero parlare per il solo fatto di avere un passato delinquenziale³⁰⁰, perché la sua profonda convinzione è che c'è un'altra possibilità dentro le persone e che questo non vale solo per i detenuti ma per tutti noi.

“Alcuni si chiedono come persone con un passato di violenza, possano fare delle cose incredibili e commoventi come quelle che facciamo insieme in teatro. È la domanda in sé che indica un punto di vista sbagliato, limitato. La questione è che il loro sforzo e piacere di allontanarsi da se stessi dovrebbe essere anche il nostro desiderio.”³⁰¹

“(dopo che ci vedono a teatro) le persone cambiano idea su di noi, non siamo quei mostri dipinti dai media.”³⁰²

Ciò che da anni, attraverso il loro teatro, Punzo e la Compagnia della Fortezza cercano di mostrare è che non siamo una sola possibilità ma che siamo più possibilità, che esistono tanti *io*, molteplici, che il soggetto non è altro che una collezione di vissuti, spesso diseguali e contraddittori che convivono pacificamente o meno all'interno di ogni individuo. L'essere umano ha quindi tante potenzialità che si possono sviluppare: ridurlo alla sua biografia, oltre che sbagliato è anche falso, non racconta niente di vicino alla verità.

“...scoprire che non sei una sola cosa, perché questo è il problema, è chi crede nell'io, nell'individualità, nel certificato, nell'identità...e quindi si pensa che loro sono una sola cosa, che noi siamo una sola cosa”³⁰³

Il primo passo è allora tentare “l'atto eroico”, come lo chiama Punzo, di allontanarsi da se stessi, dalla propria identità.

“Morire a se stessi, la desertificazione del *bios* che appartiene agli altri è il vero inizio. L'inizio.”³⁰⁴

“L'atto eroico sta nel rinunciare a se stessi. Io propongo loro il teatro, con uno scarto anche utopico, il teatro come zona franca, come linguaggio, un'isola che non permetta però al naufrago R. Crusoe di ricostruirsi il suo

³⁰⁰ Cfr. l'intervista ad Armando Punzo ad opera di Massimo Marino, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 88.

³⁰¹ Ivi pag. 333.

³⁰² Da un'intervista a S. ad opera di Domenico Netti, in *Il teatro come strumento rieducativo nelle carceri – profili sociologici e valutazione dell'efficacia sui detenuti* -, cit. pag. 64.

³⁰³ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

³⁰⁴ Da *La scena sottratta. Conversazione con Andrea Mancini di Armando Punzo.*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 327.

mondo, una possibilità anche temporanea, anche passeggera, di poter sperimentare un'esperienza diversa. Di poter veramente capire, per dirla con Deleuze, che significa 'desertificarsi', per annullare quello che tu sei. ³⁰⁵

Ma quello che molti preferiscono non capire è che questo vale anche fuori dal carcere e che dovrebbero farlo, specialmente, quelli che si credono innocenti, perché la colpa non c'entra nulla. Punzo non guarda ai suoi attori come a detenuti ma li vede metafora di ciò che succede nell'uomo. Il carcere gli è semplicemente sembrato il luogo adatto per poter realizzare la sua idea di teatro come luogo di messa in discussione e di ri-creazione di sé, "che non è mettere in scena i detenuti, riportarli alla società civile...non era questo, ma era l'esatto contrario: sottrarli al sociale. Se proprio doveva essere fatta un'azione, se proprio ci scappava un'azione era quella di sottrarli al sociale, dalla loro individualità, da quello che per gli altri è la loro individualità, la loro vita, la loro identificazione, la loro carta di identificazione, il mondo in cui ci troviamo a vivere, quello che troviamo qui fuori"³⁰⁶. E questa operazione è messa in arte attraverso il teatro, sulla scia di Grotowski. La sua via teatrale è infatti più vicina alla scultura che alla pittura. "Quest'ultima" spiega, "presuppone l'aggiunta di colori; mentre la scultura è basata sull'eliminazione di tutto ciò che oscura la forma, già esistente, in un certo senso, all'interno del blocco di marmo dove viene scoperta invece di essere costruita."³⁰⁷. Agli attori Punzo non insegna un modo di recitare, il tentativo è piuttosto quello di eliminare le resistenze del suo organismo al processo di ri-creazione di sé. È perciò una *via negativa*, una *tecnica induttiva*, una tecnica di rimozione di blocchi e non una *tecnica deduttiva*, una somma di perizie tecniche.³⁰⁸ È un processo che va, per dirla con Jünger, in direzione del *so-sein*³⁰⁹ degli individui. In questo consiste la differenza che individua Grotowski tra l'"attore-cortigiana" e l'"attore santo", l'uno avente qualcosa di paragonabile al *savoir faire* della cortigiana. L'altro

³⁰⁵ Da *La scena sottratta. Conversazione con Andrea Mancini di Armando Punzo.*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 333.

³⁰⁶ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

³⁰⁷ Da *Il nuovo testamento del teatro*, intervista di Eugenio Barba a Jerzy Grotowski, in Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 48.

³⁰⁸ Cfr. Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 22-23.

³⁰⁹ Per la lotta che il singolo conduce per il proprio «essere-così», oltre le forme e gli spazi della libertà che la politica moderna ha saputo costruire per gli individui cfr. Jünger E., *Il trattato del Ribelle*, Adelphi, 1990.

l'atteggiamento di dedizione e accettazione che scaturisce dal vero amore, cioè il *dono di sé*, per il quale è fondamentale eliminare qualsiasi blocco ed essere pronti a superare tutte le barriere immaginabili. Le prime e più resistenti sono a parere di Punzo quelle dell'*io*: il teatro accade solo nel momento in cui ci si allontana da sé.

“Nel morire a se stesso c'è il teatro” afferma Punzo e non mantenendosi vicino a se stessi, perché altrimenti non si aprirebbe lo spazio, la possibilità di scoprire altro. È questo sottrarsi a se stessi che fa scoprire che non si è una cosa sola. “Morire a se stessi è qualcosa da auspicarsi” afferma Punzo, “Se tutti in questo tempo, in questo istante, morissero a se stessi, questo significherebbe che veramente si possono riformulare altre possibilità. Morire a se stessi veramente ancora in senso sociale, con tutte le croste e con tutta la roba appiccicata addosso che ci portiamo.”³¹⁰. Lo spettacolo che prova ad esprimere questo è il *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*:

“Del Pinocchio il percorso inverso. Fino a ritornare un pezzo di legno e ancor più indietro l'albero da cui proviene. Per augurarsi una foresta di alberi.”³¹¹

La necessità che sta dietro al *Pinocchio*, spettacolo-manifesto della Compagnia della Fortezza, è innanzitutto di “arrivare a immaginarsi di ritornare pezzi di legno e (...) sottrarsi a quanto di umano c'è in noi”³¹².

Il Pinocchio di Armando Punzo, impersonato da lui stesso, si affaccia con il proprio corpo di legno nel mondo sociale degli umani, fatto di atrocità e sfarzose messe in scena e lì decide di tornare indietro, di non voler più appartenere a quel mondo, di non voler far parte dell'umanità e dei meccanismi ad essa sottesa, mostruosità, finzioni, cose terribili, che appartengono all'essere umano, per fondersi in un altro linguaggio, un'altra condizione, un altro mondo: quello del teatro.

Alla fine dello spettacolo Armando Punzo è sul palco da solo “Solo, io (lui) guardo a me che non è me”³¹³ – come a dire, con Rimbaud “Io è un altro”³¹⁴ –, lascia fuori tutti e si mette un costume da scena, si mette la maschera e lascia

³¹⁰ Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

³¹¹ Dalla presentazione di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*.

³¹² Da un'intervista ad Armando Punzo ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, 27 luglio 2007.

³¹³ Dal testo dello spettacolo *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*.

³¹⁴ Rimbaud A., Dalle lettera al prof. Georges Izambard, 13 maggio 1871.

spazio ad una nuova voce, attraverso la quale Pinocchio-Punzo-attore-regista dice di voler essere ancora meno, di voler arretrare ed esprime il sentire del ragazzino che ancora lo abita e che diceva sempre “no, no, no”. Da questi “no” il desiderio di sparire e allo stesso tempo il desiderio di ri-crearsi, nel teatro (della vita?).

“Pensando mi sono creato eco e abisso. Approfondendomi mi sono moltiplicato”³¹⁵



Pinocchio ovvero lo spettacolo della ragione. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2007, foto di Stefano Vaja.

Il *Pinocchio*, tra le altre cose, prova a raccontare la profonda convinzione della molteplicità e sfaccettatura dell’essere umano, della pluralità delle voci che ognuno si porta dentro, non sempre ascoltate da se stessi e dagli altri, spesso malamente semplificate.

Gli attori con cui Punzo lavora sono ad esempio detenuti, per di più in un carcere di massima sicurezza e questo è molto chiaro, di loro questo si sa. Questa è una prima lettura, che se resta tale risulta riduttiva. “Però io ho scoperto che sono anche altre cose”, afferma Punzo, “sono anche altre persone potenzialmente. Sono persone che fanno delle cose meravigliose, il pubblico arrivato in questi vent’anni rimane affascinato e già sono due cose. Se io

³¹⁵ Pessoa F., *Il libro dell’inquietudine di Bernardo Soares*, Feltrinelli, Milano, 2004, pag. 85.

davvero credessi che sono una sola cosa, come alcuni credono che siano, che siano una sola cosa, se fossero solo il delinquente che ha commesso...beh, io non ci starei più, non ci starei più. Perché per esempio chi crede che siano una sola cosa, chi crede che l'essere umano sia una sola cosa, ecco per esempio nel carcere non ci viene. È contro questo lavoro."³¹⁶ E questo aspetto può dar fastidio a una parte delle istituzioni, del pubblico, ad una parte di persone che non vanno di certo a vedere gli spettacoli della Compagnia della Fortezza, perché metterebbe in crisi tutta la *forma mentis* che li sorregge, è qualcosa che li terrorizza.

La scoperta della molteplicità nell'altro è certo un aspetto importante ma, come abbiamo visto, avviene contemporaneamente alla scoperta della propria, allontanandosi da se stessi, diminuendo ogni giorno, praticando, in un certo senso, la via del Tao.

“Colui che si applica allo studio aumenta ogni giorno. Colui che pratica la Via diminuisce ogni giorno”³¹⁷

“Io staccarsi da sé, (...) il provare a ridursi, a ridurre in sé tutte quelle parti che tenderebbero a farti rimanere quello che sei, che tendono come delle voci che urlano, delle mani che tendono proprio a farti rimanere lì.”³¹⁸

E allontanandosi dalla costrizione della contingenza delle condizioni in cui si è, la prima percezione che si ha è quella della potenza.

“Ti fa capire che c'è una vita e ti fa sentire che sei una persona che può fare tutto. Puoi avere successo, puoi...è questo il teatro.”³¹⁹

“In teatro ti ritrovi solo davanti ad un pubblico, e questo ti permette di conquistare fiducia, di capire chi sei, quali sono le tue potenzialità.”

Dall'atto, contingente, si passa alla potenza, si mette in potenza se stessi e si scoprono le proprie possibilità, le proprie potenzialità, di immaginarsi, percepirsi e viverli in modi inusuali ai propri ruoli consueti.

³¹⁶ Da un'intervista ad Armando Punzo.

³¹⁷ Duyvendak J.J.L. (a cura di), *Tao te ching. Il libro della Via e della Virtù.*, cit. pag. 116.

³¹⁸ Vedi l'intervista ad Armando Punzo.

³¹⁹ Dall'intervista a Jamel, vedi allegato 1.

“Ha fatto uscire una cosa dentro di me che prima non conoscevo. L’ho scoperta solo quando ho cominciato a fare teatro...per esempio io non ho mai fatto in vita mia il buffone, è un personaggio che non ho mai visto dentro di me e che è uscito grazie al dramma del teatro.”³²⁰

“Comunque...bello, bello il teatro perché ti permette di dire qualsiasi cosa, di dire cose che comunque nella vita non si possono dire e questo è il bello del teatro, perché ti permette di fare qualsiasi cosa, di essere un’altra persona diciamo in quel momento e allontanarti da te stesso”³²¹

“Con il nostro non-teatro, indirettamente, la struttura carceraria e le persone che lo abitano hanno avuto la possibilità di immaginarsi in modi inusuali ai loro ruoli”³²²

Questa idea della possibilità di sottrarsi ad un ruolo definito per sempre, e quindi della possibilità e della necessità della trasformazione, è proprio il tema dello spettacolo da cui è partita l’idea di questa tesi, *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*, che ora necessita e merita di essere approfondito.

³²⁰ Da un’intervista a Jamel ad opera di Lavinia Baroni, Volterra, luglio 2007.

³²¹ Ivi.

³²² Da *La scena sottratta. Conversazione con Andrea Mancini di Armando Punzo.*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, cit. pag. 331.

“La lotta per una soggettività moderna passa attraverso la resistenza alle
due forme attuali di assoggettamento,
l’una che consiste nell’individuarsi in base alle esigenze del potere,
l’altra che consiste nel fissare ogni individuo
a una identità saputa e conosciuta,
determinata una volta per tutte.
La lotta per la soggettività si manifesta allora come diritto alla differenza,
e come diritto alla variazione, alla metamorfosi.”

