



## **TEATRO E CARCERE IN ITALIA**

a cura di Massimo Marino

*Indice*

<b>1</b>	<b>Introduzione</b>	p. 3
<b>2</b>	<b>Le questioni</b>	
2.1	Gli scenari	p. 4
2.2	La storia	p. 5
2.3	Problemi e obiettivi	p. 6
<b>3</b>	<i>La legislazione</i>	
3.1	L'organizzazione penitenziaria italiana	p. 8
3.2	Il pianeta carcere	p. 8
3.3	Istituti per minorenni	p. 9
<b>4</b>	<b>Il metodo</b>	
4.1	Il questionario	p. 11
4.2	Le interviste di approfondimento	p. 12
<b>5.</b>	<b>I risultati della ricerca</b>	
5.1	La situazione del teatro in carcere	p. 14
5.2	Metodologie, osservazioni, proposte	p. 15
<b>6</b>	<b>Le interviste</b>	
6.1	L'attività di Tam Teatromusica nel carcere Due Palazzi	p. 18
6.1.1	Conversazione con Orazi e Sambin	p. 18
6.1.2	Incontro con tre detenuti, Orazi e Sambin	p. 20
6.1.3	Intervista a Michele Sambin	p. 23
6.2	L'attività teatrale al reparto di alta sicurezza di Rebibbia	p. 27
6.2.1	Intervista a Fabio Cavalli	p. 26
6.2.2	Conversazione con gli attori di Rebibbia	p. 30
6.3	L'attività del Teatro Kismet a Bari	p. 37
6.4	L'attività dell'Associazione Bloom al minorile di Bologna	p. 48
<b>7.</b>	<b>La metodologia di Armando Punzo</b>	p. 55
7.1	Da istituto di pena a istituto di cultura. Scenari di riferimento per la metodologia	p. 55
<b>8</b>	<b>Osservazioni non conclusive</b>	p. 64
	<b>Appendice statistica</b>	p.66
	Note metodologiche	p.67
	Tavole	p.68
	<b>Appendice</b>	
	<b>Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere</b>	p.81

## 1. Introduzione

In Italia il teatro in carcere è ormai una realtà diffusa. Da quando nel 1988 Armando Punzo iniziò l'esperienza della Compagnia della Fortezza nella casa di reclusione di Volterra, i laboratori, gli spettacoli, le attività teatrali con i detenuti si sono moltiplicati un po' dappertutto, con presupposti, scopi e metodologie molto diversi. Soprattutto negli ultimi dieci anni il fenomeno ha assunto un peso rilevante, all'interno di un generalizzato impegno del mondo del teatro a intervenire nei territori del disagio. In molte carceri si sono avviate esperienze; alcune regioni, come la Toscana, hanno creato coordinamenti delle diverse attività sul territorio; l'amministrazione penitenziaria ha mostrato la volontà di dialogare con gli artisti. Si sono aperti nuovi spazi di sperimentazione e di formazione; gli spettacoli prodotti hanno richiamato in prigione un pubblico esterno e in alcuni casi sono stati esportati nelle città o in tournée.

Molte esperienze hanno avuto una vita effimera, altre si sono variamente sviluppate e organizzate. Tra tutte, quella di Volterra resta un esempio, per la capacità di strutturare un lavoro costante, per l'originale metodo e per i risultati ottenuti.

Dopo quasi vent'anni di attività spesso di grande importanza teatrale, con esiti in certi casi notevoli anche per la vita degli istituti e dei detenuti, il progetto europeo Socrates Grundvig *Teatro e carcere in Europa* - promosso da Carte Blanche-Compagnia della Fortezza e Newo (Italia), Riksdrama/Riksteatern (Svezia), Escape Artists (Inghilterra), Théâtre de l'Opprimé (Francia), Aufbruch Kunst Gefangnis Stadt (Germania), Kunstrand (Austria) - permette di fare un punto, individuando la diffusione del teatro nei luoghi di pena, focalizzando i metodi, gli scopi, i risultati, cercando di estrarre dal brulicare delle pratiche indicazioni per impostare buone prassi condivisibili.

## 2. Le questioni

### 2.1 Gli scenari

Il nascere delle attività di teatro in carcere è propiziato da un movimento che, a partire dagli anni settanta, chiede misure alternative alla detenzione e avvia effettivi processi di rieducazione sociale durante la detenzione.

Il primo provvedimento segue le rivolte carcerarie degli inizi di quel decennio settanta e risponde, in parte, a un movimento d'opinione che vuole un carcere meno segregante di quello ereditato dalla legislazione fascista, ancora vigente con il codice penale del 1930 (Codice Rocco) e con il regolamento carcerario del 1931. La legge 234 del 24 luglio 1975 introduce l'affidamento in prova al servizio sociale di detenuti con condanne inferiori ai due anni e mezzo (dopo tre mesi di osservazione positiva può essere autorizzata l'uscita dal carcere), la semilibertà dopo aver espiato metà pena, la liberazione anticipata per buona condotta, i permessi di uscita dai penitenziari per gravi motivi familiari. Viene mutato il ruolo del magistrato di sorveglianza, che non è più incaricato solo di garantire l'esecuzione della condanna, ma è incaricato di decidere sulle riduzioni di pena e sulle misure alternative alla reclusione.

La situazione è ulteriormente modificata dalla legge 633 del 10 ottobre 1986. Lo scopo di tale provvedimento, noto come legge Gozzini, è quello di rendere il carcere meno segregante e di avviare un effettivo processo di riabilitazione. Sono incrementate le misure alternative alla detenzione; si afferma il principio che qualunque detenuto, anche quello condannato alle pene più lunghe per i reati più odiosi, possa essere "risocializzato" se inserito in un contesto appropriato, che miri al recupero e alla formazione, offrendo possibilità diverse a chi spesso è stato destinato alla criminalità dall'ambiente di provenienza. Viene ulteriormente valorizzato il magistrato di sorveglianza, che da una parte esercita il controllo sull'effettivo lavoro volto al recupero da parte dell'amministrazione penitenziaria, dall'altra favorisce procedimenti di trattamento extramurario. In genere vengono promosse tutte le attività "trattamentali", cioè capaci di reinserire nella vita sociale l'individuo colpevole di reati; vengono aumentati i giorni di permessi premio all'anno (fino a 45) e viene previsto il lavoro esterno senza scorta. La legge Gozzini interviene anche sulle punizioni, prevedendo il carcere più duro in determinate condizioni e situazioni, specie per i reati associativi (articoli 14 bis e 41 bis).

Questo provvedimento e la sua applicazione subiranno varie e alterne fortune, con momenti di forte limitazione, come dopo i mortali attentati ai giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino (1992) e la successiva legislazione di emergenza; in altri periodi e in particolari situazioni carcerarie assisteremo, invece, al tentativo di applicazione e di sviluppo delle prospettive indicate dalla legge Gozzini per rendere più umana la vita del carcere.

In tale quadro si favoriranno le attività teatrali: spesso avranno una breve durata, sull'onda di un entusiasmo che andrà a cozzare contro le molte difficoltà comunque

frapposte dalla realtà e dall'organizzazione degli istituti di pena; oppure si stabilizzeranno in situazioni differenti quanto a ispirazione, metodologie, risultati. Ognuna di esse dovrà fare i conti, innanzitutto, con la struttura e le peculiarità del carcere dove si sviluppa: se di lunga detenzione o con un forte ricambio dei detenuti; se con una presenza massiccia di detenuti italiani o con una maggioranza di stranieri, che poco capiscono la lingua. Essenziale risulta la disponibilità a collaborare della direzione, degli educatori, delle guardie, e la possibilità di usufruire di spazi per le prove, i laboratori eccetera.

In tempi recenti, con la legge n.251 nota come ex Cirielli, approvata dopo un lungo iter parlamentare il 5 dicembre 2005 dal governo di centro-destra presieduto da Silvio Berlusconi, la situazione è condannata a peggiorare: vengono eliminati i benefici di pena in caso di recidiva, rendendo più dura la condanna e meno possibile un processo di riabilitazione necessariamente lungo, complesso, non lineare.

## 2.2 La storia

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 carcere.

I primi interventi sono realizzate da Renato Vannuccini a Rebibbia a partire dal 1982; nel 1984 Luigi Pagano fonda una compagnia di teatro nella casa circondariale di Brescia. Lo stesso Pagano, divenuto poi direttore di San Vittore, favorirà lo sviluppo di altre esperienze nel carcere milanese, in collaborazione con la Compagnia Ticvin. A Volterra nel 1988 Armando Punzo fonda la Compagnia della Fortezza. Qui si precisano metodologie e scopi dell'attività di ricerca teatrale con i detenuti: cancellare il carcere dalla mente delle persone recluse; sviluppare un lavoro artistico, senza preoccupazioni "rieducative"; coinvolgere in modo diretto l'amministrazione penitenziaria e il personale del carcere; collaborare con le istituzioni teatrali; far conoscere al mondo esterno la realtà del carcere aprendo gli spettacoli, lottando per farli uscire dalle mura della prigione.

Punzo non intende sviluppare un intervento sociale, bensì costruire spettacoli con una compagnia che possa lavorare con continuità, approfondendo il lavoro teatrale a partire dalla realtà e dall'energia delle persone coinvolte, messe a confronto con grandi testi. All'inizio, vista l'alta presenza a Volterra di detenuti napoletani e meridionali in genere, allestisce testi partenopei come *La gatta cenerentola* e *Masaniello*; poi sempre di più il testo, contemporaneo o classico, diventa il pretesto per un viaggio teatrale peculiare. Così nascono *Marat Sade* (1993), originale rielaborazione del testo di Peter Weiss insignita del premio Ubu come migliore spettacolo della stagione teatrale, *I negri* da Genet del 1996 (Premio Taormina Nuove Realtà Teatrali), vari spettacoli ispirati a opere di Shakespeare e i recenti lavori

dedicati a Brecht (ancora un Premio Ubu arriva nel 2004 per *I pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*) e a Pasolini.

Questo progetto si chiarisce e si perfeziona negli anni, arrivando a costruire una situazione di ricerca artistica stabile, che ottiene risultati di grande rilievo. Intorno alla presentazione del lavoro creato in carcere in un processo che dura tutto l'anno viene creato un importante festival di teatro; si sviluppa un organico percorso di formazione professionale e di attività varie nel carcere, con grande coinvolgimento di detenuti, guardie carcerarie, operatori e dirigenti, aperto alla città, alle associazioni, all'Università. L'attività della Compagnia della Fortezza viene studiata dal mondo accademico e riscuote un grande successo di critica e di pubblico.

Sulla scorta di queste sperimentazioni e realizzazioni, il teatro in carcere si diffonde. Sono da ricordare, tra gli altri, gli interventi realizzati da Tam Teatromusica a Padova, da Ticvin e da Donatella Massimilla prima a San Vittore e poi a Rebibbia, da Gianfranco Pedullà ad Arezzo (in Toscana viene creato un coordinamento delle attività di teatro in carcere), dai Teatri della Diversità a Urbino, da Renato Vannuccini a Rebibbia, da Fabio Cavalli ancora a Rebibbia nei reparti di alta sicurezza, dai Liberanti a Lauro (AV), da Lollo Franco a Palermo.

Con i carceri minorili lavorano, tra gli altri, Paolo Billi a Bologna, il Kismet a Bari e la Cooperativa Dioniso a Palermo.

Queste esperienze sviluppano diverse forme di collaborazione con le istituzioni culturali, con quelle del Ministero della Giustizia e con gli enti locali: alcune sono finanziate esclusivamente da questi ultimi o dall'Amministrazione penitenziaria; altre riescono a entrare in progetti che vedono la collaborazione di diversi soggetti istituzionali. Per alcuni anni, fino al 2001, anche l'Ente Teatrale Italiano avvia e sostiene un progetto speciale per il teatro in carcere.

### 2.3 Problemi e obiettivi

Dalle esperienze di questi anni, finora poco studiate in maniera organica, emergono alcune riflessioni, riportate nel programma del progetto *Teatro e carcere in Europa*:

Nonostante le molteplici e significative attività di teatro svolte nei diversi paesi e nonostante che il teatro in carcere sia attualmente considerato come una delle forme più diffuse di "risocializzazione", bisogna purtroppo riflettere sul fatto che nella maggior parte dei casi rimane pur sempre un "teatro invisibile" alla società.

Il grande fermento delle attività relative al teatro e carcere e il grande interesse che esse destano in svariati ambiti e a diversi livelli (Enti Teatrali, Istituzioni Pubbliche, organismi di formazione, etc.) si scontrano purtroppo quotidianamente con una legislazione attualmente inadeguata e con regole che restano inalterate nonostante i tempi, i bisogni e la cultura mutino profondamente e con grande velocità.

Vanno inoltre considerate le difficoltà fatte rilevare dagli operatori teatrali che lavorano nelle carceri a sostenere e promuovere una formazione adeguata con strumenti e metodologie sperimentate con successo con il lavoro svolto quotidianamente, nell'ambito del mondo Universitario e degli Enti di Formazione che sempre di più negli anni hanno dimostrato grande interesse e una attenzione sempre crescente verso le

prospettive progettuali con il mondo del teatro e carcere. Il legame, infatti, con il mondo della formazione professionale, diviene indispensabile per dare continuità alle esperienze esistenti oltre che per qualificare l'offerta formativa.

Lo sviluppo di queste forme di collaborazione porta infatti a una **apertura del carcere verso il mondo esterno**, all'istituzione di modalità di scambio dentro/fuori, allo scardinamento delle regole rigidamente precostituite, al produttivo confronto con chi legifera e governa.

E' inoltre anche molto importante considerare la situazione degli ex detenuti che hanno seguito percorsi di formazione teatrale durante la detenzione: può l'attività teatrale intrapresa diventare una professione da spendere nel mondo esterno? Oppure può e in quale modo l'esperienza teatrale influire e facilitare la sua integrazione in un percorso professionale nella società?

Una attenta lettura dell'**esperienza del teatro e carcere in Europa**, l'analisi delle problematiche a esso connesse e l'importante confronto con le diverse realtà sia teatrali che istituzionali che parteciperanno al progetto, costituiscono l'obiettivo e al tempo stesso l'ossatura di esso, nell'intento di creare un ampio spazio di riflessione visibile e costantemente attiva sulle condizioni del Teatro e Carcere in Europa e sui sistemi di riabilitazione e recupero delle persone carcerate.

La realizzazione di azioni comuni e coordinate tra i partner rappresentano il mezzo più adeguato e più efficace per affrontare situazioni diverse e complesse quali quelle previste dal progetto. La cooperazione governata tra i responsabili degli organismi interessati consentirà inoltre di poter contare su una varietà di esperienze, capacità e risorse che consentiranno di perseguire con maggiore efficienza ed efficacia gli obiettivi previsti dal progetto superando i limiti e le restrizioni che spesso il riferirsi a un solo settore o ambiente o regione comporta. Un approccio di rete consente di creare legami, connessioni, interazioni e integrazioni fra i diversi attori e affrontare quindi sfide più complesse che vanno ad incidere sia sulle politiche che sui sistemi.

Per consentire l'“attenta lettura dell'esperienza del teatro e carcere”, sviluppare la conoscenza dei problemi, avviare processi per la loro soluzione, realizzare azioni in rete è innanzitutto necessario approfondire la conoscenza di quanto si è fatto e di quanto si fa, di come lo si fa, delle questioni rimaste senza risposta e delle pratiche originali introdotte.

Per questo la prima tappa del progetto *Teatro e carcere in Europa* è stata un'inchiesta conoscitiva, volta a illustrare i dettagli dello scenario in cui ci si muove, per ipotizzare metodologie innovative.

### 3. La legislazione

#### 3.1 L'organizzazione penitenziaria italiana

Le carceri in Italia si dividono in:

- istituti di custodia cautelare: case mandamentali e case circondariali “destinate alla custodia degli imputati a disposizione dell' autorità giudiziaria, assicurano la custodia delle persone fermate o arrestate dagli organi di polizia giudiziaria e quella dei detenuti in transito. Nelle case circondariali sono altresì istituite sezioni per l'espiazione della pena”<sup>1</sup>;
- istituti per l' esecuzione delle pene: case di reclusione, destinate all' esecuzione della pena;
- istituti per l' esecuzione delle misure di sicurezza: le colonie agricole, le case di lavoro, le case di cura e custodia e gli Ospedali Psichiatrici Giudiziari.

#### 3.2 Il pianeta carcere

La popolazione carceraria risulta così distribuita<sup>2</sup>:

<b>PRESENTI</b>				
<b>Tipo Istituto</b>	<b>Donne</b>	<b>Uomini</b>	<b>Totale</b>	<b>Nr. Istituti</b>
<b>CASE DI RECLUSIONE</b>				36
Condannati	245	8.122	8.367	
Imputati	90	667	757	
<b>Totale</b>	<b>335</b>	<b>8.789</b>	<b>9.124</b>	
<b>CASE CIRCONDARIALI</b>				163
Condannati	1.388	27.150	28.538	
Imputati	1.060	19.174	20.234	
<b>Totale</b>	<b>2.448</b>	<b>46.324</b>	<b>48.772</b>	
<b>ISTITUTI PER LE MISURE DI SICUREZZA</b>				8
Condannati	68	1.115	1.183	
Imputati	7	39	46	
<b>Totale</b>	<b>75</b>	<b>1.154</b>	<b>1.229</b>	
<b>Totale generale</b>	<b>2.858</b>	<b>56.267</b>	<b>59.125</b>	<b>207</b>

Il 4,8% della popolazione carcerata è di sesso femminile.

<sup>1</sup> Le definizioni e i dati riportati in questa sezione sono tratti dal sito web del Ministero della Giustizia, [www.giustizia.it](http://www.giustizia.it), dipartimento dell' amministrazione penitenziaria

<sup>2</sup> I dati sono rilevati nel dicembre 2005 e aggiornati al 30 giugno 2005.



Le carceri sono sovraffollate. Le strutture disponibili sono progettate per un numero inferiore ai quarantamila detenuti, a fronte di una popolazione di circa sessantamila. I detenuti stranieri sono circa un terzo del totale, più precisamente 19.071, con una netta prevalenza di cittadini del Marocco e dell'Albania.

Tra gli italiani la maggior parte delle persone recluse viene dalle regioni del Sud e dalla Sicilia.

Il grado d'istruzione è basso: solo il 4,4% ha un diploma di scuola media superiore e appena lo 0,8% ha la laurea; il 36,9% ha la licenza di scuola media inferiore e il 23,6% quella di scuola elementare.

Da sottolineare il fatto che solo il 25% circa dei detenuti lavora, in stragrande maggioranza alle dipendenze dell'Amministrazione Penitenziaria (al 30 giugno 2005: un po' meno del 20% alle dipendenze dell'A.P. e solo il 5% non alle dipendenze dell'A.P.).

Nel primo semestre del 2005 sono stati attivati 309 corsi di formazione, frequentati da 3.541 iscritti: circa il 20% segue corsi di informatica, il 13% di cucina e ristorazione, l'11% di giardinaggio e agricoltura, il 10% di artigianato, il 7% di falegnameria; l'8% segue corsi definiti di "arte e cultura".

Altri dati si possono rilevare dalla sezione "statistiche" del sito del Ministero della Giustizia.

### 3.3 Istituti per minorenni

I minorenni vengono affidati ai seguenti tipi di istituti:

- istituti penali per minorenni (Ipm): "gli istituti penali per i minorenni assicurano l'esecuzione dei provvedimenti dell'Autorità giudiziaria quali la custodia cautelare o l'espiazione di pena nei confronti di minorenni autori di reato. In tale ambito vengono garantiti i diritti soggettivi dei minori, tra cui il diritto alla salute e alla crescita armonica sia fisica che psicologica, il diritto alla non interruzione dei processi educativi in atto e a mantenere i legami con le figure significative per la loro crescita"<sup>1</sup>;
- uffici di servizio sociale per minorenni (Ussm): "gli uffici di servizio sociale per i minorenni svolgono attività di sostegno e controllo nella fase di attuazione del provvedimento dell'Autorità giudiziaria a favore dei minori sottoposti a misure cautelari non detentive in accordo con gli altri Servizi Minorili della Giustizia e degli Enti locali";
- centri di prima accoglienza (Cpa): "i centri di prima accoglienza ospitano i minorenni in stato di arresto, fermo o accompagnamento fino all'udienza di convalida che deve aver luogo entro 96 ore dall'arresto fermo o accompagnamento, assicurando la custodia dei minorenni pur non essendo strutture di tipo carcerario". L'équipe del Servizio predispone una prima relazione informativa sulla situazione psicologica e sociale del minorenne e

<sup>1</sup> Queste definizioni e le seguenti sono tratte da [www.giustizia.it/dipartimento](http://www.giustizia.it/dipartimento) per la giustizia minorile.

sulle risorse disponibili sul territorio per quel caso con l'obiettivo di fornire all'Autorità giudiziaria competente, tutti gli elementi utili ad individuare, in caso di applicazione di misura cautelare, quella più idonea alla personalità del minorenne”;

- comunità: “nelle Comunità si assicura l'esecuzione dei provvedimenti dell'Autorità giudiziaria nei confronti di minorenni autori di reato. A tale scopo viene predisposto un programma educativo individualizzato, con l'adesione del minore, tenuto conto delle risorse personali e familiari dello stesso e delle opportunità offerte dal territorio. In questo modo si avvia il processo detto di responsabilizzazione”.

