



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Gli statuti del Teatro Carcere in Italia:
compagnie, repertori, drammaturgie**

Facoltà di Lettere e Filosofia

**Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo
Dottorato in Musica e Spettacolo
XXXII ciclo**

**Candidata
Martina Storani
1470641**

**Tutor
Prof. Roberto Ciancarelli**

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 3
CAPITOLO PRIMO	
<i>1.1 Origini e storia del Teatro Carcere in Italia</i>	p. 7
<i>1.2 L'età adulta del teatro in carcere: i coordinamenti</i>	p. 22
<i>1.3 Teatro Carcere 3.0</i>	p. 31
CAPITOLO SECONDO	
<i>2.1 Gli studi e i problemi di definizione del campo</i>	p. 34
<i>2.2 Osservazioni</i>	p. 89
CAPITOLO TERZO	
<i>3.1 Teatro Carcere come teatro</i>	p. 93
<i>3.2 Un teatro di dilettanti</i>	p. 95
<i>3.3 La pedagogia nel Teatro Carcere</i>	p. 102
<i>3.3.1 Fort Apache Cinema Teatro: la pedagogia teatrale da dentro a fuori il carcere</i>	p. 108
<i>3.3.2 Jubilo nel carcere di Breslavia</i>	p. 115
CAPITOLO QUARTO	
<i>4.1 Premessa: come il teatro entra in carcere</i>	p. 123
<i>4.2 Gli statuti del Teatro Carcere</i>	p. 127
<i>4.2.1 Compagnie</i>	p. 128
<i>4.2.2 Repertori</i>	p. 138
<i>4.2.3 Drammaturgie</i>	p. 147
CONCLUSIONI	p. 161
APPENDICE FOTOGRAFICA	p. 169
BIBLIOGRAFIA	p. 177
SITOGRAFIA	p. 187

PRESENTAZIONE

L'idea di proporre un progetto dottorale sul Teatro Carcere prende spunto dalla presa di coscienza della mancanza di una esaustiva mappatura delle esperienze e delle compagnie. Tale lacuna è emersa durante l'elaborazione della mia tesi di Laurea Magistrale, incentrata sull'analisi del lavoro di una compagnia di attori liberanti ed ex detenuti, Fort Apache Cinema Teatro, motivando l'iniziativa di intraprendere un lavoro volto ad indagare l'effettivo stato delle attività di teatro recluso.

Nel corso della ricerca è emersa però anche l'*impasse* in cui sono incappati gli studi per quanto concerne il Teatro Carcere¹ e il teatro sociale² in senso più ampio. In particolare sembra mancare un'analisi degli aspetti strettamente teatrali: con la presente trattazione si vuole pertanto proporre una lettura del fenomeno del Teatro Carcere in Italia come teatro *tout court* e dei suoi statuti fondativi.

Esiste una stratigrafia complessa del fenomeno, all'interno della quale coesistono livelli di maturità artistica e di istituzionalizzazione distanti, tale da rendere impossibile una ricostruzione lineare delle sue origini, del suo sviluppo e del suo attuale stato. Sotto la dicitura Teatro Carcere viene compresa infatti una costellazione di iniziative molto diverse tra loro, sia per modalità processuali che per obiettivi programmatici.

Nel Capitolo Primo viene effettuata una ricostruzione storica delle origini del teatro recluso. Nel paragrafo *Origini e storia del Teatro Carcere in Italia* si individuano le principali proposte di datazione. Il secondo paragrafo del capitolo, *L'età adulta del teatro in carcere*, tratta di una fase più matura del fenomeno, nella quale si fa riferimento al progressivo riconoscimento delle attività dal punto di vista istituzionale e della formazione dei diversi coordinamenti regionali e nazionali. L'ultimo paragrafo, intitolato *Teatro Carcere 3.0*, accenna agli ancora più recenti tentativi di creare network internazionali tra associazioni che si occupano di teatro e reclusione in Europa e nel mondo.

Il Capitolo Secondo, *Gli studi e i problemi di definizione del campo*, è dedicato alla restituzione delle principali riflessioni teoriche. È stato necessario, ai fini di un più completo inquadramento del tema, fare riferimento non solo a studi specifici e settoriali sul Teatro Carcere, ma anche al ben più ampio panorama intorno al teatro sociale, all'interno del quale viene tradizionalmente considerato il teatro recluso.

¹ Cfr. V. Venturini, *Intorno al teatro in carcere: il mondo visto dalla luna*, in «Biblioteca Teatrale», n. 119-120, 2016, pp. 151-182: p. 152.

² Si faccia riferimento in particolare al Capitolo Secondo del presente elaborato (p. 33).

Da questo *excursus*, che analizza i contributi di numerosi studiosi, teorici e critici seguendo un criterio cronologico, emergono alcune questioni controverse e ricorrenti, come la circoscrizione dell'ambito di appartenenza di questi teatri nati in contesti di privazione, i numerosi tentativi definitivi, o la questione che concerne l'eventuale primato del processo e del profilo etico delle esperienze sul loro esito artistico. Una dicotomia che ha portato ad un accrescimento della nebulosa teorica sull'argomento.

Nel Capitolo Terzo si portano alla luce le peculiarità del Teatro Carcere che permettono di osservarlo come teatro. Tale scelta si basa sulla considerazione che questo non rappresenta un genere teatrale, né può essere sommariamente considerato come uno degli ambiti del teatro sociale. Può invece essere indagato, a partire da una caratteristica che accomuna tutte le esperienze, come teatro svolto con attori non professionisti.

Considerare il teatro nato negli istituti penitenziari come un teatro di dilettanti libera dall'interpretazione di un fatto artistico alla stregua di un intervento che abbia a che fare con l'intrattenimento o la risocializzazione dei detenuti, e di riportare il discorso su un piano prettamente teatrale. Metodologicamente, consente di prendere in analisi esperienze anche strutturalmente e stilisticamente eterogenee sulla base di criteri definiti, come la creazione di gruppi o compagnie intorno alla figura del regista, l'uso di determinati repertori o di modalità drammaturgiche alternative, senza forzarle all'interno di uno schema predefinito.

In particolare nel paragrafo *La pedagogia nel Teatro Carcere* si prende in esame l'aspetto pedagogico nel suo duplice significato di "educazione" del detenuto e di formazione dell'attore. Considerare la pedagogia nella sua accezione di modalità di trasmissione delle tecniche attoriali rappresenta di per sé un punto di vista innovativo negli studi sul teatro recluso, poiché viene raramente presa in esame. In questa parte dell'elaborato vengono analizzate le strategie pedagogiche attuate in particolare da Valentina Esposito e da Diego Pileggi, registi e conduttori di laboratori teatrali all'interno di due distinti istituti penitenziari. Oltre al contatto diretto avuto con svariate realtà di Teatro Carcere su tutto il territorio nazionale, è stato infatti regolarmente seguito il lavoro di questi due artisti, direttori rispettivamente della Compagnia Fort Apache Cinema Teatro di Roma e del gruppo Fundacja Jubilo, nato in Polonia ma appartenente al circuito italiano.

Il Capitolo Quarto si apre con un breve cenno al sistema legislativo e all'organizzazione del sistema penitenziario nazionale, per poi entrare nel merito dell'analisi degli statuti teatrali. Nel paragrafo *Compagnie* si propone una sistemazione delle forme di aggregazione dei gruppi teatrali nati all'interno di spazi reclusi, aspetto strettamente correlato alla tipologia di istituto carcerario nella quale si svolge l'attività. Il lavoro di ricognizione dei

gruppi di Teatro Carcere, propedeutico alla presente ricerca, viene dunque restituito all'interno di un discorso organico, nel quale sono indicate le principali esperienze come esempi dell'una o dell'altra tipologia aggregativa individuata.

È possibile consultare la mappatura completa delle iniziative, da me creata attraverso la bacheca virtuale Padlet, al link <https://it.padlet.com/martistor/mappatureateatrocarcere>. All'accesso viene visualizzata una carta geografica mondiale corredata da numerosi segnalatori sul territorio italiano, i quali indicano la posizione esatta di ciascun istituto detentivo dove è presente attività teatrale. La fruizione da parte dell'utente è del tutto simile alla nota applicazione GoogleMaps: utilizzando il cursore è infatti possibile trascinare, allargare o restringere la visualizzazione, in modo da "inquadrare" l'area scelta, evitando la sovrapposizione dei segnalatori. Cliccando su ciascuno di questi si apre una finestra contenente il nome dell'istituto carcerario, l'indirizzo e il corrispondente elenco delle associazioni che vi svolgono laboratori teatrali. Per ogni esperienza è stato inoltre inserito un link, che a sua volta indirizza direttamente al sito internet dell'associazione, alla pagina Facebook o ad altre fonti di approfondimento disponibili sul web. Tale lavoro apre la prospettiva futura di una mappatura europea, se non addirittura mondiale, di agile fruizione e di immediata lettura.

Nel paragrafo *Repertori* si guarda alle realizzazioni sceniche delle varie compagnie, che vengono però considerate come repertorio unificato, al fine di individuare eventuali ricorrenze nell'uso di testi classici, di opere teatrali o di riferimenti ai grandi autori. Di conseguenza è possibile constatare quali siano le principali tematiche collegate al Teatro Carcere.

Infine, nel paragrafo dedicato alle *Drammaturgie*, partendo dall'analisi della scrittura scenica proposta da Alessandra Rossi Ghiglione in *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, si riportano alcuni esempi di modalità di scrittura del testo e della messinscena adottate nelle realizzazioni teatrali delle compagnie detenute. In questa parte della trattazione è stata fondamentale la messa in relazione delle parole dei registi con la visione in prima persona di alcuni spettacoli delle relative compagnie. Inoltre la rivista «Quaderni di Teatro Carcere», edita dal Coordinamento Regionale dell'Emilia Romagna, si è rivelata strumento fondamentale per un confronto tra le possibilità di approccio al lavoro.

La ricerca, già ambiziosa nella sua progettazione iniziale, ha subito continue trasformazioni e rettifiche durante il percorso dottorale. All'iniziale proposta di una mappatura sul territorio nazionale si è andata sovrapponendo una certa insofferenza per la disorganicità

degli studi sull'argomento. Questo ha condotto ad una rivoluzione del sistema critico adottato all'interno della ricerca, in favore di una lettura scevra da preconcetti, che ha ampliato la portata del progetto stesso. Per questo, accanto allo studio delle varie fonti, sono stati preziosi gli anni dedicati all'osservazione continuativa di alcune esperienze di Teatro Carcere e la partecipazione a numerosi convegni e workshop, al fine di approfondire parallelamente il fronte teorico e quello delle pratiche. Il contatto con le esperienze è stato prezioso per riuscire a scremare, dal marasma dei contributi e delle opinioni, la propria linea di pensiero sulla base di quanto esperito in prima persona.

Nella ricerca ho riscontrato molteplici criticità. Trattandosi di un fenomeno in parte storicizzato, in parte in continuo sviluppo e immerso nella contemporaneità di chi lo indaga, il teatro nei contesti detentivi non si lascia osservare facilmente. A questo si aggiungano le oggettive difficoltà nell'incontro con le compagnie, legate alla limitata accessibilità dell'edificio penale, possibile solo previa richiesta formale e a seguito di un non certo immediato iter burocratico.

Non da ultimo, l'emergenza sanitaria esplosa in Italia nel 2020 e tuttora in corso ha ulteriormente reso problematica l'elaborazione del lavoro. La mobilità sul territorio nazionale è stata sospesa o fortemente limitata, rendendo impossibile la reperibilità di alcune pubblicazioni, ma soprattutto escludendo ogni possibilità di partecipazione ai laboratori interni agli istituti. In massima parte le esperienze di Teatro Carcere, salvo qualche eccezione, hanno a loro volta subito una battuta d'arresto. In alcuni casi gli incontri si sono svolti attraverso piattaforme web, come ho avuto occasione di sperimentare. Insieme ad altri operatori del gruppo Fort Apache e ai detenuti del carcere di Velletri sto conducendo un laboratorio teatrale, nato proprio all'inizio del periodo pandemico. Dopo mesi di incontri tramite piattaforma, siamo potuti effettivamente accedere agli spazi della Casa circondariale di Velletri soltanto per cinque sessioni. Attualmente siamo tornati alla modalità didattica a distanza, che garantisce quantomeno continuità nella relazione, ma a causa della quale le metodologie di lavoro risultano completamente stravolte e molto meno efficaci.

CAPITOLO PRIMO

1.1 Origini e storia del Teatro Carcere in Italia

Il Teatro Carcere, fenomeno ormai diffuso in Europa e nel mondo, ha visto uno sviluppo straordinario nel territorio nazionale italiano sia in termini qualitativi che quantitativi, vantando eccellenze in campo artistico e una copertura di intervento vicina al 60% degli istituti³. Come riporta il sito istituzionale del Ministero della Giustizia:

All'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso il teatro in carcere – già presente in molti istituti con attività amatoriali o tradizionali – assume significati, metodologie e obiettivi nuovi che si precisano e si consolidano nel tempo. [...] Ormai da molti anni, grazie alla continuità di alcune sue esperienze e alla qualità artistica delle sue opere e dei suoi interpreti, il Teatro in Carcere è entrato a far parte integrante della storia del teatro civile italiano⁴.

Per tentare di restituire una storia del Teatro Carcere in Italia si può fare riferimento, tra una moltitudine di scritti più o meno accreditati, al contributo di Monica Dragone in *Esperienze di teatro sociale in Italia*⁵, pubblicato nel 2000 nel volume *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*; al capitolo *Da Prometeo a Moreno, e oltre. Breve storia del teatro in carcere*⁶ di Emilio Pozzi e Vincenzo Cappellini, nel libro *Recito dunque so(g)no* edito nel 2009; al saggio, nello stesso testo, di Laura Calebasso dedicato a De Filippo, *Eduardo e i giovani a rischio*⁷. Fondamentale anche lo studio *Teatro e carcere in Italia*⁸ a cura di Massimo Marino che, sebbene non sembra avere propriamente come obiettivo una ricostruzione cronologica, riporta informazioni decisamente utili per l'orientamento in questo mare in tempesta. Accanto ai testi di studiosi e critici, ricchissima è inoltre la lista dei contributi che arrivano dagli "addetti ai lavori", materiali che coadiuvano alla ricostruzione in una prospettiva storica del teatro in carcere.

³ Secondo quanto riportato nella prima parte del volume *L'impatto del teatro in carcere*, pubblicato nel 2017, la percentuale degli istituti penali con un progetto teatrale interno corrisponde al 59%. Cfr. F. Giordano, F. Perrini, D. Langer, L. Pagano, G. Siciliano, *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Egea, Milano 2017, p. 16.

⁴ Cfr. sito ufficiale del Ministero della Giustizia, *Teatro in carcere*, 16/07/2018, <https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_0_6.page#r1a> (28/01/2020).

⁵ M. Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, in C. Bernardi, B. Cuminetti e S. Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano 2000, pp. 61-123.

⁶ E. Pozzi, V. Cappellini, *Da Prometeo a Moreno, e oltre. Breve storia del teatro in carcere*, in E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Recito dunque so(g)no*, Nuove Catarsi, Urbino 2009, pp. 17-20.

⁷ L. Calebasso, *Eduardo e i giovani a rischio*, in E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 36-39.

⁸ M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano (PI) 2008, pp. 28-31.

Fornire una storia del Teatro Carcere completa ed esaustiva non è nelle intenzioni di chi scrive. Si vogliono indicare piuttosto gli snodi fondamentali, giocando a rimbalzo tra le varie fonti come in un racconto a più voci. E come da paese a paese muta una vecchia leggenda, anche questa storia si frammenta, presenta versioni non sempre congrue e si presta a mistificazioni più o meno importanti.

Le fonti concordano però sull'importanza di un precedente che pare abbia lasciato un'impronta decisiva nell'immaginario collettivo italiano. Marino in *Teatro e carcere in Italia*, uno dei primi tentativi di ricognizione delle principali esperienze nazionali, scrive:

La preistoria del teatro in carcere in Italia inizia dalla tournée del San Quentin Drama Workshop, il gruppo fondato dall'ergastolano Rick Cluchey, graziato per meriti teatrali. Portò in Italia, in un giro organizzato da Pontedera Teatro, alcune opere di Beckett, suscitando un forte interesse per la forza e l'immediatezza degli attori e per l'esperienza del teatro in carcere⁹.

Il nome di Cluchey compare anche nella *Breve storia del teatro in carcere* di Pozzi e Cappellini. I due studiosi individuano però il primissimo intervento in carcere che preveda l'utilizzo dello strumento teatrale nello psicodramma di Jacob Levi Moreno:

Negli anni Trenta del Ventesimo secolo, il gruppo di Jacob Levi Moreno introduce gli esperimenti dello psicodramma fra i detenuti del carcere di Sing Sing. Jacob Levi Moreno, era d'origine rumena (diceva di sé di essere nato su un battello in navigazione sul Mar Nero in acque di confine nel 1889) ed ebbe modo di mettere a punto la sua teoria negli Stati Uniti. Veniva da Vienna dove aveva visto lo sviluppo delle teorie freudiane. [...]
Sosteneva il teatro della spontaneità, in contrapposizione al teatro di cartapesta¹⁰.

Ma subito Pozzi e Cappellini si pongono un interrogativo fondamentale: «Ma lo psicodramma è teatro?»¹¹. Rispondono dopo poche righe:

Lo psicodramma non è una rappresentazione teatrale. È una psicoterapia di gruppo con valenza di rappresentazione parateatrale. Quindi legami col teatro ci sono. Alcuni aspetti sono propri del teatro. O meglio alcuni aspetti del teatro, alcuni modi di rappresentarsi, hanno componenti dello psicodramma. Dai riti carnevaleschi, alla Commedia dell'arte, dai "maggi" alle diverse forme di improvvisazione teatrale, dall'happening al teatro di strada, dal teatro di provocazione del futurismo, dalla nascita del Living Theatre, a Grotowski, senza dimenticare Artaud e Pirandello, da taluni aspetti dello spettacolo circense al teatro cabaret, c'è tutta una serie di intrecci che hanno sempre come base la finzione rappresentativa che si può sviluppare, nell'improvvisazione, ad aperture di coscienza e a rivelazioni e confessioni di chi sta agendo come attore. Moreno definiva lo psicodramma "la scienza che esplora la verità attraverso mezzi drammatici"¹².

⁹ M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, cit., p. 28.

¹⁰ E. Pozzi, V. Cappellini, *Da Prometeo a Moreno, e oltre*, cit., p. 17.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, pp. 17-18.

Partendo dunque da una prospettiva incentrata sul «valore educativo e liberatorio»¹³ più che sulla specificità artistica del Teatro Carcere, anche Pozzi e Cappellini danno conto del rilievo che riveste l'iniziativa al San Quentin, specialmente per iniziare a parlare propriamente di un teatro recluso distante dalle finalità strettamente terapeutiche dello psicodramma moreniano, ma di cui pure evidenziano sostanzialmente gli aspetti "redentivi":

Un esempio, tra i più citati, è legato al nome di Rick Cluchey, detenuto a San Quentin, in California, condannato all'ergastolo. Il suo incontro con il teatro nel 1961 è diventata la chiave che gli ha aperto le porte della prigione. Cominciò a recitare testi di Beckett (sette produzioni in tre anni) e dopo alcuni anni ottenne la grazia per meriti artistici. "È stato Beckett e non il direttore della prigione a darmi la libertà, la libertà della mente, se non del corpo"¹⁴.

Numerosi sono gli articoli e i contributi relativi alla straordinaria storia di Rick Cluchey e all'avventura della sua compagnia, il San Quentin Drama Workshop (SQDW), molti dei quali sono comparsi nei giorni seguenti la sua morte, avvenuta nel dicembre del 2015. Edward Helmore scrive su «The Guardian» il 3 gennaio 2016:

In 1957, Cluchey, who died aged 82 on Monday in Culver City, California, was in the third year of a life sentence without parole for carjacking and armed robbery of a Los Angeles hotel courier when visiting actors performed the experimental masterpiece for inmates. [...] Cluchey, who was denied a seat at the performance because he was considered an escape risk, found a new calling in the experience of Beckett's work. He'd tried boxing, tried becoming a dental hygienist, but it was in Beckett that Cluchey – pronounced “clu-she” – found a path to rehabilitation that would transform his life. [...] For the next nine years, until his sentence was commuted in 1966, he ran the newly formed San Quentin Drama Workshop, drawing largely on Beckett's work¹⁵.

Un incontro folgorante quello tra carcere e teatro. Rhys Tranter in una intervista del 2015 a Cluchey riporta ulteriori notizie riguardo la compagnia che si esibisce nel '57 per i detenuti:

In November of that year, Herbert Blau and the San Francisco Actor's Workshop staged a production of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* for the inmate population. [...] Inspired by what he heard of Beckett's play, six months later the prisoners decided to stage a kind of response. It was a theatrical production of Reginald Rose's *12 Angry Men*, the story of a jury presiding over a homicide trial. The close quarters of the deliberation room, and the rising tension of the story, had a powerful effect. 'Our first play understated the situation, as close to 3,000 [men] had found Quentin a place to be angry.' Cluchey goes on: 'Four years and eight

¹³ E. Pozzi, V. Cappellini, *Da Prometeo a Moreno, e oltre*, cit., p. 18.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ E. Helmore, *Beckett's prison protege: the inmate who became a top interpreter of writer's work*, in «The Guardian», 03/01/2016, <<https://www.theguardian.com/culture/2016/jan/03/samuel-beckett-prison-rick-cluchey-inmate>> (10/04/2019).

productions later we discovered a copy of *Godot* in a *Theatre Arts* [magazine (Vol. XL, No. 8, August 1956)] and began staging the play'. He reveals that someone had the inspiration to invite Blau's company to see the prisoner's production. They came¹⁶.

La (probabile) prima esperienza di Teatro Carcere è dunque scaturita dalla visione di una *performance* – aspetto che conferma ancora una volta l'effettiva portata trasformatrice del teatro anche per lo spettatore e che lo qualifica come partecipante¹⁷ – e avviene per germinazione spontanea: i reclusi danno origine ad una compagnia teatrale autogestita.

È probabile però che le condizioni "ambientali" del San Quentin fossero già favorevoli all'attecchimento di iniziative culturali, come Walter Valeri scrive in *Cinquanta anni di teatro in carcere negli USA – Dal 1957 al 2007*:

Il primo teorico e sostenitore della biblioterapia fu Herman Spector, bibliotecario del carcere di San Quintino dal 1947 al 1968. Per oltre vent'anni, Spector annotò scrupolosamente i vari e diversi comportamenti dei detenuti. In quel diario mostrava, in termini di cambiamento della personalità, i risultati positivi raggiunti con la biblioterapia. Per maggiori informazioni su Herman Spector e la biblioterapia è utile ancora oggi leggere il libro di Eric Cummins, *Rise and Fall of California's Radical Prison Movement* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1994). Nel testo Cummins descrive l'esperienza di Spector come fondamentale per capire le circostanze che favorirono la nascita e sviluppo del movimento culturale e i reali cambiamenti nella vita quotidiana dei detenuti nelle prigioni californiane fra il 1950- 1980. [...] Non è un caso se nello stesso carcere di San Quintino ha avuto luogo anche il primo laboratorio di pittura per detenuti con una mostra aperta al pubblico nel 1950 dal titolo *San Quentin Art Show*¹⁸.

Cluchey testimonia come i detenuti abbiano subito potuto identificarsi nell'assurdità della situazione della *pièce* beckettiana, complice la profonda comprensione della tematica dell'attesa. Come riporta Valeri:

L'uso del teatro in carcere in modo significativo avviene per la prima volta sempre a San Quintino. Si tratta della famosa rappresentazione di *Aspettando Godot* che gli attori del San Francisco Actor's Workshop realizzarono il 19 novembre del 1957. Uno spettacolo fondamentale ed entusiasmante, prodotto espressamente per i 1400 prigionieri del carcere di massima sicurezza. "I detenuti apprezzarono lo spettacolo e sembrarono capire subito lo spirito che animava *Godot*" ricorda Rick Cluchey, allora detenuto nel carcere; "molto meglio del pubblico normale. Erano fisicamente e naturalmente in grado di identificarsi con il tema dell'attesa e l'assurdità di una vita spesa fra quattro mura, senza speranza o prospettiva

¹⁶ R. Tranter, *San Quentin and Samuel Beckett: an interview with Rick Cluchey*, 15/05/2015, <<https://rhystranter.com/2015/05/15/rick-cluchey-san-quentin-drama-workshop-beckett-interview/>> (10/04/2019).

¹⁷ Cfr. P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini, Milano 1991, p. 30: il ruolo dello *spettatore* – a maggior ragione in quel teatro che sceglie di sottolineare la sua essenza relazionale – è in fondo quello di un letterale "partecipante osservatore". [...] Lo spettatore a teatro esercita molto probabilmente proprio il ruolo e il modo contrario dell'osservatore-partecipante antropologo.

¹⁸ W. Valeri, *Cinquanta anni di teatro in carcere negli USA – Dal 1957 al 2007*, in «La macchina sognante», 31/12/2017, <<http://www.lamacchinasognante.com/cinquanta-anni-di-teatro-e-carcere-negli-usa-dal-1957-al-2007-walter-valeri/>> (10/04/2019).

futura.” Da quell’esperienza nacque il San Quentin Drama Workshop. La prima vera compagnia teatrale americana (e forse del mondo) composta dagli stessi detenuti. Una compagnia diretta dallo stesso Cluchey fino alla sua morte nel 2015, e che svolge ancora attività nelle carceri degli Stati Uniti e in ambito internazionale¹⁹.

Qualche anno dopo lo spettacolo del San Francisco Actor’s Workshop, il SQDW inizia a lavorare sui testi di Samuel Beckett. Fra il 1961 e il 1963 vengono allestite due produzioni di *Aspettando Godot*, in cui Rick Cluchey interpreta Vladimiro, e *L’Ultimo Nastro di Krapp*, di cui è protagonista. Quando viene rilasciato sulla parola per meriti artistici – è il 1966 – continua la sua attività teatrale, portando i suoi lavori anche all'estero. In occasione di una piccola tournée europea, nel 1974, l'ex ergastolano conosce personalmente Samuel Beckett a Parigi. È l’inizio di una duratura amicizia e di una stretta relazione artistica²⁰. In un articolo uscito sul quotidiano «la Repubblica» nel 1984, l'intervista riporta il racconto di questo fecondo incontro attraverso le parole di Cluchey:

Quando ancora ero a San Quentin io gli scrissi che noi detenuti avevamo fatto degli allestimenti di alcuni suoi testi. Fu il primo approccio. Poi dieci anni dopo, dopo aver avuto il condono della pena mi trovavo in Scozia; gli scrissi per chiedergli se potevo mettere in scena *Finale di partita*. Lui mi rispose affermativamente e non chiedeva nemmeno i diritti d'autore. Il nostro spettacolo ebbe successo, e nel '74, mentre eravamo in tournée con *Finale di partita* e *La gabbia*, un testo scritto da me sulla mia esperienza carceraria, fummo invitati a Parigi al Centro culturale americano. Beckett mi volle vedere. Ci incontrammo in rue du Dragon per un caffè. Mi trovai davanti un uomo gentile, generoso. Parlammo per un'ora, anzi parlai soprattutto io perché lui era interessato soprattutto alla mia vita. Diventammo amici, e da lì cominciò la nostra collaborazione²¹.

Il sodalizio artistico tra Cluchey e il drammaturgo inizia con un aiuto regia nel '75 per il *Godot* in programmazione allo Schiller Theater di Berlino, per poi suggellarsi negli allestimenti successivi de *L'ultimo nastro di Krapp* e *Finale di partita*, nei quali Beckett dirige l'attore ex detenuto²².

Il 1984 è cruciale per quanto riguarda il Teatro Carcere in Italia, perché proprio in questo anno l'esperienza americana del SQDW irrompe nel panorama nazionale grazie al progetto organizzato da Pontedera Teatro, intitolato *Beckett directs Beckett*. Roberto Bacci testimonia la forza di questo incontro, l'importanza del "contatto fisico" con questi spettacoli per il gruppo degli attori di Pontedera. Di più ancora, la memoria delle *pièces* è ancora vivida

¹⁹ W. Valeri, *Cinquanta anni di teatro in carcere negli USA – Dal 1957 al 2007*, cit., s.p.

²⁰ Cfr. sito del CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, <<http://www.cssudine.it/stagione-contatto/1984/841/contatto-beckettaspettando-godot>> (10/04/2019).

²¹ A.B., *Il mio Godot da San Quentin a Beckett*, in «la Repubblica», 04 novembre 1984, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/11/04/il-mio-godot-da-san-quentin-beckett.html>> (10/04/2019).

²² Cfr. R. Tranter, *San Quentin and Samuel Beckett: an interview with Rick Cluchey*, cit., s.p.

nel regista Bacci al momento della costruzione di un nuovo allestimento di *Aspettando Godot*, ben vent'anni dopo, nel 2005:

Nel 1984, il Teatro di Pontedera aveva avuto l'onore e la fortuna di produrre per l'Italia un progetto dal titolo Beckett directs Beckett ovvero una trilogia (*Aspettando Godot*, *Finale di Partita* e *L'Ultimo nastro di Krapp*) con la supervisione di Samuel Beckett stesso e l'interpretazione del S. Quentin Drama Workshop diretto dall'ex ergastolano e amico di Beckett, Rick Cluchey. Il contatto fisico con quell'esperienza era stato per noi fondamentale per percepire "dal vivo" il tipo di lavoro che lo stesso Beckett intendeva si realizzasse nella messa in scena delle sue opere, soprattutto per ciò che riguardava la libertà possibile all'interno di una macchina drammaturgica assolutamente precisa e "musicale". Così, quando *Aspettando Godot* è diventato il fantasma a cui dare corpo, la scelta di come lavorare per la sua messa in scena non poteva che essere quella della fedeltà alla scrittura originale, trovando tuttavia i necessari tradimenti per dialogare con il testo. Si è aperto così un mondo nuovo in cui vivono antiche domande²³.

Anche Claudio Meldolesi, a distanza di dieci anni, ricorda la visione di "quel Rick Cluchey che ha poi emozionato anche il pubblico italiano in una tournée dei primi anni ottanta"²⁴. Cluchey, riconosciuto come precursore del fenomeno, viene menzionato spesso da studiosi e operatori del Teatro Carcere e oltre a esibirsi nei teatri con il suo *Krapp's Last Tape*, l'attore ha tenuto vari workshop di formazione in Italia. Come ricorda Valeria Ottolenghi nell'articolo *Uno spettacolo mitico con la regia dello stesso Samuel Beckett*, a seguito del laboratorio realizzato da Cluchey e Charles Krance nel 2011 a Casalmaggiore, «alcuni dei partecipanti hanno deciso di mettere realmente in scena i testi di Beckett su cui hanno lavorato»²⁵. A tre anni dalla scomparsa, Yosuke Taki, da tempo impegnato in una indagine sul rapporto tra Samuel Beckett e la prigione, lo ricorda nell'articolo *In memoria di Rick Cluchey (1933-2015)*²⁶.

Di fatto non sono pochi i casi di interesse da parte degli artisti per il mondo della marginalità, né i casi di letterati e teatranti che abbiano esperito in prima persona la carcerazione. Individuare pertanto l'atto di nascita del Teatro Carcere come fenomeno e non come sporadico episodio è tutt'altro che semplice.

Senza partire da troppo lontano, scomodando esperienze come quella del Living Theatre, o personalità del mondo culturale di ogni secolo e nazionalità, come Bob Wilson,

²³ Dalla presentazione dello spettacolo *Aspettando Godot* di S. Beckett, regia di Roberto Bacci, debuttato il 21 ottobre 2005, prodotto dalla Fondazione Pontedera Teatro. Cfr. sito ufficiale del Teatro Era di Pontedera, <<http://www.teatroera.it/evento/aspettando-godot>> (10/04/2019).

²⁴ C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, in «Teatro e Storia», n. 16, 1994, p. 41.

²⁵ V. Ottolenghi, *Uno spettacolo mitico per la regia dello stesso Samuel Beckett*, in «Catarsi-Teatri delle Diversità», anno XVI, nn. 56-57, maggio 2011, p. 37.

²⁶ Cfr. Y. Taki, *In memoria di Rick Cluchey (1933-2015)*, in «Cercare - Carcere anagramma di», nn. 2-3, luglio 2018, pp. 96-97.

Genet, Dostoevskij, o il Marchese de Sade, un illustre caso italiano è rappresentato da Eduardo de Filippo.

Come scrive Laura Calebasso, accettata la carica di senatore a vita nel 1981 proposta dall'allora Presidente della Repubblica Sandro Pertini, De Filippo avvia un progetto teatrale nel carcere minorile Filangieri di Nisida:

Va ricordato che il primo intervento, come senatore a vita - nomina che accettò dal Presidente Pertini nel 1981 con molta riluttanza - lo fece non parlando di teatro ma illustrando una proposta al ministro di Grazia e Giustizia, sulle condizioni dei giovani detenuti nell'Istituto Filangieri di Napoli e sul come educarli per trovare sbocchi di lavoro e inserimento nella società. [...]

Non sappiamo con quali parole il Presidente Pertini lo persuase. Conosciamo invece il carattere del discorso che Eduardo tenne il giorno della sua nomina e l'impegno che ne conseguì, soprattutto in favore dei minori. Conosceva personalmente molti ragazzi di Napoli e intratteneva una corrispondenza con alcuni detenuti del carcere minorile.

Così il 26 settembre 1981 sbigottì l'uditorio e invece di parlare di teatro, come tutti si aspettavano, sollevò la questione dei così detti giovani "a rischio". Subito dopo fece una visita ufficiale al Carcere Minorile di Napoli Gaetano Filangieri puntando l'attenzione al diritto fondamentale di essere aiutati a trovare una valida alternativa alla delinquenza e all'emarginazione, una volta dimessi²⁷.

Nasce nell'Istituto Penale per Minori di Nisida, isola nei pressi di Napoli, un laboratorio di scenotecnica per i ragazzi detenuti, un centro di apprendistato artigiano volto all'acquisizione di un mestiere spendibile nella società una volta scontata la condanna. Sebbene non ci sia nel progetto di De Filippo la costituzione di una vera e propria compagnia e sebbene non sia accertata la partecipazione dei ragazzi detenuti in qualità di attori, questo rappresenta forse il primo esempio di laboratorio teatrale all'interno di un carcere italiano, dove i ragazzi vivono l'esperienza della messa in scena in prima persona:

Da questo disegno nacque dapprima nel carcere di Nisida un laboratorio diretto da Eduardo stesso e dal suo collaboratore Bruno Garofalo, dove i ragazzi potevano imparare le basi della scenotecnica. Fu costruito un teatro in miniatura all'interno del carcere, per permettere agli apprendisti di fare esperienza. Il 26 luglio 1982 fu messo in scena *Annella di Porta Capuana* il primo spettacolo, con regia di Antonella Romano, la partecipazione di Rosalia Maggio e Carlo Croccolo, di cui Ferruccio Marotti conserva un ricordo molto significativo «[...] improvvisamente si scatenò una bufera. Eduardo restò impassibile sotto la pioggia e il vento per tutto il primo atto, per rispetto nei confronti dei ragazzi che ci recitavano. E aveva ottantadue anni». [...] A quel primo spettacolo parteciparono personaggi famosi, in modo da far conoscere l'iniziativa alla gente²⁸.

Il progetto all'interno del carcere naufraga dopo pochi anni per mancanza di fondi, scrive Calebasso, ma la militanza dei collaboratori di De Filippo, determinati a proseguire il lavoro anche dopo la sua morte, porta alla costituzione di un programma esterno per la

²⁷ L. Calebasso, *Eduardo e i giovani a rischio*, cit., pp. 36-37. Le fonti principali cui l'autrice fa riferimento in nota sono: E. Pozzi, *Parole 'mbrugliate*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 348-353; I. Quarantotti De Filippo, S. Martin (a cura di), *Eduardo De Filippo*, Mondadori, Vicenza 1986, p. 171.

²⁸ L. Calebasso, *Eduardo e i giovani a rischio*, cit., pp. 37-38.

formazione dei giovani detenuti degli istituti di Nisida e Airola. Grazie alla famosa "Legge Eduardo", la Legge Regionale n.41 promulgata nel novembre del 1987, vengono attivati laboratori vicini agli edifici, ma estranei all'amministrazione dei due penitenziari²⁹.

Il sistema detentivo per i minori presenta sostanziali differenze dai regimi previsti per gli adulti e tali peculiarità si ripercuotono necessariamente sulle esperienze teatrali svolte al loro interno. Data la specificità e la delicatezza del contesto minorile, che meriterebbe uno studio autonomo ben più approfondito, non è nelle intenzioni di chi scrive prendere in esame quelle esperienze, riguardo alle quali non produco pertanto una bibliografia. Tuttavia è necessario talvolta farvi riferimento, come in questo caso, per ricostruire i tasselli del nodoso albero genealogico del Teatro Carcere in Italia. Se è vero infatti che lo sforzo di De Filippo sembra più volto all'insegnamento del mestiere di tecnico che di quello d'attore, è altresì vero che questo suo impegno ha portato all'ideazione di spettacoli e testi che saranno importantissimi per le future compagnie di Teatro Carcere, come la versione in napoletano de *La tempesta* di Shakespeare, tradotta da Eduardo e sua moglie Isabella per il primo esito del laboratorio nel carcere minorile di Benevento³⁰.

È ancora il 1982 quando Antonio Turco, educatore poi Direttore dell'Area Pedagogica e responsabile delle attività culturali della Casa di Reclusione di Rebibbia, avvia nel penitenziario romano un laboratorio teatrale rivolto ai detenuti adulti e costituisce una prima compagnia, il Teatro Gruppo, rinominata in seguito Compagnia Stabile Assai³¹. Si riscontrano però in alcune fonti delle incongruenze per quanto riguarda le primissime attività, come nelle coordinate proposte da Massimo Marino in *Teatro e carcere in Italia*, dove si riportano notizie ben diverse: «i primi interventi sono realizzate (sic!) da Renato Vannuccini a Rebibbia a partire dal 1982»³².

Lo studio di Marino offre al lettore alcuni elementi fondamentali per una prima conoscenza delle leggi che regolano le attività culturali nelle carceri e della specificità del contesto, una panoramica delle maggiori esperienze teatrali recluso fino al 2008, oltre ad un primo tentativo di analisi attraverso dei questionari compilati dai registi e dai conduttori dei laboratori. In alcuni passaggi si svela però un certo livello di approssimazione, proprio come nel caso dell'indicazione sopra riportata: il nome di Vannuccini non è Renato, ma Riccardo. Inoltre, in base a quanto sostenuto da Turco e alle notizie riportate dallo stesso Vannuccini nel

²⁹ Cfr. L. Calebasso, *Eduardo e i giovani a rischio*, cit., p. 38.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ A. Turco, *Compagnia Stabile Assai. Rebibbia Casa di Reclusione, Roma*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., p. 179.

³² M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano (PI) 2008, p. 28.

contributo *Artestudio*³³, è noto come il regista abbia iniziato le sue attività teatrali nelle carceri romane di Regina Coeli e di Rebibbia molto tempo dopo, nel 1994³⁴.

Come accennato, Antonio Turco non è un vero e proprio teatrante, sebbene la sua "militanza operativa", come lui la definisce, tesa a garantire i diritti dei cittadini detenuti lo abbia portato all'uso continuativo del teatro come attività trattamentale, tanto da ottenere vere e proprie conquiste anche a livello normativo³⁵.

Per vedere dei professionisti dirigere un gruppo di attori detenuti bisogna attendere però il 1987³⁶, quando Alfonso Santagata e Claudio Morganti mettono in scena lo spettacolo *Andata e ritorno* con i detenuti della Casa Circondariale di Lodi:

Il progetto era nato da un'idea di Renato Palazzi, allora direttore della Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano, che aveva promosso e sostenuto l'iniziativa assieme alla Casa circondariale di Lodi, al Comune di Lodi e alla Casa editrice Ricordi. Alfonso Santagata e Claudio Morganti erano entrati in carcere la prima volta nel febbraio 1987 e avevano avuto complessivamente venticinque incontri con i detenuti e una quindicina di giorni per le prove nel seminterrato dell'istituto, coadiuvati dal lavoro di alcuni operatori della Civica e dal sostegno della giovane direttrice Armida Miserere³⁷.

Cristina Valenti la indica come «l'esperienza precorritrice in assoluto – ma non si poteva immaginare allora – delle tante incursioni che dall'inizio degli anni novanta avrebbero disegnato l'ampia e articolata realtà del teatro recluso [...]»³⁸.

Il 10 ottobre 1986 entra in vigore la Legge n. 663³⁹, *Modifiche alla legge sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure private e limitative della libertà*, detta Legge Gozzini, che interviene sulla flessibilità della pena:

³³ R. Vannuccini della Pietra, *Artestudio. Casa di reclusione di Rebibbia, Roma*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 175-178.

³⁴ Ivi, p. 175.

³⁵ In particolare Antonio Turco si attribuisce una modifica *in melius* (interpretazione estensiva) dell'art. 30 dell'Ordinamento Penitenziario prima dell'avvento della Legge Gozzini (Legge 10 ottobre 1986, n. 663) e la possibilità di fruizione dell'art. 21 per "prestazione artistica retribuita". Per approfondimenti sull'esperienza professionale di Antonio Turco cfr. <<http://www.psicoius.it/staff-e-biografie/dott-antonio-turco/>> (25/08/2020).

³⁶ Beatrice Montorfano, in una tesi del 2015, scrive in una nota che Gigi Conversa conduce un'attività teatrale tra il 1976 e il 1977 nel carcere minorile di Casal del Marmo, non citando però alcuna fonte al riguardo (cfr. B. Montorfano, *Autore, attori, personaggi: Shakespeare nel teatro in carcere*, Dip. Filologia, Letteratura e Linguistica, Università di Pisa, a.a. 2014-2015, p. 21, <<https://core.ac.uk/download/pdf/79618121.pdf>>, 25/08/2020); Meldolesi fa cenno ad un'altra esperienza guidata da Gigi Conversa nel carcere di Rebibbia di cui darebbe testimonianza il racconto autobiografico *La tana della iena* di Hassan Itab, ma di cui non indica datazioni (cfr. C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 53). Le notizie al riguardo sono esigue e confuse, pertanto si ritiene di non prendere a riferimento l'esperienza di Conversa.

³⁷ C. Valenti, *Alfonso Santagata. "L'uomo contro il destino"*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 283-284.

³⁸ Ivi, p. 282.

³⁹ Per il testo completo della Legge 663/1986 si veda il sito della «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana»: <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1986/10/16/086U0663/sg>> (25/08/2020).

Si tratta cioè della possibilità di modulare e graduare la pena nel corso dell'esecuzione in modo da favorire il processo rieducativo del condannato.

La flessibilità si realizza attraverso una serie di strumenti, noti come i "benefici" della Gozzini, la cui finalità è ora quella di consentire un graduale reinserimento del condannato, favorendo contatti con l'esterno, ora quella di ridurre la durata della pena ovvero di sostituire la sanzione carceraria con una misura alternativa.

La legge Gozzini individua misure alternative per offrire maggiori possibilità di scontare la pena fuori dal carcere; sancisce la partecipazione del detenuto al trattamento e la possibilità di premiare il suo impegno con la concessione di benefici: dovendo promuovere il recupero, il carcere dovrebbe essere un'istituzione aperta alla realtà esterna.

La legge inoltre prevede corsi di istruzione, di formazione professionale e attività culturali e ricreative; assicura il lavoro e la carcerazione in istituti vicini al luogo di residenza della famiglia, anche se molto spesso quest'ultima previsione non viene applicata. Va ricordato che nessuno dei "benefici" della Gozzini è "automatico", in quanto sempre l'applicazione è subordinata ad una valutazione complessiva della condotta tenuta dal condannato e della sua partecipazione al processo rieducativo⁴⁰.

Le modificazioni attuate hanno dunque il merito di favorire le iniziative culturali e gli scambi tra gli istituti penitenziari e il mondo esterno, oltre a quello di ammettere tra le varie attività anche quella teatrale nel percorso di reinserimento del detenuto⁴¹, dando una spinta decisiva al teatro recluso in Italia. Tuttavia, come scrive Cristina Valenti, «[...] il teatro in carcere non aveva ancora avuto il suo "atto di nascita", come attività stabile e come "genere" riconosciuto e riconoscibile sulla base di precisi attributi e di un peculiare modo di essere»⁴². Le modalità di lavoro di Santagata, in base a quanto restituisce Valenti, non sembrano essere dissimili da quelle attualmente adottate dalla maggior parte delle esperienze di Teatro Carcere, soprattutto per quanto riguarda una prima fase di conoscenza reciproca e un processo pedagogico basato su esercizi immaginativi e improvvisazioni intorno a temi che non toccano direttamente (o solamente) la condizione carceraria, ma che sono molto sentiti dal gruppo, come quelli dell'attesa, del viaggio, di una vita altra⁴³. Anche nei riferimenti strettamente teatrali utilizzati da Santagata si ritrovano due nomi affatto insoliti per il teatro in carcere: quelli di Antonin Artaud e di Samuel Beckett⁴⁴.

Invece di questa primissima esperienza però il 1988 potrebbe essere considerato il vero "anno zero" del Teatro Carcere. Nel saggio *Teatro Prigioniero*, Piergiorgio Giacchè individua nel lavoro avviato in quell'anno da Armando Punzo e dall'associazione Carte

⁴⁰ Il commento alla Legge 663/1986 è ricavato dalla rivista on-line «Ristretti orizzonti», curata da cittadini detenuti della Casa di Reclusione di Padova e dall'Istituto di Pena Femminile della Giudecca, oltre che da operatori volontari:
<<http://www.ristretti.it/areestudio/donne/ricerche/mattei/primo.htm#La%20legge%20663/1986:%20la%20Legge%20Gozzini>> (25/08/2020).

⁴¹ Cfr. C. Valenti, *Alfonso Santagata. "L'uomo contro il destino"*, cit., p. 283.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. Ivi, p. 285.

⁴⁴ Cfr. Ivi, pp. 288-289.

Blanche⁴⁵ nel carcere di Volterra l'«atto di nascita»⁴⁶ del fenomeno. La Compagnia della Fortezza, questo il nome del gruppo, è di fatto una delle realtà più longeve di Teatro Carcere e dagli esiti artistici più apprezzati da pubblico e critica⁴⁷.

Pur essendo a conoscenza dell'esperienza di Sant'Agata e Morganti⁴⁸, Giacchè individua nella stabilizzazione dell'attività della Compagnia della Fortezza il merito per il quale essere presa a riferimento per la datazione del teatro recluso in Italia:

Alfonso Sant'Agata e Claudio Morganti sono stati i pionieri di un teatro carcerario (anche prima di lavorare in una casa di pena), ma, una volta lasciato un loro importante segno, hanno scartato subito il disegno di un teatro da galera. Armando Punzo ha invece legato il suo nome (e non solo) al teatro dei suoi detenuti-attori, senza più riuscire a sbarazzarsene malgrado sia da tempo alla ricerca di un teatro altrettanto libero e altrettanto suo, fuori dal carcere. [...] La Compagnia della Fortezza di Volterra ha fatto la differenza che passa tra una montagna di esperimenti e il topolino di una vera esperienza. Che poi questo piccolo organismo vivente si sia arrampicato fino al successo non è un fatto indifferente, ma all'esperienza di Armando Punzo e dei suoi detenuti-attori, prima del merito, va riconosciuto un metodo che non aveva precedenti e non ha ancora eguali⁴⁹.

La Compagnia della Fortezza traccia dunque un segno netto nel panorama dell'allora sconosciuto Teatro Carcere, in pochi anni rende strutturale l'intervento e trasforma sensibilmente gli spazi interni al carcere, fino ad arrivare a invadere (o evadere) la scena teatrale esterna nel 1993⁵⁰.

Punzo rivendica una totale autonomia per quanto riguarda la sua formazione personale, dichiarando in un'intervista di Letizia Bernazza: «sono un autodidatta, non ho mai voluto frequentare una scuola di teatro, né entrare in strutture di teatro istituzionale»⁵¹. Allo stesso modo sostiene di aver preso la decisione di avviare un laboratorio con i detenuti del carcere volterrano per la semplice «idea di fare uno spettacolo con tanti attori»⁵². I primi anni Ottanta sono un periodo di particolare fervore teatrale per la città di Volterra, dove Punzo dal 1983 entra a far parte del Gruppo Internazionale Avventura⁵³, nato a seguito della sessione

⁴⁵ Cfr. L. Bernazza, V. Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 1998, pp. 119-120.

⁴⁶ P. Giacchè, *Teatro Prigioniero*, in M. Buscarino, *Il teatro segreto*, Leonardo Arte, Milano 2002, pp. 13-18: 14.

⁴⁷ Cfr. M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, cit., p. 83.

⁴⁸ Cfr. P. Giacchè, *Teatro Prigioniero*, cit., p. 14.

⁴⁹ P. Giacchè, *Teatro Prigioniero*, cit., p. 14.

⁵⁰ Per un ulteriore approfondimento sulla nascita e sulla storia della Compagnia della Fortezza cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/cera-una-volta/>> (17/08/2020).

⁵¹ L. Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con armando Punzo*, in L. Bernazza, V. Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 25.

⁵² Ivi, p. 23.

⁵³ Ivi, p. 119.

dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA) di Eugenio Barba aperta nel 1981⁵⁴. A tali esperienze partecipano molte personalità della scena internazionale e verrebbe da chiedersi se la memoria (o la visione) degli spettacoli realizzati da Beckett e Cluchey nel 1984 non abbia in qualche modo raggiunto il regista Armando Punzo. Al di là di tali supposizioni, seppure a diversi anni di distanza, almeno un incontro tra il regista della Compagnia della Fortezza e Cluchey è effettivamente avvenuto: nel programma del Festival VolterraTeatro del 2008, di cui Punzo è Direttore Artistico, Rick Cluchey è ospite d'onore con il suo ormai famoso *Krapp's Last Tape*⁵⁵.

La Compagnia della Fortezza, sebbene sia un esemplare caso di studio, rappresenta di fatto un'eccezione nella storia del Teatro Carcere. Punzo è riuscito prima a farsi "rinchiudere" nel penitenziario, poi a farsi "liberare" insieme agli attori detenuti e ad entrare a far parte della direzione di uno dei maggiori festival teatrali italiani. Nel saggio *VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo* Benedetta Pratelli ripercorre la storia del Festival dalle origini al 2016, in un viaggio a tappe: dagli anni della direzione Gassman-Nicolini (1987-1989), a quelli della direzione unica di Roberto Bacci (1990-1996), passando per il triennio di codirezione di Bacci e Armando Punzo (1997-1999), per poi concludere con il periodo della direzione del solo Punzo e dell'associazione Carte Blanche⁵⁶. Sin da subito, dice Pratelli, tra Bacci e Punzo «la codirezione non si sviluppò come collaborazione, ma piuttosto come separazione dello stesso festival in due entità distinte»⁵⁷.

Alla vigilia dell'edizione del nuovo millennio, Roberto Bacci abbandona la direzione di VolterraTeatro «a seguito di una serie di duri scontri ideologici tra gli organizzatori e mancate comunicazioni da parte del Comune di Volterra»⁵⁸, lasciando la direzione dell'edizione del 2000 a Punzo e Carte Blanche. Nel saggio Pratelli sottolinea come Punzo

⁵⁴ Per approfondimenti sulla II Sessione dell'ISTA, tenutasi a Volterra e Pontedera, dal 5 agosto al 7 ottobre 1981, cfr. <<http://old.odinteatret.dk/research/ista/international-sessions/1981-volterra-and-pontedera,-italy.aspx>> (17/08/2020).

⁵⁵ Cfr. Programma del XXII Festival VolterraTeatro:

<http://www.volterrateatro.it/2008/programma_main.htm#ospite> (17/08/2020).

⁵⁶ Cfr. B. Pratelli, *VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo*, in «MimesisJournal», anno VII, n. 2, 2018: <<https://journals.openedition.org/mimesis/1503>> (17/08/2020).

⁵⁷ Scrive Pratelli: «Nel 1997, in seguito al risultato positivo ottenuto durante Volterra Teatro X dall'associazione Carte Blanche, l'amministrazione provinciale, i Comuni di Volterra e degli altri paesi coinvolti nella manifestazione decidono all'unanimità di affidare la direzione del festival in maniera paritaria alla stessa associazione volterrana e al già conosciuto CSRT (divenuto nel 1996 Pontedera Teatro). Inizia così il nuovo esperimento di codirezione, che andrà avanti per tre anni dando vita a un festival rinnovato e ricco di appuntamenti. [...] se nel 1997 è ancora possibile trovare un ampio approfondimento sulle pratiche teatrali dell'Odin Teatret, se l'attrazione per il teatro esotico, per le danze orientali e per compagnie internazionali legate al terzo teatro accompagna la programmazione per tutto il triennio, allo stesso modo cresce in maniera inequivocabile l'interesse per il nuovo teatro nato negli anni Novanta, per il teatro civile e per gli studi a esso correlati». *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

abbia coinvolto molto più le realtà locali nella realizzazione del Festival⁵⁹ e come progressivamente la Compagnia della Fortezza abbia guadagnato spazio e rivestito un ruolo centrale nella programmazione:

Nel 2008, in occasione dei vent'anni della Compagnia, per la prima volta il carcere si apre al pubblico in maniera nuova, accogliendo oltre al consueto spettacolo della Compagnia della Fortezza anche una serie di altre attività, tra cui i seminari del Centro Nazionale Teatro e Carcere, che fino a quel momento si erano svolti in altri spazi della città. Parte del festival si colloca quindi nei diversi cortili del Maschio, nelle due chiesette, quella Sotterranea e la Chiesa Antica, e in uno spazio nuovo di recente creazione: il 28 giugno 2008 viene inaugurata la sala teatrale intitolata a Renzo Graziani. Il primo anno di questa nuova strutturazione tutto il festival ruota effettivamente intorno alla Compagnia della Fortezza con ben tre spettacoli della stessa, mostre fotografiche dedicate, convegni e seminari, ma è nel 2011 che il Teatro Renzo Graziani inizia ad accogliere anche altri spettacoli con l'intento di convertire a tutti gli effetti uno spazio di reclusione in uno spazio di cultura. Dopo il 2011 e fino al 2015 Volterrateatro si svilupperà sempre sia negli spazi della città sia nei luoghi della Fortezza⁶⁰.

Il Festival si identifica con il lavoro di Punzo, dell'associazione Carte Blanche e della Compagnia della Fortezza. Rimastone orfano non sopravvive che per un solo anno:

Nel luglio 2016 il festival toscano VolterraTeatro festeggiava la sua trentesima edizione, diretto per la sedicesima volta da Armando Punzo e dall'associazione Carte Blanche. Sedicesima e ultima: nel 2017 il direttore della Compagnia della Fortezza insieme ai suoi collaboratori decide infatti di non partecipare al nuovo bando per l'assegnazione della direzione, denunciando una precarietà prima di tutto economica che poco giova a un discorso artistico-progettuale continuativo. Dopo un anno di direzione affidata ad Andrea Kaemmerle e al bientinese Teatro Guascone il 2018 non ha visto l'edizione numero trentadue⁶¹.

Questa digressione sull'esperienza di Volterra trova motivazione nella peculiare fortuna, di pubblico come di studi, di cui la Compagnia gode. A causa della grande quantità di pubblicazioni già presenti e dell'impressionante quantità di materiali prodotti, l'esperienza non può essere approfondita all'interno di una ricerca che ha per oggetto tutto il panorama del teatro recluso italiano. Rispetto alla Compagnia della Fortezza si è dunque preferito mettere in luce in questa sede gli eventi e gli elementi utili per una ricostruzione della storia del Teatro Carcere in Italia.

Tornando a parlare dell'origine del fenomeno, Secondo Monica Dragone potrebbe essere opportuno assumere come riferimento il 1991, anno spartiacque nel quale si è svolto il Primo Convegno Nazionale di Teatro e Carcere a Milano e anno del primo Premio Speciale

⁵⁹ B. Pratelli, *VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo*, cit., s.p.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

Ubu a Punzo e Henneman per il lavoro svolto nella Casa di Reclusione di Volterra⁶². Questa datazione è condivisa da altri partecipanti al Convegno, la cui organizzazione riflette di per sé da un lato la progressiva crescita quantitativa delle attività teatrali in carcere, dall'altro l'esigenza di creare uno spazio di riflessione, confronto e condivisione, di creare una "rete" tra le esperienze.

È il 1989 quando Donatella Massimilla e Olga Vinyals Martori fondano la Ticvin Società Teatro e entrano a lavorare nelle sezioni maschile e femminile del Carcere di San Vittore, costituendo rispettivamente le compagnie La Nave dei Folli e Alice T. A seguito di queste esperienze arrivano a fondare il Centro Europeo Teatro e Carcere (CETEC)⁶³. Massimilla, promotrice del Convegno Nazionale di Teatro e Carcere, regista e presidente prima della Ticvin e poi del CETEC, rispondendo alle domande di Alessio Guidotti in un'intervista del 2007 conferma i natali del teatro recluso proposti da Dragone:

Per me inizia nel 1991, data in cui con l'associazione Ticvin Società Teatro abbiamo promosso il primo Convegno Nazionale su Teatro e Carcere al Teatro Verdi di Milano, e nel 1994 il primo Convegno Europeo, creando una vera e propria rete di esperienze, il PAN (*Prison art network*), che comprende realtà europee ed Università. La stessa Università di Manchester, dove si è tenuto il secondo Convegno europeo nel 1996 presso il loro dipartimento di Teatro e Carcere, sta ora promuovendo e sviluppando PAN come progetto pedagogico e confronto di metodologie in Europa⁶⁴.

La specificità del luogo e delle condizioni di lavoro, la rigidità del sistema carcerario, l'evidenza di una continuità delle iniziative negli anni – basti pensare al lunghissimo percorso avviato nel carcere di Volterra da Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza, che ha celebrato recentemente i primi trent'anni di attività⁶⁵ – oltre al progressivo moltiplicarsi di gruppi e compagnie teatrali più o meno stabili all'interno degli istituti penitenziari, hanno stimolato la nascita di centri e coordinamenti, sia regionali che nazionali.

Dragone individua nel lavoro dell'associazione Carte Blanche il primo tentativo in questa direzione:

⁶² Cfr. M. Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, in C. Bernardi, B. Cuminetti e S. Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena*, cit., p. 88.

⁶³ Le informazioni sulla storia e le attività del CETEC sono ricavate dal sito dell'associazione stessa, cfr. <<https://www.cetec teatro.it/storia/>> (17/08/2020).

⁶⁴ 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"*, in «Ristretti», settembre 2007, <<http://www.ristretti.it/interviste/giustizia/massimilla.htm>> (17/08/2020).

⁶⁵ Per un approfondimento sul trentennale della Compagnia della Fortezza si faccia riferimento alla rassegna stampa pubblicata sul sito ufficiale, cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/argomento/trentennale/>> (17/08/2020).

La qualità organizzativa e artistica della Fortezza la porta a costituire nel 1994 il primo Centro Teatro e Carcere in Italia, con lo scopo di sostenere e di promuovere queste attività sul territorio nazionale e internazionale⁶⁶.

Così come si legge nel sito della stessa Compagnia della Fortezza:

Il primo Centro Teatro e Carcere nasce per iniziativa di Carte Blanche nel 1994 basandosi su un accordo di programma tra Regione Toscana, Provincia di Pisa e Comune di Volterra. Il suo compito è essenzialmente quello di proteggere e promuovere l'attività della Compagnia della Fortezza dopo il rodaggio e i successi dei primi anni di attività.

Dopo alcuni anni, all'iniziativa originaria promossa dagli enti locali si aggiungono anche le attenzioni dei ministeri più direttamente interessati, ovvero il Ministero della Giustizia e il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali per il tramite dell'ormai soppresso ETI – Ente Teatrale Italiano⁶⁷.

In fatto di costruzione di reti e relazioni i meriti attribuiti al gruppo di Volterra forse non sono del tutto condivisi. Data la fama e la portata del progetto di Punzo – basti pensare alla quantità di studi, saggi, articoli e tesi di laurea prodotti sulla Compagnia della Fortezza – accade che sia preso ad esempio molto più frequentemente di qualsiasi altra esperienza, a volte a scapito della veridicità delle informazioni. Non entrando nel merito di polemiche che poco hanno a che fare con lo studio che si sta effettuando, è però da tenere in considerazione il fatto che, come sostiene Donatella Massimilla, talvolta «chi ha più visibilità tende a cancellare la storia»:

Io ho sempre lavorato in condivisione con gli altri sia in Italia che all'estero, ho sempre creduto agli scambi di esperienze e di lavoro. Ho partecipato da pioniera a programmi della Cee come “Caleidoscopio e Cultura 2000”, riuscendo a vincerli e a creare connessioni forti fra i diversi paesi. Ma in Italia siamo molto provinciali, si guarda spesso al proprio orticello, a volte chi ha più visibilità tende a cancellare la storia e la memoria del lavoro precedentemente fatto dagli altri, oppure si dice di lavorare a un progetto nazionale ma in realtà lo si fa da soli, facendo finta di promuovere coordinamenti. Scusa la punta di amarezza, ma la nostra realtà, che ha promosso e realizzato tanto, non è stata nemmeno invitata a partecipare alla commissione e al tavolo di lavoro fra Ministero di Giustizia ed ETI, un'esclusione ingiustificata, mentre poi siamo invitati a partecipare a riunioni europee di grande importanza [...]»⁶⁸.

Quello dell'Associazione Carte Blanche rimane però il primo tentativo, almeno sulla carta, di creare un polo di riferimento e di promozione del teatro recluso.

⁶⁶ M. Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, cit., pp. 90-91.

⁶⁷ Cfr. sito ufficiale della Compagnia della Fortezza, alla sezione *Il Centro Nazionale Teatro e Carcere*: <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/altre-attivita/teatro-e-carcere/>> (10/11/2019).

⁶⁸ A. Guidotti, *Il teatro in luoghi “di confine”*, cit., s.i.p.

1.2 L'età adulta del teatro in carcere⁶⁹: i coordinamenti

Veri e propri coordinamenti hanno iniziato a strutturarsi a partire dalla fine degli anni Novanta. Volti alla condivisione delle pratiche, delle buone prassi, all'apertura di un confronto tra le esperienze su base territoriale regionale e nazionale, questi non sono più circoscritti alla promozione di una singola compagnia, come è invece il Centro Teatro e Carcere di Volterra.

Il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere (CNTiC)⁷⁰ si formalizza nel contesto del Convegno *Immaginazione contro emarginazione*, un incontro per riflettere sulle relazioni tra teatro e istituti di pena, tenutosi ad Urbania il 16 gennaio 2011⁷¹:

Il Coordinamento nasce per offrire progettazione, relazione, luoghi di confronto e di qualificazione del movimento teatrale sorto all'interno delle carceri italiane in questi anni. Sarà impegnato in modo particolare nella promozione di un censimento e di un monitoraggio costante dei profili e delle identità operative delle singole esperienze vissute, nella creazione di relazioni e contatti fra queste, nella realizzazione di un archivio con tutta la documentazione raccolta nonché di una vera e propria banca dati e nell'organizzazione di momenti pubblici di confronto e di scambio a livello nazionale ed internazionale.

Si occuperà, inoltre, di gestire lo scambio di informazioni e creare canali di comunicazione mediante siti internet o altri strumenti elettronici e cartacei, della formazione di formatori nonché della promozione di relazioni con le istituzioni nazionali e regionali⁷².

Fondamentale per la nascita del Coordinamento è stato il lungo impegno della Rivista Europea specializzata in teatro sociale «Catarsi - Teatri della Diversità», fondata nel 1996 da Emilio Pozzi e Vito Minoia⁷³. A partire dal 2000 infatti, ogni autunno, la rivista organizza il Convegno Internazionale di Studi *I Teatri delle Diversità* nella provincia di Pesaro e Urbino, creando un'occasione di confronto sulle principali tematiche del teatro in contesti di disagio e di privazione della libertà. Questi sono stati una premessa indispensabile per l'istituzione dello stesso CNTiC⁷⁴: proprio in occasione dell' XI Convegno Internazionale, intitolato

⁶⁹ Il titolo richiama quello dell'articolo omonimo di Cristina Valenti, cfr. C. Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 2, 2014, pp. 6-11.

⁷⁰ Cfr. sito ufficiale CNTiC, <<http://www.teatrocarcere.it/>> (17/08/2020).

⁷¹ Cfr. R. Mascioli, *Nasce il Coordinamento Nazionale Teatro e Carcere*, in «Catarsi-Teatri delle diversità», anno XVI, nn. 56-57, maggio 2011, p. 33; cfr. Statuto ufficiale del CNTiC, *Atto costitutivo comitato "Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere"* <http://www.teatrocarcere.it/downloads/statuto_documento_condiviso.pdf> (17/08/2020).

⁷² Estratto dal Comunicato stampa del 24 febbraio 2011, pubblicato sulla rivista «Ristretti orizzonti» e scaricabile al sito <http://www.ristretti.it/commenti/2011/marzo/pdf/teatro_carcere.pdf> (17/08/2020).

⁷³ Cfr. Vito Minoia (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto. Atti dei primi dieci convegni (dal 2000 al 2009)*, in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», n. 97, Ancona 2010, p. 14.

⁷⁴ Cfr. sito ufficiale del Convegno Internazionale *I Teatri delle Diversità*, <<https://www.teatridellediversita.it/storia>> (17/08/2020).

Immaginazione contro emarginazione come un noto saggio di Claudio Meldolesi⁷⁵, il CNTiC ha il suo atto di nascita.

Negli anni le iniziative promosse e organizzate dal CNTiC sono state molteplici, tra le quali l'annuale Rassegna Nazionale di Teatro in Carcere *Destini Incrociati*, iniziata in via sperimentale già nel 2012⁷⁶. Da questo primo incontro prende vita una collana di pubblicazioni intitolata proprio *Destini Incrociati*:

[La Collana] Mutua il titolo dalla Prima edizione della Rassegna Nazionale di Teatro in Carcere organizzata a Firenze, Prato, Lastra a Signa nel mese di giugno 2012 grazie al sostegno della Regione Toscana, nonché dal progetto omonimo triennale a cura del Teatro Aenigma e del Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere che prevede la realizzazione di tre nuove edizioni della stessa Rassegna a Pesaro, Genova, Roma, grazie al sostegno del Ministero dei Beni, Attività culturali e Turismo, Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo. [...] La presentazione del primo volume della collana in occasione della seconda Edizione della Rassegna Nazionale "Destini Incrociati" (Pesaro, 11-12-13 dicembre 2015), testimonia il significativo lavoro avviato con il Protocollo d'Intesa sottoscritto nel settembre del 2013 dal Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria (DAP), attraverso l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari (ISSP) con il Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere, al fine di valorizzare e promuovere buone pratiche. Nel luglio del 2014 aderisce al Protocollo l'Università di Roma Tre, stimolando nuove iniziative di studio e di ricerca⁷⁷.

La rete delle associazioni iscritte al Coordinamento, di cui lo stesso Vito Minoia ricopre la carica di Presidente, è ampia e conta anche la partecipazione di operatori, compagnie e studiosi⁷⁸.

I coordinamenti territoriali sono presenti soltanto in alcune regioni, come Toscana, Emilia Romagna, Marche, Lazio, Abruzzo e Molise, e le loro origini hanno talvolta preceduto cronologicamente quelle del Coordinamento Nazionale.

La Toscana avvia infatti i lavori del Progetto regionale *Teatro in Carcere* nel 1999, all'interno del quale si formalizza il rispettivo Coordinamento Regionale Teatro in Carcere:

Le carceri di Volterra, Arezzo, Pisa, Firenze, San Gimignano, Siena Empoli, Massa, dell'Isola d'Elba si sono trasformate da luogo della sofferenza [in] insolito luogo di creatività e comunicazione artistica. Molte sono state anche le richieste di ospitalità di teatri stabili, festival, e strutture teatrali (anche straniere).

È esemplare in questo senso l'esperienza produttiva della Compagnia della Fortezza nel carcere di Volterra, riconosciuta ed apprezzata a livello internazionale. Su queste premesse nel 1999 è nato il Progetto regionale «Teatro in carcere», promosso dagli Assessorati alla cultura ed alla sanità della Regione, per superare l'isolamento delle esperienze e costruire una rete tra le diverse realtà, pur salvaguardando le identità artistiche e le autonomie progettuali⁷⁹.

⁷⁵ Si fa riferimento al saggio di C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», anno IX, vol. 16, Bulzoni, Roma 1994, pp. 41-68.

⁷⁶ Cfr. V. Minoia (a cura di), *Destini Incrociati, l'esperimento di Firenze 2012*, Nuove Catarsi, Urbino 2015.

⁷⁷ Ivi, p. 9.

⁷⁸ Cfr. sito del CNTiC, <http://www.teatrocarcere.it/?page_id=13> (17/08/2020).

⁷⁹ A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., p. 138.

Secondo quanto riporta il sito della Regione Toscana:

La Toscana è stata la prima regione in Italia a sostenere un progetto coordinato "di rete" delle attività di spettacolo all'interno degli istituti penitenziari; queste esperienze sono state rese possibili nel quadro di un progetto che si realizza attraverso la stretta collaborazione fra le esperienze teatrali, la progettualità politico-culturale della Regione Toscana e degli enti locali coinvolti, la volontà istituzionale delle direzioni degli istituti penitenziari: tutti tesi - ognuno con i propri obiettivi e nelle diverse competenze - a sviluppare un processo culturale innovativo e necessario.

Sin dalla fine degli anni '80 l'incontro fra le compagnie e gli operatori teatrali con i detenuti ha consentito la realizzazione di numerosi percorsi laboratoriali che hanno condotto ad eventi produttivi, spesso caratterizzati da una rilevanza artistica e, insieme, sociale⁸⁰.

