

Mimesis Journal

Scritture della performance

11, 2 | 2022

Scritture della performance 11, n. 2

Contro il teatro sociale

Il caso della Compagnia della Fortezza

Against social theatre. The case of Compagnia della Fortezza

ROSSELLA MENNA

p. 105-122

Riassunto

In 1988 Armando Punzo, director, playwright and actor, entered the gates of the prison of Volterra to establish Compagnia Della Fortezza, today's first and most famous theatre experience inside a penitentiary institution. It took thirty years to transform the prison into the avant-garde artistic research center of today. With its work the Compagnia Della Fortezza has inspired hundreds of art-based activities inside Italian and European correction facilities thus contributing to the spread of an exemplary practice both from the social and political standpoints. On the other hand, while not intending to, it has also engendered a widespread belief that there is a kind of theatre that can be labeled "prison theatre", indicating that common characteristics are found and shared by the various experiences. Retracing the history of the Compagnia Della Fortezza and the studies dedicated to it, this paper aims to show the reasons why the categories of "social theatre" and "prison theatre" are inadequate to investigate the stylistic, formal, and pedagogical characteristics of this specific experience and, moreover, to demonstrate that the important results obtained on the social and political fronts are precisely the result of a project that has always been purely artistic.

Testo integrale

- 1 Il teatro in carcere è arte o educazione? O forse è educazione attraverso l'arte? Oppure arte che produce educazione? Sono circa trent'anni, più o meno da quando Armando Punzo ha fondato la sua Compagnia della Fortezza nel carcere di Volterra, prima esperienza artistica stabile in un penitenziario europeo,¹ che gli studi teatrali si arrovellano sullo stesso dilemma, sbilanciandosi di volta in volta verso una posizione social-terapeutica o in difesa di un teatro che abbia prerogative estetiche, ma rimanendo in fondo sempre intrappolati nello stesso binomio. Eppure, un punto fermo l'aveva già messo Piergiorgio Giacché nel 1992 quando, a soli quattro anni dall'avvio dell'esperienza volterrana, aveva posto l'accento sull'eccezionalità (nel senso proprio di eccezione) del lavoro artistico di Punzo, stigmatizzando l'entusiasmo di operatori



culturali e assessori verso un teatro in carcere e in altri luoghi di emarginazione sociale inteso come “teatro/servizio”: un fenomeno che, sulla scorta del pionierismo della Fortezza, stava cominciando a dilatarsi quantitativamente, trovando «appoggi e consolazioni teoriche e politiche» col risultato di centinaia di corsi, dimostrazioni, interventi e iniziative «sempre meno sperimentali e sempre più inutili». ² Come un’ostinata Cassandra, Giacché è tornato sulla questione molte altre volte, motivando per filo e per segno le ragioni del suo dissenso e della sua preoccupazione rispetto a una sempre più diffusa concezione dell’arte come strumento *al servizio* di qualcos’altro. Ha spiegato, primo tra tutti, che il teatro può avere sì ricadute sociali, ma solo laddove non le cerchi intenzionalmente e non sia subalterno alle attese di una qualsivoglia istituzione: che «è un ennesimo paradosso del teatro quello che vede il riprodursi di ricadute socialmente utili, quanto più si difende la sua radicale autonomia e si riconosce la sua assoluta inservibilità»; ³ che «il teatro ogni volta che si confonde con il progresso e la morale perde sempre quota e, talvolta, perde decisamente senso»; ⁴ che bisogna preferire le solide eccezioni ai modelli «perché in arte convince soltanto lo straordinario, l’eccessivo, cioè chi sa spingere un po’ più un là il limite aureo della differenza del teatro»; ⁵ che il teatro in carcere non è uno strumento al servizio dei cosiddetti diversi ma piuttosto, come tutto quello antropologico, sfrutta la situazione limite del mondo dei diversi per mettersi alla prova; ⁶ e infine che per Punzo il carcere «è stata un’occasione e magari una garanzia in più per sviluppare l’autonomia del teatro, per ricercare il suo *sensu* invece di preoccuparsi di dargli una *funzione*». ⁷

² Nei primi anni dell’exploit della Fortezza, di posizioni più o meno simili ve ne sono state anche altre. È sempre del 1992, per esempio, un contributo di Ferdinando Taviani nel quale lo studioso, dopo aver tessuto le lodi degli spettacoli visti a Volterra, conclude ipotizzando che a far funzionare il rapporto tra le istanze di ricerca di Punzo e il gruppo di detenuti coinvolti è stato il «non-altruismo dei due teatranti» (al plurale, poiché si riferisce anche ad Annet Henneman, al tempo collaboratrice del regista), cioè la necessità di lavorare «innanzitutto per i propri interessi», perché quella era «una delle poche opportunità che avevano per realizzare il loro teatro». ⁸ Per sorvolare poi in questa sede sui tanti contributi di critici, su tutti Franco Quadri e Massimo Marino, ⁹ che hanno avuto la lucidità di raccontare e valutare fin da subito le opere della Fortezza in una cornice schiettamente artistica, saltando a piè pari ogni altro inquadramento di carattere sociale. Se si insiste sulle riflessioni di Giacché non è quindi per predilezione di uno sguardo rispetto a un altro, ma perché fin dai suoi primi interventi sul lavoro nel carcere di Volterra, l’antropologo ha gridato all’equivoco che aleggiava e ancora aleggia attorno a questa e ad altre esperienze radicali, inquadrandolo con acume straordinario in una pericolosa deriva culturale che ai suoi occhi sembrava coinvolgere tutti i campi dell’arte: il crescente predominio della *funzione* sul *sensu*.

³ Come ogni Cassandra che si rispetti, Giacché aveva tragicamente ragione. Nel giro di trent’anni il paradigma di un Realismo socialista 2.0, com’è stato definito in più occasioni da Attilio Scarpellini, ¹⁰ ovvero dell’arte come megafono del discorso politico o più spesso come supplente di una politica inadeguata (lo ha molto ben riassunto, in questo caso in senso entusiastico, il giovane filosofo francese Geoffroy de Lagasnerie nel suo *L’art impossible*) ¹¹ ha decisamente vinto la sua battaglia culturale. Non è un caso che un intellettuale altrettanto acuto come Walter Siti abbia sentito l’esigenza di pubblicare una raccolta di saggi intitolata *Contro l’impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, ¹² per mettere a fuoco i limiti di quell’*engagement* progressista assai in voga oggi che punta sul contenutismo, sulla scrittura come testimonianza e non come avventura conoscitiva di sé, sulla predeterminazione di temi e posizioni e su una funzione sociale, politica, terapeutica, educativa della scrittura letteraria – rinunciando alle stratificazioni della forma, le quali hanno invece la straordinaria potenzialità di rivelare, all’autore in primis, i non-detti, le contraddizioni e le possibili sorprese della coscienza. ¹³ Ed è interessante notare che i tempi coincidono perfettamente, perché Siti fissa la data di nascita di quel che definisce «neo-impegno» al 1989 (l’anno del primo spettacolo di Punzo), con una forte accelerazione dopo il 2001, dal momento cioè in cui «la Storia si è rimessa a correre» e di conseguenza «gli scrittori si sono sentiti in dovere

di collaborare alla difesa di una democrazia percepita sotto attacco»¹⁴ vergognandosi del loro precedente formalismo.

