



CAMILLA MACCAFERRI

***LA TEMPESTA* IMPRIGIONATA**

La sopravvivenza (im)possibile del teatro in carcere



*And my end is despair
unless I be relieved by prayer,
which pierces so that it assaults
mercy itself and frees all faults.
As you from crimes would pardoned be,
let your indulgence set me free.*
PROSPERO, *The Tempest*¹

In carcere i media possono entrare, ma, esattamente come accade ai detenuti, non possono nella maggior parte dei casi uscirne e, per quanto ogni spettacolo teatrale sia destinato a morire nel momento della propria messa in scena, l'invisibilità, cui il regolamento carcerario condanna molte delle esperienze di teatro in luoghi di detenzione, apre un grande interrogativo sul suo significato ultimale e sulla sua natura che rischia di diventare intrinsecamente autoreferenziale e autoconclusiva.

Attraverso l'analisi dell'esperienza laboratoriale di Compagnia della Corte e Les Enfants Sans Souci, autori di una riedizione della *Tempesta* shakespeariana messa in scena presso la Casa Circondariale di Voghera con un cast composto interamente da detenuti, si proverà a indagare sulla liceità dell'utilizzo della definizione "teatro" con la fuoriuscita dei lacerti, dopo un avvenuto passaggio crossmediale, di questa esperienza dalle mura carcerarie.

L'esperienza del teatro sociale in carcere, in Italia, nasce e si sviluppa verso il finire degli anni Ottanta: al 1988 risale l'inizio dell'attività teatrale nel carcere di Volterra, da cui prenderà avvio la realtà della Fortezza, coordinata dal regista Armando Punzo, che nel 1994 darà vita al primo Centro Teatro e Carcere italiano.

Parallelamente, presso altre strutture detentive prendono avvio progetti analoghi: dal 1989 sono attivi laboratori teatrali a San Vittore, gestiti da Donatella Massimilla², dagli anni Ottanta il carcere minorile milanese Beccaria propone corsi di clownerie e teatro per i giovani detenuti e nel 1992 viene fondata da Micheline Capato Sartore la cooperativa sociale E.S.T.I.A., operante nel carcere di Bollate.

¹ W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Act 5, "Epilogue".

² Cfr. A. GUIDOTTI, "Il teatro in luoghi di confine. Diario di bordo: memorie di teatro e carcere Incontro con Donatella Massimilla, regista, presidente del Cetec, Centro Europeo Teatro e Carcere", disponibile al sito www.ristretti.it, settembre 2007.

L'inizio, nel 1992, è stato difficile: non c'era nessun precedente in Italia, dovevamo inventarci tutto, anche dal punto di vista burocratico. Volevamo lavorare con i detenuti, pensavamo e pensiamo che fosse importante, ma per tutti o quasi erano non-persone. Le guardie ci guardavano male, come fossimo matti. Adesso ai criminali facciamo fare anche il teatro?!, dicevano. E alcuni, quelli vecchio stampo, lo fanno ancora³.



Figura 1. Una scena tratta da *Il rovescio e il diritto*, scritto e diretto da Michelina Capato Sartore.

Si arriva così nel 2000 all'istituzione del Centro Nazionale Teatro e Carcere, con un protocollo d'intesa sottoscritto congiuntamente dal dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria del Ministero della Giustizia, dalla Regione Toscana, dalla Provincia di Pisa, dal Comune di Volterra e dall'Ente Teatrale Italiano, per volere della Fortezza di Punzo. Il teatro in carcere viene definitivamente istituzionalizzato e si diffonde come attività ricreativa in moltissime strutture detentive del territorio italiano⁴.

Le ragioni dell'ingresso del teatro, fatto così come frutto, all'interno delle mura carcerarie sono essenzialmente tre, secondo quanto enunciato da Claudio Bernardi:

Il primo [motivo, *nda*] è quello dell'intrattenimento. Che sia uno spettacolo *per* i detenuti o *dei* detenuti, l'obiettivo principale è in-trattenere – e quindi trattenere dentro – comunque piacevolmente (se non altro per “evadere” dalla routine carceraria) i prigionieri della vita. (...) Molto richiesto è l'intervento di terapie di tipo teatrale soprattutto nel caso di criminali psichicamente disturbati. (...) Una terza modalità d'intervento, attualmente la più diffusa nei penitenziari, è il teatro di ricerca, il teatro che si oppone al sistema sociale vigente e legge quindi nella situazione dei detenuti una stretta connessione

³ “Michelina Capato Sartore: 17 anni di teatro dentro”, disponibile al sito www.teatroteatro.it/interviste_dettaglio.aspx?uart=2562, 3 giugno 2009.

