

Tra Giotto e Deleuze

di Antonio Attisani

Si può rivolgere ora l'attenzione al lavoro svolto in carcere dal Tam prendendo spunto da Giotto: un lavoro che appare, aldilà del progetto culturale soggettivo e della effettiva caratura artistica, come una mirabile allegoria su inizio e fine di una civiltà (anche giuridica). Rivolgendogli lo sguardo se ne ricava anche la percezione della contraddizione tra teoria e pratica della scena, essendo la prima in grado di cogliere un portato di cui la seconda, pur essendone produttrice, non sembra consapevole.

L'opera teatrale *Medit'azioni / Blu di Giotto* è stata imperniata da Michele Sambin e Pierangela Allegro sulla bipolarità fra il "luogo più brutto e il luogo più bello" della città, il carcere Due Palazzi e la cappella degli Scrovegni. Con Giotto ci si trova, come sottolineava Henry Thode, alle origini del Rinascimento, ovvero *anche* al momento della separazione tra professionista e dilettante, quando si formalizzano le specializzazioni e la divisione dei ruoli, quando l'artista esce dall'anonimato e ormai *usa* l'arte anche per arricchirsi, insomma quando si legittima la contraddizione tra dipingere un Cristo agonizzante e praticare l'usura. In questo senso la cappella degli Scrovegni sintetizza l'ambiguità di un modello sociale (lo stesso che ha creato la clinica, il carcere e le altre istituzioni segreganti) che oggi, per decreto unanime delle coscienze, viene considerato perlomeno discutibile. La rappresentazione del Tam mette l'accento sulla necessità di *rifondare*. Forse l'enunciazione è balbettante, ma non potrebbe essere altrimenti. Ciò che l'azione scenica vuole indicare è incontrovertibile: si devono abbattere i templi delle false coscienze, ma c'è bisogno di altri templi, ovvero di capire quale modello sociale (ordinamento) possa consentire una convivenza. Al mondo in bilico tra vecchio e nuovo appartengono anche gli artisti, molti dei quali vorrebbero non essere più dei commercialisti o dei politicanti travestiti, e c'è l'istituzione carceraria, enorme e potente macchina del non-senso e dell'ingiustizia che continua a macinare vite umane. Può sembrare ingenuo e velleitario che il teatro proponga di pensare nuovamente a tutto, eppure tale è la necessità che emerge dalle nostre scene di questi anni, e la semplificazione, se c'è, è imputabile al modo di parlarne, non alle opere.

Il carcere, allora, non si può considerare un problema esclusivo dei carcerati, come il teatro non è affare dei teatranti: i problemi di tutti sono i problemi che tutti devono risolvere. Certo, ognuno può impegnarsi maggiormente su un fronte di lotta, ma la trasformazione può realizzarsi soltanto in un processo di interazione che rimescoli e annulli le separatezze, anche quelle tra artisti dotati di *status* e istituzioni segreganti. Con queste premesse si può ammettere che l'andata dell'uomo di teatro verso il carcere è il segno di una crisi profonda, crisi più o meno felicemente rielaborata e che talvolta si sostanzia in risultati

altissimi, o almeno capaci di rimettere in moto il pensiero. Se aggiungiamo tutto ciò al fatto che in nessun caso l'attività teatrale può assumere risvolti totalmente negativi, ci si deve arrendere all'evidenza che questi supposti "margini" dell'arte e della vita civile presentano una centralità di senso, riproponendo problemi che si credevano superati, per esempio quello della comunità o del contesto di ricezione del teatro. Lo spettatore costituisce uno dei problemi nucleari della democrazia. Se lo si annulla in una idea di pubblico o di gente, il livello della comunicazione si omologa sempre di più al *marketing*, alla sublimi(nali)tà del banale, ma se di fronte a una singola rappresentazione si riesce a costituire una associazione temporanea di individui che condividano la scelta di *pensare insieme*, ecco che la ricezione diventa molto più ricca e si può pensare diversamente al futuro. In certe forme di teatro, un contesto di ricezione è addirittura fondamento del linguaggio, non c'è possibilità alcuna di comprensione dell'opera se ciò non si realizza e, essendone esterni, resta soltanto la possibilità di diventare "osservatori degli spettatori". Tutto ciò è certamente correlato a taluni problemi tecnici (si pensi, per esempio, alla differenza tra assistere a uno spettacolo nel luogo in cui è nato, mettiamo il carcere aperto per l'occasione, oppure altrove), ma riguarda essenzialmente il lavoro culturale degli operatori, destinato a creare l'interfaccia tra le esperienze e l'opera, da una parte, e la collettività dall'altra.