Nel primo semestre del 2005 sono transitati complessivamente nei diversi istituti circa 2.500-3.000 soggetti<sup>1</sup>.

Nei centri di prima accoglienza sono entrati 1.914 ragazzi e ne sono usciti 1.894; negli istituti penali per minorenni ne sono transitati 768; 1.682 sono stati segnalati e 816 sono stati presi in carico dagli Ussm (il 60% di loro a piede libero); 952 sono stati affidati a comunità.

La maggioranza dei reclusi è di nazionalità straniera.

Appaiono frequenti i passaggi da un istituto all'altro degli stessi ragazzi; la permanenza nelle strutture è relativamente limitato nel tempo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. le tabelle statistiche presenti sul sito [www.giustizia.it/dipartimento](http://www.giustizia.it/dipartimento) per la giustizia minorile.

<sup>2</sup> Nella giustizia minorile è più articolato il lavoro volto al recupero e sono maggiori le misure alternative alla detenzione.

## 4. Il Metodo della ricerca su teatro e carcere

### 4.1 Il questionario

Nell'ambito del progetto **Teatro e carcere in Europa** il curatore di queste note, Massimo Marino, con la collaborazione di Armando Punzo e con la supervisione tecnica di Andrea Bucciarelli della Società Newo, ha elaborato un questionario, inviato nel mese di maggio 2005 a tutte le carceri tramite i canali del Ministero della Giustizia.

Un successivo invio è stato effettuato alle carceri minori.

Il questionario aveva l'intento di fornire una base di dati per iniziare a rispondere alle seguenti domande:

Quanto e come il teatro è penetrato nelle carceri?

Quanto sono rilevanti gli aspetti artistici e quanto quelli rieducativi o socializzanti nell'attività di teatro in carcere?

Come le diverse esperienze si misurano con un universo carcerario estremamente variegato, spesso multietnico e multilinguistico, sovraffollato, in trasformazione?

Come esperienze pilota possono diventare modelli per metodologie innovative, per la creazione di esperienze in rete?

Come la legislazione è in grado di rispondere alle nuove domande ed esigenze poste dalle esperienze di teatro in carcere?

Come le istituzioni e gli enti locali si misurano con questa realtà?

Quanto e come la società si confronta con la sua faccia in ombra, quella dei luoghi di esclusione e di reclusione?

Quali problemi riscontrano gli operatori nel loro lavoro quotidiano e quali soluzioni possono suggerire?

Per rispondere a queste domande i questionari sono stati divisi nelle seguenti sezioni:

1. aspetti strutturali dell'attività teatrale;
2. gli attori;
3. la metodologia
4. l'attività
5. l'approccio formativo
6. il sistema delle relazioni;
7. i finanziamenti;
8. i risultati;
9. la percezione dell'attività.

Le domande erano divise in quesiti "chiusi", volti a ricavare principalmente dati e informazioni, e "aperti", per raccogliere spunti, suggestioni, per conoscere

metodologie originali, bisogni, problemi, linee di lavoro, modi di percezione esterna, prospettive.

I questionari sono stati indirizzati al direttore del carcere e agli educatori, chiedendo per la loro compilazione la collaborazione degli artisti o comunque dei soggetti che sviluppano l'attività teatrale.

#### 4.2 Le interviste di approfondimento

A questa indagine “a tappeto” sono seguiti alcuni colloqui più mirati e approfonditi in situazioni dove si svolgono esperienze che, indipendentemente dai risultati conseguiti, danno preminenza al fatto artistico e sono capaci di coinvolgere in modo non occasionale i detenuti, le strutture penitenziarie e quelle della società. Si è trattato di interviste libere, dal taglio giornalistico, rivolte a operatori che agiscono in carceri di diverso tipo in differenti aree geografiche del Paese. Miravano a scattare “istantanee” le più dettagliate possibili delle pratiche, degli intenti, dei risultati ottenuti, della percezione interna ed esterna dell'attività. Hanno risposto gli artisti, e in alcuni casi anche gli operatori carcerari e i detenuti.

Nei mesi di giugno-luglio 2005 sono state realizzate interviste presso:

- il carcere Due Palazzi di Padova: hanno risposto Michele Sambin, fondatore e regista di Tam Teatromusica, un gruppo teatrale che lavora con il carcere dal 1991; la coordinatrice dell'area pedagogica e degli educatori, Lorena Orazi; tre detenuti che hanno partecipato a vari laboratori e spettacoli;
- il carcere di Rebibbia, reparto di alta sicurezza: hanno risposto Fabio Cavalli del Centro Studi Enrico Maria Salerno, regista dal 2003 degli spettacoli della sezione; il garante dei detenuti del Lazio avv. Angiolo Marrone; il direttore del carcere dott. Carmelo Cantone; alcuni componenti della Compagnia Liberi Artisti Associati, che raccoglie circa venticinque detenuti del reparto G12 di alta sicurezza;
- il Teatro Kismet di Bari, che ha realizzato dal 1997 vari progetti in collaborazione con il centro per la Giustizia Minorile di Bari e con l'istituto penale Fornelli del capoluogo pugliese: hanno risposto il responsabile dei progetti Lello Tedeschi e l'operatrice Franca Angelillo;
- l'Associazione Bloom di Bologna, che dal 1998 lavora presso l'istituto penale minorile di Bologna: ha risposto il regista e direttore dei progetti Paolo Billi.

I risultati di tali approfondimenti offrono linee per interpretare meglio i dati generali forniti dal questionario, le questioni e i problemi del teatro in carcere. Con un'avvertenza, da parte del curatore: sono evidenti, quando le risposte sono fornite da soggetti con ruoli differenti, posizioni discordanti. Gli educatori accentuano i dati trattamentali, mentre spesso per gli artisti questi sono una conseguenza possibile ma non preventivata a priori di un lavoro che cerca di rendere efficace la forza fantastica e reale del teatro, “rompendo” mura e consuetudini, ponendo al centro i detenuti in

quanto individui e considerando il carcere il punto finale di un processo di esclusione sociale.

Un'ultima intervista è stata realizzata nel dicembre 2005 in due tornate: ha risposto Armando Punzo, fondatore della Compagnia della Fortezza di Volterra, provando a sintetizzare le linee di intervento e i principi metodologici della sua attività pilota nel campo che stiamo considerando.

## 5. I risultati della ricerca<sup>1</sup>

### 5.1 La situazione del teatro in carcere

Su 207 carceri di diverso tipo distribuiti in 20 regioni abbiamo ottenuto risposte da 113 carceri in 18 regioni, con 34166 detenuti uomini e 1894 donne (oltre il 50% della popolazione reclusa)<sup>2</sup>. Nel 86,41% delle carceri che hanno risposto si fa teatro, a testimonianza di una buona diffusione di un'attività che viene generalmente ritenuta importante dal punto di vista trattamentale, per le caratteristiche di socializzazione, di confronto, di scambio, di uscita dai propri stereotipi culturali che impone.

Dai dati emerge che tale attività è condotta da soggetti molto diversi, non sempre provenienti dall'ambito del teatro professionale. Molti sono gli educatori, gli insegnanti, i volontari: l'intervento dei gruppi teatrali è stimabile nel 44% dei casi. Il 50,00% delle esperienze dura da più di tre anni.

Dalle informazioni sulle professionalità coinvolte, sul posto che il teatro in carcere occupa nell'attività degli operatori e dall'incrocio dei dati generali risulta che ancora il "fai da te" è alto, e che solo in una minoranza di casi si assiste a progetti mirati, consapevoli e di lunga durata. I dati riguardanti la diffusione risultano, così, alla fine, ambigui: si fa, si fa tanto, in modo occasionale, senza risultati tangibili, spesso con quel "mordi e fuggi" che rende discutibili le esperienze. Alla fine sembra che all'Amministrazione vada bene tutto, l'attività di alto profilo artistico, strutturata, con notevoli ricadute anche sulla vita del carcere, e quella occasionale, sorretta nel migliore dei casi dalla generosità degli intenti, spesso improvvisata o superficiale o principalmente interessata ad attingere ai finanziamenti per interventi di interesse sociale.

Un'altra considerazione che deriva da quei dati è che le amministrazioni non utilizzano parametri certi ed efficaci per avallare le proposte di intervento e per valutare le esperienze realizzate.

Molti sono i detenuti implicati nei singoli progetti: più di 12 nel 57,14% dei casi. I gruppi sono stabili per il 60,20% delle risposte e, nello stesso tempo, comprensibilmente, con un continuo ricambio (75,29%).

Il coinvolgimento viene dichiarato alto o medio e l'attività è un laboratorio che ha nella stragrande maggioranza dei casi per esito uno spettacolo: vengono, cioè enucleate due tappe fondamentali e interconnesse, una prima fase laboratoriale che esplora materiali e relazioni, e poi uno spettacolo che li rielabora e li presenta a pubblici differentemente costituiti (solo detenuti e operatori, spettatori ammessi al carcere eccetera). Il momento della verifica esterna viene ritenuto indispensabile per più motivi: per far conoscere la realtà dei penitenziari, per romperne la separazione

<sup>1</sup> In questo capitolo forniamo una sintesi dei dati della ricerca. Le tavole riepilogative complete sono contenute nel cd rom allegato.

<sup>2</sup> Dati del dicembre 2005; dai carceri minorili alla stessa data non sono arrivati ancora risposte ai questionari.

dalla città e dalla società civile, per creare un'occasione di incontro, per compiere il lavoro di un anno...

Gli spettacoli si basano in maggioranza su testi teatrali, usati magari solo come spunto iniziale di un percorso, o su storie proposte dai detenuti. Minoritario è il ricorso a romanzi, novelle e altre fonti. I detenuti distribuiscono il loro impegno su vari ruoli teatrali, con una preminenza per quello di attori.

Interessante è il dato riguardante le rappresentazioni, per fotografare una situazione che ha bisogno ancora di fare molti passi in avanti: nel 50,93% dei casi gli spettacoli sono stati rappresentati all'interno del carcere, nel 40,74% all'esterno e solo nell'8,33% sono stati portati in tournée. Questo dato testimonia un'arretratezza della legislazione e una diffidenza degli organi di direzione delle carceri e della magistratura di sorveglianza, confermata dai dati sulle modalità per autorizzare l'uscita per le tournée. In quest'ultimo caso, troppo spesso si fa ricorso ai premi per buona condotta o per visite ai familiari previsti dalla legge, costringendo i detenuti a rinunciare al normale uso per motivi personali di quei benefici. Solo in pochi casi, in situazioni come Volterra, dove il teatro è ben radicato, e solo di recente, dopo lunghe discussioni e lotte, sono stati concessi permessi per il lavoro esterno secondo l'articolo 21 della legge 354 del 1975. Lo scarso numero di spettacoli che escono in modo stabile dal carcere andando anche in tournée potrebbe indicare anche come queste attività siano considerate principalmente occasioni trattamentali e socializzanti, che di rado arrivano a produrre opere con uno spiccato e autonomo interesse artistico. Ma questo è un punto da verificare con ulteriori indagini.

Un pesante 44,32% delle risposte dice che i risultati ottenuti hanno soddisfatto poco le aspettative iniziali, anche se un 44,32% le dichiara molto soddisfatte. Il coinvolgimento dei detenuti, come la collaborazione delle diverse componenti della vita carceraria, appare soddisfacente.

I soggetti che conducono le esperienze spesso svolgono attività integrative come pubblicazioni, organizzazione di festival, lavoro in network con enti e università. L'attività di formazione è dichiarata dal 41,24% per cento dei soggetti che hanno risposto: ancora minori risultano i dati su attività di formazione generale, mentre più alti sono quelli sulla formazione al teatro.

## 5.2 Metodologie, osservazioni, proposte

Molti problemi emergono dalle domande che prevedono risposte libere, presenti in buon numero nel questionario, e dalla sezione finale "Eventuali commenti e/o suggerimenti"; essi vengono rimarcati nelle successive interviste di approfondimento. Molti operatori spiegano come per lo più sia carente il numero degli educatori, anche a causa del sovraffollamento (un popolazione superiore di circa il 20% alle capacità degli istituti di reclusione). Da alcuni viene presentata come una difficoltà al teatro in carcere l'aumento dei detenuti stranieri, che spesso parlano in modo solo approssimativo la nostra lingua. Evidentemente, in questo caso, l'idea di teatro che ha in mente chi risponde è principalmente di tipo testuale. Infatti, per altri operatori la

presenza degli stranieri costituisce l'opportunità di un confronto tra culture e di un lavoro teatrale che non si limita all'enunciazione di un copione scritto.

Il sistema dei finanziamenti, sempre piuttosto precari, rafforza l'impressione di un quadro variegato per mancanza di indirizzi coerenti e per carenza di una effettiva volontà di considerare importanti priorità gli interventi culturali nel carcere. I fondi di provenienza pubblica sono distribuiti tra i contributi di diversi enti locali (Comune, Provincia, Regione) e quelli del Ministero della Giustizia, con un'estrema diversificazione di interventi nelle differenti città (dove finanzia la Regione, spesso, non finanzia il Comune, e così via). Solo in diciannove casi viene dichiarato il sussidio economico di privati, per lo più fondazioni bancarie.

Per quanto riguarda altri dati, qualitativi o artistici, emerge che la maggior parte degli interventi sono svolti da volontari, in modo generoso ma a volte occasionale.

I luoghi dove si sviluppano le attività sono i più vari, da teatrini a laboratori, a cappelle, ad altri luoghi di riunione. Nella maggior parte dei casi si tratta di siti con funzioni diverse da quelle del teatro, spesso piccoli e inadeguati per preparare rappresentazioni tradizionali. Questi stessi limiti, d'altra parte, spesso hanno fornito l'occasione per sperimentare nuove possibilità, per rendere "teatrali" luoghi lontani da quella funzione, per ridiscutere gli spazi del carcere, per rompere rigidità strutturate, per esplorare inedite situazioni di rappresentazione e di incontro. Anche in questo caso l'esempio di Volterra è particolarmente significativo: il cortile e vari spazi interni della prigione sono stati trasformati in luoghi teatrali, in giardini del desiderio, il labirinto, in infernali cabaret expressionisti, in colorati luna park, in stanzini dove incontrare personaggi, in "ricostruzione" delle celle di una prigione, insomma in spazi dell'immaginario.

Le metodologie seguita dai conduttori sono le più diverse, dal teatro di testo al musical, da tecniche dichiarate di "teatro laboratorio" alla commedia dell'arte, alla commedia in dialetto, allo psicodramma, alla libera espressione.

Spesso si parte da testi, facendoli incontrare con il vissuto dei detenuti, per arrivare, attraverso il laboratorio, a originali scritture per la scena, che hanno nella presenza corporea, sentimentale e intellettuale dei detenuti il loro centro.

Vengono dichiarati anche i modelli teatrali: che vanno da Brecht a Peter Brook, fino a Beckett, al Living, a Moreno, a Barba, al Teatro dell'Oppresso e alla Compagnia della Fortezza; molto frequentato è il teatro napoletano e quello di Eduardo de Filippo in particolare.

Dalle finalità dichiarate appare prevalente un'impostazione trattamentale prima che artistica (ma c'è da dire che nella compilazione dei questionari spesso risulta determinante l'apporto degli educatori): conoscenza dei propri limiti, lavoro di gruppo, risocializzare il detenuto attraverso la capacità creativa e conoscitiva, stabilire relazioni, incentivare il lavoro di gruppo. Differente appare l'approccio in esperienze di più solida impostazione teatrale, come nel caso di Volterra.

Buona sembra la percezione da parte del mondo esterno delle attività, quando queste vengono opportunamente conosciute. Da molte risposte risulta, comunque, ancora alta la distanza del cittadino comune dal mondo del carcere: più vicini sembrano coloro che sono impegnati in attività di volontariato. Da molti istituti non viene



fornita risposta alla domanda sulle relazioni con il mondo esterno o sono comunque rimarcate diffidenze e distanze. Interessante e “in divenire” appare lo sforzo di relazione tra le diverse componenti del carcere, il coinvolgimento dei detenuti che non partecipano direttamente alle esperienze di teatro e del personale penitenziario. Interessanti i suggerimenti, che mettono il dito su molte piaghe del sistema. Vengono stigmatizzate la mancanza di spazi adeguati e di fondi, l’incertezza stessa dei finanziamenti e la non continuità dell’impegno delle istituzioni.

Le richieste sono di maggiore tempo per il lavoro, di spazi più adeguati, di una migliore organizzazione, di incrementi del personale educativo. Si chiede di stabilizzare e rendere continui i processi educativi e formativi, di garantirne la continuità e di investire perché siano sempre più efficaci.

In questo senso fondamentale appare sviluppare organici processi di formazione e lavoro, intervenendo sul problema centrale dei permessi per motivi di lavoro.

Ma naturalmente resta una questione aperta anche la qualità e la continuità degli interventi, e la capacità artistica e relazionale di chi li svolge.

## 6. Le interviste

### 6.1 L'attività di Tam Teatromusica nel carcere Due Palazzi

L'intervista è divisa in tre parti. La prima è una conversazione con la coordinatrice dell'area pedagogica e degli educatori, Lorena Orazi, e con Michele Sambin, direttore artistico di Tam Teatromusica, la compagnia che opera nel carcere di Padova dal 1991; la seconda con Sambin, Orazi, e tre detenuti che hanno partecipato a diversi spettacoli; la terza è un approfondimento con il solo Sambin.

#### 6.1.1 Conversazione con Orazi e Sambin

*Da quanto tempo fate esperienza di teatro in carcere?*

L.O.: Da quando ha aperto l'Istituto, cioè dal 1991. Io ho cominciato a lavorare nell'Istituto di piazza Castello, nella vecchia casa di reclusione dove c'era già l'esperienza di un gruppo di Bologna che credo si chiamasse Teatro Evento. Esperienza che suppongo sia nata contestualmente a un "Progetto Carcere", un progetto pilota sperimentale in collaborazione con il Comune di Padova che data 1987, all'interno del quale il Comune aveva promosso una serie di iniziative di interventi sul carcere e tra questi c'era il teatro. Va detto che questo finanziamento da parte del Comune e da parte dell'assessorato agli interventi sociali è cessato tre anni fa, perché il Comune lo aveva ritenuto un intervento anche di carattere sociale incardinato dentro l'assessorato alle politiche sociali. Da qualche anno a questa parte, in considerazione del fatto che non ci sono soldi, il laboratorio continua perché c'è un finanziamento regionale all'interno di soldi che la regione Veneto stanziava per le attività ricreative, culturali e sportive da promuovere negli istituti penitenziari.

*Il rapporto con il Tam è iniziato perché li avete cercati voi, o vi hanno cercato loro?*

M.S.: E' stato un funzionario dell'assessorato agli interventi sociali che ci ha chiesto di intervenire. Bisogna dire che nei primi anni novanta l'assessorato era molto presente. C'era un figura di educatore, di collaboratore che partiva dall'assessorato, che entrava insieme a noi e faceva da sano punto di riferimento. Ora non esistono più neppure gli educatori, a causa della riduzione del personale e non c'è stata più neppure questa figura di mediazione e si è andati via via peggiorando.

*Quali sono attualmente le attese degli operatori rispetto all'attività di teatro in carcere, ora molto strutturata perché dura da parecchi anni?*

L.O.: Il punto di partenza dell'ufficio e degli altri educatori è quello di cercare di offrire ai detenuti il maggior numero di opportunità possibili per sperimentarsi e per sperimentare nuove modalità per stare insieme, per fare attività che non hanno mai svolto prima. Sul teatro continuo a dire che non è un'attività facile. Una riflessione

che facevamo anni fa con Michele e con la sua collaboratrice, Pierangela Allegro, è questa: il fatto che sia cresciuto il panorama delle attività in carcere e quindi, di conseguenza, quello dei possibili impegni dei detenuti e che il teatro ha sempre continuato a ricevere un gran numero di adesioni ha fatto in modo che si trasformasse anche il gruppo del laboratorio teatrale. Nel tempo a queste attività arrivano sempre più stranieri.

*All'inizio erano di più gli italiani? Forse questo cambiamento è dovuto al fatto che si è modificata la composizione della popolazione carceraria...*

L.O.: Sì, in parte è vero. C'è, quasi per assurdo, una gerarchia nell'adesione alle attività. Alcune sono diciamo più intellettuali, implicano la capacità linguistica di comprendere con la lingua: a esempio a un corso di computer accedono più facilmente gli italiani o gli stranieri che hanno un grado di scolarizzazione medio. Nel gruppo teatrale progressivamente è aumentata la componente straniera. Di recente mi diceva Cinzia (un'altra degli operatori del Tam, ndr) che molti di questi ragazzi parlano a malapena l'italiano. Sta lavorando sull'*Odissea*: non potendo far leggere un testo integrale useranno una riduzione che io leggo a mio figlio di quattro anni. Bisogna trovare degli strumenti per arrivare a capire cosa si chiede alle persone e mezzi adeguati. Noi abbiamo una visione terapeutica del laboratorio teatrale, per questo abbiamo spinto verso questo lavoro persone che ci sembravano particolarmente chiuse, che avessero difficoltà di relazione. Il tipo di teatro che propone il Tam coinvolge la persona da un punto di vista fisico e non solo vocale; forse per un tipo di teatro più classico ci sarebbe un altro tipo di adesione. In ogni caso, teatro significa mettersi una maschera per mostrare qualcosa di sé che non credo sia facile mostrare. Il Tam gli ha chiesto di fare delle cose che io... mi sarei vergognata per loro.