Tuttavia le tracce del Coordinamento toscano si fanno più incerte nel corso degli anni: il sito risulta aggiornato al 2019, ma non contiene notizie recenti, i materiali (interviste, saggi, testi) sono fermi al 2006⁸¹. Probabilmente c'è stato un rimescolarsi delle collaborazioni tra le associazioni che operano sul territorio: alcune sono confluite nel CNTiC, altre hanno avviato nuovi network indipendentemente dall'*interland* di appartenenza. Come la Compagnia della Fortezza e l'Associazione Carte Blanche che, come detto in precedenza, hanno visto una crescita esponenziale anche in qualità di centri coordinatori. Ne è un esempio tra i più recenti il progetto *Per aspera ad astra*, attivo dal biennio 2018-2019 e giunto alla sua terza edizione:

Un altro riconoscimento alla trentennale esperienza della Compagnia della Fortezza grazie al forte impegno della Fondazione CRV, la quale ha portato l'ACRI, ovvero l'Associazione di Fondazioni e di Casse di Risparmio spa, ad affidare a Carte Blanche il ruolo di capofila di un progetto sperimentale sul teatro in carcere. Un'ottima notizia per il territorio, il quale vede riconosciuta a livello nazionale la lungimiranza di politiche di sostegno e investimento pluriennale sull'attività teatrale condotta all'interno della Casa di Reclusione di Volterra dal regista Armando Punzo e da Carte Blanche, l'associazione che da trent'anni cura e gestisce le attività della Compagnia della Fortezza.

Lo stimolo è nato da una due giorni dedicata alle tematiche del carcere e allo strumento della cultura come misura di rieducazione e reinserimento dei detenuti organizzata dalla Commissione per le Attività e i Beni Culturali di ACRI, in collaborazione con la Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra, organizzato lo scorso giugno presso la Casa di Reclusione e il Centro Studi Santa Maria Maddalena. Obiettivo primario, visto il sempre crescente investimento da parte di Fondazioni bancarie nel settore e l'interesse di altre a ricalcare le stesse orme, era la condivisione di esperienze e "buone pratiche" coinvolgendo responsabili delle strutture detentive, operatori e associazioni operanti nello stesso ambito così da consentire ai presenti di analizzare "lo stato dell'arte" e cogliere eventuali opportunità di ulteriore sviluppo. [...] Della rete di esperienze coinvolte fanno parte, oltre alla Compagnia della Fortezza, anche Teatro dei Venti (attiva presso la Casa Circondariale di Modena e la Casa di Reclusione di Castelfranco Emilia), Opera Liquida (Casa di Reclusione di Milano

⁸⁰ Cfr. sito della Regione Toscana <<https://www.regione.toscana.it/-/teatro-in-carcere>> (17/08/2020).

⁸¹ Cfr. sito della Regione Toscana <<https://www.regione.toscana.it/web/guest/-/testi-e-materiali#interviste>> (17/08/2020).

Opera), Compagnia degli Scarti (Casa Circondariale di La Spezia), Baccanica (Casa Circondariale di Palermo), Teatro e Società (Casa Circondariale di Torino)⁸².

Chiaramente non esiste un criterio partecipativo su base regionale in questo progetto, che anzi mira a creare direttrici di relazione dal nord al sud della penisola, che si ampliano nel corso delle edizioni⁸³. Sebbene non si tratti di un Coordinamento in senso stesso, il progetto *Per aspera ad astra*, così come altre iniziative intraprese negli anni, svolge funzioni simili.

Il Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna si formalizza più di dieci anni dopo quello toscano, ma dichiara obiettivi simili:

Costituitosi in associazione nel 2011, il Coordinamento è stato successivamente riconosciuto attraverso un Protocollo d'Intesa siglato con Regione Emilia Romagna (assessorati alla cultura e alle politiche sociali) e Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria (PRAP). Principi cardine del protocollo: il «recupero e reinserimento sociale» delle persone detenute attraverso esperienze teatrali di cui si riconosce la «dignità artistica, culturale e trattamentale», la «funzione di collegamento con la società» e il potenziale di «conoscenza e crescita personale» per i detenuti attori. Obiettivi principali: la promozione di «progetti di collaborazione e di circuitazione delle esperienze nell'ambito del sistema teatrale e il confronto con altre esperienze» a livello nazionale e internazionale⁸⁴.

Anche in questo caso al Coordinamento è intrinsecamente legata una rivista specializzata in Teatro Carcere che ne registra e divulga le attività, nata proprio dall'idea di raccogliere i materiali, le idee e di stimolare la riflessione intorno al lavoro delle associazioni che ne fanno parte⁸⁵. Si tratta dei «Quaderni di Teatro Carcere», una sorta di "atti di convegno" in veste non convenzionale, che accanto alla riflessione teorica raccontano i processi e gli spettacoli, attraverso interviste, materiali testuali e fotografici:

⁸² Dal sito della Compagnia della Fortezza <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/30-anni-di-fortezza/progetti/per-aspera-ad-astra/>> (17/08/2020).

⁸³ All'edizione del progetto *Per aspera ad astra 2019-2020* partecipano: Opera Liquida (Casa di Reclusione di Milano Opera), Teatro e Società (Casa Circondariale di Torino), Associazione Baccanica (Casa Circondariale di Palermo "Pagliarelli"), Compagnia Gli Scarti (Casa Circondariale di La Spezia), Teatro dell'Argine (Casa Circondariale di Bologna "Dozza"), Teatro Stabile dell'Umbria (Casa Circondariale di Perugia "Capanne"), Cada Die Teatro (Casa Circondariale di Cagliari Uta), Teatro del Lemming (Casa Circondariale di Rovigo), Teatro dei Venti (Casa Circondariale di Modena e Casa di Reclusione di Castelfranco Emilia), Voci Erranti (Casa Circondariale di Cuneo) e Teatro Necessario (Casa Circondariale di Genova "Marassi"), cfr. <[compagniadellafortezza.org/new/storia/30-anni-di-fortezza/progetti/per-aspera-ad-astra-2019-2020/](http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/30-anni-di-fortezza/progetti/per-aspera-ad-astra-2019-2020/)> (17/08/2020); per l'edizione *Per aspera ad astra 2020-2021* i partner sono: Opera Liquida (Casa di Reclusione di Milano Opera), Compagnia Gli Scarti (Casa Circondariale di La Spezia), Associazione Baccanica (Casa Circondariale di Palermo "Pagliarelli"), Teatro e Società (Casa Circondariale di Torino), Teatro dell'Argine (Casa Circondariale di Bologna "Dozza"), Teatro Stabile dell'Umbria (Casa Circondariale di Perugia "Capanne"), Cada Die Teatro (Casa Circondariale di Cagliari Uta), Teatro Necessario (Casa Circondariale di Genova), Voci Erranti Onlus (Casa di Reclusione di Saluzzo), FormAttArt (Casa di Reclusione di Vigevano) e Teatro Stabile del Veneto (Casa Circondariale di Padova), cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/30-anni-di-fortezza/progetti/per-aspera-ad-astra-2020-2021/>> (17/08/2020).

⁸⁴ C. Valenti, *Mappe Ristrette, al centro del teatro contemporaneo*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n.1, 2013, p. 5.

⁸⁵ Cfr. *Ibidem*.

Il volume che inaugura la serie periodica dei Quaderni raccoglie i materiali elaborati nei primi due anni di attività, 2011 e 2012, nell'ambito dei progetti *Stanze di Teatro in Carcere* che si sono sviluppati sia all'interno degli istituti di pena, attraverso le esperienze laboratoriali, sia all'esterno, con iniziative teatrali e culturali finalizzate a mettere in relazione il dentro e il fuori, la popolazione reclusa e la società civile.

Il volume ha per titolo *Mappe Ristrette* e si propone di ridisegnare la geografia di un territorio che necessita di qualche ausilio topografico per essere esplorato. Si tratta di un paesaggio assai diversificato, corrispondente alle differenti realtà degli istituti penitenziari e anche dei soggetti che vi operano. Da Parma a Forlì, passando per Reggio Emilia, Modena, Castelfranco Emilia, Bologna, Ferrara, è possibile ricostruire un tessuto di esperienze, competenze, metodologie e approcci artistici che spaziano dal teatro d'attore a quello di figura, dalla musica alla videoarte, dal teatro partecipativo alla performance⁸⁶.

Nei primi due numeri dei «Quaderni di Teatro Carcere» il focus dei testi è sbilanciato verso una riflessione più teorica e di inquadramento del fenomeno.

Il primo numero, intitolato *Mappe Ristrette. Due anni di Teatro Carcere in Emilia Romagna 2011-2012* è volto a descrivere la struttura e gli obiettivi del Coordinamento, presentando il «paesaggio assai diversificato»⁸⁷ delle esperienze teatrali nelle carceri emiliane e romagnole che ne fanno parte: Associazione di volontariato Con...tatto (Casa Circondariale di Forlì), Cooperativa Sociale Giolli (Carcere di Reggio Emilia), Gruppo Elettrogeno (Casa Circondariale di Bologna), Le Mani Parlanti (Istituti Penitenziari di Parma), Teatro dei Venti (Casa di Reclusione di Castelfranco Emilia), Teatro del Pratello (Istituto Penale Minorile e Casa Circondariale di Bologna) e Teatro Nucleo (Casa Circondariale di Ferrara)⁸⁸. Inoltre contiene gli Atti del Seminario di Studi *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, tenuto a Bologna il 10 maggio 2012⁸⁹.

Il secondo numero dei «Quaderni di Teatro Carcere» si intitola *Crocevie fra Teatro e Carcere* e si concentra sullo "stato dei lavori", fotografando la situazione nel *Report dall'Emilia-Romagna*, una ricerca sulle attività teatrali recluse metodologicamente basata su questionari ed interviste⁹⁰. La riflessione proposta da Billi e Valenti nell'editoriale di apertura pone l'accento sulla «resistente fragilità» del Teatro Carcere:

Svanita l'attenzione effimera verso il Teatro Carcere, determinata nel 2012 dal premio al film dei Fratelli Taviani *Cesare deve morire* e dalla storia esemplare di Aniello Arena, attore della Compagnia della Fortezza di Volterra, protagonista del film *Reality* di Matteo Garrone, nulla

⁸⁶ C. Valenti, *Mappe Ristrette, al centro del teatro contemporaneo*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n.1, 2013, p. 5.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cfr. *Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna/I soci*, s.n., in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 1, 2013, pp. 71-72.

⁸⁹ Cfr. R. Menna, G. Russo (a cura di), *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 1, 2013, pp. 55-70.

⁹⁰ A. Taormina (a cura di), *Report dall'Emilia-Romagna*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 2, 2014, pp. 16-21.

resta se non la dura quotidianità di chi entra in carcere per portare avanti testardamente il lavoro teatrale. Nulla è cambiato, dopo qualche rilevamento di dati, qualche intervista in più, qualche attestato inatteso di stima.

Tutto questo fa riflettere sulla resistente fragilità dell'esperienza del Teatro in Carcere. [...]

La ricerca "Teatro e Carcere in Emilia Romagna", pubblicata in questo numero di «Quaderni di Teatro Carcere» (a cura dell'Osservatorio regionale dello Spettacolo) dimostra invece che il Teatro Carcere esprime qualità sul piano artistico e occupa un ruolo fondamentale nell'ambito del welfare culturale e sociale, per quanto metta in gioco numeri limitati sul piano economico⁹¹.

Ma il valore di tale Coordinamento – e dunque della rivista – risiede soprattutto nel peculiare impegno di far "reagire" tra loro le associazioni non solo sul campo organizzativo e teorico: le premesse del progetto di Teatro Carcere 2014-2015 cambiano in favore delle pratiche e il terzo volume dei Quaderni entra maggiormente nel merito del discorso artistico.

Le compagnie attive negli istituti penitenziari della regione hanno lavorato intorno ad uno stesso testo, la *Gerusalemme liberata*, in maniera del tutto indipendente, ciascuna adottando le modalità processuali e le metodologie drammaturgiche che gli sono proprie:

[...] sei registi hanno lavorato per due anni in sei istituti penali sulla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Riportando indirettamente in primo piano il legame fra il carcere e l'autore del poema, che passò sette anni rinchiuso in una cella dell'ospedale Sant'Anna a Ferrara. Il progetto ideato e realizzato dal Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna, ha dato vita a un cantiere diffuso, ristretto nei perimetri degli edifici carcerari, ma costruito su un dialogo a distanza che ha creato ponti, superato confini e riattivato il corto circuito fra le antinomie che hanno fondato il mito del poeta romantico.

[...] Lo spazio reale della prigione ha ospitato lo spazio letterario del poema tassiano, diventando officina poetica, teatrale, artistica. Il progetto *Gerusalemme liberata in carcere* ha prodotto otto prove aperte, fra giugno 2014 e febbraio 2015, e sei spettacoli conclusivi, presentati dal 9 al 29 giugno 2015⁹².

La parte monografica della rivista è dunque dedicata al racconto da parte di Massimo Marino dei percorsi intrapresi dalle compagnie e dei loro esiti⁹³.

Ponti sospesi fra Teatro Carcere Scuola è il titolo del quarto Quaderno. Oltre a una riflessione sullo spazio teatrale in carcere attraverso le voci di Armando Punzo⁹⁴ e Gazmed Llanaj⁹⁵, il numero è dedicato all'indagine dei rapporti tra il teatro e le istituzioni penitenziarie e scolastiche:

⁹¹ P. Billi, C. Valenti, *Una resistente fragilità*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 2, 2014, p. 5

⁹² P. Billi, C. Valenti, *Gerusalemme: tra mediazione e metafora*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 3, 2015, p. 5.

⁹³ Cfr. M. Marino (a cura di), *Dossier Gerusalemme liberata in carcere*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 3, 2015, pp. 18-31.

⁹⁴ Cfr. A. Punzo, *Oltre la Fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 4, 2016, pp. 6-11.

⁹⁵ Cfr. G. Llanaj, *La spirale come metafora. Un atelier di scenografia al Pratello*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 4, 2016, pp. 11-14.

Il dossier monografico prende spunto dai progetti che il Coordinamento Teatro Carcere ha realizzato tra il 2015 e il 2016 in diverse realtà dell'Emilia Romagna, coinvolgendo gli studenti ora come spettatori, ora come partecipanti attivi, in alcuni casi anche come attori, in percorsi laboratoriali e produttivi rivolti alla popolazione carceraria. [...]

Il "Caso di Studio" è dedicato al progetto di Teatro Carcere portato avanti dal 2013 nell'Istituto Penale Minorile femminile di Pontremoli dal regista Paolo Billi, con il laboratorio di scrittura di Filippo Milani e con il coinvolgimento degli studenti di Pontremoli e Carrara⁹⁶.

Nel 2018 esce un doppio numero: *Le Patafisiche. Dossier 2016-2018*. Il numero si compone di numerosi testi, casi di studio e contributi internazionali, ma anche in questo caso l'argomento di principale interesse, come nel terzo volume, è il lavoro teatrale incentrato su uno stesso tema cardine.

Come suggerito dal titolo, lo spunto di partenza è Alfred Jarry, la sua poetica sovversiva, il suo *Ubu Roi*. La sperimentazione delle diverse compagnie non solo ha a che fare con la rilettura/risrittura dell'opera, come nel caso della *Gerusalemme*, ma si propone di esplorare il tema della sovversione dell'ordine dato in senso più ampio:

Puntando la sua attenzione sulle eccezioni anziché sulle regole, criticando ogni pregiudizio interpretativo e ogni opinione consolidata, la patafisica usa gli strumenti del nonsense, dell'ironia, dell'assurdo per proporre libertà di visione e di giudizio, consentendo al teatro rispecchiamenti stralunati con le maschere immortali della drammaturgia di Jarry. [...] Lo spazio reale del carcere si è aperto agli universi supplementari del ciclo di Ubu, dando luogo a un cantiere di sperimentazioni patafisiche che ha prodotto, dal 4 giugno 2016 al 5 ottobre 2018, dieci spettacoli, due studi e due prove aperte⁹⁷.

Una novità assoluta risiede nell'inserimento nella rivista di un QR Code, attraverso la scansione del quale è possibile vedere on-line il film documentario realizzato da Stefano Daniele Orro, «che attraversa tre anni di prove e di spettacoli, ricostruendo il racconto delle *Patafisiche* in carcere come un'opera in più spettacoli»⁹⁸.

Il Lazio presenta una condizione particolare, avendo due coordinamenti indipendenti: il primo in ordine cronologico è il Coordinamento Teatro e Carcere del Lazio, istituito nel 2014, il secondo è il Coordinamento tra Provveditorato Regionale Amministrazione Penitenziaria per il Lazio, Abruzzo e Molise e Laboratori teatrali, che coinvolge le tre regioni, nato nel 2019. Questi due circuiti non sono in relazione e non collaborano, tanto che alcune delle associazioni attive nel Lazio sono iscritte a entrambi.

⁹⁶ P. Billi, C. Valenti, *Ponti sospesi e strallati*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 4, 2016, p. 5.

⁹⁷ P. Billi, C. Valenti, *Le Patafisiche: fra scena reclusa e universi immaginari*, in «Quaderni di Teatro Carcere», nn. 5-6, 2017-2018, p. 5.

⁹⁸ *Ibidem*.

Lo Statuto del Coordinamento Teatro e Carcere del Lazio (CTCL), secondo quanto riportato nel documento pubblicato on-line, viene sottoscritto a Roma nel febbraio del 2014⁹⁹ da nove associazioni che svolgono attività teatrali nei penitenziari del Lazio¹⁰⁰.

Riccardo Vannuccini, Presidente del Coordinamento, ne descrive le partnership e gli obiettivi:

La costituzione formale in forma di associazione del CTCL rappresenta un fatto importante ed intende garantire la migliore professionalità degli interventi teatrali realizzati negli Istituti della nostra regione, come pure un coordinamento, un monitoraggio ed una armonizzazione delle azioni previste dai diversi progetti di teatro e carcere. In questo senso il CTCL vuole avviare una collaborazione importante con il Ministero della Giustizia e il Garante dei Diritti dei Detenuti del Lazio, che da sempre hanno seguito con attenzione questa attività, come pure col Coordinamento Nazionale Teatro e Carcere e le Istituzioni pubbliche e private tutte¹⁰¹.

La fonte delle informazioni sul CTCL sono ricavate quasi esclusivamente dal sito ufficiale. Rispetto alle pagine web dei coordinamenti già trattati, quella del Coordinamento del Lazio risulta da un lato meno ricca di materiali, dall'altro fornisce dati più approfonditi riguardo alle associazioni aderenti: una breve scheda con la descrizione, delle foto e i contatti di ciascuna¹⁰². Vengono inoltre promosse le attività delle singole compagnie, più che le iniziative intraprese dal CTCL e per conoscere i lavori del Coordinamento bisogna necessariamente approfondire attraverso articoli e riviste. Andrea Pocosgnich, ad esempio, parla di «una due giorni di stage aperta al pubblico dal titolo *La vocazione teatrale. Teorie e tecniche del fare teatro in carcere*»¹⁰³ sulla rivista «TeatroCritica», organizzata dal CTCL il 24 e il 25 gennaio alla Casa dei Teatri di Roma¹⁰⁴. Il taglio di Pocosgnich pone

⁹⁹ Cfr. *Statuto dell' associazione culturale "Coordinamento regionale dei gruppi che svolgono attività teatrale negli istituti penitenziari del lazio" denominata CTCL (Coordinamento Teatro e Carcere del Lazio)* consultabile al sito del CTCL: <<https://teatroecarcere.wordpress.com/il-coordinamento-teatro-e-carcere-del-lazio/>> (17/08/2020).

¹⁰⁰ *Ibidem*. In Particolare Fanno Parte Del CTCL: La Compagnia Adynaton, di Emanuela Giovannini E Roberto Saura che lavora all'IPM di Casal Del Marmo; Artestudio, di Alba Bartoli e Riccardo Vannuccini presente a Regina Coeli e a Rebibbia Femminile; Rino Gaetano Stabile Assai Di Roberto e Antonio Turco da sempre a Rebibbia Reclusione; La Ribalta, di Laura Andreini Salerno e Fabio Cavalli con progetti diversi al Rebibbia Nuovo Complesso; Muses di Daniele Cappelli, ancora a Regina Coeli, Rodez di Caterina Galloni e Lars Rohm che svolge attività sempre a Regina Coeli; King Kong Teatro di Maria Sandrelli e Cecilia Muti, che lavora al Carcere di Latina, Sezione Maschile; Il Teatro Degli Incerti di Mariella Sto e Cristina Failla presente a Viterbo Mammagiulla; e Sanguie Giusto di Ludovica Andò, Sarah Sammartino e Laura Riccioli e che lavora presso il Carcere di Civitavecchia.

¹⁰¹ Cfr. *Statuto dell' associazione culturale "Coordinamento regionale dei gruppi che svolgono attività teatrale negli istituti penitenziari del lazio"*, cit., s.p.

¹⁰² Per ulteriori approfondimenti sui membri del CTCL: cfr. <<https://teatroecarcere.wordpress.com/le-compagnie/>> (17/08/2020).

¹⁰³ A. Pocosgnich, *Teatro e Carcere: nel Lazio i professionisti si coordinano*, in «Teatro e Critica», 29 gennaio 2015, <<https://www.teatrocritica.net/2015/01/teatro-e-carcere-nel-lazio-coordinamento/>> (17/08/2020).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

particolarmente l'attenzione sulle difficoltà che operatori e registi riscontrano nel portare avanti i progetti all'interno delle carceri e sul valore "terapeutico" del teatro¹⁰⁵.

La differenza fondamentale tra il CTCL e il Coordinamento tra Provveditorato Regionale Amministrazione Penitenziaria per il Lazio, Abruzzo e Molise e Laboratori teatrali consiste soprattutto nel livello di istituzionalizzazione. Se il primo ha l'obiettivo di raccogliere in un unico "contenitore" le associazioni teatrali impegnate nei penitenziari della regione Lazio, il secondo pone la sua ragion d'essere su un vero e proprio Protocollo di Intesa tra il Provveditorato e le associazioni operanti nelle tre regioni coinvolte¹⁰⁶. Il Protocollo, di cui è promotore il Provveditore Carmelo Cantone, viene rinnovato su base biennale, ed è volto a facilitare e stimolare le attività culturali all'interno degli istituti penitenziari¹⁰⁷.

L'ultimo per nascita in ordine cronologico è il Coordinamento marchigiano, tuttavia la precisa datazione risulta sfuggente: non avendo a disposizione materiali inediti sull'argomento, le poche informazioni che si possono restituire sono riprese dal sito internet ufficiale:

Il Coordinamento Regionale Teatro in Carcere Marche è un progetto condiviso da cinque associazioni no-profit impegnate da anni in attività di promozione culturale e sociale nelle case circondariali e luoghi di detenzione del territorio. Nasce sotto l'egida della Regione Marche e d'intesa con l'Amministrazione Penitenziaria.

Un Protocollo interistituzionale, dà l'avvio nel 2011 all'organizzazione in Rete delle attività, con l'ATS1 di Pesaro come Ente Capofila e l'Associazione Aenigma come soggetto esecutore/gestore del "Progetto unitario Teatro in Carcere per le Marche", interamente finanziato dalla Regione Marche, Servizio Politiche Sociali.¹⁰⁸

Nell'estratto si parla di una Rete avviata nel 2011, tuttavia l'atto ufficiale dell'istituzione del Coordinamento Regionale Teatro in Carcere Marche non è mai stato sottoscritto. Vito Minoia, membro e promotore del Coordinamento, spiega come la redazione di uno statuto non sia stata necessaria:

¹⁰⁵ Cfr. A. Pocosgnich, *Teatro e Carcere: nel Lazio i professionisti si coordinano*, cit., s.p.

¹⁰⁶ Ne fanno parte: Associazione per Ananke, Rebibbia femminile, Roma; La Ribalta - Centro Studi Enrico Maria Salerno a Rebibbia N.C., Roma; Associazione Sanguegiusto, carcere di Civitavecchia; Associazione Sesta opera di San Fedele di Rieti; Associazione Artestudio, attiva nei penitenziari romani; Associazione MAST Officina delle Arti; Compagnia Fort Apache Cinema Teatro di Roma; King Kong teatro; Associazione Il ponte magico; Associazione di promozione sociale didattica teatrale; Associazione Voci di dentro; Associazione Tric - Trac; Associazione Frentania teatri; C.E.S.P.; CPIA 7 sede centrale di Pomezia. Le informazioni qui riportate sono state ricavate dallo Statuto del Coordinamento tra Provveditorato Regionale Amministrazione Penitenziaria per il Lazio, Abruzzo e Molise e Laboratori teatrali, visionato per gentile concessione di Valentina Esposito dell'Associazione Fort Apache.

¹⁰⁷ Cfr. *Statuto dell'associazione culturale "Coordinamento regionale dei gruppi che svolgono attività teatrale negli istituti penitenziari del lazio"*, cit., s.p.

¹⁰⁸ Cfr. sito ufficiale del Coordinamento Regionale Teatro in Carcere Marche: <<https://www.teatrocarcere-marche.it/>> (17/08/2020).

Non esiste uno statuto perché ci siamo coordinati in modo informale nel dicembre 2011 in risposta a un'esigenza comune: quella di strutturare un progetto collettivo che la Regione Marche ha favorito, credendo nell'impegno sinergico dei diversi organismi operanti teatralmente in tutti gli istituti penitenziari marchigiani. Da allora il confronto è stato incessante¹⁰⁹.

I professionisti e le associazioni che ne fanno parte sono quelli attivi nei penitenziari dell'*interland* marchigiano: Vito Minoia dell'Associazione Aenigma, Francesca Marchetti dell'Associazione Art'ò, Silvia Fumelli della Compagnia La Pioletta, Ada Borgiani di Sassi nello stagno e Mirko Tosti dell'Associazione Kinematosti¹¹⁰.

1.3 Teatro Carcere 3.0

Cristina Valenti nel suo articolo *L'età adulta del teatro in carcere* parla di un Teatro Carcere "adulto", non solo perché la sua storia inizia alla fine degli anni Ottanta, ma anche per la sua ormai ampia diffusione¹¹¹. Lo si potrebbe definire un Teatro Carcere 2.0: grazie allo sviluppo delle esperienze e delle riflessioni intorno al fenomeno, si è finalmente più consapevoli della portata artistica e della ricaduta positiva del lavoro, aspetti che costringono operatori e registi ad aggiornare continuamente modalità e obiettivi.

Negli ultimi anni la tendenza a creare relazioni tra esperienze anche molto lontane è cresciuta in modo esponenziale, spingendo, forse anche per ragioni economiche, alla creazione di reti che travalicano persino i confini delle nazioni. Ripensando alle problematiche del quotidiano, all'impossibilità di andare in scena in un teatro pubblico se non attivando la complicatissima macchina burocratica del sistema giudiziario, ai primi incerti anni di lavoro e alle difficoltà nel garantire continuità ai laboratori teatrali, sembra assurdo arrivare oggi a parlare di collaborazioni e coordinamenti internazionali. Si va facendo strada l'era del Teatro Carcere 3.0.

Recentemente è stato istituito l'International Network Theatre in Prison (INTiP), presentato in occasione della XX edizione del Convegno Internazionale *I Teatri delle Diversità* (Urbania, 1-3 novembre 2019), con l'intenzione di mettere in relazione le esperienze di Teatro Carcere provenienti da diversi paesi del mondo, come USA, Cile, Libano, Polonia e Spagna¹¹².

¹⁰⁹ Commento rilasciato da Vito Minoia in una conversazione informale il 13/10/2020.

¹¹⁰ Cfr. sito del Coordinamento alla sezione La Rete: <<https://www.teatrocarcere-marche.it/la-rete>> (17/08/2020).

¹¹¹ Cfr. C. Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, cit., pp. 6-9.

¹¹² Cfr. sito dell'INTiP <<https://www.theatreinprison.org/network>> (17/08/2020).

Il nuovo Network, di cui è coordinatore lo stesso Vito Minoia, nasce proprio in seno al Coordinamento Nazionale: nella giornata del 2 novembre 2019 i lavori del XX Convegno, dopo i consueti saluti istituzionali, si sono avviati con la testimonianza di uno dei membri dell'INTiP, l'autrice e regista Jean Trounstein, sul lavoro decennale svolto nelle carceri americane dal 1987. Nel corso delle giornate di studio, hanno conferito o inviato dei contributi in video gli altri membri del Network: Michalis Traitsis di Balamos, attivo in Grecia e Italia; Annet Henneman di Hidden Theatre, realtà presente in molti paesi del medio oriente e in Europa; lo spagnolo Juan Carlo Quintana dell'associazione Hestia, attivo nell'isola Gran Canaria; Jacqueline Roumeau di CoArtRe, che lavora a Santiago in Cile; Ronald Jenkins, anche lui americano attivo a Middletown; Jodi Jinks di Artsaloud, americana, impegnata in Oklahoma; Zeina Daccache dell'associazione Catharsis, presente nelle carceri del Libano; Diego Pileggi, regista italiano fondatore dell'associazione Jubilo in Polonia¹¹³.

La tendenza a guardare al di là dei confini nazionali fa riflettere sulla crescita del Teatro Carcere italiano, che sembra voler ulteriormente allargare i propri orizzonti. Accanto alla costituzione di tale Coordinamento è infatti evidente da parte delle compagnie più strutturate il desiderio di avviare partnership con associazioni che agiscono in altri contesti e paesi. Basti pensare all'esperienza del CETEC e allo studio del 2006 elaborato da Massimo Marino cui si è accennato in precedenza, o a esempi più recenti, come quello del Teatro dei Venti di Modena¹¹⁴. Teatro dei Venti è attualmente capofila del progetto *CrativeEurope FreeWay - Free man walking, theatre as a tool for detainees' integration*¹¹⁵, di cui fanno parte la già citata associazione Jubilo dalla Polonia, la United Professional for Sustainable Development Association dalla Bulgaria e l'associazione AufBruch dalla Germania¹¹⁶. Gli obiettivi dell'iniziativa sono:

Rafforzare e potenziare le capacità di tutti quegli operatori culturali che svolgono attività teatrali in carcere, in particolare attraverso l'apprendimento e lo scambio di conoscenze.
Creazione e produzione di spettacoli teatrali che affrontano un tema comune.

¹¹³ Le presenti informazioni sono state da me raccolte durante il XX Convegno *I Teatri delle Diversità* (Urbania 1-3 novembre 2019).

¹¹⁴ L'associazione Teatro dei Venti organizza dal 2006 laboratori teatrali all'interno della Casa di Reclusione di Castelfranco Emilia. Dal 2009 fa parte del Coordinamento di Teatro Carcere Emilia Romagna. Tra il 2009 e il 2010 avvia un laboratorio all'interno dell'Istituto Penitenziario Minorile di Nisida (Napoli), con la realizzazione di uno spettacolo finale nel marzo 2010. Dal 2014 ha attivato due laboratori teatrali nella Casa Circondariale di Modena. Per ulteriori approfondimenti sulla storia e tutte le iniziative cfr. <<http://www.teatrodeiventit.it/progetti-2/>> (17/08/2020).

¹¹⁵ Cfr. pagina web dedicata al progetto *FreeWay* della società InEuropa, che si occupa di progettazione e supporto tecnico per l'accesso a bandi europei: <<https://www.progettareineuropa.com/2019/07/freeway/>> (17/08/2020).

¹¹⁶ Cfr. *Ibidem*.

Formare il profilo professionale dell'operatore teatrale, da considerare non solo come regista teatrale ma come professionista con competenze multidisciplinari, collegato in primis al campo artistico ma anche a quello giuridico, organizzativo e sociale.

Consentire e promuovere la circolazione di artisti e operatori del teatro carcerario al di fuori del carcere stesso.

Migliorare le condizioni di vita carceraria dei detenuti che affrontano un percorso di formazione attoriale.

Affrontare e diffondere il tema delle carceri, dandogli risonanza internazionale, attraverso il teatro.

Migliorare l'interesse del pubblico mettendolo in condizioni di poter accedere al carcere per assistere alle esibizioni e partecipare alle attività correlate.

Migliorare l'interesse dell'opinione pubblica attraverso l'informazione e la disseminazione delle conoscenze che riguardano le attività teatrali nelle prigioni¹¹⁷.

Il progetto prevede una durata di due anni, dall'ottobre del 2019 al settembre 2021¹¹⁸, anche se le attività pianificate e le tempistiche potrebbero aver subito variazioni a causa dell'emergenza mondiale scatenata dal virus Sars-CoV-2.

Accanto a queste collaborazioni internazionali ne sono sicuramente attive altre, tuttavia ai fini del presente studio è sufficiente dare atto di questa tendenza senza immergersi, salvo qualche concessione, nel vasto panorama europeo e mondiale.

¹¹⁷ Estratto dal sito del progetto *Freeway*, <<https://www.progettareineuropa.com/2019/07/freeway/>> (17/08/2020).

¹¹⁸ Cfr. *Ibidem*.

CAPITOLO SECONDO

2.1 Gli studi e i problemi di definizione del campo

Gli studiosi e i critici si domandano in che modo si debba indagare il fenomeno del Teatro Carcere, se non sia che uno dei tanti ambiti di applicazione del teatro sociale, se trovi le sue ragioni d'essere nelle dinamiche processuali, nella ricaduta positiva sulla vita e sul trattamento del detenuto, o se l'obiettivo non sia invece puramente artistico e volto alla ricerca teatrale. Se, in fin dei conti, il teatro sia lo strumento, oppure il fine. Per capire come gli studi hanno riflettuto sull'argomento è dunque necessario fare un passo indietro e prendere in considerazione non solo gli scritti specifici sul teatro recluso, ma anche quelli sul teatro sociale in senso più generale, essendo questo l'ambito all'interno del quale tradizionalmente si iscrive il Teatro Carcere.

A sfocare l'oggetto di indagine di cui ci si occupa in questo contesto contribuisce l'esponentiale moltiplicazione dei punti di vista e dei contributi che compongono oggi il panorama degli studi sul teatro sociale e su quello carcerario. Oltre a quella degli studiosi e degli storici del teatro, si assiste infatti ad una prolifica produzione di testi anche da parte degli operatori, dei rappresentanti delle istituzioni e, ovviamente, degli artisti. Tutti apporti preziosi che però, se non osservati dalla giusta distanza, rischiano soltanto di alimentare ulteriormente la nebulosa teorica.

Come si vedrà nella prosecuzione di questo *excursus* di studi, dalla collocazione del teatro sociale all'interno di una cornice puramente applicativa delle pratiche performative¹¹⁹, sembra che negli ultimi tempi ci sia una maggiore propensione al riconoscimento della sua essenza di *vero teatro*, come auspica Meldolesi. Tuttavia ciò avviene non senza contrasti, dubbi e ripensamenti.

Il problema di come osservare e leggere queste esperienze viene sollevato nel 1994 proprio da Claudio Meldolesi, uno degli studiosi più lucidi del teatro in contesti detentivi e del "teatro di interazione sociale"¹²⁰, come preferisce definirlo, in luogo della ancora non nata ma

¹¹⁹ *Applied Theatre*, letteralmente 'teatro applicato', è la terminologia utilizzata in ambito anglosassone per identificare il teatro che agisce nei contesti di disagio con intenti più dichiaratamente terapeutici, complementari ai trattamenti medici e rieducativi, rispetto al teatro sociale italiano: cfr. P. Iacobone, *Applied Theatre e teatro sociale. L'estetica del teatro fuori dal teatro*, in «Iperstoria», n. 3, 2014, documento pdf scaricabile al sito <<https://iperstoria.it/article/view/622/649>> (28/10/2020).

¹²⁰ Cristina Valenti sottolinea come la definizione "teatri di interazione sociale" coniata da Meldolesi sia in verità frutto di un percorso, di cui l'autrice ripropone le tappe fondamentali. Si tratta di una definizione euristica in quanto si connette l'oggetto di studio allo sviluppo della definizione stessa: cfr. C. Valenti, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, in «Prove di drammaturgia», n. 1-2, 2014, pp. 29-33. Sebbene Meldolesi utilizzi in varie declinazioni il concetto di "interazione" (interazione fra sé e gli altri, interazione da

in seguito più diffusa dicitura "teatro sociale"¹²¹. Nel Prologo di *Immaginazione contro emarginazione*, Meldolesi inserisce un avviso per il lettore:

Un'avvertenza, prima di entrare nel vivo della trattazione. Taviani ha raccomandato di rispettare la diversità dei teatri socialmente radicati, quando se ne analizzano gli spettacoli. Come dargli torto? Non si tratta di normale produzione scenica. D'altro canto, De Berardinis sembra manifestare preoccupazioni opposte, quando mette sull'avviso critici e studiosi ricordando che il teatro è teatro e non bisogna cedere al populismo, nemmeno quando proviene da teatralità subalterne. Anche De Berardinis ha ragione. Dunque, come combinare i due punti di vista?¹²²

Per restituire in modo – almeno per il momento – conciso i contenuti di questo testocardine si fa riferimento al più recente saggio di Cristina Valenti «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, dove l'autrice individua gli snodi fondamentali della riflessione di Meldolesi e le soluzioni da lui elaborate riguardo la problematica sollevata:

E intanto fissa un punto di partenza. Parliamo di *vero teatro*. E quindi propone di superare la contraddizione attraverso una soluzione "combinatoria" e non di mediazione. [...] quindi un *teatro vero*, tanto per cominciare, *oltre la sofferenza quotidiana*, ossia oltre la *rappresentazione della sofferenza*, e oltre la *dimensione quotidiana* degli attori [...] ¹²³.

L'oggetto da osservare per Meldolesi non è la dimensione processuale o la dimensione performativa, bensì il processo del lavoro teatrale e i suoi risultati, all'interno, peraltro, di un plurilinguismo delle pratiche sceniche¹²⁴. Come si configura allora questo oggetto teatrale? È un genere o un movimento culturale? Valenti riassume:

Dunque, non un genere né un movimento, ma una catena di esperienze riconducibile a un flusso di processi necessariamente individualizzati, eppure apparentati da elementi di connotazione generali.

Il tutto all'insegna del *teatro vero* (ma virtualmente aperto a tutti) e dell'utopia concreta [...] ¹²⁵.

mente a mente, interazione fra individuo e corpo sociale, interazione fra arte e vita), l'ufficializzazione della formula avviene nel 2003, quando *Teatri di interazione sociale* diventa il titolo del TIS Festival (9-14 ottobre 2003) diretto da Claudio Meldolesi e Franca Silvestri, prodotto dalla Regione Emilia Romagna: cfr. C. Valenti, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, cit., p. 29.

¹²¹ La dicitura "teatro sociale", che sembra diffondersi più agilmente rispetto alla formula "teatro di interazioni sociali" elaborata da Meldolesi, viene coniata con quattro anni di ritardo da Claudio Bernardi nel 1998. Cfr. G. Guccini, *Teatri e interazione sociale I*, in «Culture Teatrali», n. 26, 2017, pp. 126-137: 126.

¹²² C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», anno IX, n. 16, 1994, pp. 41-68: 42.

¹²³ C. Valenti, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, cit., p. 29.

¹²⁴ Cfr. Ivi, pp. 30-31.

¹²⁵ Ivi, p. 31. A seguire Valenti inserisce un estratto da *Immaginazione contro emarginazione* nel quale Meldolesi riprende il concetto di utopia concreta elaborato da Ernst Bloch: «Abbiamo imparato dall'utopia concreta' di Bloch che non si può portare il teatro nelle carceri senza aver ben presente, in ogni momento, la

Mentre Meldolesi pensa a come «spiazzare l'antinomia»¹²⁶ all'interno di un discorso comunque prettamente teatrale, le questioni del primato del processo sul risultato e quella del fine ora artistico ora terapeutico del teatro sociale assumono un ruolo centrale nei dibattiti di teatrologi e artisti. Naturalmente, come ricorda Valenti, l'eventuale presa di posizione degli studiosi sull'uno o sull'altro versante tende ad avere ripercussioni sulla definizione stessa dell'oggetto di indagine:

Ripercorrere le tappe attraverso le quali si è precisata la definizione di *Teatri di interazione sociale* e ricostruire i contenuti che vi sono condensati, significa comprenderne l'oggetto. Ossia: a quale teatro ci riferiamo quando parliamo di *Teatri di interazione sociale*? [...]. Risulta chiaro allora che la definizione dell'oggetto (quale teatro è il teatro di interazione sociale) si rivela fondamentale per giudicare la congruità del nostro sguardo e degli strumenti critici e lessicali che mettiamo in campo quando ce ne occupiamo¹²⁷.

Nel ragionamento di Valenti sulla definizione di Meldolesi, che pone l'accento sull'intersezione di due campi apparentemente distinti come il teatro (l'arte) e la società (il sociale), si avvertono gli echi di un più datato tentativo effettuato da Piergiorgio Giacchè, quello di individuare le relazioni fra due discipline storicamente disgiunte, ovvero fra Teatro e Antropologia.

Nei *finis* di questa relazione, dice Giacchè, «sosta e si sviluppa una possibilità euristica nuova, destinata ad aprire domande più che scoprire risposte»¹²⁸. In *Una equazione fra antropologia e teatro*, saggio del 1995, avvia la sua riflessione a partire dalla battuta di uno spettacolo di Raoul Ruiz, «Antropologia e teatro sono la stessa cosa, però non si devono confondere»¹²⁹:

Vista da lì, l'antropologia appare come una «strana» scienza, in qualche modo davvero molto simile al teatro, che è per l'appunto una strana arte. «Antropologia e Teatro sono la stessa cosa»: una volta accettato come punto di partenza, lo scherzo retorico della similitudine appare sempre più chiaramente come lo schermo di una somiglianza effettiva¹³⁰. [...] Sia l'Antropologia che il Teatro, nella contraddizione fra l'incondizionata apertura e l'interessata rapina, si alimentano e quindi metabolizzano per nostro conto ogni soggetto e oggetto esotico: ne sentono l'attrazione e ne avvertono la necessità, ma intanto lo traducono *nella e per* la nostra cultura. Ma, nonostante gli immancabili ritorni dal Viaggio e gli inconfessati profitti della Ricerca, si deve pur riconoscere che la cultura occidentale si avvale

possibilità di una società che non abbia bisogno di incarcerare» (C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 46).

¹²⁶ C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 42.

¹²⁷ C. Valenti, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, cit., p. 29.

¹²⁸ P. Giacchè, *Una equazione fra antropologia e teatro*, in «Teatro e Storia», anno X, n. 17, 1995, pp. 37-64: 63.

¹²⁹ Ivi, p. 37.

¹³⁰ Ivi, p. 43.

proprio dell'antropologia (e talvolta del teatro) per mettere continuamente in crisi le forme i valori che la contraddistinguono¹³¹ [...].

Adesso, la riflessione antropologica e la ricerca teatrale, entrambe orientate verso i propri fondamenti e verso il recupero del senso, arrivano ai limiti l'una dell'altra e spesso vicendevolmente sconfinano fino a scambiarsi i territori di tradizionale competenza¹³².

Giacchè ripercorre poi le tre principali tappe della ricerca grotowskiana (teatrale, parateatrale ed extra-teatrale):

La povertà o essenzialità della relazione, il paradosso o la sfida dell'autenticità, l'autonomia conoscitiva e disciplinare del teatro, diventano allora i punti che raccolgono ed esasperano una «differenza» del teatro, che non è affatto esclusiva di talune scelte poetiche o politico-culturali; anzi, così espressa e definita, *la differenza del teatro si rivela finalmente un dato oggettivo, anche quando non diventa un'opzione*¹³³.

Giacchè arriva infine a definire l'antropologia del teatro come una «antropologia dell'antropologia», all'interno della quale «l'antropologo del teatro dovrà quindi affrontare il tema del rapporto fra la cultura e la rappresentazione, all'interno di quel minuscolo laboratorio nel quale *la rappresentazione è insieme processo artistico e fenomeno sociale*»¹³⁴:

L'antropologia del teatro appare allora come il risultato, ma meglio sarebbe dire l'incognita, dell'equazione proposta. [...]

Al posto o al di là di un contenitore generale e di una dizione generica, c'è invece il bisogno e lo spazio per una specifica attività di ricerca: quella che, radicalizzando la «differenza» dell'approccio e del metodo dell'Antropologia, si può porre l'obiettivo di esaltare prima e di indagare poi *l'alterità del Teatro*¹³⁵.

Le analogie fra il discorso sull'antropologia teatrale e quello sul teatro sociale sono evidenti. In primo luogo la difficoltà definitoria e dunque la necessità del ricorrere a una soluzione euristica; in secondo luogo lo sconfinamento vicendevole degli ambiti disciplinari tra Antropologia e Teatro, cui corrisponde lo sconfinamento del teatro nei territori del sociale e viceversa; l'alterità come valore identitario ma non esclusivo; il paradosso vissuto dallo studioso in qualità di *spettatore partecipante*, cioè «l'esercizio di due azioni contrarie (giacché una deve essere la critica dell'altra), per le quali occorre elaborare una condotta che si basi su un impossibile equilibrio, ovvero su un costante e perseguito *disequilibrio*»¹³⁶.

¹³¹ P. Giacchè, *Una equazione fra antropologia e teatro*, cit., p. 45.

¹³² Ivi, p. 46.

¹³³ Ivi, p. 57.

¹³⁴ Ivi, p. 61.

¹³⁵ Ivi, p. 62.

¹³⁶ Ivi, p. 38.

All'interno del volume *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale* (2000), Claudio Bernardi pubblica il saggio *Sull'antropologia del teatro*, nel quale riprende il discorso di Giacchè, sia sulla base del contributo *Una equazione fra antropologia e teatro*, già citato, sia di quelli elaborati in seguito dallo studioso sull'argomento, soprattutto *Teatro antropologico: atto secondo*¹³⁷.

Bernardi riassume le tre fasi storiche del rapporto teatro-antropologia individuate da Giacchè:

Agli inizi il teatro ricercava nei reparti antropologici del folklore e dell'esotismo "ricambi e alimentazioni", poi con Barba e Grotowski è cambiato completamente l'approccio.

Solo con loro si può parlare rigorosamente di teatro antropologico, il cui scenario si divide in due atti. Nel primo lo studio delle tecniche del corpo e le comparazioni rituali di società lontane erano finalizzate all'alterità del teatro e alla sua autonomia "dalla prigione del confronto obbligato e funzionale con la sua società". [...]

Il secondo atto – in conseguenza forse della presa d'atto dell'impossibilità di scappare dalla propria cultura e della fine di un altrove nella società della comunicazione globale – viene messo in relazione da Giacchè con le sperimentazioni teatrali, negli anni Novanta, di alcuni gruppi italiani in cui dei professionisti lavorano con (anzi mettono letteralmente in scena) gli emarginati della società: detenuti, anoressiche, barboni, handicappati, matti e via discorrendo. [...]

L'incontro con l'Altro che nel primo atto del teatro antropologico era passato dall'avvistamento allo scambio, ora passa dallo scambio all'abbraccio¹³⁸.

Bernardi sostiene però che siano decisamente troppe le obiezioni possibili a tale proposta di lettura del teatro sociale come "secondo atto" dell'antropologia del teatro.

Le obiezioni a questa visione delle cose sono numerose e lo stesso Giacchè avanza alcuni dubbi. Che senso hanno infatti le ore, i mesi, gli anni passati a costruire in laboratorio l'attore perfetto con esercizi, acrobazie, prove, durissimi *training*, se la sua profonda verità si trova senza sforzo prendendo un emarginato e mettendolo su un palco? Se non fosse una provocazione, cosa c'è di più vivo e vero di un animale che scorrazza in scena, come fa e teorizza la compagnia Raffaello Sanzio? Se il terzo teatro non deve essere funzionale alla società occidentale, perché i suoi modi di produzione (professionali, economici, istituzionali, culturali) ne rispettano in larga misura i criteri? Se il teatro non è funzionale alla handicappato perché l'handicappato deve essere funzionale al teatro? Anche se ci limitiamo al puro lato artistico e quindi produttivo e professionale, perché solo i carcerati della Compagnia della Fortezza di Volterra, ad esempio, hanno diritto a essere diversi, a esprimere la propria vistosa identità-alterità sociale? E gli altri carcerati? E gli altri emarginati? E molti altri cosiddetti normali cittadini, che tanto normali non sono e soffrono anche loro il disagio della civiltà (poveri, pensionati, giovani, stranieri, ecc.), per quale motivo devono essere esclusi dal teatro antropologico o viaggio antropologico nella alterità?¹³⁹

¹³⁷ Cfr. P. Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Di alcuni Teatri delle diversità*, ANC, Cartoceto 1999, pp. 57-65.

¹³⁸ C. Bernardi, *Sull'antropologia del teatro*, in C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano 2000, pp. 25-59: 27-28.

¹³⁹ Ivi, pp. 29-30.

Per Bernardi è necessario concepire un'antropologia teatrale molto più vasta poiché, a suo dire, nella visione di Giacchè «la ricerca dell'eccezionalità e della separazione del teatro antropologico preclude di fatto qualsiasi seria risposta alla crescente domanda di teatro che proviene dalla società»¹⁴⁰. Bernardi individua poi i compiti di questa nuova antropologia del teatro nei concetti della formazione della persona, della costruzione di gruppi e comunità, dell'intervento culturale delle istituzioni, corrispondenti alle definizioni del filosofo Paul Ricoeur della «cura di sé»¹⁴¹, della «sollecitudine per l'altro»¹⁴² e delle «istituzioni giuste»¹⁴³. Le posizioni di Bernardi spostano dunque l'ago della bilancia verso una lettura formativo-curativa della relazione fra teatro, individuo e società.

Nel saggio *Esperienze di teatro sociale in Italia*, ospitato nello stesso *I fuoriscena*, Monica Dragone propone una visione ancora decisamente sbilanciata sul versante terapeutico-educativo:

Per teatro sociale intendiamo quell'insieme di attività performative non strettamente professionistiche, che si svolgono in genere fuori dai convenzionali tempi e spazi dello spettacolo e che perseguono finalità socio-politiche, educative, terapeutiche¹⁴⁴.

Inoltre Dragone, per indicare le zone di intervento del teatro nel sociale, prende a riferimento le aree di disagio (carcere, etnia, tossicodipendenza, anziani, povertà, omosessualità, handicap, follia) individuate da Pozzi e Minoia nel libro *Di alcuni Teatri delle diversità*, che suggerisce nel titolo stesso una ulteriore dicitura per il teatro sociale, quella appunto di "teatri delle diversità", assunta a partire dal 1996 come titolo della rivista teatrale specializzata «Catarsi - Teatri delle diversità»¹⁴⁵.

Ancora ne *I fuoriscena*, Fiaschini pare assumere una posizione meno netta rispetto a Dragone, sottolineando la confidenza che il teatro ha storicamente con la marginalità¹⁴⁶.

¹⁴⁰ C. Bernardi, *Sull'antropologia del teatro*, cit., p. 30.

¹⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 33-41.

¹⁴² Cfr. Ivi, pp. 41-48.

¹⁴³ Cfr. Ivi, pp. 48-59.

¹⁴⁴ M. Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, in C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano 2000, pp. 61-123: 61.

¹⁴⁵ L'editoriale di apertura riporta: «In questo secolo breve, che volge alla fine, non è il tempo dell'IO, ma dell'ALTRO. Da questa premessa, largamente condivisa, nasce "Catarsi", che intende esplorare nelle loro diverse articolazioni, riconducibili peraltro ad un unico comune denominatore, vita e metodologie dei TEATRI DELLE DIVERSITÀ. La rivista, con cadenza trimestrale e prevalente profilo monotematico, si propone più scopi: informazione, ricerca, riflessione critica», in «Catarsi - Teatri delle diversità», n.1, 1996, p.1.

¹⁴⁶ Scrive Fiaschini: «[...] lo statuto stesso del teatro è stato più di una volta posto in termini di marginalità, di "altro da sé", facendo fluttuare continuamente il suo fulcro, e di conseguenza i suoi confini, in una zona di liminalità che, pur valorizzando la sua estendibilità in termini creativi, relativizza notevolmente, a livello epistemologico, le possibilità di un discorso fondativo stabile ed esclusivo», F. Fiaschini, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, in C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, cit., pp. 275-305: 276.

Fiaschini non utilizza formule eccessivamente connotate e preferisce parlare di "teatri di confine", un richiamo al territorio calzante, avendo adottato una metafora relativa alla geografia linguistica ad incipit del suo contributo¹⁴⁷. Sottolinea come sia l'equilibrio tra identità e differenza l'unica *chance* per sviluppare efficacemente, sia sul piano teorico che pratico, la relazione tra azione teatrale e azione sociale¹⁴⁸. Fiaschini sospetta però di quegli artisti che si dissociano dalle implicazioni del proprio teatro, pur comprendendo le ragioni di tale atteggiamento:

[...] l'urgenza di rimarcare l'autonomia del teatro, non solo nei confronti delle sue implicazioni sociali, ma anche rispetto a tutti gli interventi teatrali promossi con finalità animative, preventive e terapeutiche, si manifesta così drasticamente da risultare, a volte, quasi contraddittoria, soprattutto se si confronta con la radicalità con cui teorizzano e praticano l'idea di un teatro che porti direttamente, senza soluzione di continuità, la vita sulla scena¹⁴⁹.

Gerardo Guccini sottolinea che le categorie di "teatro e handicap", "teatro e carcere", "teatro e terapia", "teatro e scuola" sono «funzionali alla gestione del sociale, ma non riguardano il punto di vista del teatro, che si incarna piuttosto in possibilità e valori presenti in ognuna di queste partizioni»¹⁵⁰. Dal punto di vista del teatro e quindi, per estensione, dell'artista che lavora in contesti di disagio, tale frazionamento rappresenta una forzatura:

Gli artisti che hanno dato evidenza e respiro a questo fenomeno diffuso, operano spesso all'interno di istituzioni indipendenti ed estranee (si pensi a Punzo e alla Compagnia della Fortezza), oppure innestano gli individui incontrati nel sociale in formazioni teatrali, che, già da tempo, alimentano e realizzano le loro scelte poetiche (ed è il caso di Delbono e Lenz Rifrazioni); in entrambi i casi, sono però portatori di saperi e tradizioni personali che affondano le radici nelle esperienze cruciali della svolta novecentesca: il parateatro, i teatri di base, le avanguardie degli anni Sessanta, il post-moderno, la contrapposizione politica al sistema. Anche per questo non amano che si consideri la loro opera alla stregua di un'azione di pubblica utilità e perciò ristretta a precisi contesti di intervento, né che, parlando dei loro attori, se ne accentuino i caratteri anormali (l'handicap, la reclusione) sottovalutandone la capacità di *essere*¹⁵¹.

¹⁴⁷ Fiaschini associa il principio della geografia linguistica detto norma seriore, per cui le zone periferiche presentano forme linguistiche più arcaiche dei centri. Ciò si spiega sia con la maggiore lontananza dai fenomeni innovativi, sia con la tendenza delle piccole comunità a chiudersi all'interno della propria identità, acuendo la differenza con ciò che gli è simile e vicino in virtù dell'autoconservazione. Cfr. F.Fiaschini, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, cit., p. 275.

¹⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 278.

¹⁴⁹ Cfr. Ivi, p. 284.

¹⁵⁰ G. Guccini, *Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall'incontro di Lerici - 2 luglio 2000*, presentazione all'incontro svolto a Lerici, volto alla riflessione intorno al teatro sociale e intitolato proprio *Verso un teatro degli esseri*: <<https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-1/lerici.html>> (28/10/2020). Tale estratto rientrerà nell'editoriale in apertura alla rivista «Prove di drammaturgia», anno VII, n. 1, 2000.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Indicando nel passaggio dall'arte di "rappresentare altro da sé" all'arte di "essere" la trasformazione fondamentale dell'attore novecentesco, Guccini aggiunge una ulteriore transizione, profetata da Antonin Artaud: il passaggio del teatro nella contemporaneità «dall'essere agli esseri»¹⁵².

Anche Piergiorgio Giacchè, all'interno del Convegno *Teatro specchio delle diversità* svolto a Cartoceto nel 2000, mette in relazione le esperienze novecentesche con il teatro sociale:

Certo, nelle "alterità" del sociale il teatro cercava anche parentele sfide, non si disponeva al suo servizio, ma soltanto alla sua scoperta. Semmai, era quello un modo per ricordare a se stesso (e quindi anche agli altri) che l'attore e l'artista nasce e vive comunque come diverso, che il teatro in tutta la sua storia è sempre stato il mondo dei diversi e degli stigmatizzati: è sempre stato il regno dei mostri, anzi l'unico regno o modo in cui la parola "mostro" poteva farsi leggere alla lettera come una variante brutale di "meraviglia", e diventare persino positiva. In questo senso allora da sempre il teatro riscatta le altre diversità attraverso la propria, ma non perché le riassume in sé, ma più semplicemente e però simbolicamente com'è suo diritto e dovere, le "rappresenta"¹⁵³.

Giacchè indica che tale debordamento del teatro nei territori della diversità si sia ulteriormente allargato nel corso degli anni Settanta e Ottanta, quando però i gruppi si lanciavano alla scoperta dell'altro solo con l'intento di moltiplicare la propria alterità¹⁵⁴. Il rischio oggi, avverte Giacchè, è invece che la diversità insita nel teatro possa arrivare a disperdersi nelle altre diversità che incontra:

Dal miracolo teatrale della moltiplicazione si è passati da tempo alla semplice politica dell'addizione, cioè ad una fase in cui la combinazione o l'alleanza fra le varie diversità sembra essere il destino (scelto) e la funzione (assegnata) nel teatro tout court. [...] Ecco che allora la diversità del teatro deve tornare a sovrapporsi e persino a contrapporsi alla normalizzazione delle alterità, se non altro per salvare se stessa: mentre da un diverso comportamento sdrammatizzante e rassicurante, i diversi e gli emarginati hanno infatti pur sempre qualcosa da guadagnare, fosse anche un comportamento meno aggressivo un trattamento meno emarginante (ancorché ipocrita), il teatro e la sua arte non ha interesse a rendersi strumento e infermiere di questa operazione sociale e politica, se non altro perché – pure se sembra paradossale – fra tutte le diversità, la più handicappata e fragile, la più minacciata e sensibile è senz'altro la sua¹⁵⁵.

Meldolesi nel suo contributo al Secondo Convegno di Cartoceto, svoltosi nel 2001 e intitolato *Teatro e Terapia: sfere d'interesse ed ipotetiche relazioni*, rovescia in parte il

¹⁵² G. Guccini, *Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall'incontro di Lericci - 2 luglio 2000*, cit., s.p..

¹⁵³ P. Giacchè, *Moltiplicazioni e addizioni*, in V. Minoia, (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto. Atti dai primi dieci convegni (dal 2000 al 2009)*, in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», anno XV, n. 97, 2010, pp.19-22: 20-21.

¹⁵⁴ Cfr. P. Giacchè, *Moltiplicazioni e addizioni*, cit., p. 21.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 21-22.

discorso. Più che all'eccezionalità e alla tradizionale "mostruosità" dell'attore – inteso in senso generale – Meldolesi riconduce la condizione degli attori del teatro sociale al concetto di "costringimento", sottolineandone la continuità con le ricerche dei maestri-pedagoghi del Novecento:

Gli attori non sono superuomini, sono delle persone limitate che sanno giocare con il limite, che sanno manifestare e valorizzare il limite. Noi, invece, siamo indotti a pensarli delle eccezioni, come siamo indotti a pensare delle eccezioni l'handicap, la reclusione. Il teatro ci aiuta a capire che l'handicap può essere un momento di attrazione in rapporto allo spettacolo, così come il costringimento è stato teorizzato da Copeau quale elemento essenziale per il gioco dell'attore¹⁵⁶. [...]

Non a caso le prove avvengono in condizioni di isolamento. La forza del teatro sta nella capacità di unire un piccolo gruppo di isolati che sono in grado, per affinità tecniche ma anzitutto umane, di fare mondo, di "prospettare mondi paralleli" – dice Eugenio Barba – e intervenire nelle dinamiche della realtà, pensandole come precedenti o seguenti il tempo in atto. Il teatro è portatore di un tempo inesistente nella vita perché, apparentemente, coincide con il tempo presente¹⁵⁷.

Ovviamente tirare in ballo Copeau per Meldolesi non significa proporre un'analogia tra le costrizioni psico-fisiche dell'attore "diverso" o recluso e la teorizzazione del costringimento. Si tratta piuttosto di dare a quei limiti un valore nuovo:

Nel suo pensiero Artaud sottolinea questa contiguità del bene e del male, sapendo però che il male, in qualsiasi punto, è il contrario del costringimento artistico, è la contenzione psichiatrica. [...]

Non c'è niente di più stupido che pensare che tutto ciò riguardi la commiserazione, la pietà¹⁵⁸.

Questo aspetto della necessità di distanza da una visione unicamente "sofferente" dell'alterità di questi teatri è ripreso anche da Sisto Dalla Palma nel suo intervento *Le strade della formazione per i teatri del disagio*, all'interno del Terzo Convegno di Cartoceto del 2002¹⁵⁹. La prospettiva del teatro sociale non deve quindi essere quella di corrispondere ai "microbisogni" del singolo, ma di rinvenire una "responsabilità collettiva"¹⁶⁰:

Allora io rovescerei il punto di vista: la nostra esperienza deve assumere responsabilità sull'intero, deve collocarsi da una prospettiva realmente, pienamente e legittimamente sistemica sull'intero fatto del teatro dentro la nostra società. Deve lasciare cadere la tentazione

¹⁵⁶ C. Meldolesi, *Un teatro del costringimento*, in V. Minoia (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto*, cit., pp.42-46: 42-43.

¹⁵⁷ Ivi, p. 44.

¹⁵⁸ Ivi, p. 45-46.

¹⁵⁹ «Forse sta arrivando il momento in cui non possiamo più parlare dell'altro teatro come luogo della sofferenza, del disagio ecc.», S. Dalla Palma, *Le culture delle comunità non hanno più il senso dell'universale*, in V. Minoia (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto*, cit., pp. 58-64: 59.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

di patologizzare l'area del suo intervento e di ritenerlo destinato ai punti deboli del sistema, perché in realtà il sistema è fatto di infinite debolezze¹⁶¹.

Dalla Palma non nega dunque l'utilità del teatro per il soggetto svantaggiato, sostiene però che la sua reale portata non consista in questo aspetto, soprattutto perché gli «pare che si possa dire che arte e teatro sono intimamente terapeutici»¹⁶².

L'edizione del 2003 del Convegno di Cartoceto è dedicata allo spettatore nei teatri delle diversità. Marco De Marinis, in apertura del suo contributo, prima di lanciarsi nel vivo della questione de *Lo spettatore nel teatro del XX secolo*, puntualizza che la riscoperta dell'efficacia pedagogico-terapeutica del teatro è tutto sommato, passi il modo di dire, la scoperta dell'acqua calda:

Cominciamo subito con una precisazione. Il teatro può essere sì usato pedagogicamente, conoscitivamente, terapeuticamente, socio-politicamente e così via, purché non si perda di vista il fatto che esso è in sé, in quanto tale (cioè in quanto “al tempo stesso atto biologico e atto spirituale [...] generato dalle reazioni e dagli impulsi umani”), pedagogia, formazione, terapia, azione socio-politica. Per dirla ancora meglio è importante non dimenticare che il teatro possiede in sé, in quanto tale, un *valore* pedagogico, socio-politico, conoscitivo, e anche, in un certo modo, curativo-terapeutico – naturalmente a patto di non svilirlo e degradarlo.

Credo che si possa leggere una buona parte delle grandi esperienze innovative del teatro del Novecento in questa chiave, e cioè come ricerca di un senso e di una necessità del teatro a partire dalla valorizzazione o addirittura dalla scoperta della sua dimensione etica/conoscitiva/formativa/ sociopolitica/terapeutica, riguardante in primo luogo chi lo fa, l'attore, ma anche poi, se non altro di riflesso, per induzione, lo spettatore¹⁶³.

La crescita ipertrofica delle esperienze di teatro sociale iniziano a far emergere la necessità di una qualche forma di sistematizzazione. A questo intento corrisponde il volume, stampato sempre nel 2003, *Teatro e disagio. Primo censimento di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*.

Il saggio qui ospitato di Piergiorgio Giacchè, *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, si apre con un riferimento al censimento dei gruppi dilettanti e dialettali regionali effettuato nel 1981 in Umbria, che rivela come «un fenomeno, non ancora maturo sul piano della qualità, avesse già i numeri sul piano più brutale ma anche più inaspettato della quantità»¹⁶⁴. L'autore ricava da quella esperienza due lezioni: la prima è che i dati cambiano

¹⁶¹ S. Dalla Palma, *Le culture delle comunità non hanno più il senso dell'universale*, cit., p. 59.

¹⁶² Ivi, p. 63-64.

¹⁶³ M. De Marinis, *Lo spettatore nel teatro del XX secolo*, in V. Minoia (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto*, cit., pp. 67-74: 67.

¹⁶⁴ P. Giacchè, *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, in I. Conte, I. Fabbri, B. Felici, V. Minoia, C. Paretti, E. Pozzi, G. Testa, S. Valli (a cura di), *Teatro e disagio. Primo censimento di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, s.l., s.n., stampa 2003, pp. 13-17: 13.

velocemente e che, sebbene diano elementi di oggettività sul lato quantitativo, è bene non soffermarsi superficialmente su questo solo aspetto; la seconda è che censire il teatro è necessario affinché «il fenomeno non sia politicamente invisibile oltre che culturalmente effimero»¹⁶⁵, ma tenendo conto che «i risultati più interessanti non si trovano quasi mai nel dato di maggioranza ma in quello anomalo dell'eccezione»¹⁶⁶.

Riportando il discorso sul teatro e disagio Giacchè individua le tendenze nazionali, fornendo una piccola panoramica: il sud e le isole risultano meno ricche di iniziative a fronte di un nord-ovest più ricco di attività, divario causato anche dal diverso livello di istituzionalizzazione e delle differenti politiche teatrali delle regioni¹⁶⁷. Da questo dato Giacchè però ricava una riflessione: «è bene seguire e interrogare i casi rari e le zone difficili, anziché approfondire e celebrare quelle esperienze più consolidate e istituzionalizzate. [...] Il teatro è un'eccezione e spesso vale la pena di osservare bene le eccezioni dell'eccezione»¹⁶⁸.

Giacchè ricorda al lettore la duplice modalità che la relazione tra teatro e disagio può assumere:

Ci sono in effetti (e anche a prescindere dalla ricerca si possono prevedere) più possibilità e modi diversi di intendere e sviluppare la relazione fra Teatro e Disagio (o meglio fra teatro e servizio sociale e terapeutico relativo al disagio). In ipotesi - ma anche nella realtà - si va da gruppi o esperienze di teatro che sperimentano l'incontro con il disagio rigorosamente all'interno della propria poetica e dei propri fini di ricerca artistica, a gruppi o iniziative sempre di teatro (e gestite e dirette da teatranti) che si mettono "al servizio" di strutture, enti e associazioni che si occupano del disagio. È questa una differenza essenziale, quella cioè che passa tra una sperimentazione teatrale che persegue fini rigorosamente artistici (e che però arriva a conquistare soggetti o a produrre progetti che in definitiva riguardano coinvolgono soggetti disagiati o particolari), e la proposizione di un teatro che nasce con lo scopo dichiarato di esplorare e rendersi utile a soggetti disagiati. Soggetti che quindi restano "utenti" anche quando divengono "attori" del progetto teatrale stesso¹⁶⁹.

Questa precisazione ci riporta alla domanda iniziale circa il fine delle attività teatrali nel sociale, una domanda che, ormai è evidente, non può avere una risposta univoca. La biforcazione tra fine benefico e fine artistico non può essere risolta a prescindere e a priori dagli studiosi, a loro volta portatori di valori culturali diversi. Ciascuna esperienza ridefinisce i propri obiettivi e ha una propria risposta. E allora forse gli unici dati oggettivi che lo studioso può considerare al riguardo sono le dichiarazioni di intenti degli addetti ai lavori e dei registi che operano in questi territori complessi. Un procedere caso-per-caso sicuramente

¹⁶⁵ P. Giacchè, *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, cit., p. 14.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 15.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

poco agevole, ma che affranca dalla finta esigenza di accomunare tutti sotto un'unica bandiera, di fabbricare un'etichetta *ad hoc*.

«È questo il teatro che ci interessa, depurato e profumato dopo essere stato estratto dalle immondizie?»¹⁷⁰, si domanda Seragnoli in *Luoghi appartati ed "evidenza" del teatro*, pubblicato nello stesso volume *Teatro e disagio*. La Storia è sempre scritta dai "forti", ricorda Seragnoli, ma in verità è fatta da chi sta ai margini, o meglio: la Storia del teatro è frutto delle trasmigrazioni culturali dai centri verso le periferie, luogo vero di scambi fecondi¹⁷¹.

Nello stesso *Teatro e disagio*, nel contributo *Un essenziale fattore di orientamento*, Claudio Meldolesi scrive:

Di fatto, le esperienze teatrali dei portatori di handicap sono cresciute a distanza da quelle dei reclusi in carcere e, anzi, sottolineando spesso l'estraneità dei loro soggetti alla condanna sociale o alla condizione a rischio dei tossicodipendenti; e, di tutti i teatri di cui parliamo lo stesso si può dire dalla comune impennata degli anni '70. È dunque ragionevole supporre che, tenendo separate queste operosità in future indagini, possa meglio propiziarsi un rilancio conoscitivo globale, favorevole a un più complesso approccio ai diversi esiti scenici¹⁷².
[...] Di fatto, i teatri di interazione sociale sono oggi il luogo di più evidente rapporto con la nascita scenica; sicché i registi e gli animatori sociali che li guidano oltre i loro effimeri corsi spontanei possono volgerli quasi naturalmente all'arte, benché con impegno incomparabile. Si tratta, pur sempre, di fioriture ardue, di superamenti dell'identità data, al punto da farvi intuire tratti di Copeau come di Moreno, di Beck come di Goffman e degli Agit Prop. Nascono mondi dall'incontro della scena con queste comunità, pur diversamente raccolte e psicologicamente vulnerabili: il loro carattere integrato-alternativo non ha nulla a che fare con il tempo-liberoda-riempire-in-qualche-modo. Fra le tante cose che abbiamo detto, questa è l'unica che non ha bisogno di passare per l'accertamento di un'inchiesta ulteriore¹⁷³.

Uno dei più massicci tentativi di definire e mettere a sistema il teatro svolto in contesti di disagio è quello di Claudio Bernardi, ne *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*:

Il teatro sociale si differenzia dall'animazione teatrale di un tempo, ma anche da quella sociale più recente. La prima animazione era più decisamente orientata al collettivo come strumento di cambiamento politico, la seconda spinge piuttosto sul cambiamento dell'individuo. Il teatro sociale invece si definisce per lo stretto rapporto tra individuo (il teatro) e gruppo (il sociale), a loro volta in relazione con la vita istituzionale.

Il teatro sociale si distingue poi dal teatro d'arte, da quello commerciale, da quello d'avanguardia, perché non ha come finalità primaria il prodotto estetico, il mercato dell'intrattenimento o la ricerca teatrale, bensì il processo di costruzione pubblico e privato degli individui.

¹⁷⁰ D. Seragnoli, *Luoghi appartati ed "evidenza" del teatro*, in I. Conte, I. Fabbri, B. Felici, V. Minoia, C. Paretto, E. Pozzi, G. Testa, S. Valli (a cura di), *Teatro e disagio*, cit., pp. 23-33: 27.