- 4 Naturalmente Giacché ci aveva visto giusto anche sul microcosmo del teatro in carcere. Nel 2002 segnala che è ormai evidente l'abisso che si è aperto «fra chi si adegua all'addizione e amplificazione della *funzione* (verso gli altri) e chi insegue la sottrazione e distillazione del (proprio) *sensò*»,¹⁵ riconoscendo il principio su cui ancora oggi è fondata la relazione tra «la nebulosa produttiva e funzionale del "teatro-servizio" con le rare e vane illuminazioni di teatro vivente e convincente»:¹⁶

può darsi che l'uno procuri le occasioni all'altro, e viceversa l'altro fornisca il prestigio che conviene al primo; può darsi cioè che l'ordinario servizio teatrale permanente si regga sullo straordinario successo di un teatro autonomo e disubbidiente, dopo avergli fornito l'alibi o la condizione per il suo esperimento... in quel mutuo scambio che garantisce la vita equivoca di tutte le autentiche eccezioni "d'arte", in mezzo alle regole finte di un "servizio" cui alla fine si arrende ogni tipo di teatro.¹⁷

- 5 In realtà, già sul finire degli anni Novanta, proprio mentre scrive uno dei suoi contributi capitali, teorizzando che il «teatro antropologico è stato non un movimento ma un momento in cui una gran parte della cultura teatrale contemporanea ha praticato scambi interculturali al fine di liberarsi dai confini convenzionali e soprattutto dalle funzioni sociali assegnate al teatro»,¹⁸ in alcuni ambienti universitari si sta formalizzando la definizione di "teatro sociale" i cui parametri incardinano il teatro svolto nelle carceri (e in altri contesti di emarginazione o disagio) proprio in una serie di funzioni sociali, terapeutiche, educative, assistenziali. Ma il paradosso più eclatante sta nel fatto che tutti i tentativi di storicizzazione di questo presunto genere teatrale radicano storicamente il fenomeno proprio nel teatro che Giacché definisce "antropologico", e più in generale nella pratica diffusa dell'uscita dai confini convenzionali del teatro che ha caratterizzato le ricerche degli artisti riformatori nel Secondo Novecento, da Antonin Artaud a Jerzy Grotowski, dal Living Theatre a Peter Brook.
- 6 Il teatro sociale ha un punto di riferimento teorico nella pubblicazione, nel 1998, di un saggio di Claudio Bernardi (in quegli anni Ricercatore in Discipline del teatro e dello spettacolo all'Università Cattolica di Milano) che per la prima volta usa questa definizione per dar conto di una serie di attività che sono andate diffondendosi in Italia a partire dalla fine degli anni Ottanta, e che sono accomunate da quel che lo studioso riconosce come una comune tensione verso la costruzione sociale della persona, proponendosi come «azione o liturgia delle comunità, minacciate di estinzione dall'omogeneizzazione e personalizzazione della cultura da parte della società mediale, e come ricerca del benessere psicofisico dei membri di qualsiasi comunità attraverso l'individuazione di pratiche comunicative, espressive e relazionali, capaci di attenuare il malessere e lo stress individuale tipico della società occidentale».¹⁹ È il trionfo della funzione sul senso.
- 7 Quel contributo, in realtà, è pubblicato in un volume che raccoglie gli atti di un convegno sul rapporto tra istituzioni educative e teatro organizzato a Trento nel 1996, e comunque una recente ricostruzione di Giulia Innocenti Malini che ripercorre le tappe della storia del teatro sociale in Italia,²⁰ ci segnala che fin dalla metà degli anni Settanta presso la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, presieduta da Sisto dalla Palma (relatore di tesi di Bernardi), si era andato riunendo un gruppo di operatori e studiosi che si occupavano di indagare forme di teatralità alternative a quelle del teatro professionale. Del rapporto tra teatro e funzioni sociali si parlava dunque già da qualche anno prima della pubblicazione di Bernardi, che sfocerà peraltro in un volume intitolato *Il Teatro Sociale. L'arte tra disagio e cura*.²¹ Da quel momento, diversi altri tentativi di storicizzazione sono seguiti, fino all'ultimo, già citato lavoro di Innocenti Malini. La categoria di teatro sociale ha trovato infatti ampia approvazione, è stata largamente accettata e fatta propria da molti altri studiosi e studiose che nei loro contributi teorici hanno di fatto scorporato certe

esperienze dall'alveo del Nuovo Teatro (cui pure le fanno risalire) dando inoltre avvio a corsi universitari e di formazione ad hoc, a master specifici, a riviste specializzate (come *Catarsi-Teatri delle Diversità* e *Quaderni di Teatro Carcere*), promosse dai vari coordinamenti di Teatro Carcere regionali e nazionali. Alcune di quelle straordinarie fuoriuscite dai cardini convenzionali del teatro, nate sulla spinta di un rinnovamento linguistico che si rifaceva alle avanguardie e ai riformatori degli anni Sessanta e Settanta, ovvero all'idea di un teatro che non rappresenta ma rifà la vita cercando fuori di sé canali di rivitalizzazione – come il teatro tra limite e resistenza della Fortezza, ma anche come il meticcio teatrale delle Albe – sono state incasellate in una categoria che ha finito per esporle a un pregiudizio di simpatia (in fondo conta il processo, e non ha senso considerare gli esiti artistici) o disinteresse (il teatro sociale è un teatro minore).