*Questo mettere in maschera delle parti nascoste ritiene sia stato utile i detenuti?*

L.O.: Credo di sì. Penso sia utile per chiunque. Certo dal nostro punto di vista di educatori è un'esperienza importante, che credo possa essere utile per la vita. Vedere i detenuti lavorare durante le prove diventa un modo per osservare e scoprire delle cose di loro che non riesci a capire con un semplice colloquio. Il teatro diventa anche il modo per superare una certa sclerotizzazione di ruoli tra detenuto e istituzioni. Viene naturale parlare con le battute del personaggio. Questo è molto positivo.

*La percezione che il mondo esterno al carcere ha di questa attività, dal vostro osservatorio...*

L.O.: Il mondo esterno al carcere è molto vario. Quando ci sono stati spettacoli all'esterno il numero delle persone che hanno partecipato e anche la qualità delle considerazioni che venivano fatte a fine spettacolo mi sono sempre sembrate segno di gradimento, perché lo spettacolo prima di tutto deve piacere. Mi sembra ci sia una situazione di sensibilità, sebbene l'ente locale non partecipi più al finanziamento. La Regione finanzia, ma in realtà non partecipa alle manifestazioni. È un governo locale ma fuori dalla città di Padova. I riscontri sulla stampa ci sono sempre stati. I premi e

le manifestazioni a cui il gruppo ha partecipato parlano da soli. Io credo che quello che si fa sia un prodotto anche di qualità e quindi le persone che hanno la sensibilità di venire credo tornino a casa con la sensazione di aver visto un bello spettacolo che gli ha dato qualcosa. A me, come spettatrice, per parlare dell'ultima esperienza, dell'*Otello*, mi ha molto colpito la parte finale di commento: nel momento di uccidere Desdemona, si ferma l'azione e tutti iniziano a discolarsi... In quel punto, la mia parte di educatore ha visto un aspetto del detenuto. Ho visto rappresentata, in un contesto tutto diverso, una situazione che vivo dentro il carcere attraverso il colloquio con il detenuto.

*La quantità del finanziamento è rimasta sempre stabile? Avete cercato altre fonti per accrescere e migliorare le attività?*

L.O.: No. In genere questa ricerca di fondi è di competenza di chi propone, più che dell'amministrazione in quanto tale.

M.S.: È stata fatta una domanda alla Regione e in passato chiedevamo un intervento all'assessorato agli interventi sociali del Comune. Ci sono stati momenti in cui l'attività si è interrotta per assenza di finanziamenti. Come diceva Lorena, si è interrotto il finanziamento del Comune e l'anno successivo si è attivato quello regionale. Da un punto di vista economico, non so bene le cifre, ma c'è stata una riduzione.

*Dove avete rappresentato gli spettacoli? Siete riusciti a fare uscire l'attività dal carcere?*

M.S.: Abbiamo sempre affermato il principio che bisognava portare il teatro fuori e che bisognava far entrare la città nell'Istituto. E in alcune occasioni, per gli spettacoli, nell'auditorium sono arrivate dall'esterno oltre cento persone. Alcune volte non è stato possibile uscire. Specie con la progressiva trasformazione del gruppo e con l'aumento degli stranieri, è più difficile che la magistratura autorizzi l'uscita. In alcuni casi abbiamo usato come ponte verso l'esterno il video.

*Come gli altri detenuti percepiscono questa attività?*

L.O.:E' considerata con rispetto. E' tanti anni che viene realizzata. C'è un aspetto fisico, ludico interessante, assente in altre attività più "razionali", toccarsi, fare giochi per creare livelli di comunicazione diversi. Per chi guarda "dal finestrino" è un gioco con una sua dignità, una sua serietà. E c'è anche una certa curiosità: si sente urlare e ci si chiede: che cosa succede? Ho in mente le facce di quelli che passano.

### 6.1.2 Incontro con tre detenuti, Orazi, Sambin

Due dei tre detenuti sono stranieri; l'altro è italiano.

*Cosa ha significato per voi l'esperienza teatrale?*

Patrizio: Mi ha sbloccato tantissimo il fatto di poter avere un contatto di dialogo con gli altri, mi ha reso molto più schietto di prima. Prima ero chiuso. Mi ha dato una

specie di educazione comportamentale e anche scenica, per esempio non dare mai le spalle al pubblico...

Demiri: All'inizio non sapevo nulla di teatro, avevo forse visto qualcosa solo attraverso la tv. Qui ho conosciuto un teatro che in tv non avevo mai visto, basato sull'ambiente, sulle persone, che veniva costruito da noi, su di noi. Nei nostri spettacoli ci sono molti attori stranieri, albanesi, marocchini, sudamericani, africani. Questo teatro ci ha fatto unire, è stato un'occasione di confronto tra mentalità e culture diverse. Un punto d'incontro.

*Qual è, in genere, il processo di lavoro?*

P. All'inizio vedevamo di tirare fuori le nostre capacità, di capire i movimenti da fare, di trovarci a nostro agio nei movimenti. Il testo è uscito poi, piano piano. Per esempio, nell'ultimo lavoro siamo partiti da un film, *Otello e le nuvole* di Pasolini, poi sono venuti fuori vari racconti della storia di Otello.

Altin: Prima c'è un lavoro di base su come stare in scena, su come muoversi. Poi ognuno si immedesima nel personaggio che gli è più adatto. Io per esempio ero Cassio, l'uomo più fidato del Moro, che poi viene messo nei pasticci da Roderigo.

M.S: Si scatenavano gran discussioni a proposito del comportamento di Desdemona: la donna deve stare a casa! .. che fa in giro? ... si confrontavano punti di vista culturali diversi. Il lavoro sul personaggio di Desdemona, sul femminile, è stato importante. Alla fine l'attore è diventato proprio una Desdemonina, con piccole trasformazioni, affidate agli occhi... Il personaggio veniva comunicato soprattutto attraverso il gioco degli occhi.

P. Adesso abbiamo in cantiere qualcosa di spettacoloso, l'*Odissea*. Ma non diciamo ancora niente. Non è la nostra vita. E' proprio un'*Odissea*!

*Avete recitato anche fuori dal carcere? Che impressione vi ha fatto?*

A.: Da quattro anni facciamo spettacoli solo dentro. Prima ne abbiamo fatto alcuni fuori. La sensazione è uguale... Anche quando andiamo nel teatro del Tam, la Maddalena, lo sentiamo nostro.

D. Indipendentemente dalla situazione giuridica, lo prendiamo come un misurarsi con se stessi fuori dalla chiusura della cella. E in questo senso fuori dal carcere c'è più confronto.

P. E' forte l'emozione che ti può dare un teatro...

L.O.: Non sono più usciti perché non tutti avevano il permesso. Il gruppo si basa su un'adesione volontaria: è difficile fare una scrematura basata sulle persone che potrebbero uscire. Alcune volte sono usciti con una scorta in borghese, altre volte accompagnati in manette. L'impegno era così forte che non si è potuto dire di no. Ma dipende dalla magistratura di sorveglianza. Sono stati al teatro Maddalena, al festival di Santarcangelo, poi al Piccolo Teatro di Milano, ma con la scorta: in quell'occasione non si poteva dire di no!

*Qual è la percezione che gli altri detenuti hanno del vostro impegno e del vostro lavoro?*

D.: Tutti vogliono partecipare, ma non c'è posto per tutti. C'è chi è avviato ad altre attività... Parliamo in cella di cosa si è discusso, di cosa si è imparato. Così l'esperienza, le storie, i personaggi, le cose buffe si diffondono anche attraverso i nostri compagni.

L.O.: Parla di come è cambiato il tuo atteggiamento...

D.: Primo ritenevo buffo mettermi là a recitare, mi sentivo a disagio per i movimenti che mi chiedevano di fare. Mi sentivo un pagliaccio. Poi ci siamo aperti: tutti facevano il clown per entrare nel personaggio.

A.: Per me è stato molto difficile il corso del 2001. Non pensavo fosse così interessante, all'inizio. Piano piano è venuta la passione. Ora a teatro mi diverto. A teatro si crea, non si inventa. Si deve costruire una cosa. Ma la prima volta, quando ti mettono la videocamera in faccia, hai paura...

M.S.: Documentiamo, agli inizi, le discussioni e i racconti con il video. Poi riguardiamo e chiediamo di ripetere certe parole, certi racconti. Abbiamo usato questo metodo per *Otello*. Il primo che ha provato, non riusciva a ripetere le parole improvvisate...

D.: Io non mi riconoscevo nelle cassette, nelle immagini. Ma sono io quello? – mi domandavo. Avevo chiesto di mandare una copia a mia madre, perché non la vedevo da dodici anni. Poi, quando ho visto quello che era stato girato, ho detto: no, non la mandare.

M.S.: Le notizie che avevamo dai magistrati circa la possibilità di portare fuori lo spettacolo non erano positive. Allora abbiamo usato il video. Dialogavano con la telecamera, con il potenziale spettatore. Tutto risultava molto "antiteatrale". I personaggi sarebbero partiti dal pubblico, secondo la suggestione di *Otello e le nuvole*. Gli spettatori sarebbero intervenuti per impedire l'uccisione di Desdemona...

D.: La fine l'abbiamo cambiata più volte: lei sta per essere uccisa e si ferma tutto... Finisce a sorpresa.

L.O.: I personaggi commentano il delitto e tutti declinano le responsabilità... A quel punto dietro i personaggi vedi anche le persone...

A.: Io dico: che mi interessa Desdemona? Io ho la mia fidanzata... Di chi è la colpa? Tutti si discolpano.

*Perché non vi riconoscevatelo, all'inizio, nelle sequenze riprese dalla telecamera?*

D.: Mi vedevo diverso da quello che sono....

P.: Erano le mosse che facevamo...

D. Volevo essere più io, più normale...

M. S.: Il video è in bianco e nero, con inquadrature strane.

A.: C'era un lavoro molto fisico e facce molto espressive...

D.: Alla fine, però, eravamo molto soddisfatti di essere arrivati a un risultato. All'inizio ero perplesso, per quelle facce strane, per quei movimenti strani, poi ci siamo fatti un gruppo, ridevamo, scherzavamo, ci prendevamo in giro per le parti che facevamo, Desdemona, l'ubriaco... E' stato bello.

*Ma sentite che il teatro vi è stato utile, magari in termini di formazione professionale?*

D.: Il teatro è informazione, è può essere prevenzione per educare, per evitare una specie di disagio...

M.S.: Sono argomenti che discutono nel giornale del carcere. Il teatro può essere utile, dicono dal Ministero, ma meglio fornire corsi di “rieducazione”, di inserimento, come quelli di informatica...

L.O.: Ma servono anche momenti di evasione. Difficile, comunque, fare una valutazione in termini di ricaduta del teatro sulla rieducazione, di formazione professionale.

M.S.: In certi momenti abbiamo avuto la sensazione, con le repliche, con le tournée, con le piccole uscite, di avere creato delle piccole professionalità. Ma è molto discutibile che il teatro in carcere possa formare al teatro, se non in casi eccezionali.

L.O.: Il teatro non è una professione tra le più facili. Poi il Tam ha un’impostazione molto precisa, e non gli si può chiedere di cambiare identità. Avevo chiesto di portare qualcun altro, altri tipi di teatro, per offrire ulteriori occasioni. Non so, fare lezioni sul teatro greco...Lezioni, da integrare con l’attività esistente. Ma non c’è possibilità di finanziamento. La Regione, che finanzia i progetti, ci dà risorse per un solo progetto in ogni campo. Tra le varie proposte che arrivano dobbiamo scegliere. E sulla base delle esperienze pregresse abbiamo individuato alcuni settori prioritari: l’informatica, dipinti e decorazioni per l’edilizia, e questa esperienza di teatro. Un settore aree verdi e giardini è stato chiuso nel tempo perché non c’era personale di sorveglianza. E anche come educatori siamo insufficienti: io sono coordinatrice di me stessa e di pochissimi colleghi.

### 6.1.3 Intervista a Michele Sambin

*Proviamoa ripercorrere le varie tappe del progetto...*

Le informazioni sul lavoro in parte le trovi anche sul nostro sito, [www.tamteatromusica.it](http://www.tamteatromusica.it).

*Da quanto tempo svolgete il laboratorio come compagnia teatrale?*

Sono circa dodici anni.

*Siete sempre gli stessi a svolgerlo?*

Il primo anno non sono stato coinvolto. Era una attività partita da Pierangela Allegro e Laurent Dupont. La mia figura è subentrata verso la fine del primo anno, e poi tutta la vicenda che si è creata quando noi, forse ingenuamente, abbiamo detto che ci sarebbe stato lo spettacolo in rassegna al teatro, allora non c’era ancora il Teatro Maddalene, era un altro, dove organizzavamo una rassegna.

*L'obiettivo di produrre uno spettacolo è stato chiaro sin dall'inizio. Come mai?*

Perché la sensazione forte era la necessità, soprattutto in quegli anni, di portare a conoscenza della città l'esistenza di un luogo come il carcere. Per noi sembrava molto importante parlare della detenzione. Tieni presente che da poco era stato trasferito dal cuore della città, (una volta il carcere era sotto l'Osservatorio, quindi proprio nel centro storico) e quindi sotto gli occhi di tutti. Poi con il trasferimento è come se la città avesse estromesso il problema.

All'inizio l'obiettivo era decisamente far riconoscere alla gente l'esistenza di questa umanità reclusa, di qui l'esigenza di portare lo spettacolo all'esterno. Non avevamo esperienza e fino a qualche giorno prima sembrava possibile; poi in realtà il magistrato, se non ricordo male, non ha dato alcun permesso.

Così è scattata una cosa che ha attraversato tutto il nostro percorso, proprio a partire dall'impossibilità di portare fuori lo spettacolo. Il giorno precedente alla data fissata, ho deciso di portare dentro una telecamera chiedendo ai detenuti di parlare non tanto dello spettacolo, ma dicendo: parlate a questo occhio di vetro mostrando le vostre sensazioni rispetto a quello che è accaduto. Sono venuti fuori atteggiamenti più politici, la legge Gozzini affossata o altri più affettuosi ("ci piacerebbe essere lì con voi"). Questo materiale è stato poi presentato al pubblico: il video come salvataggio, come una possibilità di comunicazione. Ho sentito in maniera molto forte questa via all'interno del carcere, e la necessità di comunicazione con l'esterno.

Dall'anno successivo ho deciso di utilizzare il video come ponte di comunicazione tra un laboratorio interno, solo maschile, e uno esterno, solo femminile, mettendo a confronto il luogo più bello, di cui i padovani sono orgogliosi, la Cappella degli Scrovegni, con il luogo che nessuno vuole riconoscere.

*I progetti hanno avuto, anche per il caso del primo anno, una strutturazione drammaturgica basata sulla condizione in cui vi venivate a trovare...*

...basata su degli accadimenti precisi. Quando Lorena diceva che il Tam ha una sua poetica è vero, però devo dire che in questi dodici anni abbiamo affrontato la cosa sempre in modo diverso: partendo, come in questo caso da immagini oppure partendo da un testo, oppure da sensazioni.

L'anno successivo all'avventura "Giotto"<sup>1</sup>, proprio a partire da questa relazione tra maschile e femminile, siamo riusciti a portare all'interno cinque giovani attrici. Il soggetto del lavoro partiva da questa relazione in scena, cosa assolutamente inimmaginabile. Mi ricordo che chiesi ai detenuti: se facciamo un lavoro assiduo con queste giovani donne che succede se qualcuno si innamora? In quel momento è nata una delle domande ricorrenti: preferite passare questi anni di detenzione lobotomizzati, in assenza, o pensate sia importante vivere con tutti i possibili sentimenti? È stata una discussione storica per il nostro lavoro in carcere. La maggioranza ha voluto incontrare queste donne.

---

<sup>1</sup> Titolo dello spettacolo: *Tutto quello che rimane*, 1994



*Hai anticipato una domanda che ti avrei fatto, e cioè quali sono le vostre metodologie di lavoro...*

Una cosa costante che può essere rintracciata nei diversi approcci è che il teatro in carcere per me è l'incontro fortissimo di due energie, una artistica che porta un suo messaggio all'interno del carcere, e una energia umana che non ha direzione.

È solo se l'energia che viene dall'esterno ha un progetto preciso che le cose riescono a funzionare. Ricordo situazioni in cui abbiamo portato dentro altre persone, Mariagrazia Mandruzzato per esempio: lei è stata stritolata. È vero che in alcuni momenti abbiamo fatto fare ai detenuti lavori impegnativi, spesso in direzione di un preciso lavoro fisico di fronte al quale qualche detenuto si è sentito particolarmente esposto. Altri detenuti erano assolutamente contenti di fare questo tipo di lavoro e si sentivano a disagio quando abbiamo affrontato *Fratellini di legno*<sup>1</sup>, dove si trattava di leggere un testo e di partire dalla letteratura, da *Pinocchio*. Nel carcere c'è una condizione che accomuna i detenuti ma sono tutti assolutamente diversi.

*Ogni anno elaborate un progetto artistico diverso, cercando di capire quale può essere la strada da percorrere anche in relazione alle persone che vi trovate davanti...*

C'è la necessità e la capacità, acquisita in tanti anni, di capire quale percorso si può adattare al gruppo. C'è essenzialmente un desiderio artistico ma che si deve confrontare con quelle che sono le caratteristiche dei soggetti che compongono il gruppo. Ad esempio, un egiziano Alì, in *B.B.*<sup>2</sup> fa la danza del ventre perché in un momento di gioco all'interno delle prove noi scopriamo questa bellezza che viene messa a servizio dello spettacolo.

È difficilissimo e rarissimo il lavoro dell'attore tradizionale che prende il ruolo e fa un lavoro su di sé per esprimere determinate cose che vengono richieste dal personaggio. Lo abbiamo in parte fatto nel caso di *Otello*, perché loro assumessero un personaggio che in realtà è un ibrido: sono loro che in quel momento condividono una vicenda. E queste sono situazioni che nascono nella dinamica del gruppo; Alì all'interno di *Otello* fa continuamente domande perché lui è davvero curioso e vuole fare sempre domande. Questo è mettere in scena anche delle personalità.

*Il vostro è principalmente un lavoro sull'attore o avete sviluppato altre professionalità, tipo scenografo, costumista o altro*

No, diciamo che qui al Due Palazzi è molto difficile portare dentro materiali, oggetti vari, per cui rispetto al lavoro sui costumi o sulla scenografia c'è sempre stato un grosso freno. Abbiamo lavorato con il video, cercando di far capire che cosa è questo mezzo. Per fare in modo che entrassero in una relazione non di soggezione, abbiamo fatto dei piccoli laboratori, ma nulla di professionale.

*Il grado di coinvolgimento della altre figure del carcere, le guardie, gli operatori, la direzione o anche quello dei familiari...*

---

<sup>1</sup> Spettacolo del 1999.

<sup>2</sup> Spettacolo del 1998.

Una cosa che ci si pone facendo teatro in carcere è cercare un coinvolgimento diretto anche degli agenti. Questo però dipende moltissimo dalla direzione e dal clima che si viene a creare. Rispetto alla direzione e al comandante degli agenti, abbiamo sentito negli anni delle grosse differenze. Ci sono stato dei momenti in cui si sono create situazioni molto positive e molto interessanti, altre molto difficili. Quando abbiamo portato dentro le cinque attrici c'è stato tutto un commentare di traverso.

Tutto dipende molto dagli accadimenti. Ricordo quando c'è stata la fuga dal Due Palazzi di Maniero, sembrava di essere in un lager. Anche noi esterni eravamo trattati in maniera violenta.

Il momento di grande gioia è sicuramente quando c'è l'incontro con i familiari e si sono creati rapporti di amicizia con i familiari, con alcuni dei quali ci siamo incontrati anche fuori dal carcere. Si creano situazioni positive, anche perché i famigliari attraverso il teatro, così come i detenuti, vedono un loro caro che dà un'immagine diversa, che la moglie e i figli non avrebbero mai sospettato. E questo è un momento di apertura.

*Avete fatto alcune tournée. In che modo ci siete riusciti, con quali tipi di permessi?*

La vicenda tournée è una vicenda che conosco bene, e conosco bene anche le esperienze e le difficoltà di Armando Punzo. Tempo fa, abbiamo organizzato un convegno cercando di incontrare le istituzioni soprattutto locali e regionali, ponendo la questione dell'articolo 21 che prevede la possibilità di uscire per questioni di lavoro. Paradossalmente il mondo del teatro prevede che uno possa essere assunto a giornata. È regolare un contratto giornaliero. Questo dato sembrava calzare perfettamente con la possibilità di far uscire i detenuti per una tournée. Unico neo, e non sono so come Armando lo abbia superato, in caso di fuga il responsabile è il direttore del carcere che emette il permesso. Non molti direttori vogliono prendersi questo tipo di responsabilità per un numero alto di detenuti.

I nostri viaggi li abbiamo fatti chiedendo sempre i permessi personali, cioè i permessi premio ai detenuti. Questo con ovvie piccole recriminazioni: sono qui a fare teatro ma potrei essere dalla mia famiglia. A volte è stato pesante. Quando siamo andati a Santarcangelo c'è stato bisogno di un grande coraggio e di un'ottima organizzazione, perché il gruppo dei detenuti quando esce è paragonabile a trenta bambini dell'asilo infantile. E si creano situazioni pesantissime per noi perché il magistrato concede permessi sotto una sorta di responsabilità non penale ma morale.