¹⁷¹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁷² C. Meldolesi, *Un essenziale fattore di orientamento*, in I. Conte, I. Fabbri, B. Felici, V. Minoia, C. Paretto, E. Pozzi, G. Testa, S. Valli (a cura di), *Teatro e disagio*, cit., pp. 19-22: 20.

¹⁷³ *Ivi*, p. 22.

L'altro confine del teatro sociale è la teatroterapia: con questo termine si intendono le diverse tecniche espressive e le artiterapie utilizzate da psicologi, psicoanalisti, drammaterapeuti ecc. per risolvere i problemi interiori e relazionali di individui o di piccoli gruppi.

I confini tra queste tre aree teatrali sono in realtà molto fluidi e non è difficile trovare casi di teatro d'arte promotore di interventi e progetti sociali, o idee estetiche notevoli negli spettacoli e nei laboratori di terapia teatrale e nelle performance della drammaturgia di comunità¹⁷⁴.

Bernardi, dopo aver fornito una serie di riferimenti storici nel paragrafo *Le radici del teatro sociale*, cerca di circoscriverne lo sterminato ambito per via negativa, sottolineando le diversità rispetto ad altri teatri (animazione, teatro d'arte, teatro di ricerca, teatroterapia ecc.). Pone però l'accento sul primato del fine trasformativo dell'individuo e della società a fronte di una secondaria resa artistica. Recuperando la lezione dello psichiatra Giovanni Jervis e del filosofo Ricoeur¹⁷⁵, Bernardi dichiara che «gli obiettivi del teatro sociale relativi alla cura di sé sono la costruzione dell'identità personale e il comportamento quotidiano»¹⁷⁶.

Nonostante l'avanzamento degli studi finora proposto abbia già messo in luce l'impossibilità di decidere una volta per tutte se il fine delle esperienze laboratoriali debba essere di tipo etico o di tipo estetico senza il rischio di incappare in errate generalizzazioni, Bernardi sceglie deliberatamente la via etica. Pertanto il vero pregio del lavoro si coglie piuttosto nello sforzo non solo di inquadrare il teatro sociale rispetto ai suoi precedenti storici¹⁷⁷, ma anche di dare alcuni cenni riguardo le prassi laboratoriali e sceniche¹⁷⁸.

Gli ambiti di intervento che individua sono ancora quelli proposti da Pozzi e Minoia, con l'aggiunta dei contesti scolastici, degli ospedali e dei territori di guerra¹⁷⁹.

Riguardo al Teatro Carcere il discorso costruito da Bernardi sembra contraddirsi, addirittura sfuggendo dalle delimitazioni poste nella premessa definitoria. Una triplice motivazione, sostiene, muove il teatro negli istituti penitenziari: la prima è l'intrattenimento, dove il teatro rappresenta «una pausa, una concessione, un regalo, una grazia, che non solo non scalfisce le dinamiche perverse dell'istituzione totale ma rischia di rinforzarle. In tutti i casi è meglio di niente»¹⁸⁰; la seconda possibilità è quella della terapia teatrale utilizzata «soprattutto nel caso di criminali psichicamente disturbati»¹⁸¹, a cui però associa l'esempio inglese di Sue Jennings e non un caso italiano; la terza ed ultima modalità – ed è qui che le

¹⁷⁴ C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004, pp. 57-58.

¹⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 57. Bernardi utilizza il riferimento tanto a Jervis quanto a Ricoeur anche nel saggio precedente, cfr. C. Bernardi, *Sull'antropologia del teatro*, cit., pp. 34-37.

¹⁷⁶ C. Bernardi, *Il teatro sociale*, cit., p. 59.

¹⁷⁷ Cfr. Ivi, pp. 37-55.

¹⁷⁸ Cfr. Ivi, pp. 81-122.

¹⁷⁹ Cfr. Ivi, rispettivamente p. 137, p. 146 e p. 163.

¹⁸⁰ Ivi, p. 150.

¹⁸¹ *Ibidem*.

fondamenta stesse del discorso traballano – è quella del teatro di ricerca che, come lo stesso Bernardi ammette, è la più diffusa¹⁸².

Come conciliare allora l'iniziale distinzione del teatro sociale dal teatro di ricerca, con questa ammissione in riferimento al teatro recluso? Questo rende il Teatro Carcere un'eccezione tra le eccezioni¹⁸³, per dirla con le parole di Giacchè? E soprattutto, come conciliare le successive considerazioni di Bernardi che vedrebbero l'artista in carcere come portatore di un «progetto salvifico»¹⁸⁴, con il fatto che al contrario lo stesso Punzo dichiara, in diverse occasioni, di non aver mai avuto alcun intento rieducativo o lenitivo della pena?¹⁸⁵ Che anche Bernardi condivida i pareri di Fiaschini, per il quale a volte sembra più prudente non fidarsi degli artisti quando fanno «emergere quasi solamente la dimensione estetica»¹⁸⁶ del lavoro?

Mutuando da Bernardi diversi aspetti del discorso, Alessandro Pontremoli realizza il secondo tentativo di fornire una restituzione onnicomprensiva del teatro sociale, cui stavolta viene aggiunto anche l'aggettivo "educativo". In *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, pubblicato nel 2005, già dall'indice si potrebbe dire che Pontremoli ristrutturata, cioè organizza diversamente, quanto proposto da Bernardi, dando però maggiore risalto alle tecniche. A fronte di un singolare per il termine "teoria", che dunque indica un quadro di riferimento unico per tutte le tipologie di teatro sociale, Pontremoli sceglie il plurale per quanto riguarda le "tecniche".

Inoltre scorpora dall'aggettivo "sociale" il termine "educativo", differenziando implicitamente il teatro con fini strettamente pedagogici da quello usato con altri fini applicativi.

¹⁸² Bernardi scrive infatti: «Una terza modalità di 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 con l'estraneità sociale che caratterizza l'artista, in particolare quello di teatro, che si considera un escluso, un emarginato, un maledetto anche quando è benedetto, in forza della sua "eccezionalità" performativa, dal successo e dall'approvazione di critica, pubblico e istituzioni culturali. [...] Nel lavoro coi detenuti, soprattutto nel lavoro fisico, l'artista di teatro coglie un'energia, una forza e una presenza scenica che attingono alle profondità di esperienze estreme di vita. Tali risultati sono difficilmente ottenibili dagli attori di professione e dai fragili aspiranti all'arte scenica. L'esempio italiano più noto, anche per il numero notevole di anni che può vantare, è la Compagnia della Fortezza di Volterra, diretta da Armando Punzo». Ivi, p.151.

¹⁸³ Cfr. P. Giacchè, *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, cit., p. 15.

¹⁸⁴ C. Bernardi, *Il teatro sociale*, cit., p. 151.

¹⁸⁵ Si riportano alcune dichiarazioni del regista Armando Punzo sulla questione: «Conoscendo la struttura carceraria dall'interno, immagino che all'inizio i detenuti considerassero il laboratorio come un passatempo. [...] Dal primo momento abbiamo fatto capire loro che non eravamo degli "assistenti sociali", che non ci interessava fare un'opera di rieducazione e risocializzazione, ma che volevamo realizzare con loro un lavoro impegnativo», L. Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 24; «Molti pensano che la mia sia stata una scelta dettata da motivi ideologici o sociali. Invece, semplicemente, io volevo fare uno spettacolo con tanti attori e un giorno, guardando il carcere di fronte al nostro teatro, ho pensato che forse lì c'era la possibilità di farlo», M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, cit., pp. 83-84.

¹⁸⁶ F. Fiaschini, *Teatri di confine*, cit., p. 285.

Il volume è strutturato in tre parti: *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*; *Teatro comunità*; *Fra teoria ed esperienza*.

Nella prima parte viene posto a premessa che il teatro, la rappresentazione e la drammaturgia sono «esigenze originarie dell'essere umano»¹⁸⁷. Dunque per Pontremoli il teatro è una necessità che «affonda le radici in quell'esperienza antropologica originaria che è il rito»¹⁸⁸ e, citando Bernardi, aggiunge che teatro e rito sono affini e a tratti «sovrapponibili nell'ambito dell'odierna struttura sociale»¹⁸⁹. Sempre come Bernardi, Pontremoli parla della crescente domanda di teatro, ma la pone come risposta alla de-ritualizzazione attuata dai *mass media* nella società contemporanea¹⁹⁰.

Il teatro educativo e sociale mutua la propria definizione da quella del teatro sociale ideata da Bernardi, in una versione precedente¹⁹¹ rispetto a quella riportata nel già citato *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Pontremoli analizza poi la lunga ed «efficace» citazione¹⁹², fino a giungere ad una schedatura delle principali tecniche adoperate: il gioco, la narrazione, il Teatro dell'Oppresso, lo Psicodramma moreniano e la Drammaterapia. Da questo elenco si evince come nell'interpretazione di Pontremoli siano stati del tutto abbattuti – forse perché erano già malconci – i confini tra il teatro sociale e la terapia attraverso il teatro almeno per quanto riguarda le definizioni.

Alessandra Rossi Ghiglione, nello stesso volume, pubblica il saggio intitolato *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*. La trattazione parte da una definizione del termine drammaturgia¹⁹³. Attraverso qualche cenno storico, Rossi Ghiglione propone la formula «drammaturgia scenica», intesa in senso decisamente più ampio rispetto alla sola drammaturgia testuale¹⁹⁴. Fa riferimento cioè, come indicato da De Marinis, al "fatto teatrale"

¹⁸⁷ A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET Università, Torino 2007, p. 6. La prima edizione del testo risale però al 2005, cfr. A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET Libreria, Torino 2005.

¹⁸⁸ Ivi, p. 13.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Cfr. Ivi, pp. 19-29.

¹⁹¹ Il saggio di Bernardi utilizzato da Pontremoli è C. Bernardi, *Il teatro sociale*, in C. Bernardi, B. Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis, Milano 1998. Per la definizione di teatro sociale cfr. Ivi, p. 157.

¹⁹² Cfr. A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, cit., p. 30.

¹⁹³ Cfr. A. Rossi Ghiglione, *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*, in A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, cit., pp.139-179: 139.

¹⁹⁴ Cfr. Ivi, pp. 140-144.

nella sua completezza: non essendo più possibile scindere il testo dalla messinscena, la riscrittura collettiva confluisce in quello che lo studioso ha definito *performance text*¹⁹⁵.

Rossi Ghiglione entra poi nel merito delle tecniche, introducendo il concetto di "scrittura seconda" e di un "ritorno al testo" nelle pratiche di teatro e comunità decisamente trasformato nelle modalità¹⁹⁶:

Si avvia così un processo di scrittura o riscrittura scenica – quando all'origine c'è un testo –, al termine del quale inizia la fase drammaturgica di montaggio dei materiali scenici nati durante l'improvvisazione. Il montaggio è il vero luogo della autorialità drammaturgica, luogo fluido, definito e ridefinito continuamente a ridosso della scena. L'architettura drammatica secondo la quale vengono disposti materiali può essere vincolata narrativamente perché riferita – anche quando la si gioca parodisticamente – ad un *plot* testuale [...] oppure può essere libera e giocata su sintassi analogiche o metonimiche [...]¹⁹⁷.

Rossi Ghiglione attraverso un percorso sulla teatralità diffusa, esplosa a partire dalla seconda metà del Novecento, analizza poi la funzione e le modalità della scrittura al di fuori della rappresentazione strettamente detta¹⁹⁸.

Nell'ultima sezione del libro, *Fra teoria ed esperienza, Il teatro educativo e sociale tra etica ed estetica* di Alessandro Pagliarino risulta di particolare interesse.

A premessa del discorso viene posto il fatto che nell'era contemporanea, globalizzata ma socialmente disgregata, l'uomo è giunto ad ampliare esponenzialmente i propri orizzonti comunicativi¹⁹⁹. Tuttavia tale ampliamento è per certi versi illusorio, poiché il potere, che ha il controllo di tali mezzi, è passato ad essere una sostanza incorporea:

La globalizzazione introduce e diffonde un nuovo tipo di relazione sociale: quello che ha come base l'assenza. Da questo punto di vista è emblematica la diffusione capillare di mezzi di comunicazione di massa e l'avvento di nuovi media, che segnano un passaggio da un mondo, i cui confini sono facilmente identificabili e condivisibili, a una situazione in cui siamo impossibilitati a percepire una chiara struttura a cui riferirci. [...] nell'apparente accrescimento del sapere in un contesto di dialettica col mondo, la società conformistica finisce invece col dialogare solo con se stessa²⁰⁰.

¹⁹⁵ Cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani 1982, pp. 24-59.

¹⁹⁶ Cfr. A. Rossi Ghiglione, *Drammaturgia e teatro sociale*, cit., pp. 145-149.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 149-150.

¹⁹⁸ Cfr. Ivi, pp. 151-179.

¹⁹⁹ Cfr. A. Pagliarino, *Il teatro educativo e sociale tra etica ed estetiche*, in A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, cit., pp. 183-199: 183-184.

²⁰⁰ Ivi, pp. 184-185.

Pagliarino, attraverso le riflessioni filosofiche di Oscar Wilde, Heidegger, Marcuse e Benjamin delinea le funzioni dell'Estetica e la sua relazione con l'Etica²⁰¹.

Riprendendo da Benjamin, Pagliarino lega le radici del teatro al rito, allargando le categorie della teatralità, che va dalla non-formalità della spettacolarità festiva agli «spettacoli dei circuiti produttivi consolidati»²⁰².

Il teatro sociale si oppone idealmente, secondo Pagliarino, al teatro dei professionisti in quanto sposta il focus dall'ambito artistico-estetico a quello educativo-comunitario²⁰³:

Teatro sociale e teatro d'arte si distinguono nettamente per la modalità pratica attraverso cui tendono alla verità: nel secondo caso l'obiettivo principale è il ribaltamento del linguaggio attraverso la funzione estetica, teso alla manifestazione della bellezza, qui sinonimo di verità. Nel caso, invece, del teatro sociale, vengono posti al centro la dialettica degli sguardi e la messa in gioco dell'esperienza individuale, con un'attenzione particolare al processo teatrale che precede l'evento, il quale è rielaborazione dei vissuti dell'esperienza laboratoriale, momento di forte aggregazione del gruppo e di apertura alla comunità territoriale e può essere riconosciuto come nuovo rituale post-moderno, capace di contrastare l'andamento disgregante della globalizzazione. Tale procedimento metodologico non preclude al teatro sociale la capacità estetica e la messa in rapporto con quello professionistico, su tutti i punti nodali e critici: il *divertere*, la bellezza, il coinvolgimento emotivo.

Nell'arte, tanto più la tecnica è affinata tanto più è possibile la rivelazione dell'oggetto; nel teatro sociale la tecnica è posta, invece, in secondo piano e l'apprendimento di essa non rientra tra i suoi obiettivi²⁰⁴.

Pagliarino prende poi a riferimento i due stili recitativi descritti da Diderot, quella dell'attore emotivo e sensibile, imprevedibile nella sua resa, che si contrappone a quella dominata dalla tecnica e dal razionalità dell'attore capace²⁰⁵. Secondo Pagliarino è il primo modello di attore diderotiano che dobbiamo prendere a riferimento quando parliamo di esperienze di teatro sociale: «l'attore emotivo, che fonda il proprio recitare sull'istinto,

²⁰¹ Per Wilde la vera etica passa soltanto attraverso la bellezza della forma e la divisione fra i due ambiti è soltanto apparente. Cfr. Ivi, p. 187. Scrive inoltre Pagliarino: «Anche Martin Heidegger sottolinea come l'Arte sia rivelazione di Verità. [...] L'arte si fa simbolo, parlandoci di se stessa, ma anche qualcos'altro. Verità e oggetto costituiscono insieme l'opera d'arte, dove l'oggetto è la determinazione necessaria per la manifestazione della Verità, in sé mai pienamente comprensibile e adeguabile da chi lo osserva, ma solo attraverso la dialettica tra la cosa in sé, vale a dire il suo essere materiale, e tutto ciò che essa rappresenta ed evoca ai nostri occhi: la dialettica tra *res* e l'Altro è la dinamica del simbolico», Ivi, p. 188. Per Marcuse la funzione critica dell'Arte, che è forma di dissenso e agente trasformativo della comunità, risiede nella forma estetica. Pagliarino indica che per il filosofo la *catarsi* avviene solo quando c'è uno scambio esperienziale: «il processo estetico non ha alcun significato se è posto al di fuori della relazione comunitaria, poiché lo stravolgimento operato dall'arte presuppone un riconoscimento di sguardi», Ivi, p. 190. Benjamin decreta la morte dell'opera d'arte a causa della sua riproducibilità nell'era contemporanea: «Il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso», W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 26.

²⁰² A. Pagliarino, *Il teatro educativo e sociale tra etica ed estetiche*, cit., p. 192.

²⁰³ Cfr. Ivi, p. 194.

²⁰⁴ Ivi, pp. 194-195.

²⁰⁵ Cfr. Ivi, p. 195.

sull'immediatezza del sentimento e che prova un'emozione autentica direttamente in scena»²⁰⁶.

Marco de Marinis in *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*²⁰⁷ parla di una «identità frantumata, esplosa»²⁰⁸ dell'attore odierno, legata a tre principali ragioni storiche: «la proliferazione contemporanea delle estetiche e delle poetiche teatrali»²⁰⁹; «la progressiva caduta dei generi e delle divisioni tradizionali fra i vari settori dello spettacolo vivente»²¹⁰; «la progressiva caduta della distinzione netta esistita in passato fra professionismo e non-professionismo»²¹¹. Tra le forme di questa *trasmutazione* dell'attore post-novecentesco, accanto all'attore performer, all'attore-narratore e all'attore meticcio, De Marinis annovera l'attore sociale:

Per attore sociale, o delle diversità, intendo quello che opera nei teatri sociali o teatri delle diversità, cioè in quei teatri attivi nell'ambito del disagio e della emarginazione. E penso sia al non-attore, appunto, cioè al disagiato, al diversamente abile, al carcerato, all'immigrato etc., sia a quanti, attori e registi di professione o comunque professionalmente qualificati, scelgono di operare in queste realtà, mostrando fra l'altro – contro pregiudizi fortemente radicati – come efficacia sociale e qualità artistica possano essere strettamente collegate, e rinforzarsi l'un l'altra. [...]

L'attore sociale, come una delle trasmutazioni odierne dell'attore novecentesco, non ci ricorda soltanto l'incredibile incisività socio-antropologica delle tecniche teatrali (o meglio, del teatro primario) ma si fa anche alfiere di provocatorie proposte di nuove forme di arte e di bellezza, costringendoci a vederle anche là dove la pigrizia, il conformismo e la paura ci impediscono troppo spesso di riconoscerle: nel diverso, nell'altro da noi, nell'altrove. In questo modo, l'attore sociale attua un inedito, portentoso rilancio del teatro come pratica dell'alterità²¹².

Come Pagliarino, De Marinis presta attenzione a questo particolare attore. La sua proposta è quella di estendere l'aggettivazione "sociale" del teatro svolto in contesti di disagio a chi lo agisce. La considerazione da parte dello studioso di una categoria di attori a sé indica implicitamente l'evidenza e la diffusione del fenomeno, ma a partire dalla riflessione di De Marinis si profila soprattutto una ulteriore questione da indagare: che attore è l'attore sociale? E l'attore detenuto?

Nel campo del Teatro Carcere si assiste alla produzione di volumi volti, se non ad una analisi completa del fenomeno, quantomeno ad una restituzione antologica delle maggiori esperienze, non priva di contributi storici e critici.

²⁰⁶ A. Pagliarino, *Il teatro educativo e sociale tra etica ed estetiche*, cit., p. 195.

²⁰⁷ Come lo stesso De Marinis indica in nota, il contributo nasce a partire dalla sua relazione al Convegno "L'attore: identità e funzione", svolto a San Marino nel settembre 2005. Cfr. M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in «Culture Teatrali», n. 13, 2005, pp. 7-28: 7.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ivi*, p. 8.

²¹² M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, cit., p. 25.

Per uscire dall'invisibile. Esperienze di teatro e carcere a cura di David Aguzzi e Vito Minoia ne è un primo esempio, sebbene ci si limiti alla restituzione di una sola esperienza. La prima parte del volume è infatti dedicata al progetto di Teatro-Forum avviato dall'associazione Aenigma, a partire dal 2002, nella Casa Circondariale di Villa Fastiggi a Pesaro²¹³.

Accanto alla descrizione delle metodologie di lavoro sono riportati i racconti degli operatori²¹⁴, dei detenuti²¹⁵, dei docenti e degli allievi della scuola media "G. Galilei" di Pesaro entrati in contatto con l'esperienza²¹⁶. Il secondo capitolo raccoglie invece le testimonianze e le riflessioni dei rappresentanti delle istituzioni coinvolte, dell'Amministrazione penitenziaria come degli enti regionali e comunali²¹⁷.

In apertura viene poi inserita una versione riveduta, ma sarebbe forse meglio dire un estratto, del saggio di Meldolesi *Immaginazione contro emarginazione* di cui si è parlato all'inizio del presente capitolo, intitolato in questo caso *Scena della mente, scena dei reclusi*²¹⁸.

In questa parte della trattazione Meldolesi sottolinea come la ricaduta terapeutica del teatro svolto in contesti di reclusione sia legato alla "dimensione mentale" del teatro:

La mente è il primo e l'ultimo spazio dei suoi scontri – per dirla con Scabia: nella mente del recluso può trionfare la logica della funzione, come può attivarsi la resistenza alla fantasticheria distruttrice. Qui si delinea la disposizione terapeutica connessa con questo tipo di esperienza, perché mentale è l'identità stessa del teatro. Non a caso, ogni nuova epoca teatrale ha sentito il bisogno di conferire nuova identità concettuale alla scena: lo spazio dell'azione scenica e anzitutto luogo mentale che s'invera e, inverandosi, si riflette nella mente di chi ne fruisce con attenzione partecipante. Ciò conferisce al teatro una natura oppositiva, in contrasto con lo stato della reclusione. [...]

Il pensiero può giungere, per questo impulso, fino all'Odin Teatret, alle storie di emarginazione personale che l'hanno originato, alla scuola nazionale di arte drammatica che si rifiutò di occuparsi di quegli artisti del futuro. Ancora più congruente è la vicenda cui prima accennavamo di Bob Wilson: che, recluso della malattia, ha saputo inventare un'arte innovatrice, al punto da valorizzarvi la sua alterata percezione delle cose. Ma già Artaud aveva perseguito quel teatro della sofferenza, sperimentando, nella sua scena mentale, l'altro teatro di cui siamo figli²¹⁹.

²¹³ D. Aguzzi, V. Minoia (a cura di), *Per uscire dall'invisibile. Esperienze di teatro e carcere*, ANC, Urbino 2004, pp. 33-37.

²¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 39-56.

²¹⁵ Cfr. Ivi, pp. 57-71.

²¹⁶ Cfr. Ivi, pp. 73-82.

²¹⁷ Cfr. Ivi, pp. 83-107.

²¹⁸ Cfr. C. Meldolesi, *Scena della mente, scena dei reclusi*, in D. Aguzzi, V. Minoia (a cura di), *Per uscire dall'invisibile*, cit., pp. 21-29.

²¹⁹ Ivi, p. 27.

Anche Meldolesi, come Pagliarino, prende a riferimento Diderot, ma non in relazione al celebre paradosso dell'attore. Ne recupera il concetto di "indeterminatezza":

In tante direzioni vanno le spinte diversificatrici di questo teatro che, più di ogni altro, è e deve restare «indeterminabile» (Diderot), capace d'invenzioni volta per volta. Il recluso cerca vie di uscita della sua scena mentale abitata da malesseri e fantasmi; l'esperienza teatrale non gli offre che uno spiazzamento, un'inversione dei termini²²⁰.

Altri testi forniscono un panorama sul Teatro Carcere di più ampio respiro. È questo il caso di *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere* curato da Andrea Mancini, il quale pone a premessa dell'opera una dichiarazione di intenti:

In effetti non sappiamo quanto questo lavoro, che come abbiamo detto, è abbastanza diversificato, vada nella direzione dell'arte o in quella della riabilitazione. Non ci sembra del resto un discorso troppo interessante. La tecnica resta comunque una tecnica artistica, anche se da tempo si parla di teatro terapia, di musica terapia, danza terapia, arte terapia. [...]

Con questo vogliamo dire che al di là del punto di partenza, se il progetto è stato sensato, in buona fede, il risultato ci sarà, qualunque esso sia. Ci sembrano cioè abbastanza oziose le prese di posizione su un progetto o su un altro. La discussione dovrebbe semmai prendere avvio dalla qualità del lavoro fatto, dai risultati ottenuti, più che dal perché uno entra all'interno della struttura carceraria. [...]

Quello che vorremmo restituire è un quadro, molto a volo d'uccello, delle centinaia, forse migliaia di esperienze che sono attive nel mondo, restringendo poi l'obiettivo verso l'Italia, e ancora verso la Toscana, che crediamo essere la regione più motivata, quella che da più tempo ha costruito un progetto organico²²¹.

L'opera contiene una ricerca effettuata da Massimo Marino sul *Teatro e carcere in Italia* (2005-2006): un'inchiesta che parte da una breve storia del fenomeno e che, passando per la descrizione dell'organizzazione legislativa penitenziaria italiana, giunge ai risultati della ricerca²²², svolta attraverso questionari e interviste²²³, fra le quali assume particolare rilievo quella effettuata con Armando Punzo²²⁴. La sezione *Teatro Carcere in Toscana* raccoglie "schede" riassuntive delle attività svolte dalle singole associazioni nei vari istituti di reclusione della Regione²²⁵.

In coda a queste due ricerche sul campo e dopo una lunga galleria fotografica degli esiti teatrali, viene posta una antologia di testi. Oltre al già citato *Alfonso Santagata. "L'uomo*

²²⁰ C. Meldolesi, *Scena della mente, scena dei reclusi*, cit, p. 28.

²²¹ A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, cit., pp. 7-8.

²²² Cfr. M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, cit., pp. 25-98.

²²³ Cfr. Ivi, pp. 42-82.

²²⁴ Cfr. Ivi, pp. 83-91.

²²⁵ Cfr. Ivi, pp. 138-190.

contro il destino" di Cristina Valenti²²⁶, si trovano: *Il rasa dei dimenticati vivi* di Ferdinando Taviani²²⁷; *Dieci anni* di Mario Gozzini²²⁸, promotore della famosa Legge n. 241 del 16 ottobre 1986 che ha permesso una più ampia diffusione delle attività teatrali in carcere; *The Brig del Living Theatre e La Prigione della Compagnia della Fortezza* di Judith Malina²²⁹; *La soglia* di Giuliano Scabia²³⁰; *La fuoriuscita* di Claudio Meldolesi²³¹; *Compagnia della Fortezza: in carcere da vent'anni* dello stesso Marino²³²; un documento dattiloscritto, prodotto dal Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, che ha come obiettivo l'individuazione di linee orientative alla pratica teatrale reclusa²³³.

In particolare gli interventi di Taviani e Malina riguardano la loro esperienza in qualità di spettatori, in entrambi i casi, degli esiti spettacolari della Compagnia della Fortezza di Volterra.

A conclusione del volume c'è una ulteriore intervista ad Armando Punzo, effettuata da Andrea Mancini²³⁴. A ben vedere, anche se viene dato spazio a diversi gruppi, il testo risulta abbondantemente squilibrato: l'egemonia della Compagnia della Fortezza e di Armando Punzo in qualità di regista-riferimento del Teatro Carcere è evidente.

Al contrario, nell'antologia delle esperienze di teatro recluso curata da Pozzi e Minoia, *Recito, dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009*, l'associazione Carte Blanche e la Compagnia della Fortezza sono inserite in un lungo elenco che raccoglie gruppi e iniziative da tutta Italia²³⁵.

Anche in questo caso il volume si occupa di un primo inquadramento storico²³⁶, restituito però anche attraverso il rapporto con il carcere vissuto da quattro celebri "protagonisti": Jean Genet²³⁷, Samuel Beckett²³⁸, Eduardo De Filippo²³⁹ e Harold Pinter²⁴⁰.

²²⁶ Cfr. C. Valenti, *Alfonso Santagata. "L'uomo contro il destino"*, cit., pp. 282-291. Il saggio è stato utilizzato nella ricostruzione storica delle origini del Teatro Carcere effettuata nel Capitolo Primo della presente trattazione.

²²⁷ Cfr. F. Taviani, *Il rasa dei dimenticati vivi*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 292-301.

²²⁸ Cfr. M. Gozzini, *Dieci anni*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 302-303.

²²⁹ Cfr. J. Malina, *The Brig del Living Theatre e La Prigione della Compagnia della Fortezza*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 304-306.

²³⁰ Cfr. G. Scabia, *La soglia*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 307-310.

²³¹ Cfr. C. Meldolesi, *La fuoriuscita*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 311-313.

²³² Cfr. M. Marino, *Compagnia della Fortezza: in carcere da vent'anni*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 314-316.

²³³ Cfr. Il documento dattiloscritto dal DAP, *Il teatro in carcere*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 317-325.

²³⁴ Cfr. A. Mancini, *La scena sottratta*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 327-335.

²³⁵ Cfr. E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009*, Nuove Catarsi, Urbino 2009, pp. 116-243.

²³⁶ Cfr. E. Pozzi, V. Cappellini, *Da Prometeo a Moreno, e oltre. Breve storia del teatro in carcere*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, cit., pp. 17-20.

²³⁷ Cfr. M. Dragone, *Jean Genet immorale e leggendario*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, cit., pp. 21-29.

Gli Atti del X Convegno di Cartoceto *I Teatri delle diversità*, svoltosi nel 2009, si aprono con una ripresa di uno degli ultimi scritti di Meldolesi, *Un "teatro di massa" rimasto generativo*, già pubblicato in apertura del volume sopra citato, *Recito, dunque so(g)no*:

Il libro di cui stiamo scrivendo il prologo porta perciò con sé segni di una nascita difficile, caratterizzata da un doppio intreccio: con la grande cultura toccata e nutrita dalle recitazioni sociali, appunto, e con gli interessamenti degli isolati di ogni età e condizione alle esperienze dell'emarginazione all'ultimo stadio, debordante. [...] E qui si impone il riferimento al teatro di massa, in quanto luogo di superamento di più alternative psicologiche nella prospettiva di un universo aperto alle qualità dei suoi abitanti, se queste non furono promosse con reticenze dagli addetti culturali dei partiti operai, timorosi di sviluppi troppo libertari ed eccessivo espressivismo.

Per cui si può individuare la confrontabilità suddetta con il teatro di massa a partire dai soggetti coinvolti in quanto sempre variabili, ovvero dalla scoperta del molteplice come fattore che distilla l'esito. [...]

Perché, se è dato considerare spicchi del teatro sociale quelli del carcere creati dai reclusi o certi *habitat* dei quartieri in lotta, o dei bambini in esso cresciuti, la definizione anzidetta ci approssima a una peculiarità di natura generalizzatrice. Viene allora da supporre che nella lingua dell'uso scenico si sia a lungo inteso come "teatro sociale" quello in cerca solo fino a un certo punto di sviluppi artistici, e nominabile a partire dal suo maggiore effetto, quello appunto di riunire a ogni spettacolo una massa di attori-spettatori, sull'esempio del teatro greco-classico: fino a restituirci immagini qualificanti della *polis* ospite²⁴¹.

In questo saggio Meldolesi delinea alcune convergenze tra quello che per la prima volta chiama "teatro sociale" e il teatro di massa²⁴²:

Pur tenendo conto delle possibili influenze, il Teatro di massa del PCI sviluppa una propria specifica proposta strettamente connessa al contesto storico, politico e sociale dell'Italia del secondo dopoguerra. Esaminando articoli di giornale, testimonianze, studi scientifici è possibile trovare molteplici definizioni relative a questa esperienza teatrale. La raccolta di documenti dattiloscritti *Marcello Sartarelli, teatro e vita*, a cura di Mariella Bontempi, offre diversi esempi in tal senso: «Il Teatro di Massa, con il suo contenuto progressista, è l'unica alternativa alla crisi del teatro ufficiale, si realizza nel nuovo mondo socialista esprimendo l'ideologia della società senza classi. Le masse, grandi protagoniste della guerra di liberazione, trovarono rispecchiati nei copioni del Teatro di Massa le aspirazioni e i problemi che più le interessavano»²⁴³.

²³⁸ Cfr. Y. Taki, *Samuel Beckett e la realtà del XXI secolo*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, cit., pp. 30-33.

²³⁹ Cfr. L. Calebasso, *Eduardo e i giovani a rischio*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, cit., pp. 36-39.

²⁴⁰ Cfr. M. Gorla, *Harold Pinter e altre verità*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, cit., pp. 40-42.

²⁴¹ C. Meldolesi, *Un "teatro di massa" rimasto generativo*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, cit., pp. 13-14; pubblicato anche in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», anno XV, n. 97, 2010, pp. 205-208.

²⁴² Meldolesi specifica in nota: «Ci si riferisce alla specificazione italiana del teatro di massa, un teatro di base sociale che si sviluppò nel secondo dopoguerra ad opera di Marcello Sartarelli», C. Meldolesi, *Un "teatro di massa" rimasto generativo*, cit., p. 13.

²⁴³ M. R. Simone, *Il Teatro di massa del PCI: la regola e l'esperimento*, in «Drammaturgia», pubblicazione sul web luglio 2016, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6578#_ftn8> (28/10/2020).

Dunque anche il teatro di massa può essere letto come uno dei modi inventati dal teatro per recuperare il suo rapporto con la realtà della vita.

Proprio di rapporto con la realtà scrive Guccini nel saggio *Per incominciare a parlare di "linguaggi di realtà"*, pubblicato in due parti sulla rivista «Catarsi - Teatri delle diversità». Guccini inizia dalla messa in discussione, nella sintesi storiografica di De Marinis, del Nuovo Teatro come vicenda storica unitaria²⁴⁴:

Alla crisi del Nuovo Teatro storico non è seguita una soluzione collettiva e l'unitarietà del racconto si è spezzata – ma anche moltiplicata – in filiera di percorsi individuali, che modificano, adattano e rinnovano gli orizzonti culturali delle svolte novecentesche riportandoli in contesti di operatività artistica spesso integrati alla realtà del sociale²⁴⁵. [...] La filiera delle biografie personali e di compagnia registra come tutte le successive leve dell'innovazione, da quelle emerse negli anni Ottanta (Teatro Laboratorio Settimo, Valdoca, Teatro delle Albe) a quelle giunte a notorietà negli anni Duemila (Emma Dante, Ascanio Celestini, Davide Enia, Scena Verticale), passando attraverso le rivelazioni degli anni Novanta (Armando punzo, Pippo Delbono e, poi, Artefatti, Motus, Teatrino Clandestino), abbiano diffusamente incontrato la necessità di ridefinire e ripristinare i rapporti fra l'azione del teatro e la realtà²⁴⁶.

Guccini poi colloca il teatro sociale in questa filiera delle possibilità in cui si è frammentato il Nuovo Teatro:

La diffusione di un fenomeno come l'integrazione del teatro alle manifestazioni dell'esistente va certamente connessa al moltiplicarsi delle occasioni di lavoro teatrale offerte dalle scuole, dagli istituti carcerari, dai centri di assistenza e rieducazione. Ma il nodo centrale del fenomeno non è tanto costituito dal formarsi di sacche di attività scenica nelle articolazioni extra-teatrali del sociale, quanto dal loro rispecchiarsi e intrecciarsi ai limiti dell'identificazione con la necessità della ricerca e dell'espressione artistica²⁴⁷.

Proprio quando Meldolesi cede alla dicitura "teatro sociale", Guccini rilancia quella di "teatri di interazione":

Sicché fra le svariate formule, mi sembra imporsi quella coniata da Claudio Meldolesi; "Teatro di interazioni sociali" registra infatti l'intrinseco dinamismo delle realtà designate. Il teatro non è adempimento di compiti indotti, quasi commissionati, ma un comunicarsi di vite in forma di esperienza, che, necessariamente, riflettono gli orizzonti nel vissuto. Così, dagli anni Novanta ad oggi, la globalizzazione economica e culturale, il costituirsi di poteri senza volto, il manifestarsi della storia come esercizio della forza non più ideologicamente mediato o coperto, l'offensiva (ma anche strategica) denigrazione delle marginalità, le lacune e le falsificazioni del sistema informativo, hanno alimentato nei teatranti l'idea di dovere e potere "essere uno degli elementi che all'interno della polis producono democrazia". Credo

²⁴⁴ G. Guccini, *Per incominciare a parlare di "linguaggi di realtà" (I)*, in «Catarsi - Teatri delle diversità», anno XV, n. 54-55, novembre 2010, pp. 12-15:12.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 14.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 15.

che questa istintiva difesa di diritti essenziali sia il germe del rinnovato integrarsi delle pratiche sceniche alle realtà del mondo²⁴⁸.

Nella seconda parte dello stesso saggio, pubblicata nel numero seguente della rivista, Guccini ripercorre brevemente le relazioni tra il teatro del secolo passato e le sue più recenti articolazioni, stavolta attraverso la progressiva perdita del "principio di finzione", in favore dell'inclusione scenica di elementi del reale, creando così una serie di veri e propri *linguaggi di realtà*²⁴⁹. La questione drammaturgica assume allora un ruolo centrale:

La scrittura scenica, originariamente enucleata dal Nuovo Teatro in sostituzione dei modelli verbali del comunicare, si è resa dunque disponibile a rigenerati rapporti col reale, per cui lo spettacolo, più che trasporre l'esistente in modo mimetico, lo testimonia, lo nomina, lo riferisce oppure include a tessere e frammenti, esprimendo in forme diversificate (dalla narrazione agli spettacoli di persone) la presa di posizione del teatrante nei suoi riguardi, lo sguardo che questi gli rivolge e riporta al pubblico. Non si tratta di un ritorno all'utopia del rinnovamento sociale, bensì d'una istanza di cultura attiva che proietta il *fare teatro* nei contesti del vivere collettivo, innestando il *linguaggio della rappresentazione* – che lavora sulle zone di confine fra attore e persona, apparenza e visione, presenza e messaggio – al *linguaggio della realtà* – con cui l'esistente ci si mostra leggibile e interpretabile. [...] Qui più che mai la drammaturgia è necessaria: una presenza del mondo reale, che venga messa in scena ma non teatralmente trasformata, corre infatti il rischio di risolversi in una triste citazione di se stessa²⁵⁰.

L'azione drammaturgica diventa il filtro attraverso cui trasformare il vissuto e rendere la presenza del reale un fatto teatrale, altro da sé:

L'arte antica delle trasposizioni metaforiche si rigenera così a contatto di un'arte completamente diversa, che, invece di gestire sistemi di segni significanti in modo diegetico, elabora narrativamente e in senso performativo delle metonimie concrete del mondo reale: parti per la totalità dell'esistente che i teatranti traggono da esperienze strettamente individuali come da attraversamenti organizzati del mondo sociale²⁵¹.

Sempre nella rivista «Catarsi - Teatri delle diversità», Mimma Gallina e Alessandra Rossi Ghiglione sottolineano come il tema dell'organizzazione e della progettazione nel teatro sociale sia un argomento decisamente più recente e meno affrontato²⁵². Più che negli scritti però questa sfera del lavoro viene approfondita nei corsi universitari, ad esempio nei Master di Teatro Sociale e di Comunità dell'Università di Torino²⁵³.

²⁴⁸ G. Guccini, *Per incominciare a parlare di "linguaggi di realtà" (1)*, cit., p. 15.

²⁴⁹ Cfr. G. Guccini, *Per incominciare a parlare di "linguaggi di realtà" (2)*, in «Catarsi - Teatri delle diversità», anno XVI, n. 56-57, maggio 2011, pp. 31-32:31.

²⁵⁰ Ivi, pp. 31-32.

²⁵¹ G. Guccini, *Per incominciare a parlare di "linguaggi di realtà" (2)*, cit., p. 32.

²⁵² Cfr. M. Gallina, A. Rossi Ghiglione, *Organizzare il teatro sociale e di comunità. Una necessità e una sfida*, in «Catarsi - Teatri delle diversità», anno XVII, n. 59-60, giugno 2012, pp. 15-16.

²⁵³ Cfr. Ivi, p. 16.

Le autrici pongono la finalità artistica e quella del benessere delle persone coinvolte sullo stesso piano. Un equilibrio difficile, com'è ormai chiaro, che rende a sua volta difficile la definizione di teatro sociale e di comunità. Gallina e Rossi Ghiglione parlano infatti di «sconfinamenti che tolgono forza alle etichette»²⁵⁴, ma che proprio per questo creano occasioni di sviluppo anche per il «teatro "normale"/di produzione artistica»²⁵⁵.

In particolare Simona Carlucci, nel saggio *Destini Incrociati. Prima Rassegna di teatro in carcere*, nello stesso numero della rivista, riporta le riflessioni di Gianfranco Pedullà, il quale ritiene che il Teatro Carcere metta in crisi il senso del teatro nella società attuale:

La produzione teatrale nata in carcere ci costringe a riconsiderare gli elementi primari della comunicazione scenica, il senso del teatro nella nostra società, le possibilità di creare un evento, un mistero, il manifestarsi di un rito teatrale non autoreferenziale, non estetizzante bensì operativo ed efficace. Un teatro che va oltre la prosa e che utilizza linguaggi nei quali le culture e le lingue possono incrociarsi, creando nuove alchimie sceniche. Il teatro in carcere appare, nei casi migliori, come un'esperienza teatrale popolare e, insieme, di elevata qualità artistica²⁵⁶.

Destini Incrociati è dunque anche il titolo del volume dedicato a questa prima rassegna, che raccoglie contributi, ma soprattutto materiale fotografico degli spettacoli presentati. Pedullà, che oltre ad essere uno studioso del teatro è anche regista di Teatro Carcere, approfondisce quanto accennato nell'articolo di Carlucci:

Quando si tende ad ampliare la capacità comunicativa del proprio linguaggio bisogna tenere alta la tensione artistica. Altrimenti si corrono dei rischi. Col passare del tempo ci accorgiamo che il teatro in carcere vive di approcci e interessi poliedrici. Dal punto delle istituzioni dovrebbe essere visto come il luogo dove ci si prende cura - per un tratto di vita - delle persone condannate. Dal punto di vista degli spettatori si avverte il desiderio di partecipare ad un evento molto particolare. Da parte dei registi il teatro in carcere viene vissuto - a più livelli - come impegno artistico, militanza sociale, ricerca di senso e tensione contemporanea. Dal punto di vista della persona detenuta rappresenta un'occasione di conoscenza. Tutte queste diverse angolature del pianeta teatro carcere sono necessarie e tra loro complementari. Quando si tende a concentrare tutto su un solo aspetto l'atteggiamento delle istituzioni tende a diventare formale se non strumentale, quello dei registi rischia l'autocompiacimento estetico, quello dei detenuti opportunistico, quello degli spettatori voyeuristico. E allora l'evento popolare, che di solito sprigiona lo spettacolo teatrale in carcere, corre il rischio di diventare un'ennesima forma di intrattenimento, di cadere nell'omologazione culturale²⁵⁷.

²⁵⁴ M. Gallina, A. Rossi Ghiglione, *Organizzare il teatro sociale e di comunità. Una necessità e una sfida*, cit., p. 15.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ S. Carlucci, *Destini Incrociati. Prima Rassegna di teatro in carcere (Firenze, Prato, Lastra a Signa, dal 20 al 23 giugno 2012)*, in «Catarsi - Teatri delle diversità», anno XVII, n. 59-60, giugno 2012, p. 4.

²⁵⁷ G. Pedullà, *Destini Incrociati. Prima Rassegna di teatro in carcere. Firenze/Prato/Lastra a Signa, 20- 23 giugno 2012*, in V. Minoia (a cura di), *Destini Incrociati. L'esperienza di Firenze 2012*, Nuove Catarsi, Urbino 2015, pp. 11-13: 13.

Un contributo fondamentale, tale proprio perché non tratta di teatro sociale, utile al superamento dell'impasse sul primato dell'aspetto artistico o di quello pedagogico-terapeutico viene da De Marinis, che nel 2011 pubblica *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*.

De Marinis indaga la fascinazione dell'alterità che è storicamente propria sia del teatro che dell'antropologia²⁵⁸. Dopo un lungo viaggio intrapreso con *La canoa di carta* di Eugenio Barba²⁵⁹, facendo tappa in Messico insieme ad Artaud²⁶⁰, per poi lanciarsi alla ricerca "del rituale perduto" con Grotowski²⁶¹, De Marinis giunge all'ultima sezione del libro, *Teatro e alterità: prospettive pluridisciplinari*. L'autore parte da una premessa, e cioè che «io è un altro»:

Esistono due modi sbagliati (o facili, cioè sbagliati in quanto facili) di rapportarsi con l'altro: rifiutarlo perché diverso o accettandolo negandone la diversità. Quello che bisognerebbe riuscire a fare, invece, è di accettare l'altro proprio in quanto tale, in quanto diverso. Si tratta di un'opzione difficile, che presuppone due gesti teorici apparentemente opposti ma in realtà fra loro complementari:

a) il riconoscimento che «io è un altro» (Rimbaud), cioè che l'alterità, e quindi la follia, iniziano già in noi, nell'io, nel medesimo; come riconobbe del resto Freud, con la sua topica tripartita, e come oggi sottolinea, per esempio, l'*anthropologie du proche* di cui è portabandiera Marc Augé, il quale parla di un'«alterità intima o essenziale», per alludere alle differenze di cultura interne alla persona, all'individuo;

b) l'ipotesi che, per converso, esiste un fondo comune, transindividuale, transculturale, il quale avrebbe a che vedere, per dirla rapidamente e sinteticamente, con il corpo, da un lato, e con lo spirito (o anima), dall'altro.

In proposito, vale la pena di sottolineare subito un valore, o almeno un pregio, del teatro. Il teatro può allenarci a questo doppio, simultaneo e solo apparentemente contraddittorio gesto teorico, e quindi diventare una grande palestra per l'accettazione dell'altro in quanto tale; a patto però di porsi non più come «specchio della realtà» ma, ben diversamente, come «doppio della cultura», cioè – appunto – come viaggio verso e dentro l'alterità, come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire dalla propria, e dunque anche come viaggio verso e dentro se stessi, o più esattamente come «lavoro su di sé»²⁶².

De Marinis parla della questione etico-estetica come di due ottiche diverse, ma in realtà convergenti nello stesso sguardo: la *considerazione sociale*, che pone l'accento sull'efficacia terapeutica, e la *considerazione artistica*, che prescinde dalle finalità extra-artistiche, di cui è un caso emblematico – ancora una volta – la Compagnia della Fortezza²⁶³:

²⁵⁸ Cfr. M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, pp. 10-31.

²⁵⁹ Cfr. Ivi, pp. 35-97.

²⁶⁰ Cfr. Ivi, pp. 101-138.

²⁶¹ Cfr. Ivi, pp. 139-166.

²⁶² Ivi, pp. 169-170.

²⁶³ Ivi, pp. 173-174.

Ciò mi spinge a formulare un'ipotesi: e cioè che le due considerazioni testé enunciate non debbano essere divaricate eccessivamente; anzi – a dispetto delle apparenze e dei luoghi comuni – tutto lascia supporre come, in questi casi, l'utilità sociale (e dunque l'efficacia socio-pedagogico-terapeutica) sia *direttamente proporzionale* alla qualità artistica, e dunque all'efficacia estetica, e *da essa dipendente*²⁶⁴.

Il discorso di De Marinis dovrebbe dunque ormai aver dissipato ogni controversia. Invece viene ripreso da molti altri studiosi, che però non sempre sembrano riuscire a mettere un punto definitivo alla questione.

Oliviero Ponte di Pino, in *Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, cita il testo di De Marinis riguardo la doppiezza dello sguardo fra osservante e osservato, fra io e l'altro²⁶⁵. Sorprende però che Ponte di Pino non abbia colto il valore risolutivo delle considerazioni di De Marinis.

Infatti, dopo la premessa che tutto il teatro è da sempre "sociale"²⁶⁶ e dopo aver ripercosso l'ormai consumata strada delle esperienze novecentesche che precedono e preparano la venuta del teatro sociale (terzo teatro, animazione, psicodramma, drammaterapia, Agit Prop, Teatro dell'Oppresso ecc), Ponte di Pino riassume così gli ambiti da esso coinvolti:

Il teatro sociale e di comunità coinvolge dunque tre ambiti.

Il primo è quello terapeutico (rieducativo-riabilitativo) e didattico o formativo. Il secondo è quello teatrale. Il terzo è quello politico.

Le singole esperienze possono valorizzare maggiormente uno di questi tre aspetti (e in genere tendono a farlo), ma gli altri due sono in ogni caso presenti e attivi, con le loro specifiche modalità d'approccio e d'azione, con le loro esigenze e tipicità, e con effetti di breve e lungo termine²⁶⁷.

Ma questo ritorno alla frammentazione, forse, potrebbe essere una puntualizzazione volta a ricordare come i punti di forza del teatro sociale siano, visti in controluce, anche i suoi punti deboli. Ponte di Pino propone di valutare le esperienze non soltanto in base all'impatto che hanno sugli spettatori, ma soprattutto sui creatori stessi, che insistono nel dire che il loro è «teatro e basta»²⁶⁸:

²⁶⁴ M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, cit., p. 174.

²⁶⁵ Cfr. O. Ponte di Pino, *Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, in «Ateatro», n. 139, febbraio 2012, <<http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/>> (28/10/2020).

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

È ovviamente fondamentale l'atteggiamento dei creatori: condizione preliminare è la finalità prima di tutto artistica del lavoro, e di conseguenza un rapporto paritario tra tutti coloro che prendono parte all'esperienza (per lo meno in linea teorica)²⁶⁹.

Al contrario di Bernardi e Fiaschini che, come si è detto, preferiscono prendere le distanze da quegli artisti che affermano con decisione che il loro lavoro riguarda il teatro e nient'altro, Ponte di Pino trova questo atteggiamento decisamente utile.

In *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione* Cristina Valenti riporta un suo intervento al Convegno bolognese *Teatri solidali*:

Il titolo di questa giornata, *Arte ed emozioni dal sociale*, potrebbe essere una definizione valida per il teatro *tout court*. Il teatro ha infatti nella dimensione relazionale il suo fondamento e si rivela come arte nel momento in cui costruisce *emozioni* a partire dai linguaggi del quotidiano. *Emozione*, ovvero *e-moverere*: spostare da una condizione a un'altra per veicolare una diversa rappresentazione della realtà. L'emozione che lo spettatore prova a teatro consiste, etimologicamente, nell'essere trasportato altrove, e tale esperienza vale a maggior ragione quando il teatro interagisce con la scena del sociale.

Per questo, parlando di teatro sociale, ritengo utile aggiungere la formula ovvero il teatro. Il teatro recluso, il teatro delle disabilità, il teatro del disagio ovvero il teatro. Dal confronto con l'alterità il teatro risulta potenziato, come ha ricorrentemente dimostrato nelle fasi in cui, liberandosi dai vincoli delle convenzioni, ha esplorato territori altri, facendo con ciò appello ai suoi fondamenti di funzionamento e di senso²⁷⁰.

Riprendendo Giacché, Valenti parla dunque di un terzo atto del teatro antropologico, spostando lo sguardo su un elemento ancora troppo poco indagato, il nuovo attore:

Dopo il secondo apparire dell'alterità nell'ultima scena novecentesca, il nuovo millennio sembra aver aperto una nuova prospettiva, nel momento in cui le esperienze di teatro sociale vantano in alcuni casi una continuità più che decennale. Dalla condizione dell'attore-non attore, l'indagine deve spostarsi perciò sull'arte del nuovo attore, che coniuga una presenza scenica priva di artificio con una competenza tecnica in grado di manifestare inediti risultati espressivi.

La nuova condizione professionale di attori che non praticano il teatro occasionalmente, ma in forma integrata e continuativa appartiene al terzo atto del teatro antropologico, dove non si tratta di riconoscere solo (o principalmente) la regolare presenza dello spettacolo dell'alterità sulla scena contemporanea, ma di comprenderne gli inediti e specifici valori di arte e civiltà teatrale. [...]

Giunto al terzo atto, il teatro antropologico deve porre l'attenzione non tanto sulla individuazione di risultati artistici sorprendenti e "miracolosi" — come troppo spesso vengono giudicati — quanto sulla costruzione di percorsi e opportunità effettive, che aprano non occasionalmente a risultati artistici quando siano prodotti²⁷¹.

²⁶⁹ O. Ponte di Pino, *Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, cit., s.p.

²⁷⁰ C. Valenti, *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, in «Ateatro», n. 139, maggio 2012, <<http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/30/arte-ed-emozione-dal-sociale-il-teatro-per-1%C2%92educazione-e-1%C2%92inclusione/>> (28/10/2020).

²⁷¹ *Ibidem*.

Allo stesso Convegno *Teatri solidali* prende parte Massimo Marino, che torna con disinvoltura, nonostante negli anni si siano prodotte moltissime riflessioni, alla questione della definizione:

Bisognerebbe partire definendo (ridefinendo) cosa intendiamo per teatro sociale e discutendo se il termine “teatro” sopporta aggettivazioni. Specie se vogliamo parlare di qualità e di innovazione. In questo caso sembrerebbe che possiamo basarci su canoni stabiliti: teatro di qualità è quello che si vede (che si vende) nei grandi teatri; innovazione è una sua categoria particolare, quella spinta che lo porta oltre la tradizione, oltre il “classico”, sperimentando nuovi linguaggi e nuove modalità. Ma tutto questo, a un esame più approfondito, si rivela immediatamente discutibile. I padri della regia del Novecento, le avanguardie storiche, le neoavanguardie e tutti i teatri che si sono situati nella ricerca (di nuovi linguaggi, ma anche di nuove relazioni; di nuove estetiche, ma anche di nuove modalità di lavoro) hanno fatto esplodere per sempre i canoni rassicuranti e moltiplicato l'apparentemente certo continente del teatro in tanti territori i più diversi, che si vanno definendo a seconda dei loro scopi, dei loro esiti, delle loro invenzioni. [...]

E allora, perché no teatro sociale? Facendo attenzione a un altro pericolo: che l'aggettivo ingoi il sostantivo, che la vocazione sociale permetta di considerare come veniali eventuali peccati di superficialità teatrale. Sostantivo e aggettivo devono avere un'eguale forza. Il sostantivo, in particolare, deve collocare dentro un genere la specie “sociale”. Altrimenti si cadrebbe nell'indistinzione con altre forme di intervento²⁷².

Ed ecco che si ripiomba nell'ansia delle nomenclature, quando si era abbandonata la ricerca di una definizione universalmente accettata per il teatro sociale, divenuto d'uso per "convenzione". Anzi, Marino parte da più lontano ancora:

Ma per far questo dovremmo sapere anche, una volta per tutte, cosa è teatro, e la storia insegna che si tratta di una forma di spettacolo e ancor più di relazione dal vivo che si può continuamente ridefinire, lasciando viva la tensione tra un “attore” e uno “spettatore”, che magari possono anche varcare e scambiarsi le rispettive funzioni²⁷³.

Non che queste affermazioni siano necessariamente errate, tuttavia la continua ripresa di vecchi discorsi è indice di una cattiva salute dell'apparato teorico intorno al teatro sociale. Fortunatamente sempre più spesso entrano in campo, in modo determinante, i contributi degli "addetti ai lavori": artisti, registi e operatori che conducono i gruppi teatrali. Sebbene una moltiplicazione ulteriore dei punti di vista non aiuti l'orientamento e non risolva le questioni teoriche più complesse, l'agganciarsi alle pratiche rappresenta un fattore indubbiamente positivo, che permette agli studiosi di tornare ad essere pragmatici anziché oziare sulle nomenclature.

²⁷² M. Marino, *Qualità e innovazione del teatro sociale*, in «Ateatro», n. 139, maggio 2012, <<http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/30/qualita-e-innovazione-del-teatro-sociale/>> (28/10/2020).

²⁷³ *Ibidem*.

La rivista «Quaderni di Teatro Carcere» rappresenta uno dei luoghi privilegiati per questi incontri tra teoria e pratiche. Pubblicati a partire dal 2013, i Quaderni propongono i risultati dei lavori svolti dalle associazioni che lavorano nei contesti detentivi dell'Emilia Romagna, costituitesi all'interno di un coordinamento regionale a partire dal 2011²⁷⁴. La restituzione dei progetti avviene sempre attraverso un mosaico di sguardi che potremmo riassumere in tre tipologie: gli artisti, gli studiosi e i critici, le istituzioni²⁷⁵.

Uno dei maggiori pregi del Coordinamento Teatro Carcere dell'Emilia Romagna risiede nel fornire ai vari gruppi teatrali la possibilità di dialogare artisticamente tra loro attraverso l'adozione di un identico tema o di un'opera particolare quale riferimento per tutte le produzioni delle compagnie recluse²⁷⁶. La libertà di azione e di ricerca lasciata ai registi e ai drammaturghi garantisce un arcobaleno di esiti, talvolta molto distanti gli uni dagli altri. Ciò aiuta ad identificare meglio le poetiche, le prassi e le metodologie processuali di ciascuna esperienza, liberando il campo da generalizzazioni e vagheggiamenti, conferendo la possibilità di effettuare una lettura più efficace del fenomeno.

Nel primo numero, *Mappe ristrette*, sono interessanti le riflessioni di Piergiorgio Giacchè, riportate sotto forma di intervista – o "dialogo teatrale", per riprendere il titolo della sezione che la ospita – effettuata da Massimo Marino.

Giacchè individua nella coabitazione tra carcere e teatro all'interno degli istituti di pena non tanto la nascita di un genere, quanto un «rapporto di ambito»²⁷⁷ che funziona in tutti e due i mondi:

Però credo che in questo incontro, rispetto a molti altri incontri, c'è qualcosa di radicale su cui il teatro è costretto a riflettere. Lo dico in maniera molto sintetica, in effetti il carcere è l'extra-sociale, come il teatro è l'extra-quotidiano. [...] io penso che la vera motivazione non è il teatrante che va a fare teatro in carcere, ma è il teatro che si incontra e si scambia con questo luogo²⁷⁸.

Alla domanda – tendenziosa, forse – di Marino su cosa sia il teatro in carcere (intrattenimento, servizio sociale, perbenismo o arte) Giacchè – provocatoriamente, forse – risponde:

²⁷⁴ Cfr. C. Valenti, *Mappe ristrette, al centro del teatro contemporaneo*, in «Quaderni di teatro carcere», n. 1, 2013, p. 5. Il primo volume è volto ad una prima esplorazione del Teatro Carcere nel territorio emiliano-romagnolo.

²⁷⁵ Per un riassunto dei contenuti di ciascun numero della rivista «Quaderni di teatro carcere», n. 1-6, 2013-2018, si veda il paragrafo 1.2 *L'età adulta del teatro in carcere: i coordinamenti* (p. 21) del presente lavoro.

²⁷⁶ Nel biennio 2014-2015 i gruppi teatrali aderenti al Coordinamento hanno lavorato sulla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso («Quaderni di teatro carcere», n. 3, 2015); nel triennio 2016-2018 il riferimento comune è stato *l'Ubu Roi* di Alfred Jarry.

²⁷⁷ M. Marino, *Dialoghi teatrali*, in «Quaderni di teatro carcere», n. 1, 2013, pp. 7-24: 17.

²⁷⁸ *Ibidem*.

Ecco a questa domanda si risponde: sì, sì, sì, sì.

Sì, secondo me è tutte quello che dice lei, e forse anche di più. Bisognerebbe sapere solo qual è la definizione più importante, non tanto dal punto di vista del valore, ma quella che permette di collegare le altre. [...] è il senso del teatro o il non senso del teatro che riesce a dare organizzazione al precipitato funzionale, che poi abbia degli effetti funzionali questo è davvero non marginale ma non costituisce mai l'impegno primario. Se uno insegue il teatro ottiene dei risultati dal punto di vista funzionale; se uno insegue la funzione può anche lavorare con il teatro come strumento, come linguaggio, come occasione, ma queste cose non stanno in piedi tutte insieme, secondo me. È il senso che mette insieme le varie funzioni, perché le trascende non perché le distrae.

[...] ci dimentichiamo che nel segno e nel senso della performance, se è effettiva, c'è la trasformazione dell'individuo, una trasformazione *hic et nunc* che avviene per il teatro e nel teatro, che forse non lascia segni, ma che nel momento in cui avviene è un fare. Non è vero che il teatro fa bene, però il teatro fa, fa sempre²⁷⁹.

Marino domanda poi quali siano le ambiguità e quali siano i punti di forza del Teatro Carcere. A fronte dell'angosciosa ricerca di certezze che ha animato e anima il panorama degli studi, Giacchè rovescia l'opposizione di termini contenuta della domanda in senso analogico:

L'ambiguità è il punto di forza del teatro. Di fatto o è ambiguo o sennò che teatro è? Può essere e non essere, rimane una domanda, ma se Amleto avesse fatto la sua scelta sarebbe stato poco interessante.

[...] l'ambiguità è costitutiva. Si parla sempre di attori-detentivi, di detenuti-attori, con trattino, senza trattino, ma per così dire, questa doppia identità, per meglio dire, questa doppia appartenenza, doppia condanna a fare teatro, condanna di libertà, credo che sia costitutiva, e sarebbe molto interessante se non fosse il punto in cui il pubblico, a mio avviso, fa i suoi errori più grandi. Io non mi fido molto del pubblico [...] credo che gli piaccia più l'operazione che l'opera, credo che voglia vedere più il detenuto che l'attore [...]²⁸⁰.

Per Giacchè il teatro deve "rapinare" il sociale²⁸¹: se si consegnasse all'istituzione, se eseguisse gli ordini della sua funzione anziché inseguire il proprio senso, perderebbe infatti la sua autonomia: «se dobbiamo istituzionalizzare, regolarizzare qualcosa nel carcere, non è il teatro: il teatro è il reato che deve introdursi nel carcere»²⁸².

Istituzionalizzare il teatro nei penitenziari è dunque molto diverso dal garantirgli continuità. Ne è un esempio, ancora una volta, il progetto volterrano che, come sostiene Punzo, invece di puntare tutto sulla ricaduta benefica del processo teatrale per garantirsi l'esistenza, mira alla realizzazione di un altro genere di stabilità:

Provate a pensare al concetto di Teatro Stabile: Paolo Grassi e Giorgio Strehler quando l'hanno immaginato hanno parlato di "un teatro d'arte per tutti". Un progetto che forse loro hanno

²⁷⁹ M. Marino, *Dialoghi teatrali*, cit., pp. 18-19.

²⁸⁰ Ivi, pp. 20-21.

²⁸¹ Cfr. Ivi, p. 21.

²⁸² Ivi, p. 24.

realizzato in parte, ma che è stato concepito come un'idea straordinaria. Un teatro d'arte, ma per tutti. Rileggendo questa frase mi è sembrato che questo obiettivo sarebbe veramente possibile da realizzare in carcere e ho ipotizzato di provare a ridargli forza²⁸³.

Se si confrontasse quanto affermato da Punzo con la definizione di teatro recluso fornita da Valentina Garavaglia in *Teatri di confine. Il post-drammatico al carcere di Bollate*, sembrerebbe impossibile ritrovarvi lo stesso teatro (e in effetti non è affatto lo stesso):

Il teatro praticato in carcere appartiene all'ambito del teatro sociale, ha logiche differenti rispetto al teatro cosiddetto 'ufficiale', pone al centro del proprio agire il valore dell'essere umano ancor prima della buona realizzazione di una *performance*, fa leva sull'attivarsi di un processo di formazione all'interno di una istituzione e non sulle dinamiche estetiche e commerciali che governano una produzione teatrale²⁸⁴.

Per ridurre il discorso ai minimi termini, mentre Punzo parla della realizzazione di un grande progetto teatrale, Garavaglia parla di un processo di formazione. Ed è curioso trovarne una definizione già nella primissima pagina della trattazione, nonostante la studiosa dichiari ancor prima che il teatro in carcere è «un genere complesso»²⁸⁵.

Per inquadrare il fenomeno l'autrice parte dal noto saggio *Immaginazione contro emarginazione* di Meldolesi, con una citazione sull'attore recluso²⁸⁶. Toccando qui e lì l'antropologia teatrale (Barba, Grotowski), le teorie della *performance* (Schechner) e Ricoeur (già caro a Bernardi), i concetti di "contemplazione" e "partecipazione" di Gadamer, la "modernità liquida" di Bauman ecc. Garavaglia riallarga il discorso al teatro sociale. Indica nella crisi dei rapporti tra cittadino e Stato, e più in genere nella crisi del senso di appartenenza causata dall'individualismo dirompente, la necessità del teatro di comunità, riprendendo i concetti elaborati da Bernardi²⁸⁷.

La parte introduttiva non chiarisce completamente cosa sia questo Teatro Carcere, ma chiarisce le posizioni teoriche, se non ideologiche, di Garavaglia:

Si può affermare, quindi, che, sulla scorta delle numerose esperienze attivate in questi ultimi anni, la percezione critica nei confronti di tale settore sia fortemente cambiata: il teatro in carcere ha iniziato a riflettere su se stesso, a praticare una ricerca matura, trasformandosi in un progetto ben più complesso rispetto agli esordi, ha raggiunto un'armonia tra qualità artistica e finalità pedagogiche per le quali era nato e aveva sviluppato la capacità di produrre cambiamenti all'interno di gruppi diversi attraverso processi di risocializzazione tali da portare

²⁸³ A. Punzo, *Lectio*, in «Quaderni di teatro carcere», n. 1, 2013, pp. 25-27: 26.

²⁸⁴ V. Garavaglia, *Teatri di confine. Il post-drammatico al carcere di Bollate*, Mimesis, Milano 2014, p. 11.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Cfr. Ivi, p. 12.

²⁸⁷ Cfr. Ivi, pp. 17-18.

“il soggetto in contatto con la sua spontaneità aiutandolo a riscattarsi dalle paure del passato” e, di conseguenza, migliorando la sua qualità di vita²⁸⁸.

Garavaglia pensa dunque a un teatro che nasce per l'uso ma senza istruzioni, che si presta alla sua funzione senza alcuna pretesa artistica e che, fortuitamente, o a forza di ripetersi, raggiunge un equilibrio tra pedagogia ed estetica.

Garavaglia sembra aver introiettato il punto di vista delle istituzioni²⁸⁹, ovviamente interessate agli aspetti della ricaduta trattamentale sul detenuto più che alla sua resa artistica, senza considerare la vera storia del teatro in carcere italiano. Garavaglia traccia idealmente una linea retta per descrivere lo sviluppo del fenomeno: dal punto di inizio, ossia dalla funzione pedagogica per cui sarebbe nato, a suo dire, il teatro recluso, si giungerebbe al punto di arrivo, ossia alla resa estetica, grazie ad una maturazione progressiva. Una semplificazione che non sembra tener conto dell'effettiva complessa stratigrafia del Teatro Carcere. Inoltre alla maturità delle esperienze non sembra corrispondere in modo direttamente proporzionale una migliore resa estetica. Il regista sa sin da principio se l'obiettivo è fare arte o impartire una lezione, anzi, a forza di creare nuovi prodotti il rischio sarebbe semmai quello di cristallizzare la propria poetica, in una ripetizione continua e autoreferenziale.

Considerare in questi termini il percorso evolutivo del fenomeno comprimerebbe all'interno di uno stesso insieme una straordinaria varietà di iniziative, che al contrario necessitano di un più genuino confronto sul piano artistico con il mondo esterno. Paolo Billi, regista teatrale che opera nel minorile e nella Casa Circondariale di Bologna, parla proprio a proposito del rischio di segregazione:

Il Teatro Carcere tende, per sua natura, a chiudersi e diventare autoreferenziale. È invece fondamentale rompere e uscire dalla riserva indiana che si rischia di costruire; già siamo chiusi dentro un carcere, se poi l'esperienza di teatro in carcere diventano da "riserva indiana" credo che si perda il senso primario di questo lavoro. Il senso del teatro è quello di portare fuori, di far conoscere, di aprire e non di chiudere, di abbassare saracinesche²⁹⁰.

Garavaglia mette in relazione la ricerca di Grotowski al teatro sociale, ponendo l'accento soprattutto sul rovesciamento del teatro da fine a mezzo e sulla disgiunzione fra teatro e spettacolo²⁹¹, che sebbene siano dei riferimenti calzanti in altri contesti, ci si chiede

²⁸⁸ V. Garavaglia, *Teatri di confine. Il post-drammatico al carcere di Bollate*, cit., pp. 13-14.

²⁸⁹ Un intero capitolo è dedicato al funzionamento del carcere di Bollate, in quanto questo rappresenta un esempio avanzato dell'applicazione del "regime aperto", aspetto che lo rende una struttura penitenziaria tra le più innovative in Italia. Cfr. Ivi, pp. 85-106.

²⁹⁰ Intervista video effettuata a Paolo Billi e poi trascritta in «Quaderni di teatro carcere», n. 2, 2014, pp. 34-36: 36.

²⁹¹ Cfr. Ivi, pp. 24-32.

cosa abbiano a che fare con l'esperienza analizzata in questo testo: la Cooperativa e.s.t.i.a., attiva nel carcere di Bollate a Milano. Questo impianto teorico posto a premessa viene infatti contraddetto, almeno in parte, dalla stessa pratica descritta.

La cooperativa nasce dal consolidamento di una associazione culturale fondata da Michalina Capato Sartore e Gabriella Sciascia nel 1992, entrambe formate, con ruoli diversi, in ambito teatrale. Nel corso degli anni Novanta hanno unito la ricerca teatrale alla promozione di iniziative di formazione artistica e culturale²⁹². Più tardi si formalizza la cooperativa: l'obiettivo di e.s.t.i.a. è duplice, volto alla formazione teatrale, artistica e tecnica dei mestieri dello spettacolo, e anche alla formazione degli attori in qualità di operatori teatrali in aree di disagio²⁹³. Da questo sembra però che anche l'apporto pedagogico sia strettamente legato alla formazione professionale e non ad una educazione/gestione di sé in senso psico-fisico, come altrove specifica la stessa Capato Sartore:

Alla base della mia scelta non c'era la volontà di iniziare un'attività terapeutica attiva, ma piuttosto quella di cercare di capire cosa significa il diritto di parola in un contesto complesso come il carcere. [...] L'obiettivo di base del progetto era quello di far conoscere alle persone detenute il mondo del teatro. [...] C'era bisogno di concretezza, e così abbiamo iniziato a pensare che forse potevamo proporre mestieri tecnici²⁹⁴.