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

Poetiche dei detenuti

Nella città moderna gli affreschi della cappella degli Scrovegni, eretta a salvazione dell'anima di un usuraio dal figlio usuraio e affrescata da un pittore forse a sua volta usuraio, hanno una struttura didattica e asseverativa. Il Tam, i detenuti e le donne partecipanti al laboratorio esterno si sono confrontati con la magnificenza del blu e dell'oro del cielo giottesco, con la folla di volti e corpi deturpati dal male, e con i misteri dolorosi che tutto ciò mette in scena. Di fronte a immagini come quelle rappresentanti i *Vizi capitali* e il *Giudizio universale*, diventate quasi degli stereotipi nell'iconografia del cattolicesimo, il lavoro è consistito in un primo momento nel lasciare fluire, da parte dei neo-attori, i corrispondenti stereotipi concettuali e quindi nel ricostruire fisicamente una verità più complessa, ispirandosi a dettagli, anatomici o dei costumi, molto ingranditi. I partecipanti ai due laboratori hanno individuato nei

precetti del cattolicesimo una sorta di "voce del padrone" e ciò non tanto per il fatto di non essere religiosi quanto perché la loro esperienza di vita suggerisce idee affatto diverse. Poi le strade hanno preso a differenziarsi: molto più difficile quella delle donne libere, ovvero portatrici di una cultura media, fatta di stereotipi più sofisticati: sorprendente invece, soprattutto per gli spettatori normali, l'elaborazione dei detenuti, manifestatasi anche con accenti comici, per esempio laddove si contrapponeva al principio evangelico del "porgere l'altra guancia" uno squillante "riuscire a dare due schiaffi a chi te ne da uno". Se la composizione scenica del Tam non si realizza tramite personaggi, ma per mezzo di segni, di attori intesi come segni pensanti e desideranti, ciò avviene in quanto lo scopo della rappresentazione non è una didattica, bensì l'attivazione dello spettatore. Il Tam pratica un lavoro-gioco con le forme (considerando tali anche i pensieri), considerandole non latrici di messaggi bensì di *modi* di atteggiarsi. Di conseguenza la scelta di usare materiali come coperte militari, fazzoletti bianchi e altre povere cose non riflette un'opzione ideologica per l'arte povera, l'informale o il *ready made*, ma la manipolazione di ciò che offre l'ambiente, beninteso con alcune costanti legate alla personalità degli autori, quali la musica, il canto, il video, eccetera. L'uso del video modifica notevolmente la creazione scenica, soprattutto in casi come questi, dove il fatto di vedersi e magari di proporsi all'esterno in immagine, senza elaborate mediazioni e senza censure, costituisce non solo una gratificazione rafforzante, ma qualcosa che intensifica il processo di composizione. La differenza tra "vita e forma" (richiamata anche dal sottotitolo del progetto: *Progetti paralleli tra arte e vita*) non allude banalmente al binomio finzione-realtà, ma al fatto che nei due campi agiscono forze diverse e che imparare ad essere creativi in scena aiuta a evitare di essere schiavi, nella vita, di quelle "forze invisibili" che portano un Detenuto a pronunciare ossessivamente la seguente frase: "Quelle cose che non vorrei fare e faccio, quelle cose che vorrei fare e non riesco a fare". Arte e vita vengono considerati come *stati di coscienza* diversi e interagenti. Naturalmente il momento della composizione e quello della rappresentazione non sono la stessa cosa per gli artisti-conduttori e i partecipanti al laboratorio. Mentre il dilettante crea un evento e al tempo stesso lo consuma, l'uomo della scena crea una partitura e questa costituisce la base tecnica e materiale sulla quale esegue ogni volta il proprio esercizio di rappresentazione. Ciò comporta una vistosa differenza di stile e lo spettatore incontra, a ogni replica dello spettacolo, due diverse forme di vita scenica (quando Detenuti e Attori sono assieme). La rappresentazione, nonostante queste premesse e anzi proprio in virtù di esse, non è priva di contenuti, tutt'altro. In *Tutto quello che rimane* c'è un forte ordito testuale, opera degli stessi detenuti, il cui tono è dato da una visione dualistica della realtà. Bene e Male, così come tutte le altre opposizioni fondamentali di una metafisica manichea, sono considerati dagli attori componenti ineliminabili del creato. Contro il cattolicesimo giudiziario, armato di Bene e Giustizia, che combatte e condanna tutte le deviazioni, qui si canta un problema senza soluzione, si invocano una riapertura dell'inchiesta filosofica e una conseguente revisione del sistema giudiziario. Si potrebbe supporre che i detenuti parlino così per astuzia, per essere assolti dall'avere

commesso un male inevitabile, che colpisce alla cieca; invece parlano, o vorrebbero farlo, a nome di tutti, anche delle loro vittime, perché credono di avere compreso per esperienza diretta che il sistema penale e il carcere, per sostenere l'insostenibile, cioè il presidio del Bene, finiscono per intensificare il Male, nella vita dei reclusi quanto nella cultura della società intera.