*Che tipo di corredo ha l'attività? Producete pubblicazioni, video? Sono modi per far conoscere all'esterno le attività? Quali altri canali sviluppate? Che rapporti ci sono con reti territoriali o con istituzioni come ad esempio l'università ecc.?*

Abbiamo due pubblicazioni. La primissima era sollecitata dall'assessorato e una seconda più autonoma curata da noi. Entrambe sono il lavoro testuale di Pierangela. Tutto il nostro lavoro è ben documentato soprattutto attraverso dei video.

Il rapporto con l'università c'è stato molto forte in una prima fase. Ultimamente è come se il boom del teatro-carcere o teatro e diversità si fosse assopito; è una considerazione piuttosto amara. Noi ci sentiamo isolati, rispetto agli interessi che

c'erano diversi anni fa. Per contro c'è una cosa molto meno spiacevole che arrivano frotte di giovani studenti che si vogliono laureare sull'argomento. Purtroppo non fanno mai un lavoro approfondito. Ci sono state eccezioni, qualche studente ha seguito anche per qualche mese il lavoro all'interno del carcere. Devo dire che non c'è stata una risposta all'attenzione che abbiamo riservato loro: lunghe interviste, chiacchierate.

*Quando dura il vostro intervento in carcere in un anno e con che ritmi?*

Dura nove mesi, ma poi ci sono sempre slittamenti dovuti ai finanziamenti, alle possibilità di riprendere l'anno successivo. La frequenza è esponenziale: i primi mesi è di una volta la settimana, poi di due e poi quando ci si avvicina al momento dello spettacolo, quasi quotidiana.

*Quali sono i risultati che questa attività ha avuto per i carcerati e per il mondo esterno? Ma forse, prima, possiamo considerare i vostri risultati, da un punto di vista artistico, sottolineando che le attività del carcere si affiancano a numerose iniziative che fate all'esterno con i giovani...*

Personalmente, l'incontro con il mondo della detenzione in ambito creativo, per me è stata una svolta. È come se, prima del mio incontro con i detenuti, avessi un'idea dell'arte molto alta, spiritualmente alta. Invece, ho capito che la bellezza sta anche in basso, nei rifiuti della società e sicuramente l'esperienza ha dato esiti artistici molto apprezzabili.

Quando mi capita di vedere in rassegna i vari episodi che sono raccolti nei video, mi rendo conto che è stato fatto un bel lavoro, abbastanza raro. Questa attività di tanti anni si è sicuramente riflessa sulla creazione della opere fuori dal carcere che sono nate successivamente. È come se lavorare con i detenuti abbia portato una diversa ricchezza al nostro lavoro di teatranti e di artisti.

Per contro c'è la voglia di un anno di distanza. C'è una certa fatica. La cosa davvero logorante è il rapporto con l'istituzione. Quello che non siamo riusciti a realizzare è proprio un solidificarsi di questa attività. È precarissima, ogni anno sembra come se fosse il primo. Non sento un atteggiamento di attenzione delle istituzioni. Ricordo di incontri, anche a Volterra in cui l'Etì e il Ministero sembravano voler garantire una certa stanzialità a questi progetti, attraverso un finanziamento più continuativo. In realtà non sono accadute

## 6.2 L'attività teatrale al reparto di alta sicurezza di Rebibbia

L'intervista è divisa in due parti. La prima è una conversazione con Fabio Cavalli, regista degli ultimi spettacoli realizzati in carcere; la seconda riunisce a Cavalli il direttore del carcere dott. Carmelo Cantone, il garante dei detenuti del Lazio avv. Angiolo Marroni e alcuni detenuti della Compagnia Liberi Artisti Associati del

reparto di alta sicurezza (Arcuri, Rega, Striano, Pistillo, Bennett e altri che non intervengono).

### 6.2.1 Intervista a Fabio Cavalli

*Come sei arrivato in carcere?*

Ho conosciuto l'esperienza del teatro in carcere attraverso il premio Enrico Maria Salerno per il teatro. Nel 2000 abbiamo fatto l'edizione speciale del premio dedicata alla "Libertà assoluta": sono stati scelti, dopo una visione di decine e decine di video, due spettacoli legati a iniziative teatrali in carcere, quella di Sambin per lo spettacolo e quella di Armando Punzo per il video. In quella occasione ho conosciuto la realtà del carcere un po' più da vicino. Dopo una pausa di un paio d'anni, sono stato contattato dall'allora consigliere regionale Marrone, attualmente garante dei detenuti del Lazio, per contribuire come volontario. E fu l'esperienza dell'allestimento di *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo. Parliamo di metà del 2003.

*Sei venuto a lavorare a Rebibbia come singolo o come compagnia teatrale?*

È difficile distinguermi dalla struttura della fondazione Enrico Maria Salerno. Fondamentalmente è il Centro Studi Salerno che ha patrocinato insieme ad altri soggetti privati e pubblici questa iniziativa. Mi sono accostato a questo e poi la passione e i risultati hanno prevalso su qualsiasi considerazione, di difficoltà, opportunità, complicazioni. Ho incontrato uomini di grande spessore umano, con tutti i problemi dovuti alla loro detenzione su cui non ho nulla da dire se non attenermi a ciò che i giudici hanno dichiarato. Tuttavia, prescindendo dal loro stato giuridico, ho incontrato uomini di valore, determinati a riscattare il vuoto che li contraddistingue. Questa mia partecipazione ha avuto, da subito, il senso di mettermi a disposizione della loro creatività e offrire loro la mia.

*Avete allestito prima Napoli milionaria e poi La tempesta di Shakespeare nella traduzione in napoletano di De Filippo. Siete partiti direttamente dal proposito di fare uno spettacolo o l'idea è nata a poco a poco da un laboratorio?*

Quando sono arrivato *Napoli milionaria* era già in prova da mesi. Però la difficoltà del testo, la complessità dei personaggi, lo spessore di un'opera che ha alcuni momenti di alleggerimento comico ma che sostanzialmente denuncia la realtà del degrado postbellico a Napoli e in generale in Europa, imponeva uno scavo sui personaggi, una ricerca; imponeva la necessità, sempre presente nelle carceri, di affrontare la drammaturgia tradizionale con una compagnia composta completamente da attori maschi. Abbiamo provato a risolvere il problema andando indietro nel tempo, rifacendoci al teatro elisabettiano, con il tentativo di individuare nel femminile non tanto l'aspetto sessuale ma il portato psicologico e culturale, la differenza tra l'essere uomini ed essere donne. Come si affronta un personaggio femminile quando si è uomini, con le contraddizioni anche legate alla vergogna di indossare vesti di genere opposto, per persone di cultura molto tradizionale? Tieni

conto che il 70% dei detenuti proviene da Napoli; il resto da Roma, dalla Calabria e dalla Sicilia. E poi c'è Bennett che è, invece, di colore.

*Che tipo di presenza di extracomunitari c'è nel gruppo?*

C'è soltanto Bennett che ha, per altro, la cultura forse più europea della compagnia, essendo emigrato dall'Africa e avendo fatto esperienza in molti paesi. È anglofobo; maneggia il computer come la penna.

*Se nel primo lavoro hai trovato la strada tracciata, il secondo anno l'hai impostata tu. In che modo?*

Ho cercato di trovare una mediazione tra la napolitanità della maggioranza della compagnia e la teatralità universale di Shakespeare. Attraverso la mediazione di Eduardo, in questa versione della *Tempesta* mai rappresentata, la cui realizzazione è stata concessa dalla famiglia, da Luca De Filippo e soprattutto da Isabella, la vedova che è mancata a febbraio. Un donna eccezionale, che con me e padre Ermenegildo ha frequentato il carcere. Ottantaquattrenne e malata, attraversava questi corridoi, veniva in sezione a incoraggiare il lavoro degli attori. Il lavoro fatto con Eduardo su *Napoli milionaria* è servito moltissimo su *La tempesta*, perché ho iniziato subito a impostare il tema dell'immedesimazione con un metodo stanislavskiano classico che di solito adotto quando faccio teatro fuori. È stato molto utile aver fatto un lavoro di scavo sul personaggio. Nel caso de *La tempesta* l'unico personaggio femminile, Miranda, è interpretato da un'attrice della mia compagnia che ha collaborato con me.

Questa presenza ha creato una dinamica nuova anche nei confronti degli attori, perché una presenza femminile, il problema di doversi confrontare con l'altro sesso in scena, ha avuto delle ripercussioni positive a livello di apertura di mentalità. Quello che mi piace sottolineare è che tento di portare in questo contesto - visto che è un contesto strutturato, alcuni di loro sono poeti, altri scrivono - tento di portare il linguaggio alto dei poeti. Desiderano parlare, desiderano usare la parola poetica. Io tento di offrire il massimo della parola poetica, Shakespeare, su cui sono intenzionato a proseguire, anche perché il carattere "barbarico" della drammaturgia shakespeariana ben si adatta alle contraddizioni della cultura di origine di molti degli attori.

*Come lavorate per arrivare a individuare il personaggio e l'interpretazione?*

Lavoriamo esattamente come una qualsiasi compagnia di fuori. Si discute del personaggio si cercano le circostanze immaginarie a cui affidarsi, c'è il problema del pianto e del riso, particolarmente sentito a esempio nel caso del ruolo del re Alonzo ne *La tempesta*: la disperazione per la presunta perdita del figlio viene affrontata dall'attore con una profonda immedesimazione nella propria condizione di carcerato con due figlie all'esterno di cui teme la deriva, perché non può occuparsene più di tanto e allora si attiva un processo immedesimativo. Il dramma del re diventa il dramma dell'uomo che si rivolge disperatamente all'acqua perché gli restituisca il figlio perduto. Altrettanto importante è stata l'esperienza di Salvatore Striano quando ha fatto donna Amalia in *Napoli milionaria*. Questa donna si trova coinvolta con piena responsabilità in una vicenda di microcriminalità napoletana: è un personaggio

complesso e difficile soprattutto per quando crolla, verso la fine, disperandosi e riconoscendo la propria colpa e la responsabilità della possibile morte della bambina trascurata. Quella scena richiede all'attore un piano di immedesimazione totale. Tutto ciò coinvolge una condizione umana profonda.

*Che valore ha per te il teatro in carcere?*

Assoluto. Lo scopo fondamentale del teatro in carcere è la catarsi che si esplica quando il pubblico e gli attori compiono un rito di cui si è persa memoria, perché il teatro è diventato meccanismo economico e commerciale. All'interno di un carcere, invece, l'atto rituale rimane in tutta la sua forza. Nella *Tempesta* l'invocazione finale della libertà di Prospero qui, in un carcere, acquista un valore che in qualsiasi altro allestimento non potrebbe essere colto con la stessa profondità.

### 6.2.2 Conversazione con gli attori di Rebibbia

*Come è nata la compagnia, come si sono aggregati i detenuti intorno all'idea del teatro e come hanno lavorato per preparare questi spettacoli? Cavalli diceva di essere stato chiamato da una situazione già esistente: mi interesserebbe sapere dal direttore o anche dai diretti protagonisti come è nata l'idea di fare teatro in carcere.*

Arcuri: Abbiamo cominciato a fare teatro già da tre anni con opere di De Filippo, prima con *Natale in casa Cupiello*, poi abbiamo proseguito con *Napoli milionaria*, e conseguentemente abbiamo deciso di allargare la cerchia dei vari attori e collaboratori che erano interessati a fare teatro. Piano piano è arrivato il signor Cavalli che ci ha illuminato, ci ha dato una grande mano, ci ha fatto prendere coscienza del nostro fare teatro, abbiamo corretto molti aspetti che inizialmente non erano consoni e poi siamo andati avanti per quella strada. Infine abbiamo affrontato Shakespeare, e ci siamo messi veramente in discussione. Ritengo che continueremo su questa strada, sempre a migliorare, e se ci saranno suggerimenti saremo sempre aperti a qualsiasi possibilità futura.

*Come è venute l'idea di lavorare su De Filippo?*

Rega: L'idea di fare De Filippo è nata più per un passione. Quando abbiamo iniziato questo discorso eravamo un gruppo numeroso di napoletani che conoscevano Eduardo. La cosa nasce un po' anomala nel senso che c'era una situazione in alta sorveglianza di immobilità, si viveva secondo le regole di chiusura, dell'apertura, del passeggio. Qualcuno di noi aveva avuto già un'esperienza teatrale in altre carceri, allora abbiamo deciso di dare un senso a queste nostre giornate attraverso il teatro. Si è formato un gruppo che ha iniziato a studiare il primo testo, dopo aver chiesto l'autorizzazione di fare *Natale in casa Cupiello*. Ma alla fine a questo gruppo napoletano si sono aggregati romani, calabresi, siciliani, cercando di sfruttare il proprio dialetto. Abbiamo rappresentato questa commedia con discreto successo e così abbiamo deciso di andare avanti con *Napoli milionaria*. Sentivamo il bisogno di migliorare, perché la regia era collettiva, la facevamo da soli. Attraverso il nostro

garante conoscemmo Fabio Cavalli, il quale si è prestato a questo lavoro. Grazie al suo aiuto ci fu il primo salto di qualità. Dopo *Napoli milionaria* dovevamo scegliere un'altro testo. Potevamo rimanere fedeli alla tradizione, cioè recitare in napoletano. Noi non avendo le basi di attori, dovevamo dare tutto noi stessi attraverso la nostra creatività. Allora abbiamo deciso di fare *La tempesta* di Shakespeare, ma una versione napoletana. Abbiamo scoperto che esiste una versione tradotta da Edoardo. Quando il nostro regista ci ha portato a vedere il video della *Tempesta* con la regia di Strehler, c'è stata un crisi collettiva.

*Perché crisi?*

Rega: Non ci piaceva. Volevamo farlo e divertirci. Il teatro per noi non è solamente arte, è qualcosa di più. Ci fu questa rivoluzione della compagnia: leggendo il testo, che era fatto in napoletano antico, alcuni non volevano più farlo perché non riuscivano a capire quel linguaggio, a immedesimarsi nei ruoli. Ci fu una grossa battaglia al circolo Arci, con il garante, Fabio Cavalli e Paola, l'attrice che interpretava Miranda. Abbiamo deciso infine di provare l'avventura per un mese. Ci siamo innamorati del testo di Shakespeare e abbiamo fatto *La tempesta*.

*Possiamo dire che il vostro è un gruppo stabile?*

Striano: Per fortuna sì. Siamo in un reparto dove le condanne sono alte. Si può iniziare un certo tipo di discorso. Ogni tanto qualcuno esce pure!!

*Quanti siete? E dove lavorate?*

Striano: Siamo ventiquattro. Quando abbiamo iniziato *Natale in casa Cupiello* lavoravamo in uno spazietto di tre metri per due, sotto il sole, all'una di giorno. Poi il nostro assistente caporeparto ci diede il cameroncino dove potevamo provare. In seguito lo spazio non c'è stato più, e da quest'anno c'è stata data l'opportunità di venire provare giù in teatro.

*Come è organizzato il lavoro?*

Rega: Per esempio in questo periodo, che è un fase di riflessione, leggiamo dei testi teatrali che abbiamo scelto. Facciamo uno studio, cerchiamo di portarli a un linguaggio più vicino a noi. La fase successiva è la scelta dei ruoli in base alle nostre caratteristiche; poi si passa alle prove due volte la settimana. Ci sono altri momenti in cui ci riuniamo, possiamo elaborare alcune cose, proviamo tra di noi quando non c'è il regista. Bisogna tenere presente che il tempo che abbiamo a disposizione non è tantissimo, tra scuola e lavoro.

*Questo del teatro è considerato un lavoro?*

Rega: No, assolutamente.

*Potete presentare gli spettacoli solo all'interno? Avete la possibilità di uscire?*

Direttore: Per il momento non possono usufruire di permessi premio. In ogni caso è molto difficile che in un gruppo di ventiquattro persone tutti possano avere un

premio. L'unica possibilità di uscita potrebbe essere un permesso per gravi motivi, per necessità, con scorta per portarli alla sede teatrale. Per questo bisogna confrontarsi con la magistratura di sorveglianza che emette questi provvedimenti.

*Però, viceversa, riuscite a portare un pubblico piuttosto ampio all'interno.*

Direttore: Sì. Cosa che è avvenuta a maggio. La sala ospita 170 posti. Noi abbiamo dovuto sistemare 450 persone.

*Avete fatto una sola replica?*

Direttore: Per il momento sì, una indirizzata all'interno, agli operatori dell'istituto e una a ospiti esterni, amici dell'istituto, mondo del volontariato, autorità, i famigliari degli attori, esponenti dello spettacolo. È stato un evento che ha avuto un'eco di un certo spessore.

Garante: Questo spettacolo è frutto di un lavoro spaventoso, undici mesi. È chiaro che rappresentarlo una sola volta è un po' uno spreco. È vero che abbiamo fatto il DVD che ci permette di diffonderlo. Sarebbe bene rifarlo non solo per gli altri detenuti di questo carcere che non lo hanno visto, eppure ne hanno sentito parlare. Sarebbe interessante farlo fuori, destinarlo a certi pubblici particolari, non so se il direttore è d'accordo. Mentre lavorano a un nuovo spettacolo questo si può rifare.

Direttore: Dopo l'estate, se non ci sono difficoltà particolari da parte del gruppo teatrale, ci sarà la possibilità di fare altri spettacoli sia all'interno che all'esterno.

Garante: Mi dicevi una cosa molto bella: l'idea di invitare delle scolaresche.

Direttore: Pensavo a gruppi di studenti che siano preparati, che vengano qui con certo spirito. Ma la cosa va preparata in un certo modo. Vorremmo fare delle repliche mattutine.

*Anche per gli attori può essere una cosa positiva. Più si replic, più lo spettacolo acquista una propria precisione. Come è vista questa attività dal resto dell'istituto, dagli altri detenuti?*

Direttore: Questa esperienza ha vissuto, fino a ora, tre fasi. Abbiamo appena completato la terza. Il progetto è cresciuto. Quest'anno abbiamo avuto riconosciuto un utilizzo più massiccio della sala teatrale, anche come luogo di prova. C'è un dato di partenza: loro vivono in una sezione che prevede un comportamento separato rispetto alle altre. Possono lavorare solo tra di loro e nei loro ambiti. Possono svolgere attività sportive, culturali, fare formazione professionale ma non con i detenuti comuni. L'istituto ospita 1600 detenuti, in quella sezione ce ne sono 130: per forza di cose, chi subisce delle conseguenze sulla fruibilità degli spazi sono loro. Loro sono partiti dalle basi, e man mano che l'iniziativa si è sviluppata e il laboratorio ha acquistato un respiro sempre maggiore, ha impegnato anche noi come istituto e come operatori a investire sempre di più e quindi a agevolare, per quanto possibile le attività. Un conto è la separazione rispetto alle altre sezioni, un conto è l'elaborazione di prodotti culturali che in questo caso è molto importante. Abbiamo fatto una scelta: il teatro non è solo un'attività ricreativa, non è solo un laboratorio culturale, è diventato qualcosa di più importante. Questo, insieme a un'atmosfera



complessiva di costruttività, di saper fare che c'è all'interno, ha contaminato una serie di meccanismi positivi all'interno dell'istituto. La riconoscibilità di questa iniziativa, trasversalmente, per tutti gli operatori, per esempio i poliziotti che lavorano in reparto, è totale.

*Come è finanziata questa attività?*

Direttore: L'amministrazione penitenziaria, e questo non lo diciamo con vergogna, ma lo sottolineiamo con piacere, su questa esperienza in concreto ha messo zero lire o qualche euro. Ma l'istituto mette a disposizione le proprie risorse, per esempio la falegnameria e il corso di restauro del mobile antico. Per *Napoli milionaria* ha dato un contributo piccolo ma significativo. Poi ci sono i costi di gestione del personale, ma un investimento specifico vero e proprio è uguale allo zero.

*Ci sono finanziamenti esterni, dalla Regione, dagli enti locali?*

Fabio Cavalli: In questo caso le fonti di finanziamento più dirette sono il volontariato. Noi noleggiamo le luci per lo spettacolo sottocosto, otteniamo costumi dalle sartorie teatrali praticamente gratis. L'ufficio stampa lavora con due lire, il Centro Studi Enrico Maria Salerno ci sostiene in questa attività e a sua volta è sostenuto da enti diversi. Se c'è qualcuno in ogni caso che va ringraziato è l'onorevole Angelo Marrone. Per altro questa iniziativa è riconosciuta solo dall'ufficio del Garante della Regione Lazio, istituzionalmente, che è un ottimo livello di riconoscimento.

Garante: La cosa è delicata, vorrei aggiungere e spiegare. Io non sono più consigliere regionale, lo sono stato per venti anni e in questo tempo mi sono occupato del problema di questa e di altre carceri. Dove ci sono circoli interni, per esempio Arci come la Rondine, mi sono sforzato di far votare in consiglio regionale perché si desse un contributo a questi circoli per la loro attività ordinaria; poi ovviamente il Centro E. M. Salerno, che merita attenzione e contributi prescindendo anche da questa attività, ha corsie preferenziali per il fatto di svolgere attività di alto livello dentro il carcere. Il garante ha un suo budget, con il quale si preoccupa di fare anche promozione dell'attività, come pubblicare opuscoli o dvd. Poi c'è il volontariato, che dà un aiuto enorme, e altri soggetti che contribuiscono. Tutto questo può e deve essere incrementato anche in altri carceri, per ottenere lavori di qualità.