Inoltre sin dalla prima annualità di lavoro in carcere, nel 2002, il gruppo arriva ad esito²⁹⁵ e a partire dal 2009 «si costituisce all'interno del carcere il Teatro In-Stabile della Casa di Reclusione di Milano-Bollate, e la relativa compagnia teatrale»²⁹⁶. Il richiamo al Teatro stabile e la regolarità dell'andare in scena allontana abbastanza la prospettiva grotowskiana parateatrale o quella del "teatro come veicolo".

Più interessante è invece il discorso di Garavaglia, e qui acquista maggiore senso il riferimento alle neuroscienze e a Grotowski, sulla corporeità²⁹⁷ o meglio sull'*intercorporeità*:

[...] l'intercorporeità, che fa leva sull'unità corpo-mente, ha il compito non tanto di far riaffiorare il ricordo del passato biografico, quanto quello di riattivare il fondo biologico, vitale e potenziale. Ciò vale certo per il teatro di ricerca, ma in particolare per il teatro in carcere dell'ultimo decennio, nel quale la comunicazione passa, per lo più, da corpo a corpo: diviene così interattiva, per nulla simbolica, ma piuttosto estetica, capace di condurre l'astante a vivere lo spettacolo, prima vissuto dall'attore-detenuto attraverso il suo corpo-memoria²⁹⁸.

²⁹² Cfr. V. Garavaglia, *Teatri di confine*, cit., pp. 107-108.

²⁹³ Cfr. Ivi, p. 109.

²⁹⁴ M. Capato Sartore, *Portare in carcere un nuovo mondo*, in «Quaderni di teatro carcere», n. 2, 2014, p. 13.

²⁹⁵ Cfr. V. Garavaglia, *Teatri di confine*, cit., p. 122.

²⁹⁶ Cfr. Ivi, p. 111.

²⁹⁷ Cfr. Ivi, pp. 59-82.

²⁹⁸ Ivi, p. 82.

Il metodo di lavoro di Capato Sartore, che si è andato costituendo negli anni, giunge a maturazione nel triennio 2000-2003:

La Capato Sartore ha maturato un proprio metodo di lavoro, che trova una prima matrice nella bioenergetica, nel metodo Feldenkrais, nelle linee coreografiche del Panthéâtre, nell'impronta del Roy Hart Theatre per l'uso della voce e nel Metodo di Lee Strasberg, metodi tutti che, pur con le dovute differenze, confluiscono nella ricerca del vissuto emotivo della persona che conduca all'unità corpo-mente²⁹⁹.

Il rapporto di Capato Sartore con il testo è un altro punto chiave dell'esperienza: la drammaturgia da testuale si fa scenica, grazie ad una commistione di linguaggi come la danza, il video, la gestualità (la conduttrice adotta infatti il *training fisico* nella formazione degli attori), relegando le opere letterarie prese a riferimento della creazione al ruolo di pre-testi³⁰⁰. Sulla questione della drammaturgia nel teatro sociale e di comunità risulta particolarmente utile l'approfondita analisi realizzata da Alessandra Rossi Ghiglione nel manuale *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*. Tale opera sarà utilizzata più avanti, nelle considerazioni sulle drammaturgie del Teatro Carcere, appunto. Se ne riportano ora soltanto i passaggi relativi alla contestualizzazione e definizione del campo:

Il teatro con e per le comunità è un fenomeno di larghissima diffusione che comprende al suo interno esperienze anche molto diverse tra loro, quali il teatro sociale, il teatro scuola, la drammaturgia festiva, il teatro della memoria, il teatro delle tradizioni popolari, il teatro amatoriale. [...]

Il teatro sociale e di comunità in particolare costituisce, fra tutte queste forme, la metodologia che ha dato maggiori risultati sul piano sociale, artistico e culturale. Il tsc è una pratica teatrale messa in atto da professionisti (equipe) pluricompetenti (area teatrale, psicosociale ecc.) in partnership, coinvolge persone, gruppi, comunità in rapporto a una loro identità specifica e ne promuove l'empowerment attraverso attività performative, che utilizzano linguaggi, processi creativi e forme della performance differenti, ha come finalità il cambiamento (dimensione politica e di *care*) e la creazione artistica di simboli e significati condivisi (dimensione estetica e culturale)³⁰¹.

Dunque, per Rossi Ghiglione il teatro sociale è una delle tante metodologie del teatro con le comunità. Ma, alla luce di tutti gli studi vagliati fino ad ora, si può considerare il teatro sociale alla stregua di un metodo? Nel resto del testo le diciture "teatro con e per le comunità" e "teatro sociale e di comunità" sembrano essere invece interscambiabili.

Rossi Ghiglione afferma in seguito che esistono però diversi metodi e linguaggi:

²⁹⁹ V. Garavaglia, *Teatri di confine*, cit., p. 114.

³⁰⁰ Cfr. Ivi, pp. 129-142.

³⁰¹ A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Audino, Roma 2013, p. 7.

I processi di lavoro teatrale possono essere fra loro molto diversi così come le metodologie e i linguaggi utilizzati, in tutti i casi però il percorso con il gruppo/comunità ha come esito una rappresentazione teatrale, il cosiddetto spettacolo—con una tipologia che va dallo spettacolo tradizionale alla performance all'installazione teatrale al teatro conviviale. Come vedremo nel volume, la forma della rappresentazione non è scontata: è una scelta drammaturgica importante nel processo di scrittura teatrale con le comunità³⁰².

Essendo un lavoro che coinvolge contemporaneamente non professionisti, professionisti del teatro e professionalità extra-teatrali, Rossi Ghiglione, che ha un'esperienza pluriennale da drammaturga in contesti di teatro sociale, individua nella figura novecentesca del *dramaturg* un riferimento fondamentale, che lega il lavoro di scrittura ai processi dell'esperienza nella sua interezza:

Il Novecento inoltre ha portato a forme di scrittura scenica e a figure professionali come quella del *dramaturg* che sono molto più pertinenti ai processi di drammaturgia che avvengono nel tsc rispetto alla tradizionale modalità di scrittura teatrale di matrice anglosassone, in cui l'autore drammatico è separato dal processo di creazione teatrale³⁰³.

Il riferimento alla figura del *dramaturg* è particolarmente interessante. Si è infatti a lungo discusso sulla sua esistenza o meno in Italia e su quale sia il ruolo che eventualmente ricopre, aprendo un vero e proprio capitolo degli studi teatrali³⁰⁴. Un approfondimento potrebbe dunque portare a supporre che tale figura possa essere legata, almeno in Italia, a questo tipo di esperienze teatrali, più che a quelle del teatro professionistico "ufficiale". Senza azzardare troppo, quel che è certo è che Rossi Ghiglione individua una relazione in più tra teatro sociale italiano e novecento teatrale europeo.

Roberto Cuppone, in *Catarsi, ovvero il teatro tra affetti ed effetti*, pone come dato di partenza che le esperienze raccolte all'interno del volume *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura* di cui è curatore, sono quelle che hanno una esplicita direzione terapeutica, soprattutto quelle dedicate alla cura psichica³⁰⁵. Sottolinea però come nel tempo si siano

³⁰² A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, cit., p. 8.

³⁰³ Ivi, p. 9.

³⁰⁴ Per un approfondimento sulla figura del *dramaturg* cfr. C. Meldolesi, M. R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, Ubulibri, Milano 2007. Si ricorda inoltre che nel 2003 a Milano, presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", si è tenuto un ciclo di incontri sul tema a cura di Teatro Aperto: *Walkie Talkie. Incontri fra testo e scena*. Il tema è appunto il ruolo del *dramaturg*, «una figura che nel teatro italiano fatica ad attecchire», ma che rappresenta una «figura di spicco del teatro europeo, link tra testo e attore, testo e regia, testo e spettatore», in «Ateatro», n. 60, novembre 2003, cfr. <<http://www.ateatro.it/webzine/2003/11/14/che-cose-il-dramaturg-e-perche-in-italia-non-esiste/>> (28/10/2020).

³⁰⁵ Cfr. R. Cuppone, *Catarsi, ovvero il teatro tra affetti ed effetti*, in R. Cuppone (a cura di), *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, Accademia Olimpica, Vicenza 2016, pp. 13-21: 14.

sovrapposti altri termini al concetto strettamente medico di terapia, come recupero, riabilitazione, reintegrazione³⁰⁶.

Ammette però che l'interscambio tra discipline teatrali e discipline mediche ha prodotto una serie eterogenea di risultati ed esperienze, e che «questa galassia si annuncia come il teatro del XXI secolo»³⁰⁷:

un teatro che, scrollatosi di dosso le ansie palingenetiche del ventesimo, gli sguardi à rebours alle proprie origini, i percorsi di rifondazione o di rimotivazione; sembra oggi molto più semplicemente e pragmaticamente focalizzato sugli esiti piuttosto che sulle cause, sul "cosa" piuttosto che sul "perché".

Un teatro pronto a ripartire dagli *effetti*, piuttosto che dagli *affetti*. Un teatro-che-cura e basta; da cui ci si aspetta una funzione pratica, piuttosto che una legittimazione *bellaristica*, borghese³⁰⁸.

Cuppone si domanda ancora se ci sia da guardare al processo, come sostiene arditamente Bernardi ne *Il teatro sociale*, o al prodotto, come reso evidente da De Marinis ne *Il teatro dell'altro*³⁰⁹.

Cuppone radicalizza la funzione curativa del teatro al punto da farlo coincidere con essa, a partire da un recupero etimologico:

Del resto è curioso notare come lo stesso *déplacement*, lo stesso prestito lessicale avvenne più di due millenni fa da parte di Aristotele, quando per nominare in fondo la stessa cosa, e cioè gli effetti del teatro (dunque la sua *fisis*, la sua natura, piuttosto che la sua *techne*, la sua arte) utilizza la parola *katharsis* prelevandola non dal vocabolario filosofico condiviso fino ad allora con Platone (come per esempio già accadeva per l'altra parola mito del teatro, *mimesis*), ma dal vocabolario medico. Nel corso della storia a questo termine sono stati attribuiti molti significati di tipo morale, psicologico e sociale, rimuovendo quasi sempre invece il suo significato primario che è appunto molto diretto e concreto (oggi potremmo dire più scientifico che filosofico): “purificazione” intesa come “guarigione”.

Oggi l'entusiasmante, se pure discussa scoperta dei Neuroni Specchio (in cui sembra che funzione percettiva e motoria si sovrappongano) e lo sviluppo parallelo degli studi di neuroscienze e teatro [...] ci consentono forse di rileggere quella definizione e di restituire a quella antica intuizione il suo senso più *oggettivo* [...]³¹⁰.

Cuppone propone dunque un «rovesciamento copernicano»: pensare che questi non siano effetti collaterali, bensì elementi costituenti del teatro e che rappresentino la sua vera «deviazione antropologica»³¹¹.

³⁰⁶ Cfr. R. Cuppone, *Catarsi, ovvero il teatro tra affetti ed effetti*, cit., p. 14.

³⁰⁷ Ivi, p. 15.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Cfr. Ivi, pp. 15-19.

³¹⁰ Ivi, pp. 20-21.

³¹¹ Cfr. Ivi, p. 21.

I saggi raccolti in *Catarsi*, che in fin dei conti sono atti di convegno, spaziano dalle neuroscienze applicate all'attore alle riflessioni filosofiche intorno al termine "catarsi", da resoconti di esperienze pratiche al ruolo che i neuroni specchio giocano nel rapporto attore-spettatore.

Nello specifico di questa ultima relazione si occupa Clelia Falletti, in *Di quale stoffa è fatto il teatro*:

Lo spettacolo è un processo e non un prodotto, e come tale va studiato, nella sua complessità in divenire. È un processo, e *necessariamente* mai ripetibile identico. Fa parte integrante di questo processo la complessità in divenire dello spettatore, ognuno con la propria esperienza che è personale e che non è un bagaglio chiuso, ma un *continuum* ed è di questa stoffa che è fatto il teatro³¹².

Il contributo di De Marinis, *Teatro-che-cura e teatro della cura del sé: il caso teatro carcere, con una postilla su teatro ed etica*, è invece dedicato all'esplorazione di questi concetti all'interno dell'ambito Teatro Carcere. De Marinis lamenta una scarsa attenzione al teatro recluso che, dopo le iniziali e illuminanti teorizzazioni di Meldolesi, è ripiombata nel ghetto delle pratiche teatrali che fanno bene anche quando sono fatte male, a causa di un'ottica buonista che accetta più volentieri i risultati riabilitativi anziché quelli estetici³¹³.

De Marinis ripropone brevemente le due principali rivoluzioni, da lui individuate, nel Novecento teatrale: la rivoluzione *etica* prima ancora che *estetica* intrapresa dal teatro, che nel XX secolo si distanzia dall'orizzonte dell'intrattenimento per soddisfare altre necessità; l'incontro con l'altro come viaggio/esplorazione dell'alterità, a partire dalla propria, dall'«alterità intima» teorizzata da Marc Augé³¹⁴.

Prendendo ad esempio l'esperienza guidata da Punzo, De Marinis sottolinea come troppo spesso si faccia riferimento a quanto sia salutare il teatro per i detenuti, senza considerare mai quanto invece questo tipo di umanità faccia bene al teatro, ai professionisti, dando una spinta decisiva alla reinvenzione dei linguaggi e del senso del teatro stesso³¹⁵.

Nella *Postilla: teatro e etica* De Marinis, slittando dal concetto di un "teatro-che-cura" a un "teatro della cura di sé", sottolinea come fra teatro e filosofia contemporanea ci sia una

³¹² C. Falletti, *Di quale stoffa è fatto il teatro: spettatori di ieri e di oggi*, in R. Cuppone (a cura di), *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, cit., pp. 153-164: 162.

³¹³ Cfr. M. De Marinis, *Teatro-che-cura e teatro della cura del sé: il caso teatro carcere, con una postilla su teatro ed etica*, in R. Cuppone (a cura di), *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, cit., pp. 165-179: 165-166.

³¹⁴ Cfr. Ivi, p. 167.

³¹⁵ Cfr. Ivi, p. 168.

comunione sotto il profilo etico. Entrambi sono infatti «esercizi spirituali» e «modo di condurre l'esistenza»³¹⁶:

Insomma, si tratta finalmente di cominciare a riconoscere il potenziale filosofico implicito nell'agire teatrale, almeno quando tocca certi livelli di qualità, rigore e consapevolezza. E si tratta anche, affinché si possa cominciare a sviluppare davvero un dialogo *alla pari* tra teatro e filosofia, senza quelle subalternità a senso unico (ovviamente del teatro verso la filosofia) che hanno prevalentemente caratterizzato il loro rapporto in passato, di denunciare il misconoscimento da parte della filosofia di questo potenziale e delle sue acquisizioni³¹⁷.

Dalla "terapia" alla "cura di sé", dunque. Del resto la nozione di "cura", nella lingua italiana, si presta ad interpretazioni e ambiguità. Scrive infatti, nello stesso volume, Jean-Marie Pradier:

La nozione stessa di 'curare' (*soigner*) invita alla discussione. La medicina occidentale contemporanea opera una distinzione tra ciò che in inglese è detto 'cure' (curare nel senso di guarire) e 'care' (le cure d'accompagnamento che alleviano o migliorano la cura propriamente medicale)³¹⁸.

Teatro come ambiente arricchito è una raccolta di atti di convegno che accoglie i contributi dell'omonimo ciclo di incontri svolto presso Sapienza Università di Roma nel 2015, scaturito a seguito di tre progetti multidisciplinari guidati dal Prof. Sergio Fucile e dal Prof. Roberto Ciancarelli, rispettivamente del Dipartimento di Fisiologia e Farmacologia e del Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo³¹⁹.

Nella *Presentazione* Roberto Ciancarelli spiega come il concetto scientifico di "ambiente arricchito" possa essere dominio comune delle neuroscienze come del teatro:

A partire dunque da una formula scientifica che concerne l'importanza di stimoli esterni, che interessa l'efficacia di interazioni sociali e la presenza di input sensoriali e motori e che

³¹⁶ M. De Marinis, *Teatro-che-cura e teatro della cura del sé: il caso teatro carcere, con una postilla su teatro ed etica*, cit., pp. 172-173.

³¹⁷ Ivi, p. 173.

³¹⁸ J. M. Pradier, *Questioni sul teatro-che-cura: cure, care o illusione?*, in R. Cuppone (a cura di), *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, cit., pp. 61-80: 63.

³¹⁹ Ciancarelli fa riferimento a tali progetti nel contributo introduttivo: «Il convegno rappresentava una verifica e un accertamento degli snodi e delle articolazioni significative di una ricerca che era scaturita da una convergenza di interessi tra docenti appartenenti ai Dipartimenti di Fisiologia e Farmacologia e di Storia dell'Arte e dello Spettacolo ed era stata occasionata da un progetto multidisciplinare promosso dalla Sapienza dal titolo: *Cambiamenti e trasformazioni nella "qualità della presenza" connessi alla pratica di esercizi nel performer's training: correlati funzionali nell'attività corticale umana e confronto con variazioni nella plasticità sinaptica in modelli sperimentali animali di ambiente arricchito* (2013) cui avrebbero fatto seguito negli anni successivi due ulteriori progetti: *Il teatro e la qualità della vita dopo la reclusione: il ruolo di un ambiente arricchito sull'attività cerebrale e sul comportamento sociale* (2014) e *Contrastare l'invecchiamento mentale: l'ambiente arricchito per prevenire disordini psicologici e cognitivi negli anziani* (2015)», R. Ciancarelli, *Presentazione*, in «Biblioteca Teatrale», n. 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma 2016), p. 21.

riguarda le trasformazioni indotte dall'ambiente sull'attività corticale e fisica, a partire da queste premesse che aiutano a configurare in maniera significativa anche le funzioni che il teatro può assumere in situazioni di disagio e di deprivazione, il convegno si proponeva di offrire, sul versante treatrologico, l'opportunità di una ricognizione delle attuali diffuse fenomenologie del "teatro sociale"³²⁰.

Vengono messi a contatto dunque, all'interno del convegno, non solo ambiti disciplinari apparentemente molto distanti, ma anche esperienze pratiche diversificate, i cui profili vengono «rimodellati per discordanze e antinomie»³²¹, una su tutte la «contrapposizione "ideologica" tra etica del processo ed estetica del risultato»³²². Ciancarelli ricorda infatti come in taluni casi sia necessaria una riservatezza del processo, mentre in altri, come nel caso del Teatro Carcere, il valore del percorso non possa prescindere, al contrario, dalla sua "uscita allo scoperto"³²³.

Sul teatro recluso scrive Valentina Esposito, regista teatrale che per decenni ha lavorato all'interno degli istituti penitenziari. Dal 2013 Esposito ha avviato un progetto con e per attori ex detenuti e detenuti in misura alternativa, arrivando alla formalizzazione di una vera e propria compagnia teatrale, il gruppo Fort Apache Cinema Teatro (FACT), volto alla prosecuzione della formazione teatrale avviata durante gli anni di reclusione nel carcere di Rebibbia N.C.³²⁴.

Nel caso del progetto *Teatro Libero* di Rebibbia, ideato dal Centro Studi Enrico Maria Salerno di cui Esposito è stata collaboratrice, l'attività teatrale è sostenuta da enti pubblici e si configura dunque come «attività istituzionale che si inserisce all'interno dei percorsi trattamentali assumendo le finalità costituzionali della pena»³²⁵.

È pertanto attività assolutamente estranea alle forme di intrattenimento disorganiche e spontanee che si producono nelle carceri, spettacoli di carattere amatoriale con scarsa funzione trattamentale realizzati da detenuti volenterosi, o spettacoli offerti da produzioni esterne alla popolazione reclusa senza nessun criterio di selezione. È un lavoro che va oltre all'impegno di un singolo artista è la sua esigenza di esprimersi e che coinvolge una struttura intera, nell'ambito di progetti qualificati condivisi dall'Amministrazione Penitenziaria, sottoposti a criteri di responsabilità degli operatori e soprattutto monitorati nei risultati dagli enti che lo sostengono³²⁶.

³²⁰R. Ciancarelli, *Presentazione*, cit., p. 21.

³²¹Ivi, p. 22.

³²²*Ibidem*.

³²³Cfr. *Ibidem*.

³²⁴Cfr. V. Esposito, *Il Teatro in Carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*, in «Biblioteca Teatrale», n. 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma 2016), pp. 77-89: 78-82.

³²⁵Ivi, p. 83.

³²⁶*Ibidem*.

Questa precisazione di Esposito distanzia la sua esperienza da quelle di Armando Punzo o di Paolo Billi e di molti altri artisti che rivendicano lo spazio della prigione come luogo della propria arte e che dichiarano di non preoccuparsi della ricaduta del progetto, seppure riconosciuta. Esposito è un esempio di regista non solo consapevole, ma volontariamente responsabile della ricaduta trattamentale del proprio lavoro.

Questo però non significa porre la dimensione istituzionale al di sopra di quella teatrale, piuttosto tale posizione di responsabilità crea all'artista ulteriori domande:

Naturalmente il fatto che il lavoro teatrale venga inserito e ammesso in questo spazio istituzionale, e in quanto attività trattamentale, pone gli operatori di fronte a questioni piuttosto problematiche.

In primo luogo il problema della libertà dell'arte, e quindi l'individuazione delle strategie attraverso le quali trovare i varchi di libertà espressiva e di liberazione emotiva, psicologica e identitaria per coloro per i quali comunque il palcoscenico è l'unica occasione per rappresentare i nodi conflittuali ed esistenziali risolti, le ferite aperte. Il momento dello spettacolo è la finestra di libero dialogo dei detenuti con la società esterna, in senso greco il teatro in carcere è ancora un teatro necessario, è teatro di una comunità che rappresenta se stessa alla comunità. È sempre questione complessa e delicata, quindi, capire quali siano i margini di libertà artistica che permettano anche una critica alle istituzioni che nello stesso tempo sostengono e promuovono l'attività teatrale.

In secondo luogo, il problema della preparazione degli operatori, della non esistenza di un protocollo etico e di una professionalità riconosciuta sul campo. Noi non siamo né psicologi, né educatori, né giudici di sorveglianza. La ricaduta trattamentale ha effetto secondario dell'attività teatrale³²⁷.

Guido Di Palma ne *Il teatro impoverito come ambiente arricchito ovvero del teatro sociale*, riparte dal "disagio epistemologico" che caratterizza il teatro sociale e la sua versione anglosassone, *l'applied theatre*. A suo parere il trionfo di tali diciture si è perpetrato soprattutto a causa della terminologia richiesta – o meglio imposta – dalle istituzioni e dai bandi di finanziamento³²⁸.

Di Palma torna a chiedersi, come Ponte di Pino, se esista un teatro non-sociale e che cosa sia poi, in fin dei conti, il teatro³²⁹. Ripartendo dalla disegualità fra teatro e spettacolo³³⁰, Di Palma sottolinea l'importanza della qualità delle relazioni³³¹. Passando per un *excursus* di riferimenti novecenteschi³³² si assiste poi all'ennesima messa in discussione,

³²⁷ V. Esposito, *Il Teatro in Carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*, cit., pp. 85-86.

³²⁸ G. Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito ovvero del teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», n. 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma 2016), pp. 121-135: 121.

³²⁹ Cfr. *Ibidem*.

³³⁰ Cfr. Ivi, p. 122.

³³¹ Cfr. Ivi, pp. 123-124.

³³² Cfr. Ivi, pp. 126-128.

riesumando ancora una volta *Il teatro sociale* di Bernardi, del rapporto tra etica ed estetica nel teatro sociale. La risposta è ormai ovvia: l'opposizione dei due aspetti non è utile³³³.

Il saggio si conclude però con una interessante osservazione. Di Palma parla del rischio di creare apparati critici e teorici disancorati dalle pratiche, che forzano i dati in rigidi schemi interpretativi. Il teatro sociale rimane un'"arte del fare"³³⁴:

Non è la coerenza della poetica, che è sempre frutto di un travaglio ideologico a posteriori, a costituire i punti di forza di nuove realtà teatrali come il teatro sociale, ma il contrario la precarietà delle loro forme, il porsi come astuzia e di un quotidiano capace di elaborare qualsiasi dato secondo strategie assolutamente personali. [...]

Le poetiche ci allontanano dall'insieme di relazioni che il lavoro teatrale quotidiano produce e inducono a concentrare l'attenzione sugli elementi di continuità della produzione di un gruppo, di un individuo o di una tendenza. Questo, se da un lato rende intelligibili gli elementi con cui sono costruiti spettacoli e teorie, dall'altro allontana dal pulsare della vita e dalle invenzioni delle singole occorrenze, eventualmente recuperandole a posteriori solo quando diventano percepibili attraverso la cristallizzazione in una poetica o nell'assetto interpretativo di un sistema, critico o artistico che sia. [...] Non sono le *strategie* come le poetiche a guidare l'esplorazione dei vagabondaggi efficaci ma le *tattiche* che si costituiscono di volta in volta nel commercio continuo con le realtà che le attraversano³³⁵.

Il ristagno degli studi sul teatro sociale, particolarmente sul Teatro Carcere, viene denunciato da Valentina Venturini nel saggio *Intorno al teatro in carcere: il mondo visto dalla luna*:

il territorio dei teatri in carcere è ricchissimo; quello degli studi, invece, sembra fermo, forse stanco senza accorgersene. [...]

C'è bisogno di una rifondazione degli studi. Di ripartire da zero, cercando le prospettive originarie e ancora oggi certamente importanti, usandole, però, come basi sulle quali appoggiarsi per analizzare il fenomeno che negli anni è cambiato sensibilmente. Ha ancora senso indagare la prospettiva etica, estetica, sociale artistica o civile, ma azzerando l'ansia di definizione di cui sopra, e anche quella di esclusione. [...]

Cos'altro si può dire, allora, del teatro in carcere? Dal punto di vista del teatro, della storiografia del teatro, quasi nulla. Come si può inquadralo se non rispondendo alla necessità, prepotente, di riportarlo nel cuore della sua nascita, ossia nel teatro *tout court* e da qui ripartire?³³⁶

Ma qui, nel prelude al discorso, termina già la nuova energia che Venturini sembra voler iniettare negli studi di Teatro Carcere.

Venturini fornisce un lungo elenco di dati statistici: sull'incidenza del teatro nei tassi di recidiva; sulla presenza quantitativa delle attività teatrali negli istituti penitenziari; sul tipo di

³³³ Cfr. G. Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito ovvero del teatro sociale*, cit., p. 125.

³³⁴ Cfr. Ivi, pp. 128-129.

³³⁵ Ivi, pp. 132-133.

³³⁶ V. Venturini, *Intorno al teatro in carcere: il mondo visto dalla luna*, in «Biblioteca Teatrale», n. 119-120, 2016, pp. 151-182: 152-153.

carcere e il tipo di condanna degli attori; sugli spazi fisici dedicati al teatro; sugli spettacoli autorizzati ad andare in scena al di fuori dell'istituto ecc.³³⁷ Dati che da soli, messi nero su bianco in forma compilativa, non parlano. Dati che ad oggi, oltretutto, potrebbero non essere validi.

A tentare una nuova proposta definitoria del teatro sociale è Andrea Porcheddu in *Che c'è da guardare? La critica di fronte al teatro sociale d'arte*. Dal suo punto di vista di critico teatrale Porcheddu osserva che:

Se esiste oggi una frangia teatrale decisamente e radicalmente antisistema [...] mi sembra possa essere proprio quella legata al teatro sociale. Ancora più della ricerca estrema, ancora più dei gruppi giovani e giovanissimi, sicuramente più del teatro multimediale, vi è nella necessità di chi crea teatro in ambiti di differenza un fare, tutto in controtendenza, che potremmo dire addirittura rivoluzionario, se questo aggettivo non si fosse sbiadito o corrotto con il tempo.

Per quel che mi riguarda, comunque, trovo nel teatro sociale una spinta innovativa è assolutamente originale del teatro *tout court*.

Di fatto, però, il teatro sociale vive di una tripla solitudine. Parafrasando la celebre metafora coniata per Roberto De Monticelli sulle solitudini del critico, possiamo dire che il teatro sociale risenta, più o meno, delle stesse marginalità.

La prima solitudine è infatti *culturale*, ossia legata al fatto che il teatro, tutto il teatro, di per sé, non conta molto nel sistema culturale italiano.

La seconda è invece eminentemente *teatrale*: quelli che fanno teatro sociale sono considerati funzionali, quasi terapeuti o animatori, ossia in buona sostanza *minori*, dai teatranti *maggiori*. Gli spettacoli di teatro sociale, ancorché d'arte, sarebbero allora da guardare con l'occhio bonario e accondiscendente di chi si trova di fronte al patetico tentativo di 'giocare alla prosa' di onesti dilettanti.

Vi è una solitudine anche terapeutico-riabilitativa, laddove il teatro è considerato – in contesti di cura o detenzione – una pratica, sì preziosa, ma certo non definitiva o determinante rispetto ad altri interventi come, ad esempio, quelli strettamente sanitari o medicali o altrimenti rieducativi³³⁸.

Porcheddu sostiene che la definizione di Meldolesi incentrata sul termine "interazione" non sia più sufficiente³³⁹. Per far rientrare l'aspetto esteticamente qualitativo, se non di tutte almeno di molte esperienze di teatro in contesti di disagio, Porcheddu profila qui una nuova definizione di cui non si attribuisce la paternità, ma di cui sembra farsi portavoce: «c'è infatti chi ormai parla chiaramente di teatro sociale d'arte a indicare un'innegabile evoluzione qualitativa – in termini di ricerca e esiti scenici – di tutta quella teatralità che si colloca in certi contesti sociali e spaziali altri»³⁴⁰.

Alla domanda se il teatro sociale sia arte oppure no, corrisponde la necessità di Porcheddu di chiarire quali siano le responsabilità e i doveri della critica di fronte a questo

³³⁷ Cfr. V. Venturini, *Intorno al teatro in carcere: il mondo visto dalla luna*, cit., pp. 157-160.

³³⁸ A. Porcheddu, *Che c'è da guardare? La critica di fronte al teatro sociale d'arte*, Cue Press, Imola 2017, p. 9.

³³⁹ Cfr. Ivi, p. 15.

³⁴⁰ Ivi, p. 16.

tipo di spettacolo. La domanda che sottende tutta la trattazione sarebbe dunque: è possibile criticare il teatro sociale? La soluzione proposta, però, sembra creare più complicazioni del problema iniziale.

Differente la posizione di Bernardi, poiché anche la dicitura "teatro d'arte", a suo parere, ha una propria identità storicamente definita: «[...] il teatro sociale rovescia completamente l'approccio del Teatro d'Arte, stabilendo figure professionali, processi creativi, finalità e modalità di lavoro molto più ampi e diversi dal modello standard di Teatro d'Arte, pur non escludendolo, anzi»³⁴¹. Bernardi insiste sul fatto che si può definire teatro sociale (TS) solo quello che ha come fine il benessere dei partecipanti e individua un lungo elenco di differenze tra questo e il teatro d'arte (TdA):

Il fine del Teatro d'Arte è l'arte, il prodotto artistico, l'estetica. Il sociale (l'interesse per o l'interazione con) è il mezzo, la materia, lo strumento per la creazione artistica. Nel teatro sociale il fine, invece, è il benessere o stato di grazia (o almeno diminuzione dello stato di disgrazia) delle persone, dei gruppi, della comunità e il teatro è il mezzo, il veicolo considerato migliore per arrivarci. Nel TdA i più sono spettatori. Nel TS i più sono attori. Fondamento del TdA è la rappresentazione, la visione, la separazione tra scena e platea. Fondamento del TS è l'azione, la partecipazione, la coralità. Il primo è la prevalenza del *logos*, dell'apollineo, della testa, della finzione, della parola, della distanza, dell'individuale, del personale, della teoria, della scatola cubica, del palco, del chiuso. Il secondo è la prevalenza dell'*eros*, del dionisiaco, del corpo, dei rapporti reali, dell'esperienza, del movimento, dell'effervescenza festiva, delle pratiche, della piazza, dell'aria, delle immagini, della comunità³⁴².

Per Bernardi, inoltre, la rivoluzione del teatro sociale non è radicale e soprattutto non è primariamente artistica, come per Porcheddu, ma riguarda la dimensione del quotidiano, è una «piccola rivoluzione del quotidiano»³⁴³.

Bernardi stesso cita la definizione di "teatro sociale d'arte" adottata da Porcheddu, tuttavia ne ammette l'utilità solo nel momento in cui si consideri lo spettacolo come unico oggetto dell'indagine, appiattendolo la portata delle esperienze ai soli esiti che producono. Questo significherebbe estromettere una parte importante, non tanto perché interessa la ricaduta benefica come sostiene Bernardi, quanto perché, come scrive Taviani ne *Il rasa dei dimenticati vivi*, lo spettacolo teatrale è in qualche modo trasparente rispetto al processo stesso:

Di tutto ciò lo spettatore non sa nulla: vede lo spettacolo, ignora il processo. Ma se lo spettacolo ha successo, avverte il sapore del processo pur senza averne la nozione.

³⁴¹ C. Bernardi, *La piccola rivoluzione del teatro sociale*, in «Ateatro», n. 160, marzo 2017, <<http://www.ateatro.it/webzine/2017/03/21/la-piccola-rivoluzione-del-teatro-sociale/>> (28/10/2020).

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*.

Successo vuol dire consenso (immediato) della maggior parte degli spettatori. Ma *può* anche essere inteso per un altro verso, proprio come participio passato del verbo "succeedere": lo spettacolo mantiene il suo carattere di qualcosa che vien dopo. Non sta tutto lì, nel suo accadere davanti agli occhi degli spettatori. Ha un di più, una mole che risiede nel tempo addietro e che modula il modo in cui la parte esposta naviga nel presente. Non è stato macchinato, è successo³⁴⁴.

La formula "teatro sociale d'arte", inoltre, non vuole nelle intenzioni di Porcheddu scollare la questione spettacolare dalla questione processuale. Indica semmai una dislocazione dello sguardo del critico rispetto a quella del teorico. Come scrive Roberto Ciancarelli nella *Nota conclusiva* al volume di Porcheddu:

Un pericolo che riesce a scongiurare fin da principio dislocando lo sguardo o, per meglio dire, delocalizzandosi nella postazione che è quella per lui congeniale della critica teatrale. Un'operazione che si traduce a conti fatti in un'apertura e in un ampliamento del punto di vista che consente ad Andrea Porcheddu di aderire e di rilanciare quella ridenominazione del teatro sociale in *teatro sociale d'arte* che suggella la possibilità di una ridefinizione globale di un contesto pensato per essere valutato e giudicato attraverso i suoi risultati. Una ridefinizione che, senza nulla escludere, riguarda programmaticamente la molteplicità delle situazioni, delle iniziative e delle esperienze che sono collegate al teatro che *si prende cura*, al teatro che *riabilita*, al teatro che *ridefinisce gli ambienti*, al teatro *come supplemento di vita*.

Tener tuttavia collegata l'efficacia terapeutica degli interventi del teatro sociale alla qualità delle operazioni artistiche apre la porta a una serie di nodi e di questioni che a prima vista possono apparire difficili da districare e che comunque rischiano di far affiorare profili di percorsi lastricati di insidie, inciampi e tranelli per lo spettatore professionistico. [...]

In questa prospettiva, per provare a entrare in un dialogo più pertinente con la domanda che dà il titolo al libro, occorrerebbe considerare il teatro sociale d'arte non tanto come un teatro in relazione a obiettivi terapeutici, come un teatro che può curare o guarire, quanto piuttosto come un teatro che, secondo l'appropriata definizione di Claudio Meldolesi, *si prende cura* delle condizioni di disagio, come un teatro che arricchisce, rivaluta, potenzia, trasforma, in forme più o meno stabili, in forme più o meno visibili, gli ambienti dei privati in cui opera e che ha come posta in gioco quella di fondare prospettive d'arte³⁴⁵.

Dunque ci sarebbe da escludere a priori da tale definizione tutte le applicazioni dello strumento teatrale con finalità più strettamente terapeutiche.

Gerardo Guccini in *Teatri di interazione sociale I*, propone un *excursus* dei vari interventi al Convegno *Thinking the Theatre* avvenuto nel maggio 2015. Il saggio si apre proprio con la relazione di Bernardi sopra citata, *La piccola rivoluzione del teatro sociale*, di cui Guccini recupera soprattutto la questione della dimensione rituale del teatro sociale, che lo differenzerebbe dal *continuum* delle pratiche performative³⁴⁶. Inoltre, sostiene Bernardi, data la più ampia diffusione di finanziamenti dedicati al teatro applicato rispetto a quelli per il teatro d'arte, gli artisti ora accolgono la collocazione nel sociale del proprio operare,

³⁴⁴ F. Taviani, *Il raso dei dimenticati vivi*, cit., p. 296.

³⁴⁵ R. Ciancarelli, *Nota conclusiva*, in A. Porcheddu, *Che c'è da guardare?*, cit., pp. 112-114: 113-114.

³⁴⁶ Cfr. G. Guccini, *Teatri e interazione sociale*, in «Culture Teatrali», n. 26, 2017, pp. 126-137: 127.

sottolineando però che il teatro tutto è da sempre "sociale"³⁴⁷. Una considerazione in realtà condivisa da alcuni teorici (come si è visto, ad esempio, da Ponte di Pino e Di Palma), ma che rivolta agli artisti diventa quasi un'accusa.

Sulla stessa linea Fiaschini mette in guardia dall'«eccessiva acquiescenza istituzionale»³⁴⁸ del teatro sociale, in un confronto con il suo antecedente storico, l'animazione:

Confrontando i due fenomeni, Fiaschini osserva che le pratiche contemporanee del "teatro sociale" hanno di fatto rimosso l'eredità dell'animazione: un patrimonio di esperienze, acquisizioni e risultati del quale appaiono cancellate le tensioni dinamiche, la capacità di opporsi ai contesti istituzionali con la loro cultura "dominante" o "egemone"³⁴⁹.

Guccini osserva però che necessariamente bisogna fare un distinguo:

Una cosa è considerare i rapporti fra animazione e "teatro sociale" in quanto passaggio di consegne fra pratiche culturalmente omogenee e connotate dall'appartenenza a specifiche categorie del performativo, un'altra, immergerli nel continuum dell'innovazione teatrale, dove la centralità del processo, l'apertura relazionale degli esiti, l'estensione delle basi materiali dell'agire scenico, l'inclusione della realtà dei luoghi e delle persone sono state veicolate da percorsi di ricerca in reciproco ascolto, ma tutt'altro che rispondenti a modelli unitari di intervento. [...]

Per mutare la realtà e scuotersi dalla soggezione della committenza istituzionale, il teatro ha un asso nella manica: esistere con pienezza laddove è marginale o subordinato³⁵⁰.

Bernardi e Innocenti Malini confrontano poi, come già proposto da Paola Iacobone, *applied theatre* e teatro sociale. Vale la pena di sottolineare che tra la visione di Bernardi – ripresa però da un intervento successivo a quello preso in analisi, ossia al Convegno Internazionale *Per-formare il sociale. Formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro* (20 - 21 settembre 2019, Milano)³⁵¹ – e quella di Iacobone esiste una piccola ma essenziale differenza: mentre per il primo il teatro sociale sarebbe incluso all'interno dell'*applied theatre*, pur ampliandone le prospettive attraverso l'eliminazione della «rousseauiana contrapposizione tra teatro e festa»³⁵², per Iacobone le due diciture si

³⁴⁷ Cfr. G. Guccini, *Teatri e interazione sociale*, cit., p. 127.

³⁴⁸ Cfr. *Ibidem*.

³⁴⁹ Ivi, p. 128.

³⁵⁰ Ivi, pp. 128-129.

³⁵¹ Per maggiori informazioni sul Convegno *Per-formare il sociale. Formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro* si veda il sito dell'Università Cattolica di Milano, <<https://www.unicatt.it/terzo-settore-pedagogia-e-psicologia-convegno-internazionale-per-formare-il-sociale-formazione-cura-e-inclusione>> (28/10/2020).

³⁵² Per il documento integrale relativo a Bernardi cfr. <<https://www.prinperformareilsociale.com/wp-content/uploads/2019/09/ITA-Bernardi-ITA-plus-ENG.pdf>> (28/10/2020). I testi degli altri interventi sono online e scaricabili, <<https://www.prinperformareilsociale.com/2020/01/02/bio-abstract-full-text-convegno-per-formare-il-sociale-formazione-cura-e-inclusione-sociale-attraverso-il-teatro/>> (28/10/2020).

equivalgono. Le diversità da lei riscontrate nella trattazione riguarderebbero dunque l'appartenenza a contesti geografici e culturali diversi³⁵³.

Secondo Guccini, Bernardi riammette ora «l'evento spettacolare [che] si riaffaccia in quanto nodo relazionale che allarga la cerchia del concreto fare attivando modalità partecipative da integrare alla percezione diretta dell'evento»³⁵⁴.

Inoltre Guccini trova illuminanti le considerazioni di Bernardi e Innocenti Malini sulla genesi del teatro sociale, che sarebbe da rintracciare nel sociale e non nel teatro: funzionari e rappresentanti delle istituzioni pubbliche avrebbero sempre più richiesto l'intervento di operatori teatrali nelle proprie strutture, probabilmente folgorati dal potenziale terapeutico ed educativo delle pratiche degli anni Settanta³⁵⁵.

Maia Giacobbe Borelli mette in relazione il teatro sociale e i Performance Studies, in particolare nel concetto di "Nuovo Terzo Mondo della Performance" elaborato da Richard Schechner³⁵⁶. Giacobbe Borelli sostiene che il teatro italiano abbia, nella pratica, anticipato la nozione di "social theatre" formulata da Schechner e Thompson³⁵⁷, che tra l'altro esclude in partenza l'evento performativo³⁵⁸. Nel caso italiano «la presenza diffusa dell'innovazione e della ricerca ha reso sociali gli spazi eterotopici del teatro e teatrali gli spazi sociali della collettività»³⁵⁹:

I fitti reticoli performativi che connettono società e teatro, portano Giacobbe Borelli a relativizzare la nozione di "social theatre", che, riferita alla peculiare realtà italiana, vedrebbe cadere la fondamentale contrapposizione col "teatro estetico"³⁶⁰.

Vito Minoia, dopo aver ripercorso i tanti anni di storia della rivista «Catarsi - Teatri delle diversità», sottolinea a sua volta che il teatro di interazione sociale si caratterizza nel connubio tra arte, cura e trasformazione della società³⁶¹.

Guccini, a conclusione, evidenzia una mancanza di reale dibattito nella storiografia teatrale tra «la nozione esclusiva e quella dilatata di "teatro sociale"; mentre i Performance

³⁵³ Cfr. P. Iacobone, *Applied Theatre e teatro sociale*, cit., <<https://iperstoria.it/article/view/622/649>> (28/10/2020). Sull'argomento si veda anche il volume della stessa autrice *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, di recente pubblicazione, all'inizio del quale Iacobone inserisce una contestualizzazione del fenomeno attraverso il confronto tra teatro sociale e *applied theatre*, cfr. P. Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, Lithos, Roma 2020, pp. 25-56.

³⁵⁴ G. Guccini, *Teatri e interazione sociale*, cit., p. 131.

³⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 133.

³⁵⁶ Cfr. Ivi, pp. 133-134.

³⁵⁷ Si fa riferimento al celebre articolo di J. Thompson, R. Schechner, *Why "Social Theatre"?*, in «The Drama Review», n. 48, settembre 2004, pp. 11-16.

³⁵⁸ Cfr. G. Guccini, *Teatri e interazione sociale*, cit., pp. 133-134.

³⁵⁹ Ivi, p. 134.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Cfr. Ivi, p. 135.

Studies agiscono, ancor più che come osservatori distaccati, come protagonisti interni al campo dell'indagine»³⁶².

Per Schechner lo sviluppo del "social theatre" è legato alla conclusione dell'esperienza delle avanguardie americane, mentre negli anni Ottanta, indica Guccini, l'innovazione si radicava in Italia grazie ad un attivismo opposto alla condizione di crisi americana³⁶³.

Dall'inquadramento del saggio di Schechner nella lunga durata dell'innovazione teatrale italiana, emerge un nodo problematico di centrale importanza. Si tratta dei rapporti fra il "teatro sociale" e le esperienze che hanno autonomamente rigenerato le finalità della ricerca attirando, avrebbe detto Cruciani, le scuole, le carceri e i luoghi del disagio all'interno della "forza centripeta" della cultura teatrale³⁶⁴.

Nell'editoriale al numero di «Prove di drammaturgia» del 2017, dedicato al *Teatro che cresce*, Guccini riprende la questione. Partendo da un excursus storico dei Convegni di Ivrea³⁶⁵ e dopo aver ricordato le principali formule identificative del teatro sociale ("teatro sociale" di Bernardi, "teatro del disagio" di Valenti, "teatri di interazione sociale" di Meldolesi, "teatro sociale d'arte" di Porcheddu)³⁶⁶, Guccini indica come la cultura dei gruppi di base, sviluppati in Italia a partire dagli anni Settanta sia sopravvissuta al fenomeno storico che l'ha originata,

[...] definendo una civiltà teatrale rispondente alle esigenze poste, in ambito europeo, dalle tematiche dell'inclusione sociale, dell'educazione alla cittadinanza attiva e dell'*audience development*. Le competenze che rendono i teatranti italiani interlocutori consapevoli e "contenuti" dialettici di queste nuove «cornici teoriche» [...] si fondano, da un lato, sull'attitudine a considerare lo spettacolo in quanto dispiegamento d'una logica processuale socialmente diffusa (e non come esito di un sistema produttivo), dall'altro sulla pratica del laboratorio in quanto dispositivo molteplice: di socializzazione, di realizzazione artistica, di esplorazione identitaria e, sempre più, col moltiplicarsi delle componenti etniche, di meticcio culturale³⁶⁷.

Per Marco De Marinis, in *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, il punto di contatto tra la nuova teatrologia italiana e i Performance Studies risiede proprio in una modificazione dell'oggetto di indagine, ossia nel passaggio dallo spettacolo come prodotto da analizzare a un teatro come insieme di processi da indagare³⁶⁸.

³⁶² G. Guccini, *Teatri e interazione sociale*, cit., p. 136.

³⁶³ Cfr. Ivi, pp. 136-137.

³⁶⁴ Ivi, p. 137.

³⁶⁵ Cfr. G. Guccini, *Ricordando Tradardi. Da Ivrea '87 alle "cornici culturali" europee*, in «Prove di drammaturgia», anno XXIII, n. 1-2, 2017, pp. 3-5: 3-4.

³⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 4.

³⁶⁷ Ivi, p. 5.

³⁶⁸ Cfr. M. De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, in «Culture Teatrali», n. 26, 2017, pp. 166-175: 166.

Questa svolta nella ridefinizione dell'oggetto ha come conseguenza il vantaggio di poter finalmente abbandonare il «dogma dell'effimero»³⁶⁹, ovvero il corollario dell'impossibilità di studiare "scientificamente" un oggetto sfuggevole quale il teatro: la permanenza del teatro risiede, per De Marinis, nella sua processualità contro l'impermanenza dell'evento-spettacolo³⁷⁰.

A queste considerazioni De Marinis fa un'integrazione, mutuata dai Performance Studies, i quali

spingono a riflettere non tanto sulla memoria della performance (le sue tracce, etc.) ma piuttosto, rovesciando in qualche modo la prospettiva, sulla *performance come memoria*, e cioè sulle modalità non archivistiche, non oggettuali, di persistenza e trasmissione, basate sostanzialmente su ciò che Rebecca Schneider ha chiamato la «trasmissione corpo a corpo» e gli antropologi definiscono da tempo *tacit, embodied o incorporate knowledge*³⁷¹.

Riprendendo alcuni passaggi di Guccini, Bonazzi, in *Le tante vie del teatro "con le persone"*, fa però una precisazione rispetto al senso che assumono i processi nelle esperienze di teatro sociale, dove si

[...] sposta l'accento dal prodotto al processo in modi diversi rispetto alla novecentesca accentuazione delle dinamiche puramente laboratoriali. E cioè pone sullo sfondo le «opere sceniche» convogliando in un diversificato ma unico assetto progettuale «mobilitazione creativa di tutte le componenti coinvolte: spazi, luoghi e persone»³⁷².

Bonazzi suggerisce dunque uno scivolamento da "teatro delle persone" a "teatro con le persone"³⁷³.

Nello stesso numero della rivista, in particolare nel saggio *Zone di confine tra arte comunitaria e arte partecipata*, Matarasso si pone alcune domande circa la valutazione delle *performance* e circa le responsabilità etiche dei professionisti del teatro che lavorano con persone emarginate³⁷⁴. L'ultima, non certo per importanza: «a che servono allora gli standard della cultura dominante per la valutazione del loro lavoro?»³⁷⁵

Ci si è sempre chiesti, del resto, se "l'arte partecipata", per utilizzare le parole di Matarasso, fosse in grado di corrispondere alle interrogazioni dei criteri teatrali. L'autore

³⁶⁹ M. De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, cit., p. 167.

³⁷⁰ Cfr. Ivi, p. 168.

³⁷¹ Ivi, pp. 168-169.

³⁷² N. Bonazzi, *Le tante vie del teatro "con le persone"*, in «Prove di drammaturgia», anno XXIII, n. 1-2, 2017, pp. 6-7: 6.

³⁷³ Cfr. Ivi, pp. 6-7.

³⁷⁴ Cfr. F. Matarasso, *Zone di confine tra arte comunitaria e arte partecipata*, in «Prove di drammaturgia», anno XXIII, n. 1-2, 2017, pp. 63-66: 64.

³⁷⁵ Ivi, p. 65.

rovescia però le questioni, insinuando che, ad un attento esame, potrebbe essere il teatro professionale a risultare "eticamente" mancante:

Tutte le pratiche artistiche possono essere criticate sul piano etico, politico e artistico, ma, come altre strutture sociali di potere, tendono ad evitare tali esami. L'arte partecipata, a causa della sua inevitabile ambiguità, invita ad un esame critico. Dato che non è essa stessa una struttura di potere, ma, in condizioni adeguate, uno strumento di aiuto per coloro che sono esclusi dal potere, ha poco da perdere da questo esame, che al contrario, genera parte del suo capitale di valore.

[...] Tali progetti vivono le tensioni etiche che si producono al loro interno come situazioni-limite che rendono tutti coloro che vi sono coinvolti più consapevoli delle strutture, dei concetti e dei presupposti di tipo convenzionale, e così più capaci di sfidarli e persino di cambiarli.

Raramente, in arte, la politica è interessante o efficace quando è retorica, ma, nell'arte partecipata, è il modo in cui l'arte è creata che tocca le questioni politiche, ispirando cambiamenti di consapevolezza che sfociano in cambiamenti sociali. Operando dove chi ha potere e chi è senza potere interagiscono—anche e soprattutto quando queste interazioni sono mascherate dalle convenzioni—l'arte partecipata crea situazioni ed esperienze artistiche che destabilizzano queste stesse convenzioni³⁷⁶.

Nel 2018 si svolge il secondo appuntamento del Convegno Internazionale di Studi *Teatro come ambiente arricchito*, intitolato *Arti performative e sfide sociali*, di cui vengono pubblicati gli atti nel 2020. Scrive Roberto Ciancarelli nella *Nota di presentazione*:

Alla luce degli orientamenti e delle prospettive che erano scaturite dalle sessioni del primo Convegno internazionale *Teatro come ambiente arricchito* del 2015, i dialoghi e i confronti sulle potenzialità del teatro e delle pratiche artistiche in ambito sociale e comunitario hanno indicato, in questa nuova occasione, ulteriori e originali aperture critiche. Dai contributi proposti emergono infatti i profili di un teatro di "vitalità riconquistate" e di "corpi ridestati", di un teatro che "cataloga le asocialità", che non si limita soltanto a curare e a formare, ma che invece è in grado — come suggerisce di considerare Raimondo Guarino—di interrogare se stesso e di mettere alla prova consuetudini, convenzioni, paradigmi di valore e relatività di confini tra patologia e "normalità"³⁷⁷.

Tra i numerosi ed interessanti contributi si prendono qui in esame il saggio sul teatro recluso della regista Esposito e l'illuminante riflessione di Raimondo Guarino, a cui si accenna nell'estratto sopra citato. Nel saggio *Teatro dentro e fuori gli spazi della reclusione: discontinuità e prospettive*, Valentina Esposito, regista della Compagnia FACT, spiega come, primariamente, la creazione di una compagnia teatrale "fuori" e "dopo" l'esperienza teatrale avviata in carcere si motivi nella realizzazione effettiva degli obiettivi trattamentali relativi al reinserimento sociale e lavorativo del detenuto³⁷⁸. Dopo la liberazione, infatti, il mondo

³⁷⁶ F. Matarasso, *Zone di confine tra arte comunitaria e arte partecipata*, cit., pp. 65-66.

³⁷⁷ R. Ciancarelli, *Nota di presentazione*, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 25-27: 25.

³⁷⁸ Cfr. V. Esposito, *Teatro dentro e fuori gli spazi della reclusione: discontinuità e prospettive*, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 134-149:134-141.

esterno si mostra tutt'altro che accogliente per il cittadino appena dimesso, venendogli a mancare riferimenti e supporti, anche se già scarni, garantiti invece all'interno dell'istituzione penale³⁷⁹.

L'esistenza di una struttura, l'associazione FACT appunto, in grado di raccogliere quanti abbiano il desiderio di approfondire la propria formazione attoriale, ampliando le acquisizioni tecniche e le competenze sceniche, garantisce da un lato il compimento dei fini trattamentali, dall'altro pone il gruppo di fronte a criticità diverse rispetto al carcere³⁸⁰. Un *continuum* della formazione teatrale cui corrisponde una forte discontinuità del contesto in cui essa si immerge.

Il teatro "ex detenuto" non ha più come "antagonista" principale la carcerazione:

Affrancato da questa dialettica di contrapposizione, liberato dal contesto di riferimento, il "teatro fuori" esplora territori sconosciuti, sposta il campo di battaglia, e vive di un diverso antagonismo, con altri avversari, alla ricerca di una nuova fisionomia che definisce anche in relazione e in opposizione a ciò che non è più³⁸¹.

Ciò si rispecchia sul piano prettamente teatrale, rivelando necessità altre, soprattutto per quanto riguarda le tematiche da indagare insieme al gruppo e la composizione drammaturgica:

Da questo punto di vista, e nello specifico del lavoro di creazione drammaturgica, si aprono nuove strategie compositive che se da una parte si lasciano alle spalle il ricorso ai grandi testi classici scelti e adattati per le risonanze di contesto possibili, dall'altra continuano ad attraversare le biografie degli attori sconfinando programmaticamente dal ristretto orizzonte dell'esperienza criminale e detentiva³⁸².

Raimondo Guarino, nel contributo *Opera delle convulsioni, patologia, enrichment: dal surrealismo alla cura delle pratiche*, fa un parallelo tra «l'analisi retrospettiva del surrealismo» rispetto al famoso fenomeno dei convulsionari, reso famoso ai francesi grazie agli studi sull'isteria del neurologo Charcot³⁸³, e il contemporaneo dibattito ampiamente discusso tra teatro e terapia.

In primo luogo Guarino pone l'accento sulla portata espressiva di alcune tipologie di psicopatologia. Le implicazioni spirituali e vitali, riconosciute dallo stesso Carl Gustav

³⁷⁹ Cfr. V. Esposito, *Teatro dentro e fuori gli spazi della reclusione: discontinuità e prospettive*, cit., pp. 135-139.

³⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 143-146.

³⁸¹ Ivi, p. 144.

³⁸² Ivi, p. 145.

³⁸³ Cfr. R. Guarino, *Opera delle convulsioni, patologia, enrichment: dal surrealismo alla cura delle pratiche*, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 30-39: 30-32.

Jung³⁸⁴, nel manifestarsi della patologia portano Guarino a fare due fondamentali ri-scoperte: la prima è che «la scena terapeutica è la zona nevralgica della tensione tra il personale e il condiviso»³⁸⁵ e che dunque la configurazione interpersonale del trattamento «non è una dimensione performativa applicata»³⁸⁶ ma «una forma di vita restituita a se stessa»³⁸⁷; la seconda è che nei fenomeni che legano patologia ed espressione «si moltiplicano, come in un'infinita immagine speculare, gli abissi delle due grandezze incognite: l'instabilità definita malattia e l'asocialità catalogata nel teatro»³⁸⁸.

Il rovesciamento radicale effettuato da Guarino risiede pertanto nell'aprire una nuova via di lettura del teatro che agisce nel disagio, nella reclusione, nella malattia: si tratta di un teatro a-sociale, all'interno del quale catalogare le numerose altre marginalità che incontra:

L'interesse dell'ambiente arricchito, quindi, non sta nell'autorizzare "scientificamente" l'esperimento di competenze performative su quadri patologici o di devianza, quanto nell'avvalorare e rivendicare un terreno di derive, accreditando situazioni e tensioni del performativo per investire campi di incerta identificazione. [...]
L'ambiente arricchito, con le altre sigle del "teatro sociale", oltre le cerimonie le parvenze di impieghi e missioni, richiama la gente del teatro alle sue parentele temute e terribili³⁸⁹.

Un rovesciamento dei termini è attuato anche nel volume *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*. Una inversione doppia che riguarda sia il binomio malattia-teatro, in quanto si pone provocatoriamente la prima come "curante" il secondo, sia il rapporto esperienza-teoria, in cui la teoria, solitamente anteposta, perde il suo primato nella gerarchia titolistica.

Il libro si apre infatti con l'intervista di Porcheddu ad Antonio Viganò, regista del Teatro La Ribalta, una compagnia teatrale composta principalmente da attori affetti da disagio psichico³⁹⁰.

Porcheddu chiede a Viganò come si possa ritrovare la vocazione alla ricerca nel fare teatro:

[...] il teatro non si "svende" al sociale ma riscatta queste alterità attraverso la propria. È un teatro vivo, con una lunga storia, sempre alla ricerca di nuove sfide e nuove scoperte. Cerca altre diversità etniche, sociali, culturali, non per normalizzare ma per moltiplicarle. E lo fa con

³⁸⁴ Cfr. R. Guarino, *Opera delle convulsioni, patologia, enrichment: dal surrealismo alla cura delle pratiche*, cit., pp. 32-33.

³⁸⁵ Ivi, p. 34.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Ivi, p. 35

³⁸⁸ Ivi, p. 32.

³⁸⁹ Ivi, p. 39.

³⁹⁰ Per approfondimenti sulla compagnia Teatro La Ribalta cfr. <<http://www.teatrolaribalta.it/compagnia/>> (28/10/2020).

i suoi strumenti di sempre: la sua follia, la sua libertà, la sua infinita varietà di proposte e di dubbi, di provocazioni assurde e indefinibili. E con il rigore teatrale. Non pensa alla terapia perché questo lo costringerebbe nel limite della malattia, della patologia, mentre è più proficuo e utile che il teatro resti nell'inesplicabilità dell'arte, che non ha confini³⁹¹.

Nessuna prospettiva caritatevole, nessuna celebrazione del diverso: «la nostra è una pratica esclusivamente artistica, solo ed esclusivamente una necessità poetica, che vuole, come già ribadito più volte, riscattare il teatro e non il sociale»³⁹². Viganò sostiene che la vera qualità emerge dal teatro solo quando c'è "qualcosa da dire" e che non bisogna far confusione tra fine e mezzo: è l'urgenza a caratterizzare questo teatro, molto più dei dibattiti sugli esiti e i suoi valori formativi³⁹³.

Negli anni Novanta il teatro con i "matti", dopo alcune esperienze mitiche, ai più è sembrato un piccolo "sotto-mercato", un buon rifugio, una scappatoia tutto sommato comoda per sbarcare un pezzettino di lunario, o ricavarci un porto franco, candidandosi al medagliere da assistito. Si contano sulle dita di una mano i nomi che, in vari modi, avevano già allora messo in luce qualcosa di profondamente diverso da tutto ciò. Sono quelli che nelle carceri, nei manicomi, nelle periferie più estreme dell'emarginazione sociale hanno, più o meno segretamente, cominciato a capire che l'alterità, in sé, non ha alcun bisogno di teatro. Hanno compreso che è il teatro ad avere bisogno della sua differenza, spesso dimenticata nei botteghini³⁹⁴.

Viganò auspica dunque che il patrimonio delle esperienze del teatro sociale diventi «patrimonio del teatro-tutto»³⁹⁵.

Giacchè, nel contributo *Sul teatro ferito*, riparte dalla questione terminologica:

Quando ci si pone la domanda che separa la salute dalla malattia – il teatro fa bene o fa male? – È segno che un "Sociale" maiuscolo ha preso il sopravvento su un "teatrale" diventato minuscolo. [...] Ed è appunto questo il motivo per cui la diffusione o addirittura la definizione di "teatro sociale" non mi convince. E infine non conviene³⁹⁶.

Il senso dell'arte scenica sta da tutt'altra parte rispetto alle funzioni che gli vengono riconosciute, scrive Giacchè, e la loro efficacia «dipende e discende dal senso del teatro, dal

³⁹¹ Cfr. A. Porcheddu, *Ritrovare un senso profondo. Intervista ad Antonio Viganò*, in A. Porcheddu, C. Carponi (a cura di), *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, Audino, Roma 2020, pp. 11-22: 13-14.

³⁹² Ivi, p. 17.

³⁹³ Cfr. Ivi, p. 18.

³⁹⁴ Ivi, p. 16.

³⁹⁵ Ivi, p. 21.

³⁹⁶ P. Giacchè, *Sul teatro ferito*, in A. Porcheddu, C. Carponi (a cura di), *La malattia che cura il teatro*, cit., pp. 23-32: 23.

suo essere una sorprendente sorgente della cultura e una disobbediente critica della società»³⁹⁷.

Consapevole di aver effettuato una digressione su una questione già ampiamente discussa (anche se evidentemente mai superata), Giacchè specifica:

Ma è ora di tornare a svolgere il vero tema invece di farsi distrarre da un falso problema, poiché è noto e ovvio che ogni teatro è sociale per forza e perfino per amore, ma la sua autonomia e anarchia viene prima, e durante, e dopo. [...]

Chiedo scusa per essermi lasciato andare "di testo", ma esagerano anche quelli che credono di risolvere il conflitto fra funzione e senso con la formula del "teatro sociale d'arte", inventandosi un genere ibrido che unisca l'impegno all'ingegno. Vale allora la pena di ricordare che, come nessun teatro è fuori dal sociale, così nessun teatro è fuori dall'arte [...]³⁹⁸.

Giacchè, parlando di Barba, parla di una vocazione a-sociale dell'attore, necessaria all'autonomia e alla libertà della ricerca. La ferita che Barba condivide con gli attori dell'Odin è quella del sentirsi straniero, una ferita che non si può curare con il teatro, dice Giacchè, ma che spinge l'attore ad "averne cura" e ad usarla³⁹⁹. Allo stesso modo gli esempi più riusciti di Chiara Guidi con i bambini, di Punzo con i carcerati e di Martinelli con gli adolescenti insegnano che solo quando la ricerca riguarda il senso del teatro, rivendicando la sua asocialità e anarchia, cresce anche la ricaduta funzionale⁴⁰⁰.

In *Istituzione teatrale e teatro sociale* Di Palma parte da una premessa molto simile a quella proposta nel saggio *Il teatro impoverito come ambiente arricchito*, sul rischio di irrigidimento legato all'istituzionalizzazione sia del linguaggio che delle prassi del teatro sociale⁴⁰¹. Facendo riferimento al Master di Teatro nel sociale di cui è direttore, Di Palma prelude ad un altro rischio, ad un altro tipo di irrigidimento, legato al processo teatrale stesso:

La tentazione protocollare è una scorciatoia troppo allettante per le facilitazioni che offre. La formalizzazione degli esercizi è assai più semplice della gestione di un processo di *coscientizzazione*. [...] Per docenti e discenti il rischio più grande del *teatro dei processi* e la facilità con cui si può ottenere rapidamente un risultato impadronendosi di un "saper fare", semplicemente assumendo e applicando delle tecniche, ottimizzando tempi e risultati [...]⁴⁰².

Se il rischio del *teatro dei processi* è dunque quello dell'irrigidimento e del dominio delle tecniche, occorre allora andare a cercare i principi, quelle che per Grotowski sono le

³⁹⁷ P. Giacchè, *Sul teatro ferito*, cit., p. 23.

³⁹⁸ Ivi, pp. 24-26.

³⁹⁹ Cfr. Ivi, pp. 27-28.

⁴⁰⁰ Cfr. Ivi, p. 31.

⁴⁰¹ Cfr. G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, in A. Porcheddu, C. Carponi (a cura di), *La malattia che cura il teatro*, cit., pp. 33-45.

⁴⁰² Ivi, p. 38.

fonti stesse della tecnica⁴⁰³. A questa *domanda artigianale* Di Palma sostiene si possa rispondere solo con un approccio pedagogico paradossalmente basato sull'assenza di metodo⁴⁰⁴.

Un altro rischio risiede invece, prendendo in considerazione lo spettacolo prima del processo, nella *sindrome delle fate*, come la chiama Di Palma, che consiste nella "normalizzazione" della diversità qualora si usino metodi produttivi di tipo convenzionale⁴⁰⁵. Fabrizio Fiaschini apre il saggio *Fuori posto: il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società* con la distinzione *to care/to cure*, ossia tra "aver cura" e "cura"⁴⁰⁶, alle quali si è avuto modo di accennare grazie al saggio di Jean-Marie Pradier e alle indicazioni di Roberto Ciancarelli. La parte interessante del discorso di Fiaschini risiede piuttosto nell'aver portato alla luce un aspetto forse poco sollevato nella teoresi del teatro sociale, la questione del gioco.

Partendo dalla relazione malattia-teatro, che rappresenta per quest'ultimo la possibilità di uno «spostamento eccentrico ed estroflesso»⁴⁰⁷, necessario per sottrarsi all'automatismo della disciplina e perseguire la sua indisciplina⁴⁰⁸, aggiunge a questa un ulteriore senso profanatorio. Fiaschini, riprende l'accezione di profanazione da Giorgio Agamben:

[...] profanazione come de-sacralizzazione, ossia come processo di restituzione all'uso, da parte di tutti, di ciò che la religione ha sacralizzato, separato, reso indisponibile, tramite quei vincoli di appartenenza e di finalizzazione che rendono le persone e le cose proprietà altrui, relegandole per l'appunto nella sfera del sacro.

Ciò che dunque l'orizzonte della cura innesca nel sistema teatrale, collocandolo "fuori posto", è un movimento profanatorio che dissacra le forme chiuse e autoreferenziali di una teatralità vincolata alla sua stanca processualità, restituendo i suoi principi e la sua operatività al libero uso della malattia, nella prospettiva di ritrovare in questo riuso l'essenza di una motivazione e di un'attenzione artistica di cui si sono smarrite le tracce⁴⁰⁹.

Parlando di "attori non progettati", Fiaschini individua poi nella trasgressione ludica, ancorchè feroce, la realizzazione di questo atto profanatorio, specificando che «il riuso che la malattia fa del teatro è dunque innanzitutto un riuso del corpo e dell'azione»⁴¹⁰.

Sembra invece discutibile la sua riduzione al gioco della dissacrazione dell'intero fatto teatrale, soprattutto alla luce di quanto affermato in apertura del volume da Viganò, che con la

⁴⁰³ Cfr. G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, cit., p. 41.

⁴⁰⁴ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁰⁵ Cfr. Ivi, pp. 42-44.

⁴⁰⁶ Cfr. F. Fiaschini, *Fuori posto: il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, in A. Porcheddu, C. Carponi (a cura di), *La malattia che cura il teatro*, cit., pp. 46-53: 46

⁴⁰⁷ Ivi, p. 49.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ F. Fiaschini, *Fuori posto: il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, cit., p. 50.

⁴¹⁰ Ivi, p. 51.

malattia e il teatro lavora quotidianamente. Fiaschini scrive infatti: «Nel testimoniare apertamente la vulnerabilità, l'azione teatrale si configura infine come un atto di parresia: un atto puro e semplice di verità, senza alcun fine artistico o sociale di persuasione»⁴¹¹.

E qui si conclude il percorso degli studi, che a partire da lecite questioni si è poi perso e ritrovato un milione di volte, fino a giungere, a suon di processi agli esiti e di esitazioni sui processi, nella *no man's land* del non arte e del non sociale.

2.2 Osservazioni

Alla luce del viaggio intrapreso nel mondo degli studi sul teatro sociale e sul teatro recluso si può dedurre, sebbene con prudenza, una schematizzazione generale, che certo non vuole essere un processo alle intenzioni, né dare un giudizio di valore sui contributi apportati dai vari autori.

Per quanto riguarda l'individuazione dei precedenti storici, tutte le opzioni proposte, dall'animazione, al terzo teatro, dal teatro di ricerca ai teatri di base ecc, sembrano potenzialmente valide. Sembra che la scelta dell'uno o dell'altro antecedente sia da individuare però non tanto per via intellettuale, quanto in riferimento all'effettiva formazione dei vari registi e operatori che si pongono alla testa delle singole esperienze.

Per quanto riguarda la definizione del campo e dunque i criteri di analisi del teatro sociale, gli studi, come ha evidenziato Venturini, sono incappati in uno stato di inerzia, o per meglio dire hanno attivato un *loop* intorno alla questione etico-estetica.

Due tendenze sono infatti evidenti, così come evidenzia sommariamente Roberto Cuppone, negli studi: il riconoscimento di un fine puramente pedagogico, terapeutico e benefico o la collocazione delle esperienze nell'ambito puramente teatrale della ricerca artistica.

Le definizioni nate dalla pluralità di questi sguardi sono innumerevoli. Per Meldolesi si tratta di "teatri di interazione sociale" e di "teatro del costringimento", per Bernardi di "teatro sociale", per Pontremoli di "teatro educativo e sociale", per Fiaschini sono "teatri di confine", per Guccini un "teatro degli esseri", per Rossi Ghiglione è "teatro sociale e di comunità", per De Marinis è un "teatro dell'altro", per Porcheddu è "teatro sociale d'arte", per qualcuno è *applied theatre*, ma per fortuna questa è un'altra storia.

⁴¹¹ F. Fiaschini, *Fuori posto: il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, cit., p. 53.

Un'ultima riflessione: se il quadro generale evidenzia un continuo andirivieni tra le questioni del teatro e i contesti applicativi del sociale, negli ultimi anni si è assistito ad una totale conversione della lettura del fenomeno. Dalla socialità (scontata) insita nel teatro tutto, interpellata dai più (Di Palma, Ponte di Pino ecc), le recenti riflessioni di Guarino e Giacchè portano ad un interessante e inquietante ripensamento: più che di un teatro sociale forse sarebbe il caso di parlare di un teatro che ha fatto dell'asocialità la sua arma migliore. L'ultima dicitura, provocatoria e forse impossibile, è quella di "teatro a-sociale".