8 Dobbiamo sicuramente dare conto di una intensa ricerca di sfumature diverse da parte di vari studiosi e studiose²² che di volta in volta hanno parlato di «teatro del disagio», «teatro delle persone», «teatro delle diversità», «teatro d'interazione sociale», tentando di distinguere, di chiarire, di specificare, ma sta di fatto che termini come “conduttore di teatro sociale” e “operatore di teatro sociale” sono diventati di uso comune, andando progressivamente a sostituire le parole “regista” o “artista” in molte esperienze etichettate come teatro sociale sulla base di criteri niente affatto artistici ma piuttosto circostanziali e biografici. Specularmente, nel linguaggio ordinario dei cosiddetti operatori, le persone impegnate nel lavoro teatrale hanno smesso di essere attori e attrici e sono diventati «i ragazzi», «i miei ragazzi» e in qualche caso finanche «i miei ragazzacci»,²³ sintomo di una diffusa infantilizzazione fondata proprio sul presupposto educativo. Naturalmente c'è anche il risvolto della medaglia: il fatto che il primo e più longevo laboratorio di teatro all'interno di un istituto di pena – quello di Punzo appunto – coincida con una delle esperienze artistiche più importanti del panorama internazionale ha viziato in qualche modo la riflessione di studi di altro segno che hanno voluto forzatamente individuare un carattere di artisticità in varie esperienze di teatro in carcere che quel carattere non lo avevano, col risultato di sostituire semplicemente un pregiudizio con un altro.

9 Ora, quel che ci interessa fare non è ricostruire ancora una volta le tappe di questa storia (peraltro frastagliata, con varie sfumature, come si diceva poco fa) ma mettere a fuoco le conseguenze di percorsi teorici divenuti con velocità impressionante anche percorsi pratici, servendoci dell'esperienza della Fortezza come caso di studio emblematico. In effetti, come rileva la stessa Innocenti Malini, «le università sono state i soggetti che si sono occupati non solo della ricerca teorica, ma anche della formazione e della realizzazione di progettualità concrete di teatro sociale, o di consulenza ai progetti in corsi». ²⁴ E se inquadriamo più specificamente la storia del teatro in carcere, notiamo, con Valentina Venturini, che «da un certo punto in poi la storiografia ha iniziato a inquadrare il fenomeno inserendolo nel ben più ampio contesto del “teatro sociale”, focalizzando l'attenzione sulla sua alterità: la scissione dello spettacolo e della ricerca estetica. Concentrandosi sul processo e marcando la differenza con l'altro teatro, quello professionista, basato sul prodotto. Da un lato il “fare teatro”, dall'altro lo “spettacolo”. Un'alternativa che, a ben guardare, era forse più negli occhi di parte di quella storiografia che nelle storie di molti dei teatri carcerari. Un modo di leggere quei teatri che, però, finì con l'influenzarne l'“andare”». ²⁵

10 Come abbiamo già detto, tutti i teorici del teatro sociale ne rintracciano la radice nelle sperimentazioni dei grandi maestri della ricerca le cui caratteristiche comuni sono perfettamente riassunte da Marco De Marinis:

Ciò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come incontro di conoscenza, esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fattore che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell'identico e già noto, ma come confronto con l'alterità e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell'oscuro e del misterioso, sia per l'attore che per lo spettatore. Per riscoprire la natura del teatro come alterità, questi maestri hanno avuto bisogno spesso di spaesarsi, viaggiando (col corpo ma anche solo con le mente, a volte) rivolgendosi ad altre

culture, a teatri e attori esotici, mettendo a frutto il valore gnoseologico del *détour*).²⁶

- 11 Quello che sembra non funzionare è il passaggio logico che si è compiuto dal riconoscere questo spaesamento di sé alla ricerca di un rinnovato senso e di un teatro che non solo rappresenta ma trasforma l'essere umano come caratteristica di molte esperienze del teatro d'innovazione novecentesco e in parte anche di quello contemporaneo – all'elaborazione di una categoria (e di una pratica!) che mette in secondo piano questa dimensione della ricerca su di sé dell'artista per far spazio a una relazione di carattere educativo. Per esempio, nel suo studio Malini individua come scaturigine di molte esperienze prese in esame il lavoro di Grotowski e il fenomeno della performance e degli happening, in quanto percorsi novecenteschi che hanno radicalmente messo in scacco la dimensione rappresentativa. È una riflessione condivisibile, storicamente fondata. Quello che non è chiaro è perché, piuttosto che procedere in questa direzione, ragionando sui vari “linguaggi di realtà”,²⁷ e quindi sulle varie forme che la relazione tra teatro e realtà ha assunto nel tempo, ovvero su quella doppia mutazione antropologica descritta da Giacché (per la quale prima il teatro è andato alla ricerca di culture ed espressioni altre da sé e dalle sue convenzioni, e poi è tornato nel suo spazio portandovi dentro figure altre, pezzi di mondo) si sia così insistentemente desiderato fondare un campo di studi che fa arretrare questa dimensione carica di significati e di domande, per concentrarsi su una dimensione terapeutica e trattamentale che ha davvero poco da dire in termini teatrali. Viene allora il sospetto che il discrimine tra quel che è inteso come teatro di innovazione e quel che è teatro sociale finisce per essere proprio il profilo sociale delle persone coinvolte: e non soltanto non professionisti (altrimenti dovremmo considerare molte altre forme di teatro contemporaneo), ma presunti svantaggiati di vario tipo: reclusi, disabili, malati psichici, e più recentemente migranti, adolescenti che abitano in periferie difficili e così via, aiutati da qualcuno che *applica* tecniche teatrali per finalità di carattere salvifico. Si potrebbe obiettare che quel che fa la differenza tra il teatro cosiddetto sociale e altri linguaggi di realtà è l'intenzione, ovvero che esistono centinaia di esperienze nate proprio non per portare avanti una ricerca di carattere artistico, ma con l'intento di agire sulla costruzione sociale delle persone; d'altronde secondo Alessandro Pontremoli:

è importante sottolineare come esista una profonda differenza tra il teatro educativo e sociale, e quello che viene generalmente definito il teatro d'arte. Il teatro educativo e sociale non ha infatti come obiettivo primario il prodotto, cioè la costruzione di uno spettacolo teatrale dalle caratteristiche estetizzanti, come invece accade nel circuito produttivo consueto [...] Il teatro sociale non è neppure sovrapponibile al teatro d'avanguardia o a quello che il linguaggio delle circolari e dei decreti ministeriali definisce “d'innovazione”.²⁸