*Si parla di qualità, quindi si considera la dimensione artistica del lavoro. Che funzione date a questa attività? Ci possono essere anche scopi multipli...*

Direttore: Qui va fatto un pensiero ad alta voce. Questa esperienza andrebbe facilmente inquadrata nell'alveo del teatro sociale in carcere o meglio del teatro sociale in generale, cioè di quel tipo di esperienza teatrali che (forse l'amico Cavalli mi bacchetterà) hanno un valore terapeutico e riabilitativo forte, non necessariamente dotati di valenza artistica. Progetti interessanti in questi termini, sono quelli legati agli ex-ospedali psichiatrici, a Trieste c'è una lunga tradizione. Questa esperienza teatrale e altri laboratori fatti a Rebibbia o in altri carceri dovrebbero avere una valenza soprattutto terapeutica in senso veramente molto ampio. Qui la storia però è un po' diversa, più che di teatro sociale vero e proprio si deve parlare di

un'esperienza con forte valenza artistica, non perché l'ho stabilito io, ma perché così è stata elaborata e così viene percepita da chi si avvicina come spettatore a questa vicenda. Le persone che sono venute il 19 maggio a vedere lo spettacolo hanno assistito a un prodotto culturale. Che poi avesse dei richiami molto forti alla condizione della persona reclusa, che si attua in un circuito di detenuti che hanno una serie di problemi aggiuntivi, questo aggiunge ma non esaurisce l'esperienza. Va rivendicato, a maggior ragione, il fatto che si tratta della prima mondiale della messa in scena de *La tempesta* riscritta da Eduardo. La sensazione che non facciamo solo teatro sociale c'è. Io come direttore dell'Istituto, quasi come impresario, l'ho vissuto in questo modo.

*Ora una domanda per i detenuti. In che modo vi ha cambiato l'esperienza del teatro, se cambia qualcosa?*

Striano: Ho fatto donna Amalia in *Napoli milionaria* e Ariel ne *La tempesta*. Il teatro ci fa vivere, per prima cosa, le giornate in modo diverso. Senza nascondersi, essere chiusi ventiquattro ore in una cella è brutto. Parte da lì. Arcuri ha raccontato tutta la sintesi di come è iniziata la cosa, il direttore ha aggiunto che il teatro è terapia. È una grande verità. Per noi è un bene immenso. È la cosa più importante è che ci fa riflettere. Purtroppo si fanno delle cose che uno, senza illudersi, comincia a crederci e poi si trova le solite sbarre davanti. Forse è anche giusto che sia così, perché magari hai commesso degli sbagli. Ma questa terapia comincia a fare male quando è fatta bene. Quindi ci troviamo in una situazione di transito. Perché se il direttore dice che questo teatro non è solo sociale, e se a suo modesto parere ha riscontrato qualcosa di forte, noi, restando con i piedi per terra, la notte dormiamo un'ora più tardi perché abbiamo paura di sognare. Penso che il teatro faccia bene. Deve crescere sempre di più, non solo a Rebibbia ma in molte altre carceri. Ci sono altre realtà, e ci tengo a dirla questa cosa, che non hanno niente a che vedere con Rebibbia: noi siamo molto fortunati a trovarci qua, perché possiamo farle queste cose. Ci sono delle realtà carcerarie davvero vergognose e le persona non possono neanche cercare di cambiare, perché non ne hanno la possibilità. Mi piacerebbe che la magistratura di sorveglianza ci venisse a vedere. Come si può giudicare qualcosa che non si è visto? Questa cosa mi fa molto male.

Direttore: Lui ha detto una cosa molto corretta e molto onesta. È vero che quando si fa una esperienza di questo tipo c'è il pericolo lasciarsi prendere da una sorta di megalomania, tanto più strana perché poi si torna tra quattro pareti. C'è questa dimensione un po' dissociante, un po' strana, perché hanno riscosso un tale successo che mi rendo conto la fase successiva è molto difficile. Si vive la condizione di detenuto e nello stesso tempo si vivono dei riconoscimenti tali che portano con sé la necessità di fare i conti con la realtà. Il fatto che Striano l'abbia esternato con molta onestà, penso che sia una cosa importante e un ulteriore segno di forza e di ricchezza. Questo pericolo c'è in tutti i laboratori teatrali... Credo che il momento più importante che si è verificato per *Napoli milionaria* e sta succedendo anche adesso, è quando finisce lo spettacolo.

Striano: Rega ha scritto una poesia sul dopo-spettacolo. È bellissima, fa venire la pelle d'oca perché ci racconta passo passo come dobbiamo tornare con i piedi per terra, andare in cella. Lo ha fatto in modo prezioso.

Pistillo: Gli amici hanno detto quasi tutto. Il teatro prima che bello è utile. Penso che questo pensiero lo condividono anche gli altri. Però questo fatto mi dà un po' a riflettere. Per me è stato utile, ma agli altri è stato utile? Mi riferisco alle persone che vivono fuori dall'istituto. Il teatro può servire a far cambiare la mentalità all'esterno sui detenuti.

*Qual è la vostra percezione del mondo esterno?*

Rega: Volevo approfondire il discorso di Giovanni. Lei ha chiesto che ruolo ha il teatro all'interno del carcere, prima si parlava di finanziamenti, io credo che dobbiamo molto al teatro perché ci dà una cosa che non ci può dare nessuno, né la legge, né le istituzioni, né nessuno. Ed è la possibilità di vivere la nostra giornata profondamente. Quando abbiamo iniziato a fare la compagnia in questo reparto, per prendere degli attori sono andato cella per cella a chiedere di partecipare.

Ieri è stato scarcerato il re de *La tempesta*, allora ho messo un avviso in tutte le sezioni "Cercasi attore per fare il re". Il regista deve venire sopra perché abbiamo sei persone con la memoria già fatta. Alcuni anni fa, i discorsi nel passeggio, nell'"ora d'aria", erano diversi: con il teatro c'è stata una rivoluzione culturale.

Forse non siamo capaci di dirlo, ma noi facciamo teatro per dare un senso alla sofferenza. Non è una sofferenza stupida quella che viviamo. Recitare significa mettersi in gioco, così esce fuori anche se stesso. Quando lavoriamo su un personaggio viviamo, mese dopo mese, a cercare di dargli una impronta nostra. Esce alla fine la vera persona, senza l'etichetta del malavitoso o della carte che ci circondano. È un momento di grande verità. E lo sforzo nostro è soprattutto quello di far capire alla società esterna che è vero che abbiamo commesso dei gravi errori, ma che stiamo cambiando.

*Come vivete il mondo esterno?*

Bennett: Per me è la prima volta che sperimento la recitazione. È stata una scoperta personale. Non sapevo di essere capace di affrontare il pubblico. Io ho fatto Calibrano. Questo personaggio mi ha costretto a fare una serie di considerazioni prima di accettare la parte. Primo vedevo il mostro, il figlio della strega e poi mi è venuto un dubbio: ho cominciato a pensare che nessun altro poteva entrare dentro questo personaggio più di me, perché posso dire che la storia della mia vita, della mia gente, posso usare la parola, popolo, per me è come vedere l'isola dove Prospero è naufragato e ha trovato Calibano come se fosse l'Africa.

*Da alcuni studiosi cubani Calibano è stato letto in questo modo. Calibano deriverebbe da "cannibal", appellativo dato dai conquistatori spagnoli ai Caribe, gli indigeni delle Antille ...*

Bennett: Non lo sapevo, ma sono arrivato alle stesse conclusioni. Calibano è, insomma, diventato una cosa mia. E mi ha permesso di recitare in un modo che non

mi aspettavo. Sono contento di aver fatto questa esperienza non so se potrò farne un'altra perché sarà difficile trovare un altro ruolo per me (breve discussione e risate sulla possibilità di fare parti per un attore di colore). Per me è stata una scoperta enorme. Il periodo del carcere è un periodo di riflessione, un momento per ristrutturarsi, ricordare il passato per progettare il futuro. Da solo, magari dentro un piccolo diario che tieni in cella ci sono tutti gli appunti degli anni scorsi, di quello che puoi fare e non puoi fare.

Garante: Lui all'università studia ingegneria informatica.

Bennett: Sto pensando come certe commedie si possono rendere con l'animazione multimediale.

*Come avete lavorato per interpretare i personaggi femminili?*

Striano: Non è stato troppo difficile. Quando ero piccolo, per carnevale mia madre non mi travestiva da Uomo Ragno o da Zorro, ma mi combinava con i suoi vestiti. E tutti nel quartiere mi dicevano: "Ma guarda, sembra Carmelina!". Io non faccio altro che fare mia madre. E' morta, e questa parte l'ho dedicata a lei. Cavalli ce lo ha ripetuto molte volte: non farete mai teatro se non tirate fuori qualcosa di vostro. Come fate a fare piangere se non soffrite? Immedesimati in tua madre – mi diceva. Anche se per un calabrese è molto difficile fare la parte della donna.

*Cosa è necessario per migliorare l'esperienza?*

Rega: Bisogna cambiare le condizioni. Sono d'accordo a fare repliche, magari per le scuole più che all'Argentina, ma se si crede in un progetto bisogna impegnarsi, prendendosi le proprie responsabilità. Il carcere apparentemente ha subito una rivoluzione culturale: ma nell'alta sicurezza esistono ancora regole vecchie, superate. Non sono d'accordo, per esempio, che si esca per fare teatro - quando si esce - con i permessi premio. Bisogna usare l'art. 21, il permesso di lavoro. Ci può essere la scorta, su decisione del direttore del carcere. E però, per favorire l'iniziativa, ci vuole un protocollo d'intesa tra la direzione, la magistrature di sorveglianza, gli operatori penitenziari e il garante. Non chiediamo la libertà: portateci fuori con la scorta, ma dateci la possibilità di dimostrare che stiamo cambiando.

Striano: Il comportamento di un detenuto o di un gruppo di detenuti, come nel nostro caso, dovrebbe essere sottoposto ad analisi da operatori, psicologi, educatori, personale di sorveglianza; dovremmo poter uscire se ritenuti meritevoli di usufruire di misure alternative alla detenzione. Ma mancano gli educatori, gli psicologi: non è possibile fare questa trafila trattamentale. Non c'è, effettivamente, un piano di recupero. Nella nostra sezione ci sono sei o sette educatori per centosessanta persone.

### 6.3 L'attività del Teatro Kismet a Bari

L'intervista è stata realizzata presso la sede del teatro barese. Hanno risposto Lello Tedeschi, responsabile dei progetti, e l'operatrice Franca Angelillo.

*In quali carceri avete lavorato?*

Tedeschi: La più lunga esperienza è quella del minorile, la più solida diciamo, cominciata nel 1997 con un progetto cofinanziato per diversi anni dal Ministero della Giustizia e dall'Eti. Poi tre anni fa l'Eti ha interrotto il finanziamento.

*Su che progetto si basava il finanziamento dell'Eti?*

T.: Sulla scorta di un protocollo d'intesa, rivolto alle carceri minorili, fra Ministero e le varie amministrazioni penitenziarie. L'intervento dell'Eti si concretizzava intorno alla promozione di queste attività. Da due o tre stagioni l'Eti ha chiuso i finanziamenti, mentre il Ministero ha continuato a finanziare l'attività. Per la prossima stagione il finanziamento ministeriale è vincolato a un cofinanziamento da parte dell'ente pubblico locale. Stiamo lavorando in questo senso, per non rischiare di perdere il finanziamento del Ministero, che ha retto tre anni.

*Al momento non c'è finanziamento locale?*

T.: Non ne abbiamo mai avuti. A parte una volta per la rassegna all'interno del carcere minorile dalla provincia di Bari. Otto anni di progetto, quindi cinque anni Ministero e Eti, un anno Ministero Eti e Provincia e da tre anni solo Ministero della Giustizia.

*Avete iniziato rivolgendovi subito al minorile?*

T.: Sì, era un progetto dedicato al minorile. Il primo anno però non abbiamo realizzato un laboratorio teatrale, ma abbiamo pensato di utilizzare le risorse per costruire una sala teatrale, nella prospettiva di proseguire l'esperienza e avere un luogo teatrale dove realizzare l'attività all'interno del carcere minorile.

*Puoi descrivere il carcere?*

T.: Il carcere contiene una media di trenta detenuti, fino a ventun'anni come per legge. Prima la popolazione era esclusivamente italiana, prevalentemente locale, pugliese. Da tre anni, dato che le carceri delle grandi città sono piene di extracomunitari, anche a Bari il cinquanta per cento circa della popolazione è composta da stranieri. Ci sono quattro o cinque educatori, da questo punto di vista la struttura è un po' labile. Il direttore è Nicola Petruzzelli con il quale abbiamo un magnifico rapporto. Lavoriamo in una sezione. Pian piano è cresciuto anche il rapporto con gli agenti della polizia penitenziaria, che sono fondamentali: c'è un rapporto di stretta prossimità fra agenti e detenuti, a differenza che nelle carceri per adulti.

*Sezione significa un gruppo limitato?*

T.: No, significa uno spazio all'interno del carcere, dove sono le celle. Questo poneva all'inizio problemi di ingresso. A Bologna a esempio, prima della ristrutturazione, era in parte all'esterno, cosa che pone meno problemi logistici e pratici. Oltre a questo, essere nella sezione significa essere più a stretto contatto con l'ambiente carcerario: tutto quello che avviene quotidianamente nel carcere viene avvertito all'interno della sala, non possiamo dimenticarlo, e questo conta non poco.

*Il primo anno avete costruito la sala...*

T.: Un locale grande, una struttura teatrale che da due anni ha una gradinata per cinquanta spettatori più altri posti a sedere a seconda dello spazio scenico, molto flessibile, con sei metri di larghezza fino a otto di profondità, in modo che il teatro fosse utilizzabile al massimo, attrezzato con una graticcia, il nero intorno, un piccolo Kismet ormai, secondo tutte le principali regole di una sala teatrale.

Angelillo: Abbiamo costruito anche il camerino, siamo riusciti grazie al direttore ad avere la porta che si apre sul teatro.

T.: Siamo riusciti addirittura a far spostare un cancello. Per entrare nella sala teatrale prima bisognava oltrepassare un ultimo cancello che dava nel corridoio delle celle. Per favorire e facilitare la relazione con l'esterno, non è cosa da poco, adesso in realtà è mezzo in sezione mezzo no. Adesso ci realizziamo anche prove per noi, è anche nostro spazio teatrale. Lo chiamiamo infatti "sala prove" dall'anno scorso. Questo spostamento di due metri del cancello permette un accesso dall'esterno molto agile anche per noi, semplicemente per le nostre prove senza il coinvolgimento dei ragazzi.

*Quando parli di noi intendi gli operatori del carcere?*

T.: Intendo il personale del Teatro Kismet. Per noi è diventata un'altra sala. Cercavamo un nome per questo teatro e lo scorso anno provvisoriamente l'abbiamo chiamato "Sala prove" proprio per questo, perché facciamo prove nostre e ospitiamo anche prove di amici, di compagnie che ci chiedono lo spazio.

*Puoi raccontare le fasi e gli scopi di questo progetto?*

T.: L'obiettivo principale era quello di fare teatro, non abbiamo un obiettivo terapeutico. Ci siamo avvicinati lì per scoprire anche delle modalità teatrali; è proprio un'occasione di ricerca e di approfondimento del nostro mestiere di teatranti. Incontriamo dei corpi particolari, sono dei giovani...L'obiettivo è attivare la pratica della scena con un gruppo che volontariamente sceglie di farlo, impostando regole precise, che sono le stesse che noi pratichiamo nei nostri laboratori per i giovani.

*Puoi spiegare come viene scelto il gruppo fra gli ospiti, che immagino abbiano delle permanenze non lunghissime, quindi un'alternanza frequente?*

T.: Le modalità di formazione del gruppo cambia quasi ogni anno, proprio perché le modalità sono sempre molto diverse. All'inizio nei primi due o tre anni di lavoro incontravo tutti i venticinque giovani, entravo subito nel merito della proposta facendo subito fare qualcosa; raccontando quello che avremmo fatto glielo facevo fare, in modo tale da entrare immediatamente nel meccanismo del gioco stabilendo

delle regole. Poi la volta successiva invitavo chi voleva continuare l'esperienza a partecipare. In due o tre incontri si formava un gruppo in media non più numeroso di otto-dieci ragazzi con i quali riuscivo a lavorare anche per cinque-sei mesi, fino al 1998-2000. Iniziavamo verso novembre-dicembre e terminavamo con lo stesso gruppo nel mese di maggio-giugno. Nella seconda metà del nostro percorso le cose hanno cominciato a cambiare.

*Perché?*

T.: Le permanenze sono più brevi, sono arrivati gli stranieri, i processi in Italia sono molto più lenti, quindi chi sta in custodia cautelare può andare via da un momento all'altro; i meccanismi della giustizia si sono complicati e questo si riflette anche nella vita quotidiana, anche nel nostro lavoro. A causa delle permanenze sempre più brevi, nell'ultimo laboratorio, per esempio, per avere un minimo di continuità ho dovuto concentrare tutto in venti giorni di lavoro, chiedendo ai ragazzi di fare attività dalle nove del mattino alle cinque del pomeriggio consecutivamente, dal lunedì al sabato. In media il tempo di lavoro è fra le sessanta e le ottanta ore. Ogni anno, dal 2000, a seconda della disponibilità dei ragazzi modulo questo tempo in due, quattro mesi, l'importante è che ci sia un minimo di continuità che possa permettere di raggiungere risultati efficaci in termini di qualità e di relazione.

A.: Anche perché la permanenza dei ragazzi è legata un po' al sovraffollamento a Milano, a Bologna: vengono a Bari, ma per i processi tornano alle sedi di origine e spesso poi rimangono lì. Quindi non si riesce ad avere un gruppo stabile e ci si deve adattare.

T.: E' cambiata anche la tipologia dei ragazzi italiani, è mutato un po' il carattere. Da un punto di vista sociologico, da due o tre anni sono meno disponibili ad accettare percorsi di questo genere. Si è incattivita molto la criminalità locale, pugliese. Questo lo dico a naso, ma è confermato anche da chiacchierate con operatori del carcere. Infatti lavoro ora solo con gli stranieri, che hanno una maggiore flessibilità, ma vengono da istituti del nord, quindi spesso fanno settimane fuori e sono costretti a rimodellare il lavoro anche in base a queste necessità. La situazione è estremamente mutevole, ma c'è la memoria di quello che facciamo, c'è una continuità.

*Com'è questa memoria?*

T.: Perché c'è la sala teatrale, la memoria viaggia come quella del teatro. I ragazzi hanno vissuto anche come spettatori quell'esperienza e la comunicano a quelli che arrivano e nei quattro-cinque mesi di pausa questa memoria resiste. Infatti, ogni volta che torno, anche senza conoscermi mi riconoscono. È strano. Sanno che sono quello che fa teatro e sono lì per scegliere chi vuole fare teatro. C'è qualcuno che ha visto quell'esperienza, magari anche non frequentandola, poi la sala la riconoscono e la frequentano: quest'attività è nell'aria, è dentro le mura. Anche negli agenti di polizia.

*Torniamo alla formazione del gruppo. L'obiettivo è uno spettacolo?*

T.: L'obiettivo è fare uno spettacolo. L'ho compreso nel tempo, le mie prime esperienze sono state da drammaturgo collaborando con Enzo Toma e Robert

McNeal. Poi dal 2000 ho cominciato a dirigere tutto, curando anche gli aspetti di laboratorio, di regia, di training, e ho compreso immediatamente che fare training risultava incomprensibile. Quindi, prima azione conquistarli sul piano della relazione empatica, e in questo mi aiuta molto il mio background familiare: avendo vissuto in un quartiere popolare, percepisco un po' l'aria, quindi immediatamente entro in contatto con loro dal punto di vista umano. Questa è la prima tappa, dopo di che io arrivo sempre con una piccola idea non definitiva, con nulla a priori se non qualche immagine o frammento di testo e cominciamo a montare. Con il tempo ho imparato a dare subito l'impressione di avere come obiettivo la realizzazione di uno spettacolo. Sembra paradossale: quasi mai frequentano né conoscono il teatro, vedono la televisione, ma ci mettiamo immediatamente in una condizione di costruzione, dando l'impressione che stiamo costruendo uno spettacolo teatrale. Pian piano, con il supporto di un attore che ogni anno mi porto dietro, cominciamo a montare materiali e entriamo nel merito delle cose facendole. A esempio, ho ridotto il monologo dell'*Asterione* di Borges in quattro righe, le ho distribuite, insieme abbiamo designato il luogo, il centro del labirinto, e pian piano abbiamo costruito stimolazioni e improvvisazioni via via estraendo dal testo di Borges.

Cominciamo a un certo punto a richiederci precisione. Comprendono benissimo cos'è, un allenamento calcistico significa allenarsi alla precisione. Si rendono conto che per compiere una certa azione in maniera precisa hanno bisogno di un supporto tecnico e da loro arriva pian piano la richiesta, l'esigenza, che è tutta naturale organica, di migliorare la capacità di compiere quell'azione. Ed è qui che entra in gioco il cosiddetto training oppure qualche esercizio che permette di affinare quella capacità. Questo sinteticamente. Sul piano tecnico e attraverso la costruzione delle azioni e della gestualità il testo, la scrittura nel suo complesso, viene via via sempre più assimilata e compresa. Ci viene restituita in termini di senso e di consapevolezza, che non è quasi mai razionale però, anche se per molti aspetti arriva precisa e puntuale, emozionante in senso teatrale.