(Gilles Deleuze)

“Non domandatemi chi sono e non chiedetemi di restare lo stesso:
è una morale da stato civile; regna sui nostri documenti.
Ci lasci almeno liberi quando si tratta di scrivere.”

o di recitare...

Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà.

con i detenuti attori della Compagnia della Fortezza:

Aniello Arena, Salvatore Arena, Massimo Basile, Gennaro Buonomo, Fabrizio Butà, Placido Calogero, Nicola Campagna, Giovanni Carpentieri, Pierangelo Cavalleri, Dorian Cenka, Amedeo Cervetti, Biagio D'Alterio, Luigi De Micco, Carmine Desiderio, Vittorio De Vincenzi, Abderraim El Boustani, Enzo Falorni, Alban Filipi, Massimo Izzo, Saadbou Kanoute, Andry Kovalchuk, Ivanov Krashmir, Giovanni Langella, Gaetano La Rosa, Massimo Leone, Luigi Liberatori, Raimondo Lorenzano, Antonino Mammìno, Francesco Manno, Santolo Matrone, Max Mazzoni, Gianluca Matera, Francesco Mesi, Giovanni Moliterno, Salvatore Muscato, Andrea Pezzoni, Maurizio Pozzati, Giacinto Pino, Nikolin Pishkashi, Angelo Privitera, Francesco Puliatti, Cristiano Puddu, Bin Salah Salem, Luigi Scappaticcio, Vitali Skripelion, Guerrino Spinelli, Maurizio Spinolo, Domenico Tudisco.

“Hamlice

Da Amleto ad Alice nel paese delle meraviglie,
dalla tragedia del potere nel chiuso di un palazzo all'anarchia di Carroll.

In questo primo studio l'immagine di partenza è la trasformazione,
la possibilità di sottrarsi al proprio ruolo definito per sempre.
L'origine è nella realtà di questa compagnia che come un doppio sotterraneo
offre una riflessione quotidiana su questo tema. È come se lo spirito dei
personaggi di Shakespeare potesse sottrarsi alla propria funzione sociale.
Come spiriti pensanti, in perenne trasformazione, attraversano libri di altri autori
allontanandosi da quello che li conteneva come una prigione di ruoli immutabili.
Cercano altre parole, altre azioni, un'altra possibilità, forse ancora non prevista,
nemmeno ancora immaginata.

"L'Essere inerme", il non ancora nato, il non ancora definito...³²³

³²³ Dalla presentazione di *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*.

Riporto innanzitutto la parte di una conversazione con Armando Punzo riguardo allo spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà* per meglio comprendere attraverso le sue parole quali siano le idee che lo animano:

Parliamo di Alice: mi dici un po' di cose sui personaggi? Sulla trasformazione di ognuno da tipico personaggio ingabbiato in tragiche dinamiche di potere alla folle fuga dal proprio ruolo? Dimmi un po' qual è la trasformazione che avviene, da dove partono, dove arrivano, da dove vogliono uscire, qual è la dinamica di potere che li tiene imprigionati?

Non riesco ad avere una visione così individuale di ognuno di loro, anche se forse ci arriveremo a questo, per il momento è una visione più collettiva, proprio, e non è né Ofelia, né Amleto, né Polonio né altri ma è questa idea di questa sorta di spirito, stamattina se ne parlava così, uno spirito che dovrebbe essere di speranza, di bene, uno spirito che evidentemente ha dentro di sé qualcosa di positivo che porta a tirar fuori poi quelli che sono dei ruoli, Amleto, Ofelia, ed è questo spirito che noi stiamo provando a raccontare, che tende a ritrovare la sua vitalità, la sua forza, la sua origine e non tanto in Ofelia, ma è quello spirito che attraversa tutti quanti loro, lo spirito quasi creatore che ha dato loro forma, ma non deve fermarsi alla forma, ma è l'intenzione, questa cosa che dovrebbe, che pretende in qualche modo, si interroga e si chiede sulla sua funzione oggi, che è stata ridotta veramente ad Amleto, Ofelia, Laerte, Polonio, a delle forme che si fermano a quello, non hanno un altro sviluppo, altre possibilità, si fermano alla scrittura di Shakespeare e quindi questi testi sono diventati dei testi-istituzione, in qualche modo, di rappresentazione, istituzionale, come se tutto questo spirito si spegnesse, si rischia che si spenga questa fiamma in qualche modo e quindi ragionando su questo spirito che attraversa questi personaggi decide di non prestarsi più a questa caratterizzazione, a questa costrizione, a questo gioco di ruoli, è questo. Quindi ognuno per sé poi può trovare strade diverse, però penso che si tratti di raccontare più questo spirito che non un'eventuale trasformazione di Ofelia in quanto Ofelia. Ci sono vari tentativi di quello che abbiamo fatto, volendo dare forma a questo, allora Ofelia come viene vista da altri autori, in altri momenti storici, come è stata reimmaginata, chi è diventata e quindi è come se attraversasse la letteratura del '900, tutti quelli che hanno cominciato ad elaborare, elaborare, forse proprio per ritrovare questo spirito, in qualche modo, se c'è.

Poi ho visto che c'è tutto l'aspetto dei personaggi che vogliono uscire dal libro, come dei pop-up..

Questa è tutta la parte che ci è servita a noi per lavorare, però uscire dalle pagine del libro...è che qui è come se fosse un *fantasy* e vedresti questo spirito che esce da quel libro e va ad infilarsi in altri libri, in altri contesti, in altre storie, alla ricerca di una possibilità diversa. E quindi non rimanere solo quel testo lì. Abbiamo scelto *Amleto* ed *Alice* perché, voglio dire, sono testi simbolici in qualche modo, l'*Amleto* quello di un potere chiuso in un castello, un potere che si confronta con se stesso all'interno, il popolo non esiste proprio lì dentro, è veramente marginale, i due becchini sono forse portatori di un punto di vista un po' più popolare, ma parlano comunque alla pari con *Amleto*, si confrontano con lui.

E Alice? Perché Alice?

Alice è l'anarchia, è un altro mondo, quello che mi sembra non rispondere ad una logica immediata, comune. Così viene letto e riconosciuto quel testo, quell'autore, questa storia, noi l'abbiamo preso così, come un punto di massima distanza dagli intrighi di potere di un palazzo, la possibilità di un viaggio iniziatico, la possibilità della scoperta, del non-senso rispetto al senso, alla lucidità, tutto quello che c'è nell'*Amleto*, noi stiamo cercando. Alle azioni sempre finalizzate a qualcosa, di preciso, con uno scopo preciso, come avviene col potere nell'*Amleto*, a qui le azioni che non sai dove portano, c'è tutto l'ignoto, tutto il rimosso, tutto quello che non è nominabile normalmente, qui, forse può emergere ed è quello l'interessante. Nell'*Amleto*, invece, già sai tutto e sembra evidentemente che a questo spirito sembra che non è più sufficiente rappresentare quella storia così com'è per far capire, ma è più forte prestarsi ad una migrazione in qualche modo, ad un viaggio, e non di rimanere lì per una sorta di gusto estetico. Mi piace immaginare che mentre il pubblico guarda questa storia nei secoli, così come l'ha guardata, intanto loro hanno guardato l'umanità ed il loro sguardo sull'umanità è evidentemente uno sguardo sconcertato. Tutta questa loro funzione...sono cambiati i tempi ma non è cambiato nulla, quindi evidentemente a fare questo ennesimo tentativo, immaginare di uscire completamente da una storia, trasformarsi, non essere più individuabili, non voler nemmeno più mettere in scena cose che sono orrende, terribili, non prestarsi più nemmeno a questo perché con la scusa di far vedere agli altri tu continui a dare credibilità, dare esistenza a qualcosa che invece dovrebbe essere negato proprio alla radice. Loro non credono neanche più a

questo meccanismo del teatro, che tu facendo vedere un re che gestisce male il suo potere, che diventa intrigo, tragedia, assassinio, omicidio, tu così riesci ad influire sulla realtà fuori, no, questo viene completamente omissso. Non si prestano più a questo. E non solo gli attori, ma questo spirito.

Alice è da attraversare per andare oltre al più presto. In che senso? Dimmi un po'. Come se la rimessa in circolo delle potenzialità dovesse passare per una fase di caos, di anarchia, di potenza sospesa e poi, però, dovesse tradursi in una qualche forma? Io la penso un po' così, ma credo che la forma in cui la rimessa in circolo della potenza si deve tradurre debba essere il più possibile, se non instabile, almeno reversibile.

Sì, sì, bene.

Ma perché Alice è da attraversare? E perché andare oltre al più presto?

Perché ricadresti e ricadi...qui quello che si tende a suggerire o a provare è un meccanismo del fatto teatrale. "Saggio sulla fine di una civiltà" è impegnativo come titolo, è un'aspirazione, vediamo se riusciamo a concretizzarlo fino in fondo, perché rischi di essere ingabbiato, cioè di uscire da una rappresentazione e rientrare in un'altra. Lo spirito non era quello, ma quello di attraversare, anche Alice...è un gioco infinito, potresti attraversare tutto, ed è questa l'indicazione. Ma per rendere tutto ciò minimamente comprensibile evidentemente abbiamo fatto delle scelte, da Amleto ad Alice, con questo movimento dentro che tende ad attraversare Alice ma anche a lasciare Alice, non è che sostituisce una tragedia con una favola. Poi in mezzo ci sono tutti gli altri autori, Moscato, Laforgue, tutti gli autori che abbiamo usato, e anche quelli sono tutti attraversamenti, possibilità temporanee di vedere, di provare, ma quello che bisognerebbe riuscire a raccontare, a indicare, è l'idea del movimento, del viaggio, attraversamento, scoprire, rimettere in discussione tutto, ripartire sempre da zero, faticosissimo ma necessario. Così, necessario. Anche perché oggi, sempre di più, sembra che non ci sia niente da mettere in discussione, anzi, mi sembra che ci sia un movimento che ti richiede sempre di più di stare in questo mondo, di credere sempre di più solo in questo mondo, in questo modello di vita e questo mi sembra di una povertà assoluta ed anche una proposta inaccettabile.

Quindi "preferirei di no"?

Quindi sì, “preferirei di no”, mi sembra adatto.

Che significato ha, da quali esigenze muove la scelta di passare alla modalità frontale? È una sorta di messa in ordine dopo il “caos creativo”?

Credo che sia da una parte semplicemente un impegno che ci siamo presi, perché ci siamo detti che lo spettacolo dell'anno scorso era una parte di studio, un inizio e che poi questo lavoro avrebbe dovuto terminare in una visione frontale, ci sta obbligando, ci obbligherà a capire ancora di più quello che abbiamo fatto questa estate, queste affermazioni come “saggio sulla fine di una civiltà”, “da Amleto ad alicé”, “Hamlice”, possono essere dei giochi come altri oppure ci possono dare l'occasione ancora di più di far vedere ad un pubblico, di mettere sulla scena, chiarirlo sempre più nei passaggi, di non omettere più tutta una serie di passaggi che noi avevamo fatto ed avevamo tagliato. Quindi il pubblico si trovava a farsi un suo percorso all'interno ma tutto era già avvenuto, le trasformazioni erano già iniziate, quindi per spiegare agli altri non ci resta che approfondire, dare profondità a quest'idea e non perderla, non renderla troppo semplice, noi stiamo cercando la complessità di tutto questo, i diversi livelli, quindi serve soprattutto a noi. È chiaro che complica, passare alla frontalità, avremmo potuto fermarci al lavoro dell'anno scorso, il passaggio alla modalità frontale complica il tutto.

E poi tutti vedranno lo stesso spettacolo, quest'anno, perché l'anno scorso ognuno vedeva uno spettacolo diverso e ci si viveva lo spettacolo sapendo di viverlo ma di stare perdendo qualcos'altro, di seguire una voce piuttosto che un'altra quindi un 50% era dovuto al caso e 50% rispetto alle voci che uno sceglieva di seguire. Nel passaggio alla modalità frontale si perde. Questo è un po' mi dispiace.

Dato che noi lasciamo in piedi ambedue i lavori...penso che sia interessante lasciare in piedi tutte e due anche perché vorrei essere sicuro di non essere frainteso, vorrei che quest'idea si chiarisca il più possibile, e quindi che sia possibile trasmettere quest'idea agli altri. In questo c'è anche un livello didattico, se vuoi, essere sicuri che quest'idea arrivi, è proprio un'indicazione didattica.

Quindi l'idea della necessità della rimessa in discussione, della problematizzazione...

...del ruolo, di quello che siamo, dell'identità, di quanto questo ci ingabbia, proprio, ma di più di questo senso di immobilità, che sembra che non ci sia niente da fare, niente da cercare, niente da scoprire...è questa è la morte, se poi questo uno lo cala all'interno del carcere, questo non è più un giochino intellettuale, ma diventa una cosa problematica, drammatica, tragica. Le persone allora sono solo quella possibilità lì e basta, questo mi sembra veramente molto riduttivo

Oltre che falso...

Sì, non racconta niente di vicino alla verità.

L'idea dello spettacolo è nata nella mente di Punzo dopo aver visto quello che egli ha definito “un Amleto bruttissimo”, seppur molto sponsorizzato, in Norvegia.