Post Scriptum: Prison Rules di Paola Iacobone

C'è un altro volume di recentissima pubblicazione, si tratta di *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, scritto da Paola Iacobone. Come si evince dal titolo, la trattazione si incentra su una comparazione non solo del teatro in carcere, ma soprattutto sulla differenza di impostazione legata agli ambiti organizzativi dell'esecuzione penale e a quella culturale dei due paesi presi in esame.

Recuperando gran parte dei contenuti già pubblicati in altri saggi⁴¹², Iacobone sottolinea come in Italia il fenomeno del teatro carcere non sia considerato, come invece avviene in Inghilterra, parte integrante delle attività educative e trattamentali e come tale regolamentata, risultando più spesso frutto dell'iniziativa intrapresa da artisti e teatranti al di fuori delle consuetudini del teatro ufficiale⁴¹³.

La conseguente differenza nelle relazioni con l'istituzione penitenziaria si ripercuote inevitabilmente sulle modalità di intervento⁴¹⁴, le quali corrispondono peraltro alle due accezioni che assumono le definizioni di teatro sociale e *applied theater*⁴¹⁵. Mentre la definizione italiana si configura come un intervallo di possibilità, che variamente pongono il fine pedagogico-curativo o quello estetico-teatrale al centro della questione, *l'applied theatre* mostra una chiara tendenza a considerare la funzione rispetto all'arte, dove il teatro viene utilizzato soprattutto strumentalmente.

⁴¹² Cfr. P. Iacobone, *Applied Theatre e teatro sociale*, cit., <<https://iperstoria.it/article/view/622/649>> (28/10/2020); cfr. P. Iacobone, *Una comparazione tra esperienze italiane e inglesi*, in «Cercare - carcere anagramma di», n. 2-3, 2018, pp. 111-114. La saggistica è legata alla ricerca svolta da Iacobone durante il Dottorato di ricerca svolto presso l'Università L'Orientale di Napoli, confluita nella tesi *Teatro e carcere. Analogie e differenze delle esperienze italiane e inglesi*, 2018.

⁴¹³ Cfr. P. Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, Lithos, Roma 2020, p. 159.

⁴¹⁴ Cfr. Ivi, p. 17.

⁴¹⁵ Cfr. Ivi, p. 33.

In virtù di queste considerazioni sulle divergenze tra Italia e Inghilterra, risulta spiazzante l'utilizzo da parte di Iacobone di fonti tutto sommato omogenee dal punto di vista definitorio del teatro sociale. Definizione che al contrario, come si è visto, risulta estremamente complessa e discussa nel dibattito teorico italiano.

Le fonti utilizzate da Iacobone sono infatti quelle fornite da Thomson e Schechner, che come sappiamo escludono dalla definizione le attività che arrivano ad esito, da Fiaschini, Pontremoli, Rossi Ghiglione, Ponte di Pino e Bernardi, oltre, ma non si potrebbe di certo fare diversamente, agli scritti di Claudio Meldolesi⁴¹⁶. Tutti questi autori, con l'esclusione di Meldolesi che sin da principio ha voluto «spiazzare l'antinomia» tra etica ed estetica, hanno chiaramente assunto nella definizione del campo di indagine, pur con delle differenze, il primato del fine pedagogico e terapeutico su quello estetico, rivelando posizioni non poi così lontane da quelle di area anglosassone. Manca una reale problematizzazione ermeneutica del fenomeno, almeno per quanto riguarda gli studi italiani.

Tuttavia questo potrebbe rientrare nell'ambito delle scelte legittime, anche se discutibili, dell'autrice. Quella che risulta invece inappropriata è la considerazione di Iacobone che «quello che contraddistingue il teatro sociale è proprio il suo conflittuale rapporto con l'estetica»⁴¹⁷. Questa affermazione mostra un evidente fraintendimento da parte di Iacobone: il problema estetico non riguarda affatto le esperienze e le pratiche del teatro sociale, quanto piuttosto la collocazione di tali esperienze all'interno della storia e dell'attuale panorama del teatro italiano. Anche perché, come recita il banale aforisma, il bombo vola ignorando di non poter volare: è assai improbabile che chi svolge attività teatrale, seppure in modo strumentale e con finalità altre, non ritenga esteticamente dignitoso il proprio lavoro. Anche quando non lo è.

Il volume è poi sbilanciato verso il tentativo di conferire un quadro completo delle legislazioni e della storia dell'esecuzione penale in Italia e in Inghilterra, con un approfondimento a tratti eccessivo del suo funzionamento e delle sue parti dal punto di vista dell'istituzione.

Iacobone inserisce inoltre un paragrafo sull'evoluzione della reclusione come pena, ricorrendo agli ormai consumati testi di Beccaria, Goffman e Foucault⁴¹⁸.

La parte più interessante della trattazione risulta quella dedicata ai casi studio italiani e inglesi, analizzati approfonditamente nelle loro caratteristiche fondamentali, la loro storia, i loro approcci, le loro metodologie ed infine i loro spettacoli⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Cfr. P. Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, cit., pp. 25-56.

⁴¹⁷ Ivi, p. 48.

⁴¹⁸ Cfr. Ivi, pp. 57-70.

Dunque, sebbene Iacobone non contribuisca al dibattito teorico in maniera sostanziale, regala sicuramente la possibilità di osservare da un punto di vista privilegiato alcune esperienze del nostro teatro carcere, eludendo la tentazione di concentrarsi sull'esempio più evidente del contesto italiano, ossia la Compagnia della Fortezza guidata da Armando Punzo, e prediligendo esperienze di cui resta ancora molto da dire.

⁴¹⁹ Cfr. P. Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, cit., pp. 157-226.

CAPITOLO TERZO

3.1 Teatro Carcere come teatro⁴²⁰

La restituzione degli studi evidenzia quanto sia complesso raggruppare pratiche teatrali estremamente diversificate sotto una definizione comune. Molte delle riflessioni messe in campo dagli studiosi intorno al teatro sociale non sono infatti del tutto valide nel caso del Teatro Carcere, che mostra differenze rispetto ad altri teatri di interazione. Le domande che non sembrano avere risposte a livello teorico trovano invece possibili corrispondenze nelle pratiche.

Le esperienze di Teatro Carcere arrivano a esito, salvo rari casi. Il lavoro si struttura sì attraverso dinamiche processuali, che possono durare da svariati mesi ad interi anni, ma la finalizzazione performativa risulta essere uno dei principali obiettivi programmatici, se non addirittura il principale. Il primato ideologico del processo sul risultato, pertanto, qui decade. Al contrario del teatro agito in differenti contesti di disagio o utilizzato a scopi strettamente terapeutici, dove mostrarsi ad un pubblico può essere superfluo se non addirittura dannoso⁴²¹, una delle peculiarità del Teatro Carcere risiede proprio nel naturale confluire dell'aspetto estetico e di quello etico nello spettacolo finale, nel suo «uscire allo scoperto»⁴²², come scrive Roberto Ciancarelli.

Nulla togliendo all'importanza del percorso laboratoriale, sede di scambi e di scavo interiore anche quando l'obiettivo del regista è solo artistico, il mostrarsi all'esterno del contesto più intimo del laboratorio, semplicemente, configura un'esigenza peculiare di questo teatro:

Dinamiche psichiche si confondono sempre più con quelle artistiche nello sprigionarsi dei processi rappresentativi. Capiamo, così, perché l'attore recluso ha bisogno di cura e tempo per *inventare*: la sua invenzione deve essere globale, collettiva oltre che individuale, esistenziale oltre che di gusto, e psichica oltre che espressiva⁴²³.

Agire attraverso il teatro in un ambiente particolare come quello detentivo significa arricchire questo spazio/tempo sospeso, portatore di sconvolgimenti profondi come la

⁴²⁰ Il titolo richiama il mio saggio scritto a partire dal progetto di ricerca dottorale e dall'intervento al Secondo Convegno Internazionale *Teatro come ambiente arricchito: arti performative e sfide sociali*, tenuto presso Sapienza Università di Roma nel giugno 2018, cfr. M. Storani, *Il Teatro Carcere come teatro: compagnie, repertori, drammaturgie*, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 151-169.

⁴²¹ Cfr. C. Bernardi, *Il teatro sociale*, cit., p. 95.

⁴²² R. Ciancarelli, *Presentazione*, in «Biblioteca Teatrale», n. 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma 2016), pp. 21-23: 22.

⁴²³ C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., pp. 47-48.

privazione della libertà e la negazione del proprio ruolo nella vita familiare e pubblica, l'allontanamento dagli affetti, l'infantilizzazione, lo stigma sociale che deriva dalla condanna e che si conserva oltre la scarcerazione⁴²⁴. Ma la ricaduta pedagogica e psicologica dell'esperienza si realizza nella sua totalità solo quando l'attore recluso affronta lo spettatore, così come le potenzialità trasformative del Teatro Carcere sulla società, che lo rendono anche un teatro politico, hanno l'occasione di essere espletate soltanto nel momento in cui lo spettacolo reagisce con la comunità-pubblico:

Al recluso la pratica teatrale offre un doppio sostegno: aiuta a rammemorare percezioni e sentimenti offuscati dall'alienazione carceraria, facendone anche scoprire di nuovi, e spinge ad attivare forme essenziali di interazione e di solidarietà, essendo lo spettacolo comunque inteso un'impresa collettiva⁴²⁵. [...]

Per il suo carattere originario e non sistematico, questo teatro non può corrispondere a criteri di identificazione generale, bensì trova la sua identità nel divenire degli spettacoli, di fase in fase, con logica processuale e definizioni induttive. Tanto che in nessun'altra istituzione totale, come in carcere, il teatro dei reclusi provoca chiarimenti nei promotori e svolte nella sensibilità collettiva⁴²⁶.

Ma allora quali sono le caratteristiche ricorrenti, se ce ne sono, di questo teatro? Lungi dal proporre posizioni risolutorie, sembra possibile avviarsi alla ricerca di risposte concrete soltanto a patto di osservare il Teatro Carcere a partire dai suoi elementi di riconoscibilità come teatro *tout court*.

Data l'estrema diversificazione degli approcci, delle poetiche e delle metodologie utilizzate, come sottolinea Valenti, il teatro recluso non è un genere, né una tendenza o uno stile⁴²⁷.

Nonostante vanti anni di attività se consideriamo in maniera unitaria il fenomeno dalla sua nascita ad oggi, è altresì importante riconoscere che le iniziative si sono moltiplicate esponenzialmente nel tempo⁴²⁸. Sebbene si possa parlare di una "età adulta" del Teatro

⁴²⁴ A proposito degli effetti delle istituzioni totali sull'individuo cfr. E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 1968; cfr. E. Gallo, V. Ruggiero, *Il carcere immateriale. La detenzione come fabbrica di handicap*, Sonda, Milano 2004; V. Esposito, *Il teatro in carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*, cit., pp. 77-89.

⁴²⁵ C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 43.

⁴²⁶ Ivi, p. 52.

⁴²⁷ Cfr. C. Valenti, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, cit., p. 31. Cristina Valenti ha approfondito tali considerazioni durante l'incontro *Pratiche e arti performative tra carcere e territorio*, svolto on-line il 18/12/2020, prossimamente fruibile sul canale Youtube di Pareti Ispirate - PAD Research.

⁴²⁸ Per avere un'idea di tale tendenza basti confrontare le esperienze citate da Meldolesi nel 1994 (cfr. C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., pp. 50-64) con l'elenco più corposo riportato da Pozzi e Minoia nel 2009 (cfr. E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 116-217) l'elenco riportato sul sito del Ministero della Giustizia (cfr. sezione *Teatro in carcere*: <https://www.giustizia.it/resources/cms/documents/Compagnie_teatrali.pdf>, visionato il 28/10/2020) e la mappatura da me creata al link: <<https://padlet.com/martistor/mappaturateatrocarcere>>.

Carcere⁴²⁹, Valenti sottolinea come vada osservato nella sua stratigrafia, ossia nella varietà di livelli di sviluppo raggiunti dai singoli gruppi, e considerato nella sua irriducibile complessità: «teatro in carcere, ossia *teatro*, ossia *teatri*»⁴³⁰.

L'esigenza di parlare di Teatro Carcere come teatro *tout court* porta ad iscriverlo all'interno di quella funzione permanente e significativa nella storia che è il teatro dei dilettanti. Di seguito si individueranno pertanto i due aspetti che caratterizzano il teatro recluso come teatro: la sua iscrizione all'interno di quello che Taviani chiama "emisfero amatoriale" e la pedagogia, da sempre prerogativa del teatro dilettanti.

3.2 Un teatro di dilettanti

Meldolesi afferma che la nascita di queste esperienze è avvenuta «senza un progetto comune e sulla spinta di labili impulsi teorici»⁴³¹ e che, prive di un fronte comune e di manifesti programmatici, «han fatto catena»⁴³² senza fare sistema.

La figura del conduttore o del regista risulta pertanto centrale. Non mancano esempi di professionisti di altri settori e amatori che si prestano al lavoro teatrale in carcere, ma risultano in netta inferiorità numerica. Gli interventi infatti, salvo alcune sperimentazioni di tipo animatoriale, sono generalmente guidati dalla figura di un regista o di un attore provenienti dal professionismo. L'impronta e gli approcci usati nelle pratiche di Teatro Carcere dipendono in primo luogo dalla formazione dei registi, dal loro *background* e dagli incontri artistici avvenuti nel loro percorso, tuttavia, come testimoniano moltissimi conduttori, la "cassetta degli attrezzi" evolve continuamente, ampliandosi da un lato e affinandosi dall'altro. Il regista, quando lavora in ambiti come quello della detenzione, deve possedere la sensibilità necessaria per "avere cura" sia del lavoro sia delle persone con cui lo realizza. In questo senso il conduttore non è un semplice insegnante, che si occupa di fornire un'istruzione in senso intellettuale e nozionistico e volta a una competenza conoscitiva, ma si avvicina maggiormente alla figura del formatore, a colui che fa "apprendere agendo" e che assume in sé competenze trasversali, anche per quanto riguarda la dimensione relazionale. L'educazione diventa un processo empirico. Come sostiene Gaetano Oliva: «l'esperienza, anche la più umile, è capace di generare e sostenere qualsiasi quantità di teoria, ma viceversa una teoria

⁴²⁹ Cfr. C. Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, cit., pp. 6-11.

⁴³⁰ Questi concetti espressi da Cristina Valenti sono stati estrapolati dalla discussione nata nell'ambito dell'incontro *Pratiche e arti performative tra carcere e territorio*, svolto on-line il 18/12/2020.

⁴³¹ C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 44.

⁴³² *Ibidem*.

all'infuori dell'esperienza non può essere afferrata, diventa una pura formula verbale»⁴³³. Le strategie e le tattiche possono essere però le più disparate, dalla presenza costante anche rispetto agli altri ambiti della vita degli attori⁴³⁴, alla costruzione di un rapporto interno all'ambito del lavoro. Del resto anche i registi e i maestri-pedagoghi novecenteschi hanno adottato approcci estremamente diversi, se non opposti, nelle relazioni con i propri attori.

Roberto Ciancarelli, nella *Nota conclusiva* al volume di Porcheddu, sintetizza efficacemente:

Come tuttavia possibile collegare le riforme teatrali novecentesche all'attualità del teatro sociale cosiddetto d'arte? Andrea Porcheddu suggerisce di considerare il teatro sociale d'arte, proprio per l'evidenza delle inedite prospettive che implica per le funzioni degli attori e dei registi, come un *nuovo teatro di regia* che non diversamente dagli orientamenti dei maestri della scena del secolo scorso attinge alle risorse e alle prerogative delle tradizioni dei dilettanti (come documentano i mutamenti che riguardano i tempi del lavoro teatrale, l'idea di repertorio a spettacolo unico), e che riecheggia le ricerche novecentesche perfino per presupposti e principi fondativi (che riguardano la trasformazione delle modalità della relazione teatrale, la necessità di prendere rifugio nell'arte, gli intrecci tra etica e estetica, tra teatro e pedagogia)⁴³⁵.

Le motivazioni sottese alla scelta dei registi di lavorare negli istituti detentivi sono le più disparate: stanchezza per il teatro ufficiale, rifiuto delle dinamiche produttive e commerciali, ricerca artistica personale ecc. Gli artisti sono stati spesso tacciati di aver ripiegato "sul sociale" anche per questioni di ordine economico, essendo un settore che ottiene più facilmente finanziamenti pubblici e privati. Sebbene questo sia verosimile, il dato che ne emerge riguarda la condizione di crisi del teatro come istituzione culturale a livello generale.

E anche se volessimo considerare il Teatro Carcere alla stregua di un *Salon des Refuses*, proprio come avvenne al tempo degli impressionisti si è finito per avere opere spesso più interessanti nella ricerca artistica di alcuni "emarginati" che nella maggioranza dei teatri "liberi". Scrive Meldolesi:

Ma allora occorre fare teatro vero, benché resti virtualmente aperto a tutti, valorizzando le vocazioni e i pregi propri, come la variante per cui il carcere affolla la scena più di quanto può permettersi il teatro dei professionisti. Del resto, la media produttiva italiana, che consiste in varie decine di rappresentazioni all'anno, a volte retribuite e spesso dirette da gente del mestiere, rappresenta un'anomalia nel contesto dilettante⁴³⁶.

⁴³³ Cfr. G. Oliva, *La pedagogia teatrale: la voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, XY.IT, Arona 2009, pp. 23-27, consultato on-line al sito < <https://books.openedition.org/xy/1665?lang=it> > (28/10/2020).

⁴³⁴ Ad esempio la regista Valentina Esposito sostiene che il lavoro del regista di Teatro Carcere è in realtà un lavoro doppio, che investe sia il livello teatrale (nella sua complessità) che quello quotidiano. Ciò si traduce in una presenza a supporto delle vite degli attori anche per questioni di tutt'altro ordine, travalicando ampiamente la sfera puramente professionale.

⁴³⁵ R. Ciancarelli, *Nota conclusiva*, cit., p. 114.

⁴³⁶ C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 48.

Il termine 'dilettante' non ha nulla a che vedere con l'accezione negativa di "non conoscitore"⁴³⁷, così come 'dilettantismo' non si riferisce a un genere o a estetiche definite e non qualifica la qualità del lavoro: si configura storicamente nell'opposizione al professionismo, con cui però resta in costante relazione⁴³⁸.

In effetti la nascita stessa della regia è connessa a quello che Taviani definisce l'«emisfero amatoriale»⁴³⁹. Sviluppatisi a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, la regia⁴⁴⁰ convive con il vecchio *teatro del grande attore* per lungo tempo⁴⁴¹.

Agli inizi dell'Ottocento, in un momento di crisi delle compagnie professionistiche in Italia⁴⁴², la sopravvivenza del teatro è garantita proprio dal fronte dilettantesco, soprattutto grazie alle filodrammatiche che rappresentano «le principali istituzioni pedagogiche, data la loro stanzialità»⁴⁴³, dove vanno ad insegnare volentieri gli attori dopo il ritiro dalle scene⁴⁴⁴.

⁴³⁷ Sulla definizione e le accezioni che il termine 'dilettante' ha assunto nella storia cfr. E. Mattioda, *L'invenzione del dilettante (1660-1800)*, in L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'AdI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), AdI editore, Roma 2018, pp. 1-10, scaricabile al sito <[https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Mattioda\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Mattioda(1).pdf)> (28/10/2020). Ferdinando Taviani preferisce utilizzare il termine 'amatore': «Sarà meglio, diciamolo subito, usare le forme italiane derivate dal francese «amateur» piuttosto che le più diffuse legate a «dilettante». Intanto, perché «diletto» («far qualcosa per diletto») lo sentiamo meno forte di «amore» («per amore»). E poi perché «dilettante» e «dilettantismo» si associano prevalentemente ad una qualifica sociologica (= non professionista) o ad un giudizio di valore (= poco esperto). Queste reazioni condizionate ci scattano immediatamente e nostro malgrado in testa», F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», anno XIX, n. 26, 2005, pp. 263-313: 272.

⁴³⁸ Si riporta la definizione di 'dilettante' fornita da Angelo Maria Ripellino: «[Il dilettantismo] si è attuato storicamente secondo forme quanto mai eterogenee: l'onnicomprendività del termine d., tanto esauriente dal punto di vista definitorio quanto generica sul piano storico, induce pertanto talune obbligatorie specificazioni. Un primo dato di fatto è che il fenomeno del dilettantismo si fonda sul presupposto reale di una vita dello spettacolo impiantata sulle strutture organizzative e disciplinate dalle norme del professionismo: là dove non c'è professionismo, è naturale che non ci siano d. Ma un secondo dato di fatto è poi da tenere presente, a integrazione e correzione del primo: e cioè che, se da una parte è vero che il professionismo c'è sempre stato, e mai è venuto meno, dall'altra è pur vero che la stretta, antica, e in certo modo eterna relazione che intercorre fra teatro e culto, fra spettacolo e cerimonia, e insomma la natura stessa e la singolarità del fenomeno «spettacolo», consigliano a non parlare di «dilettantismo» e di «professionismo» se non a partire da una certa epoca in poi, e cioè dagli albori dell'età moderna, nella quale l'attività dell'uomo di teatro si profila con più decisa proprietà secondo i lineamenti di ciò che noi oggi chiamiamo «professione». È chiaro infatti che i termini di dilettantismo e di professionismo possono assumere una loro dialettica consistenza soltanto quando lo spettacolo cessa di incarnare il rituale atto di culto di folle radunate a devozione o a festa, e si afferma invece sul piano laico, quale impresa commerciale e industriale», A. M. Ripellino, *dilettante, ad vocem*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IV, Le Maschere, Roma 1957, pp. 701-702.

⁴³⁹ Cfr. F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru*, cit., pp. 263-313.

⁴⁴⁰ Ludwig Chronegk, direttore della Compagnia del Duca di Meiningen, è considerato il primo esempio di regista. I *Meiningen*, numeroso gruppo di dilettanti, sono apprezzati infatti per l'accuratezza filologica e per le scene corali di grande impatto, coordinate sapientemente (cfr. F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru*, cit., pp. 275-276). Persino Mejerchol'd, detrattore del teatro "museale" dei *Meiningen*, riconosce che è da questa esperienza che si crea «la disciplina in teatro» (cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma - Bari 1991, p. 171).

⁴⁴¹ Cfr. R. Alonge, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Utet Università, Torino 2008, p. 231.

⁴⁴² C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma - Bari 1991, pp. 177-184.

⁴⁴³ Ivi, p. 195.

Se gli esiti scenici non sono clamorosi, ciò che le filodrammatiche apportano è dunque lo stimolo ad occuparsi della trasmissione delle tecniche dell'attore⁴⁴⁵, gettando i semi della pedagogia teatrale.

Il dilettantismo si oppone dalla nascita alle logiche commerciali del professionismo – e conserverà questo tratto in diverse esperienze⁴⁴⁶ – liberandosi dell'asservimento alle logiche produttive "industriali" (anziché artigianali come avviene nei laboratori) e, come scrive Luigi Allegri, ai gusti dello spettatore-consumatore⁴⁴⁷.

Come scrive ancora Taviani, la contrapposizione tra professionismo e dilettantismo non è soltanto «una questione di anticamera, di stadi di formazione, ma di sistemi e mentalità diverse, di dislivelli di cultura interni all'organizzazione teatrale complessiva. Dietro al *non ancora vero teatro* degli amateurs c'era un *altro teatro*»⁴⁴⁸.

Pierfrancesco Giannangeli in *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, individua le origini del teatro amatoriale contemporaneo nelle esperienze legate all'attività dopolavoristica del periodo fascista. Tra il 1926 e il 1928 l'Opera Nazionale Dopolavoro indice infatti tre concorsi nazionali per gruppi filodrammatici, a seguito dei quali emergono le «potenzialità artistiche, organizzative e politiche del teatro amatoriale»⁴⁴⁹. La svolta contemporanea risiederebbe per Giannangeli nel fatto che, anche se con finalità di controllo della «galassia associativa», «mai nessuno, prima della seconda metà degli anni Venti del Novecento, si era rivolto nello specifico ai filodrammatici, considerandoli come un universo culturale»⁴⁵⁰. Silvio d'Amico, relatore finale del primo Concorso del 1926, ritiene che le filodrammatiche siano un «vivaio di buone e talvolta eccellenti energie»⁴⁵¹. Giuseppe Lipparini, che riveste lo stesso ruolo l'anno seguente, scrive che il dilettantismo «è la grande riserva delle forze provinciali a cui dovrà attingere ancora il nostro teatro, se vorrà uscire dalla

⁴⁴⁴ Cfr. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 195.

⁴⁴⁵ Si pensi alla figura di Antonio Morrocchesi che, ritiratosi dalle scene, insegna declamazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze e pubblica nel 1832 le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*. Cfr. Ivi, pp. 196-198.

⁴⁴⁶ Si pensi al disprezzo di Copeau per l'artificiosità del teatro professionistico: «Industrializzazione e mestiere: ecco la doppia peste del teatro, [...] dobbiamo lavarci da tutte le contaminazioni del teatro, spogliarci da tutte le sue abitudini. E questo risultato l'otterremo non tanto insegnando ai nostri giovani attori una tecnica nuova, quanto trasmettendo loro il saper vivere, il saper sentire, cambiando il loro carattere, facendo di loro degli esseri umani. [...] Ci chiamino amatori, ciò non ha importanza. Anche Molière, quando fondò l'«Illustre Théâtre» con qualche giovane figlio di famiglia, era un amatore. Non c'è nome più bello. E noi rivendichiamo, in effetti, di essere coloro che amano il lavoro che fanno» ((J. Copeau, I dilettanti ci salveranno, in «Il Dramma», anno LI, n. 3, marzo 1975, pp. 60-65).

⁴⁴⁷ Cfr. L. Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carocci, Roma 2016, p. 207.

⁴⁴⁸ Cfr. F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru*, cit., p. 276.

⁴⁴⁹ Cfr. P. Giannangeli, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, in «Culture Teatrali», n. 27, 2018, pp. 258-278: 258.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 259.

⁴⁵¹ Cfr. Ivi, p. 261. Per il testo integrale della relazione di Silvio d'Amico cfr. S. d'Amico, *Relazione al primo Concorso filodrammatico nazionale*, in Ufficio Educazione Artistica OND (a cura di), *Il teatro filodrammatico*, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma 1929, pp. 11-14.

crisi famosa che lo tormenta. Come in passato, anche per l'avvenire le Filodrammatiche daranno vita più rigogliosa al teatro, cedendogli il loro sangue migliore»⁴⁵². La relazione sul terzo Concorso è affidata a Dante Signorini, che sottolinea come alle «finalità sociali e morali» sottese all'attività delle filodrammatiche si accompagnino progressi nel campo puramente artistico, che trovano modo di rivelarsi proprio grazie al festival⁴⁵³. Sulla scorta di quanto osservato durante le tre edizioni di tali concorsi l'Opera Nazionale Dopolavoro si avvia a regolamentare il lavoro dei filodrammatici con una serie di ordinamenti: nascono le Federazioni provinciali delle filodrammatiche⁴⁵⁴. La creazione di apparati organizzativi, regolamentazioni ecc. hanno anche la funzione di garantire continuità a un fenomeno sì disordinato, ma ricco e sempre in fermento.

Taviani indica come nel secondo Novecento la distinzione tra teatro commerciale e amatoriale tenda a sbiadirsi, anche a causa del nuovo sistema di sovvenzioni⁴⁵⁵:

I dislivelli interni di cultura che segnano la differenza fra l'emisfero professionistico e quello amatoriale producono energia sia tramite le contrapposizioni e gli attriti che per la fitta rete di ponti e sottopassaggi che assicurano i continui contatti ed i travasi al livello drammaturgico, di stili recitativi, di esperimenti di messinscena⁴⁵⁶.

Nascono così le «filodrammatiche d'alternativa» che si distinguono dalle normali filodrammatiche pur rispettandone il modello «perché hanno un'idea di teatro alta e diversa da quella del teatro professionale»⁴⁵⁷:

Ricorrono alla formula della filodrammatica d'alternativa non solo l'Abbey Theatre di Dublino, il Théâtre Libre di Antoine, l'Independent Theatre Society di Grein a Londra, ma anche William Poel e Harley Granville-Barker, provenienti dal teatro commerciale. Vi ricorrono Paul Fort e Lugné-Poe, provenienti da Antoine. Georg Fuchs e Strindberg. Vi ricorrono, nel punto di partenza, Vladimir Nemirovič-Dančenko e Kostantin Stanislavskij, così come poi Copeau. Alla protezione offerta dalla struttura d'una associazione artistica sovvenzionata aspira a lungo Gordon Craig⁴⁵⁸.

⁴⁵² P. Giannangeli, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, cit., p. 261. Per la relazione integrale di Lipparini cfr. G. Lipparini, *Relazione al secondo Concorso filodrammatico nazionale*, in Ufficio Educazione Artistica OND (a cura di), *Il teatro filodrammatico*, cit., pp. 15-18.

⁴⁵³ Cfr. P. Giannangeli, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, cit., p. 262. Per la relazione completa di Signorini cfr. D. Signorini, *Relazione al terzo Concorso filodrammatico nazionale*, in Ufficio Educazione Artistica OND (a cura di), *Il teatro filodrammatico*, cit., pp. 18-21.

⁴⁵⁴ Cfr. P. Giannangeli, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, cit., p. 265.

⁴⁵⁵ Cfr. F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru*, cit., p. 281.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 282.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 283.

⁴⁵⁸ Ivi, pp. 284-285.

Tra Ottocento e Novecento si assiste dunque a «continui travasi fra amatorismo, semi-professionismo e professionismo»⁴⁵⁹. Mettendo in relazione questo *excursus* sul teatro dilettante e il Teatro Carcere, si possono notare alcune analogie.

In primo luogo il teatro dei dilettanti è il luogo della nascita della regia e, come suggeriscono Porcheddu e Ciancarelli, il teatro sociale, soprattutto quello recluso, può essere considerato come un nuovo *teatro di regia* che gravita intorno alla figura del regista-conduttore.

La natura oppositiva alle logiche di mercato e alla riduzione dell'arte a merce insita nel teatro amatoriale viene manifestata anche dalle maggiori esperienze di Teatro Carcere: i registi (basti pensare ad Armando Punzo) dichiarano spesso di essere entrati negli istituti di pena per fare ricerca e realizzare il *proprio* teatro⁴⁶⁰. La ricerca degli amatori fornisce occasioni di rinnovamento dei linguaggi scenici, come spesso è accaduto nella storia.

La valorizzazione della dimensione artistica conferisce al teatro dei dilettanti il recupero di un senso anche "sociale" e "morale" di fare teatro, come scrive Dante Signorini, un amore per l'arte che si fa anche occasione aggregativa. Divengono centrali, lungo tutto l'asse storico dell'emisfero amatoriale, le questioni delle relazioni interne alla compagnia e dell'educazione dei giovani attori: proprio in seno alla culla amatoriale prende deciso slancio la pedagogia teatrale. Una doppia anima, quella dell'arte per l'arte e dell'educazione, che appartiene profondamente al complesso mondo del Teatro Carcere.

Le esperienze dilettantesche e recluse mostrano poi una tendenza all'organizzazione, rispettivamente di Federazioni e Coordinamenti, volti a strutturarne gli statuti giuridici in forme più o meno rigide, a garantirne la sopravvivenza grazie alla condivisione delle prassi per il sostegno finanziario, a creare dialogo tra teatri anche profondamente diversi, ma accomunati da esigenze simili. C'è però una differenza fondamentale: mentre per le filodrammatiche l'organizzazione strutturata è stata imposta dai poteri politici, nel caso del Teatro Carcere è stata una esigenza sentita da molti, che esprime anziché subire una forza politica.

⁴⁵⁹ F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru*, cit., p. 286-287.

⁴⁶⁰ A tal proposito si riporta un estratto dell'intervista effettuata da Andrea Mancini ad Armando Punzo: « Il teatro aveva bisogno di me, ma io non ho voluto seguirlo nei luoghi e nei modi canonici che mi proponeva in quel momento. Volevo prendere distanza da tutto quello che era diventato il teatro nelle sue diverse forme e modi produttivi. [...] Non mi ha mai interessato il teatro di tradizione con il suo tentativo di riprodurre la realtà, il racconto, la storia, ma nemmeno molto del teatro di ricerca, non volevo andare né a Napoli, né a Milano, né a Roma, verso i centri di produzione, a cercare un ruolo, una parte. Avevo bisogno di un luogo in cui poter azzerare tutto e rimettere alla prova il teatro, per realizzare la mia idea di teatro. Non mi interessavano gli attori. Avevo bisogno di andare anche oltre l'idea di chi nel teatro si opponeva al teatro borghese restando comunque nel suo recinto. Volevo lavorare con dei non professionisti», A. Mancini, *La scena sottratta*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., p. 331.

Non da ultimo, il versante teatrale dei dilettanti ha sempre rappresentato un "bacino da cui attingere", per utilizzare le parole di Silvio d'Amico, per il professionismo. Molti sono gli attori che hanno avviato la propria formazione attoriale in carcere per poi confluire nel mondo del teatro "ufficiale", del cinema e delle serie televisive. A questo proposito ricordiamo gli attori premiati Aniello Arena⁴⁶¹, formatosi nella Compagnia della Fortezza di Volterra, e Salvatore Striano⁴⁶², che si è avvicinato al teatro durante il periodo detentivo scontato a Roma nel carcere di Rebibbia, per poi lavorare al cinema e in varie fiction televisive. Un caso particolare è invece quello di Marcello Fonte⁴⁶³, proveniente dalle periferie povere calabresi con il sogno di fare cinema e che non ha esperito in prima persona la reclusione. Fonte si è però formato attorialmente nella Compagnia FACT di Roma, diretta da Valentina Esposito.

⁴⁶¹ Il regista cinematografico Matteo Garrone vorrebbe Aniello Arena già per la realizzazione del film *Gomorra* (2008), tuttavia per Arena non è possibile parteciparvi poiché non ha ancora accesso ai permessi premio⁴⁶¹. Dopo aver ottenuto il regime di semilibertà diventa attore professionista e debutta come protagonista nel film *Reality* (2012), sempre di Garrone, ruolo che gli procura una candidatura al David di Donatello e per cui vince il premio Nastri d'argento nel 2013. Ancora nel 2013 pubblica *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*, un libro autobiografico edito da Rizzoli, scritto con Maria Cristina Olati. Partecipa al documentario *Sul Vulcano* (2014) e al film *Fiore* (2016), con Valerio Mastandrea e Daphne Scoccia. Recita in *Dogman* (2018), sempre con la regia di Garrone, in *Fiore gemello* di Laura Luchetti (2018), in *Martin Eden* (2019) di Pietro Marcello e nel film *La paranza dei bambini* (2019) di Claudio Giovannesi. Partecipa anche ad una serie TV in onda su Sky, *1994*, con la regia di Giuseppe Gagliardi (2019). Arena torna a rivestire il ruolo di protagonista nel film *Ultras* (2020) di Francesco Lettieri, distribuito dalla piattaforma streaming Netflix.

⁴⁶² Salvatore Striano esordisce al cinema ancora grazie al regista Matteo Garrone, che l'ha scritturato per il film *Gomorra* (2008), tratto dal bestseller di Roberto Saviano. Recita poi in *Napoli, Napoli, Napoli* (2009), con la regia di Abel Ferrara; in *Fortapàsc* (2009), regia di Marco Risi; in *Gorbaciof* (2010), regia di Stefano Incerti. Dopo alcuni anni torna in veste di attore a Rebibbia, dove interpreta il protagonista, Bruto, nel film dei fratelli Taviani *Cesare deve morire*, vincitore dell'Orso d'oro a Berlino (2012). Partecipa poi a *Take five* (2014), regia di Guido Lombardi; *Milionari* (2014), regia di Alessandro Piva; *Viva la sposa* (2015), regia di Ascanio Celestini; *Falchi* (2017), regia di Toni D'Angelo; *Cutterhead* (2018), regia di Rasmus Kloster Bro e *Il grande salto* (2019), regia di Giorgio Tirabassi. Partecipa a diverse serie televisive, come *Il clan dei camorristi* (2013); *Il tredicesimo apostolo* (2014); il film TV *L'oro di Scampia* (2014) e *I bastardi di Pizzofalcone* (2018). Anche l'attività di scrittura è ricca: nel 2015, insieme a Guido Lombardi, scrive il romanzo *Teste matte*, pubblicato da Chiarelettere. Nel 2016 pubblica *La Tempesta di Sasà* sempre con Chiarelettere, il romanzo nel quale racconta la scoperta del teatro a Rebibbia e la scoperta delle opere di Shakespeare. Nel 2017, per le edizioni Città Nuova, pubblica il romanzo *Giù le maschere*.

⁴⁶³ Interpreta e co-dirige con Paolo Tripodi il film *Asino vola* (2015), presentato al Locarno Festival all'interno della sezione. Recita nella serie tv *La mafia uccide solo d'estate* (2016) di Luca Ribuoli e nei film *L'intrusa* (2017) di Leonardo Di Costanzo e *Io sono Tempesta* (2018) di Daniele Luchetti. Riceve il plauso della critica per la sua interpretazione nel ruolo di protagonista in *Dogman* (2018), di Matteo Garrone, per cui vince il premio come miglior attore al Festival di Cannes, l'European Film Awards e il Nastro d'argento in condivisione con Edoardo Gero. Partecipa poi ai film *Vivere* (2019), regia di Francesca Archibugi, e *Aspromonte - La terra degli ultimi* (2019), regia di Mimmo Calopresti. Anche Fonte recita in serie e fiction televisive, quali *Don Matteo* (2001), *Diritto di difesa* (2004), *La mafia uccide solo d'estate* (2016) e *Un volto, due destini - I Know This Much Is True* (2020). Nel caso di Fonte l'attività cinematografica non coincide completamente con il periodo di frequentazione della Compagnia FACT, tuttavia proprio mentre è in scena con la compagnia di ex detenuti viene notato dal *cast director* di Garrone. Questo rappresenta il punto di svolta per la carriera dell'attore, che è ormai considerato attore professionista.

Altri attori della Compagnia FACT lavorano regolarmente nel cinema e nelle produzioni televisive, come Alessandro Bernardini⁴⁶⁴, Giancarlo Porcacchia⁴⁶⁵ e Fabio Rizzuto⁴⁶⁶. Si ricordano inoltre gli attori Mirko Frezza⁴⁶⁷ e Adamo Dionisi⁴⁶⁸.

3.3 La pedagogia nel Teatro Carcere

L'aspetto pedagogico assume un ruolo centrale nelle esperienze di teatro recluso. La capacità del teatro di lavorare a più livelli sullo sviluppo dell'individuo porta al riconoscimento a livello istituzionale del valore trattamentale del Teatro Carcere, che rientra sempre più spesso all'interno delle (cosiddette) attività rieducative⁴⁶⁹ del detenuto. Nello

⁴⁶⁴ Alessandro Bernardini prende parte al film *Ombre della sera* (2014), con la regia di Valentina Esposito, direttrice anche della Compagnia FACT e della compagnia interna al carcere di Rebibbia N.C., dove l'attore ha avviato la sua formazione. Entra nel circuito cinematografico ufficiale partecipando al film *Suburra* (2014), regia di S. Sollima. Recita poi in vari film: *Non essere cattivo* (2015) regia di C. Caligari; *Il Crimine non va mai in pensione* (2015) regia di Fabio Fulco; *Amori che non sanno stare al mondo* (2016) regia di Francesca Comencini; *Smetto quando voglio reloaded* (2016) regia di S. Sibilìa; *Una vita spericolata* (2017) regia di Marco Ponti; *Cittadini del mondo* (2018) regia di Gianni Di Gregorio; *Un mondo in più* (2020) regia di Luigi Pane. Le principali serie TV a cui partecipa sono *Rocco Schiavone* (2016-2017), *Suburra La Serie* (2016-2018) e *Tutto un altro mondo* (2019).

⁴⁶⁵ Anche Giancarlo Porcacchia inizia l'attività cinematografica con *Ombre della sera* (2015), regia di Valentina Esposito, già regista delle compagnie di Rebibbia e di FACT. Recita poi in *Ride* (2017), regia di Valerio Mastandrea; *Dogman* (2018), regia di Matteo Garrone; *Cittadini del mondo* (2018), regia di Gianni Di Gregorio; *Guida romantica a posti perduti* (2019), regia di Giorgia Farina.

⁴⁶⁶ Fabio Rizzuto lavora al cinema con *Napoli, Napoli, Napoli* (2009), con la regia di Abel Ferrara; *The Bloodlines* (2010), regia di Edoardo Gataluso; *La Pecora nera* (2010), regia Ascanio Celestini; *Cesare deve morire* (2012), regia Fratelli Taviani; *Natale col boss* (2015), regia Volfango De Biasi; *Non essere cattivo* (2015), regia Claudio Caligari; *Smetto quando voglio reloaded* (2016), regia di Sydney Sibilìa; *Il grande salto* (2017), regia di Giorgio Tirabassi; *Fic&Pic VII* (2019), regia di Ficarra e Picone; *Occhi blu* (2020), regia di Michela Cescon; *Bastardi a mano armata* (2020), regia di Gabriele Albanesi. Le principali serie TV a cui Rizzuto partecipa sono: *I liceali 2* (2008); *Distretto di polizia* (2008); *I cesaroni 3* (2008); *Squadra Antimafia 6* (2014); *Il 13° apostolo* (2014); *Amore pensaci tu* (2016); *Rocco Schiavone* (2017).

⁴⁶⁷ Frezza avvia la sua carriera cinematografica con il film *5* (2009), regia di Francesco Dominedò; *Roma Criminale* (2012), regia di Gianluca Petrazzi; *Ma tu di che segno 6?* (2014), regia di Neri Parenti; *Il Più Grande Sogno* (2015), film autobiografico con la regia di Michele Vannucci; *La banda dei tre* (2016), regia di F.M. Dominedò; *Riccardo va all'Inferno* (2017), regia di Roberta Torre; *Una vita spericolata* (2017), regia di Marco Ponti; *Quanto basta* (2017), regia di Francesco Falaschi; *Dogman* (2018), regia di Matteo Garrone; *Detective per caso* (2018), regia di Giorgio Romano; *A Mano Disarmata* (2018) regia di Claudio Bonivento; *Appena Un Minuto* (2018) regia di Francesco Mandelli. Le principali serie televisive a cui partecipa sono *Le tre rose di Eva 3* (2014) e *Rocco Schiavone* (2016-2019).

⁴⁶⁸ I film a cui partecipa Dionisi sono: *Tutta la vita davanti* (2008), regia di Paolo Virzì; *Chi nasce tondo...* (2008), regia di Alessandro Valori; *Good Morning Aman* (2009), regia di Claudio Noce; *Sciàlla! (Stai sereno)* (2011), regia di Francesco Bruni (2011); *Tutti i santi giorni* (2012), regia di Paolo Virzì (2012); *La trattativa* (2014), regia di Sabina Guzzanti; *Pasolini* (2014), regia di Abel Ferrara; *I nostri ragazzi* (2014), regia di Ivano De Matteo; *Arance & martello* (2014), regia di Diego Bianchi; *Suburra* (2015), regia di Stefano Sollima; *Brutti e cattivi* (2017), regia di Cosimo Gomez (2017); *Dogman* (2018), regia di Matteo Garrone (2018); *Famosa* (2019), regia di Alessandra Mortelliti; *The Shift* (2020), regia di Alessandro Tonda. Le serie televisive principali sono *Rocco Schiavone* (2016-2018) e *Suburra. La serie* (2017-2020).

⁴⁶⁹ Ci sono controversie circa l'utilizzo di termini quali 'educazione' e 'rieducazione' nell'ambito del trattamento penitenziario, tuttavia sono quelli utilizzati all'interno della Costituzione (art. 27) e maggiormente diffusi. Per approfondimenti sul linguaggio legislativo relativo all'esecuzione penale si faccia riferimento all'articolo di G. Del Prete, *Il trattamento rieducativo nell'esecuzione penale*, in «Polizia Penitenziaria.it», 18 dicembre 2019: <<https://www.poliziapenitenziaria.it/il-trattamento-rieducativo-nellesecuzione-penale/>> (20/09/2020).

specifico, scrive Valenti, il teatro rientra a pieno titolo nell'ambito delle attività educative non-formali:

I processi di educazione non formali sono quelle attività tese all'apprendimento che non ricalcano metodologie tradizionali di tipo scolastico, ma si basano su esperienze pratiche, concrete. In carcere le attività formative sono in gran parte di tipo non formale, come nel caso dei laboratori di teatro, di cinema, di disegno, di pittura, di scrittura, in cui l'apprendimento avviene attraverso l'esperienza diretta e concreta. Ecco, il teatro in carcere rientra esattamente fra le attività non formali di apprendimento e di educazione⁴⁷⁰.

La questione della valutazione dell'impatto degli interventi (la famosa "ricaduta") è un aspetto fondamentale dal punto di vista dell'Istituzione penitenziaria, ma interessa trasversalmente molte discipline, dagli studi teatrali alle neuroscienze, fino all'economia aziendale, come testimoniano molteplici pubblicazioni apparse negli ultimi anni⁴⁷¹.

Quando la dimensione di lavoro è di tipo esperienziale e laboratoriale, sostiene Piergiorgio Reggio, tende a favorire lo «sviluppo delle risorse della persona partendo non da ciò che manca ma da ciò che c'è [...]. E quindi si tratta di una pratica di dialogo tra le persone, non di deposito di conoscenze»⁴⁷².

Il teatro, come scrive Michele Cavallo, è una «tecnologia del sé»⁴⁷³. Letto alla maniera di una "pratica di soggettivazione"⁴⁷⁴ il teatro agisce come dispositivo culturale e «agevola i processi riflessivi e operativi su se stessi»⁴⁷⁵:

In realtà, ogni sensazione che ci colpisce, che sia esterna o interna, racchiude in sé diversi livelli di esperienza e diversi piani temporali. Se una sensazione assume senso e peso è perché fa confluire in sé i tre tempi: passato-presente-futuro. Sigmund Freud ha mostrato chiaramente questo aspetto della sincronicità della sensazione [...]. Nel lavoro teatrale tale sincronicità va riconosciuta nelle singolarità di ognuno. Non c'è un sapere universale che ci possa dire cosa sia una sensazione e cosa implichi per quel dato soggetto. Non c'è un sapere generale di cui ci

⁴⁷⁰ C. Valenti, relazione al seminario di studi *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, in R. Menna, G. Russo (a cura di), *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 1, 2013, p. 57.

⁴⁷¹ Per approfondimenti sulla questione della valutazione degli interventi cfr. R. Menna, G. Russo (a cura di), *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, cit., pp. 55-70; cfr. F. Camuti, «Ma c'arivamo a dama?». *Teatro e qualità della vita dentro e fuori dal carcere: osservazioni sul campo e prospettive di ricerca*, in «Biblioteca Teatrale», n. 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma 2016), pp. 147-157; cfr. F. Camuti, *Affect vs Effect? Riflessioni sulla valutazione dell'impatto del teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 171-186; cfr. F. Giordano, F. Perrini, D. Langer, L. Pagano, G. Siciliano, *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Egea, Milano 2017.

⁴⁷² P. Reggio, relazione al seminario di studi *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, in R. Menna, G. Russo (a cura di), *La valutazione degli interventi formativi*, cit., p. 58.

⁴⁷³ M. Cavallo, *Teatro come tecnologia del sé*, in «INformazione Psicologia, Psicoterapia, Psichiatria», n. 27, 1996, pp. 9-25: 16-17.

⁴⁷⁴ Con "pratiche di soggettivazione" si intendono quelle pratiche che permettono all'uomo di fare se stesso soggetto e di agire su di sé per eseguire trasformazioni. Cavallo ricava tale formula da M. Foucault, *Tecnologia del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 13.

⁴⁷⁵ M. Cavallo, *Teatro come tecnologia del sé*, cit., p. 16.

possiamo accontentare, né psicologico, né teatrale, né antropologico. Il sapere del teatro si coniuga al singolare: ascolto, attenzione e risposte alla diversità di ogni soggetto.⁴⁷⁶

Ecco perché il laboratorio teatrale e il suo culmine, ossia lo spettacolo, sono strumento di reinvenzione del sé:

Al centro delle diverse pratiche artistiche troviamo l'idea di performance, ovvero il fare, l'agire, il trasformare. Idea essenziale per comprendere la costituzione stessa dell'esperienza individuale. È nella performance, infatti, che noi ri-sperimentiamo, ri-viviamo, ri-costruiamo e ri-modelliamo la nostra esperienza⁴⁷⁷.

A ben vedere, secondo Cavallo, questo riguarderebbe anche quelle esperienze che non arrivano a esito, poiché «l'attenzione e la dedizione al processo fa sì che l'artista trovi il senso nel fare stesso, nel suo saper-fare, nella ricerca di nuove soluzioni, di nuove forme. In questo stesso fare, l'artista può trovare la bellezza, percepire l'estetica del processo, prima ancora dell'estetica del prodotto»⁴⁷⁸.

Il teatro effettuato negli istituti penitenziari rientra nel «teatro situazionale» descritto da Cavallo, perché è «concepito in accordo ai soggetti e ai luoghi»⁴⁷⁹ in cui agisce, assumendo una «funzione nel dare senso e contribuire a trasformare il soggetto, la comunità, i luoghi»⁴⁸⁰. In altre parole la pedagogia teatrale in determinati contesti funziona da "enzima" sul piano della relazione con l'altro, come scrive Cecilia Bartoli:

La pedagogia teatrale ha in generale molto da offrire all'educazione: il training dell'attore è ricco di quell'allenamento alla postura, allo sguardo, all'attenzione e alla relazione, al ritmo e alla reciprocità, all'*ensemble* che tanto arricchisce e mette sotto la lente di ingrandimento lo stile relazionale di chi opera in contesti pedagogici. Inoltre, il teatro è un potente enzima, un acceleratore di processi di cambiamento, un contesto di costruzione di legami, un ottimo luogo di osservazione per l'educatore, un'amplificazione del suo lavoro, la possibilità di raddoppiare i suoi strumenti, una grande opportunità di costruire un contesto sufficientemente affettivo e supportivo per il mettersi in gioco delle persone, per aumentare e amplificare le loro potenzialità espressive, per la riformulazione di parti difficili e segrete di se stessi⁴⁸¹.

Tuttavia Guido Di Palma, riprendendo dai concetti di Paulo Freire, porta alla luce il rischio della «tentazione protocollare»⁴⁸² dato che risulta molto più semplice seguire una prassi più o meno già sperimentata rispetto ad una sempre nuova «gestione di un processo di

⁴⁷⁶ M. Cavallo, *Teatro come tecnologia del sé*, cit., p. 37.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 39.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 40.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 33.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 41.

⁴⁸¹ C. Bartoli, *Un teatro femminile e straniero a Torpignattara*, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 217-230: 228.

⁴⁸² G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, cit., p. 38.

coscientizzazione»⁴⁸³. Portando l'esempio della sua esperienza in qualità di Direttore del Master di Teatro nel sociale e Drammaterapia⁴⁸⁴, Di Palma sottolinea come questo sia un pericolo reale per allievi e docenti:

Per docenti e discenti il rischio più grande del *teatro dei processi* è la facilità con cui si può ottenere rapidamente un risultato impadronendosi di un saper fare, semplicemente assumendo e applicando delle tecniche, ottimizzando tempi e risultati come se si trattasse di un lavoro simile a quello dei coach nel cinema o nei musical. [...]

Il sapere artigianale ha un suo rigore, possiede un suo specifico sapere che non si basa sul sapere teoretico e classificatorio quanto piuttosto sulla conoscenza dei processi e delle situazioni.

Se si deve ricorrere alle tecniche, allora occorre che vengano riscoperte affinché possano diventare parte organica dell'esperienza delle persone⁴⁸⁵.

Si tratterebbe dunque di rispondere a «una domanda artigianale»⁴⁸⁶, riscoprendo le tecniche per far sì che diventino organicamente parte dell'esperire. Una domanda a cui si può replicare soltanto con il fare, con un'azione⁴⁸⁷: «questo processo, non l'applicazione e la ripetizione di una tecnica, rende efficace la pedagogia teatrale. Così facendo la persona è condotta a scoprire ciò che gli occorre, e la strada compiuta sarà la sua tecnica»⁴⁸⁸.

Di Palma coinvolge poi nel discorso l'elemento dello spettacolo, escluso dalla prima parte del saggio in cui approfondisce il concetto di "teatro dei processi":

Quando il processo non è la razionale realizzazione di un progetto steso in ogni sua parte ma il risultato di una serie di inevitabili scarti successivi attraverso cui si definiscono forme perfettamente adatte alle proprie funzioni, allora lo spettacolo diventa bello. Così funzione, valore e forma estetica coincidono e lo spettacolo può toccare una certa organicità. [...] Il processo di creazione di uno spettacolo si basa sulle persone che vi partecipano. Se questo viene assunto come principio primario allora il lavoro teatrale non può fare a meno di configurarsi come una sorta di *Grande cordata* o meglio come un *vagabondaggio efficace* i cui sintomi della riuscita sono la qualità delle presenze che produce, e la qualità si fonda sull'organicità, cioè su quel difficile sempre rinnovato processo in cui arte e natura trovano un equilibrio⁴⁸⁹.

La dimensione relazionale, dunque, è l'unica a poter garantire la qualità del processo come del prodotto.

⁴⁸³ G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, cit., p. 38.

⁴⁸⁴ Master istituito all'interno dell'ex Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo della Sapienza Università di Roma, attualmente Dipartimento S.A.R.A.S.

⁴⁸⁵ G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, cit., pp. 38-39.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 39.

⁴⁸⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 41.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 44.

Per quanto riguarda il secondo versante della pedagogia teatrale, ossia la formazione dell'attore, nelle esperienze di Teatro Carcere gli studi sembrano ancora poco approfonditi. Quando il teatro viene applicato in contesti di disagio mentale, fisico, sociale o di privazione della libertà, infatti, gli aspetti formativo-educativi che vengono analizzati tendono a concentrarsi sulla sfera personale dell'individuo in quanto detenuto, anziché sull'individuo in quanto attore. L'abbattimento del tasso di recidiva⁴⁹⁰, la ricaduta genericamente positiva dell'esperienza sul sistema psico-fisico e comportamentale della persona reclusa⁴⁹¹ sono spesso considerati gli unici effetti pedagogici del teatro recluso. Esiste però anche un processo pedagogico legato all'arte teatrale, anzi la potenziale portata trasformativa a livello personale e sociale del teatro sembra profondamente legata alle modalità di trasmissione adottate dai registi e dagli operatori.

Per indagare le possibilità di trasmissione di tali saperi nei contesti laboratoriali detentivi bisogna guardare alla concretezza delle pratiche, pertanto si è scelto di analizzarle attraverso due casi di studio apparentemente molto diversi. Il primo metodo pedagogico proposto è quello di Valentina Esposito, strutturatosi nel percorso decennale con gli attori del carcere romano del Reparto G8 di Rebibbia N.C. e rimodulato in seguito nel lavoro con gli attori ex detenuti della Compagnia FACT⁴⁹². Il secondo caso di studio preso in esame è la metodologia adottata nel carcere di Breslavia, in Polonia, da Diego Pileggi, regista e direttore dell'associazione Fundacja Jubilo⁴⁹³.

Il campione di indagine è dunque individuato in due compagnie, entrambe iscritte al Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, tanto differenti negli esiti quanto nei processi, e corrisponde al tentativo di sfuggire a un rischio: quello di leggere soltanto "i principi che

⁴⁹⁰ Per la definizione di recidiva e la relativa misurazione in Italia cfr. R. Sette, *La recidiva in Italia: riflessioni per il monitoraggio del fenomeno*, in «Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza», n. 10, 2016, <https://www.researchgate.net/publication/311502314_La_recidiva_in_italia_riflessioni_per_il_monitoraggio_d_el_fenomeno/citation/download> (20/09/2020).

⁴⁹¹ Cfr. F. Giordano, F. Perrini, D. Langer, L. Pagano, G. Siciliano, *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, cit., pp. 59-61.

⁴⁹² Il progetto pionieristico Fort Apache Cinema Teatro (FACT) per cittadini ex detenuti e detenuti in misura alternativa si formalizza nel gennaio 2014 grazie alla regista Valentina Esposito. FACT ha il fine di garantire continuità al percorso di formazione teatrale avviato in carcere e si pone nella direzione di creare una struttura permanente di accoglienza per i detenuti in via di dimissione che scelgono di approfondire il percorso di formazione e professionalizzazione nell'ambito dello spettacolo. Sui primi anni dell'esperienza è in via di pubblicazione un volume monografico scritto da Fabiola Camuti e Martina Storani, con i testi delle opere realizzate della regista e drammaturga Valentina Esposito insieme alla Compagnia FACT, edito da Bulzoni. Per approfondimenti sulla compagnia e sulle attività svolte dall'associazione cfr. <<https://www.fortapachecinematatro.com/>> (20/09/2020).

⁴⁹³ Jubilo è stata fondata nel novembre 2011 a Wrocław, in Polonia, da Daniel Han e Diego Pileggi. Il team artistico è composto da professionisti e musicisti di teatro internazionali, oltre al team di artisti, registi di documentari e fotografi che collaborano al processo creativo. Nel 2013 Jubilo diventa Fondazione Jubilo, sotto la direzione artistica di Diego Pileggi. Per approfondimenti sull'associazione cfr. <<http://jubiloproject.com/about-us/>> (20/09/2020).

ritornano", forzando le forme pedagogiche del Teatro Carcere in schemi eccessivamente semplificati. Non è infatti possibile effettuare un'analisi sulle vie di trasmissione delle competenze attoriali senza prima chiarire che queste cambiano profondamente da esperienza a esperienza. In primo luogo è la specificità del contesto ad incidere sui tempi e sulle modalità delle pedagogie utilizzate da registi e conduttori: la tipologia di istituto penitenziario e delle sezioni nelle quali si opera, la classificazione del reato commesso e la lunghezza della pena degli attori detenuti sono aspetti che devono necessariamente essere considerati nella realizzazione del progetto teatrale. A queste specificità, negli esempi scelti, si sommano quelle legate alle diverse linee politiche adottate dallo Stato italiano e da quello polacco, alle condizioni detentive, nonché ai rispettivi ordinamenti legislativi in materia di Esecuzione Penale.

Le realtà di FACT e di Jubilo sono però distanti – e qui risiede un elemento di particolare interesse – anche per quanto concerne l'ambito teatrale. Più vicino ad un "teatro di interpretazione" il primo, più legato alla linea del "teatro fisico" il secondo. Insieme al luogo di applicazione, anche la formazione e le esperienze professionali pregresse dei registi hanno un peso evidente nelle scelte pedagogiche adottate.

Le informazioni alla base di questa analisi sono state raccolte a partire dall'osservazione diretta delle attività, coadiuvata da conversazioni di approfondimento con i due registi⁴⁹⁴. Per quanto riguarda il lavoro di Valentina Esposito, il periodo di osservazione parte dal 2013, quando lavora ancora con gli attori detenuti nel carcere romano e il neonato gruppo FACT muove i primissimi passi nel teatro "libero". L'incontro con Diego Pileggi e il carcere polacco avviene più tardi, nel 2017, e sebbene i periodi di osservazione a Breslavia siano più circoscritti a causa della distanza geografica, presentano ugualmente carattere di regolarità, garantendo l'occasione di assistere ai momenti salienti del processo pedagogico e artistico. Il rapporto è proseguito e si è intensificato negli anni con entrambi i gruppi, senza soluzione di continuità, fino a oggi. Pertanto, ove non diversamente indicato, i dati e le riflessioni riportate sono frutto di uno stretto contatto personale con le due esperienze.

⁴⁹⁴ Il confronto con i registi Valentina Esposito e Diego Pileggi è avvenuto in modo informale in varie occasioni durante tutto il periodo di osservazione, nello spazio dei laboratori, durante rassegne e convegni, o a seguito delle sessioni di prova e degli spettacoli.

3.3.1 Fort Apache Cinema Teatro: la pedagogia teatrale da dentro a fuori il carcere

La metodologia applicata da Valentina Esposito, come accennato, si è andata costruendo all'interno del lungo percorso nel carcere di Rebibbia N.C., con i detenuti attori del Reparto G8 Lunghe Pene. La specificità della Sezione ha permesso di intraprendere un lavoro continuativo non solo nella formazione degli attori, alcuni dei quali sono poi confluiti nella Compagnia FACT, ma nella definizione della pedagogia stessa.

Valentina Esposito parte da una formazione da attrice effettuata in scuole teatrali, per così dire, tradizionali e il punto di vista attoriale segna sensibilmente il suo lavoro, anche se di fatto non ci sono riapplicazioni dirette dei metodi e delle prassi acquisite in quei contesti.

Una prima svolta nella formazione personale della regista giunge grazie al contatto, durante gli studi universitari, con i testi dei maestri-pedagoghi del Novecento, utilizzati – come da lei dichiarato – «in modo strumentale». Passando da attrice al ruolo di conduttrice infatti, Esposito si rende conto che le modalità pedagogiche da lei esperite non trovavano efficacia nell'applicazione su chi non ha come motivazione una formazione da attore professionista. Grande palestra per la sperimentazione di un apparato pedagogico alternativo è stata poi l'esperienza dei laboratori teatrali con bambini e con adolescenti.

Nel lavoro insieme agli attori detenuti, la regista sottolinea l'importanza di costruire un rapporto di fiducia con i singoli membri del gruppo. Si deve dimostrare competenza nel proprio ruolo ed essere eticamente responsabili nell'applicazione dello strumento teatrale. Per Esposito è necessario costruire un rapporto anche sul piano personale ed emotivo con ciascuno per accattivare all'attività teatrale. Di fatto, sebbene siano per definizione dei dilettanti, gli attori detenuti non sono, o meglio, non sono ancora dei veri e propri "amatori" del teatro.

A livello pedagogico ciò si traduce in una trasmissione "sotterranea" dei saperi, senza l'applicazione di un sistema di formazione rigido e standardizzato. Per dirla con le parole della stessa Esposito, la relazione tra conduttrice e attore si configura di volta in volta nella sua specificità «perché sono io, perché sei tu». L'acquisizione delle tecniche attoriali, inoltre, attraversa trasversalmente tutte le fasi di lavoro, da quella improvvisativa di costruzione dei materiali drammaturgici, fino al montaggio dello spettacolo vero e proprio, chiaro obiettivo per gli attori sin dall'avvio del laboratorio.

Valentina Esposito conosce bene i limiti e le problematiche del lavoro teatrale in prigione: le sessioni di lavoro avvengono negli spazi ridotti di aule destinate ad altre attività, il gruppo dei partecipanti è spesso numeroso, tuttavia la presenza individuale è piuttosto

incostante. Ciò nonostante, grazie al progressivo riconoscimento del valore trattamentale del teatro da parte delle istituzioni, dentro le mura della Casa Circondariale l'esistenza del laboratorio è garantita nella sua continuità e riceve più frequentemente finanziamenti pubblici e privati. Al contrario per una Compagnia come FACT lavorare all'esterno significa, in qualche modo, rinunciare al sostegno programmatico delle istituzioni, a finanziamenti dedicati e alle attenzioni di un pubblico attirato dalla particolarità del contesto detentivo.

Ma le criticità riguardano anche la nuova condizione vissuta dagli attori: per un cittadino ex detenuto appena dimesso il ritorno in libertà, agli affetti, alla famiglia e la ricerca di un impiego rappresentano aspetti estremamente delicati, rendendo alto il rischio di dispersione dei membri della Compagnia e di abbandono del percorso intrapreso. Inoltre, da un punto di vista puramente teatrale, conservare modalità laboratoriali da un lato e confrontarsi con il mercato produttivo e distributivo dall'altro significa per FACT affrontare processi di costruzione dello spettacolo assolutamente dilatati rispetto alle logiche di produzione tradizionali.

Nonostante le evidenti differenze di contesto nel passaggio da dentro a fuori il carcere, dal punto di vista metodologico la regista conserva le modalità e gli strumenti affinati nel lavoro con gli attori detenuti del Reparto G8 Lunghe Pene. Ciò si deve sia al fatto che la maggior parte degli attori ex detenuti della Compagnia FACT derivano proprio da quel gruppo, sia dal fatto che la struttura del metodo rivela la sua efficacia non solo nel suo ambiente di origine, ma anche quando abita luoghi altri.

Fuori dall'istituzione carceraria si arriva all'esito dopo un lungo processo laboratoriale, al principio del quale Valentina Esposito propone un argomento individuato a partire dalle esigenze comunicative del gruppo. Tale tema viene sviluppato e approfondito attraverso tecniche di indagine basate sull'improvvisazione, dalle quali prende forma il materiale drammaturgico.

Lavorare a Rebibbia con un gruppo di detenuti presenta dei vantaggi nell'individuazione di tematiche condivise, a causa di una comune percezione legata ad una altrettanto comune condizione di privazione della libertà:

È molto più facile lavorare dentro con un gruppo di soli uomini detenuti. È chiaro che se parlo loro del concetto di tempo, tutti potranno condividere il pensiero di come si viva il tempo in carcere, e avviare una riflessione comune su quanto sia diverso il "tempo dentro" dal "tempo fuori"⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Conversazione con Valentina Esposito. Roma, 25/10/2020.

Della Compagnia FACT fanno parte attori e attrici di derivazione eterogenea: la maggior parte formati in carcere, altri provenienti dalla danza, dal teatro amatoriale e da quello professionistico. Inoltre il laboratorio integrato prevede la partecipazione di studenti universitari del Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo dell'Università Sapienza di Roma, pertanto il gruppo di lavoro risulta costituito da persone con vissuti e percorsi di vita estremamente diversificati:

In un laboratorio esterno integrato del quale fanno parte persone detenute, ex detenute, ma anche liberi cittadini, studenti, appassionati, persone provenienti da contesti di origine lontani, l'operatore deve immediatamente individuare un tema di lavoro che sia condivisibile, fare in modo di intraprendere un percorso che possa riguardare tutti⁴⁹⁶.

Le opere letterarie e i classici, di cui la regista propone estratti e frammenti, sono efficaci dispositivi poiché permettono di trasformare l'esperienza personale e «di sublimarla attraverso la metafora», dice Esposito. Gli attori detenuti ed ex detenuti, non avendo spesso conseguito alti livelli di istruzione, non vengono a contatto con tali opere per via intellettuale: la riflessione su concetti poetici e filosofici complessi viene mediata da esercizi ed improvvisazioni semplici. Gli esercizi proposti sono impostati sin dal principio sulle necessità pratiche dello spettacolo e non sono mai finalizzati alla pura tecnica. L'attore dunque, in quanto dilettante, approccia in modo indiretto e graduale alle competenze attoriali di base.

Nelle prime fasi di lavoro viene allenata principalmente la sfera linguistico-emotiva dei partecipanti, attraverso improvvisazioni che si servono di situazioni ed espedienti quotidiani, così da stimolare il racconto, sia come ricordo del vissuto, sia come esercizio immaginifico, arricchendo indirettamente anche il lessico relativo al campo dell'emotività.

Si prenda ad esempio l'«esercizio della valigia» utilizzato nella costruzione dello spettacolo *Tempo Binario*⁴⁹⁷. In uno dei primissimi incontri, Esposito mette gli attori davanti a una valigia della quale ignorano il contenuto. Man mano gli attori estraggono, toccano e osservano gli oggetti al suo interno: una bambola di pezza, una macchinina giocattolo, le chiavi di un'automobile, dei dischi in vinile, una scatola di latta ecc. La scelta degli oggetti proposti, nonostante la loro apparente neutralità, non è casuale: sono elementi potenzialmente evocativi, che possono rappresentare varie fasi della vita e dai quali possono facilmente scaturire ricordi o storie di fantasia. Gli oggetti hanno cioè carattere di concretezza e

⁴⁹⁶ Conversazione con Valentina Esposito. Roma, 25/10/2020.

⁴⁹⁷ Lo spettacolo *Tempo Binario* va in scena in anteprima il 26 febbraio 2015, per la popolazione reclusa, nel teatro della Casa Circondariale di Rebibbia N.C. Il debutto vero e proprio avviene al Teatro Abarico di Roma, l'8 giugno 2015, nell'ambito del Convegno Internazionale *Teatro come ambiente arricchito*, organizzato dal Prof. Roberto Ciancarelli e dai Dottori di ricerca Fabiola Camuti e Aldo Roma (Sapienza Università di Roma, giugno 2015).

riconoscibilità, senza però essere troppo connotati o definibili allo stesso modo per tutti. Il compito degli attori è dunque quello di scegliere alcuni degli oggetti selezionati dalla conduttrice e di "raccontarli" al resto del gruppo.

La regista incoraggia, in un secondo momento, meccanismi di collettivizzazione di questi materiali biografici e personali. L'esercizio viene eseguito dapprima da ogni attore singolarmente, che deve far fronte alle richieste e alle piccole provocazioni della conduttrice, in modo da arricchire e definire progressivamente i materiali emersi. Poi ciascuno ripercorre tutti i ricordi, i propri e quelli dei compagni, oggetto per oggetto, cucendo gli aneddoti in un'unica trama: le varie storie confluiscono in un flusso di coscienza e i ricordi di ciascuno diventano i ricordi di tutti.

Per Esposito la condivisione rappresenta un'operazione funzionale al trascendimento di sé, alla costruzione dei personaggi e al montaggio drammaturgico. Inoltre durante la ricerca, la condivisione e la "rimasticazione" del materiale personale si ha l'occasione di allenare gli attori ai primi rudimenti tecnici: l'articolazione vocale, l'ascolto, la concentrazione e la relazione con l'altro.

Un altro esempio, questa volta relativo al processo costitutivo del secondo esito della Compagnia FACT, intitolato *Famiglia*⁴⁹⁸, è l'«esercizio della tombola». Esposito non ha un copione da sottoporre agli attori, ma all'inizio del processo laboratoriale ha già individuato il tema attorno al quale si sviluppa la drammaturgia: le relazioni affettive e familiari. Come accennato in precedenza, è questo uno dei temi più di interesse per gli attori ex detenuti, che si devono rimettere in gioco proprio sugli aspetti relazionali dopo la scarcerazione. Tuttavia, rispetto all'atmosfera di *Tempo Binario*, più direttamente legata al mondo del carcere, la tematica di partenza è di per sé più generica in *Famiglia*. Un tema meno legato all'esperienza della detenzione significa per l'attore spogliarsi della connotazione di detenuto, ma anche approcciare ad un personaggio più complesso rispetto alle precedenti esperienze teatrali e Valentina Esposito deve ora approfondire il lavoro sugli aspetti tecnici dell'interpretazione.