*Con gli stranieri riuscite a lavorare sulla parola, sul personaggio?*

T.: Sì riusciamo a farlo. Fin qui ho sempre trovato qualcuno che padroneggia l'italiano e quindi sostiene gli altri. Soprattutto i rumeni hanno una grandissima e immediata padronanza della lingua italiana orale e scritta, e quindi aiutano gli altri. La parola non è assimilata in maniera mnemonica, all'inizio magari sì, poi si cerca di farla diventare qualcosa di organico, come l'azione. Cominciano a chiedere cosa significhi questo o quello, senza accumulare troppo materiale perché altrimenti rischieremmo di esagerare e avremmo uno stereotipo, o un uso falso. poco interessante. Invece è un lavoro progressivo, per gradi, come per Borges: erano dieci righe poi l'abbiamo modellato e rimodellato e anche loro l'hanno letto così tante volte che hanno cominciato ad assaporare le parole.



*Siete arrivati a mettere in scena il testo di Borges?*

T.: Il testo che ho sfronato della parte letteraria. È il Minotauro che parla in prima persona, sfronato dai giochi letterari di Borges. Per l'elaborazione successiva ci ha aiutato un attore esterno, Mariano Dammacco.

Per il lavoro sul personaggio e sul testo i principi sono gli stessi: prima è come se fosse un gioco sui significanti, molti hanno una gran voglia di imparare l'italiano, ne approfittano per conoscere la nostra lingua perché sanno che ci dovranno vivere qui. Da lì a cascata nasce l'interesse per il significato, la relazione con il gesto: sono stimoli che reciprocamente ci diamo, e progressivamente e organicamente permettono la progressione del lavoro. Quello che cerchiamo insieme a loro è la precisione, non essere vaghi o generici, e questo loro lo comprendono. Uso metafore sportive, calcistiche, se tiri di punta la palla va chissà dove...

A.: In corso d'opera chiedono il significato di quello che stanno facendo o dicendo, ed è interessante vedere che chi padroneggia di più la lingua spiega nella lingua d'origine il significato agli altri. Poi ci sono questi giochi sul suono, su come tirare fuori la parola secondo un ritmo, un suono: però avviene in corso d'opera, mai nelle prime volte.

T.: Creiamo le condizioni perché possa accadere, come quest'anno che avevo due jugoslavi, un rumeno e un palestinese che parlava un francese da banlieu parigina. Messi insieme anche con improvvisazioni giocate sul suono, via via la storia ha guadagnato senso. Sulla scorta del loro stimolo abbiamo aggiunto senso e introdotto caratteri, differenze, contrasti dosati, anche sui loro caratteri.

*Che relazione c'è con loro, con il loro coinvolgimento?*

T.: Questo per me è curioso. Io mi diverto moltissimo, rubo molto loro dalle pause. Faccio pause molto frequenti, un po' perché si seccano, ogni quindici venti minuti, quattro o cinque pause in una seduta, che è di tre ore in media. E lì si parla di quello che si fa, istintivamente non si molla del tutto, e un po' si riprendono fra loro, scherzano su quello che hanno fatto, girano nello spazio. Io approfitto spudoratamente di quello, prendo appunti e poi ne faccio un piccolo repertorio. Più scene sono nate così, una in particolare di Asterione: un ragazzo ha aperto la finestra e si è messo a guardare giù, con una luce di taglio molto bella. Aveva composto una bella figurazione, l'ho presa e immediatamente inserita nello spettacolo, un'azione chiave perché nel carcere all'improvviso si apre una finestra. Abuso delle pause per questo, questo è il nostro ascolto. Loro restituiscono molto di sé dentro e noi organizziamo. Con il lavoro loro percepiscono sempre la differenza fra un'azione naturale e una organizzata, fino ad arrivare a *produrre* un'azione. Ho visto che con queste condizioni di lavoro cresce la qualità dell'improvvisazione e la consapevolezza del senso dell'improvvisazione, e matura in tutto il percorso.

*Come si arriva allo spettacolo?*

T.: Produttivamente si struttura tutto. Non ho mai un'idea a priori, comincio attraverso questo scambio continuo di relazioni, cerco testi situazioni. Come per *Asterione*: dovevo solo riscrivere il monologo e riprodurre azioni che lo

accompagnassero. L'idea drammaturgia, alla fine, è stata che Teseo è tra gli spettatori e squilla un telefono cellulare, una sorpresa, un giochetto che ci siamo permessi. Teseo è un attore professionista, Dammacco, che aveva già lavorato sul Minotauro in *Dialoghi con le piante*. L'idea era venuta da una conferenza stampa dove l'avevo visto al cellulare e gli ho chiesto di interpretare così Teseo, viziato da questa abitudine di rubare un po' dalla vita dei detenuti. Via via si va verso una formalizzazione in un lavoro progressivo. È fondamentale la ripetizione: per me l'obiettivo è lavorare con loro dal generale al particolare, arrivare alla cura del dettaglio. Man mano che aumenta la loro consapevolezza teatrale, cominciano a divertirsi veramente, cominciano a chiedere, a essere esigenti, e chiedono esercizi specifici. Allora lì il prima possibile si arriva alle filate, almeno dieci giorni prima del debutto, per una ripetizione continua, ossessiva, perché acquistino una consapevolezza più limpida della precisione necessaria. E percepiscono con sempre maggiore chiarezza la differenza fra la loro condizione naturale espressiva e quella artificiale della comunicazione.

*Per chi viene rappresentato lo spettacolo?*

T.: Per tutti.

A.: Inizialmente per il gruppo dei ragazzi residenti, divisi in due gruppi a seconda del numero, per le insegnanti e gli operatori. Poi, nel corso degli anni abbiamo sempre più aperto a un pubblico del territorio, dietro invito, passando da un pubblico selezionato fra gli addetti ai lavori, educatori, assistenti sociali, operatori del terzo settore in genere, a un pubblico veramente pubblico, ragazzi che seguono studi teatrali, o persone che seguono il Kismet, studenti...

*Fate diverse repliche?*

A.: *Asterione* siamo arrivati anche a programmarlo diciassette volte, anche in tournée.

T.: In questi ultimi due anni non facciamo più solo laboratorio, ma avendo aperto la sala prove facciamo anche una piccola programmazione. Il pubblico è misto, dieci-quindici ragazzi interni, trenta di pubblico esterno, fino a sessanta-settanta spettatori. Quindi abbiamo proposto l'esito finale del laboratorio, ma anche piccoli spettacoli che possono stare in quello spazio, Kolahas di Baliani agli inizi, per esempio...

A.: ...*Cappuccetto rosso* del Kismet, una rassegna intitolata *Segreti di vita*, la *Bella e la bestia* in forma ridotta, *Mammaliturchi* della compagnia Armamaxa...

T.: Il primissimo studio di questo spettacolo è stato presentato qui coinvolgendo anche alcuni ragazzi, era l'ultima esperienza dell'anno scorso. Poi ci sono stati il Teatro Minimo, una ricerca sull'*Amleto*, Mariano Dammacco... Per aprirci ancora di più al pubblico.

A.: Poi ci sono stati altri progetti, come *Abbracci* del Comune di Bari, che prevedeva delle tappe all'interno del Ipm Fornelli, spettacoli e concerti. Progetti della città possono entrare nel carcere grazie all'esistenza della sala teatrale.

*Avete fatto tournée?*

T.: La prima l'abbiamo fatta a Cascina. C'era la possibilità di usufruire di permessi personali, di permessi premio verso la fine della pena, non l'art. 21 per il lavoro esterno. Siamo stati alla rassegna *Metamorfosi* a Cascina, a *Generazione Scenario*, con una replica a Pisa nel carcere per adulti, c'era anche Sofri. Per problemi tecnici non arrivarono i permessi per il pubblico, quindi facemmo una replica all'interno del festival in uno sgabuzzino. Il ministero paga viaggio e albergo, con un educatore e il direttore.

*Non hanno ospitalità in carcere?*

T.: Due anni fa, nel 2003, con *Asterione* e un'altra compagnia siamo stati al Pratello da Billi e al centro teatrale dell'Università di Bologna, la Soffitta, con una replica fuori e una nell'istituto penale minorile. Non c'erano soldi, avevo ragazzi stranieri e sono stati ospitati al Pratello, con grande disappunto loro, perché sempre per la questione della memoria loro sapevano che la compagnia precedente era andata in aereo e in albergo. Questo ha creato un problema enorme, perché loro erano scortati, da una scorta molto severa, in un pulmino, Bari-Bologna a giugno, in una situazione infame, con le manette. Perché era una vera e propria traduzione e quindi ci voleva la scorta.

A.: La volta precedente erano italiani, dipende anche dalla rigidità con cui si applica la legge. Dopo lo spettacolo c'è stato il cambio della guardia e hanno usufruito del permesso, sono usciti a Bologna.

T.: Il percorso degli altri in aereo era controllato a vista, ma erano quattro italiani a fine pena. Questi ultimi erano sei o sette stranieri a rischio di fuga: dovendo alloggiare nel carcere minorile di Bologna, lo spostamento era una traduzione, quindi bisognava scortarli. Io non avevo mai promesso il viaggio in aereo, ma tutto ciò ha creato problemi, non volevano più fare lo spettacolo.

*Quest'attività come è vista dal resto degli operatori, dalle altre attività del carcere, dagli altri ragazzi?*

T.: Purtroppo è poco vista dagli operatori, sono tre o quattro e hanno funzioni amministrative. Nel '98 mi aspettavo di trovarne di più, e che seguissero l'attività, perché è un'occasione straordinaria per entrare in relazione con i ragazzi. Invece zero. È seguita con un certo interesse, ma esterno. I ragazzi vengono stimolati a fare l'attività, ma non viene sfruttata come si dovrebbe. Io generalmente scelgo i più cattivi, un po' perché mi piacciono di più, sono più brillanti; un po' perché sono quelli che hanno la detenzione più lunga. Sono in genere quelli sconsigliati, e poi si rivelano sorprendenti, i più motivati.

*Certo che creare un gruppo che così presto si sfalda è una sfida. Perché farlo?*

T.: Per quei trenta minuti che a volte riusciamo a replicare a lungo, incontrando magari quattrocento spettatori. Entrare in carcere è incontrare attori particolari, ragazzi, che però si presentano bene come attori. Questo sorprende gli spettatori, li spiazza e io di questo sono felicissimo perché molti, come ovvio, entrano nel carcere

con una propria immagine del carcere e dei ragazzi, e escono generalmente con un'altra immagine. Quando lo spettatore si emoziona sul serio teatralmente, è difficile sciogliere le tipologie di emozione, ma a volte si provano emozioni tutte teatrali e quello mi appaga profondamente. I ragazzi in quella mezz'ora riconoscono tutto il lavoro che hanno fatto, tutto il sudore che ci hanno messo, e riconoscono quell'inespresso, che noi chiamiamo così ma loro non traducono così, che vedono come quello che hanno una gran voglia, un gran desiderio di fare, senza sapere bene perché. Quando il gruppo funziona e le condizioni sono giuste c'è un gran desiderio di stare in scena. E credo sia quello che ciascun attore cerca, il desiderio di stare in scena. I ragazzi lo ritrovano e lo vedono realizzato profondamente nella relazione con gli spettatori. E questa emozione tutta teatrale, che poi si traduce in termini umani, questo mi appaga.

A.: Se pensiamo al laboratorio come luogo in cui ci sono le relazioni, per gli educatori potrebbe essere proprio luogo dove osservare e guardare dentro i ragazzi per tirar fuori qualcosa di utile per il loro lavoro, anche nella relazione con la famiglia e il territorio. Se l'educatore non c'è, perde tutto il percorso che deve poi ricostruire con il ragazzo in un altro luogo; perde una relazione che lì è vera perché i ragazzi non ti vivono come un magistrato o un assistente sociale che ti giudica: paradossalmente noi sappiamo perfettamente cos'hanno fatto perché ce lo raccontano. Questo luogo dovrebbe proprio essere parte della rete, perché un ragazzo da tre mesi di esperienza teatrale diventa attore, si deve considerare il luogo da cui proviene e dove ritorna, però porta dentro un'esperienza relazionale diversa.

### *Quale rete?*

A.: Parlo di ragazzi che sono all'interno di un sistema che è a sua volta all'interno di una società e quindi quando parlo di rete penso al territorio, al luogo dove ritorna e a tutto quello che sta intorno. Anche un'offerta di lavoro deve tenere conto della realtà. Se un ragazzo viene da una famiglia che ha una pessima fama, anche se prende il diploma, come a volte avviene, non cambia vita se non viene supportato e seguito. È così nella vita, non è la singola esperienza a creare la persona. Rispetto alla relazione che hanno con me sicuramente hanno di fronte una persona diversa dal clichè di donna del quartiere, che appartiene alla loro famiglia. Se sono stranieri, soprattutto gli arabi, devono confrontarsi con una donna diversa. Mi affascina dal punto di vista della relazione, perché per loro è esperienza di differenze.

T.: È un lavoro inserito all'interno del sistema Kismet, con una serie di altre attenzioni al territorio, è una parte di un lavoro più vasto rivolto al territorio e alla cosiddetta area del disagio. Con l'handicap c'è la lunga esperienza di Enzo Toma; ci sono state esperienze di interventi sull'area penale esterna, anche con tentativi professionalizzanti. Parlo di *Artificio*, un grande progetto biennale europeo di formazione professionale rivolto a ragazzi dell'area penale esterna, pagati per seguire il corso...

A.: Per i mestieri legati alle attività teatrali, dal tecnico del suono al costumista. Alcuni di loro, al termine dei due anni, hanno trovato lavoro in quell'ambito, lavorando per festival come Santarcangelo. Altri, rientrarti in una realtà non tanto

tutelata, hanno vissuto il precariato, di fronte a un percorso da costruire. Il progetto prevedeva la costituzione di una cooperativa che doveva poi sopravvivere per conto proprio. Di fatto la cooperativa ha tenuto testa per quasi due anni dopo il progetto, poi però i componenti, che erano molto giovani, non ce l'hanno fatta. La sopravvivenza di queste cooperative è difficile, dato che i referenti sono amministrazioni pubbliche con pagamenti che arrivano dopo sei mesi - un anno; è questo il motivo per cui una cooperativa chiude, non perché non ci sia voglia di lavorare, ma perché non riesce a sopravvivere se non ha chi la sostiene o le fa da garante.

T.: Questo è stato il progetto più grosso, di un paio di anni fa. Però mostra tutti i limiti di quella rete cui Franca si riferiva. Fare teatro all'interno dell'istituto è un modo straordinario per passare il tempo, ma non ci sono le condizioni, solo faticosamente si riesce a offrire la possibilità di uno sviluppo professionale, e per ora l'abbiamo scartata.

### *Quali sono i limiti della rete?*

Siamo lontanissimi dall'immaginarci che i nostri percorsi si possano sviluppare in maniera professionale, per i limiti che abbiamo, da quelli concreti, fra cui la continuità. In più i ragazzi sono soprattutto stranieri, molto legati alla criminalità organizzata, alla quarta o quinta recidiva, per cui la nostra attività per ora non riuscirebbe mai a offrire sbocchi professionali nel teatro. Non riusciamo nemmeno a offrirli a noi stessi, con la crisi che c'è... Tutte le nostre risorse sono impegnate nel tenere vivo questo spazio. Teniamo duro in questo. Abbiamo curato anche l'handicap, è fra i nostri principi di lavoro. Abbiamo lavorato anche nelle carceri degli adulti, soprattutto con esperienze di scrittura. Io, per esempio, ho partecipato a un progetto nel carcere di Trani. Volevo lavorare con la sezione di massima sicurezza, ma è stata smantellata e quindi ho lavorato con detenuti comuni: avevo scarsa possibilità di contrattazione; per l'anno prossimo spero sceglieremo insieme. A Trani c'era un piccolo gruppo profondamente motivato, "Laghetto pensatore", con elementi con trent'anni di carcere alle spalle. Se lo facevano da loro il teatro. Motivati come possono essere a Volterra. Con i comuni che stanno in carcere meno tempo devi costruire la relazione, convincerli, costruire il gruppo, un po' come nel minorile.

A.: Il gruppo è quasi sempre frutto di una selezione fatta dagli operatori.

T.: Che conoscono poco il tipo di relazione che vogliamo instaurare. Quindi è considerata una attività ricreativa come un'altra; ma questo è fisiologico. Noi vorremmo entrare in carcere con i nostri principi e paghiamo lo scotto di un'idea largamente diffusa di una funzione ricreativa del teatro, che ha il proprio fine in se stesso o che ha scopi educativi.

A.: Noi abbiamo scelto solo un detenuto, che casualmente avevamo riconosciuto dal cognome: con lui avevamo lavorato nel minorile.

### *Cosa avete fatto in questa situazione, con questi limiti?*

T.: Abbiamo lavorato in condizioni infami, la situazione del minorile ribaltata. Un classico auditorium con dieci persone da convincere. Dieci all'inizio, poi alcuni sono

andati via per processi o per scadenza dei termini di detenzione, e abbiamo finito con quattro per lo spettacolo, cinque fino al giorno prima. I principi di lavoro sono gli stessi, adattati alla diversa età dei detenuti, cinquantenni, trentenni, una fascia di età varia in un gruppo assolutamente eterogeneo. Principi portati avanti per metà del laboratorio, per costruire venti minuti sull'amore.

*Il tema lo scegliete a priori e lo modellate con loro?*

T.: A Trani ho voluto crearlo con loro, ma solitamente arrivo proprio con poco. Per *Asterione* avevo solo il racconto di Borges, delle orecchie d'asino e *Over the rainbow*.

*Quanto avete lavorato a Trani?*

A.: Abbiamo fatto venticinque-trenta ore in totale, da ottobre a gennaio. Finanziato dal Provveditorato regionale e dal Ministero della Giustizia, perché inizialmente il "Laghetto pensatore", dopo la produzione di un libro, aveva espresso il desiderio di fare un laboratorio con noi del Kismet. Nel frattempo la massima sicurezza è stata smantellata, quindi ci siamo trovati con tutto cambiato. Anche come età: c'era dal trentenne al sessantenne.

T.: Rifaremo il laboratorio. Ora abbiamo possibilità di contrattazione maggiore perché ci conoscono. Il primo laboratorio è stato un po' a perdere; ora possiamo contrattare meglio le condizioni di lavoro. Anche perché il gruppo alla fine era motivato e c'era il piacere di andare in scena. Anche gli educatori e la polizia penitenziaria che hanno visionato il lavoro sono rimasti sorpresi, perché si aspettavano di trovarsi in una situazione ricreativa e invece si sono trovati di fronte a principi come precisione, rigore, compostezza, un nitore tutto teatrale. Li ha sorpresi molto, sia operatori che detenuti, che si sono trovati incollati di fronte a silenzi, cosa che nemmeno io mi aspettavo, non avevamo fatto nemmeno una generale. Viene riconosciuto un metodo, sono spiazzati da questo, riconoscono la qualità di certi principi che non si aspettavano di trovare realizzati e quindi ci hanno subito proposto di rifarlo. Ritrovi anche le ragioni per cui noi teatranti andiamo lì a fare questo lavoro, perché ci si sorprende sempre. La terapia la facciamo noi, è banale ma confermato ogni volta, arriviamo insicuri dicendo che è impossibile, che non abbiamo fatto le prove, poi alla fine scopri che hai creato delle condizioni tali per cui tutto scorre, o forse non tutto, ma se vedo tre minuti di teatro in quei venti minuti mi dico "mamma mia, che abbiamo fatto insieme!". È potente, è una rivelazione per noi, non è presunzione ma paradossalmente ti rende più umile.

A.: In quell'esperienza avevamo usato cose loro, gli era stato chiesto di scrivere delle lettere, che quindi erano vere, raccontavano loro lì dentro e alla fine dello studio c'erano anche le battute fra i detenuti, che si ritrovavano in quello che vivevano.

T.: Il tutto tradotto teatralmente, in un doppio salto mortale. Non avrei mai usato le lettere personali, ma mi hanno confermato la bontà di alcuni principi di lavoro anche in quel contesto. Devono avvertire veramente il bisogno di fare quello che stanno facendo, senza questo non scatta niente. Devono scegliere di essere felici di stare lassù, sul palcoscenico, di cogliere quell'opportunità. Spesso chiedo, non

direttamente, cosa sia diventato il teatro per loro, e loro mi dicono che allo spettatore facendo teatro possono dire quello che vogliono. Dicono: “Posso anche sbagliare, prenderli in giro, tanto loro non se ne accorgono, io fingo, e loro stanno lì a guardare, non si possono muovere, devono subire”. C’è questo senso di libertà vigilata che è potente, una libertà autentica anche se molto artificiale e controllata. È molto interessante, sono le condizioni che gli attori cercano, e che un regista in campo professionale mette una vita a trovare. Certo ci sono altri limiti ma questi elementi che sono forse la necessità la verità il senso del teatro e della comunità, su cui insisto molto, a proposito anche della memoria. Quando vado lì, quando viene la gente, ritrovo, rispetto al territorio professionale, un senso di comunità nella relazione del teatro, qualcuno che veramente è andato a trovare qualcun altro che deve raccontare delle storie.