Una volta tornato a Volterra ha così concretizzato l'idea di lavorare con la sua compagnia sul dramma shakespeariano, i cui personaggi paiono immutabili, “imprigionati” in un destino che non lascia loro “vie di fuga”.

I personaggi di questo Amleto sono figure stanche, che rifiutano di continuare a recitare la loro parte. Ha così inizio il viaggio che da Amleto, la tragedia del potere racchiuso in un palazzo, sfocia nell'anarchico paese delle meraviglie di Alice. “È come se lo spirito dei personaggi di Shakespeare potesse sottrarsi alla propria funzione sociale. Come spiriti pensanti in perenne trasformazione, attraverso libri di altri autori, allontanandosi da quello che li conteneva come una prigione di ruoli immutabili. Cercando altre parole, altre azioni, un'altra possibilità, forse ancora non prevista, nemmeno ancora immaginata.”³²⁴



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto di Stefano Vaja.

I visitatori sono condotti all'interno del cortile dove risuona il requiem di Verdi, forse ad indicare che l'inizio deve essere sempre la morte. Davanti al pubblico che lentamente si dispone lungo i lati, sotto il sole accecante di luglio,

³²⁴ Dalla presentazione di *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà.*

stanno una ventina di attori, a torso nudo, posizionati su alti banchi, intenti a scrivere come amanuensi delle battute su enormi fogli bianchi. È possibile avvicinarsi agli attori e leggere quel che sono intenti a scrivere.

L'attenzione è poi catturata dall'arrivo del Bianconiglio: tacchi altissimi, pantaloni neri attillati. "Venite, venite, è tardi è tardi, venite, venite, è tardi è tardi" e invita gli spettatori ad avvicinarsi ad una porta che ricorda un teatro delle marionette, in cima al quale risalta la scritta "Amleto", come una delle porte che Alice si trova a dover scegliere di aprire all'inizio del suo viaggio e allo stesso tempo come una didascalia scenografica del teatro elisabettiano.

"Siamo nell'antro della creazione/ Nel suo inferno/nel suo purgatorio/ Dove si è tutto e niente/ Tutto è potenziale essere/ ma non è/ e quindi non è/ dice senza dire niente/ È, ma è fuori dal tempo"³²⁵.

È Alice stessa, interpretata dalla costumista della Compagnia, unica figura impersonata da una donna, ad aprire la porta e a far entrare il pubblico in un locale chiuso, composto da un lungo e stretto corridoio che dà su alcuni locali, la maggior parte dei quali di dimensioni anguste, un paese delle meraviglie dove tutto, muri, soffitti e pavimenti, è completamente tappezzato da fogli bianchi (1500 in tutto). Lo spettatore si trova subito disorientato e perso nelle proporzioni dello spazio, un po' come è per Alice che si trova o troppo grande o troppo piccola. Su tutte le pareti si ritrovano quelle stesse battute intraviste all'esterno e ci si rende conto che sono tutte tratte dall'Amleto di Shakespeare, come se l'Amleto non servisse ad altro che a farci carta da parati.

Uomini bianchi in volto rivestiti del testo si muovono lentamente, attaccati alle pareti, come oggettivazioni dello spirito di trasformazione che percorre tutto lo spettacolo. Strisciano, tendendo la mano alla ricerca di una fuga da quelle pagine di cui sono parte. È come se tutto volesse uscire dalle pagine del libro. Alice, una bambolina vestita di azzurro, rincorre il Bianconiglio in questo surreale tunnel-prigione di parole, in cui prende vita una vertiginosa serie di numeri degli attori che recitano, sovrapponendosi, frasi, monologhi, battute prese a prestito da innumerevoli autori. Come al solito questi testi si

³²⁵ Dal testo dello spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*.

intrecciano fra di loro e servono da stimolo ad un discorso che coinvolge una molteplicità di altre opere.

I pezzi che gli attori recitano non hanno nessun andamento narrativo, ma sono letteralmente dati in pasto agli spettatori.

“Come potete vedere il luogo/ Non è quello ideale/ Basta vedere questo luogo/ e pensare ai suoi ospiti/ Per capire che una trama/ non poteva avere / uno svolgimento usuale”³²⁶

Ovviamente c'è spazio anche per Carrol, di cui sono ripresi spezzoni e sono accuratamente ricreati gli ambienti più significativi.

L'atmosfera si fa di minuto in minuto più straniante, convulsa e caotica, impossibile da seguire in maniera ordinata: all'interno di uno spazio popolato da presenze assurde e perturbanti, donne vistose, *drag queen* truccate pesantemente, che avanti e indietro per il corridoio si muovono e fanno sentire il pubblico smarrito e confuso e perfino imbarazzato. L'ambiente sovraccarico e anche visivamente non-reale è il luogo dove si svolgono attimi fulminei di un Amleto esploso in decine di frantumi, perso nella trasformazione.

“Metà Amleto e metà Alice/ Né Amleto né Alice/ Lui emerge da queste/ Figure che gli si sono appiccate addosso/ Lui è il principio/ Vitale”³²⁷

Dentro l'aria è irrespirabile, resa ancora più tesa dal caldo afoso delle giornate di luglio in cui è stato rappresentato lo spettacolo, gli spazi chiusi e affollati diventano ancor più claustrofobici e provocano il desiderio di respirare aria fresca, scappare. Ma mentre il pubblico si muove insicuro ed incerto per lo stretto corridoio, Alice corre giuliva e divertita in mezzo alla folla degli spettatori, incarnando la possibilità di fuggire dalla ossessione chiusa di Amleto e del teatro, la gioiosa possibilità di rovesciare e scoprire altri luoghi, la cui follia è libertà e gli attori-detenuti si muovono in questo spazio sicuri, spavaldi, perfettamente a loro agio. È come se la follia del mondo di Alice si fosse impossessata dei personaggi dell'Amleto.

Ogni volta che si ode una voce nuova mescolarsi alle altre, si cerca di capire da dove venga per potersi dirigere verso di essa. Ogni spettatore vedrà uno

³²⁶ Dal testo dello spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*.

³²⁷ Ivi.

spettacolo diverso, vedrà quello che riuscirà, o quello che vorrà, con la consapevolezza di perdersi sempre qualcosa. È uno spettacolo che va conquistato, avendo la consapevolezza di non poterlo vedere né tutto né allo stesso modo di nessun altro. Ognuno uscirà fuori avendo abitato la stessa dimensione di chi gli era intorno ma avendo avuto la propria esperienza singola data dalla somma delle variabili di dove gli è capitato di trovarsi e dai personaggi e le voci che ha deciso di seguire.

Come Alice, ogni spettatore si muove in un “paese delle meraviglie” a lui sconosciuto, imbattendosi in strani personaggi di cui può non comprendere il linguaggio o non seguire il filo logico.

Le voci si sovrappongono, si mescolano, i personaggi si danno il cambio. Alcuni di loro appartengono all’“Amleto”, alcuni ad “Alice”, altri sono invece esemplificazioni del suddetto *spirito della trasformazione*. Davanti ad una gabbia in cui sono rinchiusi pappagalli gialli e verdi recita Amleto, vestito di scuro e bianco in volto. Il Cappellaio Matto si muove davanti alla tavola imbandita per il tè su cui spiccano bianche porcellane anch’esse tappezzate da versi dell’*Amleto*.



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto di Stefano Vaja.

Un’Ofelia nera, in versione Bilingual-Trans, si truca davanti alla specchiera e si muove sicura, ancheggiando per lo stretto corridoio con i suoi altissimi

stivali rossi e dicendo che “il mondo ha qualche somiglianza con il carcere, comunque vi chiamate: anarchia, tirannia...”



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto di Stefano Vaja.

Poi si rivolge ad un prete invitandolo, e con lui tutti gli astanti, ad avere compassione dei dannati, perché “tutto è già scritto.” Secondo questa Ofelia Amleto (“HÈs Sooo Sad and He smells!”) è l’uomo che ci darà la soluzione, e ci invita a seguirlo, verso la follia.

Si incontra poi la Regina di Cuori, che recita un brano di Enzo Moscato sulla storia di una spogliarellista.



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto da www.intoscana.it.

“La parte che ho fatto in Amleto (Alice) era quella della regina di Cuori, interpretata da “Little Pich”, un testo di uno scrittore napoletano “Muscato Enzo”, era la storia di una spogliarellista che ha visto e vissuto le stelle e una vita agiata, e poi le stalle finendo poi col prostituirsi, per poi risalire la china e ritornare la migliore spogliarellista di tutti i tempi. Interpretare questo ruolo mi ha divertito molto, un ruolo e un testo assolutamente non facile, ma ho cercato di calarmi il più possibile nella parte, eliminando dalla mia persona timidezza e paura, ma facendole ritornar fuori nella loro parte più pura e bella, a favore dello spettacolo, del testo, del teatro, e sinceramente a favor mio. Bello!!!”³²⁸

D. interpreta il personaggio di Re Claudio. Recita però il manifesto di Marinetti, attaccato alle pagine dell’“Amleto” sulle pareti. In continua tensione, cerca disperatamente di uscire dalle pagine-pareti del libro, si sporge in fuori, a mostrare il tentativo di evasione. Mostra di “...voler uscire, voler scappare, non voglio interpretare quel ruolo, non lo voglio. E c’era Marinetti e c’era Claudio, e Marinetti e Claudio, Claudio e Marinetti (...). È un sottrarsi al ruolo.”³²⁹



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto di Piernello Manoni..

“Quella è una ribellione mia, del personaggio che io non voglio interpretare. Io posso fare Claudio, posso fare Marinetti, posso fare... ciò che voglio, Čechov.... Non voglio che mi si imponga di fare Claudio. Perché io sono Claudio, l’infame.

³²⁸ M. M. , vedi allegato 2.

³²⁹ Da un’intervista a D. ad opera di Lucio Varriale.

Quello che ha ammazzato il fratello, gli ha rubato la moglie. A me quel ruolo non mi sta bene, perché devo farlo per forza? Allora esco da Shakespeare, non mi piace, e me ne vado da un altro, me ne vado da Čechov e faccio Čechov, il Gabbiano, o me ne vado da Armando Punzo, o vado da Laforgue”³³⁰



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto da www.intoscana.it.

Riporto ora la parte di un'intervista da me realizzata ad Alice Toccaceli, la stagista che sta seguendo il lavoro di Armando Punzo dal giugno 2009, sempre riguardo ad *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*.

Qual è il tema dello spettacolo? Se dovessi raccontare a qualcuno qual è il tema dello spettacolo che cosa gli diresti?

Ho cercato di farlo l'altro giorno con un detenuto che mi ha detto che non ci aveva capito nulla...è un po' un casino...c'è la cosa di Amleto e di Alice che sono i due testi di riferimento principali di questo spettacolo, ma io penso che tutto quello che fa armando è sempre come se lui scegliesse dei testi e quei testi quando lui li sceglie e ci lavora, quei testi...partoriscono. Non mi sentirei di dire un riadattamento, non mi sentirei di dire una riscrittura, non mi sentirei di dire niente di questo. Direi che è come se a qualcuno danno da vedere un film o un'altra stimolazione di qualunque tipo, un quadro, una musica etc.. e da lì, a partire da lì nasce una storia nuova, che essendo nuova coinvolge tutta una serie di testi altri.

Il tema dello spettacolo...detto semplicemente...

³³⁰ Ivi.

La trasformazione?

Mah, più che la trasformazione l'esigenza della trasformazione, più che la trasformazione. Cioè, la trasformazione sarà quello che si vede, quello che si vedrà e sarà sicuramente la cosa che colpirà di più, però che la cosa che c'è dietro, la cosa che c'è a monte, è la cosa vera, secondo me, che manda avanti tutto l'ambaradan: è questa necessità di percepire, di percepirsi, se stessi e gli altri, nella migliore delle ipotesi, come se non fossero per forza legati ad una contingenza del loro stato attuale, come una contingenza che ti obbliga a delle cose, il tuo stato civile, il tuo lavoro. Quello che sei attualmente non è l'unica cosa che tu potrai mai essere, ma cercare di capire se ci sono altre possibilità, quali sono, dove si va, perché ci si va, da dove si viene, che cosa si lascia, perché si lascia, il dolore, la sofferenza, l'ingiustizia, quali sono le motivazioni che ti spingono a fare una scelta così radicale da cambiare sesso, da cambiare pelle, cambiare lingua, cambiare lavoro, o nel caso di Amleto, passando da Shakespeare a Laforgue, evitare di vendicare la morte di tuo padre per diventare un ballerino. Se uno lo vede legato al discorso carcere può risultare banale, perché c'è sempre il discorso del detenuto etc. etc. che è legato al carcere, e quindi è detenuto, e quindi la società lo vede come un detenuto...

Non mi sembra affatto banale.