La tombolata è una situazione scenica funzionale sotto vari aspetti. In primo luogo fornisce delle coordinate: si svolge in casa, in una occasione di festa alla quale partecipa la famiglia al completo. Il contenitore festivo, in secondo luogo, rappresenta un momento della vita reale nel quale è facile riconoscersi. Non da ultimo, mette gli attori e gli studenti in una situazione semplice, di carattere ludico, aiutando a creare le condizioni per una sorta di riscaldamento collettivo. Ma l'improvvisazione ha anche un luogo fisico di riferimento, la

⁴⁹⁸ Lo spettacolo *Famiglia* viene presentato in anteprima al Teatro India di Roma, il 17 giugno 2018, all'interno del Festival Roma Città Mondo, un progetto Teatro di Roma - Teatro Nazionale, realizzato con il sostegno del MIBACT e di SIAE. La prima nazionale si è svolta il 16 gennaio 2019 nello stesso Teatro India.

tavola, luogo simbolico che sarà poi riproposto da Esposito anche sulla scena, come *topos*: è intorno a un tavolo che le famiglie solitamente si riuniscono, evocando la dimensione domestica nella complessità delle relazioni che la abitano.

Dopo una prima fase di gioco, la consegna data agli attori è quella di associare ad ogni numero estratto un episodio del vissuto:

Inizio con l'inchioccare gli attori a una sedia: quella che solitamente occupano quando prendono posto intorno a un tavolo in famiglia. Porto loro una tombola e consegno il tabellone all'attore più anziano. Al principio dell'improvvisazione dovevano giocare insieme per creare una confidenza gli uni con gli altri. Ma cosa accade quando si gioca a tombola? Si commentano i numeri. E gli attori, come mi aspettavo, cominciano spontaneamente a farlo: c'è chi cita la smorfia napoletana, chi interviene con proverbi eccetera. A quel punto ho dato il compito di associare ai numeri dei fatti importanti della propria esistenza, sempre in maniera ludica, innescando la possibilità di condividere contenuti biografici relativi ad ognuno dei partecipanti e legati casualmente a date, ricorrenze, età. Ed è in quel momento, quando è uscito il numero ventinove, che una delle studentesse è intervenuta dicendo: «io il ventinove giugno vi invito tutti al mio matrimonio!». È stata straordinaria questa sua uscita, perché ha generato una reazione fantastica del gruppo, autentica, con tanto di applauso⁴⁹⁹.

Durante le improvvisazioni ci sono dei momenti epifanici che la drammaturga fissa nello spettacolo: è venuta proprio da questo episodio l'idea del matrimonio come cornice della vicenda raccontata in *Famiglia*.

Il secondo compito che Esposito propone nella progressione delle improvvisazioni è quello di stabilire una struttura nel gioco: una volta individuate le storie più interessanti, viene chiesto agli attori di estrarre dal sacchetto sempre gli stessi numeri e di ripeterne gli episodi. L'obiettivo è quello di memorizzare una sequenza, fare in modo che ciò che è stato detto in maniera spontanea diventi invece materiale per strutturare una scena. Nella ripetizione di questa struttura tutti si appropriano dei materiali emersi.

Nell'esercizio successivo le regole si complicano ulteriormente: non è più la persona che ha legato la storia al numero a raccontarla, ma qualcun altro del gruppo. Secondo Esposito «è così che si crea il patrimonio familiare di storie, racconti, aneddoti: in famiglia tutti sanno tutto di tutti e di conseguenza ho giocato sullo scambio».

Certamente anche questo sistema di improvvisazioni, come il primo, contiene esercizi che riguardano la memoria e il vivere la situazione scenica in maniera vigile: mentre si creano i materiali allo stesso tempo si sedimentano le informazioni, perché saranno quelle sulle quali si svolgerà l'esercizio successivo. La possibilità per l'attore di esperire tale progressione negli esercizi lo aiuta inoltre a capire cosa sia un'improvvisazione come strumento tecnico, come si sviluppa in modo efficace e come si porta a termine. Inoltre, l'improvvisazione facilita

⁴⁹⁹ Conversazione con Valentina Esposito. Roma, 25/10/2020.

l'approccio allo spettacolo vero e proprio, avvertito da parte degli attori come la risultante di un montaggio di scene ormai familiari, che nel tempo delle prove vengono meglio definite e curate nei dettagli.

L'«esercizio della tombola» allena ancora all'ascolto dell'altro, ma a un livello ulteriore rispetto all'«esercizio della valigia», più simile nella struttura a un monologo. In questo caso infatti entra in gioco lo scambio di battute, assente nel primo esempio, permettendo agli attori di sperimentare la dimensione dialogica.

Dunque indirettamente si insegna agli attori a non sovrapporsi, ad entrare in battuta nei tempi giusti, a reagire all'altro e a familiarizzare con il ritmo, senza che la lezione passi da spiegazioni teoriche o venga eseguita in maniera meccanica e decontestualizzata.

La costruzione dei personaggi nelle pièce della Compagnia FACT rappresenta forse il più forte elemento di discontinuità rispetto al lavoro in carcere. A Rebibbia gli spettacoli coinvolgono un numero decisamente maggiore di attori, con il vantaggio però di una condizione esistenziale condivisa. Questi presupposti danno alla regista la possibilità di ragionare su "blocchi" di personaggi: gruppi di persone che rivestono una stessa funzione all'interno della narrazione, caratterizzati da pochi elementi che ne tratteggiano le caratteristiche principali. In questo modo anche l'abbandono o la non disponibilità di uno degli attori non compromette la struttura della messinscena, in quanto la sua funzione può essere svolta da altri, rendendo la drammaturgia molto più flessibile.

Negli spettacoli realizzati fuori dal contesto detentivo è necessario invece definire completamente le caratteristiche del personaggio, dargli spessore e sfumature emotive. Inoltre la stratificazione dei materiali affiorati nelle improvvisazioni e di quelli drammaturgici originali scritti da Esposito rendono il copione e il personaggio in parte estranei all'attore, che durante le prove dello spettacolo se ne deve riappropriare.

Propedeutica all'assegnazione delle parti è la sperimentazione di più attori nello stesso ruolo. Esposito, nelle varie stesure del copione, va gradualmente definendo i personaggi immaginando anche la persona che potrebbe interpretare quel ruolo. Tuttavia ciascun personaggio viene "abitato" dagli attori che, dopo aver assorbito il testo, imprimono a quel carattere il proprio modo di parlare, di stare, di muoversi. Quando l'incontro tra attore e personaggio funziona diventa evidente.

Questo non è però un semplice procedere per tentativi. Tale sperimentazione è utile per mettere a proprio agio ciascuno nella parte che gli sarà assegnata, inoltre questo esperire personaggi diversi, anche quelli che non si interpretano sulla scena, conferisce l'opportunità di esplorare un più ampio spettro di possibilità e di allenare i diversi registri emotivi.

Nella sua metodologia Esposito non utilizza un *training* di tipo fisico, ma il corpo dell'attore resta un aspetto fondamentale della formazione. Il corpo non viene allenato da un punto di vista muscolare, ma educato al contesto del palcoscenico. In particolare è l'uso di una scenografia fatta di oggetti modulabili a organizzare l'attore nella relazione con lo spazio. L'assegnazione di compiti precisi per ciascuno, nel passaggio da una composizione all'altra degli elementi della scenografia, aiutano la memorizzazione degli spostamenti sul palco e il mantenimento dell'intenzione dell'attore nel compiere l'azione, che quindi risulta viva e organica.

Il principale strumento che caratterizza la conduzione di Valentina Esposito è il linguaggio. Per gli attori la parola è un mezzo comunicativo ed espressivo che può diventare strumento di approfondimento ed autoanalisi, per la conduttrice rappresenta in primo luogo il "veicolo del sapere". Il passaggio delle competenze e la guida degli esercizi avviene, di fatto, attraverso la verbalizzazione.

Le chiavi per l'individuazione di un piano comunicativo condiviso sono la semplicità e l'ironia: il linguaggio della regista si incarna, si "sporca" quando necessario e si rimodula a seconda dell'interlocutore. L'atteggiamento ironico contribuisce, oltre alla creazione di un clima di lavoro piacevole, a mantenere viva la dimensione del gioco che, come si è detto, rappresenta uno strumento cruciale.

Laddove da sola non fosse sufficiente, la regista accompagna alla spiegazione verbale una dimostrazione pratica, abbozzata, tratteggiata, che si completa solo attraverso il lavoro immaginativo di chi osserva. In questo senso Valentina Esposito si definisce «specchio» dell'attore, perché non costringe all'imitazione di una forma, piuttosto stimola il disvelamento di qualcosa che è già presente in potenza, ma di cui l'attore deve prendere ancora consapevolezza.

Operare nel rispetto dei tempi di apprendimento e partire dalle capacità di ognuno rientra nelle modalità pedagogiche della conduttrice, che rifiuta di lavorare sul difetto e sul mancante, mirando invece a mettere in luce le qualità individuali. Valentina Esposito sottolinea il bisogno di trovare «strade che non esistono», di escogitare giochi sempre diversi per insegnare le stesse nozioni che si insegnano nelle scuole ufficiali. Esposito è anzi in consapevole polemica con gli approcci pedagogici tradizionali: per la regista è fondamentale partire dalle qualità dell'attore e fargli prendere confidenza con quelle prima che con i propri limiti, prassi raramente adottata nelle scuole di teatro e nelle accademie.

La sua pedagogia è in questo senso etica: in un'operazione che resta puramente teatrale, si pone al centro l'essere umano a tutto tondo, con le sue caratteristiche e le sue

fragilità. Meglio ancora: il «rimbalzo sull'errore» per Valentina Esposito diventa una risorsa per l'insegnamento delle regole sceniche, perché lega le tecniche dell'attore a necessità immediate, visibili, pratiche.

3.3.2 *Jubilo*⁵⁰⁰ nel carcere di Breslavia

Il gruppo teatrale Jubilo è nato nel 2011 a Breslavia per iniziativa di giovani artisti e attori provenienti da vari paesi come Italia, Polonia, Canada, USA e Spagna, con l'intento di contrastare l'esclusione sociale e culturale attraverso la realizzazione di interventi teatrali in vari contesti di disagio. Negli anni l'*ensemble* attua progetti teatrali per persone fisicamente e mentalmente disabili, donne emarginate, bambini rom, adulti senz'atletto e rifugiati⁵⁰¹.

Dal 2014 Diego Pileggi, direttore artistico dell'associazione, regista e operatore teatrale, e Agnieszka Bresler, cofondatrice di Jubilo, regista e drammaturga, avviano insieme ai loro collaboratori il progetto *Unlocking*⁵⁰² con i prigionieri del Dipartimento chiuso e di quello semiaperto del carcere di Breslavia. Sin dal principio, accanto all'obiettivo di reagire al problema dell'esclusione e dell'emarginazione dei detenuti dalla società, viene sottolineata l'importanza della formazione teatrale, che è volta a restituire agli attori reclusi una possibilità di espressione, ma che mira soprattutto a costruire nel tempo la consapevolezza del valore artistico del percorso. È chiaro dunque che gli aspetti etici dell'esperienza rispecchiano precisi valori politici e sociali, ma sono anche programmaticamente e imprescindibilmente legati a quelli artistici.

Se Esposito lavora con un gruppo di persone di età diverse provenienti dallo stesso reparto detentivo, viceversa Pileggi conduce un laboratorio con attori di sezioni penitenziarie differenti, ma che hanno un'età relativamente bassa, compresa tra i venticinque e i quarantacinque anni. Questa caratteristica del gruppo permette un tipo di lavoro che compie un movimento inverso rispetto all'esempio romano. L'approccio di Esposito, come detto, si configura nella riflessione sul vissuto e nel contatto con il proprio mondo emotivo, veicolato principalmente dallo strumento linguistico. In questo secondo caso il lavoro pedagogico si avvia invece a partire dal corpo e dall'azione fisica, approccio più accattivante per attori di quell'età. La scelta di procedere a partire da esercizi di tipo fisico è dettata però, oltre che

⁵⁰⁰ Il termine 'jubilo' declina alla prima persona dell'indicativo presente il verbo latino *jubilāre*, che significa letteralmente 'lanciare grida di gioia'. Il nome dell'associazione, spiega Diego Pileggi, vuole dunque essere un'esclamazione festosa.

⁵⁰¹ Le informazioni riguardanti la storia di Jubilo, le attività e le finalità dell'associazione sono ricavate dal sito internet <<http://jubiloproject.com/en/>> (20/10/2020).

⁵⁰² Per la descrizione del progetto *Unlocking* cfr. <<http://jubiloproject.com/unlocking-theatre-in-prison/>> (20/10/2020).

dalla predisposizione del gruppo, anche dall'ambito teatrale da cui arriva il conduttore del laboratorio. Ne consegue un modo di operare per certi versi vicino al teatro polacco di ricerca novecentesco⁵⁰³, ma aperto a linguaggi contemporanei e a contaminazioni di respiro internazionale.

Anche la formazione di Diego Pileggi è di tipo attoriale. Partendo dalle scuole italiane e da un approccio tradizionale, arricchisce negli anni il suo bagaglio di esperienze attraverso il contatto con varie realtà: sperimenta il Teatro danza, in Polonia prende parte all'esperienza della Compagnia Song of the Goat Theatre⁵⁰⁴, un gruppo di ricerca e sperimentazione teatrale con il quale intraprende un periodo di studio sulla relazione corpo-voce, per decidere in seguito di approfondire autonomamente la linea del teatro fisico. È fondamentale considerare, tra le altre, soprattutto le ricerche che Pileggi effettua nel Sud Italia, in particolare sul mondo dei canti popolari *a cuncordu* sardi⁵⁰⁵, tipici delle ritualità della Settimana Santa, e sulle pratiche rituali salentine, come la danza popolare della pizzica-scherma⁵⁰⁶. Non si tratta però di una semplice acquisizione delle forme di una determinata cultura o tradizione: a seguito di una individuazione dei principi teatrali costitutivi (ritmo, gesto, azione), gli elementi derivanti dallo studio di queste pratiche vengono inseriti nella progressione del *training* fisico

⁵⁰³ Si fa particolare riferimento a Grotowski e all'esperienza del Teatr Laboratorium, dei quali si sottolinea più spesso l'aspetto della ricerca che quello del recupero della tradizione. In una nota al saggio di Osinski *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorium*, Marina Fabbri scrive: «In termini di rivalutazione della 'tradizione', in opposizione all'ormai fuori moda 'avanguardia', oggi è più grande la tentazione di capire quale senso avesse per gli artisti che operavano in un contesto culturale fortemente dominato dagli slogan della 'ricerca', dell' 'avanguardia' ecc. proporre invece la tradizione come valore primario. Sto pensando a Jerzy Grotowski e a Juliusz Osterwa che, insieme ai rispettivi gruppi di teatro, hanno cercato di affermare il concetto di 'tradizione' in due momenti storici tra loro tanto differenti quanto analoghi sotto il profilo del fermento artistico. [...] Così Grotowski, immerso in quella corrente viva e multiforme che, negli anni Sessanta, ha preso il nome di "contro-cultura", parla attraverso le parole di Ludwik Flaszen del Laboratorio come di un' "arrière-guardia" più che di un'avanguardia» (Z. Osinski, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorium*, in «Teatro e Storia», anno V, n. 2, ottobre 1990, pp. 259-300: 259).

⁵⁰⁴ Fondato nel 1996 a Breslavia, il Song of the Goat Theatre (Teatr Pieśń Kozła) si è affermato a livello internazionale come una delle compagnie teatrali più innovative d'Europa, impegnata nella ricerca degli elementi che distinguono il teatro rispetto ad altre forme d'arte. Il processo di formazione, le prove e le performance del Song of the Goat Theatre sono in continua evoluzione, consentendo alla Compagnia di ricercare negli ambiti dell'arte dell'attore, della regia e di sviluppare nuovi linguaggi performativi. L'approccio formativo cerca sempre di integrare movimento, voce, canto e testo, creando *performance* che si connettono con il pubblico a livello sensoriale. Per approfondimenti sul gruppo Sound of the Goat Theatre cfr. <<http://piesnkozla.pl/en/our-theatre#170-history>> (20/10/2020).

¹⁷ Il canto a *cuncordu* è l'espressione etnico-musicale più arcaica della Sardegna centrale. È realizzato da quattro cantori chiamati *basciu* (basso), *contra* (baritono), *mesa oghe* (mezza voce), *oghe* (voce). L'occasione principale del canto a *cuncordu* è costituita dai riti liturgici e paraliturgici della Settimana Santa, in particolare dalle cerimonie del venerdì santo. Per approfondimenti cfr. I. Macchiarella, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine 2009.

⁵⁰⁶ La pizzica-scherma è una forma duellata della pizzica, tipica danza salentina, ed è svolta da soli uomini a mo' di combattimento. Viene popolarmente anche definita "danza dei coltelli", poiché i danzatori durante la sfida mimano con le dita le lame delle armi. La gestualità corrisponde ad un vero e proprio codice, che viene però tramandato da maestro ad allievo, spesso segretamente. Le informazioni sulla pizzica-scherma sono ricavate dal sito del Centro di studi e ricerche sulle danze popolari, cfr. <<http://www.taranta.it/taranta/la-pizzica-pizzica/16-la-pizzica-scherma.html>> (20/10/2020).

personale, che dunque risulta costituito, dopo un lungo processo di rielaborazione, da un *melting pot* di esercizi provenienti da diversi ambiti culturali.

Le modalità di acquisizione delle tecniche che Pileggi ha esperito in prima persona vengono trasmesse agli attori detenuti in via di formazione, seppur attraverso la mediazione del conduttore. Esistono dunque delle linee pedagogiche che si sono andate strutturando negli anni di attività di Jubilo, anche grazie alle sperimentazioni in altri ambienti socio-culturali e in altri contesti di disagio. Tuttavia il regista sottolinea l'importanza di un costante ascolto delle esigenze che emergono dal contesto specifico di intervento e dalle persone che vi prendono parte. Di fatto la dinamica metodologica di Pileggi nasce dal fare.

In carcere il principale problema sentito dall'individuo risiede nell'eccesso di norme e regole, pertanto la proposta di un approccio pedagogico strettamente normalizzato non può essere efficace. Il teatro però non è privo di principi, dunque come conciliare l'apprendimento di una disciplina e l'esigenza di creare uno spazio di libertà? All'interno della costrizione⁵⁰⁷, questo è possibile soltanto a patto di sollevare l'interesse dei partecipanti. La proposta di un laboratorio teatrale che non nasconde la necessità di un allenamento costante e faticoso è un elemento di contatto tra la vita dei reclusi e il lavoro: la cura della forma fisica e la cultura del corpo rappresentano un caposaldo, quasi un *cliché*, del background culturale carcerario. La sfida per il conduttore risiede invece nella creazione di un gruppo di lavoro, nella costruzione di relazioni tra i membri, nel rendere collettiva l'esperienza.

Accanto al livello comune, Pileggi deve inoltre trovare la strada per aiutare ciascuno a connettere la propria sfera psico-emotiva a quel corpo, per far sì che il processo diventi da fisico a psico-fisico. Uno dei maggiori ostacoli, soprattutto all'inizio dell'attività, è infatti rappresentato dalla maschera sociale che ciascuno assume all'interno della microsocietà dell'istituto penitenziario⁵⁰⁸. I blocchi interiorizzati dal detenuto investono molti livelli della sua esistenza ed è cercando le soluzioni per superarli che si costituisce il metodo di Pileggi,

⁵⁰⁷ Meldolesi utilizza il termine «costringimento», recuperato dalla lezione di Cruciani su Copeau, per parlare delle condizioni nelle quali si opera quando il teatro agisce in contesti di handicap, emarginazione, reclusione. Cfr. C. Meldolesi, *Un teatro del «costringimento»*, cit., pp. 1-2.

⁵⁰⁸ È ormai famosa la definizione di «istituzione totale» elaborata da Erving Goffman, all'interno della quale rientra a pieno titolo l'istituzione carceraria: «Un'istituzione totale può essere definita 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» (E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 1968, p. 29). Prima di lui Donald Clemmer aveva teorizzato, negli anni Quaranta, l'impatto che la natura della vita carceraria ha sul detenuto, il quale subisce un processo di spersonalizzazione dovuto ai «fattori universali della prigionizzazione»: «possiamo utilizzare il termine *prigionizzazione* per indicare l'assunzione in grado maggiore o minore del folklore, dei modi di vita, dei costumi e della cultura generale del penitenziario. [...] l'influenza di questi fattori universali è sufficiente per rendere un uomo un membro caratteristico della comunità penale e probabilmente per distruggere la sua personalità in modo tale da rendere impossibile un successivo felice adattamento ad ogni altra comunità» (D. Clemmer, *La comunità carceraria*, in E. Santoro (a cura di), *Carcere e società liberale*, Giappichelli, Torino 1997, pp. 205-222: 206-208).

certamente non privo di struttura, ma che si flette e si adatta a seconda delle esigenze. «Come sarti – dice Pileggi – bisogna cucire la metodologia sugli attori», per avviare un progressivo superamento dei limiti individuali. Nel processo questo avviene in modo costante, ma comporta tempistiche di lavoro molto dilatate, con momenti di assestamento tra ciascuno *step* di lavoro e il successivo. Non è un caso che *Reflection*, il primo esito della compagnia, abbia visto la luce nel 2015 e che il secondo, *Kain*, sia arrivato ben quattro anni più tardi, nel 2019⁵⁰⁹.

Per il regista la costruzione dello spettacolo è indissolubilmente legata ai materiali personali che emergono dalle sessioni di lavoro, sia per quanto riguarda la costruzione della partitura fisica individuale, sia per la costruzione della drammaturgia corale nella quale questa viene inserita.

La trasmissione della pratica attoriale, ancora una volta, passa per il processo costitutivo della *performance* e permea le diverse fasi di lavoro: il *training*, il *training* applicato – ossia la fase nella quale il sistema degli esercizi viene a contatto con le tematiche che si è deciso di affrontare e dunque con i testi –, il montaggio della partitura fisica e la costruzione dello spettacolo.

Per prima cosa è doveroso specificare che nella metodologia di Pileggi «non si apprendono esercizi, ma si sviluppano»: si porta l'attore alla creazione di una linea di *training* organica attraverso una re-ideazione degli esercizi di partenza.

Ovviamente ogni incontro parte da uno *step* più avanzato rispetto al precedente, pertanto di seguito si cercherà di condensare in un unico resoconto un percorso che in realtà si svolge in un periodo ben più ampio rispetto alla singola giornata di lavoro. Inoltre, potenzialmente ciascun esercizio può essere sviluppato all'infinito attraverso l'inserimento di varianti, di oggetti, di sovrapposizioni tra lavoro fisico e lavoro vocale ecc. Per questo negli anni la compagnia è arrivata ad un grado di sofisticazione del *training* più alto rispetto agli esordi. Per comprendere il percorso pedagogico può essere utile ricalcare le fasi salienti di una ideale sessione-tipo.

Dopo un saluto e qualche chiacchiera informale, il gruppo si mette in cerchio e il conduttore propone esercizi volti alla conoscenza reciproca. Ad esempio, per memorizzare i nomi dei partecipanti, ciascuno occupa a turno il centro del cerchio e indica, rivolgendovi tutto il corpo, il compagno che deve dire il proprio nome. Gradualmente aumenta il ritmo dell'esercizio. Lo sviluppo successivo consiste nell'inserimento di un oggetto, ad esempio un

⁵⁰⁹ Per approfondimenti sugli spettacoli *Reflection* (2015) e *Kain* (2019) cfr. <<http://jubiloject.com/reflection/>> e cfr. <<http://jubiloject.com/kain-in-progress-2/>> (20/10/2020).

bastone o una palla, da scambiarsi con la regola di chiamare per nome la persona a cui lo si sta lanciando.

Pileggi prosegue con altri semplici giochi volti a creare un clima di ascolto e di favorire la concentrazione. Nell'esercizio del *clap*, gli attori devono cercare di battere le mani all'unisono, senza ulteriori riferimenti se non l'ascolto e la percezione degli altri. Altri esercizi tipici sono la conta, dove ciascuno dice un numero inserendosi nella progressione senza sovrapporsi ai compagni, le camminate nello spazio con andature e ritmi diversi ecc. In questa fase di riscaldamento il corpo e il cervello vengono sollecitati e predisposti al lavoro, ponendo contemporaneamente le basi relazionali per la costruzione del gruppo.

Pileggi struttura poi un percorso di esercizi impostati sulla relazione. Muovendo da un «livello zero», estremamente semplice, si arriva per gradi e secondo le capacità di ciascuno a svolgere compiti sempre più impegnativi. Per mantenere l'interesse il conduttore adotta degli *escamotage*: dato l'ambiente detentivo maschile, sceglie di inserire elementi di *capoeira* nei primi esercizi fisici.

Essendo questa innanzitutto un'arte marziale, la simulazione della lotta attira la curiosità dei ragazzi, che possono mettersi in gioco senza la paura del giudizio e con uno spirito decisamente ludico, non compromettendo l'immagine che hanno di se stessi. Il «livello zero» dell'esercizio risiede, in questo caso, nell'esecuzione individuale del passo base della *capoeira* per assorbirne i passaggi fondamentali, seguendo un ritmo comune dato dal conduttore. In successione, si passa all'esecuzione dello stesso passo a coppie, inserendo l'aspetto della coordinazione alternata con la persona che si ha di fronte. Una volta acquisita sicurezza sul movimento, si aggiunge l'incrocio dello sguardo e si inseriscono i movimenti delle braccia, che vengono sollevate all'altezza del volto, come protezione. Alla ripetizione del movimento si accompagna un canto in forma di botta-risposta guidato da Pileggi, che rende meno monotono il compito fisico e funzionale al mantenimento di un ritmo comune. Guardarsi negli occhi con intenzione e per un tempo relativamente lungo crea una relazione più diretta tra i partecipanti: in questo modo si incomincia a decostruire il muro di diffidenza dietro cui il recluso è abituato a celarsi.

Già a questi livelli di lavoro spesso però emergono delle resistenze, dei nodi su cui iniziare ad agire per «aggiustare il tiro», come afferma Pileggi. La seconda fase mira dunque a rinforzare l'aspetto relazionale: vengono messi in campo esercizi di fiducia che prevedono il contatto fisico, da svolgere in coppia o in piccoli gruppi. La "confidenza" fisica acquisita crea le condizioni affinché il toccarsi si trasformi da tabù in azione naturale. È proprio attraverso il gioco con l'altro, infatti, che ciascun attore arriva ad esplorare le proprie capacità e i propri

limiti in modo rassicurante, sempre sotto la stretta osservazione del conduttore. Da queste due fasi iniziali, nelle quali si comincia ad edificare la relazione su un piano non quotidiano, si prosegue gradualmente verso la costruzione di un *training* personale da cui poi scaturiscono e si sviluppano i materiali per la *performance*.

Un esercizio che descrive il momento del passaggio dal gioco con l'altro alla creazione di materiale personale è l'«esercizio dell'uomo di creta». Dopo uno *stretching* non formalizzato⁵¹⁰, effettuato con un sottofondo musicale e occupando tutto lo spazio a disposizione, gli attori si posizionano in coppia frontalmente. Uno agisce sul corpo dell'altro muovendolo come fosse una statua di argilla fresca, fino a fargli assumere la posa desiderata, che viene memorizzata. Lo stesso processo viene ripetuto, invertendo i ruoli, per creare la seconda "statua". Nello *step* successivo gli attori devono arrivare ad assumere per gradi la posa fissata: a partire dalla posizione neutra ciascuno ripercorre i movimenti che le parti del suo corpo avevano precedentemente subito, mantenendo quanto più possibile una relazione con l'altro, sia attraverso lo sguardo, sia nella gestione dello spazio – decisamente ridotto – nel quale si muovono i due corpi. Le figure così create vengono riproposte cercando di trovare anche una relazione di senso, di suggerire una situazione emotiva o un'azione attraverso un'unica "statua" composita. Quando le persone che compiono questo esercizio non sono davvero in relazione, le due parti risultano slegate e conferire un significato alla statua risultante diventa difficile. Per approfondire la relazione Pileggi dà allora il compito di giocare sull'opposizione di emozioni, coinvolgendo nell'esercizio anche l'aspetto della mimica facciale oltre all'atteggiamento del corpo. Ogni coppia mostra tutto il percorso, dalla posizione neutra all'assunzione dell'espressione relativa all'emozione scelta, al resto del gruppo, che gioca ad indovinare l'abbinamento delle emozioni proposto.

Ulteriori stimoli dati dal regista nel corso degli incontri spingono gli attori ad investigare il legame tra il movimento del corpo nello spazio, l'altro, e la propria sfera emotiva. Le competenze che si iniziano ad acquisire a questo livello sono le fondamenta del lavoro fisico dell'attore, ma si prepara anche il terreno nel quale impiantare i semi della drammaturgia testuale. Come accade nella metodologia attuata da Esposito, a partire da un dettaglio concreto l'attore apprende le norme tecniche: grazie alla sensazione della scoperta, la risonanza di questo esperire il particolare si fa più ampia e risuona da un corpo all'altro.

⁵¹⁰ Pileggi accompagna l'esercizio con il suono dello *shruti box*. Gli attori effettuano uno *stretching* muscolare, utilizzando quanto più possibile lo spazio che li circonda. Le indicazioni date dal conduttore pongono l'accento soprattutto sul rischio della meccanicità: non bisogna eseguire esercizi formalizzati o immagini specifiche, ma seguire il corpo senza intellettualizzare la forma prima del movimento.

Nel *continuum* degli esercizi viene spesso aggiunto un *training* vocale, volto alla comprensione del funzionamento e della gestione dell'apparato fono-respiratorio. Questo aspetto è approfondito soprattutto nelle fasi centrali del laboratorio, quando l'attore ha a che fare con il testo. Il lavoro sulla parola non è secondo a quello sul corpo. Parallelamente al *training* si avvia una ricerca sulle tematiche scelte, emerse dalle esigenze comunicative ed espressive del gruppo. Vengono sottoposti agli attori materiali letterari⁵¹¹, musicali⁵¹² e iconografici intorno al tema. Gli estratti scelti da Pileggi e dalla drammaturga Agnieszka Bresler vengono condivisi con gli attori, che non solo hanno la possibilità di studiarli e selezionarli, ma che producono a loro volta ulteriori testi, canzoni, riflessioni. Le parole dei grandi autori e i materiali originali sono messi in relazione alla partitura fisica ed esplorati ulteriormente dagli attori durante il *training* applicato. Una volta trovata una sequenza organica e significativa di azioni e parole, ciascuna partitura viene inserita nel montaggio finale e legata alle azioni e ai movimenti corali, all'interno della struttura drammaturgica ideata da Bresler e Pileggi.

Il percorso mira a rendere l'attore sempre più autonomo e pienamente consapevole di come raggiungere un risultato organico in scena. Quando si lavora sulle forme del corpo e le azioni senza legarle ad un contenuto o a un vissuto emotivo, il rischio è infatti quello di cadere nella meccanicità dell'azione stessa, trasformando, per così dire, la presenza del corpo in assenza dello spirito.

Pileggi nella conduzione utilizza anche degli strumenti musicali. L'utilizzo di tali strumenti, come il tamburo, l'*armonium* o lo *shruti box*, serve a imprimere e a variare il ritmo degli esercizi senza soluzione di continuità. Essendo molto efficaci, rientrano di frequente anche nella drammaturgia sonora dell'esito finale, così come avviene per altri spunti musicali, come i già citati canti *a concordu* sardi.

Il linguaggio, contrariamente all'esperienza di Valentina Esposito, per Pileggi rappresenta un ostacolo. Il conduttore utilizza soprattutto la lingua inglese, insieme al polacco e un po' di italiano, i ragazzi sono tutti polacchi e soltanto qualcuno di loro conosce bene l'inglese. Per certi versi però questo deficit linguistico ha delle ricadute positive sul lavoro. In primo luogo stimola la qualità della presenza degli attori che partecipano da più tempo ai laboratori di Jubilo, i quali agiscono nel processo pedagogico dei compagni meno esperti,

⁵¹¹ Nel caso dello spettacolo *Kain*, ad esempio, alcuni dei testi letterari di riferimento sono *Caino* di Mariangela Gualtieri e del Teatro Valdoca, il romanzo omonimo di José Saramago, la poesia *Abele e Caino* di Charles Baudelaire e altri testi poetici del polacco Tadeusz Miciński.

⁵¹² La musica popolare tradizionale è uno degli ambiti di ricerca di Jubilo. In questo caso sono stati utilizzati i canti *a cuncordu*, nello specifico il *Miserere*, insieme ai canti di lavoro e blues registrati dall'etnomusicologo americano Alan Lomax.

come *leader* interni al gruppo. Questi fungono dunque da filtro nel passaggio pedagogico, ma a fare da cartina tornasole è nuovamente la pratica: se le indicazioni "tradotte" funzionano, di fatto non c'è alcun motivo per cui interporsi. Se questo non accade Pileggi interviene e cerca una nuova via per accompagnare l'attore disorientato. In secondo luogo la ricerca di un linguaggio di lavoro comune porta il gruppo alla costruzione di un codice condiviso, che da semplice e colloquiale tende nel tempo a farsi sempre più tecnico. L'uso di parole chiave derivanti dalle diverse lingue (inglese, polacco, italiano), unitamente alla comunicazione non verbale⁵¹³, ottimizzano il passaggio delle consegne.

Per la prima volta dal 17 al 20 ottobre 2019 Jubilo ha svolto un *workshop* per attori "liberi" utilizzando lo spazio del teatro interno al penitenziario. Quando si parla di aperture del carcere si pensa sempre ad un movimento che viene da fuori in favore di coloro che sono reclusi. In questo caso è il teatro del carcere a farsi fucina di formazione per attori esterni. Dei quattro giorni di *workshop* intensivo, i primi due dedicati al *training* fisico si sono svolti tra le mura del penitenziario. L'obiettivo non è tanto quello di creare una possibilità di contatto con l'esterno per gli attori detenuti, quanto di corrispondere alla necessità di saggiare gli attori nel ruolo di conduttori. Allo stesso tempo i partecipanti "liberi" si formano dal punto di vista attoriale, ma assorbono a loro volta le metodologie di conduzione proprie di Jubilo. Gli incontri sono stati organizzati a partire da sessioni di lavoro propedeutiche di Pileggi con gli attori detenuti, nelle quali ciascuno ha discusso le proprie proposte di esercizi con il resto del gruppo, per strutturare insieme un *training*. Da filtri e facilitatori gli attori detenuti si sono cimentati nella co-conduzione del laboratorio teatrale, sperimentando modalità di formazione *peer to peer*, ossia tra persone con livelli relativamente omogenei di preparazione. Tale forma di trasmissione agisce su un piano orizzontale, mentre la relazione tra conduttore e attori risulta più frequentemente gerarchica, verticale.

Fondamentali restano però il controllo e il supporto di Diego Pileggi, che sostiene le energie e il ritmo della progressione degli esercizi, oltre a spiegare ulteriormente le consegne nel caso di mancata chiarezza. A partire da questa base di *training*, il *workshop* è proseguito nelle strutture messe a disposizione dal Grotowski Institute, con il quale Jubilo collabora sin dal 2015⁵¹⁴.

⁵¹³ Con comunicazione non verbale si intendono in questo caso quei meccanismi di trasmissione basati sulla dimostrazione, che tendono ad accompagnare fisicamente l'attore nel percorso di acquisizione della dinamica interna del lavoro teatrale. Si potrebbe parlare anche di "conoscenza tacita" o *embodied knowledge*.

⁵¹⁴ La collaborazione con il Grotowski Institute è menzionata nel sito di Jubilo, cfr. <<http://jubiloproject.com/en/>> (20/10/2020).

CAPITOLO QUARTO

4.1 Premessa: come il teatro entra in carcere

È doveroso a questo punto restituire brevemente un quadro dell'organizzazione penitenziaria italiana. Oltre alle leggi che rendono possibile l'accesso agli operatori teatrali, a cui si è avuto occasione di accennare, l'esistenza e la struttura dei gruppi di Teatro Carcere sono intimamente connesse anche alla tipologia di istituto. La restituzione è pertanto funzionale all'analisi degli Statuti del Teatro Carcere e non mira ad una trattazione completa dei meccanismi del sistema penale.

La Costituzione, all'art. 27, afferma che «le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato»⁵¹⁵: nel 1975 si assiste ad una svolta legislativa importante, che rivede la detenzione in una dimensione meno segregante rispetto alle leggi fasciste degli anni Trenta. La Legge n. 354/1975 introduce l'affidamento in prova al servizio sociale dei detenuti aventi condanne inferiori ai tre anni di reclusione⁵¹⁶, la semilibertà dopo aver scontato almeno metà della pena⁵¹⁷, la liberazione anticipata per buona condotta⁵¹⁸ e la fruibilità di permessi di uscita per gravi motivi familiari⁵¹⁹. Il Magistrato di sorveglianza vede mutato il suo ruolo da semplice garante dell'esecuzione della pena, assumendo l'incarico decisionale riguardo eventuali riduzioni di pena e sulle possibili alternative alla reclusione⁵²⁰. È prevista inoltre la partecipazione della società esterna alla funzione rieducativa⁵²¹. A questa si affianca la Legge 663/1986, nota come Legge Gozzini, che pone maggiormente l'accento sulla questione della risocializzazione del detenuto, favorendo procedimenti di trattamento e attività lavorative al di fuori delle mura

⁵¹⁵ Art. 27 della Costituzione italiana: <https://www.senato.it/1025?sezione=120&articolo_numero_articolo=27> (28/10/2020).

⁵¹⁶ Legge 354/1975, art. 47, Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, visionata on line al sito ufficiale: <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg>> (28/10/2020).

⁵¹⁷ Ivi, art. 48-52.

⁵¹⁸ Ivi, art. 54.

⁵¹⁹ Ivi, art. 53.

⁵²⁰ Ivi, art. 69.

⁵²¹ Ivi, art. 17: «La finalità del reinserimento sociale dei condannati e degli internati deve essere perseguita anche sollecitando ed organizzando la partecipazione di privati e di istituzioni o associazioni pubbliche o private all'azione rieducativa. 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. Le persone indicate nel comma precedente operano sotto il controllo del direttore».

carcerarie, volti a promuovere scambi con la società libera⁵²². Queste leggi creano dunque i presupposti non solo per rendere sistematica l'esistenza del teatro in carcere, ma anche per rendere possibile eventuali *tourné* delle compagnie recluse nel mondo esterno⁵²³.

Gli istituti penitenziari arrancano però nell'applicazione dei principi costituzionali della pena: ogni realtà carceraria presenta peculiarità e problematiche proprie, legate al territorio e allo stato degli edifici, che si vanno a sommare ad una più generalizzata condizione di sovraffollamento e mancanza di risorse⁵²⁴.

Di fatto, il teatro finalmente può entrare di diritto in carcere, tuttavia lo fa da detenuto: per l'operatore accedere significa subire e seguire lo stesso iter della matricola, relazionarsi alla polizia penitenziaria e costruire un rapporto quanto più possibile qualitativo con gli educatori. Secondo le leggi indicate infatti anche il personale penitenziario vedrebbe la propria funzione passare dal controllo militarizzato ad un ruolo di osservazione e supporto, coadiuvando l'azione dell'Area pedagogica, composta da professionisti ed esperti in grado di strutturare e valutare il trattamento educativo individuale e di gruppo⁵²⁵. Le potenzialità di tali cambiamenti restano però spesso inesprese, sia per carenza nella formazione degli agenti, che hanno assorbito la vecchia funzione contenitiva, sia per una effettiva persistenza di strutture e spazi inadatti alla costruzione di una relazione differente tra detenuti e detentori. Una relazione ancora costituita in massima parte da sbarre e chiavistelli. La generale mancanza di personale interno, inoltre, aggrava la situazione⁵²⁶.

A seconda del momento storico poi, l'interpretazione delle misure penitenziarie diviene più o meno restrittiva⁵²⁷ e la discrezionalità nelle scelte della direzione resta altissima. Seguendo quanto indicato da Lucia Castellano e Donatella Stasio in *Diritti e castighi: storie di umanità cancellata in carcere*, si potrebbero individuare due categorie di direttori: i

⁵²² Per il testo completo della Legge 663/1986 è possibile fare riferimento, oltre alla Gazzetta Ufficiale, al sito dell'Osservatorio Antigone per i diritti dei detenuti, cfr. <<http://www.osservatorioantigone.it/new/english/76-archivio/259-legge-66386-cd-gozzini>> (28/10/2020).

⁵²³ L'uscita è legata però principalmente alla condizione giuridica del singolo attore detenuto, che permette o meno di fruire di tali misure o di permessi premio. Si tratta di un discrimine personale, non relativo alla dimensione del gruppo.

⁵²⁴ Si pensi alla cosiddetta Sentenza Torregiani, la Corte di Strasburgo condanna l'Italia per trattamenti inumani. Cfr.

<[https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2\(2013\)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2(2013)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042)> (28/10/2020).

⁵²⁵ Cfr. P. Iacobone, *Prison Rules*, cit., pp. 77-82.

⁵²⁶ Cfr. *ivi*, p.80.

⁵²⁷ Si pensi ad esempio al cosiddetto "carcere duro" previsto dall'art. 41-bis, secondo comma, della legge 354/1975, messo in atto a seguito degli attentati del 1992 nei confronti dei magistrati Falcone e Borsellino. Esso prevede che, per gravi motivi di sicurezza pubblica, le regole ordinarie del trattamento penitenziario possano essere sospese per i rei di associazione a stampo mafioso. Si tratta dunque di un inasprimento delle modalità di erogazione della pena, sospendendo alcuni di quei diritti normalmente riconosciuti al resto della popolazione carceraria, *in primis* il contatto con l'esterno. Tale provvedimento ha portato ad un aumento notevole dei casi di suicidio in carcere.

trattamentalisti, che cercano di seguire l'impronta educativa delle riforme giuridiche degli anni Settanta e Ottanta, e i *custodialisti*, maggiormente improntati al contenimento e alla sicurezza⁵²⁸.

Tuttavia, anche quando le condizioni sociali e politiche non sembrano particolarmente allarmanti e il singolo direttore mostra sensibilità al mandato rieducativo, non è scontata una efficace comunicazione tra istituzione carceraria e società, che spesso sbatte contro quelle recinzioni di cemento e filo spinato, senza riuscire nella reale costruzione di una strada a doppio senso nonostante le brecce aperte negli ultimi anni, anche grazie alle esperienze teatrali⁵²⁹.

Particolarmente significativa è la percezione che la società libera ha del microcosmo carcerario, che appare lontano ed estraneo⁵³⁰ a causa di un meccanismo di rimozione sistematico che ostacola la realizzazione del percorso risocializzante: una forte interruzione dei contatti con l'esterno non solo del singolo detenuto, bensì dell'intero sistema carcere, che istiga un ripiegamento dell'istituzione su se stessa. Come sostiene Paolo Basco, Direttore della Casa Circondariale di Arezzo:

la *vexata quaestio* che vede divisi i propugnatori della pena come punizione e quelli che pongono l'accento sulla umanizzazione e rieducazione, quindi, non appare per niente risolta e rischia di volgere a favore dei primi se la percezione dell'opinione pubblica continuerà ad essere influenzata negativamente dai fatti di cronaca. Purtroppo dove non si affermano valori come la tolleranza e la solidarietà emergono diffidenza, egoismo, competizione sociale ed individualismo, e la risposta punitiva carceraria, con inasprimento delle pene, sembra essere la più semplice e rassicurante contro gli atti di devianza. In realtà tale risposta è la più semplicistica e la meno razionale e nasconde il vero problema sulle cause della devianza e sulle misure necessarie a realizzare una sicurezza sociale più autentica e duratura⁵³¹.

Se da un lato è quindi «noto come la società tenda a difendersi escludendo gli elementi di disturbo e tenda a sradicare il soggetto deviante dal sistema con questo iter: etichettamento,

⁵²⁸ Cfr. L. Castellano, D. Stasio, *Diritti e castighi: storie di umanità cancellata in carcere*, Il saggiatore, Milano 2009, pp. 84-86.

⁵²⁹ In questo senso nemmeno la Compagnia della Fortezza fa eccezione. Sono note le straordinarie trasformazioni dello spazio del carcere in luogo di lavoro culturale e teatrale ottenute da Punzo, favorite dalla direzione dell'istituto fino a concedere di tagliare letteralmente parte delle recinzioni del cortile interno ai fini della costruzione di una performance. Tuttavia i tempi e le modalità di accesso al carcere cambiano quotidianamente a seconda di chi conduce i controlli all'ingresso. Ho avuto occasione di esperire tale paradosso in occasione di un workshop per operatori, svolto all'interno del progetto *Per aspera ad astra – come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza* (edizione 2018-2019), cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/30-anni-di-fortezza/progetti/per-aspera-ad-astra/>> (28/10/2020).

⁵³⁰ I. Gagliano, *I limiti dell'applicazione della giustizia in Italia*, in C. Serra (a cura di), *Istituzione e comunicazione. Segni e simboli della rappresentazione sociale del carcere*, SEAM, Roma 1997, p. 37.

⁵³¹ P. Basco, *Il teatro negli istituti di pena: valenze e significati*, in G. Pedullà, *Alla periferia del cielo. Percorsi teatrali e umani nel carcere di Arezzo (1996-2004)*, Titivillus, Pisa 2007, p. 14.

emarginazione, istituzionalizzazione»⁵³², e che il percorso che porta l'istituzione carceraria all'effettiva trasformazione della pena da punizione a riabilitazione non sia affatto una linea retta, dall'altro è doveroso prendere atto delle iniziative positive che da diversi anni ormai cercano di redimere un sistema imperfetto. Da questo punto di vista il Teatro Carcere può essere strumento di intervento per rendere fattuali i cambiamenti auspicati.

In Italia attualmente sono presenti 190 istituti penitenziari, divisi in Case circondariali (C.c.), volte alla custodia delle persone in attesa di giudizio o con pene inferiori a cinque anni, e Case di reclusione (C.r.), che accolgono i condannati per l'esecuzione delle pene⁵³³. Questa distinzione generale però non è sempre valida poiché, a seconda della lunghezza della pena residua, anche il condannato può essere assegnato ad una Casa circondariale, in sezioni specifiche adibite. Esistono altri istituti sanzionatori e non penali che richiedono però la limitazione della libertà della persona: Colonie agricole, Case di lavoro (C.l.) e Residenze per l'Esecuzione di Misure di Sicurezza (REMS)⁵³⁴. A questi si aggiungono inoltre gli Istituti Penali Minorili (IPM)⁵³⁵.

La restituzione schematica appena fornita risulta importante premessa per l'analisi degli Statuti del Teatro Carcere. Lo svolgimento di attività all'interno delle Case di reclusione, delle sezioni di Alta Sicurezza e di Lunga Pena presentano infatti caratteristiche che permettono un lavoro continuativo con un gruppo di attori più o meno omogeneo nel tempo, traducendosi spesso nella costituzione di vere e proprie compagnie stabili, che tuttavia possono raramente uscire dall'istituto. Di contro, nelle Case circondariali c'è un forte *turn over* dei cittadini in custodia, aspetto che mette a rischio la continuità del lavoro o che comunque richiede l'elaborazione di strategie diverse nella conduzione e nella costruzione degli spettacoli.

⁵³² C. Squassoni, *Carcere e collettività: un'interazione inesistente*, in C. Serra (a cura di), *Istituzione e comunicazione*, cit., p. 141.

⁵³³ Le Case mandamentali e le Case di arresto, sebbene previste nella normativa, non sono mai state realmente istituite e la loro funzione è riassorbita dalle Case circondariali e di reclusione. Per le schede complete delle strutture carcerarie in Italia cfr. <https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_2.page> (28/10/2020). Per lo schema di tutte le tipologie di istituto cfr. <<http://www.ristretti.it/glossario/nomicarceri.htm>> (28/10/2020).

⁵³⁴ Le REMS svolgono le funzioni degli ex Ospedali Psichiatrici Giudiziari (OPG), dismessi definitivamente nel 2017.

⁵³⁵ Per approfondimenti sugli IPM consultare il Quinto Rapporto dell'Osservatorio sugli Istituti Penali per Minorenni "Ragazzi dentro", curato dall'associazione Antigone, cfr. <<http://www.ragazzidentro.it/istituti/istituti-penali-per-minorenni/>>, (28/10/2020).

4.2 Gli statuti del Teatro Carcere

Nel tentativo di effettuare una mappatura degli interventi di teatro recluso, propedeutica all'individuazione delle caratteristiche specifiche o ricorrenti degli stessi, sono emerse diverse difficoltà.

Le esperienze raccolte in alcune pubblicazioni, come il volume *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere* curato da Andrea Mancini⁵³⁶ e *Recito dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009* di Emilio Pozzi e Vito Minoia⁵³⁷, forniscono un importante punto di partenza, grazie anche ad approfondimenti ed interviste. Tuttavia le esperienze sono "fotografate" in determinati momenti, rispettivamente il 2006 e il 2009, e dunque cristallizzate in una condizione che spesso non è più corrispondente allo stato attuale.

Le liste riportate nel sito del Ministero della Giustizia sono invece estremamente scarse, povere di informazioni e approssimative: restituiscono sommariamente soltanto il nome delle associazioni e le città in cui sono state fondate o in cui operano⁵³⁸ (senza distinzione), non specificando inoltre in quale istituto penitenziario lavorano, né le date di inizio della loro attività. Lo stesso vale per l'elenco degli aderenti al Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, che raccoglie sia operatori sia professionalità eterogenee interessate alle attività del Coordinamento per le ragioni più varie (rappresentanti delle istituzioni, studiosi, critici teatrali ecc.)⁵³⁹.

Importanti strumenti di confronto sono dunque le già citate riviste specializzate, principalmente «Catarsi - Teatri delle diversità», «Cercare - carcere anagramma di» e «Quaderni di teatro carcere», pubblicazioni che regolarmente aggiornano i percorsi e il loro divenire. Mentre le prime due sono di respiro più ampio e utili nell'individuazione di nuove esperienze o di esempi europei e internazionali, la terza dà la possibilità di osservare il lavoro delle associazioni appartenenti al circuito dell'Emilia Romagna, raccontandole nel loro divenire ed evitando di fissarne una volta per tutte i connotati.

Le ricerche sul web, attraverso le maggiori piattaforme e i *social media* sono state uno strumento di verifica e aggiornamento importante in relazione agli ultimi anni di attività delle esperienze più mature, ma soprattutto sono stati i principali strumenti per quanto riguarda i gruppi di giovani artisti, che prediligono tali forme di comunicazione.

⁵³⁶ Si fa riferimento in particolare alla ricerca di M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, cit., pp. 25-98.

⁵³⁷ Cfr. Sezioni IV e V del volume E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 116-243.

⁵³⁸ Per la lista completa delle associazioni e degli operatori riportata sul sito ufficiale del Ministero della Giustizia cfr. <https://www.giustizia.it/resources/cms/documents/Compagnie_teatrali.pdf> (28/10/2020).

⁵³⁹ Per degli aderenti al Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere cfr. <http://www.teatrocarcere.it/?page_id=13> (28/10/2020).

La partecipazione costante a convegni, rassegne e conferenze⁵⁴⁰ insieme all'osservazione diretta di diverse esperienze⁵⁴¹ hanno favorito l'orientamento all'interno del complesso panorama del Teatro Carcere, ma hanno anche evidenziato l'impossibilità di organizzare un discorso onnicomprensivo senza il rischio di irrigidimenti falsificatori.

Nell'affrontare un discorso sulle compagnie, i repertori e le drammaturgie del teatro recluso si adotta pertanto la tattica suggerita da Guido Di Palma, quella dei *vagabondaggi efficaci*⁵⁴². Le esperienze⁵⁴³ sono utilizzate a mo' di *exempla*, senza la pretesa di una (impossibile) restituzione esaustiva di ciascuna, conferendo tuttavia i riferimenti necessari per eventuali ulteriori approfondimenti.

4.2.1 Compagnie

Sono numerose le compagnie stabili nate all'interno di istituti penitenziari e accanto alla famosa Compagnia della Fortezza guidata da Armando Punzo si possono considerare molti altri esempi. Antonio Turco, educatore, avvia nel 1982 l'esperienza del Teatro Gruppo nella Casa di reclusione di Rebibbia, a Roma, che arriva a formalizzarsi qualche anno più tardi nella Compagnia Stabile Assai⁵⁴⁴. Nel carcere di S. Vittore a Milano dall'esperienza del Ticvin Società Teatro, diretto da Donatella Massimilla dal 1989, nascono il gruppo-sartoria ALICE T (sezione femminile) e la Compagnia La Nave dei Folli (sezione Lunghe Pene,

⁵⁴⁰ Si fa riferimento alle seguenti iniziative: Convegno Internazionale *Teatro come ambiente arricchito*, Sapienza Università di Roma, I e II edizione, rispettivamente 2015 e 2018; Rassegna di teatro carcere *Destini incrociati*, Roma, IV edizione 2017 e Lastra a Signa, V edizione 2018; Giornata di Studi sul teatro sociale *Per-formare il sociale*, Sapienza Università di Roma - Teatro India, Roma, 2018; Festival *Trasparenze* di Modena, edizione 2018; Corso Nazionale di Formazione CESP *La Giornata Nazionale del mondo che non c'è*, III edizione 2018; Workshop intensivo per operatori artistici nell'ambito del progetto *Per aspera ad astra*, Volterra, I edizione 2018; Presentazione della rivista «Quaderni di Teatro carcere», n. 5-6, DAMS Università di Bologna, 2018; Convegno Internazionale *I teatri della diversità*, Urbani, edizioni XIX e XX, rispettivamente 2018 e 2019; Convegno Internazionale di Studi *La pedagogia nel teatro sociale*, Sapienza università di Roma, 2019; Seminario Nazionale CESP *Con lo sguardo "di dentro"*, Matera, 2019; Giornate di Studio *Per fare il teatro che ho sognato*, Sapienza Università di Roma, 2019; Ciclo di incontri con esperti sul tema del Teatro Carcere organizzati da Fundacja Jubilo. Nel 2020 convegni e iniziative si sono svolte on-line: intervista di Martina Storani ai registi Stefano Tè e Diego Pileggi riguardo al Progetto Europeo *Freeway*, svolta su piattaforma, disponibile sul canale Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=vrExFewQhNU>>; Evento on-line *To Care to Play - La qualità delle relazioni tra teatro e cura*, associazione ASINITAS di Roma, 2020; Meeting *Pratiche e arti performative tra carcere e territorio*, organizzato da Pareti Ispirate - PAD Research, 2020.

⁵⁴¹ L'osservazione permanente è relativa alla Compagnia FACT di Roma, a partire dal 2014, e al lavoro di Fundacja Jubilo in Polonia, dal 2018. Per periodi più brevi si è assistito al lavoro e agli spettacoli della Compagnia #SineNOMine, sezione A.S. di Spoleto e alle attività del Collettivo Metropolitano, sezione detenuti comuni del carcere di Prato. La visione degli esiti di numerose altre associazioni è avvenuta contestualmente alla partecipazione ai festival e alle rassegne sopra indicati.

⁵⁴² Cfr. G. Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito*, cit., pp. 129-131.

⁵⁴³ Per una mappatura aggiornata al 2020 cfr. <https://padlet.com/martistor/mappaturateatrocarcere>.

⁵⁴⁴ Cfr. A. Turco, *Compagnia Stabile Assai*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 179-181:179.

maschile), che porteranno alla crescita delle attività fino alla ri-fondazione dell'associazione come CETEC (Centro Europeo Teatro e Carcere) nel 1999⁵⁴⁵. Dal 1992 Manola Scali lavora nella Casa di reclusione di Porto Azzurro, fondando nel 1997 l'associazione Dialogo e la Compagnia Il Carro di Tespi⁵⁴⁶. La cooperativa e.s.t.i.a. sperimenta attività teatrali dapprima nella sezione dedicata alle tossicodipendenze della Casa circondariale di San Vittore, mirando a fornire un accompagnamento al percorso più che alla realizzazione di spettacoli, data l'estrema incostanza delle presenze con un ricambio di partecipanti altissimo⁵⁴⁷, per poi raggiungere una condizione più salda a Bollate. Michelina Capato Sartore, regista di e.s.t.i.a., indica come nel passaggio da S. Vittore alla Casa di reclusione di Bollate, sempre a Milano, sia stato relativamente più semplice fondare la Compagnia In-Stabile e ottenere una convenzione con l'istituto, per garantire serate di apertura al pubblico esterno e la considerazione dell'attività teatrale come attività lavorativa per gli attori detenuti⁵⁴⁸. Le compagnie teatrali stabili coordinate da La Ribalta Centro Studi Enrico Maria Salerno all'interno del carcere di Rebibbia NC sono due: la Compagnia Liberi Artisti Associati, nata nel 2003 e diretta da Fabio Cavalli nella sezione Alta Sicurezza (G12 A.S.)⁵⁴⁹, insieme alla quale i fratelli Taviani hanno girato il film vincitore dell'Orso d'oro a Berlino *Cesare deve morire*⁵⁵⁰, e la Compagnia EvadereTeatro, composta dai detenuti della sezione Lunghe Pene (G8), avviata nel 2008 da Laura Andreini Salerno e Valentina Esposito e condotta attualmente da Laura Andreini Salerno⁵⁵¹. Assume carattere di stabilità anche la Compagnia della Casa di reclusione di Saluzzo, diretta da Grazia Isoardi dell'associazione Voci Erranti sin dal 2002⁵⁵². Si ricordano inoltre le più recenti esperienze di Opera Liquida, diretta da Ivana Trettel nella Casa di reclusione di Milano-Opera dal 2009⁵⁵³; la Compagnia AdDentro diretta da Ludovica Andò dell'associazione Sangue Giusto, nella Casa di reclusione di Civitavecchia, ancora dal

⁵⁴⁵ Per approfondimenti sulla storia dell'associazione CETEC cfr. <<https://www.cetec-teatro.it/storia/>> (28/10/2020).

⁵⁴⁶ Cfr. M. Scali, *Il Carro di Tespi*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 161-162: 161.

⁵⁴⁷ Cfr. M. C. Sartore, *e.s.t.i.a./Teatro In-Stabile*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 126-134: 129.

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 129-130.

⁵⁴⁹ Cfr. sito de La Ribalta Centro Studi Enrico Maria Salerno, <<http://www.enricomariasalerno.it/>> (28/10/2020).

⁵⁵⁰ Cfr. F. Caprara, *I fratelli Taviani vincono l'Orso d'Oro*, in «La Stampa», 18 febbraio 2012, visionato on-line al sito <<https://www.lastampa.it/spettacoli/2012/02/18/news/i-fratelli-taviani-vincono-l-orso-d-oro-1.36501345>> (28/10/2020).

⁵⁵¹ Cfr sito dell'associazione, <<http://www.enricomariasalerno.it/>> (28/10/2020).

⁵⁵² Cfr. sito dell'associazione Voci Erranti, sezione Teatro e carcere: <<http://vocierranti.org/teatro-in-carcere/>> (28/10/2020).

⁵⁵³ Per quanto concerne le associazioni e le compagnie di più recente costituzione è necessario utilizzare, accanto ad eventuali articoli, le rispettive pagine web e i social media, non essendo incluse nei volumi pubblicati fino al 2009. Per Opera Liquida cfr. <<https://www.facebook.com/operaliquida/>> (28/10/2020).

2008⁵⁵⁴; la Compagnia #SineNOmine di Giorgio Flamini, nata dopo tre anni di laboratorio teatrale svolto nel carcere di Spoleto A.S. e formalizzatasi nel 2014⁵⁵⁵ e la Compagnia Le Donne del Muro Alto, della sezione A.S. della Casa di reclusione Rebibbia Femminile, guidata da Francesca Tricarico dell'associazione Per Ananke dal 2013⁵⁵⁶.

È bene specificare che non tutte le esperienze, nemmeno quando presentano carattere di regolarità, riescono o scelgono di strutturarsi come compagnia. Il filo rosso che accomuna quelle appena elencate è infatti il carattere "reclusivo" in senso stretto del carcere dentro cui operano: Case di reclusione, sezioni di Alta Sicurezza, regimi detentivi chiusi o pene con lungo decorso. Emerge dunque la forte connessione tra l'ambiente penale e la conformazione delle esperienze, che spesso cercano di raggiungere una stabilità anche se la presenza dei detenuti è meno continuativa, organizzandosi in gruppi più fluidi.

In alcuni casi gli operatori non prediligono la costanza, come Riccardo Vannuccini dell'associazione Artestudio, regista pioniere del teatro recluso che dal 1984 opera all'interno del carcere romano Regina Coeli. Vannuccini dichiara di non aver potuto creare una compagnia, ma ritiene anche che la continuità pluriennale della presenza all'interno dello stesso istituto non sia salutare, bensì a rischio di «assuefazione» e foriera di «malsani automatismi»⁵⁵⁷. Nella pagina del sito dell'associazione relativa al progetto "Teatro a righe", che è anche il nome dell'annuale rassegna teatrale organizzata da Artestudio a Regina Coeli, è però indicata la compagnia reclusa Jesse James⁵⁵⁸. Questo cambio di direzione potrebbe essere legato alla nuova conduzione, che è attualmente affidata ad altri membri dell'associazione⁵⁵⁹.

Chi lavora nelle Case Circondariali, come accennato, si trova spesso a dover sopperire al problema del *turn over* dei detenuti partecipanti. Il regista Claudio Montagna dell'associazione Teatro e Società (prima denominata CAST) lavora nella Casa circondariale di Torino⁵⁶⁰ dal 1994, ma nonostante la continuità del laboratorio il via vai degli attori non crea le premesse per la fondazione di una vera e propria compagnia. Montagna parla però del

⁵⁵⁴ Si veda la pagina Facebook della Compagnia AdDentro, cfr. <<https://www.facebook.com/compagniaaddentro/>> (28/10/2020).

⁵⁵⁵ Cfr. pagina Facebook della Compagnia #SineNOmine, <<https://www.facebook.com/sinenominecompagnia/>> (28/10/2020).

⁵⁵⁶ Si faccia riferimento al sito della Compagnia Le Donne del Muro Alto, cfr. <<http://www.ledonnedelmuroalto.it/chi-siamo/>> (28/10/2020).

⁵⁵⁷ Cfr. R. Vannuccini, *Artestudio*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 175-178: 176.

⁵⁵⁸ Il nome della compagnia compare nel sito dell'associazione Artestudio, sezione Progetti, relativamente al festival *Teatro a righe*, cfr. <<http://artestudioteatro.it/progetti/project-3/>> (28/10/2020).

⁵⁵⁹ Per l'attuale formazione del gruppo Artestudio cfr. <<http://artestudioteatro.it/>> (28/10/2020).

⁵⁶⁰ Per approfondimenti cfr. C. Montagna, *C.A.S.T.*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 120-121; sito dell'associazione Teatro e Società (ex CAST) cfr. <<http://www.teatrosocieta.it/cosa-facciamo/teatro-e-sociale.html>> (28/10/2020).

consolidamento di una "cultura teatrale" «come se, a prescindere dall'alternarsi delle persone e dei loro problemi, il genio del teatro, una volta insediato tra quei muri, avesse impregnato l'ambiente di sé e ora catturi ogni individuo appena arriva»⁵⁶¹.

Gianfranco Pedullà, direttore del Teatro Popolare d'Arte, attualmente lavora nella Casa di reclusione di Livorno Gorgona, ma inizia la sua esperienza di regista di Teatro Carcere proprio all'interno di due Case circondariali, ad Arezzo (dal 1992) e a Pistoia (dal 2005). Pedullà, come Montagna, testimonia le difficoltà legate al contesto di intervento:

Una condizione di estremo disagio per chi fa teatro nelle case circondariali è il continuo precariato delle presenze: precariato fisico (i detenuti vanno e vengono continuamente dal carcere e spesso si fermano per poco tempo) e precariato psicologico (essendo spesso in attesa di giudizio). Nel corso degli anni, poi, è aumentata la popolazione extracomunitaria con forti disagi comunicativi sul piano della lingua e, soprattutto, delle condizioni di indigenza e povertà. Analogamente sono aumentati i detenuti per detenzione e spaccio di droga (a causa della nota legge) e si è abbassata (mi sembra) l'età dei detenuti, ora spesso alla prima, traumatica esperienza carceraria⁵⁶².

Anche Horacio Czertok dal 2005 dirige un gruppo di teatro recluso nato all'interno di una Casa circondariale, tuttavia ha sin da principio il chiaro obiettivo di costituire una compagnia. Czertok, regista dell'associazione Teatro Nucleo, inizia il percorso teatrale con i detenuti della Casa circondariale di Ferrara soltanto quando ha la garanzia di poter lavorare continuativamente:

[...] noi abbiamo iniziato solo quando abbiamo avuto le garanzie di poter operare almeno per tre anni con frequenza almeno bisettimanale, e quando è stata accettata l'idea che intendevamo muoverci verso la creazione di una vera e propria compagnia teatrale. [...] L'eccessivo *turn over* rischia di dilapidare esperienze preziose e il costituirsi di una memoria collettiva; d'altronde essendo la Casa Circondariale per molti versi un luogo di transito la cosa è normale. Altrimenti dovremo accettare di lavorare solo con fine pena lunghi, ma non lo abbiamo scelto⁵⁶³.

Senza dubbio però non può trattarsi di una compagnia stabile sul modello di quelle create nelle sezioni di Alta Sicurezza. Scrive infatti Czertok: «Contrariamente al carcere di Volterra, dove agisce Armando Punzo, il carcere di Ferrara è una Casa Circondariale, quindi vi sono pochissime pene lunghe, di 15/20 anni, ma la maggior parte sono pene medio-corte, di

⁵⁶¹ C. Montagna, *C.A.S.T.*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., p. 121.

⁵⁶² G. Pedullà, *Teatro Popolare d'Arte*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 158-160: 159.

⁵⁶³ H. Czertok, *Teatro Nucleo laboratorio teatrale in carcere*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 148-149: 148.

4/8 anni»⁵⁶⁴. Come distinguere allora le compagnie stabili da quelle create nelle Case circondariali?

Enrichetta Vilella, Responsabile dell'Area Pedagogica della Casa circondariale di Pesaro, adotta una definizione interessante relativamente alla costituzione della Compagnia Lo Spacco, nata nel 2002 dall'esperienza dell'associazione Aenigma, attiva nello stesso istituto:

In altri contesti, si sarebbe trattato di un traguardo naturale, ma non è così in una casa circondariale. Un carcere circondariale, infatti, ospita persone ancora in attesa di giudizio, e persone condannate ad una pena alla detenzione non superiore ai 5 anni, persone quindi le cui sorti, in termini di tempo di permanenza nella struttura, sono molto dubbie. [...] Una compagnia instabile, dunque, non era una confortante prospettiva. Il miracolo, però, si è compiuto, grazie soprattutto alla vocazione "politica" [...] che ha sempre caratterizzato il laboratorio. Si è venuto a stabilizzare un meccanismo a staffetta nel quale il testimone passa di mano in mano tra i vecchi ed i nuovi partecipanti dando, come nella sequenza dei fotogrammi in un film, la sensazione di una continuità e di una coerenza narrativa davvero strabiliante. Capovolgendo il concetto di compagnia di giro, la compagnia de Lo Spacco, dei detenuti e delle detenute della casa circondariale di Pesaro, potrebbe essere definita una *compagnia di staffetta*. A girare non è la compagnia ma, nella compagnia, gli attori⁵⁶⁵.

La compagnia Lo Spacco rappresenta per certi aspetti un'eccezione: la composizione mista di attrici detenute e attori detenuti è una formazione assolutamente peculiare⁵⁶⁶. La soluzione alla questione del genere unico degli attori viene infatti solitamente risolta attraverso la creazione di progetti integrati con scuole di vario ordine e grado, o con l'inserimento di attrici e attori professionisti.

"Compagnia di staffetta" sembra comunque una definizione calzante per tutte quelle esperienze che si strutturano come compagnia, ma che non presentano la stessa costanza nella formazione delle compagnie stabili, tipiche delle Case di reclusione. La Compagnia Il Gabbiano di Arezzo diretta da Pedullà, quella di Czertok a Ferrara, Lo Spacco di Pesaro e Jesse James di regina Coeli potrebbero essere tutte considerate compagnie "di staffetta".

Un'altra formula, riscontrata nel caso del gruppo formato sotto la guida di Livia Gionfrida di Metropopolare nella Casa circondariale di Prato, è quella del Collettivo, che sottolinea una formazione in parte stabile, in parte aperta alle incursioni di professionisti di

⁵⁶⁴ Intervista ad Horacio Czertok in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 2, 2014, p. 26.

⁵⁶⁵ E. Vilella, *Un posto attivo nel territorio*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 106-111: 111.

⁵⁶⁶ Cfr. B. Attanasio, *A volte quando si perde si può vincere*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 273-275: 273.

vare ambiti artistici che intervengono nella formazione degli attori detenuti o negli spettacoli e che non distingue tra le attività svolte nel carcere o al suo esterno⁵⁶⁷.

Sicuramente nell'eventuale strutturazione delle compagnie incide inoltre l'età, per così dire, del progetto di Teatro Carcere stesso che, qualora fosse avviato recentemente, potrebbe non aver avuto ancora la possibilità di formalizzarsi. È questo il caso di Alessia Gennari, regista e conduttrice del laboratorio svolto nella Casa di reclusione di Vigevano nella sezione maschile per reati comuni dal 2014. La regista e alcune collaboratrici si uniscono nell'associazione ForMattArt nel 2016, dando maggiore sostegno alle attività svolte in carcere e allargando le progettualità⁵⁶⁸. Gennari, a seguito della crescita dell'esperienza, esprime l'intenzione di creare una compagnia entro il 2021⁵⁶⁹.

Dunque, in linea generale si possono riscontrare delle caratteristiche ricorrenti, a seconda che la compagnia presa in esame sia una compagnia di staffetta o stabile.