*Qual è stata la percezione esterna di questi lavori?*

T.: Gli spettatori sono nella maggior parte dei casi spiazzati, almeno quelli che vengono la prima volta; poi ormai si è formato un gruppo di spettatori stabili che non sono più sorpresi e che ci fanno pelo e contropelo, il che è interessante. Però abbiamo delle conferme, giochiamo sempre sul filo del rischio della retorica, dell’autocompiacimento. C’è sempre questo pericolo, soprattutto se lo si fa a lungo: hai voglia di cambiare, anche la formalizzazione estrema. Invece la costante è un senso di spiazzamento continuo, il pubblico ha delle aspettative che vengono continuamente tradite, ritrova quella compostezza e precisione teatrale che non si aspettava minimamente di trovare. Nella maggior parte dei casi ci rivelano sinceramente che si sono emozionati per il teatro che hanno visto e vissuto e non per il fatto di fronte dei detenuti come si aspettavano all’inizio, e questo conforta il nostro lavoro, perché poi è esattamente quello che, anche se a più livelli non sempre bene, vogliamo assolutamente trovare. Su questo nel tempo non abbiamo ceduto, e questo dà la forza e il senso al progetto.

*Come percepiscono il lavoro gli amministratori e come i mass media?*

A.: Per gli amministratori bisogna parlare di persone più che di ruoli, perché ci sono persone che al di là dell’appartenenza politica hanno sempre seguito i progetti che abbiamo in ambito territoriale e che si sono fatte anche portavoce, ci hanno anche sostenuto per le risorse o per pubblicizzarlo. Altri, anche se invitati più volte, non sono venuti perché non interessati. I giornalisti hanno seguito sia l’evolversi del progetto sia le azioni particolari: quasi sempre sono presenti, non tanto perché amici del Kismet, ma perché interessati all’evolversi dell’esperienza.

T.: La comunicazione su questo è molto complicata, è di difficile decifrazione. C’è una stampa che vuole un certo tipo di notizia. Per anni hanno seguito l’attività le redazioni della cronaca, perché c’era un senso un po’ pruriginoso di entrare in un carcere e vedere detenuti in scena. Adesso le cose non sono migliorate: da qualche hanno ci seguono quelli delle pagine dello spettacolo, insieme a quelli della cronaca. Questo è un limite sul quale stiamo riflettendo: alla fine l’obbiettivo all’esterno non è chiarissimo, c’è la grande esperienza di Punzo, ma questo tipo di attività è sempre

vista con un sospetto di ambiguità, è poco limpida. Fate teatro? Perché? Volete redimerli, educarli? Perché dobbiamo venire a vedervi? Quello che ci diciamo noi rispetto al piacere che proviamo in fondo è anche un po' autoreferenziale, lo riconosco, appartiene un po' al teatro per il teatro. Rompere questo schema è difficile per il teatro in sé e lo è anche in questo ambito; faccio una grande fatica nel comunicare all'esterno quello che si fa, forse perché è ambiguo anche per noi, per certi versi. Sono domande che ci poniamo. Alla fine non si riflette e non si comunica il teatro che facciamo, ma di teatro non si scrive quasi più sui giornali, figuriamoci recensioni intorno a un'attività non professionale o professionale dai contorni sfumati. Perciò l'ultima strada che abbiamo preso è rendere evidente alla città non tanto il laboratorio o lo spettacolo che abbiamo prodotto alla fine, ma il fatto che ci sia una sala teatrale per la città. Ci sforzeremo di essere ancora più chiari su questo fatto, che può portare regolarmente degli spettatori all'interno del carcere minorile, dove c'è una sala che è aperta. Un luogo dove si fa teatro e non solo, un luogo di cultura. Forse questo può portare ascolto, può dare più forza a quello che si fa. Il progetto dentro-fuori è interessante da questo punto di vista.

#### 6.4 L'attività dell'Associazione Bloom al minorile di Bologna

Paolo Billi, direttore artistico dell'Associazione Bloom e regista degli spettacoli realizzati nell'Istituto penale minorile di via del Pratello a Bologna, racconta l'esperienza realizzata dal 1998.

*Da quanto tempo hai iniziato a lavorare nel Pratello, e che tipo di struttura è?*  
 Inizio nel 1998, chiamato per costruire un progetto che potesse accedere ai finanziamenti della legge 285, legge Turco per gli interventi per l'adolescenza

*Chiamato da chi?*

Da un funzionario del centro giustizia minorile. Il finanziamento deriva da una legge nazionale per dodici città riservatarie, i fondi erano gestiti dallo stato attraverso le regioni e queste dodici città. In fase di progettazione mi è stata offerta la possibilità di costruire qualcosa di specifico per il penale minorile in base a questi finanziamenti impreveduti. Questa legge ha finanziato per i primi tre anni un laboratorio sperimentale di pratiche teatrali, poi il secondo finanziamento per la successiva triennalità, e da laboratorio sperimentale è diventato un'esperienza che si andava a consolidare, cosa che era fra gli obiettivi della legge. Poi la 285 non è più stata finanziata, è stata assorbita da un'altra legge, la 384, sui piani di zona. Il primo vettore di finanziamenti è venuto dal Comune di Bologna, che gestiva questo fondo. Nel momento in cui le attività si sono sviluppate, c'è stata la necessità di reperire altri fondi perché quest'unico, pur sapendo che era a esaurimento, non poteva sostenere il progetto. Il Comune ha cominciato a investire direttamente, e in tempi diversi la Provincia di



Bologna, la Regione e per un periodo l'Eta, quando sosteneva ancora i progetti dei mestieri per il teatro, per il progetto speciale per gli istituti penali minorili. Da due anni questa convenzione non è stata rinnovata e quindi è decaduta. Nel frattempo si sono consolidati attraverso convenzioni i rapporti con gli enti locali: abbiamo stipulato una convenzione triennale con il Comune di Bologna, che ha coinvolto tre assessorati, cultura, politiche sociali e gabinetto del sindaco. E' stata firmata adesso un'altra convenzione con la Provincia, analoga, che coinvolge quattro assessorati, cultura, gabinetto di presidenza, politiche sociali e formazione e lavoro, e l'istituzione Gianfranco Minguzzi, mentre la Regione finanzia le progettualità che coinvolgono gli istituti superiori, le scuole, che nel frattempo si sono consolidate.

Da quest'anno parte un progetto europeo, *Ipm di scena*, che coinvolge il Beccaria di Milano, il Rosaspina di Palermo e il Pratello, un programma biennale che dovrebbe concludersi negli intenti con la produzione di uno spettacolo in tre segmenti, in tre atti, ricomposto in ogni città coinvolgendo i tre gruppi di ragazzi che lavorano con regie autonome, la mia, quella di Collovà a Palermo, quella di Scutellà a Milano. C'è un altro *Equal* geografico, che coinvolge gli istituti della Sicilia, Catania Palermo e Acireale, fortemente connesso con questo, nazionale. Il progetto in realtà coinvolge i tre istituti per la Sicilia, più Milano e Bologna.

*Il progetto è cambiato in questi sette anni? Qual era la richiesta delle istituzioni e come hai articolato il progetto sulla base della richiesta?*

La richiesta era quella di attivare laboratori all'interno dell'istituto, che fin dall'inizio producessero uno spettacolo.

*Uno spettacolo o formazione?*

Uno spettacolo. È rimasto il nucleo di tutto il lavoro, su cui si sono aggiunte una serie di attività che tendevano soprattutto a creare rapporti con l'esterno. La cosa che dentro a un minorile mi interessava era quella di far entrare più persone possibile a lavorare con i ragazzi. E poi richiedere che le repliche non fossero un saggio finale. La richiesta del grande sforzo di fare numerose repliche è sempre stata fondamentale. È questa la caratteristica dell'esperienza di Bologna, che da questo punto di vista non ha casi analoghi.

Si è cominciato con dieci repliche in due settimane, e siamo arrivati nell'ultimo anno a tre settimane piene, con venti, ventuno repliche. Questo è un grande lavoro, una grande fatica, è diventato anzi un segmento del lavoro molto preciso. C'è tutta l'attività laboratoriale, manuale e non, che concorre a alla costruzione dello spettacolo e poi il periodo della replica come un altro momento specifico, importante, fondamentale per il lavoro che faccio.

*In che senso?*

E' il discorso della ripetizione. E' fondamentale a livello teatrale cimentarsi con la replica, difficile per l'impegno che richiede, ma anche momento di gratificazione per i ragazzi. Il fatto di avere un contatto giornaliero con il pubblico li mette in una situazione extraquotidiana molto forte. Il saldo tra la fatica di ripetere tutti i giorni e

la gratificazione varia, non è scontato che sia positivo. Alcuni anni è stato molto faticoso. E soprattutto è il down che c'è a chiusura del progetto: dopo quattro mesi di laboratorio e venti giorni di repliche il fatto di tornare all'improvviso alla vita di un carcere è stato estremamente traumatico per alcuni gruppi, in questi anni.

*Cosa era richiesto e come si è svolto il progetto?*

Una articolazione dell'attività manuale e attività laboratoriali più legate alla propedeutica e alla costruzione dello spettacolo. Ho sempre distinto il laboratorio di scenotecnica e sartoria, il fatto di far precedere il lavoro teatrale dal lavoro pratico, cioè costruire il proprio spazio scenico.

Iniziavo dalla falegnameria.

*Arrivavi con un'idea di scena da costruire, e poi andavi verso il testo?*

Di base il progetto dello spazio scenico è sempre stato preesistente, il primo obiettivo. A questo segue nel tempo il primo canovaccio che nel corso delle prove arriva a sei-sette edizioni diverse, perché si trasforma con l'inserimento di scritture dei ragazzi, o durante le prove con il lavoro di improvvisazione c'è una modifica automatica, e il discorso dell'italiano porta a cercare una lingua che possa essere agita da tutti.

*Perché la lingua è un problema?*

Nei primi anni su dieci gli italiani erano due, adesso non ci sono più ragazzi italiani. Sono tutti stranieri con livelli di alfabetizzazione sempre più scarsi. Per un periodo i ragazzi dell'area maghrebina erano la maggioranza, e negli ultimi anni mi sono trovato a lavorare con gruppi estremamente eterogenei come provenienza, dall'America latina, alla Cina, all'Africa, all'Europa dell'est, all'Albania ecc.. La lingua è un problema molto concreto, non è mai stato un ostacolo. Nello stesso tempo c'è sempre stata la richiesta di parlare l'italiano. Ai primi lavori anche il livello d'improvvisazione permettevo usassero la loro lingua, ma questo era considerato negativo, volevano essere capiti. Il lavoro di far diventare l'italiano intelligibile è stato un grande sforzo. Hanno imparato l'italiano perché concretamente si sono cimentati con questo lavoro. La necessità di essere compresi è una delle necessità che ho sempre colto in questi ragazzi. Ai laboratori manuali subentrano dopo un mese e mezzo i quattro laboratori, di scrittura, di movimento, di voce, di canto, e il laboratorio teatrale propriamente detto dove si lavora per lo spettacolo, e questo è per due mesi e mezzo-tre, con frequenza giornaliera. Si lavora dalle 9 alle 12 e dalle 14 alle 16.30 tutti i giorni. Dal lunedì al venerdì. È l'attività intorno a cui ruota tutta la vita dell'istituto.

*Quanti ragazzi partecipano?*

La capienza dell'istituto è di quindici ragazzi; allo spettacolo ne partecipano dieciododici, praticamente tutti, considerati anche quelli che io chiamo "ballerini", che hanno permanenze brevissime. C'è sempre un certo numero di ragazzi che entra e esce.

*Quindi usi quelli che hanno permanenza lunga?*

Anche i tempi del progetto sono disegnati sui tempi della permanenza media, intorno ai quattro cinque mesi.

*Ma instauri relazioni anche con quelli che escono.*

In questi anni ho sempre uno o più testimoni degli anni precedenti, a volte interni, pene lunghe, ma sono rari, oppure ragazzi che chiudono i conti, che riescono a sistemarsi e continuano a seguire l'attività per loro scelta.

*Al Kismet segnalavano che c'è un continuo ricambi, o ma che la memoria dell'esperienza si trasferisce, mentre tu hai proprio dei testimoni...*

Ad esempio A. ha cominciato a Bari al Kismet: c'è anche questo strano gioco fra istituti minorili per cui c'è un continuo trasferimento, con proposte un po' assurde dell'amministrazione di fare una sorta di pedigree teatrale dei minori in giro per l'Italia.

*Disegni i tuoi tempi di lavoro su queste caratteristiche di precarietà della compagnia?*

Adesso Bologna, essendo in ristrutturazione, non ha delle permanenze lunghe. Molto diverso è il caso di Palermo, che ha una sezione di permanenze lunghe, come Milano. Ci sono alcuni istituti in Italia in cui si può fare un lavoro di medio termine. A Bologna posso lavorare solo sul breve termine, ma sono poche le strutture che permettono un lavoro con un respiro diverso. L'altro tentativo che ho fatto è quello in area penale esterna: il fatto di poter accedere lo stesso al lavoro teatrale, caratteristica di Bologna, altrove non è data e sono enormi le resistenze ad andare a mescolare.

*Chi lo permette?*

La direzione e il magistrato. Anche guardando adesso l'esperienza di Palermo e di Milano, con cui siamo fortemente intrecciati, vedo che una serie di cose che io riesco a fare, quasi normali, per loro sono cose da marziani. Si è creato un rapporto con le persone che occupano la direzione, la magistratura, che mi sostiene chiaramente. Anche il fatto di portare dentro le superiori a seguire il lavoro. Ad esempio, al primo spettacolo potevano entrare soltanto i maggiorenni perché c'era una lettura restrittiva della norma, invece ora entrano ragazzi che non hanno ancora compiuto sedici anni, e anzi viene richiesto sempre di più, è una qualità del lavoro molto diversa quando non hanno solo un pubblico di vecchietti, come li chiamano loro, ma di coetanei.

*La relazione con le scuole esterne?*

È un progetto parallelo, autonomo, si chiama *Dialogo*, nato cinque anni fa con la Regione, le politiche sociali e il progetto giovani, che coinvolge sette istituti superiori di Bologna e provincia e coinvolge anche comunità di minori portandole dentro il Pratello a vedere lo spettacolo prodotto all'interno. Questo progetto ha una sua struttura, di anno in anno lavora su parole chiave, attraverso laboratori video e di

scrittura e lettura, cercando di mettere insieme quello che viene prodotto nelle scuole e quello che viene prodotto all'interno dell'istituto penale o delle comunità. È un lavoro di incrocio. Questo lavoro si conclude con uno spettacolo vero e proprio, una conferenza spettacolo. La mia intenzione è di farlo rientrare dentro il Pratello.

*Non hai mai portato fuori la compagnia, ma sempre la città dentro. Una scelta deliberata in un regime di così grande intesa con le autorità. Uno dei nodi che esce da queste indagini è che il salto di qualità dell'esperienza rispetto al rapporto con l'esterno dipende dall'atteggiamento discrezionale di entrambi.*

Quest'anno per la prima volta era stato richiesto dal sindaco di portare fuori per Natale *Romeo. La recita*. Ma chi ha sempre grande apertura verso questo lavoro non mi ha dato il permesso, perché i ragazzi, in attesa di giudizio, che hanno pene non definitive, per una questione tecnica, giuridica, il magistrato non dà mai permessi: non potrebbero uscire se non sotto scorta, ammanettati. A quel punto sono io a dire di no. Si era trovata la chiesa dove farlo, ma smanettarli cinque minuti prima dello spettacolo...

La scelta è che la città entra dentro, anche perché per il Pratello c'è questa convenzione teatrale per la sala interna di duecento posti, una platea di venti per dieci, un palcoscenico di otto per sette, un retropalco laboratorio di scenotecnica di quindici metri di profondità. È in ristrutturazione, diventerà un medio teatro. Doveva già essere consegnato, tarda per i soliti tempi di ristrutturazione di edifici dello stato. Avrà un accesso autonomo, da via del Pratello, non sarà più all'interno dell'istituto ma diventa la linea di confine: il teatro si aprirà per otto mesi all'anno alla città, negli altri mesi, quando c'è il progetto teatrale, sarà aperto verso l'interno. Quindi è un altro teatro di Bologna, ma non penso che sarà fatta programmazione in senso tradizionale, non mi interessa aggiungere un cartellone. È stato scelto il nome "Centro teatrale interculturale adolescenti e giustizia minorile". Non è solo il teatro del Pratello, e questa è un'altra caratteristica del lavoro a Bologna, non accettare l'etichetta di teatro-carcere. Diventa uno spazio con una vocazione per l'adolescenza, in cui c'è il penale ma ci sarà, spero, anche la possibilità di aprirsi ad altre esperienze, il teatro-scuola, che mi piacerebbe andare a privilegiare, con alcune esperienze in atto. Lo stesso lavoro di quest'anno, perché di anno in anno faccio entrare persone diverse a fare spettacolo con i ragazzi, vede la presenza di un gruppo di coetanei strutturato, diciottenni che fanno teatro dalle scuole medie e continuano. E' una metà del gruppo che è complessivamente di tredici: farà lo spettacolo con la compagnia del Pratello. È la prima volta che avviene, e privilegio un gruppo già esistente.

*Il discorso della formazione?*

Si fa formazione dentro il Pratello quando si fanno i corsi di scenotecnica, perché per fare formazione devi essere un istituto accreditato a livello regionale. Mi appoggio a istituti esistenti di formazione per poter realizzare questi corsi di formazione professionale, ma per ora sono limitati alla scenotecnica. Nel futuro potranno diventare anche di illuminotecnica, quindi sui mestieri del teatro dal punto di vista tecnico-manuale. C'è questa tendenza di far diventare l'esperienza di laboratorio

teatrale un momento di formazione: non hanno i requisiti di legge per essere riconosciuti a livello di legge, ma ai ragazzi non interessa avere attestati a livello di legge. Il fatto di avere il teatro come struttura, il poterlo far vivere come spazio, diventa occasione concreta pratica perché con una preparazione di scenotecnica abbiano la possibilità di lavorare concretamente. Le altre sono tutte illusioni.

*Quali sono gli scopi delle istituzioni nel propiziare questa attività, e quali sono i tuoi, come artista?*

Negli anni, in maniera provocatoria, ho sempre sostenuto la posizione che il mio fare teatro con questi ragazzi era finalizzato a fare teatro, non serviva a niente. La ricaduta pedagogica del mio lavoro doveva essere sostenuta e agita da altre figure professionali. In realtà so che non è vero, anche perché io riesco a ottenere con l'attività teatrale una serie di cose che negli altri mesi di attività all'interno dell'istituto non accadono, dalla pulizia personale, a quella degli spazi, a certe regole di comportamento. Questo ha creato grossi problemi con l'area educativa, perché in questi anni chi mi ha sostenuto in maniera determinante sono stati quelli più lontani, come pensiero, da me: gli agenti. È un'altra caratteristica bolognese che sorprende tutti, di solito con gli agenti i rapporti sono formali. La baracca Bologna va avanti perché gli agenti riconoscono il mio lavoro, loro stessi sono coinvolti, quasi tutti gli anni hanno anche recitato e il mio aiuto regista è un agente, è il trainer del gruppo, e questo ha raffreddato i rapporti con l'area educativa, psicologi eccetera, anche da parte mia è stato un atteggiamento conflittuale. Negli ultimi due anni è in atto un riavvicinamento auspicato da entrambi. Questo comporta che io sono coinvolto direttamente a sobbarcarmi tutti i percorsi individuali dei ragazzi, cosa che ho sempre tenuta lontana. Ma l'obiezione che mi è stata fatta è che il mio percorso teatrale spesso, secondo loro, non aiutava il percorso trattamentale cui i ragazzi erano sottoposti. Una delle accuse più frequenti è che io vado ad alimentare il narcisismo. Cosa molto stupida, è una lettura molto superficiale, banale. L'altra cosa è che, ad esempio, quest'anno si è posto il problema se all'interno di un istituto penale minorile ha senso lavorare su un gruppo. Il lavoro degli educatori è sul singolo. E l'altro problema è che secondo gli educatori la componente di stress legata al fatto di dover produrre qualcosa è elemento negativo, quando per me è fondamentale che il lavoro laboratoriale acquisti un altro senso quando vai ad affrontare il momento della replica. Le ricadute pedagogiche sono essenzialmente nel momento della replica, lì viene fuori la disciplina che hai acquisito. Le mie banalità solite sono dal divieto di fumare al divieto di sputare per terra, su queste cose vado a misurare, sono cose che quotidianamente fanno. Il teatro è l'unico luogo non pulito da terzi, ma da loro, come un luogo sacro. La regola, molto concreta, è che se sporchi devi pulire.

*Il lavoro in carcere che proporzione ha nella tua attività artistica?*

Ormai è diventato centrale, per scelta. Intorno a questi progetti lavoro nove mesi l'anno. Il centro del mio lavoro è questo, probabilmente ci sarà un'evoluzione quando ci sarà il teatro. Mi piacerebbe dare una stabilità alla compagnia, il primo spettacolo

sarà l'anno prossimo, riuscire a produrre un lavoro che possa avere vita autonoma, anche fatto da ragazzi diversi. Questo porterà dei cambiamenti.

## 7. La metodologia di Armando Punzo

Nel dicembre 2005 sono state realizzate due interviste ad Armando Punzo intorno al suo lavoro con la Compagnia della Fortezza. L'intervento nel carcere di Volterra, iniziato nel 1988 e sviluppatosi come principale attività dell'Associazione Carte Blanche, ha prodotto spettacoli annuali alla fine di laboratori svolti con continuità, con esiti artistici riconosciuti da pubblico e critica. A fianco degli spettacoli realizzati in prigione è cresciuto un importante festival di teatro, Volterrateatro. Punzo è riuscito a instaurare un rapporto particolare con il Ministero della Giustizia, con la Direzione della casa di reclusione di Volterra, con le guardie penitenziarie, trasformate in convinti collaboratori dell'esperienza, con le altre componenti della prigione. Nel 2000 è stato firmato un protocollo d'intesa tra la Compagnia, il Ministero della Giustizia, l'Ente Teatrale Italiano, la Regione Toscana, la Provincia di Pisa, il Comune e l'istituto penale di Volterra per la costituzione del Centro Nazionale Teatro e Carcere.