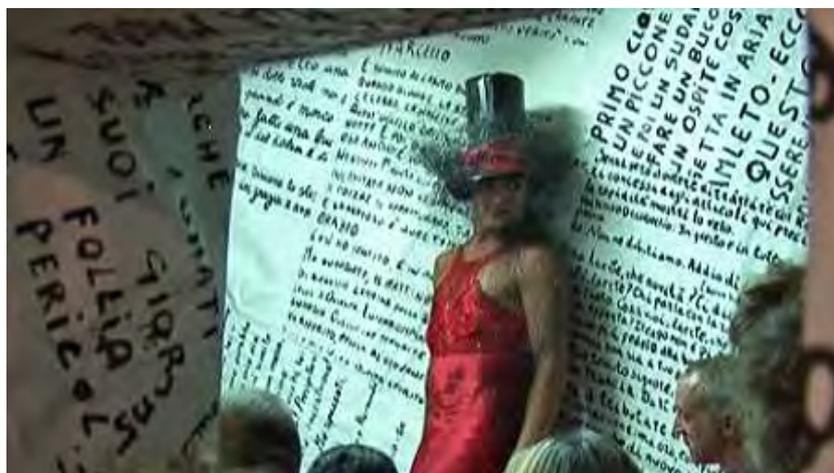
Se la lettura è questa e resta questa, la lettura è di primo livello. In realtà lo scarto vero è che Armando questa cosa non la pensa legata a loro, ma la pensa legata a tutti. Forse ho sbagliato a dire "banale", ma è una lettura che risulta riduttiva, non sono loro che hanno solamente un ruolo e se lo devono tenere, ma tutti. E poi, di rimando, tutto il discorso sul pubblico, che quindi questi personaggi e anche noi, che siamo un certo modo costretti a veder passare le cose, e invece in questo caso si pensa che i personaggi si riattivano, non sono solo guardati ma guardano. Ed è la cosa che, se ci si pensa, accade ai detenuti. Noi pensiamo di andare là a vedere uno spettacolo, ad assistere ad uno spettacolo ed in realtà quella è un'occasione in cui anche loro guardano il mondo, vedono la gente di fuori. Io l'ho sempre pensata così, come anche un ribaltamento dei punti di vista. Questo è secondo me la questione dello spettacolo, il luogo di infinite possibilità, e il tentativo se mai possibile, di dire "io domattina mi sveglio e non sono più io, ma sono un maschio o sono un fiore."

Ed è una pura fuga?

È una fuga in senso fisico, nel senso che uno da un posto, dalla sua buca si trasferisce in un'altra oppure in un'altra ancora. Ma non è tanto il fatto di diventare qualcosa di diverso che è importante, ma il discorso della coscienza, nel senso che comunque le trasformazioni, seguendo il discorso di Armando, potrebbero essere infinite, dovrebbero essere infinite, cioè, neanche Alice è un punto di approdo, se vogliamo seguire precisamente il ragionamento. Perché uno, comunque, non è che dice “smetto di fare questo per diventare un'altra cosa e poi sempre uno di nuovo rimane vittima degli stessi condizionamenti, da cui deriva lo stesso casino, ma ci si augura di trovare una condizione per non essere prigioniero di tutte queste cose. Però pensandoci e ripensandoci, ci è venuta anche l'ipotesi che forse l'unico modo per non rimanere condizionati e prigionieri di un ruolo è continuare a cambiarli i ruoli e quindi continuare all'infinito, fino a quando ci sarà permesso, a smarcarsi continuamente dalle aspettative degli altri su di noi, di noi stessi su di noi, del mondo su di noi.

Poi c'è l'altro gioco-forza che si instaura è che a volte, inevitabilmente questa trasformazione avviene contro un potere costituito, contro un qualcosa che ti obbliga ad essere quella cosa lì per forza. E lì, secondo me, il testo che ha scritto Armando per Giovanni è abbastanza significativo perché lui dice tipo “A me il posto me l'avete già assegnato, questa è la vostra identità pensata per me. Tenetevela, io non c'entro nulla.” Io penso che sia quello il punto, se dovessi scegliere un testo esemplificativo di questa vicenda sceglierei questo.

Anch'io



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto da www.intoscana.it.

I personaggi dello spettacolo sono assurdi, improbabili, si muovono tra il corridoio, le stanze e il piccolo teatrino, declamando versi, ancheggiando, intonando canzoni napoletane o urlando. Muscoli scultorei, bicipiti tesi e pettorali in mostra sotto vesti fantastiche, essi vagano tentando di sfuggire al loro destino e tentando di darne uno nuovo ai personaggi che incarnano (e alle persone che sono?).

Nella confusione i personaggi compiono la loro trasformazione o almeno ne mostrano la necessità. Dall'identità costretta di detenuti, si avviano verso una costruzione paradossale di un se stesso altro, diverso nel sesso, nella socialità pubblica, nel ruolo che si fa aggressivo e protagonista. Smettono semplicemente di "essere", superando i limiti che li hanno legati fino a quel momento. E cominciano a diventare altro, premono verso una trasformazione violenta alla cui tensione lo spettatore assiste da vicino. Un "altro" letterario seduce i personaggi della tragedia elisabettiana, ed alla vicenda teatrale più nota della storia dell'umanità si intrecciano altre voci, altri volti, altre narrazioni: un altro spirito.

L'ultima scena vede infine i personaggi, fieri, avanzare dal corridoio verso l'esterno dove parte una processione che toglie gli interpreti alla vista degli spettatori facendoli scomparire dietro la struttura carceraria. Gli attori sfilano via. Amleto non è più Amleto, è stato "posseduto" dal delirio di Alice.

"La ragazzina giuliva che fa sogni stupefatti qui regala la possibilità della fuga all'incerto principe di Danimarca che troppo si interroga"³³¹

Come giustamente nota Renato Palazzi del "Sole 24 ore", alla fine dello spettacolo, dopo la bolgia di suoni, colori, corpi, visioni, il finale è liberatorio, "al culmine di un concitato crescendo verbale, tutte quelle presenze bizzarre o grottesche si dispongono in una variopinta parata e senza dire più nulla sfilano via, escono dalle stanze, si allontanano verso il fondo del cortile. Si crea così uno strano effetto, per cui sembra che siano loro ad andarsene, e noi a restare chiusi dentro (nei nostri smarrimenti, nelle nostre contraddizioni?)"³³²

³³¹ Il Manifesto, 26 luglio 2009, Gianfranco Capitta.

³³² Da un articolo sul "Sole 24 ore" di Renato Palazzi, 26 luglio 2009.



Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2009, foto di Stefano Vaja.

Questa è però una fase liminare, in cui gli spiriti dei personaggi sono solo il bozzolo di passaggio verso un'identità altra non ancora acquisita, la fine del vecchio e il barlume del nuovo procedono insieme, indivisibili.

È ancora una volta una scena allegorica della condizione del detenuto, si parla inevitabilmente di esso.

“Questi attori scoprono di essere delle maschere e trovano nella loro maschera delle possibilità. In questo senso, più che mai, il lavoro di quest'anno parla del carcere e delle persone che vi sono rinchiusi. Ci sono spiriti che si muovono come i personaggi che escono dal libro la notte per diventare qualcosa di altro, abbandonare la propria identità che non vogliono più”³³³

Ogni personaggio della storia letteraria è prigioniero della sua immutabile maschera, ogni detenuto è prigioniero delle mura del carcere e della sua condizione. Ma la condizione del detenuto è l'allegoria di ognuno di noi. La liberazione dall'obbligo di essere *uno* e non *altro* è il primo passo verso la riappropriazione di un senso. Un senso che chiuda con l'immutabilità, con i ruoli che non cambiano mai e si apra al gioco del teatro. E della vita.

³³³ Da un'intervista ad Armando Punzo di Maria Teresa Giannoni su “Il Tirreno”, 23.6.2009.

Conclusioni: sul processo creativo. Il ri-parto di sé.

O ti inquadri o impazzisci. Queste le vie...

Ve n'è una terza?

È coltivare con gocce di follia (di Amleto? Di Alice?)

la porta sull'*aperto*,

in una vita che sia opera d'arte in sé,
che sia un creare e ri-creare incessante...

Doloroso? Certo, anche.

Del resto è doloroso un parto,
l'atto di creazione per eccellenza.

Molte sono le domande che rimangono aperte. In particolare, un dubbio ha inquietato il corso di questa ricerca: se tutto questo, la Compagnia della Fortezza, il teatro stabile, i detenuti-attori abbia un senso solo se si accetta lo *status quo*, in altre parole, se si dà il carcere per scontato.

E personalmente non riesco a darlo per scontato. Affatto. Credo, anzi, che sia un concetto ed un fatto disastroso, letteralmente un *fiasco*. Ma come spesso accade, si discerne con chiarezza il disastro, ma non le sue soluzioni. Per molto tempo mi sono chiesta se le strade per la decarcerizzazione non siano altre rispetto al lavoro di Punzo.

Tale dubbio si è rivelato inconsistente per il fatto che Armando Punzo opera in un'altra dimensione rispetto a quella contingente del carcere. La sua lotta si combatte su un altro fronte. Egli esercita sì *l'arte foucaultiana di non essere eccessivamente governati*, ma guardando al carcere nient'altro che come ad una delle molte situazioni di oppressione della nostra società, dove le sbarre sono semplicemente più visibili e tangibili: il campo di battaglia dell'assoggettamento è estremamente più vasto di quello delle mura di un carcere. È vero che Punzo agisce lì, ma agisce anche e soprattutto *da* lì,

simbolicamente, verso l'esterno, verso una società che non ha posto per i suoi attori detenuti né per nessun'altra eccedenza di un sistema che produce rifiuti ad un ritmo sempre più elevato.

Egli agisce verso un'intera società che fatica a confrontarsi con l'Altro.

Conscio che il potere non si articola affatto unicamente mediante repressione, bensì produce e fissa identità, Punzo opera contro le sbarre interiori che ognuno ha, operando simbolicamente contro le logiche del carcere. E non raccoglie firme, non organizza *sit in*, manifestazioni o denunce pubbliche. La sua strada è il teatro, che dal luogo dove i meccanismi della nostra società appaiono lampanti, proietta fuori dal carcere – coi suoi spettacoli e con l'incessante trasformazione del carcere in un teatro – la dimostrazione che anche tra le sbarre possono nascere dei fiori.

A differenza dei mass media non *impone* un modello ma *propone* un non-modello. È come se dicesse ai suoi attori detenuti – e a tutti – “siate altro da ciò che credete di essere e da ciò che vi dicono che siete, ma qualunque forma voi assumiate trovate il modo di riuscire sempre a distaccarvene, a non ritenerla definitiva. Allontanatevi da voi, *terremotatevi*, trasformatevi, non sentitevi mai arrivati, in poche parole “curatevi di voi”.

Ma non lo dice, lo rende teatro.

Dà lo stimolo per un modo di vivere e di pensare che nasce da una scomoda inquietudine ma che può effettivamente esercitare una pratica di resistenza contro tutti quei meccanismi della società attuale che tendono ad intrappolare in un'identità, in un modo di vivere ristretto e mortificante.

Punzo offre la possibilità di innescare un processo creativo.

“Processo creativo” è un'espressione spesso usata in modo improprio, quasi come sinonimo di “bella esperienza”. Un processo creativo, invece, non è unicamente piacevole da compiersi, “l'atto di creazione non ha niente a che vedere con la comodità esterna o la cortesia umana convenzionale; cioè, condizioni di lavoro in cui ognuno sia felice.”³³⁴

³³⁴ Grotowski J., *Affermazione di principi*, in Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 299.

Non ha il *comfort* del progetto disegnato a tavolino e poi calato nella pratica, non ha niente di rassicurante e di ordinato, non ha regole fisse e meccaniche.

Il progetto di Punzo – se di progetto si può parlare – è quello di rendere possibile l'impossibile. Quale impossibile? Non importa, ciò che conta è trovare una buona dose di coraggio e determinazione che portino ad abbandonare il noto per l'ignoto, permettendo di trascendere la propria visione ristretta, infrangere le barriere che ci circoscrivono e “i limiti che ci imponiamo e che bloccano il processo creativo, poiché la creatività non è mai comoda”³³⁵. Questo atteggiamento e questa determinazione producono un “allenamento” a trascendere se stessi, divenire *altro da sé*, ri-partorirsi, aprire lo spazio per lavorare sui propri limiti attraverso una pratica che *dia forma all'impazienza della libertà*.

.

³³⁵ Grotowski J., *Per un teatro povero*, cit. pag. 286.

Allegato 1

Intervista a Jamel, uno degli attori della Compagnia della Fortezza

Ufficio di Carte Blanche, Volterra, 16 febbraio 2010, ore 17:00

Allora Jamel...dimmi quello che vuoi. Com'è iniziato tutto? Come hai iniziato col teatro? Raccontami.

Per caso. È iniziato per caso. Non è una cosa che sono andato cercando. Possiamo dire che il teatro mi ha trovato e non io che sono andato a cercarlo. È iniziato un po' come scherzo, come curiosità...

Che anno era?

Nel 2003, più o meno 7 anni fa.

Come hai saputo che si poteva fare teatro?