⁴ Cfr. M. MARINO, “Teatro e carcere in Italia”, in A. MANCINI, *A scene chiuse*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009.

con l'estraneità sociale che caratterizza l'artista, in particolare quello di teatro, che si considera un escluso, un emarginato, un maledetto⁵.

È da queste premesse che parte l'esperienza del gruppo teatrale Les Enfants Sans Souci, composto da Davide Ferrari e Riccardo Rigamonti, in collaborazione con Compagnia della Corte e con l'APOLF del Comune di Pavia presso la Casa Circondariale di Voghera (PV), svoltosi tra il maggio e il dicembre del 2010. Il laboratorio, denominato semplicemente "Corso di recitazione" e in un secondo momento, in seguito alla scelta del testo, trasformatosi in "Laboratorio finalizzato alla messa in scena della *Tempesta* di William Shakespeare", è stato organizzato in tre incontri settimanali, ognuno della durata di tre ore. La programmazione del lavoro si è basata su una divisione dello stesso in due parti: la prima di tenore eminentemente laboratoriale, svoltasi da maggio a settembre, e la seconda finalizzata alla messa in scena vera e propria del testo shakespeariano. Nella fase iniziale l'attività è stata incentrata specialmente sull'uso del corpo e della voce: un vero e proprio *training* attoriale basato su esercizi specifici mutuati dallo yoga e da altre discipline, utili a favorire un recupero pieno della fisicità e un conseguente uso consapevole della stessa. Successivamente si è analizzato il rapporto interattivo tra il corpo attoriale, il contesto spazio-temporale e gli oggetti circostanti, cercando in questo senso anche di sviluppare, attraverso esercizi mirati, il patto fiduciario tra i partecipanti (e tra di essi) e gli insegnanti.



Figura 2. Giovan Battista Piranesi, *Carceri d'invenzione*, tav. XIV, *L'arco gotico*, 1745-50.

Consolidata la preparazione scenica degli attori, si è passati alla scelta del testo. *La Tempesta* di Shakespeare è sembrata ideale in questo senso, per ragioni di natura pratica, ma anche ed essenzialmente contenutistica. Innanzitutto il testo originale prevede una sola figura femminile, quella di Miranda, che è stata necessaria-

⁵ C. BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004, pp. 150-151.

mente esclusa dall'allestimento, evidentemente tutto al maschile, insieme a quella del suo innamorato Ferdinando: la loro vicenda amorosa è stata riassunta soltanto a livello di narrazione. La motivazione più forte e determinante per la scelta è stata però senza dubbio legata a una delle tematiche di fondo del testo shakespeariano: il contrasto tra Calibano, personificazione anche fisica del male terreno, e Ariel, etereo protettore di Prospero e compari. È sembrata una sfida interessante e senza dubbio fruttuosa offrire ai protagonisti l'occasione di confrontarsi sulla scena con quel dualismo di cui hanno fatto e fanno esperienza ogni giorno, nella vita carceraria e nei ricordi della precedente vita libera: l'eterno contrasto tra il bene e il male.

Interessanti in questo senso le parole, debitorie del pensiero foucaultiano sul Panopticon di Jeremy Bentham⁶, di Salvatore Marci, teatrante che ha invece optato per mettere in scena *Amleto* con i detenuti del Carcere di Trani in un'esperienza molto simile a quella della coppia Rigamonti-Ferrari:

Con lo sgomento e la necessità che mi accompagnano sempre durante ogni esperienza laboratoriale, mi sono ritrovato ad analizzare delle priorità, quindi a pensare soprattutto in termini di visibilità "altra"... del vedere oltre, dell'essere guardati anche quando si è soli, del vedere insieme quello che si riesce a vedere ma soprattutto quello che non si riesce a vedere.