- 12 Ma allora che cosa c'entra in questo discorso la Fortezza, nata proprio con l'intento di fare teatro d'innovazione, innervata com'è di una tensione estetica, orientata alla scoperta di soluzioni linguistiche sempre più precise per esprimere il proprio incontro e scontro con lo spirito del tempo? In realtà ci sono posizioni intermedie che tentano di saldare i vari punti di vista: pensiamo al recente volume di Andrea Porcheddu dedicato alle reazioni della critica di fronte a quello che definisce “Teatro Sociale d'Arte”,²⁹ in cui il critico arriva a sostenere che nell'ambito del teatro sociale vi siano alcune delle più vitali e innovative esperienze d'arte del presente. È un passo avanti, ma rimane in piedi la pertinenza di una categoria estremamente problematica.
- 13 Certo, le categorie storiografiche sono sempre imperfette, imprecise, ma sappiamo quanto possano rivelarsi necessarie per interpretare certi fenomeni. È evidente, per esempio, che non possiamo assimilare la *Thérèse Raquin* di Zola alla *Signorina Giulia* di Strindberg, però ragionare in termini di naturalismo ci consente di mettere a fuoco quale fosse la pressione filosofica, la domanda di ricerca e lo sguardo sull'uomo e del mondo di entrambi gli autori. Allo stesso modo, andando ancora per esempi sparsi, per quanto impreciso sia parlare di teatro-documentario mettendo dentro uno stesso

calderone teorico il lavoro di Peter Weiss e Milo Rau, questa formula ci suggerisce l'uso di una certa relazione con il reale, dandoci contezza del valore che gli artisti attribuiscono alla realtà fattuale, al realismo formale. Quella di teatro sociale è invece una categoria che finisce per essere sterile dal punto di vista teatrológico, poiché pone l'accento sul contesto senza rimandare né a una forma né a una visione del mondo, ma solo al contesto di provenienza delle persone coinvolte e a una finalità educativa.

14 Naturalmente dal punto di vista sociologico e politico può avere un senso, e certamente ce l'ha, andare a mappare con pari dignità di attenzione quelle esperienze che sfruttano gli strumenti del teatro, della scrittura, della musica e di tutti i linguaggi creativi per incidere positivamente sui contesti di marginalità e nelle periferie sociali, dal carcere agli istituti psichiatrici, ma dal punto di vista teatrológico rischia di essere inservibile, poiché queste esperienze differiscono ampiamente l'una dall'altra, in certi casi sono diametralmente opposte, per approccio, visione, lingua. Decidere di inquadrarne presupposti, aspetti tecnici e filosofici a partire da una cornice vagamente intesa come contesto di emarginazione sociale non ha senso, alimenta una concezione dell'arte come strumento ancillare e non come linguaggio autonomo e impedisce, come di fatto è accaduto, di tentare un inquadramento più pertinente e più utile ai fini della comprensione e della storicizzazione di un fenomeno artistico.

15 In questo intrico tra storiografia e pratiche, la vicenda di Punzo è certamente la più significativa, quella che meglio di qualsiasi altra esperienza racconta le ombre che si sono addensate indisturbate attorno a una deriva culturale che riguarda, come aveva già intuito Giacché, la cultura contemporanea in generale. Quando nel 1988, dopo un'intensa esperienza con il Gruppo Internazionale l'Avventura (un gruppo nato da artisti e artiste che avevano lavorato con Grotowski e che conducevano una ricerca sulla percezione ispirata ai principi del suo parateatro) Armando Punzo varca per la prima volta i cancelli della Fortezza Medicea di Volterra non può di certo sapere che con la sua compagnia di teatro in carcere darà vita a un'esperienza senza precedenti nel mondo per il livello di sperimentazione artistica che riuscirà a raggiungere. Non lo sa, ma lo progetta fin dall'inizio, dal momento in cui le duecento ore di laboratorio inizialmente autorizzate e finanziate dal Comune di Volterra e dalla Regione Toscana si trasformano di fatto in millecinquecento, per precipitare infine nel debutto di una prima creazione (nel 1989) che attirerà all'interno dell'istituto penitenziario una nutrita schiera di critici e operatori teatrali. Nel corso di oltre trent'anni di lavoro e spettacoli coronati da innumerevoli premi teatrali e letterari (sono sette solo i Premi Ubu),³⁰ dall'attenzione di un pubblico sempre più ampio e della stampa specializzata, e dall'interesse di alcuni dei maggiori fotografi di teatro³¹ – la Fortezza, pur senza mai intraprendere azioni di proselitismo, anzi cercando in ogni modo di ribadire la propria estraneità a processi di formalizzazione del rapporto tra arte e educazione,³² ha ispirato centinaia di altre esperienze di lavoro artistico all'interno degli istituti di pena italiani ed europei, contribuendo ad alimentare senza volerlo un sempre più diffuso convincimento che possa esistere un genere di teatro etichettato come "Teatro Carcere" e che nelle esperienze che vi afferiscono si possano rintracciare caratteristiche fondanti comuni.

16 Fin da subito il lavoro della compagnia è stato oggetto di decine di articoli e monografie, nei quali critici e studiosi hanno tentato di rendere conto dell'inedita esperienza inquadrandola da diversi punti di vista, da quello sociopolitico a quello più schiettamente artistico. Poi, con la massiccia storicizzazione dei tanti laboratori che intrecciano arte e dimensione sociale di cui si diceva sopra, il teatro di Punzo, benché riconosciuto puntualmente come eccezione, è stato sempre più spesso ricondotto sotto la più ampia categoria di teatro sociale, con una conseguente tacita rinuncia da parte di molti studiosi a intraprendere o proseguire l'indagine sulle sue caratteristiche stilistiche, formali e pedagogiche (in senso attoriale), sulle svolte drammaturgiche e poetiche che si sono susseguite nel tempo e secondo una precisa logica.

17 Ebbene, si diceva che Punzo e altri artisti che di mestiere rivendicano di fare i teatranti figurano in molti discorsi sul teatro sociale con l'asterisco dell'eccezione: «È tuttavia un dato di fatto – scrive ancora Pontremoli – che negli ultimi anni una seria, approfondita e innovativa ricerca in ambito performativo è stata condotta proprio entro

la progettualità e le forme del teatro sociale, come dimostrano esperienze, ai margini di ogni possibile classificazione storico-critica, di registi quali Marco Baliani, Pippo Delbono, Denis Gaita, Armando Punzo, Enzo Toma e altri». ³³ Evidentemente, quanto più gli studiosi hanno tentato di cercare una definizione chiara di quel che chiamano teatro sociale, tanto più si sono ritrovati a fare eccezioni rispetto al presupposto educativo perché, come aveva già intuito Giacché tale funzione si compie più efficacemente nei casi in cui essa non ha in alcun modo pertinenza, almeno nelle intenzioni. Ma quel che più salta all'occhio è che nei fatti l'esperienza della Fortezza, che puntualmente viene chiamata in causa in tutti gli studi sul teatro sociale, risulti estranea a tutti gli aspetti tecnici e teorici in cui esso è incardinato: l'intento trattamentale, la volontà di attenuare il malessere delle persone, il non professionismo, la considerazione del gruppo di lavoro come massa indistinta e non nella specificità di ogni singolo performer, l'arretramento della forma rispetto al contenuto e il primato del processo rispetto alla realizzazione dello spettacolo che in quest'ottica, come teorizza ancora Pontremoli, può perfino non esserci:

Il teatro come esperienza del gruppo, della comunità, non necessariamente implica il mostrarsi e il ripetere. La ripetizione, quando è presente, è strettamente legata a una ritualità atta a riportare l'individuo nel circuito sociale con una sua identità. L'esito può non essere il mostrarsi, perché nel momento in cui si va in scena l'esperienza teatrale è in gran parte finita. Non vive un prodotto nella memoria sociale, ma in quella personale, individuale. ³⁴

18 Nel teatro Renzo Graziani del carcere di Volterra, invece, non si lavora per qualche ora a margine di altre attività, perché il laboratorio teatrale impegna l'intera settimana e l'intera giornata (dalle 9 alle 19 con due ore di pausa pranzo), le maestranze sono di altissimo profilo (costumi, scene e musiche originali sono curati da professionisti pluripremiati), l'intento è esclusivamente e dichiaratamente di professionismo teatrale e infatti il lavoro con la Compagnia della Fortezza definisce appieno l'identità del regista Armando Punzo. Inoltre, la Fortezza va regolarmente in tournée attraverso l'articolo 21 che regola l'attività lavorativa, per cui gli attori sono assunti e pagati, e si coltiva nei più interessati la prospettiva di una carriera dedicata all'arte. ³⁵ Ma soprattutto, e qui c'è un discrimine fondamentale, il destinatario finale dell'operazione artistica non sono né il regista né i detenuti-attori, bensì il pubblico (tanto è vero che, come ogni compagnia che si rispetti, la Fortezza organizza repliche di rodaggio con spettatori scelti prima di ogni debutto ufficiale). Del para-teatro grotowskiano nella cui scia si è formato, Punzo ha ereditato l'orizzonte filosofico, cioè l'idea di un teatro come pratica trasformativa dell'umano e non come rappresentazione, ma fin da subito ha preso le distanze dall'idea di laboratorio fine a sé stesso, andando piuttosto incontro a una concezione registica in cui la struttura formale è fondamentale, è quello che ti resta tra le mani dopo mesi di lavoro come misura dell'idea messa in campo, della forza concreta che ha, indipendentemente dalle buone intenzioni:

Tu stai scrivendo la storia per te più importante del mondo, e arriva un momento in cui devi mettere un punto all'opera e consegnare, e se la forma non ti torna, o non la consegna – la mia paura di sempre –, o cerchi di mettere a fuoco l'elemento che sfugge. Per costruire spesso si segue una modalità di lavoro logica, consequenziale, ma lo spettacolo è un'altra cosa, con tutto il materiale che hai raccolto devi trovare un'altra forma, indipendente da te, che lo renda condivisibile con gli altri nel migliore dei modi. Non ti puoi affezionare a quello che fai durante il processo. Per me è il passaggio più drammatico, quando cominci ad avere tante microstrutture accumulate nel tempo, oggetti, figure, azioni, e le vedi tutte insieme e devi decidere come comporle. A quel punto devi mollare te, le tue idee e le tue fantasie e immaginazioni e lasciare che sia solamente la scena a decidere. Non puoi più tenere tutte le strade aperte e devi fare qualcosa di quello che hai davanti. Devi fare i conti col fatto che ciò a cui tu stesso hai dato vita risponde a leggi proprie. ³⁶

19 Non è un caso che da vent'anni la Fortezza stia lavorando per ottenere la costruzione del primo teatro "stabile" in carcere al mondo, uno spazio che non sia una sala polivalente interna destinata al laboratorio dei detenuti, una specie di upgrade di una

chiesa o un auditorium per intendersi, ma un teatro in piena regola con tutti i crismi tecnici, in cui avviare corsi di formazione ai mestieri del teatro, organizzare una stagione e soprattutto collocato in una posizione strategica che consenta la libera frequentazione da parte del pubblico. Un teatro del tutto regolare, insomma, con le caratteristiche e i numeri di posti a sedere necessari a ottenere finanziamenti pubblici destinati al teatro tout court.³⁷

20 Solo a questo punto, e proprio sulla base delle prerogative artistiche alle quali abbiamo fatto brevemente accenno, è possibile ragionare sull'incidenza trattamentale. La ricaduta sociale, come abbiamo già detto più volte, c'è ed è altissima. Su questo fronte la letteratura è ipertrofica: disponiamo di decine di studi di settore, e di tesi di laurea e dottorato che documentano i vantaggi che ha comportato l'introduzione dell'attività teatrale nel Carcere di Volterra e in altri istituti che ne hanno seguito l'esempio, su tutti la riduzione del tasso di recidività.³⁸ Quello che ci interessa constatare in questa sede è che se nel giro di trent'anni la Fortezza medicea di Volterra da carcere di massima sicurezza è diventato un istituto all'avanguardia per le attività trattamentali è proprio perché l'autenticità dell'urgenza artistica ha forzato la mano all'istituzione molto più di quanto possano fare attività, pur meritorie, che però si mettono al servizio dell'istituzione stessa. La radicale ricerca di senso, insomma, è stata più efficace del tiepido riformismo degli operatori sociali. Come abbiamo visto Punzo è un artista. Non è lui ad aver studiato per diventare operatore sociale in carcere, è il carcere di fronte alla sua ostinazione a essersi alfabetizzato progressivamente alla grammatica del teatro, arrivando per esempio a consentire l'utilizzo di centotrenta metri di corda spessa tre centimetri per la scenografia di *'O Juorno e San Michele* nel 1991, la costruzione di un enorme labirinto di legno di dieci metri per trenta per *l'Orlando Furioso* del 1998, la realizzazione di un lago artificiale e l'eliminazione di due file sbarre nello spazio esterno dell'ora d'aria in cui vanno in scena gli spettacoli della compagnia, perché nella visione del regista era assolutamente necessario ottenere un punto di fuga prospettico più lontano e "magico" dal quale far apparire i personaggi di *Beatitudo*, spettacolo del 2020 ispirato all'universo letterario di Borges.