Allora, prima stavo in un altro carcere, poi mi hanno trasferito a Volterra e prima non sapevo che c'era il teatro a Volterra. So che ci sono teatri in carcere in Italia ma non aspettavo di trovare un genere di teatro come l'ho trovato a Volterra perché io quando sono stato in altri carceri ho visto il teatro, ho visto qualche spettacolo lì dentro ma quando sono arrivato a Volterra ho trovato una cosa diversa: un teatro proprio, attori, una compagnia, girano fuori, fanno le tournée. E lì è cominciata la curiosità di conoscere quel mondo perché ero un po' affascinato da questa cosa, perché non l'avevo mai visto, non mi è mai neanche interessato, non era una mia idea di fare teatro, neanche andavo a teatro quando ero fuori. Allora mi è venuta la voglia di incuriosirmi di andare a vedere che cosa stava succedendo in quella saletta piccolina con dentro tutta quella gente che cantano, ridono, scherzano, costumi...allora ho detto "andiamo a vedere" e lì ho cominciato a cercare di divertirmi, diciamo così,

non avevo l'idea di fare teatro, diventare un attore, ma di passare il tempo perché noi qualsiasi cosa di divertimenti noi siamo dentro per passare il tempo.

E poi è cambiato qualcosa?

Sì, è cambiato qualcosa perché all'inizio sono rimasto quasi tre mesi senza dire una parola, andavo lì, con gli amici, guardavamo che cosa succedeva. Stavo lì. Non mi buttavo perché non mi interessava tanto all'inizio. Il primo spettacolo è stato quello del *Pinocchio*. Di solito uno va a vedere quali costumi ci sono e quelli che vanno bene per lui e li mette. Allora ho trovato il costume da clown, perché per lo spettacolo del *Pasolini* c'era bisogno di tutti buffoni. C'è una scena del *Pasolini* in cui i vicini di casa parlano male l'uno con l'altro e io con una scopa pulivo il cortile per i cavoli miei e sentivo le loro chiacchiere che parlavano male l'uno dell'altro, come nel mondo di merda dove viviamo e passavo, giravo, guardavo, e appena finita quella scena lì, nessuno si aspettava che io dicessi qualcosa perché a teatro io non avevo mai parlato e ho guardato loro prima e poi ho guardato il pubblico e ho detto "ma che vita di merda, veramente una vita di merda" e sono uscito dalla scena e tutti sono rimasti a guardarmi, perché non era scritta nel testo, non sapevano che dovevo parlare, dire qualcosa. E tutti sono rimasti impressionati e poi è venuto Armando e mi ha chiesto ma mi spieghi come ti è venuta quell'idea? "io ho pensato che loro stavano sparando delle cazzate e io stavo spazzando e quindi per me è una vita di merda questa." E lui mi ha detto che andava benissimo.

E poi è entrato a far parte dello spettacolo?

Sì, poi è entrato a far parte dello spettacolo quella battuta lì. Allora ho cominciato a prendere un po' di sicurezza e di coraggio.

Io non avevo mai pensato di fare l'attore. Poi un giorno i miei amici mi hanno detto "Jamel, cerca di buttarti" e lì è entrato il dubbio in testa "posso fare questa cosa? Riesco a farla? O faccio una brutta figura?" fino ad arrivare all'anno dopo, quando abbiamo fatto *Un silenzio meraviglioso* e lì è stata la prima volta che ho preso il Faust di Pessoa nella mano, che aveva portato

Armando e ho cominciato a leggerlo. E mi è piaciuto, perché lì ho trovato un diavolo che dice tutte le verità che esistono sul nostro mondo di adesso.

Tipo?

Tipo quando dice di negare tutto di questo mondo dove siamo adesso, perché siamo in un mondo di fame di guerra di conflitti da tutte le parti del mondo, di sopravvivenze difficili per la gente, un mondo complicato e incasinato con la sua politica e con il suo sistema di vita. Io certe volte guardo il giornale e rimango colpito, vedo gli italiani che non riescono ad arrivare alla fine del mese...loro non non possono arrivare alla fine del mese? Una donna anziana che piange perché non arriva alla fine del mese, è una cosa assurda, non ci credo, e invece quella è la realtà, noi viviamo nel Faust. In quel libro lì, lui dice che il mondo gli fa schifo e non accetta più quel mondo e vuole vivere nell'eternità. Mi è piaciuto molto quel testo ed ho cercato di memorizzarlo. Poi sono andato da Armando e gli ho detto, "ascolta, ho memorizzato questo testo, non so se ti piace o non ti piace" all'inizio ho sempre cercato di non prendere responsabilità ho sempre detto "va bene, se ti piace si fa se non ti piace non si fa". Armando ha detto "si va bene ma dobbiamo cercare il costume." Io mi sono immaginato dall'inizio quel diavolo. Ce l'avevo tutto nella testa. A quell'epoca io lavoravo nella MOF³³⁶ come muratore all'interno del carcere e mi hanno chiesto di imbiancare la sala del teatro perché prima era rossa e la volevano far diventare bianca. Armando mi ha chiesto di andare lì io e un'altro ragazzo che lavorava con me ed un giorno mentre noi lavoravamo è venuta la mamma di armando, era la prima volta che la vedevo. Era seduta e parlavo con armando dentro, io mi guardavo intorno e a me è venuta quell'idea di cercare un costume e di farmi una maschera di un diavolo, com'è questa maschera da diavolo? Ho sempre pensato alla mia faccia di quando divento proprio un diavolo, cambia completamente, ho detto "no, devo fare una cosa che mi deve cambiare completamente" e allora ho preso il rullo quello che uso per

³³⁶ Manutenzione Ordinaria Fabbricato. Usufruento dell'art. 21 i detenuti possono lavorare alla manutenzione dell'istituto.

imbiancare, l'ho preso nella mano ed ho fatto una striscia in faccia, fino a giù e fino all'ombelico, e tutta la pancia. E Armando mi guardava "come ti è venuta questa idea?" "niente, mi è venuta l'idea perché stavo cercando un costume per il mio personaggio" "manca qualcos'altro" "sì manca qualcos'altro, mancano due corna", sono andato dalle costumiste e ho detto "mi fate due corna? Poi ci penso io. Le coloro bianche e poi rosse." Sono andato nella sala dei costumi e ho cercato dei pantaloni perché volevo rimanere nudo sopra, con la striscia davanti, mettermi solo un pantalone, ma non normale, se no non va. E in mezzo alla roba ho trovato un pantalone a strisce bianche e rosse, proprio come...un destino che mi ha fatto andare e trovare quel pantalone. Allora mi sono messo quel pantalone con scarpe rosse e sono uscito fuori. Appena mi hanno visto hanno detto "è questo il diavolo. È inutile cercare ancora. È questo qua il diavolo."



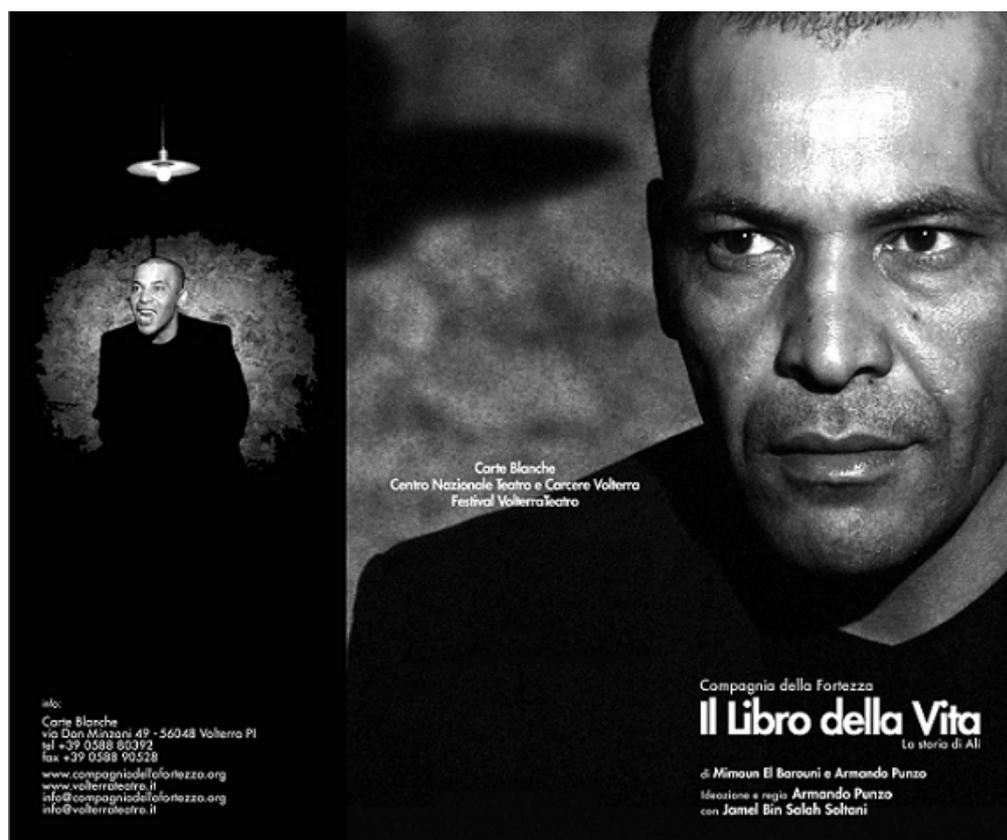
Budini, capretti, capponi e grassi signori, ovvero la scuola dei buffoni. Festival VolterraTeatro - Casa di Reclusione di Volterra, luglio 2006, foto di Stefano Vaja.

E per quello spettacolo lì ho recitato due testi. E poi da lì è cominciata proprio più passione, più sicurezza. Poi la gente ti dà il coraggio di andare avanti, dopo gli spettacoli, anche, ti fanno sentire bravo, che sei capace di fare il teatro. Ti dà il coraggio. E da lì..poi fino al libro della vita, il salto più grande che ho

fatto, quando Armando mi ha proposto di fare il libro della vita, di raccontare la storia di Ali, un ragazzo marocchino che va via dal suo paese, ha sofferto, ha avuto problemi di galere e poi è diventato attore. Ora è in Finlandia e sta facendo l'attore..

Hai voglia di recitarmi un pezzo del libro della vita? Un pezzo che ti piace, che ti senti tuo?

Sinceramente sono due, il primo è un pezzo di una poesia che ha scritto lui, quando lui dice “perché sono nato? Perché proprio io? Ma basta nascere per essere?....quanti sono nati prima di me? quanti di loro sono ancora vivi. Visto che ci sono devo fare qualcosa. Mi sembra di essere sopra un palcoscenico. Non so che cosa fare. Sto facendo una brutta figura. Forse è sbagliato esserci o forse devo esserci proprio per fare quella brutta figura.”³³⁷



³³⁷ Dal testo dello spettacolo *Il libro della vita. La storia di Ali*.

Poi?

Poi c'è quello di Brecht³³⁸ “Bisogna avere la forza per domande di cui nessuno oggi ha il coraggio. / Bisogna essere inflessibili. / Ci sono movimenti che promettono tutto ma non mantengono nulla. / Egoismo il capolavoro dell'autoconservazione. / La parola più calma è la parola più terribile / L'uomo è qualcosa che deve essere superato / L'essere umano è solo un esperimento / Gli esseri umani non sono uguali / Dalla mia bellezza cresce la fame di cattiveria / Vi manca il coraggio per fare l'ultimo passo / Tutte le vostre opere buone sono dei peccati mortali / Asini / Siete degli asini / Verrà la morte e avrà i vostri occhi / Fallire nella realtà vuol dire essere una realtà fallita / La terra è piena di gente superflua / Essere cattivi sarebbe la loro vera bontà / Cos'è buono? La potenza. / Cos'è cattivo? La debolezza. / Mi alzo fra la gente per gridare, fratello degli sciacalli, compagno degli struzzi la mia pelle si è fatta scura, l'arsura mi brucia le ossa, un pianto funebre è la mia arpa, il mio flauto una voce in lacrime. / Ti esaurirai e finirai malato di petto, morirai / Farai una bella vita / Farai una bella morte / Perché non diventi pazzo dopo simili torture? / Io li sopporto benissimo i supplizi e li ingoio con gioia feroce. / Immagino di essere Giobbe, l'uomo giusto. / Sono l'eletto. / Provoco gli uomini. / All'umanità uno deve essere superiore per disprezzo. / Il tempo un giorno verrà e mi darà ragione / Ma io non ci sarò. / Questo spettacolo è per tutti e per nessuno.”

Bello.

Senti, mi dicevi, prima, come ti senti sul palco e come ti senti nella tua vita di ora. Intanto diciamo che tu ora sei in semilibertà. Giusto?

Sì, e tra un po' vado in affidamento e poi finiamo tutta la storia....

³³⁸ In realtà il brano non è di Brecht ma è una summa di scritti di Armando Punzo ed altri autori, che per semplificazione viene individuato nel gergo drammaturgico della Compagnia della Fortezza con “Brecht”.

Oh. Bene.

Comunque nella vita normale vivo una vita come tutte le altre. Tutti abbiamo dei problemi. Ma la vita sul palcoscenico è un'altra cosa. È l'unico posto dove mi sento veramente io, perché ho la possibilità di dire quello che ho dentro.

C'è quindi una verità, anche se il teatro è finzione...