Il mio scopo è stato quello di "sovertire" le abitudini visive dello spazio dove facevamo teatro. Sovvertire in maniera spaziale le abitudini di quel luogo. Dimenticare il rumoroso palco, consapevole che la sua indiscussa centralità avrebbe creato quella permanente visibilità che volevamo mettere in discussione. È stato difficile convincere i miei "allievi" poiché la normalizzazione tocca anche loro, e il palco è sacro e non si tocca.

Tramite l'attività "subdola" del pedagogo sono poi riuscito a far passare questa nuova consapevolezza, più o meno...nel carcere tutti gli spazi sono stretti, e i piccoli passi sono inevitabili. Come inevitabile è stato "mettere in scena" l'Amleto.

La parola ripetuta più spesso in quest'opera è "sorvegliare". Qui sono sorvegliati tutti, senza eccezione, e in continuazione. Nel castello di Elsinore dietro ogni tenda si cela qualcuno. Amleto tuttavia è l'unico che sa d'essere spiato.

E poi c'è la scena della recita, una geniale forma di teatro nel teatro in cui le direttive visive si perdono continuamente in forma di contraddizione. L'assassino-Claudio vede il suo doppio-attore compiere l'omicidio di cui è l'artefice, come dire il senso in platea e il significante sulla scena... ma anche il significante è senso di per sé stesso per la purezza unica e irripetibile del suo agire⁷.

La scelta inevitabile cui accenna Marci, riferendosi anche ai limiti spaziali posti necessariamente dall'istituzione carceraria, ritorna anche nel caso della *Tempesta* esaminata: è opportuno infatti ricordare

⁶ Cfr. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

⁷ S. MARCI, "Teatro e carcere: lo sguardo negato", disponibile al sito www.ristretti.it/areestudio/cultura/teatro/marci.htm.

come lo svolgimento della vicenda all'interno di un'unità spaziale totalmente circoscritta, l'isola, abbia rappresentato un evidente vantaggio per lo svolgimento del lavoro laboratoriale e dell'allestimento.

Il ruolo della musica all'interno di questo lavoro si è poi rivelato particolarmente significativo: la scelta in questo caso è ricaduta sulle musiche già realizzate dal chitarrista Ralph Towner per lo spettacolo *L'isola incandescente* di Claudio Collovà. Tale scelta contiene un'interessante doppia analogia: da un lato abbiamo in entrambi i casi un'ambientazione per così dire insulare e dall'altro c'è la lunga esperienza di Collovà⁸ con il teatro in carcere, che in qualche modo ricorda quella di *Les Enfants Sans Souci*. Un'intuizione notevole è stata senz'altro quella di inserire canti tradizionali napoletani, non solo per rigore filologico nei confronti del testo, che vede tra i personaggi il re di Napoli Alonso e suo fratello Sebastiano, ma anche e soprattutto come omaggio nei confronti di ben cinque degli attori, di origine partenopea. La "napoletanità" degli interpreti ha peraltro consentito un'attualizzazione in questo senso del testo shakespeariano, che è diventato così di immediata comprensione, sia per i partecipanti al laboratorio, che, al momento della rappresentazione, per i loro compagni di reclusione, in gran parte di origine meridionale.

Le fasi ultimale di preparazione alla messa in scena hanno riguardato la lettura e l'analisi del testo svolta insieme agli attori e l'assegnazione dei ruoli, con il conseguente lavoro di creazione dei personaggi: ricerca della camminata, della gestualità e della voce, con l'aiuto di esercizi di improvvisazione. Infine, si è passati alla costruzione e all'assemblaggio delle scene.

Quello che ne è risultato è stato un allestimento de *La Tempesta* della durata di poco più di un'ora, con dieci attori in scena, per un'unica replica che si è tenuta in carcere il 3 dicembre 2010.

Uno spettacolo teatrale a tutti gli effetti, quindi, fatta eccezione per un aspetto piuttosto fondamentale rispetto alla forma artistica di cui ci stiamo occupando: la mancanza di spettatori esterni, in ottemperanza alle vigenti norme di sicurezza. L'intero pubblico presente alla rappresentazione, con la dovuta eccezione del presidente di Compagnia della Corte, dispensato speciale, era composto da detenuti, o da personale del penitenziario: il messaggio artistico degli attori e dei registi non ha potuto quindi decollare oltre le mura carcerarie. Tuttavia esiste una registrazione audiovisiva dello spettacolo, che però, sempre a causa del regolamento, non può uscire dal perimetro circondariale, proprio come gli ospiti della casa di detenzione.