Chi punta alla rieducazione con il teatro ottiene meno di chi fa teatro, perché chiede meno, perché mette le persone nella condizione di perdenti, malati, sottomessi, incapaci di autodeterminarsi. Ma se io voglio vincere un Oscar con il film che faccio con te, ti metto necessariamente in difficoltà, non posso preoccuparmi di farti del bene, devo puntare al risultato, e in questo lavoro tu hai la possibilità di metterti veramente alla prova, di misurarti sul serio. Secondo te, se Luca Ronconi avesse deciso, per suo interesse, di entrare in un carcere e lavorare coi detenuti per un certo testo che aveva in mente, si sarebbe potuto preoccupare della rieducazione? Avrebbe mai ceduto di fronte all'agente che chiamava gli attori per la conta nel mezzo di una prova? Io sono sicuro che avrebbe detto: cari signori, o mi fate fare, come dico io, o vado via. E dico Ronconi per far l'esempio di un maestro. Quasi sempre quando parlo con le persone che si occupano di teatro in carcere tirano fuori mille problemi, tutti veri, per carità, ma il punto è che se il tuo obiettivo non è sufficientemente forte da travolgere le difficoltà, non stai facendo teatro, anzi, lo stai depotenziando.³⁹

21 Si noti bene che nelle parole di Punzo il punto non è mai fingere di non trovarsi in un carcere, quanto piuttosto di "usarlo" simbolicamente e concretamente per ingaggiare delle battaglie di senso, dando vita a spettacoli che non interpretano e non rivelano l'attualità (meno che mai quella biografica propria o dei detenuti-attori) ma piuttosto invitano attuari e spettatori a inventare il reale, riscrivere gli immaginari, «creare buchi nella realtà».⁴⁰ «Ho sempre cercato microcosmi, rettangoli, con sistemi di valori molto chiari, dentro cui mettere alla prova le mie intuizioni e la mia motivazione»⁴¹ racconta il regista. In altre parole, l'architettura concreta e ideale del carcere ispira e chiarisce la sua visione culturale: «Il carcere reale è metafora concreta di un carcere più ampio in cui viviamo tutti. Entrare qui dentro significa varcare ogni giorno un limite che esiste anche fuori, ma che in carcere è visibile in modo abnorme. Perché quel limite altro non è che l'uomo, sono io».⁴² Non si tratta quindi di negare il contesto in cui si sviluppa un fenomeno, ma di considerarlo dal punto di vista del valore semantico che

assume in un gesto artistico. Che le istituzioni (anche quelle politiche e culturali) seguano la logica della funzione e del welfare culturale è prevedibile, perché tale logica implica la tanto agognata misurabilità dei risultati: le attività in carcere, compresa quella della Compagnia della Fortezza, si svolgono grazie all'articolo 17 dell'Ordinamento penitenziario, secondo il quale «sono ammessi a frequentare gli istituti penitenziari con l'autorizzazione e secondo le direttive del magistrato di sorveglianza, su parere favorevole del direttore, tutti coloro che avendo concreto interesse per l'opera di risocializzazione dei detenuti dimostrino di potere utilmente promuovere lo sviluppo dei contatti tra la comunità carceraria e la società libera». Ma il teatro si è di fatto insinuato tra le maglie di questa opportunità legislativa per andare molto oltre arrivando a capovolgere la logica istituzionale che vorrebbe inchiodare le persone a un ruolo granitico: di detenuto da rieducare o uomo libero presuntamente educato. Ragionare in termini di teatro sociale significa esattamente sostenere questa visione a scapito di quella artistica, re-incardinando teoricamente e operativamente in una funzione educativa un lavoro che questa funzione la supera grazie a una concezione delle potenzialità dell'essere umano di gran lunga più nobile, interessante e perfino realistica.

- 22 Peraltro, e in conclusione, vale la pena portare all'attenzione alcuni aspetti su cui la riflessione non è mai stata aperta: l'idea di un teatro sociale come teatro meritorio al di là dei suoi esiti artistici, e la conseguente capillarizzazione di questa concezione depotenziata del teatro in carcere ha nutrito un meccanismo per il quale uno vale uno, un'esperienza vale l'altra insomma, e così di fatto nell'ultimo decennio si è diffusa la pratica per i grandi teatri, Nazionali o Tric, di ospitare nei propri spazi gli esiti dei laboratori teatrali svolti nel carcere del proprio territorio di riferimento, come atto dovuto di civiltà, di buona cittadinanza, rinunciando a operare una scelta e una ricerca, come accadeva in precedenza. Questo livellamento al ribasso ha abbassato di conseguenza anche il livello delle pretese e dei progetti. Per esempio, la spinta iniziale, sostenuta da più parti, a modificare la legge sull'espatrio dei detenuti per consentire alla Fortezza (e ad altre esperienze con le stesse ambizioni) di accettare gli inviti di festival e teatri stranieri e intraprendere tournée all'estero è andata progressivamente allentandosi. Un'altra conseguenza sommersa di questo errore culturale sta poi nel fatto che quanto più il teatro viene considerato attività trattamentale e non professione, tanto più operatori, educatori, psicologi, assistenti sociali, tendono a indirizzare fortemente i detenuti che hanno maturato i requisiti per intraprendere un'attività lavorativa all'esterno verso un'occupazione ordinaria, anche laddove vi sia un talento riconosciuto e un concreto interesse nel proseguire in una carriera artistica. Doppiando peraltro il peggiore stigma che segna il teatro e le arti nella società cosiddetta società "libera":

Perché poi, al di là di tutti i discorsi, fondamentalmente, è mille volte più semplice pensare al teatro come strumento di rieducazione. [...] Il teatro è solo uno strumento: hai fatto il laboratorio, hai imparato a parlare un po' meglio, ti sei abituato a lavorare in gruppo? Bene, l'obiettivo è raggiunto, l'educatore certifica che sei pronto, il magistrato firma e sei autorizzato a uscire per fare il pizzaiolo, il cameriere, l'impiegato in un'azienda locale, qualsiasi cosa insomma, tranne il teatro. Perché quello non è un lavoro, no? La vendetta della realtà si è consumata.⁴³

- 23 In questo quadro, di quella straordinaria potenzialità del teatro di forzare il reale da cui tutto è partito cosa resta? Nell'arte l'eccezione è un valore. Compito delle buone istituzioni è di far funzionare al meglio la convivenza civile, tramite compromessi e livellamenti. Compito degli artisti e di chi si occupa di arte è di fare uno scatto in avanti, aprire piste, scoprire territori inesplorati e conquistare elisir da portare in dote alla propria comunità di ritorno dal viaggio. Sono due vocazioni diverse, quando si confondono c'è sempre da preoccuparsi.