Non ci credo che il teatro è finzione. Perché...e parlo per me personalmente... Quando io vado sul palcoscenico trovo me stesso dentro, trovo quel personaggio che io nella vita reale non ho. Perché? Perché lì io trovo il coraggio di dire tutto quello di cui ho voglia, hai la passione di parlare, di dire, ti senti proprio potente, tu dici quello che vuoi senza problemi, senza che nessuno ti vada contro. Mi trovo un'altra persona, un altro...mi trasformo, mi sento quella persona vera, quel Jamel vero sul palcoscenico. Forse perché nella vita reale tutto è diverso. Ad esempio io ho fatto il libro della vita. La storia non è mia ma quando io vado a recitare me la sento mia perché IO voglio essere lì, ecco. IO personalmente, voglio essere Jamel su quella sedia e recitare il libro della vita. Non voglio prendere il personaggio di Alì e portarlo, non posso farlo senza passione, senza sentirmi io dentro. Anche di più, posso dire che è ingannare la gente fare una cosa del genere. Tu vai lì per raccontare alla gente una cosa e non senti niente per quella cosa...se non hai passionato³³⁹ per quella parola che tu dici...non senti quella cosa che tu dici e basta che dici quella cosa e fai quei gesti...no. No, io non voglio e non riesco neanche a farla. Ora io parlo con te così, ma se inizio a recitare, quando mi guardi mi vedi un'altra persona, è così, possiamo dire che un dono mi ha avuto. Di più, c'è un grande problema, che altri attori non hanno. Perché io ho grandi problemi con la lingua italiana, nel senso che non parlo bene l'italiano. Ma quando vado a recitare sento proprio che non mi interessa che il pubblico non capisce certe parole che gli dico, mi interessa che il pubblico sente che quella parola ha senso quando la mando. È importante che si sente che io con passione ho

³³⁹ Lascio inalterata la parola perché, anche se in italiano il verbo "passionare" non esiste, credo che il senso arrivi perfettamente.

mandato quella parola, che io faccio sentire con passione, non con la parola che va detta proprio giusta, anche se sbaglio certe parole ma la gente mi guarda e dicono “questa parola è sincera sta dicendo.”. Non è interesse loro che io sto dicendo una parola sbagliata. E questo, proprio, a me mi fa grande piacere che riesco a mandare quel messaggio al pubblico.

Ti ricordi quando parlavamo qua fuori qualche mese fa e tu mi chiedevi “secondo te, Giovanna, qual è il senso del teatro di Armando?” ed io dopo un po’ ti risposi che secondo me, come quello di ogni opera d’arte ben riuscita, è quello di non lasciare la persona così com’è, ma di scuoterla, terremotarla. E non solo chi ne fruisce, ma anche chi quest’opera ha prodotto. Vorrei che tu mi dicessi che tipo di terremoto c’è stato dentro di te, che cosa ti ha dato il teatro, che tipo di terremoto ti ha dato il teatro, che cosa è cambiato in te.

Mi sento dio, proprio...mi sento una cosa che non ti immagini che cosa ho sentito quando ho conosciuto il teatro, un’altra vita, un altro mondo, un mondo bellissimo. Anche se è un teatro quella è la vita reale, la nostra vita reale. Perché quello che avviene sul palcoscenico non è falso, perché quando sei sul palcoscenico dai qualcosa, non usi il cervello per pensare cento volte se dare o non dare, ti senti che invece nella nostra vita normale abbiamo tante paure, paura di qualunque incidente, di affrontare i problemi, scappiamo dai nostri problemi, invece in teatro no, non senti questa paura. Sei lì e devi dare tutto quello che è. Sei lì. Il teatro è quello, se non riesci a dare a tutti quello che è, è inutile andare sul palcoscenico. Nella nostra vita reale ci sentiamo falsi perché non ci confrontiamo con la realtà che viviamo, scappiamo dalla verità, dai nostri problemi, invece nel teatro non riesci a scappare, perché sei lì, tu, lì, sul palcoscenico, davanti ad un pubblico e devi presentare qualcosa che ti senti dentro.

Ma tu ti senti cambiato?

Tanto.

Ad esempio? I pensieri che hai, i sogni, il futuro a cui pensi. Quando ti guardi indietro e poi ti guardi ora, in che cosa ti senti cambiato?

Tutto è cambiato. Sento che tramite il teatro ho capito la vita. Perché prima, possiamo dire che vivevo...normalmente...

Insomma...sei stato 15 anni in carcere...

E dopo 10 anni di carcere ho incontrato Armando. La mia vita è diventata una cosa del tutto diversa. Il mio cambiamento è stato che la vita è diventata per me molto più importante di prima. Il Jamel del passato non c'è più. Ora c'è un Jamel del futuro e vedo un futuro e cerco di avere un futuro meglio di quello che c'è stato prima. E questo è tutto merito del teatro, perché mi ha fatto capire che la vita non si ferma qui e che per farla andare avanti devo cercare di prendere le cose buone più delle cattive, a riconoscere le persone che ti danno una mano senza avere un interesse, insomma ho cominciato a capire tante cose a cui prima non avevo mai pensato.

Ma poi ora leggi, leggi tanto, io ti vedo sempre leggere...non so se prima tu leggessi così tanto...

Ora, se tu parli delle cose proprio pratiche della mia vita ora come ora...sì, ora leggo, parlo italiano bene...cioè, bene, molto meglio di prima.

Sì, sì, questo voglio sapere, che cosa è cambiato nella vita pratica, di tutti i giorni. Se dormi meglio, ad esempio. Perché tante persone che stanno in carcere non riescono a dormire senza sonniferi...

Io non ne ho mai presi, anche prima del teatro, però sì, dormo meglio.

Te lo chiedo perché quando io vivo meglio dormo anche meglio...

Aspetta. La nostra vita di teatro non è che sia una vita così facile...

Sì, sì, lo immagino. Sarà durissima, però ha un senso.

Sì. ha un senso. Ti senti una persona.

E quando la mia vita ha un senso io, personalmente, dormo meglio.

Quello certamente. Quando senti che stai facendo una cosa bella, interessante, dormi meglio. Ora io mi sento bene, perché mi sento più vicino al teatro, più vicino a quel mondo che prima non conoscevo e adesso ci sono dentro. Mi sento sicuro di essere dentro a una cosa che a me, mi appartiene, perché col teatro ho imparato tutto, ho imparato a leggere, ho imparato a scrivere, a comportarmi con le persone, sono cambiato mentalmente perché prima avevo una testa tutta diversa. Sono cambiato completamente, non c'è più il Jamel di prima. Questo me lo dicono anche gli altri, me lo dice mio fratello. Questo è tutto merito del teatro, del lavoro che ho fatto e vissuto col teatro. Ho capito che quello che ho fatto prima è sbagliato, nel senso che non è quella la mia strada, non è quella la mia vita. Prima stavo perdendo la mia vita senza accorgermene. Il teatro, invece, ti dà coraggio per andare avanti, per vivere, per godere del tempo...

Quando si inizia a fare teatro si diventa più coscienti di sé, della propria vita e quindi del carcere. Quindi, a quel punto, come era possibile per te accettare il carcere senza lottare contro il carcere?

Non è una questione di accettare il carcere o di lottare contro...forse perché noi abbiamo avuto la fortuna di avere Armando e di essere nel carcere di Volterra, ma noi dimentichiamo il carcere quando iniziamo a fare teatro, quando entriamo nella sala del teatro lì dimentichiamo il carcere, lì non esiste più per noi. Noi passiamo la maggior parte del nostro tempo a teatro, allora per noi il carcere è diventa una cosa secondaria, non pensiamo più al carcere, perché in quel momento noi sentiamo che siamo attori e facciamo teatro, anche se siamo chiusi. La sofferenza del carcere la senti la notte quando sei chiuso e solo. Ma

noi combattiamo il carcere tramite il teatro. Perché noi abbiamo cominciato a dare di più al teatro e a non pensare al carcere. È lì la forza che mi ha fatto vincere contro il carcere. Perché se il teatro durasse solo due ore e poi finito... Invece così ti senti di diventare più un attore che un carcerato.

Sono un po' perplessa. Pensavo al lottare contro il carcere non per te, ma contro il carcere in generale, in quanto istituzione orribile, inutile, anzi, dannosa per le persone e per la società. Cioè, dal momento in cui inizi a fare teatro smetti di essere arrabbiato del fatto che il carcere esiste, perché non ci pensi più, te ne dimentichi...e invece secondo me dovremmo essere molto arrabbiati per il fatto che il carcere esiste e perché esiste così come è. Quindi in un certo senso ti dimentichi di lottare.

C'è una cosa, una: quelli che sono fuori devono fare questo. Perché noi non possiamo denunciare, non possiamo parlare, non possiamo presentare quello che vogliamo. Se quelli che sono fuori non fanno niente o fanno poco, la vita del carcere rimane sempre quella lì e non cambia nulla. Noi come carcerati non abbiamo la forza di reagire, perché siamo chiusi. Il nostro grido non arriva fino a fuori, nessuno lo sente, perché non possiamo mandarlo fuori, non abbiamo la possibilità di mandarlo fuori, per tutta una serie di motivi...

Quelli che devono fare qualcosa sono quelli che stanno fuori dal carcere, se vogliono.

In carcere, sinceramente, ad esempio a scuola, non si dovrebbe parlare solo di matematica, ma anche di educazione, far capire alle persone che il mondo è difficile quando esci fuori, cercare di lavorare dentro per costruire un futuro fuori.

In realtà io non ho molta fiducia negli educatori...

Se tu che sei fuori non hai fiducia...figurati io che li conosco bene...quello è il problema. Il carcere deve esistere...non si può vivere in un sogno. Deve esistere perché il nostro mondo è questo. E la gente che sbaglia deve pagare.

Sì, ma sai quanta gente c'è fuori che sbaglia molto più di voi, anzi i cui sbagli vi mettono nella condizione di "sbagliare" e non pagherà mai? È molto relativo, secondo me...

Quello va bene...ma se cominciamo a parlare di chi non pagherà mai non arriviamo a niente.

Sì, ma perché ora in carcere ci sono solo marocchini, rumeni e persone del sud-italia?

Ascolta, non dobbiamo parlare di chi è fuori e di chi è dentro. Chi è fuori deve essere fuori. E perché? Perché non c'è giustizia. E la giustizia non la fa uno, due o tre, la fanno milioni di persone...allora noi dobbiamo prima lavorare su noi stessi, noi che siamo fuori e vedere dove abbiamo sbagliato noi, perché in carcere ci sono i poveri e gli stranieri, prima dobbiamo parlare noi che siamo fuori, domandare a noi stessi perché andiamo a votare le persone che sappiamo molto bene che nel paese non fanno nulla e fanno solo il loro interesse. Ma il problema non sono solo i politici, ma anche tutta la società. Anche la società è d'accordo che si buttino i carcerati là dentro. Noi viviamo in un mondo dove non c'è umanità. Io mi ricordo nel mio paese, quando un detenuto esce dal carcere non ti può giudicare nessuno, non si pensa di lui che è un delinquente, perché noi abbiamo un'altra mentalità, noi pensiamo "se oggi è capitato a quello domani potrebbe capitare a me, allora è meglio comportarmi bene con quello lì", perché può capitare a tutti di trovarsi nella stessa merda. Forse per noi il carcere è "se sbagli paghi" e poi finito lì, senza giudicare.

E Armando? Aveva una "cura" diversa?

Armando...non c'entra niente col carcere. Armando è entrato in un posto e ha detto "io faccio diventare questo posto un posto vivente, un posto allegro ma ho un sistema per farlo: il teatro" Armando ha trovato una strada giusta. Armando vuole mettere il teatro davanti al carcere, farlo salire su. Perché se avesse cominciato a guardare tutti i problemi del carcere, tutti i problemi dei

detenuti...non riuscirebbe ad arrivare, perché lì si trovano talmente tanti ostacoli...

Purtroppo tanti registi lo fanno solo per lavoro, invece Armando...è la sua vita lì...uno che da 20 anni è tutto il giorno lì dentro...significa che è la sua vita. Lui ha avuto un'idea nella sua testa e ha deciso di realizzarla.

Lui dice "tu sei un detenuto, ma io voglio un attore, lo so che tu sei un detenuto, ma a me non interessa. Io voglio un attore." Non penso che Armando avrebbe problemi ad andarsi a cercare degli attori fuori dal carcere, ma la sua idea non è quella. Il suo grande successo è farci sentire degli attori, non credo che esista un altro regista nel mondo che lo possa fare. Lui ci ha dato la possibilità di cambiare la nostra vita. Non ci ha obbligato, ci ha dato la possibilità.

(fuori intervista)

Guarda che il teatro non ha reso le cose più facili, anzi, le ha rese molto più difficili, ora è un casino, ho un sacco di responsabilità. Prima non pensavo a quando sarei uscito, non era un problema, invece ora è diventato più complicato, ho più responsabilità, più pensieri sul futuro.

Io scrivo, Jamel, scrivo anche questo...va bene?

Sì, sì, e scrivi anche del mio sogno.

Cioè?

Il mio sogno sarebbe tornare in Tunisia e fare teatro, non rimanere in Tunisia, perché lì la vita è difficile, ma fare teatro, fare una compagnia di teatro in carcere, perché lì è una cosa che non si fa.

Allegato 2

Di seguito il questionario che ho chiesto di compilare agli attori della Compagnia della Fortezza presenti nei giorni in cui ho avuto la possibilità di seguirne da vicino il lavoro.

(Volterra, 15-18 febbraio 2010)

Come ti chiami?

Da dove vieni?

Da quanto tempo sei in carcere?