Lo spettacolo si trasforma quindi un prodotto dei detenuti per i detenuti e il ruolo della registrazione audiovisiva non fa che rafforzarne la chiusura circolare e autoreferenziale: da testimonianza e traccia permanente dello spettacolo, essa diventa essenzialmente un riscontro autovalutativo a esclusivo beneficio di attori e registi.

Un ulteriore ruolo che la permanenza dell'audiovisivo può ricoprire è quello di archivio mnemonico personale, esattamente come accade per i filmini familiari: vale a dire che gli attori, insieme ai loro compagni

⁸ Per maggiori informazioni sull'esperienza di Claudio Collovà, www.officineouragan.com. Si veda anche M. MARINO, R. MUTTI, *Il mare dietro un muro. Nostro padre Re Lear*, Electa, Milano 2008, dove l'esperienza di Collovà nel carcere di Palermo è raccontata in fotografia, insieme a quella di Paolo Billi a Bologna e di Giuseppe Scutellà a Milano.

di detenzione presenti in qualità di spettatori, presumibilmente utilizzeranno la registrazione principalmente per rivedere sé stessi e non il proprio altro da sé scenico, per ritrovarsi, in quanto individui e non personaggi e per osservare, magari divertendosi, la propria gestualità e non la propria performatività.



Figura 3. George Romney, *The Tempest*, 1790.

A questo proposito è interessante rilevare come siano stati i detenuti stessi a richiedere insistentemente che fosse realizzata una registrazione audiovisiva dello spettacolo, nella speranza di poterla trasmettere ai familiari. È evidente che in questo caso, la funzione ricoperta dalla registrazione sarebbe stata totalmente sociologica e affatto artistica: gli attori se ne sarebbero serviti per riacquisire credibilità in ambito familiare, riappropriandosi del proprio ruolo identitario nel nucleo, e per ristabilire un canale di comunicazione vivo con la propria telepresenza.

In questa prospettiva, l'importanza del video in senso teatrale, come testimonianza dell'atto scenico e della compresenza attori-spettatori che costituisce la cifra stilistica caratterizzante l'evento performativo, andrebbe indebolendosi. In altre parole, senza un pubblico esterno alle dinamiche e alle leggi carcerarie a fare esperienza del qui ed ora, senza la possibilità di far circolare la registrazione audiovisiva, con la possibile traslazione della stessa da documento performativo ad archivio familiare, l'interrogativo che sorge è relativo alla natura dell'evento stesso: siamo ancora davanti a un evento teatrale in senso stretto? O piuttosto, viene da chiedersi, questo tipo di esperienza non diventa simile al lavoro laboratoriale, senza spettatori, svolto da Grotowski nel famoso periodo di Pontedera?⁹

La risposta che Ferrari e Rigamonti provano a dare risiede in un'ulteriore passaggio crossmediale: dal palco al video, *La Tempesta* diventa infine un'esperienza letteraria, che raccoglie le testimonianze dei partecipanti al laboratorio in un volume di prossima pubblicazione. L'intento è proprio quello di preservare una traccia

⁹ Cfr. A. ATTISANI, M. BIAGINI (a cura di), *Opere e sentieri I. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bulzoni, Roma 2007; A. ATTISANI, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006.

aurale del qui e ora scenico attraverso le parole degli attori e la loro cronistoria, ciascuna narrata in forme diverse e personali, del laboratorio, testimoniando l'evoluzione del lavoro, il *training*, la nascita e la crescita del proprio personaggio, fino ad arrivare alla narrazione dell'epifania teatrale vera e propria.

Quello che ne è emerso è un caleidoscopio di percezioni e intenti molto diversi e lontani tra loro, ognuno dei quali offerenti un punto di vista preciso sull'esperienza laboratoriale.

Ci sono attori che sono felici dell'esperienza teatrale perché riempitiva delle loro giornate e portatrice di un insegnamento che va oltre le tecniche sceniche. Alcuni sono felici di aver scoperto un altro-da-sé che ignoravano di avere sopito dentro, e allo stesso tempo di aver potuto conoscere lati insperati dei propri compagni. Altri fanno notare come l'appartenenza ad un gruppo teatrale favorisca la creazione di un'identità comunitaria basata su valori come armonia e solidarietà: detto altrimenti, la costituzione di un altro-da-sé collettivo, utile a rafforzare il proprio prestigio sociale all'interno di un'istituzione che può diventare spietatamente individualista com'è quella carceraria.