In primo luogo le compagnie di staffetta, a causa della fluidità delle presenze, hanno bisogno di strategie drammaturgiche differenti, che rendano possibili le sostituzioni senza compromettere la struttura del lavoro, né la qualità dell'esperienza del singolo attore che vi prende parte. Una condizione di provvisorietà permanente che richiede quella che Pedullà chiama una «regia leggera che non pretende di imporre il suo segno da fuori ma da dentro, attraversando puntigliosamente tutta quell'enorme massa di contraddizioni»⁵⁷⁰:

Non dimentichiamo mai di lavorare in una Casa Circondariale che, a differenza delle carceri penali, è come un porto di mare. Sappiamo che ad ogni esperienza il gruppo teatrale muore e rinasce, sappiamo che difficilmente un attore, dopo avere provato il timore e il piacere di andare in scena, potrà partecipare allo spettacolo successivo. Sappiamo che spesso, anche negli ultimi giorni prima del debutto, attori professionisti del Teatro popolare d'arte debbono entrare in scena e sostituire qualche attore trasferito in altro carcere o, nei casi più fortunati, rimesso in libertà. una fatica di Sisifo!⁵⁷¹

⁵⁶⁷ Le informazioni riguardo il Collettivo Metropolitano sono state raccolte grazie ad alcuni incontri avvenuti con la regista Livia Gionfrida e i suoi collaboratori nel giugno 2019, seguiti da una visita alla Casa circondariale di Prato durante una delle sessioni di lavoro.

⁵⁶⁸ Per le attività in carcere e i progetti paralleli svolti da ForMattArt, cfr. <<http://formattart.com/>> (28/10/2020). Si ricordino ad esempio la partecipazione come partner di Carte Blanche alla III edizione del Progetto *Per aspera ad astra* 2020-2021 e all'incontro on-line *Pratiche e arti performative tra carcere e territorio*, organizzato da Pareti Ispirate - PAD Research, 2020.

⁵⁶⁹ Alcune delle informazioni sulle attività condotte da Alessia Gennari sono fornite dalla stessa regista. Una prima conoscenza tra Gennari e chi scrive è avvenuta contestualmente alla Rassegna *Destini Incrociati* del 2017 a Roma. L'anno seguente l'incontro è avvenuto a Lastra a Signa, dove si svolge la stessa Rassegna. In questa occasione si è avuta la possibilità di assistere allo spettacolo *Dalla mia finestra si vedono le montagne*, realizzato da Gennari con gli attori della Casa di reclusione di Vigevano. Fa seguito la comune partecipazione al workshop intensivo durante la I edizione del progetto *Per aspera ad astra*, organizzato dall'associazione capofila Carte Blanche a Volterra nel 2018, per una settimana. Da quel momento lo scambio è stato informale e costante.

⁵⁷⁰ G. Pedullà, *Alla periferia del cielo. Percorsi teatrali e umani nel carcere di Arezzo*, Titivillus, Corazzano 2007, p. 35.

⁵⁷¹ Ivi, p. 36.

Al contrario il limite delle compagnie stabili di Alta Sicurezza risiede nell'impossibilità, o comunque in una forte riduzione delle occasioni di uscire dall'edificio penale per eventuali tournée. Le traduzioni da un istituto detentivo all'altro e i viaggi verso i teatri cittadini richiedono infatti sia un forte dispiegamento di risorse, sia l'idoneità del detenuto all'ottenimento dei permessi necessari. Anche quando la macchina burocratica viene propriamente mossa nei tempi utili e si ricevono le autorizzazioni, non è poi raro che queste vengano improvvisamente ritirate.

Una seconda differenza risiede nelle strategie che i conduttori delle compagnie di staffetta devono adottare per assicurare continuità al lavoro. Il passaggio più graduale che si verifica nelle compagnie stabili, dove raramente l'abbandono di uno degli attori è improvviso, viene sostituito dalla creazione di una memoria dell'esperienza, costruita attraverso la comunicazione delle attività al resto della popolazione detenuta. Per questo la proposta degli spettacoli al pubblico interno al carcere non rappresenta soltanto un momento distensivo o di festa, ma la costruzione di un archivio umano che garantirà la sopravvivenza del laboratorio stesso, soprattutto nel caso di gruppi di lavoro poco stabili.

La forma stessa degli esiti rispecchia le modalità di lavoro adottate. In luogo di uno spettacolo molto strutturato a livello narrativo e personaggi molto definiti, nei casi di compagnie di staffetta o gruppi ancor meno definiti si predilige la prova aperta, lo studio o la *performance*, una spettacolarità che adotta forme più aperte e fluide.

Una costante imprescindibile è invece il regista-conduttore, che rappresenta il vero pilastro delle compagnie stabili quanto dei gruppi più irrequieti. È nella figura del regista che si identifica la compagnia o che si rende davvero continuativa l'esperienza. Tutto può cambiare, ma avrà sempre una chiara identità finché conserva il suo direttore. Essendo prima di tutto un formatore, sia che abbia fini solamente artistici sia che ne abbia anche di pedagogici, il regista imprime una sorta di marchio sulla compagnia e probabilmente anche sugli attori. Nel passaggio da un laboratorio di teatro ad un altro, a seguito di un trasferimento di istituto, il detenuto attore vive l'ulteriore sofferenza del distacco non solo dal contesto del laboratorio teatrale, ma anche dalla metodologia e dalla poetica di quel determinato regista. L'attore G. ad esempio, detenuto tradotto dal carcere di Rebibbia N.C. alla Casa di reclusione di Volterra, esprime una certa indifferenza per i grandi apparati scenici utilizzati da Punzo, preferendo «il teatro bello» che faceva «di là»⁵⁷². Le modalità di conduzione di Punzo non comunicano a G. ciò che sono in grado di comunicare agli altri attori della Compagnia della

⁵⁷² Il commento è emerso da un momento di confronto tra chi scrive e l'attore G. durante il workshop intensivo *Per aspera ad astra*, I edizione, 2018.

Fortezza, perché G. non conosce né quel linguaggio né quelle prassi di costruzione scenica. Anche il fatto che gli attori ex detenuti confluiscano più facilmente e più volentieri nel mondo del cinema, invece che in altre compagnie teatrali, potrebbe in parte avere a che fare con questo aspetto. Certamente il cinema predilige la "verità" di cui sono portatori questi attori, ma le due attività (cinema e teatro) non si escluderebbero necessariamente a vicenda.

Tornando alle esperienze teatrali recluse, vi sono poi le dovute eccezioni, che non possono essere affatto inquadrare all'interno dei parametri indicati. Si fa riferimento in particolare a quei conduttori che ricorrono all'utilizzo di tecniche di teatroterapia strettamente dette, o a forme che prevedono l'uso delle tecniche del Teatro dell'Oppresso (TdO) ideato da Boal.

Si pensi ad esempio al gruppo TeatroInBolla⁵⁷³, che lavora nella Casa di reclusione di Milano-Bollate con tecniche di teatroterapia legate al corpo e all'emozionalità. I detenuti che prendono parte alle attività sono spesso dei reparti protetti, come il Settimo reparto di Bollate, dove sono accolti i *sex offenders*:

Non esiste un copione e ancor meno dei personaggi. Si fa un lavoro introspettivo legato soprattutto sulle emozioni attraverso l'artigianalità⁵⁷³ attoriale. Ciò non toglie che sovente al termine di questi laboratori si possa arrivare alla Transizione Teatrale (così definita in Teatroterapia) come dono ad un ipotetico pubblico, di solito scritto dagli stessi componenti del laboratorio. La mia esperienza è stata all'interno del Settimo Reparto protetti di Bollate (reati contro la persona, pedofilia, stupri, maltrattamenti) e con questa tipologia di detenuti ci sono maggiori restrizioni. Infatti pur arrivando alla conclusione con una breve transizione teatrale non è stato possibile alcun tipo di possibilità con una presenza di pubblico esterno⁵⁷⁴.

L'esempio più importante di utilizzo di tecniche di TdO in laboratori di Teatro Carcere è rappresentato dalla Cooperativa Giolli, guidata da Roberto Mazzini. Già impegnato sul fronte della lotta alla marginalità e dopo aver sperimentato il TdO per la prima volta in carcere al femminile di Piacenza, Mazzini avvia un laboratorio permanente negli istituti di Reggio Emilia⁵⁷⁵.

La cooperativa adotta anche una forma progettuale itinerante, basata sulla collaborazione con altre associazioni, come Teatro Aenigma, che sperimenta il Teatro-Forum nei penitenziari marchigiani tra il 2006 e il 2007⁵⁷⁶:

⁵⁷³ Per approfondimenti sull'associazione TeatroInBolla cfr. < <https://teatroinbolla.org/teatroterapia-e-carcere/> (28/10/2020).

⁵⁷⁴ L'estratto riportato deriva da uno scambio di mail tra Salvatore Ladiana, teatroterapeuta conduttore del laboratorio, e chi scrive, avvenuto nel gennaio 2018.

⁵⁷⁵ Cfr. Intervista a Roberto Mazzini, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 3, 2015, p. 55.

⁵⁷⁶ Cfr. R. Mazzini, *A Pesaro, Ancona, Fossombrone, Macerata Feltria esperimenti nel nome di Augusto Boal con il Teatro Aenigma*, in V. Minoia, (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto. Atti dai primi dieci convegni*

Il TdO, sulla scia del pensiero pedagogico di Paulo Freire, mira a coscientizzare, ovvero a stimolare la presa di coscienza critica della persona, nella comunione con gli altri suoi simili, per passare da un ruolo passivo, che si fa determinare dal contesto e dagli eventi, a un ruolo attivo, umanizzante e trasformatore.

Nel progetto di cui si parla la tecnica utilizzata per interagire coi diversi pubblici è stata il Teatro-Forum. Questa tecnica prevede che dopo una prima presentazione della storia a un pubblico, questi intervenga per modificare la scena quando viene ripresentata per la seconda volta. Tecnicamente ogni spett-attore (come lo chiama Boal) può dire stop e portare in scena la sua idea di cambiamento sostituendosi a uno dei personaggi, quello che secondo lui subisce un'ingiustizia, una situazione spiacevole, un'oppressione.

Ogni idea del pubblico viene sperimentata e un personaggio esterno alla scena, chiamato Jolly, conduce il dibattito e gli interventi, cercando di approfondire la situazione, mostrando le conseguenze delle azioni e i risultati, senza giudicare ma lasciando che sia il pubblico a riflettere liberamente⁵⁷⁷.

Attraverso l'individuazione di un tema comune, montando tutto in una sequenza logica e teatrale, l'obiettivo non è la realizzazione di una scena, ma far esprimere il gruppo:

Noi partiamo dai vissuti e dalle speranze dei partecipanti al laboratorio. Nella modalità del TdO solitamente si mette in scena una situazione di tensione senza fornire la soluzione; il pubblico interviene con delle ipotesi che gli attori mettono in scena, l'obiettivo è quello di far vedere il maggior numero di possibilità di risoluzione senza identificare quella più o meno buona. [...] In carcere c'è la tendenza a rimarcare che una cosa tornerà esattamente come è sempre stata. Il difficile è combattere da dentro questa mentalità che non permette agli stessi reclusi di trovare alternative o possibilità⁵⁷⁸.

Esistono infine esperienze liminali, volte ad accompagnare i detenuti anche dopo la dimissione, al fine di portare a reale compimento la formazione teatrale degli attori e di realizzare il fine risocializzante previsto dalla Costituzione. Ci sono diversi esempi di compagnie interne che riaccolgono cittadini ex detenuti in qualità di tecnici o di attori, come pure di qualche attore ex detenuto accolto in compagnie esterne. Un intervento sistematico in tal senso si realizza nella Compagnia FACT di Roma, diretta da Valentina Esposito.

Se da un lato il progetto FACT si prefigge di proseguire l'attività svolta all'interno della Casa Circondariale di Rebibbia N.C. come accompagnamento alla rimessa in libertà, in linea con quelle che sono le finalità costituzionali della pena⁵⁷⁹, dall'altro gli stessi attori-detenuti della compagnia della Sezione G8 manifestano spontaneamente il desiderio di un "dopo":

(dal 2000 al 2009), in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», anno XV, n. 97, 2010, pp.273-285: 273.

⁵⁷⁷ R. Mazzini, *A Pesaro, Ancona, Fossombrone, Macerata Feltria sperimenti nel nome di Augusto Boal con il Teatro Aenigma*, cit., p. 274.

⁵⁷⁸ Cfr. Intervista a Roberto Mazzini, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 3, 2015, p. 56.

⁵⁷⁹ Cfr. Costituzione della Repubblica Italiana, art. 27 c.3, dal sito del Senato della Repubblica: <https://www.senato.it/1025?sezione=120&articolo_numero_articolo=27> (27/06/2019).

Nel corso dei dodici anni di attività a Rebibbia N.C. molti sono stati i casi di cittadini reclusi che una volta concluso il periodo di detenzione hanno espresso il desiderio di proseguire il percorso formativo e artistico intrapreso dentro le mura del Carcere, desiderio che costituisce la verifica più significativa del senso e del valore dell'attività teatrale dal punto di vista trattamentale, della presa di coscienza dei principi della responsabilità individuale e collettiva nell'ambito di un gruppo di lavoro, dello sviluppo del livello di comunicazione e relazione con gli altri, di adesione a un progetto comune, della nascita di una passione autentica per un'avventura artistica e umana nuova e sorprendente⁵⁸⁰.

Su queste premesse Valentina Esposito elabora l'idea di una struttura permanente di accoglienza per quei detenuti in via di dimissione che scelgono di approfondire il percorso di formazione e professionalizzazione nell'ambito dello spettacolo. Grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo dell'Università Sapienza di Roma nasce la fucina di Fort Apache, dall'incontro tra il microcosmo del carcere e gli ambienti della cultura: chiuse le pesanti blindate del penitenziario romano, si aprono le porte della piccola sala del Teatro Abarico di Roma.

Lo spazio del laboratorio vive sin dal principio della forte tensione tra la detenzione, con le sue tematiche, e la società cosiddetta libera, che abita quello spazio insieme agli attori: docenti, artisti, collaboratori, studenti del Master in Teatro nel Sociale e Drammaterapia.

Nonostante l'incostanza di alcuni dei partecipanti⁵⁸¹ e le variazioni interne al gruppo, la costituzione di una compagnia stabile è funzionale al conseguimento di una formazione professionale che possa concretamente contribuire al reinserimento sociale degli attori ex detenuti e, in parte, al loro sostentamento economico. Reali possibilità in questo senso sono conferite dalle collaborazioni avviate programmaticamente da FACT con produzioni cinematografiche esterne, grazie alle quali gli attori della Compagnia, ex detenuti e non, hanno avuto diverse esperienze nel mondo del Cinema⁵⁸². Particolarmente significativa è la vicenda di Marcello Fonte, Palma d'Oro al Festival di Cannes 2018 e vincitore degli European Film Awards di Siviglia come Miglior Attore Protagonista per il film *Dogman* di Matteo Garrone. Marcellino – come lo chiamano affettuosamente gli amici e gli abitanti del quartiere romano di San Lorenzo di Roma – segue assiduamente attraverso la lente della sua piccola videocamera le prove della compagnia svolte negli spazi occupati del Nuovo Cinema

⁵⁸⁰ V. Esposito, *Il Teatro in Carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*, cit., pp. 80-81.

⁵⁸¹ Come si è avuto occasione di dire, il momento della scarcerazione è estremamente delicato e il ritorno alla libertà fornisce una grande quantità di nuovi stimoli. Inoltre ci sono le relazioni affettive da ricostruire, la ricerca di impiego, le tentazioni della vita "di prima". Pertanto tenere unito il gruppo è un lavoro complesso.

⁵⁸² Dal 2014 ad oggi gli attori di Fort Apache Cinema Teatro hanno lavorato con Francesca Comencini, Claudio Caligari, Stefano Sollima, Sidney Sibilia, Daniele Luchetti, Matteo Garrone, Valerio Mastandrea, Marco Ponti, solo per citarne alcuni. Attualmente è attiva una collaborazione stabile con Iona Marcangelo - Agenzia PlanetFilm Consulenze Cinematografiche, cfr. <<http://www.planetfilm.it/>> (08/10/2020).

Palazzo⁵⁸³. Ruggero, uno degli attori ex detenuti, colpito da un malore improvviso viene tragicamente a mancare proprio il giorno della rappresentazione al Cinema Palazzo. Per la regista, come per il resto della Compagnia, viene naturale chiedere a Marcellino di raccogliere il testimone. Non si può immaginare nessun altro calcare il palco, letteralmente, nelle scarpe di Ruggero⁵⁸⁴.

Da questo momento Marcellino diventa parte integrante della Compagnia FACT e, come gli altri attori del gruppo, ha la possibilità di essere valutato da professionisti del cinema e dello spettacolo. È prassi consolidata di FACT, infatti, trasformare gli spettacoli in occasioni di incontro con casting e produzioni. Proprio durante una replica al Cinema Palazzo Marcello sarà notato da Ciro Scognamiglio⁵⁸⁵, *first assistant director* del premiatissimo film di Garrone⁵⁸⁶. L'esperienza dunque, nonostante le problematiche legate alle condizioni precarie dei partecipanti e alle variazioni delle adesioni che agiscono sugli equilibri del gruppo di lavoro, cresce velocemente. Dopo poco si costituisce ufficialmente, a supporto di una progettualità di più ampio respiro, anche l'Associazione Culturale Fort Apache Teatro⁵⁸⁷: nel corso degli anni l'attività non si limita alla produzione di spettacoli teatrali, ma si apre alla prospettiva di nuove iniziative.

4.2.2 Repertori

Un interessante punto di riflessione emerge dalla questione dei repertori utilizzati, partendo dai quali si possono dare conto di una serie di fattori: la ricorrenza di alcuni autori e opere suggeriscono la possibilità di osservare gli spettacoli del Teatro Carcere sottoforma di repertorio, anzi, di repertori unificati.

⁵⁸³ Dal mese di settembre 2015 la Compagnia, con sede istituzionalmente riconosciuta presso il Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza, sposta la sede operativa dal Teatro Abarico al Nuovo Cinema Palazzo.

⁵⁸⁴ A. Porcheddu, *Valentina Esposito: il mio lavoro tra carcere, teatro e una palma d'Oro*, in «Gli Stati Generali», 14/06/2018. Cfr. <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/valentina-esposito-il-mio-lavoro-tra-carcere-teatro-e-una-palma-doro/>> (28/10/2020).

⁵⁸⁵ Cfr. C. Scognamiglio, *Filmography* al sito IMDb: <<https://www.imdb.com/name/nm2859971/>> (08/08/2019).

⁵⁸⁶ Il film ha ricevuto numerosi riconoscimenti da parte di vari circuiti, come il Festival di Cannes 2018, i Nastri d'Argento 2018, i David di Donatello 2019, il BAFTA-British Academy of Film and Television Art 2019 e gli European Film Award 2018. Per l'elenco completo cfr. <<https://www.mymovies.it/film/2018/dogman/premi/>> (08/08/2019).

⁵⁸⁷ La formalizzazione avviene in data 26 settembre 2016, così come riportato nell'Atto Costitutivo dell'Associazione.

Posto che assai raramente – fino ad oggi si è assistito ad un solo caso⁵⁸⁸ – le compagnie di attori detenuti mettono in scena i testi della grande tradizione drammaturgica senza rimaneggiamenti, è altrettanto vero che si possono determinare degli autori e dei poli tematici attorno cui le drammaturgie si snodano. In questa direzione va il recente lavoro *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, di Rossella Mazzaglia, in cui l'autrice individua nelle riscritture del Teatro Sociale del «burattino collodiano [...] letture esistenzialiste e parallelismi rispetto al processo di definizione e di rappresentazione individuale e sociale della collettività»⁵⁸⁹.

Accanto al *Pinocchio* di Collodi, diverse opere di Shakespeare (*La Tempesta*, *Amleto*, *Otello*, *Romeo e Giulietta* ecc.), le tragedie greche, *L'Odissea* e più in generale il tema del viaggio, *l'Ubu Roi* di Jarry, i testi di Samuel Beckett e di Bertolt Brecht, le opere teatrali in napoletano di Eduardo de Filippo e i testi di autori che hanno sperimentato in prima persona la detenzione, su tutti Genet, sono spesso usate in varia misura come testo, spunto iniziale o materiale drammaturgico.

Oltre a rappresentare l'ennesima conferma di una decisa continuità del fenomeno, l'osservazione dei repertori per filoni crea una risonanza fra un'esperienza e l'altra, consentendo di individuare le principali tematiche del teatro recluso. Queste ricorrenze non stanno certo ad indicare la possibilità di leggere il Teatro Carcere come un genere, al contrario ogni messinscena, se osservata da vicino, riafferma la sua differenza, esprimendo semmai le molteplici possibilità di lettura di ciascuna opera. Si prenda ad esempio il *corpus* shakespeariano e il suo uso nelle produzioni del teatro recluso. Considerando gli spettacoli realizzati in trent'anni di Teatro Carcere emerge chiaramente un indiscusso primato del Bardo. Soltanto "le tempeste" sono decine: a partire dal 1996, quando Pedullà ad Arezzo⁵⁹⁰ mette in scena per la prima volta dal 1985 *La Tempesta* nella versione tradotta da Eduardo De Filippo⁵⁹¹, fino ad avere addirittura tre allestimenti nel solo 2019, realizzati da Empatheatre nella Casa di reclusione di Massa⁵⁹², Krill nel carcere fiorentino di Sollicciano⁵⁹³ e da I Sacchi

⁵⁸⁸ Si fa riferimento allo spettacolo *Studio per un finale*, allestimento del celebre *Finale di partita* di Beckett, realizzato dal Collettivo Metropolitano nella Casa circondariale di Prato, per la regia di Livia Gionfrida, cui ho assistito al Teatro Palladium di Roma in occasione della rassegna di Teatro Carcere *Destini Incrociati*, il 17 novembre 2017.

⁵⁸⁹ R. Mazzaglia, *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, in «Acting Archives Review», anno VI, n. 12, novembre 2016, pp. 66-100.

⁵⁹⁰ Cfr. G. Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit., pp. 41-44.

⁵⁹¹ Si faccia riferimento all'interessante studio di A. Sapienza, *Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: La tempesta di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo*, Carocci, Roma 2013.

⁵⁹² Cfr. "Il teatro oltre la tempesta": i detenuti interpretano Shakespeare, s.n., in «La gazzetta di Massa e Carrara», giugno 2019, <<https://www.lagazzettadimassaecarrara.it/cultura/2019/06/il-teatro-oltre-la-tempesta-i-detenuti-interpretano-shakespeare/>> (28/10/2020).

di Sabbia nella circondariale di Pisa⁵⁹⁴. Vale la pena di segnalare inoltre il lavoro su Shakespeare sviluppato dalla Compagnia della Fortezza di Volterra⁵⁹⁵, che ha portato agli esiti *Shakespeare. Know well*⁵⁹⁶, un primo studio, e allo spettacolo *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare*⁵⁹⁷, realizzati rispettivamente nel 2015 e nel 2016⁵⁹⁸.

Per una analisi approfondita degli allestimenti shakespeariani delle compagnie recluse più note è utile fare riferimento agli studi di Beatrice Montorfano⁵⁹⁹, dottoranda dell'Università di Siena, che a partire dalla Tesi di Laurea Magistrale intitolata *Autore, attori e personaggi: Shakespeare nel teatro in carcere* (Università di Pisa, a.a. 2014-2015)⁶⁰⁰, sta conducendo ulteriori ricerche sull'argomento⁶⁰¹.

Nella storia delle rappresentazioni realizzate con attori detenuti il primo autore "ricorrente" a fare la sua comparsa è Jean Genet⁶⁰². Si tratta dello spettacolo *Sorveglianza speciale*, realizzato per il Festival dei Due Mondi dal Teatro Gruppo (poi Compagnia Stabile Assai) della Casa di reclusione di Rebibbia e diretto da Marco Gagliardo:

Il primo spettacolo esibito all'esterno delle mura carcerarie risale al 5 luglio 1982.

⁵⁹³ Notizie dello spettacolo sono rintracciabili sulla pagina Facebook della Compagnia di Sollicciano, guidata da Elisa Taddei dell'associazione Krill, cfr. <<https://www.facebook.com/teatrosollicciano>> (28/10/2020).

⁵⁹⁴ Gli operatori del gruppo I Sacchi di Sabbia hanno guidato un laboratorio integrato tra i detenuti del carcere di Pisa e cinque ragazzi del Gruppo Teatrale della Normale, con l'obiettivo di portare in scena il I Atto de *La Tempesta*, cfr. <<http://fact.sns.it/oltrefact/donbosco/>>

⁵⁹⁵ La Compagnia della Fortezza effettua una rilettura critica della produzione teatrale shakespeariana, attuandone una decostruzione. Scrive Armando Punzo: «Shakespeare ci consegna un'umanità persa nelle sue trame, inconsapevole di questa condizione e impossibilitata a trovare una via d'uscita. Se il Bardo è uno tra gli autori più rappresentativi del canone occidentale e ci ha creati per quello che siamo, vale la pena mettere tutto in discussione. Di Shakespeare non mi interessa il soggetto, ma la sua ombra. Dei suoi personaggi e intrighi che copiano la vita e le danno concretezza, mi interessa il non detto, il mancante, l'aspirazione a un'altra esistenza. L'ombra è l'altra faccia della medaglia, è il negato, il personaggio mancato da riscrivere per sottrazione, è il soggetto invisibile. I suoi uomini sono rozzi, ancora totalmente in preda all'essere umano ai suoi primordi. È superato. [...]». Estratto dal sito <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/shakespeare-know-well/>> (02/06/2021).

⁵⁹⁶ Si veda a tal proposito la pagina del sito della Compagnia della Fortezza dedicata allo spettacolo: <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/shakespeare-know-well/>> (02/06/2021).

⁵⁹⁷ Per approfondimenti sullo spettacolo si può fare riferimento al sito della Compagnia della Fortezza, cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/dopo-la-tempesta-lopera-segreta-di-shakespeare/>> (02/06/2021).

⁵⁹⁸ Per approfondimenti cfr. C. Valenti, *Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza*, in «Prove di Drammaturgia», nn. 1-2, 2016, pp. 4-13.

⁵⁹⁹ Per informazioni sulle attività di ricerca di Montorfano cfr. sezione Dottorandi dell'Università di Pisa: <<https://www.dfclam.unisi.it/it/ricerca/dottorati-di-ricerca/filologia-e-critica/dottori-e-dottorandi>> (28/10/2020).

⁶⁰⁰ La tesi di B. Montorfano, *Autore, attori e personaggi: Shakespeare nel teatro in carcere*; Facoltà Letterature e Filologie Europee dell'Università di Pisa, è disponibile e scaricabile: <<https://core.ac.uk/download/pdf/79618121.pdf>> (28/10/2020).

⁶⁰¹ Si vedano le pubblicazioni: B. Montorfano, *Shakespeare, a Basketball Court and Felicità: Collettivo Teatro Metropolitano in La Dogaia Prison, Prato*, «Textus», 3, 2018, in corso di stampa (peer-reviewed); B. Montorfano, *Beyond the walls of the page: Shakespeare in Italian prison theatre*, in C. Dente, F. Fedi (a cura di), *Journeys through Changing Landscape*, Pisa, PUP, 2017, pp. 411-418.

⁶⁰² Le maggiori opere drammaturgiche dell'autore usate nel Teatro Carcere sono: *Le serve* (1947); *Sorveglianza speciale* (1949); *I Negri* (1958). Dalla prosa *Il giovane criminale* (1948) e *Diario del ladro* (1949).

A Spoleto, nell'ambito del Festival dei Due Mondi, il Teatro gruppo della reclusione di Rebibbia, mise in scena «Sorveglianza speciale» di Jean Genet. Si trattò di un evento eccezionale per vari motivi, nel più importante dei quali si può individuare la disponibilità dell'autore a concedere ai detenuti, che gli avevano inviato una lettera in Marocco dove viveva, di poter interpretare l'opera che dal 1967 non era stata più rappresentata⁶⁰³.

A questo evento decisamente eccezionale fanno seguito una serie di altri allestimenti di questo e altri scritti di Genet, ovviamente riadattati, decostruiti e variamente innestati a ulteriori testi e materiali.

Nel 1996 Donatella Massimilla del CETEC (prima Ticvin Società Teatro) mette in scena nel carcere di San Vittore *Esercizio Genet*, a partire dal testo *Le serve*⁶⁰⁴ e nello stesso anno la Compagnia della Fortezza allestisce *I Negri* a Volterra, uno degli spettacoli più apprezzati del gruppo diretto da Armando Punzo⁶⁰⁵. Nel 2004 l'associazione Aenigma, guidata da Vito Minoia, mette in scena nelle case circondariali di Pesaro e di Ancona, rispettivamente *I Negri* e *Le serve*⁶⁰⁶. Fabio Cavalli insieme agli attori della Compagnia Teatro Libero di Rebibbia mette in scena *Il giovane criminale* nel 2007 e *Gadda VS Genet* nel 2008, entrambi accolti nel Cartellone Teatro e Carcere del Teatro Eliseo di Roma⁶⁰⁷. La Compagnia della Fortezza riprende la sua riflessione sull'artista criminale francese anche attraverso il saggio di Sartre a lui dedicato, in un lavoro biennale che porta a due esiti: *Santo Genet commediante e martire*, nel 2013⁶⁰⁸, e *Santo Genet* nel 2014⁶⁰⁹. Questi lavori della Compagnia volterrana vengono approfonditamente analizzati da Arianna Frattali nel volume «*Santo Genet*» da Genet per la Compagnia della Fortezza⁶¹⁰. Si chiude idealmente il cerchio con un ritorno a Spoleto, nel 2018: Giorgio Flamini mette in scena con gli attori di #SineNOMine della Casa di reclusione di Maiano *Victims NESSUNO torna a Itaca si non se noverit*⁶¹¹, ambizioso spettacolo itinerante composto per scene e quadri, nel quale è presentata una riduzione di *Sorveglianza speciale*, proposta anche al Teatro Palladium di Roma

⁶⁰³ A. Turco, R. Vannuccini, *Teatro in carcere: il palcoscenico dell'uguaglianza. Culture ed operatività al servizio delle differenze*, in «Autonomie locali e servizi sociali», n.2, agosto 2004, pp. 253-256: 253.

⁶⁰⁴ Cfr. D. Massimilla, *CETEC Centro Europeo Teatro e Carcere*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 122-125: 122.

⁶⁰⁵ Cfr. L. Bernazza, V. Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 139.

⁶⁰⁶ Cfr. Vito Minoia, *Teatro Aenigma*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 163-166: 163.

⁶⁰⁷ Cfr. F. Cavalli, *La Ribalta - Centro Studi Enrico Maria Salerno. Officina di Teatro Sociale Teatro Libero di Rebibbia*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 167-171: 167.

⁶⁰⁸ Per approfondimenti si veda la sezione relativa sul sito della Compagnia della Fortezza, cfr.

<<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/santo-genet-commediante-e-martire/>> (28/10/2020).

⁶⁰⁹ Dal sito della Compagnia cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/santo-genet/>> (28/10/2020).

⁶¹⁰ Cfr. A. Frattali, «*Santo Genet*» da Genet per la Compagnia della Fortezza, ETS, Pisa 2020.

⁶¹¹ Chi scrive ha assistito alla performance e a due giornate di prova precedenti. Per il programma del Festival Due Mondi di Spoleto 2018:

<https://www.festivaldispoleto.com/2018/scheda.asp?id_progetto=548&tipo=eventi&lang=> (28/10/2020).

contestualmente alla IV Rassegna Nazionale Teatro Carcere *Destini Incrociati* (2018), con il titolo *Sorveglianza speciale 82/diciassettesimi AR*⁶¹².

Cresciuto senza padre e abbandonato giovanissimo dalla madre, Genet non cerca di cambiare le sue sorti per mimetizzarsi nella società borghese, al contrario radicalizza la sua condizione attuando un vero e proprio rovesciamento del sistema dei valori della società a lui contemporanea⁶¹³. Le sue opere poetiche, letterarie e drammaturgiche, inizialmente stampate privatamente e in tirature molto limitate a causa dei contenuti considerati immorali, sono invece apprezzate ampiamente da intellettuali anticonformisti e uomini di teatro⁶¹⁴. Le opere di Genet emergono gradualmente dalla clandestinità grazie a Louis Jovet, che mette in scena *Le serve* (1947)⁶¹⁵, e soprattutto grazie a Jean Paul Sarte, che nel 1952 pubblica *Saint Genet, comédien et martyr*⁶¹⁶, saggio apologetico che lo consacra definitivamente al successo.

Genet ha la capacità di sublimare attraverso la scrittura il suo complesso vissuto, avendo anche esperito la reclusione a più riprese, tanto da trovare quasi naturale e accogliente la segregazione⁶¹⁷. Uno spazio quello della criminalità in cui addirittura poter finalmente trionfare⁶¹⁸.

Oltre che attraverso le parole di Genet, le suggestioni possono essere interpretate e comunicate dai gruppi di Teatro Carcere tramite ulteriori linguaggi. In un'intervista condotta da Letizia Bernazza, Punzo sottolinea, ad esempio, come i contenuti dell'opera *I Negri* siano espressi principalmente dal corpo degli attori:

Per tornare a *I Negri*, l'immagine del burattino ha caratterizzato profondamente il lavoro sul testo di Genet e, sebbene non sia stata mantenuta nello spettacolo, è rimasta radicata dentro i detenuti-attori e visibile in molti atteggiamenti e posizioni del corpo: i detenuti spesso sono piegati sulle loro ginocchia, assumono posture di completo abbandono, lasciano che i compagni li manovrino come delle marionette. [...] Il testo originale, comunque, lo utilizzo sempre come un'intelaiatura e mai seguendolo dall'inizio alla fine, parola per parola⁶¹⁹.

In generale, la stretta relazione dei testi con il vissuto autobiografico dell'autore si determina come via privilegiata per entrare in comunicazione con quello degli attori detenuti

⁶¹² Si veda il programma della manifestazione *Destini Incrociati* 2018 al sito: <https://www.polobianciardirosso.it/images/2017.2018/ORIENTAMENTO_STUDENTI/a_Brochure_Roma_1.compressed.pdf> (28/10/2020).

⁶¹³ M. Dragone, *Jean Genet immorale e leggendario*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 21-29: 21.

⁶¹⁴ Cfr. Ivi, p. 22. Jean Cocteau apprezza Genet al punto di testimoniare in suo favore a un processo, Louis Jovet gli chiede di scrivere per il suo teatro, Jean Louis Barrault vuole mettere in scena le sue opere.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ J. P. Sarte, *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952.

⁶¹⁷ Cfr. V. Minoia, *Processi di decorporeizzazione visti da Foucault, Genet, Kafka*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 45-63: 46.

⁶¹⁸ Cfr. Ivi, p. 45.

⁶¹⁹ L. Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione: conversazione con Armando Punzo*, cit., p. 32.

o con la loro attuale condizione di privazione della libertà. Gli interpreti possono facilmente agganciare la propria esperienza a quella di Genet, attuando a loro volta una sublimazione attraverso la trasposizione scenica dei suoi testi. I richiami autobiografici, la solitudine della reclusione e il rifiuto del perbenismo borghese e del "sistema" sono le principali tematiche riprese dalle opere di Genet nelle riletture del teatro recluso.

Tornando alla celebre favola di Collodi, si possono annoverare numerosi allestimenti in carcere basati sulle vicende del burattino, a partire dal 1992, quando a San Vittore Massimilla (CETEC) mette in scena *Facciamo la festa a Pinocchio*⁶²⁰. Un altro spettacolo, intitolato *Pinocchio: un burattino senza fili*, dovrebbe essere realizzato intorno ai primi anni Novanta dalla Compagnia Il Carro di Tespi della Casa di reclusione di Porto Azzurro, tuttavia non è stato possibile individuarne l'esatta datazione⁶²¹.

Nel 1997 Gianfranco Pedullà attua una riscrittura nel suo *Pinocchio*, realizzato con gli attori della Compagnia Il Gabbiano del carcere di Arezzo, selezionando le parti della vicenda da tradurre in scene anche grazie alla produzione collettiva di nuovi materiali⁶²².

Lo spettacolo *Fratellini di legno*, realizzato da Tam Teatromusica dai detenuti del carcere di Padova, con la regia di Michele Sambin, risale al 1999. Lo spettacolo, vincitore del Premio Enrico Maria Salerno nel 2000, è menzionato in nota nel saggio di Rossella Mazzaglia⁶²³.

Nel 2004 *Pinocchio* viene messo in scena nella Casa circondariale di Sollicciano con la regia di Elisa Taddei di Krill Teatro, che proprio in questo anno dà avvio all'attività all'interno del carcere⁶²⁴. Per celebrare i dieci anni di attività della Compagnia del Sollicciano, Taddei allestisce nel 2014 un *remake* dello spettacolo con cui hanno debuttato: *Pinocchio#2, Scena Padre*⁶²⁵.

Armando Punzo, come spesso accade nel laboratorio teatrale volterrano, ragiona con i suoi attori sulla storia e sulla figura del burattino per almeno un biennio. Il primo studio, *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* viene realizzato dalla Compagnia nel 2007⁶²⁶, per assumere la sua struttura definitiva l'anno seguente⁶²⁷.

⁶²⁰ Cfr. D. Massimilla, *CETEC Centro Europeo Teatro e Carcere*, cit., p. 122.

⁶²¹ Cfr. M. Scali, *Il Carro di Tespi*, cit., p. 161.

⁶²² Cfr. G. Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit., p. 65-68.

⁶²³ Cfr. R. Mazzaglia, *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, cit., p. 74.

⁶²⁴ Per approfondimenti sulla nascita dell'esperienza e il primo allestimento del gruppo, *Pinocchio*, nel 2004 cfr. F. Testa, *La Compagnia del Sollicciano, 10 anni di Teatro fra ricerca del linguaggio e dell'essere umano*, cfr. <<http://www.radiocora.it/post?pst=1724&cat=news>> (28/10/2020).

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ Per approfondimenti cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/pinocchio-primostudio/>> (28/10/2020).

⁶²⁷ Per lo spettacolo del 2008 cfr. <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/pinocchio/>> (28/10/2020).

Ci sono poi una serie di allestimenti di esperienze relativamente giovani, come quella diretta dal 2008 dall'attrice Elisa Carnelli⁶²⁸ e che realizza nel carcere lombardo di Busto Arsizio lo spettacolo *Anche io sono stato Pinocchio* con i reclusi dell'istituto nel 2010⁶²⁹.

Nel 2013, nell'ambito della XXVIII edizione del festival Effetto Venezia, Arci Livorno presenta in una delle piazze cittadine lo spettacolo *Pinocchio Bum Bum!* realizzato dal regista Alessio Traversi con gli attori della Casa circondariale di Livorno⁶³⁰. La possibilità di uscire dall'istituto in occasione di un festival rappresenta sicuramente una rarità, forse favorita dal rapporto costruito dall'associazione con gli organi dirigenziali. La sua presenza nel carcere risale infatti al 1996, anche se l'attività teatrale diventa permanente dal 2003⁶³¹.

Una vicenda in controtendenza riguarda poi la messinscena tra il 2015 e il 2017 di diverse repliche dello spettacolo *Pinocchio* nella Casa di reclusione di Milano-Bollate. A seguito del percorso di formazione teatrale proposto dalla cooperativa e.s.t.i.a. alcuni attori detenuti hanno deciso di allestire in autonomia lo spettacolo, supportati nella parte organizzativa dalla cooperativa stessa⁶³².

Pinocchio dal Maghreb è lo spettacolo d'esordio per Luca Vonella, conduttore dal 2018 del laboratorio interno alla Casa circondariale di Ivrea⁶³³, esperienza recentissima che non ha avuto probabilmente il tempo di essere inclusa nelle mappature ministeriali e dei vari coordinamenti di Teatro Carcere.

Sono due gli spettacoli ispirati a Pinocchio nel 2019: *Pinocchio scugnizzo*, realizzato nel carcere di Larino per la regia di Giandomenico Sale⁶³⁴, e *Pi-noc-chi-o scomposto* rivisitazione, o per meglio dire scomposizione e ricomposizione, della storia di Collodi effettuata da Giorgio Flamini con la Compagnia #SineNomine di Maiano⁶³⁵.

⁶²⁸ Come si evince dal curriculum pubblicato sul web, l'attrice ha una formazione in Drammaterapia. Per approfondimenti cfr. <<https://essereesseriumani.it/equipe-dellassociazione/elisa-carnelli/>> (28/10/2020).

⁶²⁹ Per una recensione dello spettacolo cfr. <<https://www.varesenews.it/2010/06/anche-io-sono-stato-pinocchio-ma-ora-non-lo-sono-piu/143953/>> (28/10/2020).

⁶³⁰ Per ulteriori informazioni cfr. <<https://www.arcilivorno.it/2013/07/26/effetto-veneziana-2013-in-arrivo/>> (28/10/2020).

⁶³¹ Cfr. A. Mancini, *A scene chiuse*, cit., p. 181.

⁶³² Per ulteriori informazioni sul ruolo della cooperativa e.s.t.i.a. cfr. <<https://www.stratagemmi.it/cooperativa-e-s-t-i-a-il-teatro-per-ricominciare/>>; per lo spettacolo *Pinocchio* diretto dagli attori detenuti Fioramonte e Bussetti cfr. <<https://www.milanoinscena.it/pinocchio-il-casa-di-reclusione-milano-bollate/>> (28/10/2020).

⁶³³ Le informazioni sono state rinvenute in una lettera-articolo del regista, cfr. L. Vonella, *Pinocchio dal Maghreb*, in «Varieventuali», <<http://www.rossettori.it/pinocchio-dal-maghreb-in-scena-nella-casa-circondariale-di-ivrea-il-4-e-5-giugno/>> (28/10/2020).

⁶³⁴ È disponibile il video del servizio del TG Regionale del Molise relativo allo spettacolo, da visionare al link <<https://www.rainews.it/tgr/molise/video/2019/07/mol-Teatro-27f5b4d3-3946-4fe2-ba5d-88fd62ecb552.html>> (28/10/2020).

⁶³⁵ La messinscena si è tenuta nella corte interna della Rocca Alborno di Spoleto, il video di alcuni frammenti sono stati pubblicati sulla relativa pagina Facebook, cfr. <<https://www.facebook.com/watch/?v=170376621013006>> (28/10/2020) e su Youtube, cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=STiQACLnENw>> (28/10/2020).

Mazzaglia indica alcune motivazioni che fanno della favola collodiana uno tra i riferimenti del teatro recluso e più in generale nel teatro sociale:

Nonostante l'evidente eterogeneità che li contraddistingue, questi artisti hanno trovato nel personaggio di Pinocchio (ancor più che nel romanzo) uno strumento drammaturgico funzionale alla loro ricerca teatrale, stimolata da una comune tensione etica del fare teatro: per Baliani, il Pinocchio realizzato a Nairobi è una scoperta nel passato, il recupero della follia creativa degli inizi che si proietta sul senso dell'operare presente e futuro. Per Punzo, è l'occasione di raccontarsi in prima persona, per scontrarsi anche contro lo sminuimento del valore artistico del proprio teatro. [...] Pinocchio penetra nel mistero dell'infanzia e nell'inquietudine della crescita. Presenta una storia esemplare attraverso un processo di acquisizione dell'identità [...]⁶³⁶.

Dunque gli aspetti che fanno della storia di Pinocchio un *bildungsroman*, un'occasione di riflessione sul proprio percorso esistenziale, ma anche l'aspetto della disappropriazione di sé e di svuotamento di senso del proprio fare sono tematiche recuperate nelle riletture fornite dal Teatro Carcere.

Un ultimo esempio riguarda poi la storia degli allestimenti ispirati o ripresi dal lavoro di Samuel Beckett. Come si è avuto modo di evidenziare, lo stesso Beckett ha giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo stesso del teatro negli istituti di pena, a partire dal felice rapporto con l'attore detenuto Rick Cluchey e l'esperienza del San Quentin Drama Workshop⁶³⁷.

Nel 1998, per la realizzazione del *Don Chisciotte*, Gianfranco Pedullà e la Compagnia Il Gabbiano si ispirano liberamente all'opera di Cervantes nella riscrittura di Bulgakov, unitamente ad alcuni frammenti di Beckett e alle suggestioni del gruppo⁶³⁸. Pedullà torna a lavorare su Beckett nel biennio 2003- 2004 realizzando, ancora con la compagnia del carcere aretino, *L'apocalisse secondo Beckett. Ovvero come scivolare su una buccia di banana e riderne crudelmente*⁶³⁹.

Aspettando Godot, l'opera che colpisce il detenuto Cluchey dando un deciso *input* alla nascita del teatro recluso, viene messa in scena poi dalla Compagnia I Liberanti della Casa circondariale di Lauro nel 2000. Lo stesso gruppo realizza più tardi anche un'altra opera riferita a Beckett, liberamente ispirata a *Tutti quelli che cadono*, dal titolo *Quelli che...*, allestita nel 2006⁶⁴⁰.

⁶³⁶ Cfr. R. Mazzaglia, *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, cit., pp. 66-67.

⁶³⁷ Per la storia della collaborazione tra Beckett e Cluchey e l'importanza che riveste anche nello sviluppo del fenomeno Teatro Carcere in Italia si faccia riferimento al Primo Capitolo (p. 7) della presente trattazione.

⁶³⁸ Cfr. G. Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit., pp. 73-76.

⁶³⁹ Cfr. Ivi, pp. 142-144.

⁶⁴⁰ Cfr. A. Monetti, A. Cutolo, *I liberanti*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, cit., pp. 189-191: 189.

Tra il 2003 e il 2005, anno di interruzione del progetto, la Compagnia della Rocca, diretta da Michele Zizzari, lavora nella Casa circondariale di Forlì ad *Esperando*⁶⁴¹. L'opera si ispira al teatro di Samuel Beckett, ma i personaggi, pur confrontandosi in una serie di dialoghi assurdi e in una sequenza di azioni simboliche e paradossali, affrontano con «più schietto umorismo», scrive il regista, i temi serissimi e le questioni esistenziali su cui l'umanità da sempre si interroga⁶⁴².

Horacio Czertok e il Teatro Nucleo tornano ad "impastare" insieme ai testi di Beckett, in particolare *Aspettando Godot*, altri riferimenti come il celebre *La Livella* di Totò. L'opera che ne deriva, *Schegge/da Totò a Beckett*, è realizzata e messa in scena tra il 2006 e il 2007 con la Compagnia del carcere di Ferrara⁶⁴³.

Immane anche Armando Punzo affronta una riflessione artistica sul mondo beckettiano: *Un silenzio straordinario* è lo spettacolo presentato dalla Compagnia della Fortezza nel 2008, liberamente ispirato al teatro di Samuel Beckett, particolarmente a *L'ultimo nastro di Krapp*⁶⁴⁴.

Nel 2014, dopo quattro anni di lavoro più o meno stabile, nasce nella Casa circondariale di Voghera la Compagnia Maliminori per dare ulteriore solidità al progetto di Teatro Carcere guidato da Davide Ferrari⁶⁴⁵. Nello stesso anno il regista propone *Aspettando Godot*⁶⁴⁶ che rappresenta un vero e proprio spartiacque per l'esperienza, portando alla costituzione della compagnia stabile⁶⁴⁷.

Il gruppo TeatrInGestazione, attivo precedentemente nell'ex OPG di Aversa, realizza nel 2015 *Beckett on air* nell'istituto napoletano di Poggioreale, ispirato a *Tutti quelli che cadono*⁶⁴⁸. La forma scelta è quella del "radiodramma", scrivono i conduttori Anna Gesualdi e Giovanni Trono, poiché non tutti gli attori hanno i presupposti per ottenere i permessi e uscire dall'istituto per le rappresentazioni in teatro⁶⁴⁹.

⁶⁴¹ Le informazioni sono state dedotte dalla pagina del regista Michele Zizzari, alla sezione Teatro in carcere: <<http://www.michelezizzari.it/esperando.html>> (28/10/2020).

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ Cfr. sito del Teatro Nucleo di Ferrara: <<https://www.teatronucleo.org/wp/progetti/teatro-carcere/la-storia/>> (28/10/2020).

⁶⁴⁴ Cfr. sito della Compagnia della Fortezza: <<http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/un-silenzio-straordinario/>> (28/10/2020).

⁶⁴⁵ Per approfondimenti cfr. <<https://maliminori.wordpress.com/la-compagnia/>> (28/10/2020).

⁶⁴⁶ Cfr. sito della Compagnia Maliminori: <<https://maliminori.wordpress.com/spettacoli/aspettando-godot/>> (28/10/2020).

⁶⁴⁷ Il legame tra lo spettacolo e la formazione della Compagnia è riportato nell'articolo di P. Babudro, *Godot tra le sbarre, per guardare oltre*, in «Segnalezero», luglio 2014, <<https://www.segnalezero.com/godot-carcere-voghera/>> (28/10/2020).

⁶⁴⁸ Cfr. sito di TeatrInGestazione, sezione Teatro Carcere: <<http://www.teatringestazione.com/tiga/beckett-on-air/>> (28/10/2020).

⁶⁴⁹ Cfr. *Ibidem*.

Il caso del Collettivo Metropopolare, guidato da Livia Gionfrida nel carcere di Prato, rappresenta un'eccezione per quanto riguarda la questione del rimaneggiamento dei testi beckettiani. A fronte di una gran quantità di "ispirato a" e "liberamente tratto da", la regista trova di avere l'opportunità di mettere in scena *Finale di partita* con i suoi attori più maturi nel 2017, senza attuare significative variazioni sul testo, né sulle precise indicazioni sceniche fornite da Beckett⁶⁵⁰. *Studio per un finale* è pertanto un titolo elusivo che mette al riparo il gruppo da eventuali contestazioni e più che suggerire rimaneggiamenti del testo drammaturgico, sta ad indicare il profondo lavoro di studio che ha preceduto l'allestimento. Nell'anno seguente Gionfrida dirige l'attore americano Robert da Ponte, formatosi con il Collettivo Metropopolare nel carcere pratese, nella realizzazione di *Talking Crap*, titolo che mette in risalto l'irriverente riferimento già contenuto nell'originale *L'ultimo nastro di Krapp*⁶⁵¹. Il lavoro questa volta unisce, in coda al copione originale, testi lavorati con lo stesso da Ponte.

Il teatro beckettiano, ma più in generale quegli autori appartenenti al cosiddetto "teatro dell'assurdo", sono paradossalmente molto leggibili per chi esperisce o ha esperito la privazione della libertà. Come scrive la critica teatrale Valeria Ottolenghi dopo aver assistito al *Krapp's last tape* di Rick Cluchey a Casalmaggiore:

Tra i motivi guida di Beckett, espliciti o affioranti per brevi tratti, il bisogno di "finire", il sentimento del naufragio, la vita comunque colma di rimpianti, grottesca, senza senso. Il discorrere come necessità sterile, qualcosa di inevitabilmente tragicomico, vanno affanno nel tempo desolato dell'esistenza. Una scrittura sintetica, allegorica, e insieme pratica, esatta, che indica gesti, pause, impazienze. [...]

Ma questo legame diretto, con la possibilità di afferrare senza mediazioni il senso definitivo dello sconforto nei giorni che scorrono rinviando attese di nulla, realtà concreta del sentimento di prigionia della vita, viene colto con vertiginosa evidenza, assoluta naturalezza, da chi trascorre le ore, i giorni, gli anni in forme reclusi⁶⁵².

La comprensione profonda dell'incomunicabilità, dell'isolamento e del senso di vuoto, coperti da una amara ironia rappresentano infatti la quotidianità di chi vive in cella. Una via di comprensione profondissima che non passa oziosamente per vie intellettuali, ma che al contrario viene compresa nel senso di "inclusa dentro di sé", colta immediatamente "sulla pelle".

⁶⁵⁰ Si faccia riferimento alla pagina del sito di Metropopolare dedicata allo spettacolo *Studio per un finale*, cfr. <<https://www.metropopolare.it/produzione1/studio-per-un-finale/>> (28/10/2020).

⁶⁵¹ Si veda la scheda dello spettacolo *Talking Crap* nel sito <<https://www.metropopolare.it/produzione1/talking-crap/>> (28/10/2020). Lo spettacolo è stato visto da chi scrive contestualmente alla Rassegna Nazionale Teatro Carcere *Destini Incrociati* a Lastra a Signa nel 2018.

⁶⁵² V. Ottolenghi, *Uno spettacolo mitico con la regia dello stesso Samuel Beckett*, in «Catarsi - Teatri delle diversità», n. 56-57, maggio 2011, p. 37.

Gli esempi riguardo ai repertori unificati potrebbero proseguire se si mettessero al centro i miti, i classici greci, il teatro di Bertolt Brecht o quello di Alfred Jarry, riferimenti ugualmente frequenti nel Teatro Carcere, così come sarebbe interessante approfondire le comparazioni tra gli allestimenti qui nominati e le modalità di realizzazione degli stessi da parte delle compagnie e dei gruppi reclusi. Lo spettacolo rappresenta infatti l'ultimo anello di una fitta catena di passaggi, che andrebbero osservati a lungo e dall'interno dei processi laboratoriali.

4.2.3 Drammaturgie

Da esperienza a esperienza si riscontrano varie metodologie di lavoro, che a volte convivono, si influenzano, si mescolano. Gli approcci e le tecniche adottati dagli operatori risultano altamente discrezionali. Questo deriva dal fatto che i registi e i conduttori delle esperienze teatrali in carcere, oltre ad avere un personale *background*, agiscono (o dovrebbero agire) anche a partire da una analisi del contesto sempre particolare in cui operano, spesso modificando e affinando la propria metodologia lungo il percorso condiviso con gli attori. Proprio in virtù di una creazione collettiva, in molti casi il testo inteso come sceneggiatura (sempre che esista) appare soltanto a ridosso dello spettacolo nella sua stesura definitiva, scritto e riscritto a più riprese. Partendo da spunti di vario genere (teatrali, letterari, figurativi, musicali o poetici) il processo prevede spesso un sistema di improvvisazioni, volto a far emergere una comunicazione autentica e personale degli attori detenuti. Con questo non si fa necessariamente riferimento all'autobiografia, anzi. La maggior parte dei registi utilizzano i classici proprio per garantire un filtro all'espressione e alla narrazione di sé, anche se non mancano esempi di autodrammaturgia biografica.

Per affrontare il discorso si prende a riferimento il volume di Alessandra Rossi Ghiglione *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*. Rossi Ghiglione nell'introduzione restituisce quali sono i principi fondamentali da tenere in considerazione quando si affronta la costruzione di un testo basato sulla condivisione dell'esperienza. Al di là dunque delle questioni definitorie, il suo contributo risulta un valido punto di partenza per quanto riguarda l'analisi delle metodologie utilizzate nel Teatro Carcere.

Rossi Ghiglione distingue due tipologie di principi, uno generale sulla scrittura teatrale e tre specifici sulla drammaturgia dei teatri che hanno a che fare con la dimensione del gruppo.

Il principio generale è che la scrittura scenica «è parola destinata ad essere agita»⁶⁵³ da corpi nello spazio e nel tempo: la dimensione performativa richiede da parte di chi organizza i materiali testuali o ne produce di nuovi una particolare attenzione alla questione sintattica.

L'esempio più immediato riguarda la sintassi con cui parliamo: uno degli errori più comuni all'inizio di un lavoro di scrittura è far parlare i personaggi senza pause, senza interiezioni, con frasi lunghe e articolate, con una correttezza grammaticale e scolastica. Va inoltre ricordato che la scena è un luogo unitario dal punto di vista spaziale e temporale e che pertanto – diversamente dalla scrittura letteraria – la decodifica e la comprensione dello spettatore avvengono per appercezione simultanea di tutto ciò che sta accadendo in scena con contemporaneamente, vale a dire che la stessa battuta detta da fermo o di corsa, con una luce calda o fredda, assume nella composizione dello spettatore significati che possono essere molto distanti e talvolta opposti. È pertanto necessario che il drammaturgo scelga sempre non solo il cosa si dice, ma il come, che in teatro è parte integrante del significato. [...] Questa specificità della scrittura teatrale diviene ancora più vincolante quando si scrive per non professionisti, alla cui verità scenica è necessario essere fedeli non solo per non tradirne i significati portati dal lavoro di laboratorio, ma anche per consentirne l'autenticità in scena⁶⁵⁴.

Il primo principio specifico riguarda proprio la dimensione collettiva della creazione, in quanto il lavoro di scrittura, come si è detto, non prescinde e non precede il processo di costruzione dello spettacolo. Tale peculiarità appartiene a tutte quelle esperienze che si avvalgono di una processualità articolata e di un lavoro progressivo volto alla creazione di uno spettacolo, com'è il caso del teatro recluso. Proprio per questo Rossi Ghiglione fa riferimento in questa parte alla figura del *dramaturg*, figura ben più complessa rispetto al drammaturgo, cui è affidata l'intera organizzazione drammaturgica dello spettacolo, oltre che del testo⁶⁵⁵.

Il secondo principio specifico è che l'operazione non investe solo la dimensione produttiva, ma chi scrive «si rende anche responsabile delle possibilità di incontro tra attori e spettatori»⁶⁵⁶, rivelandone anche la funzione di mediazione comunicativa, favorendo il dialogo tra le parti.

L'ultimo principio riguarda proprio la natura condivisa dell'esperienza non solo dal regista e dal gruppo, ma anche dal pubblico nel momento della messa in scena: «Ciò che si scrive non è un testo, ma uno spettacolo/incontro che intende agire in modo efficace e trasformativo sulle relazioni tra quel gruppo che va in scena e la comunità di spettatori convocata ad assistere/prendere parte»⁶⁵⁷.

⁶⁵³ A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, cit., p. 13.

⁶⁵⁴ A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, cit., pp. 14-15.

⁶⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 15.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 16.

Le categorie drammaturgiche restituite da Rossi Ghiglione sono essenzialmente tre: la narrazione, la ritualità e la drammaturgia seconda⁶⁵⁸.

Nel caso del Teatro Carcere si può osservare la decisa predominanza della terza categoria, anche se non mancano esempi di narrazione, soprattutto nei casi in cui lo spettacolo nasca dal racconto autobiografico dei partecipanti.

Un caso esemplare di uso della narrazione è il lavoro di Mimmo Sorrentino, regista attivo dal 2013 nella sezione femminile di Alta Sicurezza del carcere di Vigevano, che lavora con detenute condannate per reati associativi. Il regista scrive in *Teatro in Alta Sicurezza* che le detenute seguono sin da subito i suoi stimoli, pur non capendo fino in fondo la connessione tra la creazione di uno spettacolo e quella modalità di lavoro⁶⁵⁹. Uno degli esercizi proposti si basa proprio sulla narrazione autobiografica, impostazione del tutto conservata nello spettacolo finale, *L'infanzia dell'alta sicurezza*. Sorrentino durante il laboratorio propone alle detenute di raccontare la propria infanzia immaginando di interloquire con i propri figli:

Maria, la figlia di Anna, mi raccontò della morte di suo padre avvenuta quando aveva dieci anni e che da quel momento tutta la sua vita fosse cambiata. Mentre raccontava, sollevava e abbassava le spalle. Non so dire se era quel movimento a provocarle una respirazione affannosa o il contrario, e cioè che il peso del racconto le provocasse un affanno e di conseguenza il movimento ondulatorio delle spalle [...]. Ma di fatto quel movimento delle spalle parlava e raccontava del peso che sosteneva da quando era morto suo padre. Così il racconto di Maria diventò: "Avevo dieci anni quando sono scesa dalle spalle di mio padre. Non ci si può stare sulle spalle dei morti, anche se il morto è tuo padre. I morti non portano i pesi della vita. Ed è da allora che io porto il peso della vita tutto sulle mie spalle"⁶⁶⁰.

Sebbene in quasi tutti i laboratori ad un certo punto la narrazione viene utilizzata quale strumento di produzione di materiali, raramente le biografie emergono nella loro completa nudità anche negli spettacoli. Questo si motiva sia nel rischio di danneggiare l'attore, scoperto nei suoi lati più fragili di fronte alla platea, sia nel rischio di non sfruttare a pieno lo strumento teatrale, che al contrario offre l'opportunità di trascendere il sé e attuare così la propria capacità trasformativa.

La debolezza degli esiti diretti da Sorrentino è di fatto prettamente scenica. L'uso della narrazione, anche se corale ed eseguita su un palco, è puramente biografica e non teatrale, priva cioè di quella mediazione raccomandata da Rossi Ghiglione. Tali criticità sono evidenti nella replica presentata al Teatro Palladium di Roma in occasione della Rassegna *Destini Incrociati*, svolta a il 15 novembre 2017, a cui si è avuto modo di assistere. Per le attrici la

⁶⁵⁸ Cfr. A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, cit., p. 9.

⁶⁵⁹ Cfr. M. Sorrentino, *Teatro in Alta Sicurezza*, Titivillus, Corazzano 2018, p. 16.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 17.

narrazione diventa a livello interpretativo una accorata disperazione che agendo sul pubblico fa scaturire sentimenti di pietà, disagio, persino noia. I termini utilizzati potrebbero sembrare eccessivi, tuttavia, sarebbe immotivata una difesa a spada tratta degli spettacoli al fine di una oggettiva restituzione dell'esperienza. Al di là dell'opinione personale sul profilo etico, lo spettacolo semplicemente non è godibile né efficace.

A chi muove critiche sulla mancanza di qualsivoglia filtro drammaturgico tra la verità delle storie delle attrici e i loro monologhi Sorrentino risponde prontamente:

A fine spettacolo buona parte del pubblico era in lacrime. Altri, anche se scossi dalle storie ascoltate, erano rimasti talmente disorientati rispetto alle aspettative che avevano, ossia uno spettacolo con luci colorate, trama semplice che soprattutto mostrasse il "carattere buono" delle carcerate.

Tutti però rimasero sorpresi quando, a fine spettacolo, dissi che nessuna delle attrici in scena aveva recitato la propria storia, ma tutte quelle delle altre e dalla recitazione delle altre avevano ascoltato la propria. Avevano tutti pensato il contrario. In scena pertanto c'erano sì delle detenute, ma anche attrici talmente brave da far credere al pubblico che ciò che dicevano fosse la propria vita e non quella di un'altra⁶⁶¹.

Quello che Sorrentino sembra non cogliere, forse a causa del suo essere a sua volta "interno" al lavoro, è che la differenza tra i vissuti scompare completamente a causa di una certa similarità nelle atmosfere e negli episodi di violenza delle storie narrate, sia di una identica modalità di restituzione da parte delle attrici. La sensazione, insomma, è che manchi la scrittura e che manchi la regia.

L'esempio fornito, al di là dell'episodio, è volto a evidenziare come la tecnica della narrazione nei contesti detentivi sia da utilizzare con estrema cautela e attraverso un lavoro di scrittura comunque teatrale. Inoltre motiva la scelta della maggior parte dei registi e conduttori di utilizzarla quale strumento produttivo di materiali all'interno del laboratorio più che come forma di restituzione performativa.

Rossi Ghiglione descrive poi la tecnica della "drammaturgia seconda", che tradizionalmente farebbe riferimento alla riscrittura teatrale a partire da un testo letterario, allargandone il significato:

La "drammaturgia seconda" si occupa di trasformare un testo di origine letteraria in un testo teatrale. [...] Nel Novecento la drammaturgia seconda è divenuta una modalità di lavoro nel teatro di ricerca con un ampliamento del campo di lavoro che comprende non più solo testi di origine letteraria, ma anche testi diversi come diari, studi scientifici, testi di giornale o testi teatrali che vengono riscritti in modo originale. [...] Salvo la situazione – del tutto priva di senso nel tsc – di prendere il testo teatrale e assegnarlo ai partecipanti attori esattamente com'è,

⁶⁶¹ Cfr. M. Sorrentino, *Teatro in Alta Sicurezza*, cit., p. 16.

il drammaturgo si trova di fronte alla necessità di operare una trasformazione del testo di partenza.

Dunque nei processi laboratoriali e di scrittura costitutivi degli spettacoli di Teatro Carcere la tecnica della narrazione e quella della drammaturgia seconda non rappresentano delle alternative, sono piuttosto strumenti complementari. Inoltre intervengono altre tipologie di costruzione drammaturgica, come la definizione di partiture fisiche e gestuali, che sono a loro volta processi di scrittura del corpo nello spazio. Bisogna anzitutto individuare quali sono i punti di partenza del lavoro, se testuali, figurativi o fisici.

Per indagare le possibili realizzazioni drammaturgiche intorno ad un testo si possono utilizzare gli esempi forniti dall'area emiliano-romagnola riportati nel numero di «Quaderni di Teatro Carcere» intitolato *Le Patafisiche*. Tra il 2016 e il 2018 tutte le esperienze di teatro recluso del circuito dell'Emilia Romagna hanno infatti svolto le proprie attività artistiche e di ricerca intorno ad uno stesso polo, la patafisica appunto, la "scienza delle soluzioni immaginarie" ideata da Alfred Jarry⁶⁶²:

Puntando la sua attenzione sulle eccezioni anziché sulle regole, criticando ogni pregiudizio interpretativo e ogni opinione consolidata, la patafisica usa gli strumenti del nonsense, dell'ironia, dell'assurdo per produrre libertà di visione di giudizio, consentendo al teatro rispecchiamenti stralunati con le maschere immortali della drammaturgia di Jarry. [...] Lasciandosi tentare dalla divaricazione di queste possibilità, ma soprattutto mescolandole fra loro, i registi hanno esplorato l'opera di Jarry riattivandone la carica eversiva e immaginativa. Lo spazio teatrale del carcere si è aperto agli universi supplementari del ciclo di Ubu, dando luogo a un cantiere di sperimentazioni patafisiche che ha prodotto, dal 4 giugno 2016 al 5 ottobre 2018, 10 spettacoli, due studi e due prove aperte. [...] Dal varietà al teatro dei burattini, dal metateatro di un improbabile impresariato teatrale in carcere a suggestioni shakespeariane e brechtiane, da atmosfere farsesche a lividi scenari criminali: un percorso fra mondi registici che non presenta sintesi possibili, non cede alla retorica, non si lascia tentare da semplificazioni attualizzanti, ma che, per il tramite di Jarry, contribuisce a chiarire, rivelare, consolidare le singole poetiche nel riferimento comune a una possibile patafisica del teatro in carcere⁶⁶³.

Le associazioni e i registi che si occupano di Teatro Carcere coinvolti nell'iniziativa sono: Paolo Billi del Teatro del Pratello di Bologna⁶⁶⁴; Stefano Tè del Teatro dei Venti di Modena⁶⁶⁵; Horacio Czertok del Teatro Nucleo di Ferrara⁶⁶⁶; Sabina Spazzoli

⁶⁶² Cfr. P. Billi, C. Valenti, *Le Patafisiche: fra scena reclusa e universi immaginari*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 5.

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ Il Teatro del Pratello, precedentemente denominato Associazione Bloom, prende il suo nome proprio dall'attività svolta nell'IPM di via del Pratello a partire dal 1998. Accanto a progettualità svolte anche in altri istituti minorili, dal 2008 avvia un laboratorio nella Casa circondariale di Bologna nella sezione di Alta Sicurezza, cui si aggiunge la sezione femminile nel 2017.

⁶⁶⁵ La Compagnia Teatro dei Venti lavora attualmente nella Casa di reclusione di Castelfranco Emilia (dal 2006), che nella circondariale di Modena (dal 2014). L'associazione Teatro dei Venti organizza il Festival *Trasparenze*

dell'associazione Con...tatto a Forlì⁶⁶⁷; Corrado Vecchi della Cooperativa le Mani Parlanti a Parma⁶⁶⁸.

Mettendo in relazione le interviste rivolte a ciascun regista, i diari di bordo raccolti da osservatori-partecipanti insieme ai copioni finali delle rappresentazioni, il quadro che ne affiora è, ancora una volta, tutt'altro che omogeneo. Al di là delle poetiche e delle estetiche, risulta particolarmente interessante osservare la differenza nei processi drammaturgici, a partire da quelli che sono gli stimoli iniziali all'origine di ogni lavoro.

Paolo Billi nello spettacolo realizzato al femminile del carcere bolognese attua un doppio "tradimento" dell'opera di partenza: in primo luogo non prende in considerazione la storia di *Ubu Re*, decidendo di cogliere la pura portata eversiva di Jarry e assolutizzando l'aspetto "patafisico"; in secondo luogo i personaggi maschili sono del tutto soppressi in favore di una femminilità che moltiplica ulteriormente i piani della provocazione⁶⁶⁹, fino a incarnarsi per qualche istante in una vera e propria Lady Macbeth⁶⁷⁰.

Filippo Milani, operatore del Teatro del Pratello, inizia il lavoro con le detenute partendo da un laboratorio di scrittura propedeutico alla costruzione scenica. Alle attrici vengono dati dei titoli-consegna quali "contro il pubblico", "chi comanda a casa", "dire la verità" e così via, senza estratti letterari di riferimento o altre letture⁶⁷¹. Questo garantisce una certa fragranza dei materiali emersi, che godono dunque di libertà e autonomia rispetto alla consegna "patafisica".

Questi materiali testuali vengono poi rimaneggiati e montati all'interno di una struttura creata dal regista, che imprime fortemente il suo punto di vista nell'opera. Questo si evince soprattutto dal fatto che il testo realizzato da Billi, come riportato nella rivista, crea inizialmente uno spaesamento nelle attrici⁶⁷², perché eccede, sorpassa, amplifica le loro parole. Prontamente gli operatori attuano le modifiche necessarie affinché il copione risulti

includendo nella programmazione teatrale dal 2015 gli spettacoli realizzati in ambito detentivo e rappresentati negli spazi del carcere.

⁶⁶⁶ Horacio Czertok fonda il Teatro Nucleo in Argentina, lo trapianta a Ferrara negli anni Settanta. Dal 2005 lavora stabilmente con i detenuti della Casa circondariale di Ferrara.

⁶⁶⁷ L'associazione lavora dal 2006 nella Casa circondariale di Forlì con varie attività in favore dei detenuti e delle detenute, ma anche delle famiglie. Dal 2019 lavora anche con la sezione OASI (Protetti) dello stesso istituto.

⁶⁶⁸ Corrado Vecchi di Le Mani Parlanti utilizza il teatro di figura e il laboratorio di costruzione di burattini a scopi terapeutici in vari ambiti del disagio. Dal 2008 lavora negli istituti di Parma, realizzando i burattini, le drammaturgie e gli spettacoli insieme ai detenuti partecipanti al progetto.

⁶⁶⁹ Si pensi alla trasformazione, ad esempio, dei *palotins* in una sorta di *soubrettes*, le "pallottine". Nell'opera originale, scrive Alfredo Giuliani, i *palotins* sono «piccole figure araldiche, barbute, con in capo un berretto frigio, [...] che poi in numero di tre faranno da scorta al Padre Ubu, sempre pronte a eseguire i suoi efferatissimi ordini», A. Giuliani, *Prefazione*, in A. Jarry, *Ubu*, Adelphi, Milano 2010, p. XII.