Da quanto tempo sei a Volterra?

1) Come è cambiata la tua vita da quando hai cominciato a fare teatro? Quali novità ha portato? Sia dal punto di vista dell'organizzazione della giornata sia dal punto di vista del sonno, dei pensieri, dei sogni, dei discorsi che fai, che fate.

2) E poi che cosa ti è cambiato rispetto alla percezione del tempo che ti rimane da passare in carcere e rispetto al tuo futuro in generale?

3) Che idea credi che abbiano di te le persone fuori dal carcere? Ti senti a tuo agio quando parli con qualcuno fuori dal carcere? (nel caso in cui sia permessante)

4) Aggiungi quello che vuoi, quello che hai voglia di dire riguardo al teatro con Armando Punzo, allo spettacolo di Alice e al tuo ruolo (scrivi pure sul retro)

Riporto qui solo le risposte dei detenuti che sono attori della Compagnia della Fortezza già da uno o più anni e hanno già preso parte ad uno più spettacoli.

M. M., da Bologna, da 25 anni in carcere , da 2 anni e ½ a Volterra.

1) La mia vita è cambiata in meglio, ho più possibilità di relazionarmi con persone esterne e che soprattutto non mi parlino solo di carcere, mi ha insegnato a superare la timidezza e ogni qual volta che va in scena uno spettacolo almeno 2 giorni prima comincio a dormire poco e a sognare ed immaginare la scena e il testo che porterò in scena. Ora i miei discorsi tendono ad essere più improntati su ciò che è la vita e l'esperienza teatrale.

2) Ciò che è cambiato è che i pochi anni che mi rimangono per finire il mio debito con la giustizia li sto passando più serenamente, grazie anche alla tranquillità e alle soddisfazioni che fare teatro mi dà e non nego che in futuro mi piacerebbe continuare questa esperienza di attore.

3) Da quando faccio teatro, facendo spettacoli con la compagnia sia all'interno che all'esterno la gente si relaziona e si interessa molto di più a me e credo che le loro opinioni ora siano diverse, che non mi vedano solo come un detenuto, ma ora mi vedono come un uomo, permessane, attore.

4) Punzo è un regista di notevole livello nonché di umanità. È una persona che durante le prove, i testi da imparare, lo spettacolo in sé, pretende molto ed è un perfezionista, ma soprattutto riesce a riconoscere in ognuno di noi quello che sarebbe il ruolo più giusto in uno spettacolo da portare in scena, quindi ci conosce bene, e per farlo prima di essere regista deve essere amico e perché no un po' psicologo.

La parte che ho fatto in Amleto (Alice) era quella della regina di Cuori, interpretata da "Little Pich", un testo di uno scrittore napoletano "Muscato Enzo", era la storia di una spogliarellista che ha visto e vissuto le stelle e una vita agiata, e poi le stalle finendo poi col prostituirsi, per poi risalire la china e ritornare la migliore spogliarellista di tutti i tempi.

Interpretare questo ruolo mi ha divertito molto, un ruolo e un testo assolutamente non facile, ma ho cercato di calarmi il più possibile nella parte, eliminando dalla mia persona timidezza e paura, ma facendole ritornar fuori nella loro parte più pura e bella, a favore dello spettacolo, del testo, del teatro, e sinceramente a favor mio. Bello!!!

V.D.V., Liguria, da 20 anni in carcere, da 5 a Volterra

1) è stata una rivoluzione, sia dal punto di vista culturale che spirituale. Recitando mi sono ritrovato a confrontarmi con me stesso e con altri compagni, allontanando quel

modo di pensare comune a tanti, visto che il posto dove ci si trova. Ho trovato armonia e serenità da tempo dimenticate. Mi ha dato infine nuove speranze di vita, di ricostruire un qualcosa con l'aiuto di persone che non mi giudicavano per i miei trascorsi burrascosi bensì per quello che riesci ad esprimere.

2) La mia percezione del tempo si è sostanzialmente modificata, ho nuovamente provato la gioia di giungere alla fine mia giornata stanco, ma senza assillo di contare le ore scandite soltanto da una colazione, un pranzo o una cena.

3) Circa l'idea che possono avere le persone fuori dal carcere, penso e credo che all'inizio sia di diffidenza "per il diverso", quando ti conoscono meglio, spesso cambiano opinione e ti accettano ma sempre con qualche riserva mentale. Ho abbandonato il timore di parlare con le persone esterne al carcere, sia di me che di altre cose, ho riacquisito un po' di quella sicurezza che il lento scandire del tempo mi aveva fatto dimenticare.

4) Ritengo l'esperienza teatrale fondamentale per rompere gli schemi, lavorare, specialmente nel teatro di Armando Punzo, non è un'impresa semplice, siamo sempre alla ricerca di qualcosa che vada oltre il comune pensiero.

Quello che mi piace è che non ti giudica, non gli interessa perché sei in carcere, gli interessa molto di più pensare che un uomo può essere molte altre cose e può avere altre possibilità nella vita.

M. A., Milano, da 18 anni in carcere, da 15 a Volterra.

1) Sono ancora timido ma come per magia in certi casi stendo la timidezza. Poi mi ha aiutato nel sociale. Il teatro ha portato tante novità, tipo l'intellettualità. Il sonno: se c'è da lavorare si supera senza accorgersi della stanchezza. I pensieri: sono come interpretare il personaggio e di farlo in modo più simile, "avvicinandolo" con la massima cautela e con molto rispetto. I discorsi: sono diversi dalla solita routine giornaliera, sì! Perché il teatro è gioia, cultura, arte, ti senti in una sorta di magia. Facciamo e faccio cose che in una realtà non si possono fare.

2) Adesso rispetto agli anni passati, sì perché da circa 2 anni lavoro all'esterno e faccio rientro alla sera, tranne 3 giorni alla settimana, ma solo nel pomeriggio e il teatro mi manca tantissimo. Spero in un progetto che si sta svolgendo nel senso giusto, cioè il teatro stabile. Sì perché con esso finalmente posso fare il lavoro che amo veramente. Spero che i tempi non siano tanto lunghi. Perché il teatro per me è vita e felicità.

2) Spero buona anche perché è la massima attenzione per farmi accettare in un paese che ti sta ospitando. Do sempre il meglio di me stesso senza fare nessuna fatica.

Anche perché i volterrani aiutano moltissimo le persone che si stanno reinserendo nella società in punta di piedi come in questo caso io.

3) Armando Punzo? Racchiudo con una sola parola la sua persona. Un grande!

Cara Giovanna: mi chiedi di Amleto. Il personaggio che interpreto nell'Alice, l'ultimo spettacolo in cantiere. Rispetto a tutti i personaggi che ho interpretato e anche quelli che ho cercato di interpretare il mio modesto parere Amleto è il massimo per un attore vestire i suoi panni.

D. C. Albania, da quasi 6 anni in carcere , da 1 anno e mezzo a Volterra.

1)Ho cominciato a fare teatro (da circa un anno). è una cosa che mi è piaciuta perché vedere il pubblico che ti applaude ti dà delle soddisfazioni. tanto che mentre sei lì davanti non pensi che sei in carcere. Le giornate sono piene, il teatro occupa una gran parte delle mie giornate, fa sì che mi sento parte di gruppo e di superare certi limiti come vestirsi da donna o di essere chiusi mentalmente. ci confrontiamo, diciamo la nostra, ci aiutiamo a vicenda nelle parti che dobbiamo imparare e cose così. Per quanto riguarda il sonno io soffro di insonnia.

4) Armando prima di tutto è una buona persona poi è un bravissimo regista. è una persona diretta, ci rende partecipi alle sue idee ascoltando anche le nostre. personalmente mi piace il suo andare controcorrente cercando col teatro di far capire che molte cose non vanno e fa riflettere. è un po' come se volesse cambiare il mondo nel suo piccolo. Un'amica mia venne a vedere lo spettacolo in estate, questa amica fa parte di una compagnia teatrale, conosceva la persona Armando Punzo ed anche il suo lavoro. mi stupì quando lei mi disse che era invidiosa perché io avevo la fortuna di lavorare con Punzo, questa cosa mi colpì molto.

All'inizio vedevo strano vestirmi da donna o anche recitare una parte per via della timidezza, era un mondo sconosciuto per me il teatro ma Armando cercava di coinvolgermi e ci è riuscito, lo ringrazio per questo perché mi sta facendo conoscere il bel mondo del teatro.

F.A., Albania, da 11 anni in carcere, da 2 anni a Volterra.

1) Qualcosa è cambiato anche nel modo di pensare perché in un certo senso allarga gli orizzonti. Ogni giorno cerco di andare e di passare molto più tempo al teatro, è una cosa che faccio volentieri cercando di dare il meglio di me stesso impegnandomi e credendo in quello che faccio

2) Rispetto alla percezione del tempo è cambiato molto nel senso che il lavoro teatrale benché molto impegnativo sia fisicamente che culturalmente lascia il tempo che è altro e quindi di conseguenza il tempo scorre molto velocemente.

4) Armando è bravo sia dal punto di vista della persona che è ed anche dal punto di vista professionale. Il suo teatro denuncia molte cose che al giorno d'oggi non vanno e anche che le persone possono superare i propri limiti che sono più sulla nostra testa. Armando Punzo è sia il regista ma nello stesso tempo è anche il primo spettatore che dà il suo giudizio. In una parola innovativo.

P. N., Scutari (Albania), da 16 anni in carcere, da 3 e prima altri 3 a Volterra.

1) Da quando faccio teatro riesco a socializzare con le persone in modo più spontaneo e fare cose diverse a cui non ho mai pensato. La giornata è più intensa e la mente spazia oltre la monotonia della routine carceraria. I discorsi con i compagni o con altre persone si aprono ad argomenti e situazioni di vita che ti fanno elaborare quando sei chiuso in cella, in senso positivo e costruttivo.

2) La percezione del tempo si dilata o restringe a seconda dell'obbiettivo che ti prefiggi. Se pensi alla vita dopo il fine pena o un futuro più immediato. In tutti i modi la consapevolezza che qualcuno ci sia e ti possa aiutare dentro il carcere e fuori l'acquisisci frequentando assiduamente il teatro.

3) L'idea che le persone hanno di me dipende da quale contesto si parla, e di quale paese o città. In Volterra la gente è abituata ai detenuti ed anche tu ti senti un po' meno a disagio. In tutti i modi quando esci con i primi permessi, come il sottoscritto, è tutto bello e così veloce rispetto ai ritmi del carcere che non ti rendi conto di quello che possano pensare gli altri.

4) Il teatro di Armando Punzo non è facile all'inizio per un detenuto che ha determinati schemi mentali, ma tutto si appiana se l'accetti come "fare teatro".

Comunque il teatro di Armando Punzo è Armando Punzo e la sua genialità.

G.L., Boscoreale (NA), da 7 anni in carcere, da 3 a Volterra.

1) Il teatro mi ha aiutato nei rapporti sociali, consentendomi di risolvere i miei problemi di timidezza, ampliando il mio raggio di interesse culturale, certo ha complicato un po' la mia giornata in cui debbo conciliare i miei impegni lavorativi con quelli del teatro e sicuramente i discorsi che mi vedono coinvolto non sono solo inerenti al contesto in cui mi muovo, ma aprono orizzonti diversi.

2) Frequentando la compagnia teatrale la percezione del tempo, dato i discorsi che si affrontano, sembra essere meno presente e ti rendi conto di sfruttare il tempo per

costruire un qualcosa di bello e perché no, tentare di costruire un qualcosa per un futuro diverso.

3) Pur non essendo permissante, per mezzo degli spettacoli annuali che si rappresentano in istituto, ho avuto la possibilità di confrontarmi e relazionarmi con persone esterne e non ho avuto nessun disagio, e questo mi fa pensare che non hanno, almeno spero, una concezione totalmente negativa nei miei confronti.

4) Sicuramente il teatro non faceva parte dei miei interessi quando ero libero, oggi ho scoperto con l'aiuto di Armando Punzo, che mi sono privato di esperienze altamente interessanti e stimolanti e sicuramente una volta di nuovo libero non commetterò l'errore di privarmi di tale gioia.

Quest'anno mi è capitato di dare voce ai miei pensieri grazie ad un personaggio che ho interpretato. Quando ho letto il testo subito mi è piaciuto perché quelle parole erano come dire: io per gran parte di voi vado bene solo per determinate cose tipo: film violenti, sceneggiate da pochi soldi, mentre io mi sento di poter rappresentare anche cose positive, uscendo fuori dagli schemi predeterminati.

D. C., Messina, da 23 anni in carcere, da 11 a Volterra.

1) La mia vita da quando sono entrato a far parte del mondo teatrale è cambiata in modo positivo nel senso che ho avuto modo di conoscere tante persone che già hanno fatto parte prima di me e mi hanno dato coraggio a vincere la timidezza, ad aprirmi interiormente agli altri e così xxxx e conoscere tante cose. Io stesso non credevo fossi capace di xxxx, in particolar modo essere affascinato dalla cultura, dal sapere e di mettermi in gioco mettendomi in scena aspirando sempre di più a diventare un attore protagonista.