Note

1 In Italia ci sono dei precedenti, ma si tratta di esperienze effimere o a carattere amatoriale e rieducativo. I primi interventi sono realizzati da Antonio Turco a Rebibbia a partire dal 1982; sempre nel 1982 Eduardo de Filippo realizza un laboratorio dedicato ai minori nel Carcere di Nisida. Nel 1984 Luigi Pagano fonda una compagnia di teatro nella casa circondariale di Brescia. Lo stesso Pagano, divenuto poi direttore di San Vittore, favorirà lo sviluppo di altre esperienze nel carcere milanese, in collaborazione con la Compagnia Ticvin. Cfr. *Teatro e carcere in Italia*, indagine a cura di Massimo Marino pubblicata in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Pisa 2008; Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue press, Imola 2021. L'anno prima della fondazione della Fortezza, che risale al 1988, c'è stato poi un precedente nell'esperienza di Alfonso Santagata e Claudio Morganti che nel 1987 hanno lavorato con i detenuti della Casa Circondariale di Lodi. Ma si è trattato di un incontro occasionale che non ha poi avuto seguito.

2 Piergiorgio Giacché, *Uno spettacolo prigioniero e un teatro libero*, in Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa*, TracEdizioni, Piombino 1992, cit. p. 73.

3 Id., *Teatro prigioniero*, in Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, Leonardo Arte, Milano 2002, p. 15.

4 Id., *Teatro antropologico: atto secondo*, «Catarsi teatri delle diversità», II, 4/5 (dicembre 1997), p. 14.

5 *Ibid.*

6 Id., *Teatro Prigioniero* cit., p. 14.

7 Id., *Il teatro come spazio di libertà*, intervista ad Armando Punzo, «La terra vista dalla luna», 3, maggio 1995, p. 36.

8 Ferdinando Taviani, *Il rasa dei dimenticati vivi*, in Maria Teresa Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa* cit., p. 88.

9 Per il nutrito corpus di recensioni di Franco Quadri si rinvia all'archivio di Repubblica e alla rassegna stampa pubblicata sul sito compagniadellafortezza.org. Per i contributi di Massimo Marino, oltre alle recensioni pubblicate prevalentemente su «L'Unità» e «Doppiozero» si rimanda almeno a: *Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo. Appunti per un libro sulla Compagnia della Fortezza*, «Prove di drammaturgia», XVII, 2 (dicembre 2011), pp. 6-11; *Buon Compleanno Fortezza!*, introduzione a Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Edizioni Clichy, Firenze 2013, pp. 11-16.

10 Di Scarpellini, su questo argomento, segnaliamo almeno *Milo Rau: Vangelo a una dimensione. Anche in Palestina nevica*, «Doppiozero», 23 aprile 2021.

11 Geoffroy de Lagasnerie, *L'art impossible*, Puf, 2020. Proprio nell'articolo citato sopra, Attilio Scarpellini sottolinea come l'arte, nella visione di de Lagasnerie, «deve rientrare nell'azione politica e dimostrare in essa la propria efficacia, smettendola di indulgere nell'allucinazione di un'impossibile autonomia rispetto al mondo».

12 Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021.

13 Sul fronte degli studi e della critica teatrale manca ancora una riflessione strutturata sull'argomento, ma è significativo che in una recente puntata di *Dilemmi* (trasmissione Rai scritta e condotta da Gianrico Carofiglio) dedicata proprio al rapporto tra arte e impegno politico, siano stati invitati a confrontarsi due intellettuali italiani, in rappresentanza di due punti di vista opposti: lo stesso Siti, la cui posizione è riassunta nel volume citato sopra, e Stefano Massini, uno dei più importanti drammaturghi italiani, propugnatore invece di un teatro *engagé*. (*Dilemmi*, RaiPlay.it, 23/05/22).

14 Walter Siti, *Contro l'impegno* cit., p. 24.

15 Piergiorgio Giacché, *Teatro Prigioniero* cit., p. 13.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Id., *Teatro antropologico: atto secondo* cit. Qui Giacché distingue un primo atto del teatro antropologico, come momento nel quale il teatro occidentale ha preso a esplorare mondi diversi, altri teatri, altre culture, altre storie, al fine di liberarsi dai suoi confini convenzionali e apprendere nuove possibili linee di condotta, e un secondo atto consistente in una rivoluzione del rapporto con l'alterità per la quale parte del teatro di sperimentazione si è completamente fuso con la suddetta alterità, come nel caso della Fortezza.

19 Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, in C. Bernardi, Benvenuto Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis, Milano 1998, p. 157.

20 Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia* cit.

21 Claudio Bernardi, *Il Teatro Sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004.

22 Rimandiamo almeno agli studi di Claudio Meldolesi. In uno dei suoi scritti decisivi sul teatro in carcere lo studioso si propone di superare l'antinomia tra le diverse posizioni rilanciando

il discorso sul piano delle dinamiche emotive: *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, «Teatro e Storia», IX, 16 (1994), pp.41-68. Con Meldolesi Punzo ha più volte dialogato in senso costruttivo, pur trovandosi su punti di vista non allineati. Si veda a questo proposito il breve scritto del regista apparso in un dossier a cura di Gerardo Guccini e Laura Mariani in memoria dello studioso scomparso nel 2009: «Essere ruffiani non si può, i ruffiani sono inconcludenti, per questo io e Claudio abbiamo sempre discusso. Abbiamo attraversato dei momenti difficilissimi, a ciascuno degli snodi fondamentali ci siamo ritrovati a difendere posizioni diverse. Ma questo rapporto è stato fondamentale: Claudio ha rappresentato per me una sorta di nobilissima controparte, una persona coltissima, che ha coltivato visioni straordinarie e io so benissimo che mi è servito da pungolo per cercare di precisare sempre meglio la mia stessa azione, per cercare di far capire anche all'esterno quello che faccio», «Prove di drammaturgia», XIX, 1-2 (2014), p. 58.

23 Così Paolo Billi, fondatore del Teatro del Pratello, definisce i giovani detenuti dell'Istituto Penale Minorile di Bologna con i quali lavora, in uno scritto in cui promuove un punto di vista diametralmente opposto rispetto a quello di Armando Punzo, specificando tra le altre cose di non essere interessato alla professionalizzazione dei detenuti-attori. Cfr. Paolo Billi, *Per un teatro di attori/non attori*, «Quaderni di Teatro Carcere», 7-8, 2019-2020, p. 32.

24 Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia* cit., p. 67.

25 Valentina Venturini, *A Theatre that is more than theatre. Dialogo immaginario con Ferdinando Taviani sul teatro in carcere*, «Teatro e Storia», XXXV, 42 (2021), p. 219.