E' utile notare anche qualche dato di ordine strettamente teatrale. Si è detto come si ponga il problema della comunità che riceve questo teatro. La scena si presenta in questo caso configurando un cerchio aperto, dentro il quale gli attori agiscono cercando di completarlo con il coinvolgimento degli spettatori. Il cerchio spezzato, che nel teatro moderno si era irrigidito nella frontalità del quadro scenico, qui tende all'abbraccio, autentico cerchio magico che pulsa nel tentativo di completarsi per contagio. La scena è agita da esseri umani consapevoli che non esiste (più) una comunità omogenea a cui riferirsi e cercano di compensarne la mancanza dando vita a un meccanismo associativo. Anche la piccola comunità provvisoria che fa il teatro conosce in queste circostanze una definizione inedita e antica al tempo stesso: come invocavano tutti i grandi riformatori della scena novecentesca, qui la precondizione espressiva è costituita dalla comunità di lavoro, non una comunità idealizzata di individui allo stesso livello di maturazione, ma un insieme di individui eterogenei, che hanno *bisogno* di frequentarsi qui e ora per affrontare, ognuno con motivazioni proprie, un modo di lavorare e/o un tema. La condizione restrittiva del carcere offre, anche ai professionisti della scena, la possibilità di creare un circolo virtuoso, le condizioni di una verità-intensità che, quando il teatro si pensava altrimenti, erano per esempio cercate nell'utopia del gruppo. Tutto ciò è detto per non sovraccaricare di significati una sola esperienza, ma per rilevare temi e bisogni diffusi, che riverberano un po' dappertutto. Il recitare dei detenuti è come il *canto del capro*. Cosa canti il capro espiatorio non è facile da dire. Con una vibrazione e una poesia intraducibili nel linguaggio scritto, quel canto invoca forse una società davvero secolare e tollerante, esprime la speranza che religioni o metafisiche dimettano la pretesa di ispirare le leggi umane, invoca che ogni uomo dovrebbe essere libero di condurre la propria ricerca in associazione con chi gli pare, ribadisce che una vera democrazia dovrebbe essere acefala perché ogni essere umano ha la propria testa. E infine, forse, chiede di uscire dalla civiltà del giudizio". Per concludere si può fare ricorso nuovamente a Deleuze, l'autore che più recentemente e meglio di altri ha saputo dire la necessità di tale cesura. Nel capitolo intitolato *Pour en finir avec le jugement* si legge che "cinque sembrano essere i caratteri che oppongono l'esistenza al giudizio: *la crudeltà contro il supplizio infinito, il sonno o l'ubriachezza contro il sogno, la vitalità contro l'organizzazione, la volontà di potenza contro il voler dominare. la lotta contro la guerra*". Sono concetti che il filosofo francese ricava dai

prediletti Nietzsche, Lawrence e Artaud, e su di essi, nonostante l'impatto difficile, converrà soffermare l'attenzione. Infatti basti osservare come nell'appena citato lavoro teatrale in carcere, e in altre esperienze, come in quella di Carmelo Bene o del Théâtre du Radeau per esempio, i caratteri della scenicità sembrano accordarsi al positivo delle opposizioni delineate da Deleuze. E si noti come la conclusione dello stesso filosofo potrebbe essere assunta, nonostante la lontananza di pensiero da cui proviene, a programma: "Il segreto è forse qui: fare esistere, non giudicare. Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto ciò che vale non può farsi e distinguersi che sfidando il giudizio". Come dire che una delle strade per uscire dalla cultura del giudizio e dell'afflizione può essere quella del lavoro comune nell'arte e può passare anche per la reinvenzione del teatro se è vero, come è vero, che l'artista è un erede della *techne* (tradotta dai romani come *ars*), ovvero sintetizza capacità creativa e abilità manuale ed è spinto dalla propria *mania* a lavorare per l'Altro o almeno di fronte a lui.