2) Il tempo durante l'attività teatrale passa in fretta e di conseguenza le giornate. E non solo durante l'orario in cui si va al teatro, ma proprio in generale perché mentalmente lavori col pensiero a ciò che magari sei impegnato a fare, da non tralasciare il fatto che il teatro di Armando Punzo "La Compagnia della Fortezza" è un teatro professionale e quindi impegnativo.

3) La mia idea riguardo le persone esterne al carcere che hanno di me è che questi conoscendo ciò abbiano timore e paura di starmi vicino o meglio dire cercano di non socializzare e approfondire la conoscenza più di tanto almeno per la maggior parte delle persone che ho avuto modo di conoscere e quindi arrivare a dire ciò.

4) Sono orgoglioso e felice di far parte del teatro di Armando Punzo ossia "La Compagnia della Fortezza", una compagnia di attori professionali che ha sfornato parecchi spettacoli riscuotendo sempre successi in ogni teatro d'Italia in cui è stato

richiesto il debutto in scena, e di qualcuno riconosciuto addirittura con la premiazione UBU, non credo che servano altre parole o dire altro.

Io non ho preso parte a tutti gli spettacoli, ma soltanto a una piccola parte di questi quali: Pinocchio con il ruolo della volpe, Marat Sade con il ruolo di Roux, Alice con più personaggi tra cui il Re Claudio; e infine uno spettacolo un monologo L'Ultimo nastro di Krapp di Samuel Beckett.

A.E., vengo da Casablanca (Marocco), sono più di 16 anni che sono dentro, mi trovo a Volterra da quasi 3 anni.

1) Ho iniziato il teatro per passione, ma non ho mai immaginato di essere tra i protagonisti sul palcoscenico da uomo libero. La prima volta a Torino ero emozionato, era talmente bello da non credere. Pensavo di essere visto con un occhio diverso, ma dopo lo spettacolo la gente, il pubblico era tutto contento, sentivo complimenti da ogni parte, insomma è una gioia.

2) Fare il teatro non è più soltanto una passione, ma qualcosa di concreto. Spero di continuare in questa strada anche nel futuro da uomo libero.

3) All'inizio pensavo che le persone fuori hanno su di noi un'idea molto negativa, invece sbagliavo di grosso, mi fanno sentire a mio agio e mi fanno sentire come se fossi un vero attore. Un giorno ero a un colloquio di lavoro, la signora con cui parlavo mi ha chiesto che cosa facevo. Quando le ho detto che faccio anche il teatro mi ha detto che le farebbe piacere vedere il nostro spettacolo.

C.P., Sardegna Orroli (CA), da 12 anni e un mese in carcere, da 2 anni e un mese a Volterra

1) In meglio e mi diverto tanto. Esperienza, conoscenza, maturità, ecc... un po' impegnativo perché lavoro però mi piace essere impegnato tutto il giorno. Sul sonno non ho problemi, nei pensieri non mi pesa, è bello sognare.

2) Rispetto al tempo che mi rimane da passare durante la giornata tra una cosa e l'altra arriva la sera che non te ne accorgi

4) Armando è un grande, anzi grandissimo per tutto quello che ha fatto per noi poi piano piano mi sono aperto e questo grazie ad Armando. Poi per il resto ho fatto il matto nel Marat Sade e mi sono divertito tanto e l'anno scorso ho fatto il fantasma e pure lì mi sono divertito tanto.

Poi il teatro è una cosa molto bella perché quando ero fuori neanche lo conoscevo quindi arrivando qua a Volterra mi sono detto "Ma ci provo!" quindi mi sono iscritto al teatro e da allora lo frequento e mi sento uno di loro e questo grazie ad Armando.

Dopo le conclusioni, al di là delle conclusioni, al di là delle parole.

“Visto che li ho scelti, loro mi hanno scelto, ci siamo scelti, in questo c’è qualcosa...che travalica noi, travalica questo posto, la quotidianità, l’oggettività, triste e terribile del punto di partenza e fa vedere qualcosa di molto più importante. Io ho l’impressione, sempre di più, che noi siamo veramente portatori di questo fuoco, che ci attraversa, siamo semplicemente dei mezzi, e credo che questa è la cosa che a loro in qualche modo si è chiarita, a volte ne abbiamo parlato, secondo me a volte mi guardano e mi dicono “mah...cos’è?” però intuiscono, che c’è qualcosa, che c’è un motivo, qualcosa che è più importante di noi. Che poi questo possa servire alla loro vita, alla mia, anche, sì, ma anche questo è un fatto, come dire...quasi ovvio e va bene. Ma non è l’aspetto più importante. Si tratta davvero di portare avanti una tradizione, secoli, veramente, di umanità, migliaia di anni, di persone che hanno provato a tenere acceso un fuoco, di guardare oltre quelli che sono i nostri limiti, le nostre ristrettezze proprio, fisiche, mentali...”³⁴⁰

Dal sentire iniziale, tutte le volte che mi affido al linguaggio, cercando di argomentare il *come* ed il *perché* dell’impresa artistica di Armando Punzo, torno in ultima istanza a Wittgenstein, a sentire che mi avvento contro i limiti del linguaggio e mi rimetto all’unica certezza del sentire iniziale.

In Armando Punzo c’è l’urgenza, e l’urgenza *mostra sé*, non si lascia spiegare. Per la seconda volta, forse, ho scritto un’intera tesi che avrebbe potuto tradursi in “su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere.”³⁴¹.

³⁴⁰ Da “Catene come destino”, Documentario della Televisione Svizzera, Regia di Matteo Bellinelli, 2009.

³⁴¹ Wittgenstein L., *Tractatus Logico-Philosophicus* in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 1998, trad. it. a cura di A. G. Conte, pag. 109.

Bibliografia:

Agamben G., *Profanazioni*, nottetempo, Roma, 2005.

Basaglia F., *Corpo e istituzione*, conferenza tenuta alla clinica neuropsichiatria di Genova il 20 marzo 1967.

Basaglia F. (a cura di), *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1974.

Bauman Z., *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Bari, 1999.

Bernazza L., Valentini V., *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino Editore, Catanzaro 1998.

Bovini C., *Guantanamo. Usa, viaggio nella prigione del terrore*, Einaudi, Torino 2004.

Castellano L., Stasio D., *Diritti e Castighi. Storie di umanità cancellata in carcere.*, Il Saggiatore, Milano 2009.

Colotti G., *Certificato di esistenza in vita*, Bompiani, Milano 2005.

Colotti G., *Il Segreto*, Arnoldo Mondadori editore S.p.A., Milano 2003.

Cremonini A. (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Edizioni Millelire, 1998.

Curcio R., *A viso aperto*, Intervista di Mario Scialoja, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993.

Curcio R., *La Soglia*, Edizioni Sensibili alle foglie, Marco Troppa Editore s.r.l. Milano 1997.

Curcio R., Petrelli S., Valentino N., *Nel bosco di Bistorco*, Edizioni Sensibili alle Foglie, 2005.

Deleuze G., *Critica e Clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

De Vito C., *Camosci e girachiave. Storia del carcere in Italia*, Laterza, Bari 2009.

Duyvendak J.J.L. (a cura di), *Tao te ching. Il libro della Via e della Virtù.*, Milano 2007.

Fadini U., *Le mappe del possibile. Per un'estetica della salute*, Editrice Clinamen, Firenze 2007.

- Foucault M. , *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli Editore, Isola del Liri (FR), 2005.
- Foucault M., *Gli Anormali. Corso al College de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Foucault M., *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano 1996.
- Foucault M., *L'ermeneutica del soggetto. Corso al College de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Foucault M., *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004.
- Foucault M., *Microfisica del potere. Interventi politici.*, a cura di Fontana A. e Pasquino P., Einaudi, Torino 1977.
- Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1993.
- Foucault M., *Storia della follia nell'età classica*, Bur, Milano 2005.
- Giannoni M.T., *La scena rinchiusa*, TraccEdizioni, Pontedera, 1992.
- Le voci di dentro, i cinque anni della Compagnia della Fortezza*, rassegna stampa 1993, Provincia di Pisa.
- Goffman E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Edizioni di Comunità, Torino 2001.
- Gonin D., *Il corpo incarcerato*, Edizioni Gruppo Adele, Torino 1994.
- Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni editore, Roma 1970.
- Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2008.
- Mathiesen T., *Perché il carcere?*, Edizioni Gruppo Adele, Torino 1996.
- Mosconi G., *Tempo sociale e tempo del carcere*, in "Sociologia del Diritto", n. 2 1996, pp. 89-105.
- Naria G., Simone R., *La casa del nulla*, Tullio Pironti editore, Napoli 1988.
- Pandolfi A.(a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3. 1978-1985 Estetica dell'esistenza, Etica, Politica*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Pelanda D., *Mondo Recluso. Vivere in carcere in Italia oggi.*, Effatà editrice, Cantalupa (TO) 2010.
- Punzo A., *Come un cabaret rosso inferno*, "Prove di drammaturgia" n.1, 2005.
- Quadrelli E., *Gabbie metropolitane. Modelli disciplinari e strategie di resistenza.*, DeriveApprodi, Roma 2005.
- Re L., *Carcere e globalizzazione*, Laterza, Bari 2006.

- Rothman D. J., *Coscienze and Convenience*, Little Brown, Boston, 1980.
- Rothman D. J., *The discovery of the asylum*, Little Brown, Boston, 1971.
- Rovatti A.(a cura di), *Effetto Foucault*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Santoro E., *Carcere e società liberale*, Giappichelli Editore, Torino 2004.
- Sartini A., *L'esperienza del fuori*, Editrice Clinamen, Firenze 2009.
- Scull A., *Social order and mental disorder*, University of California Press, 1989.
- Sofri A., Ceraudo F., *Ferri Battuti*, ArchiMedia Edizioni, Pisa 1999.
- Vaccaro S., *Biopolitica e disciplina. Michel Foucault e l'esperienza del GIP (Group d'Information sur les prisons)*, Mimesis, Milano 2005.

Sitografia

www.altrodirittoonlus.it

www.compagniadellafortezza.org

www.informacarcere.it

www.ristretti.it

Filmografia

1993 “Le voci di dentro - Carte Blanche: cinque anni di teatro nel Carcere di Volterra”.

produzione: RAI-TGR in collaborazione con la Provincia di Pisa

regia: Stefano Marcelli.

1997 La Compagnia della Fortezza - trilogia “Marat-Sade”, “The Brig”, “I negri”, produzione: Fabrica, centro di ricerca sulla comunicazione di Oliviero Toscani.

1998 “Laboratorio tetrale 1998”, a cura di Pasquale Catalano e Andrea Salvadori, produzione: Carte Blanche - ETI Ente Teatrale Italiano.

2004 - Documentario “Siamo Fuori dal Tunnel”, regia di Antonia Moro per *Un mondo a colori*-RAI Educational.

2006 – “Chant d'amour...Ma chi me l'avrebbe detto a me che avrei fatto l'attore”, regia di Antonia Moro.

2006 – “I Pescecani” di Armando Punzo, dvd per la collana *Teatro In/civile*

2007 “Nella tana del lupo”, Documentario della Televisione Svizzera, Regia: Matteo Bellinelli.

2008 “Volterra-La vita in carcere è un teatro”, Servizio a cura di Marteen Veeger, www.metropolistv.nl.

2008 – “Mi interessa Don Chisciotte”, film-documentario di Lavinia Baroni.

2009 “Catene come destino”, Documentario della Televisione Svizzera, Regia: Matteo Bellinelli.

2010 - Documentario “Catene come destino” , regia di Matteo Bellinelli per la Televisione Svizzera Italiana.

al silenzio e alla musica che mi hanno accompagnato,
a Bluino, che ha resistito fino alla fine.

alla Casa del Vento,
a jun e testino,
a marco, massimone, lori, checco, francé, dorotea, pana, alaide, marti: i miei compagni di viaggio...e di villaggio...
(un grazie particolare a marco, lori, francé e checco per aver letto questa insalata mista e per i loro preziosi appunti, commenti esaltati, suggerimenti, virgole, trattini...e accettate sincere e spregiudicate)

al maestro, per avermi avvicinato ai “francesi”,
a frizzi per il supporto tecnico e a be per quello spirituale e onirico,

al Professor Chiari, perché tutto è iniziato per colpa sua.

agli sponsor (mamma e papà), al gestionale dedo. ai miei nonni incredibili.

alle mie dolci bestioline feroci dell'IPM,
ai detenuti che ho conosciuto, a quelli che non conoscerò mai,
al prof. santoro, a lucia,
a tutte le volontarie e i volontari dell'altro diritto,
a chi lotta contro tutte le sbarre, a chi non ama sentirsi “civile”, a chi non si sente mai arrivato.

ai sognatori di carte bianche
(a domenico, in particolare, per avermi sopportato con pazienza e disponibilità) e poi a cinzia,
alice, yuri, isa, giulia, perchè continuano col loro lavoro quotidiano di dedizione, fatica,
costanza, a rendere possibile l'impossibile (compresa questa tesi...).

a tutti gli attori della Compagnia della Fortezza.

ad Armando, perché mette in arte i miei sentire più profondi. finché ci saranno persone come te
l'inferno dei viventi sarà meno oscuro.

A tutti voi, perché mi batte il cuore mentre cerco le parole adatte.

Grazie.

in ricordo di Yassine