26 Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro*, La casa Usher, Lucca 2011, p. 9.

27 Di "linguaggi di realtà" ha parlato in più occasioni Gerardo Guccini per riferirsi alle numerose forme di relazione tra teatro e realtà che popolano la scena contemporanea (compresa l'esperienza della Fortezza): *Per incominciare a parlare di "Linguaggi di Realtà" (1)*, «Catarsi», 25, 54/55 (novembre 2010); *Per incominciare a parlare di "Linguaggi di Realtà" (2)*, «Catarsi», 25, 56/57, (maggio 2011); *Recitare la performance epica*, «Acting Archives», I, 2 (novembre 2011). Questa definizione ha dato anche il titolo a una tavola rotonda al Dams di Bologna, i cui atti sono pubblicati in «Prove di Drammaturgia», 17, 2 (dicembre 2011) intitolato *Teatro/Realtà; linguaggi, percorsi, luoghi* (a cura di G. Guccini) in cui figura un ulteriore contributo dello studioso: *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*.

28 Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Utet, Torino 2015, p. 51.

29 Andrea Porcheddu, *Che c'è da guardare? La critica di fronte al teatro sociale d'arte*, Cue Press, Imola 2017.

30 Oltre agli Ubu, che hanno premiato negli anni regia, scene, musiche, costumi, segnaliamo anche il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali (2003), il Premio per la Cultura Contemporanea della Regione Toscana (2005), la Medaglia d'Argento della Presidenza della Repubblica assegnata dal Festival Viviani d'Impegno Civile (2009), il Premio Associazione Nazionale Critici di Teatro (2004), il Premio Carmelo Bene della Rivista lo Straniero (2004), il Premio Peppino Patroni Griffi (2012), il Premio Scenari Pagani (2015), il Premio Napoli (2016), il Sigillo d'Ateneo dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo (2018), la Medaglia del Presidente della Repubblica per il trentennale della Fortezza (2018), il Premio Le Economie della Fiducia – L'Impresa del bene del Corriere della Sera (2018), il Premio Nesi (2018), il Premio Speciale Fiesole (2018), il Premio Rotondi ai salvatori dell'Arte (2019) e il recente Premio Anima per il teatro (2022).

31 Tra questi segnaliamo almeno Maurizio Buscarino, Tommaso Le Pera, Oliviero Toscani, Stefano Vaja, Clara Vannucci e Guido Mencari.

32 Fin dalla nascita della Fortezza, in tutti i suoi interventi (saggi, interviste, convegni) Armando Punzo ha ribadito sistematicamente che la sua iniziativa non aveva alcun intento pedagogico e sociale ma era mossa da un'urgenza schiettamente artistica: lavorare con non professionisti, in un contesto libero da condizionamenti pratici o teorici preesistenti, per tornare alle origini del linguaggio teatrale e riscoprirne da zero necessità e potenzialità. A questo proposito si rimanda almeno a *Il teatro della fame* (1992) e *Limite e resistenza* (1998), due contributi scritti negli anni Novanta e più di recente raccolti in Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Edizioni Clichy, Firenze 2013.

33 Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità* cit., p. 51.

34 Ivi, p. 7-8.

35 Una storia emblematica di questa possibilità è quella di Aniello Arena, detenuto-attore, oggi uomo libero e attore di professione, che dopo aver incontrato il teatro grazie alla compagnia della Compagnia della Fortezza nel Carcere di Volterra, con cui ha collaborato per sedici anni, ha intrapreso una carriera cinematografica di successo, arrivando a vincere il Nastro d'Argento nel 2013 come attore protagonista nel film *Reality* di Matteo Garrone. La sua vicenda è raccontata nell'autobiografia, scritta con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*. Io, attore, fine-pena-mai (Rizzoli, 2013). Il caso Arena è certamente eccezionale ma non unico, e

mette in luce tutte le potenzialità di un percorso artistico professionale intrapreso anche in condizioni di detenzione.

36 Armando Punzo, *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Luca Sossella Editore, Bologna 2019, p. 90.

37 La richiesta di finanziamento è infine andata in porto e, dopo molte traversie per ottenere le varie autorizzazioni necessarie, al momento (nell'autunno 2022) è in atto la ratifica dell'esito del bando pubblico con cui è stato selezionato lo studio di architettura che progetterà la struttura, la prima al mondo con le caratteristiche descritte.

38 L'ultimo studio, con dati aggiornati al 2015 e realizzato dal Tavolo 9 (Istruzione, Cultura e Sport) degli Stati Generali sull'Esecuzione Penale, evidenzia che i detenuti che hanno l'opportunità di frequentare un percorso teatrale in carcere hanno un calo del tasso della recidiva dal 65% di media nazionale al 6%.

39 Armando Punzo, *Un'idea più grande di me* cit., p. 352.

40 Id., *È ai vinti che va il suo amore* cit., p. 45.

41 Id., *Un'idea più grande di me* cit., p. 34.

42 Ivi, p. 28.

43 Ivi, p. 348.

Per citare questo articolo

Riferimento cartaceo

Rossella Menna, «Contro il teatro sociale», *Mimesis Journal*, 11, 2 | 2022, 105-122.

Riferimento elettronico

Rossella Menna, «Contro il teatro sociale», *Mimesis Journal* [Online], 11, 2 | 2022, Messo online il 01 décembre 2022, consultato il 11 janvier 2023. URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/2592>

Autore

Rossella Menna

È studiosa di arti performative e critica teatrale. Sta svolgendo un dottorato di ricerca in studi letterari, linguistici e comparati all'Università di Napoli "L'Orientale" con una tesi sul teatro di Daria Deflorian. Come ricercatrice si occupa specialmente di drammaturgia e recitazione contemporanea. È docente a contratto di letteratura e filosofia del teatro all'Accademia di Brera. Co-dirige la rubrica teatrale di Doppiozero e collabora regolarmente con altre riviste di settore. La sua ultima pubblicazione come autrice è *Un'idea più grande di me*, un libro di conversazioni con Armando Punzo (Luca Sossella Editore 2019). Oltre a diversi programmi di sala e prefazioni ha curato *È ai vinti che va il suo amore* di Armando Punzo (Clichy 2013), *Incompiuto*. Pilade/Pasolini di Archivio Zeta (Fratelli Lega/Archivio Zeta 2016), e *Tre film*. Cinque drammaturgie dedicate al cinema di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini (Luca Sossella Editore 2022). Fa parte dei referendari e del comitato di gestione dei Premi Ubu ed è nella giuria del Premio Riccione per l'innovazione drammaturgica.

Diritti d'autore



Creative Commons - Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>