⁶⁷⁰ Cfr. P. Billi, *Mère Ubu Variété*, Sesta scena, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 114.

⁶⁷¹ Cfr. C. Valenti (a cura di), *Teatro del Pratello. Mère Ubu Variété. Diario di Susanna Accornero*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 67.

⁶⁷² Cfr. Ivi, p. 68.

accettabile per tutte. Ma è proprio in questo minimo particolare che si svela l'operazione fortemente intellettualizzata di Paolo Billi: lo spettacolo *Mère Ubu Variété* è infatti una chiara provocazione per il pubblico. Nel Prologo viene apertamente accusato: lo spettatore è lì per giudicare, per lavarsi la coscienza mentre, come in uno zoo, si fa il teatro «che fa tanto bene, risolvendo le nostre stipsi ostinate!»⁶⁷³, dicono le attrici. E ancora: «Gradiremmo diventare dei forzati, ben pasciuti dallo Stato e occupati, durante i nostri ozi, in qualche lavoretto di volontariato sociale...»⁶⁷⁴. Tutto il testo è costellato da non troppo velati insulti, che talvolta, rompendo il gioco sarcastico, appaiono ancora più nitidi e taglienti: «Vi divertite? Le vostre risate sono provocate dal nostro dolore!»⁶⁷⁵.

Horacio Czertok in riferimento al testo scrive sul sito del Teatro Nucleo «2018 “Ascesa e caduta degli UBU” adattamento da Ubu Roi di Alfred Jarry»⁶⁷⁶. Il punto di partenza del lavoro di Czertok però non è il testo, che viene considerato più un canovaccio che un copione.

Il laboratorio viene avviato a partire da una serie di improvvisazioni su situazioni che presentano le tematiche del testo, come la questione della lotta al potere⁶⁷⁷. Emerge il problema del linguaggio: il dialetto e le rispettive lingue assumono un ruolo centrale nel lavoro e il testo viene riletto da ciascuno secondo il proprio idioma⁶⁷⁸. I personaggi sono maschere, svuotati di spessore psicologico. Valenti commenta l'approccio di Czertok parlando di commedia dell'Arte⁶⁷⁹: costruzioni improvvisative, maschere in luogo di personaggi, linguaggi misti con preponderanza dei dialetti. Al testo di partenza Czertok innesta poi altri riferimenti, come Macbeth e soprattutto *La resistibile ascesa di Arturo Ui*⁶⁸⁰ e *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Brecht, tanto importanti da rientrare nel titolo dello spettacolo definitivo: *Ascesa e caduta degli Ubu*.

Stefano Tè avvia i lavori partendo dal corpo degli attori⁶⁸¹. Al contrario degli esempi precedenti, in cui la dimensione fisica è presente a livello scenico, ma non rappresenta il principale mezzo di formazione per gli attori, questa diventa la caratteristica stilistica

⁶⁷³ Cfr. P. Billi, *Mère Ubu Variété*, Prologo, cit., p. 111.

⁶⁷⁴ Ivi, pp. 111-112.

⁶⁷⁵ Ivi, Terza scena, p. 113.

⁶⁷⁶ Si veda il sito di Teatro Nucleo: <<https://www.teatronucleo.org/wp/progetti/teatro-carcere/la-storia/>> (28/10/2020).

⁶⁷⁷ Cfr. C. Valenti (a cura di), *Teatro Nucleo. Ascesa e caduta degli Ubu. Diario di Davide Della Chiara*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 76-77.

⁶⁷⁸ Cfr. Ivi, p. 77.

⁶⁷⁹ Cfr. C. Valenti, *Jarry in carcere. Prove di mondi supplementari*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 33.

⁶⁸⁰ C. Valenti, *Jarry in carcere. Prove di mondi supplementari*, cit., p. 33.

⁶⁸¹ Cfr. C. Valenti (a cura di), *Teatro dei Venti. Ubu Re. Diario di Simone Bevilacqua*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 90.

fondamentale nella conduzione e nella lettura dell'*Ubu* di Stefano Tè. Il testo viene infatti ridotto, reso «una partitura testuale estremamente scarnificata, ottenuta per sottrazione»⁶⁸², commenta Valenti.

I primi esercizi che il conduttore propone sono legati al ritmo, in seguito si effettua la costruzione di un training, per giungere infine alla progressiva acquisizione da parte degli attori detenuti delle partiture lavorate dagli attori liberi del Teatro dei Venti⁶⁸³. Una peculiarità di questa esperienza riguarda infatti un lavoro parallelo tra la compagnia reclusa e la compagnia libera, creando interazione tra le due parti, per poi unire i due percorsi e dare vita alla costruzione scenica finale⁶⁸⁴.

Sabina Spazzoli adotta modalità ancora diverse, partendo da libere suggestioni e dalle arti visive. Il rovesciamento patafisico dunque si aggancia al surrealismo e all'espressionismo pittorico: Munch, Matisse, Chagall, Dalì ecc. La prima versione dello spettacolo si intitola infatti *Ceci n'est pas Ubu*, dalla magrittiana memoria⁶⁸⁵. In seguito il lavoro prosegue principalmente attraverso improvvisazioni e ulteriori riferimenti testuali e filmici, come Pirandello, *Lady Macbeth*, *Il Grande Dittatore* di Chaplin⁶⁸⁶, *Arturo Ui* di Brecht⁶⁸⁷. Volto a sottolineare la tematica della voracità del potere, il titolo finale della *pièce* è infine *Menu Ubu: un cuore così grande*.

L'ultima esperienza del circuito dell'Emilia Romagna presa in considerazione è quella svolta dall'associazione Le Mani Parlanti negli istituti di Parma. L'ambito è quello del teatro di figura e il processo laboratoriale investe tutti i livelli della messinscena: dalla creazione dei burattini all'elaborazione della vicenda narrata, fino alla realizzazione degli oggetti di scena⁶⁸⁸.

A ben vedere, sottolinea Valenti, questo lavoro è il più vicino alle intenzioni che avevano mosso lo stesso Jarry nella scrittura dell'*Ubu*⁶⁸⁹, che, come scrive Giuliani, è «notoriamente un burattino» e che «non appena compare sulla scena [...] s'impone subito come fosse l'autore di se stesso»⁶⁹⁰.

⁶⁸² C. Valenti, *Jarry in carcere. Prove di mondi supplementari*, cit., p. 35.

⁶⁸³ Cfr. C. Valenti (a cura di), *Teatro dei Venti. Ubu Re. Diario di Simone Bevilacqua*, cit., p. 90-91.

⁶⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 91.

⁶⁸⁵ Cfr. C. Valenti, *Jarry in carcere. Prove di mondi supplementari*, cit., p. 32.

⁶⁸⁶ Il riferimento consiste in particolare nella ripresa della celebre sequenza del dittatore che gioca a palla con il mappamondo. Cfr. S. Spazzoli, *Menu Ubu: un cuore così grande*, Prologo, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 100.

⁶⁸⁷ Cfr. C. Valenti (a cura di), *Associazione Con...tatto. Ceci n'est pas Ubu. Diario di Giada Giovannini*, in «Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018, p. 81.

⁶⁸⁸ Cfr. C. Valenti, *Jarry in carcere. Prove di mondi supplementari*, cit., p. 36.

⁶⁸⁹ Cfr. C. Valenti, *Jarry in carcere. Prove di mondi supplementari*, cit., p. 35.

⁶⁹⁰ A. Giuliani, *Prefazione*, cit., p. IX.

Corrado Vecchi e gli attori del gruppo trovano una corrispondenza tra il mondo di Jarry e quello del burattino britannico Punch, simpatico omicida, e della compagna Judy: ecco allora che il protagonista diventa Punch/Ubu e il titolo dello spettacolo *La tragica commedia/comica tragedia di Punch/Ubu e di sua moglie Judy, nel reame di Polonia*⁶⁹¹. Nel tempo la storia si arricchisce di ulteriori riferimenti, come le vicende del bandito romagnolo Pelloni: nasce un secondo spettacolo *Punch/Ubu e il Passator Cortese*⁶⁹².

Osservando queste interpretazioni e riletture dell'universo di Jarry, si svela come alle modalità di svolgimento dei laboratori siano intimamente legate anche le poetiche dei registi e i significati conferiti alle opere. Il lavoro sul testo della compagnia guidata da Billi corrisponde ad un'interpretazione patafisica intellettualizzata, che attua capovolgimenti concettuali. All'approccio basato sulle improvvisazioni di Czertok corrisponde un lavoro che manifesta l'influenza della Commedia dell'Arte, conferendo uno spirito decisamente grottesco allo spettacolo. Stefano Tè pone al centro del lavoro il corpo, sviluppando lo spettacolo come un montaggio di partiture vocali e fisiche, in cui la pausa e l'immobilità fanno da cesura, conferendo una lettura decisamente simbolica all'opera realizzata. Spazzoli moltiplica invece i riferimenti non più solo testuali e drammaturgici, ma anche filmici e figurativi, conferendo una rilettura contemporanea dei giochi di potere contenuti nell'*Ubu*. Infine Corrado Vecchi e i suoi attori burattinai, restituiscono la dimensione favolistica dell'opera di partenza, seppure non propriamente filologica, creando un gioco di specchi con altri personaggi appartenenti al repertorio del teatro di figura.

Quando lo spunto iniziale non è uno specifico testo, ma si vuole creare una drammaturgia originale, in realtà tutte queste dimensioni, da quella del lavoro testuale a partire dalla narrazione e dalla drammaturgia seconda, a quella della progressione delle improvvisazioni e del montaggio delle azioni fisiche, intervengono in varia misura nel processo costitutivo dello spettacolo.

È quanto avviene nei laboratori della Compagnia FACT diretta da Valentina Esposito. *Tempo Binario*⁶⁹³, il primo spettacolo della Compagnia FACT, racconta la storia di un gruppo di amici inseparabili – «come sette fratelli» ripetono gli interpreti più volte sul palcoscenico – che hanno condiviso l'infanzia e che poi, come spesso accade quando si diventa adulti, si sono persi di vista. I personaggi generalmente conservano i tratti identitari degli attori che hanno

⁶⁹¹ Cfr. C. Valenti, *Jarry in carcere. Prove di mondi supplementari*, cit., p. 36.

⁶⁹² Cfr. *Ibidem*.

⁶⁹³ Lo spettacolo *Tempo Binario* va in scena in anteprima il 26 febbraio 2015, per la popolazione reclusa, nel teatro della Casa Circondariale di Rebibbia N.C. Il debutto vero e proprio avviene al Teatro Abarico di Roma, l'8 giugno 2015, nell'ambito del Convegno Internazionale Teatro come ambiente arricchito, organizzato dal Prof. Roberto Ciancarelli e dai Dottori di ricerca Fabiola Camuti e Aldo Roma (Sapienza Università di Roma, giugno 2015).

partecipato al processo di costruzione, a partire dai soprannomi che avevano realmente da bambini o che si sono dati per gioco in Compagnia: è il caso di Piero Piccinin detto “Precisetto”, di Ivan Marcantoni nel ruolo del “Secco” e di Alessandro Bernardini interprete di “Zucchina”. Altri personaggi, per varie motivazioni, saranno agiti nel tempo da più attori, come quello di “Romoleto”, ruolo nel quale si cimentano sia Romolo Napolitano che Giancarlo Porcacchia (Lallo), ancora detenuto presso il Carcere di Rebibbia N.C. al momento dell'ingresso in Compagnia e che si aggiunge quando il testo è pressoché definitivo per ridurre il carico di lavoro del compagno più anziano. L'espedito escogitato da Esposito per dare un senso narrativo alla compresenza sul palcoscenico dei due attori per la stessa parte rientra perfettamente nella poetica dell'opera: Romoleto è un uomo che immagina o sogna se stesso in un viaggio straordinario. L'esigenza pratica si trasforma in segno teatrale, suggerendo sin dall'inizio allo spettatore la cornice onirica all'interno della quale si svolge l'intera vicenda. In altri casi ancora avvengono delle vere e proprie sostituzioni: a seguito dei primi debutti Christian Cavorso subentra a Sandro Verzili nel ruolo di “Riccioli d'Oro”; a Massimo di Stefano, il “Matto”, si sostituisce Fabio Rizzuto; a Ruggero Palmiotto succede Marcello Fonte nelle vesti del “Nano”.

A riunire il gruppo di amici è un'antica promessa: ritrovarsi da adulti alla stazione di Parigi per partire alla volta dell'estremo nord, coronando così il sogno di assistere insieme all'aurora boreale. In apertura della rappresentazione uno stralunato Romolo attraversa il palco, portando con sé una vecchia valigia. Nell'ombra, di spalle, in posizione speculare e vestito degli stessi abiti, Lallo ne incarna l'immagine riflessa. Sin dalla prima scena, nella quale il protagonista riesamina quanto custodito all'interno del bagaglio, lo spettacolo è costellato di riferimenti all'infanzia, attraverso i quali vengono suggerite le relazioni tra i personaggi, i tratti delle loro personalità e i ruoli di ciascuno, rimanendo in una dimensione ludica e di leggerezza.

Il contenuto per certi versi assurdo della valigia, fatto di vecchissimi oggetti del passato che evocano antichi ricordi e non di quanto sarebbe necessario per affrontare un viaggio, indica di per sé, quantunque in modo non ancora esplicito, una situazione in bilico tra il reale e il surreale. Più avanti indizi sempre più evidenti svelano sia al pubblico sia a Romoleto la reale natura metafisica di questo cammino: la compagnia di amici si è riunita non per tener fede ad un giuramento infantile, ma per accompagnare il protagonista nel suo estremo viaggio. Davanti agli occhi dello spettatore si svela dunque l'ultimo istante della vita di un uomo prima della sua dipartita, l'immagine di un'intera esistenza stretta nello spazio di un attimo. L'espedito del doppio ruolo permette quindi, sul finale, di alludere a un altro

distacco: mentre guarda la proiezione di sé incarnata da Lallo, Romolo si separa da se stesso, e si allontana come un'ombra, forse un'anima finalmente pronta a partire davvero. La stratificazione drammaturgica si rivela in un movimento elastico di contrazione e dilatazione, gettando lo spettatore in una dimensione percettiva altra, slegata dallo spazio-tempo razionalizzato delle mappe, delle lancette e degli ingranaggi.

La tecnica della drammaturgia seconda è utilizzata da Esposito in modo estremamente libero, celando i riferimenti colti nello spettacolo finale, fatta eccezione per la *Recherche proustiana*⁶⁹⁴, in particolare il volume *Il Tempo ritrovato*, dichiarata nel Prologo. Altre suggestioni arrivano dai concetti di simultaneità e durata del filosofo Henri Bergson⁶⁹⁵, da *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov, dal cinema, come l'autobiografia *La lanterna magica*⁶⁹⁶ e il film *Il posto delle fragole*⁶⁹⁷ di Ingmar Bergman, o *Il cielo sopra Berlino*⁶⁹⁸ diretto da Wim Wenders.

Per quanto riguarda la tecnica della narrazione, la regista incoraggia innanzitutto un percorso di recupero della dimensione dell'infanzia, innescando in un secondo momento meccanismi di collettivizzazione dei materiali biografici e dei ricordi individuali. Durante il laboratorio gli attori si cimentano nei giochi di improvvisazione proposti, producendo materiale drammaturgico per lo spettacolo: le informazioni emerse dalle narrazioni biografiche si dissemineranno per tutto il testo.

Ad esempio, nelle prime battute di Romolo, insieme ad elementi derivati dal proprio vissuto – come il gioco d'azzardo della *zecchinetta*, lo scialle prezioso della madre, la scatola segreta delle sigarette o l'abbandono del percorso scolastico in giovanissima età – si sommano contributi biografici condivisi da altri attori che non fanno addirittura più parte del gruppo al momento del debutto. È questo il caso dell'aneddoto dell'orologio messo in campo da Francesco C., conservato nella narrazione in quanto particolarmente funzionale ad un racconto sul "tempo", nonostante l'attore abbia lasciato relativamente presto il gruppo.

Una prima sistemazione di quanto emerso dagli esercizi viene effettuata dagli stessi interpreti: a turno ripetono il percorso dei ricordi, dapprima in maniera compilativa fino ad arrivare a una narrazione più organica. La regola fondamentale è quella di adottare la prima persona, assumendo su di sé anche i vissuti degli altri. In parte la struttura stessa dell'esercizio sarà conservata nella messinscena, inserita ovviamente in una costruzione più articolata. Al

⁶⁹⁴ Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993.

⁶⁹⁵ Cfr. H. Bergson, *Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein) e altri testi sulla teoria della relatività*, Pitagora, Bologna 1997.

⁶⁹⁶ Cfr. I. Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano 2008.

⁶⁹⁷ Cfr. *Smultronstället*, Ingmar Bergman, Svezia, 1957.

⁶⁹⁸ Cfr. *Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, Germania/Francia, 1987.

concetto di tempo Valentina Esposito inizia poi ad associare – o contrapporre – quello di spazio, funzionalmente alla struttura e all’impianto drammaturgico da lei immaginato. In una provocazione creativa la regista mette davanti agli attori una serie di fotografie, per lo più di luoghi e paesaggi. Le immagini sono volutamente prive di contenuti troppo specifici o personali. Richiamano situazioni, ancora una volta, in modo semplice e diretto: monti innevati, spiagge di sola sabbia e solo mare, un campo di fiori senza evidenti connotazioni, quasi astratto. Paesaggi reali e riconoscibili ma generici, affinché restino capaci di accogliere i ricordi degli attori, di essere riempiti dal loro vissuto biografico. Quello che Esposito mostra loro, dunque, non è più soltanto un prato di margherite, è *il* prato di margherite, la sua immagine archetipica. Ognuno sceglie allora, in modo del tutto spontaneo, tre o quattro cartoline, che nel racconto si fanno paesaggi dell'anima e della memoria. Da questa iconografia mentale si procede con le stesse modalità dell'esercizio precedente: i singoli contributi vengono raccolti in un'unica storia e restituiti da ciascun attore, come se si stesse sfogliando l'album dei propri ricordi.

Il meccanismo della memoria condivisa si configura come chiave di accesso al gioco teatrale per gli attori, in un sistema che coinvolge contemporaneamente il piano di realtà e quello fittizio della messinscena. Collettivizzare i ricordi serve al conseguimento di un fondamentale obiettivo: costruire una biografia del personaggio ibrida tra quanto c'è di reale e quanto di rielaborato, affinché ci sia certamente un lavoro su di sé, ma inserito nella prospettiva di una drammaturgia partecipata, nella quale nessun attore in scena interpreta semplicemente se stesso. In primo luogo, perché nella riproposizione di un individuo sulla scena per come è nella realtà della vita non risiedono né una sfida artistica, né una qualche possibilità di formazione professionale, venendo meno dunque alle istanze su cui FACT fonda la sua stessa *raison d'être*. In secondo luogo, perché un'eccessiva aderenza tra la rappresentazione e la biografia dell'attore, come è noto già dalle riflessioni di Bernardi⁶⁹⁹, potrebbe essere infruttuosa se non addirittura pericolosa quando si agisce in *habitat* di lavoro particolari, come possono essere quello detentivo e quello del reinserimento sociale post-detentivo. Più generalmente ancora, significherebbe rinunciare alla straordinaria portata trasformativa e di ricerca specifica dello strumento teatrale.

Esposito setaccia il materiale emerso dalla pratica laboratoriale giungendo al copione definitivo soltanto dopo innumerevoli stesure. Le versioni di bozza proposte agli attori vengono infatti puntualmente rimaneggiate in seguito alle nuove improvvisazioni, non più frutto di esercizi liberi e immaginifici, ma svolte a partire dal testo stesso. La penetrazione

⁶⁹⁹ Cfr. C. Bernardi, *Teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, cit., p. 95.

nella storia e nel personaggio avviene naturalmente, ma è necessario rendere evidente agli interpreti il doppio piano su cui si snoda l'azione e la sua lettura metaforica. Il gruppo dei sei amici d'infanzia, gli angeli traghettatori, deve tenere presente questo duplice livello, in ogni singolo passaggio, per far sì che lo spettacolo sia in grado di comunicare con lo spettatore nella sua complessità.

In questo risiede il lavoro di mediazione a cui fa riferimento Rossi Ghiglione. Essendo regista e drammaturga Esposito riesce a riassumere in sé quella responsabilità dell'efficacia comunicativa che Rossi Ghiglione attribuisce al *dramaturg*. Non è importante solo che lo spettacolo sia esteticamente apprezzabile o che l'esperienza sia valida da un punto di vista esistenziale solo per gli attori. È necessario tradurre i contenuti estetici agli interpreti in modo semplice ed efficace e contemporaneamente tradurre il mondo interiore degli attori al pubblico, affinché entrino in reale comunicazione. In *Tempo Binario* il tema della morte come viaggio, come trasformazione e nuova nascita, riguarda infatti in qualche modo anche l'affrancamento da un passato pesante, la spoliatura dallo stigma sociale e il recupero della vita dopo la detenzione.

Guardando in prospettiva, quando le operazioni artistiche rispettano questo delicato equilibrio, a quella degli attori si accompagna anche la formazione di uno spettatore sempre più consapevole e libero dal pregiudizio, spesso positivo quanto deleterio, di assistere ad un saggio di Teatro Carcere.

CONCLUSIONI

La ricostruzione storica delle origini del Teatro Carcere evidenzia come la sua nascita non sia legata ad un singolo evento o facilmente individuabile, bensì frammentata e disordinata, a partire dalla sua stessa datazione. Come individuato nel Capitolo Primo, si presta a interpretazioni varie, a seconda del riferimento che si sceglie di prendere in considerazione: il contatto della scena italiana, durante la tournée del 1984, con gli spettacoli realizzati da Beckett insieme all'attore ex ergastolano Rick Cluchey e al San Quentin Drama Workshop, compagnia reclusa del carcere californiano di San Quentin; il primissimo tentativo autoctono, ossia l'iniziativa intrapresa autonomamente da alcuni detenuti e in seguito formalizzata nel Teatro Gruppo da Antonio Turco in qualità di educatore e amatore del teatro, all'interno della Casa di reclusione di Rebibbia, datata 1982; l'iniziativa avviata da Eduardo De Filippo nell'Istituto Penale per Minori di Nisida, iniziata nello stesso '82, ma conclusasi entro pochi anni; lo spettacolo realizzato da Santagata e Morganti nel 1987 nella Casa circondariale di Lodi, primo progetto che vede coinvolti professionisti del teatro e detenuti adulti; oppure la nascita di una delle più famose esperienze di Teatro Carcere, la Compagnia della Fortezza di Volterra, che dal 1988 si è fatta fucina teatrale, raggiungendo la stessa continuità e cifra poetica di un vero e proprio teatro stabile. C'è persino chi sostiene che per parlare propriamente di teatro recluso si debba attendere la comparsa del Primo Convegno Nazionale di Teatro e Carcere, svolto a Milano nel 1991, ritardando la datazione di quasi un decennio rispetto all'effettivo debutto della Compagnia Teatro Gruppo di Rebibbia al Festival dei Due Mondi⁷⁰⁰.

In effetti sembra caratteristica propria delle associazioni che si occupano di Teatro Carcere una tendenza a tessere relazioni e a sviluppare collaborazioni, fino a raggiungere, negli ultimi tempi, importanti traguardi come la creazione di network internazionali e di progetti condivisi, volti alla realizzazione di eventi, di occasioni di formazione, di scambio di prassi e tecniche⁷⁰¹.

Sebbene i riferimenti cronologici siano tutt'altro che certi, emerge comunque un fatto: il teatro nei contesti detentivi non nasce da ragioni ideologiche né da teorie

⁷⁰⁰ Si faccia riferimento al paragrafo *1.1 Origini e storia del Teatro Carcere in Italia* (p. 7) della presente trattazione.

⁷⁰¹ Un esempio è il Progetto Europeo *FreeWay* di cui si parla brevemente nel paragrafo *1.3 Teatro Carcere 3.0.* (p. 30).

rivoluzionarie, bensì da un fare che si qualifica come artigianale, per riprendere le parole di Guido Di Palma⁷⁰².

La mancanza di un univoco presupposto teorico non impedisce al Teatro Carcere di avere ampie ripercussioni sia sul mondo del teatro, sia sull'ambiente del carcere. È quanto emerge, fra le altre occasioni di confronto, dalle due edizioni del Convegno Internazionale di Studi *Teatro come ambiente arricchito*⁷⁰³, curato da Roberto Ciancarelli, Fabiola Camuti e Aldo Roma, svolte presso Sapienza Università di Roma rispettivamente nel 2015 e nel 2018. L'intento degli incontri è quello di mettere in relazione, nella teoria e nelle pratiche, il concetto scientifico di "ambiente arricchito" con il tipo di arricchimento che le esperienze di teatro offrono quando agiscono in contesti di disagio o detenuti. All'interno di questo contesto sono stati vari i contributi sul Teatro Carcere, i quali hanno evidenziato come un evento apparentemente circoscritto come un laboratorio teatrale possa avere molteplici ricadute significative, sia sul piano comportamentale, come evidenzia Valentina Venturini, che fornisce i dati relativi all'abbassamento dei tassi di recidiva, sia sul piano artistico e professionale, come sottolinea Valentina Esposito, parlando della propria esperienza di regista⁷⁰⁴.

Partecipando alla prima edizione come uditrice e alla seconda in qualità di relatrice, ho potuto constatare che a seconda del punto da cui si osserva il fenomeno ciascuno può ideare un proprio sistema analitico e valutativo delle pratiche. E a ragione. Il problema sorge, al contrario, quando si pretende di trovare una sintesi congrua ed efficace.

Le esperienze come sassi nell'acqua, per utilizzare un'immagine della stessa Venturini, hanno creato un riverbero ben più ampio del loro riservato campo d'azione, creando rifrazioni tali da provocare l'illusione d'essere ascrivibili all'interno di un vero e proprio genere, capace di rispondere a criteri definiti.

Trattandosi di una galassia di esperienze legate ad esigenze pragmatiche di sopravvivenza, di autonomia e di continuità, prive di un adeguato corrispettivo teorico, risulta complesso individuare una cornice di tratti distintivi e di statuti pertinenti. Si pensi ad esempio alla stretta relazione tra la categoria di istituto e di sezione nelle quali si lavora (Casa circondariale, Casa di reclusione, sezioni protette, femminili, Alta Sicurezza ecc.), la

⁷⁰² G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, cit., p.39.

⁷⁰³ Lo spunto alla base del titolo nasce da un incontro progettuale tra il Dipartimento di Fisiologia e Farmacologia, in particolare il Prof. Sergio Fucile, con quello di Storia dell'Arte e dello Spettacolo nella persona del Prof. Ciancarelli. Per "ambiente arricchito" nel mondo delle scienze empiriche si intende l'inserimento di una serie di oggetti e stimoli esterni nell'ambiente di vita del test per studiarne gli effetti sull'attività corticale e la plasticità sinaptica.

⁷⁰⁴ Si fa riferimento agli interventi proposti durante le giornate di studi più che ai saggi raccolti negli Atti di Convegno pubblicati da Bulzoni nella rivista «Biblioteca Teatrale», n. 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma 2016) e «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020.

conformazione del gruppo (compagnia stabile, compagnia di staffetta o non formalizzato) e le modalità drammaturgiche adottate (autodrammaturgia, testi classici, improvvisazioni, ecc.)⁷⁰⁵.

Nella necessità di sopravvivenza trova la sua spiegazione anche l'impegno di tanti artisti e studiosi nel sottolineare la portata pedagogica dello strumento teatrale. L'efficacia del teatro come strumento pedagogico e trattamentale avvalorava il suo diritto di esistenza nell'istituzione detentiva⁷⁰⁶. Si è dovuto spiegare a chi il teatro non lo pratica e non lo riconosce, se non come divertimento o passatempo, che questo rappresenta un efficace dispositivo per quanto concerne la relazione con se stessi e con gli altri.

Le controversie interne all'apparato teorico non sembrano esaurirsi poiché non risulta possibile attuare alcuna generalizzazione. Ciò che può essere valido per un'esperienza potrebbe non essere adeguato per un'altra. Così evapora l'illusione di definire il campo una volta per tutte e di individuarne la pertinenza a questo o a quell'altro ambito, da quello ludico a quello medico della terapia. I contributi e le riflessioni negli anni si moltiplicano e contemporaneamente si delinea una sottile frattura, che si va facendo più profonda: il problema dell'opposizione tra l'etica del processo e l'estetica del risultato si pone al centro dei principali dibattiti, che talvolta si astraggono al punto di non parlare più del teatro recluso per come è, ma per come dovrebbe essere. Studiosi e teorici del teatro hanno a lungo tentato di dipanare il nodo, talvolta battagliando tra loro, senza mai giungere ad una (impossibile) soluzione definitiva⁷⁰⁷.

Ottenuti i riconoscimenti ufficiali a livello di istituzione penitenziaria per quanto concerne la valenza rieducativa delle attività, gli artisti manifestano una crescente insofferenza nei confronti di quanti hanno schiacciato l'intero significato delle esperienze all'interno della sola funzione.

Si assiste di conseguenza anche negli studi ad un rovesciamento delle tendenze ermeneutiche, in favore di una maggiore considerazione dell'elemento performativo e spettacolare. L'effetto indesiderato di questa inversione è una certa ridondanza nel ri-definire come arte il Teatro Carcere.

La rivendicazione estetica, sebbene risponda a un bisogno oggettivo, espresso soprattutto dai registi, è però diventata a sua volta uno schema interpretativo assoluto, alternativo a quello funzionale. Anzi, superata l'esigenza di affermare che "tutto il teatro è

⁷⁰⁵ La relazione tra istituto e compagnie è analizzata nei paragrafi 4.2 *Gli statuti del Teatro Carcere* (p. 120) e 4.2.1 *Compagnie* (p. 122) di questo elaborato.

⁷⁰⁶ Si pensi ai numerosi Protocolli di Intesa stipulati tra le associazioni responsabili dei progetti teatrali o i vari coordinamenti territoriali di Teatro Carcere con l'Amministrazione Penitenziaria e le Università.

⁷⁰⁷ Si rimanda al Capitolo Secondo della trattazione, nel quale viene restituito il complesso e variegato panorama degli studi sul teatro recluso e sui teatri in contesti di disagio.

sociale" così come "tutto il teatro è arte" si è incappati in una ulteriore rigidità che, protrattasi nel tempo, è diventata altrettanto mistificatoria.

Affermare che il Teatro Carcere è "teatro" non libera comunque dalla necessità di considerare il pregiudizio estetico che implica una accettazione aprioristica. Il problema è diventato allora quello di poterlo o meno giudicare, di poterne valutare la qualità. Tutto ciò risulta evidente, ad esempio, dal quesito di partenza posto da Andrea Porcheddu nel citato volume *Che c'è da guardare?*

Dunque restano solo due opzioni: tentare di dichiarare il primato di un aspetto sull'altro in modo convincente e inoppugnabile, oppure abbandonare un campo di battaglia che a ben vedere non è occupato da insormontabili giganti, ma da mulini a vento. Dallo stesso *excursus* teorico emerge infatti che quello posto è un falso problema, meglio ancora, una falsa opposizione. La dualità del teatro, ossia la sua capacità di investire allo stesso tempo il piano della realtà biologico-emotiva e quello artificiale-immaginario della creazione, fanno sì che i due termini della disuguaglianza (etica ed estetica) diventino un intero (teatro).

I tentativi effettuati negli anni di eseguire censimenti attraverso questionari, risposte a crocette o domande standardizzate, identiche per tutte le iniziative, forniscono utili informazioni da un punto di vista anagrafico e quantitativo, tuttavia raramente danno concretamente conto delle caratteristiche peculiari delle esperienze. Le parole degli artisti stessi, una volta fissate su carta, nascondono qualche tranello. Ciò è dovuto al fatto che gli operatori sono "interni" all'esperienza e che di conseguenza non sempre riescono a guardare (o a guardarsi) dalla giusta distanza, scivolando talvolta nell'autoreferenzialità. Risulta perciò fondamentale il ruolo dello studioso, a patto però che non prenda vie di fuga intellettualizzanti, ma che abbia "occhi per vedere" e adeguati strumenti interpretativi. Probabilmente l'errore in cui l'apparato teorico è incappato è proprio quello di porsi o troppo al di fuori o troppo dentro le esperienze. Per dirlo con le parole di Guido Di Palma, la posizione dello studioso si colloca «tra chi fa e chi vede. L'essere tra nella sospensione dei canoni è il luogo d'elezione dello studioso»⁷⁰⁸.

Questo lavoro non ha intenzione di individuare tutte le risposte ai tanti quesiti sul Teatro Carcere, ma di vedere di quale stoffa è davvero fatto questo teatro⁷⁰⁹, in una lettura del fenomeno come teatro *tout court*⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, cit., p. 35.

⁷⁰⁹ La formula riprende il titolo del già citato saggio di Clelia Falletti, *Di quale stoffa è fatto il teatro: spettatori di ieri e di oggi*.

⁷¹⁰ Si veda il paragrafo 3.1 *Teatro Carcere come teatro* (p. 88) della trattazione.

Si ritiene indispensabile un contatto diretto e protratto nel tempo con le pratiche per restituirne un'analisi aderente alla realtà, senza abbracciare ideologie e strutture d'indagine aprioristiche. Per questo si è scelto di utilizzare il più possibile le varie realtà di Teatro Carcere come *exempla*, soprattutto le esperienze alle quali si è avuto e si ha ancora modo di prendere parte regolarmente: la Compagnia FACT di Roma, diretta da Valentina Esposito, e il gruppo teatrale Jubilo, guidato da Diego Pileggi. Le due esperienze, come si è avuto modo di approfondire soprattutto per quanto concerne gli aspetti pedagogici⁷¹¹, presentano per certi versi modalità opposte di conduzione e divergenti linguaggi artistici, pur mantenendo principi molto simili dal punto di vista dell'etica del lavoro e della cura delle relazioni.

In questo senso il duplice piano pedagogico delle attività, che coinvolge il detenuto simultaneamente in quanto individuo e in quanto attore, resta un aspetto da osservare con particolare attenzione, poiché assume forme specifiche a seconda del contesto e gioca un ruolo fondamentale affinché l'ambiente detentivo possa dirsi davvero arricchito dal teatro.

Nel Capitolo Terzo si è cercato di far emergere proprio l'importanza di analizzare lo specifico sistema di relazioni di ciascun gruppo teatrale che opera in contesti di privazione della libertà. Con "sistema di relazioni" si intende, in questo caso, la relazione triangolare che si viene a creare nell'ambito del laboratorio tra il conduttore/regista, l'attore e il gruppo. Emerge in questo modo la centralità della figura del regista, responsabile sia della qualità dell'esperienza dell'attore detenuto, sia della qualità dell'esito collettivo che il gruppo produce. Il regista funge dunque, oltre che da collante nella relazione tra gli individui, da mediatore dei contenuti personali e da "traduttore" dei linguaggi artistici adottati.

Oltre alle relazioni puramente teatrali, il fatto di operare all'interno di una istituzione detentiva e con persone che hanno un vissuto difficile coinvolge anche il piano relazionale della vita quotidiana. Tuttavia questi aspetti non sono di competenza del ricercatore. Concedere eccessivo risalto, ad esempio, al matrimonio felice fra teatro e istituzione ospite può essere pericoloso, attirando lo studioso nella rete dei linguaggi burocratici o medici e dunque verso un punto di vista che, seppure interessante e necessario, ha poco a che vedere con la disciplina teatrale, sfocando l'oggetto di studio.

È fondamentale dunque guardare il fenomeno aldilà di qualsiasi forma e tipologia di pregiudizio, positivo o negativo che sia. Questo si traduce con l'utilizzo di un apparato interpretativo che parte da fatti teatrali: il Teatro Carcere è un teatro sempre alla ricerca di se

⁷¹¹ Si veda il paragrafo 3.3 *La pedagogia nel Teatro Carcere* (p. 97) di questa trattazione.

stesso perché è un teatro di dilettanti⁷¹², che non risponde ai criteri dettati dal mercato o dalla tradizione, ma ad esigenze pratiche, legate sia all'arte che alla vita.

A partire da queste considerazioni è stato possibile affrontare lo studio della fenomenologia del Teatro Carcere attraverso i suoi principali statuti teatrali, come le compagnie, i repertori e le drammaturgie, tenendo conto delle sue complesse variate specificità⁷¹³.

Per quanto riguarda il primo termine, si è registrata una tendenza dei gruppi nell'aggregarsi in vere e proprie compagnie intorno alla figura di un determinato regista, vero garante della continuità dell'esperienza. Si possono però distinguere due principali forme di compagnia: quella stabile e la compagnia, per così dire, "di staffetta". La prima corrisponde ai gruppi nati in seno alle sezioni e alle tipologie di istituto che prevedono una lunga degenza dei detenuti, la seconda è propria di tutte quelle esperienze teatrali che presentano continuità e struttura, ma i cui partecipanti sono sottoposti a un forte *turn over* a causa di trasferimenti e pene relativamente brevi. Ovviamente non tutte le esperienze rintracciate rientrano in questo schema. In molti casi non avviene una vera e propria formalizzazione del gruppo, come nel caso di un progetto limitato a pochi mesi o alla singola annualità, o a causa di specifiche difficoltà legate al contesto detentivo in cui si agisce. La non formalizzazione si riscontra più spesso, tuttavia, in quelle iniziative ancora acerbe, che sono da poco inserite nel mondo del Teatro Carcere e che devono ancora raggiungere la stabilità necessaria.

L'osservazione dei repertori come repertorio unificato ha evidenziato in primo luogo la non occasionalità del fenomeno, data la quantità di esiti prodotti. Inoltre emergono autori e opere ricorrenti, portatori di tematiche che sembrano avere grande risonanza con il mondo del carcere e con la situazione degli attori reclusi. Tuttavia spesso queste opere vengono utilizzate come materiale di partenza per riscritture o drammaturgie originali.

I testi di Jean Genet, ad esempio, vengono scelti dalle compagnie recluse proprio per le significative risonanze con la condizione detentiva. Il carattere in parte autobiografico di testi come *Sorveglianza speciale* e *Diario di un giovane criminale* permette l'innesto dei materiali personali degli attori. Ne *I Negri* e *Le serve* emergono atmosfere di solitudine, ma sono anche opere dense di critiche al moralismo borghese e di occasioni di aperta provocazione nei confronti del pubblico. La figura di Pinocchio, altro diffuso riferimento, lascia scaturire un ventaglio di possibili riletture nell'ambito degli allestimenti in carcere. Oltre agli echi che si producono con la condizione di infantilizzazione e con la volontà di riappropriazione

⁷¹² Si faccia riferimento al paragrafo 3.2 *Un teatro di dilettanti* (p. 90) della presente trattazione.

⁷¹³ L'analisi è riportata nel secondo paragrafo del Capitolo Quarto (p. 120) dell'elaborato.

dell'identità, Pinocchio può essere anche utilizzato, come nel caso documentato del lavoro di Armando Punzo, come riflessione sulla creazione artistica. Allo stesso modo le situazioni "sospese" e di non-sense che caratterizzano i più noti lavori di Samuel Beckett entrano immediatamente in dialogo con situazioni di privazione della libertà. La vacuità del quotidiano, l'attesa che si protrae, il tempo scandito da azioni svuotate da qualsiasi significato sono altrettanti temi che favoriscono in carcere la scelta di queste *pièces* beckettiane, in particolare *Aspettando Godot*.

Quanto osservato riguarda anche i processi drammaturgici e le modalità di organizzazione del lavoro scenico. Si pensi ai diversi approcci all'*Ubu Roi* di Alfred Jarry da parte delle compagnie di Teatro Carcere del circuito dell'Emilia Romagna: Paolo Billi e la compagnia bolognese esplorano l'universo della Patafisica, riannodando materiali eterogenei e testi di Jarry per arrivare a creare un irriverente spettacolo di varietà tutto al femminile; Horacio Czertok riduce il testo ad una sorta di canovaccio, procedendo per improvvisazioni alla costruzione drammaturgica dello spettacolo; Sabina Spazzoli utilizza numerosi ulteriori riferimenti, testi teatrali, citazioni cinematografiche e suggestioni che derivano dalle arti visive; Stefano Tè del Teatro dei Venti crea dall'opera di partenza una partitura testuale essenziale, che mette in rilievo forme di comunicazione di tipo fisico; nello spettacolo di teatro di figura ideato da Corrado Vecchi, potenzialmente il più aderente all'*Ubu* originale, affiora la sovrapposizione tra il personaggio di Jarry e la figura grottesca di Punch. Le modalità che concorrono a definire i repertori di Teatro Carcere rivelano come i procedimenti di composizione scenica risultino profondamente legati al percorso laboratoriale e all'esperienza degli attori detenuti. Ed è quello che avviene anche nei casi nei quali vengono rappresentati i testi shakespeariani e del teatro classico greco.

Tirando le somme, alla luce dell'analisi proposta, si può constatare come la più rilevante ricchezza del Teatro Carcere risieda probabilmente proprio nel suo sfuggire ad una univoca lettura.

È un teatro per sua natura "povero", ma è anche un teatro che ha il privilegio di poter scegliere i propri padri⁷¹⁴.

⁷¹⁴ Si allude al fatto che ciascuna esperienza può essere considerata erede di fenomeni teatrali diversi, dall'animazione al terzo teatro passando per il teatro di figura. Sia le metodologie che le estetiche risultano estremamente variegata, influenzate parimenti dal contesto di partenza e dal *background* di chi conduce il laboratorio e dirige la scena.

APPENDICE FOTOGRAFICA

JUBILO - Wrocław (Polonia)

Kain (2019) - Teatro del carcere n.1

Foto di Paulina Anna Galanciak







Workshop integrato attori detenuti e attori liberi - Teatro del carcere n.1
Foto di Justyna Żądło



FORT APACHE CINEMA TEATRO - Roma

Tempo Binario (2015) - Teatro della C.c. Rebibbia N.C. (Roma)

Foto di Dorian Torriero



Tempo Binario (2016) - Cinema Palazzo (Roma)

Foto di Jo Fenz





Famiglia (2018) - Teatro India (Roma)
Foto di Jo Fenz





Prove (2019)
Foto di Jo Fenz



BIBLIOGRAFIA

TESTI

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966

E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 1968

M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani 1982

I. Quarantotti De Filippo, S. Martin (a cura di), *Eduardo De Filippo*, Mondadori, Vicenza 1986

P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini, Milano 1991

C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma - Bari 1991

F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Editori & Associati, Roma 1995

C. Bernardi, B. Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis, Milano 1998

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000

C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004

E. Gallo, V. Ruggiero, *Il carcere immateriale. La detenzione come fabbrica di handicap*, Sonda, Milano 2004

C. Meldolesi, M. R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, Ubulibri, Milano 2007

G. Pedullà, *Alla periferia del cielo. Percorsi teatrali e umani nel carcere di Arezzo*, Titivillus, Corazzano 2007

E. Pozzi, *Parole 'mbrugliate*, Bulzoni, Roma 2007

R. Alonge, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Utet Università, Torino 2008

L. Castellano, D. Stasio, *Diritti e castighi: storie di umanità cancellata in carcere*, Il saggiatore, Milano 2009

I. Macchiarella, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine 2009

M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011

A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Audino, Roma 2013

A. Sapienza, *Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: La tempesta di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo*, Carocci, Roma 2013

V. Garavaglia, *Teatri di confine. Il post-drammatico al carcere di Bollate*, Mimesis, Milano 2014

B. Montorfano, *Autore, attori, personaggi: Shakespeare nel teatro in carcere*, Dip. Filologia, Letteratura e Linguistica, Università di Pisa, a.a. 2014-2015

V. Minoia (a cura di), *Destini Incrociati, l'esperimento di Firenze 2012*, Nuove Catarsi, Urbino 2015

L. Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carocci, Roma 2016

F. Giordano, F. Perrini, D. Langer, L. Pagano, G. Siciliano, *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Egea, Milano 2017

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

M. Sorrentino, *Teatro in Alta Sicurezza*, Titivillus, Corazzano 2018

A. Frattali, «Santo Genet» da Genet per la Compagnia della Fortezza, ETS, Pisa 2020

P. Iacobone, *Prison Rules. Teatro in carcere: Italia e Inghilterra*, Lithos, Roma 2020

SAGGI DA VOLUMI E ARTICOLI DA RIVISTE

Ufficio Educazione Artistica OND (a cura di), *Il teatro filodrammatico*, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma 1929:

- S. D'Amico, *Relazione al primo Concorso filodrammatico nazionale*, pp. 11-14
- G. Lipparini, *Relazione al secondo Concorso filodrammatico nazionale*, pp. 15-18
- D. Signorini, *Relazione al terzo Concorso filodrammatico nazionale*, pp. 18-21
- A. M. Ripellino, *dilettante, ad vocem*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IV, Le Maschere, Roma 1957, pp. 701-702
- J. Copeau, *I dilettanti ci salveranno*, in «Il Dramma», anno LI, n. 3, marzo 1975, pp. 60-65
- Z. Osinski, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio*, in «Teatro e Storia», anno V, n. 2, ottobre 1990, pp. 259-300
- C. Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», anno IX, n. 16, 1994, pp. 41-68
- P. Giacchè, *Una equazione fra antropologia e teatro*, in «Teatro e Storia», anno X, n. 17, 1995, pp. 37-64
- M. Cavallo, *Teatro come tecnologia del sé*, in «INformazione Psicologia, Psicoterapia, Psichiatria», n. 27, 1996, pp. 9-25
- E. Pozzi, *Editoriale*, in «Catarsi - Teatri delle diversità», anno I, n.1, 1996, p. 3
- D. Clemmer, *La comunità carceraria*, in E. Santoro (a cura di), *Carcere e società liberale*, Giappichelli, Torino 1997, pp. 205-222
- C. Serra (a cura di), *Istituzione e comunicazione. Segni e simboli della rappresentazione sociale del carcere*, SEAM, Roma 1997:
- I. Gagliano, *I limiti dell'applicazione della giustizia in Italia*, p. 37
- C. Squassoni, *Carcere e collettività: un'interazione inesistente*, p. 141
- L. Bernazza, V. Valentini, *La Compagnia della Fortezza*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 1998:
- L. Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con armando Punzo*, pp. 23-46
- P. Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, in E. Pozzi, V. Minoia, *Di alcuni Teatri delle diversità*, ANC, Cartoceto 1999, pp. 57-65

C. Bernardi, B. Cuminetti e S. Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano 2000:

C. Bernardi, *Sull'antropologia del teatro*, pp. 25-59

M. Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, pp. 61-123.

F. Fiaschini, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, pp. 275-305

M. Buscarino, *Il teatro segreto*, Leonardo Arte, Milano 2002:

P. Giacchè, *Teatro Prigioniero*, pp. 13-18

I. Conte, I. Fabbri, B. Felici, V. Minoia, C. Piretti, E. Pozzi, G. Testa, S. Valli (a cura di), *Teatro e disagio. Primo censimento di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, s.l., s.n., stampa 2003:

P. Giacchè, *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, pp. 13-17

C. Meldolesi, *Un essenziale fattore di orientamento*, pp. 19-22

D. Seragnoli, *Luoghi appartati ed "evidenza" del teatro*, pp. 23-33

D. Aguzzi, V. Minoia (a cura di), *Per uscire dall'invisibile. Esperienze di teatro e carcere*, ANC, Urbino 2004:

C. Meldolesi, *Scena della mente, scena dei reclusi*, pp. 21-29

J. Thompson, R. Schechner, *Why "Social Theatre"?*, in «The Drama Review», n. 48, settembre 2004, pp. 11-16;

A. Turco, R. Vannuccini, *Teatro in carcere: il palcoscenico dell'uguaglianza. Culture ed operatività al servizio delle differenze*, in «Autonomie locali e servizi sociali», n.2, agosto 2004, pp. 253-256

F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», anno XIX, n. 26, 2005, pp. 263-313

M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno 2005, pp. 7-28

P. Basco, *Il teatro negli istituti di pena: valenze e significati*, in G. Pedullà, *Alla periferia del cielo. Percorsi teatrali e umani nel carcere di Arezzo (1996-2004)*, Titivillus, Pisa 2007, p. 14.

A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET Università, Torino 2007:

N. De Piccoli, *Comunità: un concetto, molti significati*, pp. 97-121

G. Limoni; *Teatro comunità*, pp. 122-138

A. Rossi Ghiglione, *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*, pp.139-179

A. Pagliarino, *Il teatro educativo e sociale tra etica ed estetiche*, pp. 183-199

A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano 2008:

M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, pp. 25-94

C. Valenti, *Alfonso Santagata. "L'uomo contro il destino"*, pp. 282-291

F. Taviani, *Il rasa dei dimenticati vivi*, pp. 292-301

M. Gozzini, *Dieci anni*, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 302-303

J. Malina, *The Brig del Living Theatre e La Prigione della Compagnia della Fortezza*, pp. 304-306

G. Scabia, *La soglia*, pp. 307-310

C. Meldolesi, *La fuoriuscita*, pp. 311-313

M. Marino, *Compagnia della Fortezza: in carcere da vent'anni*, pp. 314-316

DAP, *Il teatro in carcere*, pp. 317-325

A. Mancini, *La scena sottratta*, pp. 327-335

E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Recito dunque so(g)no*, Nuove Catarsi, Urbino 2009:

C. Meldolesi, *Un "teatro di massa" rimasto generativo*, pp. 13-14;

E. Pozzi, V. Cappellini, *Da Prometeo a Moreno, e oltre. Breve storia del teatro in carcere*, pp. 17-20

- M. Dragone, *Jean Genet immorale e leggendario*, pp. 21-29
- Y. Taki, *Samuel Beckett e la realtà del XXI secolo*, pp. 30-33
- L. Calebasso, *Eduardo e i giovani a rischio*, pp. 36-39
- V. Minoia, *Processi di decorporizzazione visti da Foucault, Genet, Kafka*, pp. 45-63
- E. Vilella, *Un posto attivo nel territorio*, pp. 106-111
- C. Montagna, *C.A.S.T.*, pp. 120-121
- D. Massimilla, *CETEC Centro Europeo Teatro e Carcere*, pp. 122-125
- M. C. Sartore, *e.s.t.i.a./Teatro In-Stabile*, pp. 126-134
- H. Czertok, *Teatro Nucleo laboratorio teatrale in carcere*, pp. 148-149
- G. Pedullà, *Teatro Popolare d'Arte*, pp. 158-160
- M. Scali, *Il Carro di Tespi*, pp. 161-162
- Vito Minoia, *Teatro Aenigma*, pp. 163-166
- F. Cavalli, *La Ribalta - Centro Studi Enrico Maria Salerno. Officina di Teatro Sociale Teatro Libero di Rebibbia*, pp. 167-171
- R. Vannuccini, *Artestudio. Casa di reclusione di Rebibbia*, pp. 175-178
- A. Turco, *Compagnia Stabile Assai*, pp. 179-181
- A. Monetti, A. Cutolo, *I liberanti*, pp. 189-191
- B. Attanasio, *A volte quando si perde si può vincere*, pp. 273-275
- Vito Minoia (a cura di), *I teatri delle diversità a Cartoceto. Atti dei primi dieci convegni (dal 2000 al 2009)*, in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», anno XV, n. 97, Ancona 2010:
- P. Giacchè, *Moltiplicazioni e addizioni*, pp.19-22
- C. Meldolesi, *Un teatro del costringimento*, pp.42-46
- S. Dalla Palma, *Le culture delle comunità non hanno più il senso dell'universale*, pp. 58-64

M. De Marinis, *Lo spettatore nel teatro del XX secolo*, pp. 67-74

R. Mazzini, *A Pesaro, Ancona, Fossombrone, Macerata Feltria esperimenti nel nome di Augusto Boal con il Teatro Aenigma*, pp.273-285

G. Guccini, *Per incominciare a parlare di "linguaggi di realtà" (1)*, in «Catarsi - Teatri delle diversità», anno XV, n. 54-55, novembre 2010, pp. 12-15

«Catarsi - Teatri delle diversità», anno XVI, n. 56-57, maggio 2011:

G. Guccini, *Per incominciare a parlare di "linguaggi di realtà" (2)*, pp. 31-32

R. Mascioli, *Nasce il Coordinamento Nazionale Teatro e Carcere*, p. 33

V. Ottolenghi, *Uno spettacolo mitico per la regia dello stesso Samuel Beckett*, p. 36-37

«Catarsi - Teatri delle diversità», anno XVII, n. 59-60, giugno 2012:

S. Carlucci, *Destini Incrociati. Prima Rassegna di teatro in carcere (Firenze, Prato, Lastra a Signa, dal 20 al 23 giugno 2012)*, p. 4

M. Gallina, A. Rossi Ghiglione, *Organizzare il teatro sociale e di comunità. Una necessità e una sfida*, pp. 15-16

«Quaderni di Teatro Carcere», n.1, 2013:

C. Valenti, *Mappe Ristrette, al centro del teatro contemporaneo*, p. 5

M. Marino, *Dialoghi teatrali*, pp. 7-24

A. Punzo, *Lectio*, pp. 25-27

R. Menna, G. Russo (a cura di), *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, pp. 55-70

Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna/I soci, s.n., pp. 71-72

«Quaderni di Teatro Carcere», n. 2, 2014:

P. Billi, C. Valenti, *Una resistente fragilità*, p. 5

C. Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, pp. 6-11

- M. Capato Sartore, *Portare in carcere un nuovo mondo*, p. 13
- A. Taormina (a cura di), *Report dall'Emilia-Romagna*, pp. 16-21
- C. Valenti, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, in «*Prove di drammaturgia*», n. 1-2, 2014, pp. 29-33
- «*Quaderni di Teatro Carcere*», n. 3, 2015:
- P. Billi, C. Valenti, *Gerusalemme: tra mediazione e metafora*, p. 5
- M. Marino (a cura di), *Dossier Gerusalemme liberata in carcere*, pp. 18-31
- G. Pedullà, *Destini Incrociati. Prima Rassegna di teatro in carcere. Firenze/Prato/Lastra a Signa, 20-23 giugno 2012*, in V. Minoia (a cura di), *Destini Incrociati. L'esperimento di Firenze 2012*, Nuove Catarsi, Urbino 2015, pp. 11-13
- «*Biblioteca Teatrale*», n. 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma 2016):
- R. Ciancarelli, *Presentazione*, pp. 21-23
- V. Esposito, *Il Teatro in Carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*, pp. 77-89
- G. Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito ovvero del teatro sociale*, pp. 121-135
- F. Camuti, «*Ma c'arivamo a dama?*». *Teatro e qualità della vita dentro e fuori dal carcere: osservazioni sul campo e prospettive di ricerca*, pp. 147-157
- R. Cuppone (a cura di), *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, Accademia Olimpica, Vicenza 2016:
- R. Cuppone, *Catarsi, ovvero il teatro tra affetti ed effetti*, pp. 13-21
- J. M. Pradier, *Questioni sul teatro-che-cura: cure, care o illusione?*, pp. 61-80
- C. Falletti, *Di quale stoffa è fatto il teatro: spettatori di ieri e di oggi*, pp. 153-164
- M. De Marinis, *Teatro-che-cura e teatro della cura del sé: il caso teatro carcere, con una postilla su teatro ed etica*, pp. 165-179

R. Mazzaglia, *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, in «Acting Archives Review», anno VI, n. 12, novembre 2016, pp. 66-100

V. Venturini, *Intorno al teatro in carcere: il mondo visto dalla luna*, in «Biblioteca Teatrale», n. 119-120, 2016, pp. 151-182

C. Valenti, *Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza*, in «Prove di Drammaturgia», nn. 1-2, 2016, pp. 4-13

«Quaderni di Teatro Carcere», n. 4, 2016:

P. Billi, C. Valenti, *Ponti sospesi e strallati*, p. 5.

A. Punzo, *Oltre la Fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, pp. 6-11

G. Llanaj, *La spirale come metafora. Un atelier di scenografia al Pratello*, pp. 11-14

R. Ciancarelli, *Nota conclusiva*, in A. Porcheddu, *Che c'è da guardare?*, Cue Press, Imola 2017, pp. 112-114

«Culture Teatrali», n.s., n. 26, 2017:

G. Guccini, *Teatri e interazione sociale*, pp. 126-137

M. De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, pp. 166-175

«Prove di drammaturgia», anno XXIII, n. 1-2, 2017:

G. Guccini, *Ricordando Tradardi. Da Ivrea '87 alle "cornici culturali" europee*, pp. 3-5

N. Bonazzi, *Le tante vie del teatro "con le persone"*, pp. 6-7

F. Matarasso, *Zone di confine tra arte comunitaria e arte partecipata*, pp. 63-66

«Quaderni di Teatro Carcere», n. 5-6, 2017-2018:

P. Billi, C. Valenti, *Le Patafisiche: fra scena reclusa e universi immaginari*, p. 5.

G. Bongi (a cura di), *Interviste ai registi*, pp. 37-47

C. Valenti, *Diari di bordo*, pp. 65-95

P. Giannangeli, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, in «Culture Teatrali», n. 27, 2018, pp. 258-278

«Cercare - carcere anagramma di», n. 2-3, 2018:

P. Iacobone, *Una comparazione tra esperienze italiane e inglesi*, pp. 111-114

Y. Taki, *In memoria di Rick Cluchey (1933-2015)*, pp. 96-97

V. Esposito, *Il teatro*, in I. Piccinini, P. Spagnolo (a cura di), *Il reinserimento dei detenuti. Esperienze applicative e novità legislative*, Giappichelli, Torino 2019, pp. 227-237

«Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020:

R. Guarino, *Opera delle convulsioni, patologia, enrichment: dal surrealismo alla cura delle pratiche*, pp. 30-39

V. Esposito, *Teatro dentro e fuori gli spazi della reclusione: discontinuità e prospettive*, pp. 134-149

M. Storani, *Il Teatro Carcere come teatro: compagnie, repertori, drammaturgie*, pp. 151-169

F. Camuti, *Affect vs Effect? Riflessioni sulla valutazione dell'impatto del teatro sociale*, pp. 171-186

C. Bartoli, *Un teatro femminile e straniero a Torpignattara*, pp. 217-230

A. Porcheddu, C. Carponi (a cura di), *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, Audino, Roma 2020:

A. Porcheddu, *Ritrovare un senso profondo. Intervista ad Antonio Viganò*, pp. 11-22

P. Giacchè, *Sul teatro ferito*, pp. 23-32

G. Di Palma, *La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile*, pp. 33-45

F. Fiaschini, *Fuori posto: il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, pp. 46-51

SITOGRAFIA

ARTICOLI

A.B., *Il mio Godot da San Quentin a Beckett*, in «la Repubblica», 4 novembre 1984:
<<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/11/04/il-mio-godot-da-san-quentin-beckett.html>>

G. Guccini, *Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall'incontro di Lerici - 2 luglio 2000*: <<https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-1/lerici.html>>

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"*, in «Ristretti», 2007: <<http://www.ristretti.it/interviste/giustizia/massimilla.htm>>

G. Oliva, *La pedagogia teatrale: la voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, XY.IT, Arona 2009, pp. 23-27: <<https://books.openedition.org/xy/1665?lang=it>>

F. Caprara, *I fratelli Taviani vincono l'Orso d'Oro*, in «La Stampa», 18 gennaio 2012:
<<https://www.lastampa.it/spettacoli/2012/02/18/news/i-fratelli-taviani-vincono-l-orso-d-oro-1.36501345>>

M. Marino, *Qualità e innovazione del teatro sociale*, in «Ateatro», n. 139, maggio 2012:
<<http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/30/qualita-e-innovazione-del-teatro-sociale/>>

O. Ponte di Pino, *Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, in «Ateatro», n. 139, febbraio 2012:
<<http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/>>

C. Valenti, *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, in «Ateatro», n. 139, maggio 2012: <<http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/30/arte-ed-emozione-dal-sociale-il-teatro-per-l%27%92educazione-e-l%27%92inclusione/>>

P. Babudro, *Godot tra le sbarre, per guardare oltre*, in «Segnalezero», luglio 2014:
<<https://www.segnalezero.com/godot-carcere-voghera/>>

P. Iacobone, *Applied Theatre e teatro sociale. L'estetica del teatro fuori dal teatro*, in «Iperstoria», n. 3, 2014: <<https://iperstoria.it/article/view/622/649>>

A. Pocosgnich, *Teatro e Carcere: nel Lazio i professionisti si coordinano*, in «Teatro e Critica», 29 gennaio 2015: <<https://www.teatroecritica.net/2015/01/teatro-e-carcere-nel-lazio-coordinamento/>>

R. Tranter, *San Quentin and Samuel Beckett: an interview with Rick Cluchey*, 15 maggio 2015: <<https://rhystranter.com/2015/05/15/rick-cluchey-san-quentin-drama-workshop-beckett-interview/>>

E. Helmore, *Beckett's prison protege: the inmate who became a top interpreter of writer's work*, in «The Guardian», 3 gennaio 2016: <<https://www.theguardian.com/culture/2016/jan/03/samuel-beckett-prison-rick-cluchey-inmate>>

R. Sette, *La recidiva in Italia: riflessioni per il monitoraggio del fenomeno*, in «Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza», n. 10, 2016, <https://www.researchgate.net/publication/311502314_La_recidiva_in_italia_riflessioni_per_il_monitoraggio_del_fenomeno/citation/download>

M. R. Simone, *Il Teatro di massa del PCI: la regola e l'esperimento*, in «Drammaturgia», luglio 2016: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6578#_ftn8>

C. Bernardi, *La piccola rivoluzione del teatro sociale*, in «Ateatro», n. 160, marzo 2017: <<http://www.ateatro.it/webzine/2017/03/21/la-piccola-rivoluzione-del-teatro-sociale/>>

W. Valeri, *Cinquanta anni di teatro in carcere negli USA – Dal 1957 al 2007*, in «La macchina sognante», 31 dicembre 2017: <<http://www.lamacchinasognante.com/cinquanta-anni-di-teatro-e-carcere-negli-usa-dal-1957-al-2007-walter-valeri/>>

E. Mattioda, *L'invenzione del dilettante (1660-1800)*, in L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'AdI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), AdI editore, Roma 2018, pp. 1-10, <[https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Mattioda\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Mattioda(1).pdf)>

A. Porcheddu, *Valentina Esposito: il mio lavoro tra carcere, teatro e una palma d'Oro*, in «Gli Stati Generali», 14 giugno 2018: <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/valentina-esposito-il-mio-lavoro-tra-carcere-teatro-e-una-palma-doro/>>

B. Pratelli, *VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo*, in «MimesisJournal», anno VII, n. 2, 2018: <<https://journals.openedition.org/mimesis/1503>>

"Il teatro oltre la tempesta": i detenuti interpretano Shakespeare, s.n., in «La gazzetta di Massa e Carrara», giugno 2019: <<https://www.lagazzettadimassaecarrara.it/cultura/2019/06/il-teatro-oltre-la-tempesta-i-detenuti-interpretano-shakespeare/>>

G. Del Prete, *Il trattamento rieducativo nell'esecuzione penale*, in «Polizia Penitenziaria.it», 18 dicembre 2019: <<https://www.poliziapenitenziaria.it/il-trattamento-rieducativo-nellesecuzione-penale/>>

L. Vonella, *Pinocchio dal Maghreb*, in «Varieventuali»: <<http://www.rossetorri.it/pinocchio-dal-maghreb-in-scena-nella-casa-circondariale-di-ivrea-il-4-e-5-giugno/>>

F. Testa, *La Compagnia del Sollicciano, 10 anni di Teatro fra ricerca del linguaggio e dell'essere umano*: <<http://www.radiocora.it/post?pst=1724&cat=news>>

SITI INTERNET

Link alla mappatura delle esperienze di Teatro Carcere su piattaforma Padlet:
<<https://padlet.com/martistor/mappatureateatrocarcere>>

Sito del Senato della Repubblica, Costituzione della Repubblica Italiana, art. 27 c.3:
<https://www.senato.it/1025?sezione=120&articolo_numero_articolo=27>

Sito del Ministero della Giustizia, *Teatro in carcere*, 16/07/2018:
<https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_0_6.page#r1a>

Sito della «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana», Legge 354/1975:
<<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg>>

Sito della «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana», Legge 663/1986:
<<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1986/10/16/086U0663/sg>>

Sito della rivista «Ristretti orizzonti»:
<<http://www.ristretti.it/areestudio/donne/ricerche/mattei/primo.htm#La%20legge%20663/1986:%2001a%20Legge%20Gozzini>>

Sito dell'Osservatorio Antigone per i diritti dei detenuti:
<<http://www.osservatorioantigone.it/new/english/76-archivio/259-legge-66386-cd-gozzini>>

Sito del Ministero della Giustizia, Sentenza Torregiani,
<[https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2\(2013\)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2(2013)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042)>

Sito del Ministero della Giustizia, Cartina,
<https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_2.page>

Sito del Ministero della Giustizia, Nomi Carceri:
<<http://www.ristretti.it/glossario/nomicarceri.htm>>

Sito Ministero della Giustizia, Compagnie teatrali:

<https://www.giustizia.it/resources/cms/documents/Compagnie_teatrali.pdf>

Sito del Festival VolterraTeatro:

<http://www.volterrateatro.it/2008/programma_main.htm#ospite>

Sito del Teatro Era di Pontedera: <<http://www.teatroera.it/evento/aspettando-godot/>>

Sito Odin Teatret, ISTA: <<http://old.odinteatret.dk/research/ista/international-sessions/1981-volterra-and-pontedera,-italy.aspx>>

Sito del CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia:

<<http://www.cssudine.it/stagione-contatto/1984/841/contatto-beckettaspettando-godot>>

Sito Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere: <<http://www.teatrocarcere.it/>>

Sito del Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, *Atto costitutivo comitato "Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere"*:

<http://www.teatrocarcere.it/downloads/statuto_documento_condiviso.pdf>

Comunicato stampa Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, in «Ristretti orizzonti», 24/02/2011: <http://www.ristretti.it/commenti/2011/marzo/pdf/teatro_carcere.pdf>

Sito del Convegno Internazionale *I Teatri delle Diversità*, Storia:

<<https://www.teatridellediversita.it/storia>>

Sito della Regione Toscana: <<https://www.regione.toscana.it/-/teatro-in-carcere>>

Sito Coordinamento Teatro e Carcere Lazio, *Statuto dell' associazione culturale "Coordinamento regionale dei gruppi che svolgono attività teatrale negli istituti penitenziari del lazio" denominata CTCL (Coordinamento Teatro e Carcere del Lazio)*:

<<https://teatroecarcere.wordpress.com/il-coordinamento-teatro-e-carcere-del-lazio/>>

Sito Coordinamento Teatro e Carcere Lazio, Compagnie:

<<https://teatroecarcere.wordpress.com/le-compagnie/>>

Sito Coordinamento Regionale Teatro in Carcere Marche: <<https://www.teatrocarcere-marche.it/>>

Sito International Network Theatre in Prison: <<https://www.theatreinprison.org/network>>

Sito dell'associazione InEuropa Progetto *FreeWay*:

<<https://www.progettareineuropa.com/2019/07/freeway/>>

Sito dell'Università Cattolica di Milano, Convegno *Per-formare il sociale. Formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro*: <<https://www.unicatt.it/terzo-settore-pedagogia-e-psicologia-convegno-internazionale-per-formare-il-sociale-formazione-cura-e-inclusione>>
Sito della Compagnia Teatro La Ribalta: <<http://www.teatrolaribalta.it/compagnia/>>

Sito del Ministero della Giustizia, *Teatro in carcere*:
<https://www.giustizia.it/resources/cms/documents/Compagnie_teatrali.pdf>

Sito della Compagnia della Fortezza: <<http://www.compagniadellafortezza.org/>>

Sito dell'associazione CETEC, Storia: <<https://www.cetecteatro.it/storia/>>

Sito della Compagnia Fort Apache Cinema Teatro (FACT):
<<https://www.fortapachecinematatro.com/>>

Biografia Antonio Turco: <<http://www.psicoius.it/staff-e-biografie/dott-antonio-turco/>>

Sito dell'associazione Fundacja Jubilo: <<http://jubiloproject.com/about-us/>>

Sito della Compagnia Sound of the Goat Theatre, Storia: <<http://piesnkozla.pl/en/our-theatre#170-history>>

Sito del Centro di studi e ricerche sulle danze popolari: <<http://www.taranta.it/taranta/la-pizzica-pizzica/16-la-pizzica-scherma.html>>

Sito de La Ribalta Centro Studi Enrico Maria Salerno: <<http://www.enricomariasalerno.it/>>

Sito dell'associazione Voci Erranti, Teatro e carcere: <<http://vocierranti.org/teatro-in-carcere/>>

Sito della Compagnia Opera Liquida: <<https://www.facebook.com/operaliquida/>>

Pagina Facebook della Compagnia AdDentro:
<<https://www.facebook.com/compagniaaddentro/>>

Pagina Facebook della Compagnia #SineNOmine,
<<https://www.facebook.com/sinenominecompagnia>>

Sito della Compagnia Le Donne del Muro Alto, cfr. <<http://www.ledonnedelmuroalto.it/chissiamo/>>

Sito dell'associazione Artestudio, Progetti: <<http://artestudioteatro.it/progetti/project-3/>>

Sito dell'associazione Teatro e Società (ex CAST): <<http://www.teatrosocieta.it/cosa-facciamo/teatro-e-sociale.html>>

Sito dell'associazione ForMattArt: <<http://formattart.com/>>

Sito dell'associazione TeatroInBolla: <<https://teatroinbolla.org/teatroterapia-e-carcere/>>

Sito della Cooperativa e.s.t.i.a. cfr. <<https://www.stratagemmi.it/cooperativa-e-s-t-i-a-il-teatro-per-ricominciare/>>;

Sito dell'Agenzia PlanetFilm: <<http://www.planetfilm.it/>>

Sito IMDb, C. Scognamiglio, *Filmography*: <<https://www.imdb.com/name/nm2859971/>>

Festival Due Mondi di Spoleto 2018:

<https://www.festivaldispoletto.com/2018/scheda.asp?id_progetto=548&tipo=eventi&lang=>

Sito del regista Michele Zizzari, Teatro in carcere:

<<http://www.michelezizzari.it/esperando.html>>

Sito del Teatro Nucleo di Ferrara: <<https://www.teatronucleo.org/wp/progetti/teatro-carcere/la-storia/>>

Sito della Compagnia Maliminori: <<https://maliminori.wordpress.com/spettacoli/aspettando-godot/>>

Sito di TeatrInGestazione, sezione Teatro Carcere:

<<http://www.teatringestazione.com/tiga/beckett-on-air/>>

Sito del Collettivo Metropopolare: <<https://www.metropopolare.it/>>