La possibilità di un confronto, con sé stessi e con i compagni, viene offerta dal laboratorio teatrale a persone che normalmente si trovano a vivere in un contesto asfittico e chiuso ermeticamente: nonostante si tratti comunque di un confronto limitato, avendo come unica controparte "esterna" quella costituita dagli insegnanti e dai collaboratori, le lezioni si trasformano in una sorta di terapia di gruppo per sconfinare quell'atroce patologia chiamata solitudine.

Un altro elemento interessante che emerge dagli scritti dei detenuti è sicuramente l'opportunità di poter lasciare indietro il proprio passato "da dimenticare" grazie al rinnovamento della propria identità, ottenuto anche attraverso la riviscenza delle proprie memorie positive, dei ricordi del "prima" del carcere stimolati dagli esercizi proposti dagli insegnanti.

I detenuti si ritrovano così a essere "liberati" dall'esperienza teatrale, forti di un nuovo io che metaforicamente può uscire dalle mura e tornare a vivere nel mondo, grazie all'epifania scenica: eppure quest'epifania resta valida solo per loro, gli attori, e non può essere in alcun modo condivisa con persone "altre" dalla realtà carceraria.

In questo senso è sorprendente notare come, per tornare all'interrogativo originario, siano gli attori stessi a rendersi implicitamente conto di quanto il passaggio crossmediale, da parola *acta* a parola scritta, rischi di snaturare l'evento teatrale stesso. Sono loro infatti a dire che spiegare la recitazione con uno scritto è impossibile, perché le emozioni e le paure che precedono, accompagnano e seguono il qui e ora scenico sono intraducibili in altra forma.

Ritorna quindi il dubbio sulla permanenza nel passaggio da medium a medium di una traccia, seppure aurale, di vero teatro nella testimonianza scritta degli attori, unico frammento del lavoro, come si è detto, autorizzato a varcare le mura carcerarie. Siamo qui di fronte a un'immanenza dell'elemento teatrale, nel resoconto sincero, appassionato, a volte commovente della messa in scena, essendo le emozioni degli attori chiaramente espresse nel testo? Oppure quello che permane è una narrazione puramente letteraria, un dia-

rio di bordo che poco o nulla ha a che vedere con l'indispensabile compresenza "in diretta" degli attanti e dei destinatari del messaggio teatrale?

L'interrogativo è di natura puramente benjaminiana: nel passaggio da medium a medium, con l'evidente mutazione della natura sostanziale del discorso artistico, è possibile riscontrare nel nuovo prodotto culturale una traccia germinale dell'*hic et nunc* teatrale?

Nell'impossibilità di poter trovare una risposta univoca e definitiva a quello che indubbiamente è un problema che riguarda non solo il teatro in carcere, ma più in generale l'attività performativa (che in questo caso diventa di ancor più difficile soluzione), si può però rilevare, sempre attraverso le testimonianze dei partecipanti, la permanenza di alcuni elementi seminali pertinenti alla rappresentazione teatrale. Gli attori dichiarano infatti che, in generale, l'esperienza ha provocato in loro un cambiamento profondo e definitivo: un percorso di trasformazione è stato compiuto e i loro personaggi non li abbandoneranno a spettacolo concluso, ma continueranno a vivere dentro di loro. Si può, forse audacemente, ipotizzare che la traccia aurale della rappresentazione possa continuare dunque a esistere, non tanto nella testimonianza audiovisiva quanto come esperienza, individuale e condivisa, del gruppo attoriale e che la trasmissione (traduzione) a un pubblico possibile del qui e ora avverrà potenzialmente al momento dell'uscita degli attori del carcere, con il loro ritorno alla vita nel mondo. La condivisione, orale o scritta, del dato emozionale resta sicuramente l'unica permanenza certa della *Tempesta* invisibile di Les Enfants Sans Souci: che sia legittimo parlare ancora di teatro o meno, rimane il fatto che una traccia di questo lavoro continuerà a essere attiva in ciascuno dei partecipanti.