### 7.1 Da istituto di pena a istituto di cultura

*Qual è secondo te la metodologia del lavoro teatrale in carcere?*

Io non ho 'una' metodologia. Io posso parlare della 'mia' metodologia. Ognuno ha la sua, quella che applica al suo laboratorio. Mettendo a confronto diverse metodologie si possono estrarre buone prassi comuni.

Io, quando entro in carcere, abolisco innanzitutto l'idea di carcere dentro di me. Posso essere in un posto come in un altro. Mi dico: "Vado in un luogo a fare teatro". Così è stato fin dagli inizi, diciotto anni fa, quando abbiamo iniziato l'attività nel carcere di Volterra.

Molti pensano che la mia sia stata una scelta dettata da motivi ideologici o sociali. Invece, semplicemente, in quegli anni volevo fare uno spettacolo con tanti attori e un giorno, guardando il carcere di fronte al nostro teatro, ho pensato che lì forse c'era la possibilità di farlo. Dopo qualche mese è arrivata dal Comune di Volterra, inaspettatamente, la proposta di realizzare un laboratorio di due mesi con i detenuti del Maschio. E' stato un incontro così importante e ricco che da allora non siamo più usciti e abbiamo creato una vera compagnia di teatro lì dove sembrava impossibile che questo avvenisse. Anche se è evidente che col passare del tempo mi sono reso conto che non è mai solo un caso trovarsi in un posto o in un altro e che evidentemente stavo cercando qualcosa che non trovavo nel così detto teatro ufficiale.

Bisogna sempre chiedersi: cosa voglio fare quando entro in carcere? Voglio rafforzare o indebolire l'istituzione? Il mio intervento non è finalizzato al carcere, al detenuto. Cerco di creare un'isola dentro il carcere: il teatro è un modo per eliminare il carcere. L'obiettivo è trasformare un luogo.

*Come fai ad “abolire il carcere”?*

Entro. Faccio sentire una bella musica, leggo un testo... Sono sempre come pennellate per cancellare il carcere, per fare apparire altre realtà. Voglio cancellarlo, il carcere, dentro di me e dentro i soggetti che partecipano al lavoro.

Può sembrare solo una scelta artistica, questo modo di lavorare; in realtà è un modo di operare che dà risultati. Io non voglio sostituirmi agli operatori sociali. Devo porre un obiettivo più alto di quello che possono darsi l'istituzione, gli agenti, gli educatori, il direttore, i detenuti. Devo alzare l'obiettivo, alzare l'ostacolo, fare appello alle forze migliori.

A volte parto da una musica, altre volte da un testo, da una proposta artistica, da un obiettivo condivisibile. Questo è discriminante rispetto a altre esperienze: il fatto che possano crescere, evolvere, oltre la normale socializzazione, proprio perché l'obiettivo è alto. Negli incontri metto una musica, o leggiamo Seneca, Schiele, Brecht, Pasolini... E qualche detenuto lo nota subito: quando mai avrei immaginato di poter avere un lusso tale, di stare a parlare con le persone in galera, di discutere di opere letterarie, di poeti, di porre e porsi delle domande...

Entrando in un carcere con il teatro credo che si debba distruggere anche l'idea stessa di carcere, lo stereotipo che generalmente alberga nella mente dello spettatore, dell'opinione pubblica ma anche in quella di chi lo vive direttamente come detenuti, agenti, direttori, giudici, amministrazioni statali e pubbliche amministrazioni.

*Non ti poni, quindi, scopi direttamente rieducativi?*

Io non credo al teatro usato per altri scopi, al teatro per i vecchi, per i bambini, per i matti, per i carcerati; non credo nel teatro come strumento per ottenere qualcosa. Se si pone direttamente al centro il teatro in sé, potrai avere indirettamente altri effetti. Le ricadute sociali sono degli 'effetti collaterali'; lo scopo principale è quello di aprire un altro tempo e un altro spazio. Noi sperimentiamo tecniche per entrare in un altro mondo: per misurare il nostro mondo, quello dove stiamo.

Nel mio lavoro il carcere assume una doppia valenza: relazione forte con un aspetto della realtà che ci appartiene e metafora di un carcere più ampio, che è il nostro, quello in cui tutti viviamo. Dentro il carcere vediamo all'opera i risultati delle contraddizioni e delle illusioni dei nostri tempi. Vedi uno spaccato della realtà esterna. Gli Istituti di Pena contengono persone che vengono ormai da tutte le parti del mondo, e dal sud del mondo in particolare; lì incontri una ricchezza di lingue e culture che può essere visto come un'opportunità. La Compagnia della Fortezza è di fatto diventata una compagnia internazionale.

Ho pensato che questo luogo inaccessibile, sconosciuto, estraneo da sempre alla città, visto come una presenza negativa e ingombrante dovesse diventare un luogo di produzione teatrale e culturale. Una marginalità poteva e doveva diventare un centro. Fin dall'inizio ho lavorato per trasformare il Carcere di Volterra da Istituto di Pena in Istituto di Cultura. Non ho potuto dichiarare subito apertamente le mie intenzioni ma con il tempo si è avuta una tale trasformazione della natura di questo Istituto che oggi è sotto gli occhi di tutti.



Ho messo il teatro al centro della mia relazione con questa istituzione. Non ho pensato al carcere, ai delinquenti, e nemmeno mi sono fatto affascinare da questo luogo: ho guardato alle potenzialità degli esseri umani.

Il carcere mi interessa perché dimostra che gli esseri umani possono avere evoluzioni che ad alcuni sembrano improbabili, impossibili. Siamo cittadini di un mondo molto discutibile: o rimaniamo invischiati in questo mondo, o dobbiamo darci altre regole, nuove prospettive. La nostra pratica di teatro ha dimostrato che l'azione artistica, la cultura possono produrre azioni concrete che trasformano i luoghi e le persone.

Non credo al teatro 'rieducativo' anche per un altro motivo: quello rimane incollato addosso al carcerato, lo ricollega al suo vissuto, all'ambiente esterno dal quale proviene. Non c'è salvezza là. Là è iniziata la sofferenza.

*Rifiuti, quindi, l'indagine autobiografica?*

Il discorso è diverso, più complesso. Non accetto di mettere direttamente in scena il carcere e i suoi problemi. Ma una relazione con se stessi è necessaria, con l'autobiografia, con i luoghi di provenienza, con un vissuto più ampio.

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

*Distruggere* per modificare, era il mio obiettivo principale. *Distruggere* l'idea molto limitata e comune a molti di teatro, attore, arte, artista, era ed è ancora il mio scopo. *Distruggere* quanti più cliché e luoghi comuni possibili. Individuarli e metterli in luce. Eliminarli. *Distruggere*, di conseguenza, entrando in un carcere con il teatro, anche l'idea stessa di carcere, lo stereotipo che generalmente alberga nella mente dello spettatore, dell'opinione pubblica ma anche in quella di chi lo vive direttamente come detenuti, agenti, direttori, giudici, amministrazioni statali e pubbliche amministrazioni. *Distruggere* me stesso, i miei stessi limiti. *Distruggere* tutte le resistenze. Spendere completamente la propria vita in un'esperienza, andare fino in fondo, mettersi in difficoltà e scegliere sempre la strada più difficile, sapendo che alla fine è sempre quella più conveniente.

Parlo di un tentativo di distruzione quasi fisica, una sorta di lotta quotidiana nella quale sai già che in qualche modo, *forse*, perderai. Però è *divertente* farlo. E' necessario.

Uso la parola divertente per indicare uno stato d'animo che partendo da un giudizio negativo su alcuni aspetti della realtà che ci circonda e avendo la consapevolezza di far parte di una minoranza non perde in ogni modo il piacere, la gioia e la determinazione della propria azione.

Stanare, attraverso un'azione consapevole quotidiana, quelli che vogliono che tu perda, che vorrebbero che tu perdessi, quelli che in qualche caso ti fanno perdere, obbligarli a svelarsi, far emergere sempre nuove contraddizioni, nuove domande. Questo è il compito che mi sono dato e il mio divertimento maggiore, un'occasione di crescita e di comprensione dell'essere umano e della nostra cultura, unici per me.

Tentare di portare, provocatoriamente, negli ultimi diciotto anni, questo tipo d'esperienza verso la *normalità*, è stato, in fondo, un lungo processo e un tentativo di

distruzione di resistenze culturali, personali e d'idiozie generalizzate inimmaginabili e anche quasi impossibili da elencare. Ma non credo ci siano altre strade credibilmente praticabili quando vuoi fare qualcosa che esula dagli schemi previsti.

Parlo anche, in concreto, di una sorta di distruzione economica, parlo di condizioni economiche assolutamente penalizzanti per chi si occupa e vive di queste esperienze. Questo tipo di teatro è realizzato, nonostante gli aiuti e i contributi, in sostanza con le briciole. Non c'è nessuna relazione reale tra il bisogno di fondi che occorrerebbero e quelli che sono messi a disposizione. Letteralmente, ti viene fatta pagare la scelta di contrapposti a un sistema teatrale e culturale asfittico e mortale. E sarà sempre così. Mi è molto difficile immaginare o addirittura credere, specialmente in Italia, che questo teatro, nonostante la gran qualità dei suoi spettacoli, e il suo forte rapporto con i temi e le problematiche contemporanee, possa mai sperare e ambire a maggiori finanziamenti e riconoscimenti istituzionali.

Il teatro convenzionale avrà sempre la parte da leone e difficilmente qualcuno proporrà di aumentare i finanziamenti per il teatro e la cultura in modo da far crescere un confronto più equilibrato con i diversi modi di intendere la funzione del teatro e della cultura.

Anche se non era il mio obiettivo principale, ma era inevitabile, adesso si parla del Carcere di Volterra come di un carcere pilota per le attività, come di un carcere che è cambiato radicalmente, aperto alla comunità esterna, dove la pena non è solo fine a se stessa e i detenuti, gli agenti e tutti gli operatori hanno un tasso di vivibilità assolutamente migliore rispetto a diciotto anni fa.

Anche questo è uno dei risultati di un gran lavoro di distruzione, di demolizione e non credo ci siano altri termini per rappresentare meglio quello che è accaduto e accade in certe situazioni e in certi luoghi rispetto alle resistenze che s'incontrano.

### *Come operi concretamente?*

Io arrivo con delle proposte. Un tema, un testo, brani su cui lavorare. I detenuti partecipano e scelgono su cosa effettivamente concentrarsi. Portano altri materiali.

Se ripenso a come ho iniziato, era subito chiaro il metodo, anche se poi, naturalmente, ha subito vari adattamenti. Diciotto anni fa avevo come la sensazione che solo con loro, con i detenuti, avrei potuto realizzare il mio progetto. Perché sono persone straordinarie (ma questo, forse, l'ho scoperto dopo).

Il mio progetto iniziale consisteva nella creazione di un teatro, sono entrato in carcere per realizzare il mio teatro, antagonista al mondo intero. Il lavoro in carcere, di solito, pone il problema della saltuarietà dell'intervento, e impegna solo una parte della vita dell'artista. Per me è stato diverso. Credevo che solo con loro avrei potuto realizzare questo teatro, un teatro fatto di *presenza*. Loro non sono professionisti che possono fare le cose a comando: o *ci sono*, con tutti se stessi, oppure io per loro non posso fare nulla.

Loro per me erano il meglio per realizzare il teatro. In realtà, per la società sono il peggio: ma per uno, per me, erano (e sono) il meglio. E' un approccio che serve al gruppo, a costruire il gruppo. Io non volevo lavorare con attori, ma con non professionisti, con gente che avesse molto tempo, curiosità e disponibilità. Certo,

potevo lavorare con non professionisti di altro genere. Ma lavorare in carcere mi sembrava una sfida superiore.

*Sei andato in carcere, quindi, per fondare un teatro 'diverso'?*

Sì, per rifiuto del teatro istituzionale. Se tu non entri in carcere con una necessità e un'urgenza tua, è più facile che l'istituzione ti ponga problemi insormontabili, ai quali prima o poi cederai.

Lavorare su un testo diventa un pretesto: non serve a prendere coscienza del personaggio o eventualmente di un ruolo sociale, ma a un lavoro quotidiano, a mettersi in discussione.

In galera, chi sceglie di fare teatro rinuncia ad andare a fare l'aria, a parlare della pena, forse a progettare rapine. Si mette alla prova su una complessità.

Il rapporto tra attore e regista diventa una relazione di fiducia personale. Io non condivido con loro solo uno spettacolo, ma un percorso di vita. Costruiamo un oggetto in comune, dove ci sono sì personaggi, testo, parole, immagini, ma dove soprattutto si intrecciano rapporti che fanno sì che quegli altri elementi abbiano effetto.

*Puoi spiegare meglio la relazione che instauri con i detenuti?*

Mi interessa l'idea e la pratica di un'arte 'delinquenziale'.

Ho visto, dall'inizio della mia carriera a oggi, tante rappresentazioni assolutamente inutili, banalmente rassicuranti. Ho visto video, filmati, ho letto di registi e artisti, grandi attori che hanno messo in scena certi testi e ho pensato che bisognava trovare una strada diversa. Anche se questo nella società in cui viviamo è in ogni caso compreso e previsto.

Non bisogna, trattandosi di detenuti, avere un'adesione ipocrita e buonista. Questo ci mette al riparo da una troppo facile e offensiva commiserazione. In fondo il mio teatro ha affrontato attraverso la metafora del carcere, fin dall'inizio, il tema del rapporto con la diversità.

Mi piace ricordare un'espressione molto nota di Brecht: "Non lasciatevi sedurre" che mi piacerebbe variare in "lasciatevi sedurre e fate attenzione a non lasciarvi sedurre". La normalizzazione, da cui ancora riusciamo a difenderci, passa attraverso un facile e falso atteggiamento buonista, una sorta di sentimento forzato che tenta di comprendere e inglobare tutto. Un atteggiamento tipico della nostra cultura che ha bisogno di riportare a sé tutte le diversità.

Penso, invece, che debba restare forte l'idea che noi non saremo mai quello che sono gli altri e che per fortuna gli altri non saranno mai completamente come noi. Dovremmo imparare ad ascoltare, comprendere e accettare anche le ragioni dell'altro. A un certo livello si possono opporre all'idiozia e all'arroganza solo atti culturali, portare cultura, azioni simboliche.

La Compagnia della Fortezza, da questo punto di vista, nonostante tutto non esiste ancora. Esiste solo come provocazione, come azione simbolica. Se per esistenza s'intende anche il fatto di vivere, come altri vivono, del proprio lavoro. Questo è il mio divertimento, il mio lavoro: immaginare e lavorare affinché i miei attori-detenuti

facciano qualcosa che sembra non si possa fare e mettano in scena testi che sembrano non dovergli appartenere. Parlino di cose di cui non dovrebbero parlare per il solo fatto di avere un passato delinquenziale.

*Come operi per arrivare allo spettacolo?*

Nelle fasi di lavoro il punto di partenza può essere anche l'improvvisazione. Oppure si possono trovare nel testo parti consone, vicine a ognuno. I detenuti leggono il testo, scelgono e trovano singole parole o situazioni che risuonano in loro, anche se spesso non sanno perché. Trovano nelle parole di altri qualcosa che si radica in ognuno di loro.

Le parti da assegnare le scelgo poi io: corrispondono a dati caratteriali. Non possono essere distaccate e fredde. Devono piuttosto marcare vicinanza: cerco tutto quello che nei personaggi e nelle situazioni può risuonare dentro di loro, gesti, movimenti, pensieri. Negli stimoli esterni, bisogna trovare un buon punto per sé.

Il lavoro decide chi è il primo attore. Ma è importante non far vivere una scelta come emarginate per alcuni: bisogna trovare i modi per rendere condivise tutte le decisioni. Ci sono, evidentemente, delle dinamiche da gestire: ci sono quelli che vorrebbero fare molto, e non ne sono capaci. C'è tutta la dinamica di una compagnia di teatro e poi c'è la dinamica del conoscersi, del relazionarsi in gruppo.

*Pensi che il teatro possa anche essere 'terapeutico'? Ossia che interpretando personaggi diversi da sé si possa mettere in discussione la propria personalità?*

E' troppo semplicistico dire che attraverso un testo i detenuti 'studiano' caratteri diversi da sé e capiscono chi sono, e magari anche gli 'sbagli' commessi: non significa nulla, nella realtà.

Tutto sta nella dinamica del processo; quanto dei loro dati personali, autobiografici, riescono a entrare in questa dinamica.

Io provo a trovare gli spazi per tutti. Ma ci sono spettacoli che sentono più vicini e altri che sentono più lontani. Quando l'obiettivo riesce a diventare comune, gli spettacoli sono più forti. Quando lo spettacolo fa più presa su me che su loro, il risultato è più traballante.

Ogni lavoro cerca di risolvere i problemi aperti da quello dell'anno precedente. Così l'*Opera da tre soldi* cercava di risolvere quelli suscitati da *Amleto*, e così via...

Cerchiamo sempre una motivazione forte, personale; altrimenti il teatro nasce morto, senza l'urgenza di essere espresso.

Cerco di portarli verso un obiettivo comune. Cerco la coesione del gruppo, qualcosa che amalgami i numerosi collaboratori esterni della compagnia e quelli che stanno dentro. E non basta il teatro. Bisogna trovare motivazioni condivise."

*Perché ti poni sempre l'obiettivo di arrivare a uno spettacolo?*

L'obiettivo dello spettacolo è servito all'inizio per costituire il gruppo, poi per coltivarlo e per far conoscere l'esperienza. L'istituzione carceraria diventa un istituto di cultura, che difendi e fai sviluppare facendo spettacoli, mostrando il lavoro dei

carcerarti al pubblico, agli operatori, alla critica, organizzandovi intorno un festival, intrecciando rapporti con la società, con la scuola, con l'università.

Poi difendi e sviluppi quello che hai costruito anche con le regole di lavoro: gli iscritti al teatro sanno che non devono scatenare risse, che devono dimenticarsi di essere detenuti e così via. Altrimenti tutto quello che abbiamo conquistato è messo in pericolo.

C'è un insieme di regole condivise. Il problema non è essere più bravo dell'altro, ma far crescere la compagnia.

L'istituzione ne beneficia indirettamente. Anche se l'obiettivo non è migliorare l'istituzione, ma creare un teatro. Poi, se migliora la vita, si aprono anche più spazi nel carcere.

In realtà l'istituzione e la mentalità distorta che genera devono essere eliminate. Non si mostra il lavoro in pubblico per mettersi in mostra o per avere eventuali benefici nella vita del carcere. Certo, poi ognuno ha la propria motivazione. Ma è necessario trovare quella comune. Nel teatro non ci sono alibi: non puoi fingere, sennò con il pubblico non funziona. E' proprio il contrario del modo di comportarsi che si assume nell'istituzione totale.

Io lavoro sul gruppo e su ognuno di loro, sulle capacità e sui limiti.

#### *Quanto dura il lavoro per uno spettacolo?*

Il lavoro per uno spettacolo si distende per un intero anno, tutti i giorni.

Sarebbe il sogno di tutti gli artisti: avere una compagnia stabile, che possa lavorare senza limiti di tempo. E' un impegno fuori dalle leggi del mercato, quello che tutti i grandi maestri rivoluzionari della scena del Novecento hanno desiderato, da Stanislavskij a Grotowski. Nel carcere crei le condizioni di quei teatri che si chiamavano "teatri liberi".

E' un'utopia che fa bene al teatro e, indirettamente, fa bene a loro, ai carcerati e all'istituzione.

#### *Come ti rapporti, appunto, con l'istituzione?*

Il lavoro con le istituzioni deve proteggere questo spazio. Noi costituiamo un terzo polo tra le guardie e i ladri: importante, perché interrompe il conflitto a due; introduce un testimone, un punto di vista altro da quello istituzionale.

Con le istituzioni ho parlato sempre attraverso il teatro e le sue esigenze. Ho chiesto un luogo, una stanza, e per fortuna me l'hanno data molto piccola, così ho potuto usare tutto l'istituto: alla fine nel carcere di Volterra non c'è spazio dove non ho fatto qualcosa. Ho trattato su tutto, in modo puntiglioso: sulle modalità di accesso al laboratorio, sul tempo, chiedendo il maggior tempo possibile, ragionando su un radicamento e sull'espansione dell'esperienza, facendo tesoro di ogni cosa.

Sono stati importanti anche i contributi esterni: le persone che mi aiutavano a rinforzare la credibilità e la concretezza del teatro. Il carcere riassorbe, ingoia: se inviti un mimo come Bustric a fare i suoi giochi di prestidigitazione, le sue magie, rimetti in moto energie, processi. Il carcere è un buco nero: il teatro è una presenza che può cambiarlo, dargli vita nuova. Far vedere come si può usare la voce,

presentare un artista che usa bene la voce da vicino, non da lontano come la tv, suscita interesse, attenzione e rinforza l'esperienza.

Il carcere, in fondo, è lo specchio di quello che avviene fuori. Mettere al centro la cultura è fuori dal mondo. Perché il buco nero del carcere è uguale a quello che c'è fuori. Il carcere è un microcosmo della realtà esterna. Mutandone le regole, prefiguri una società diversa.

Quello che ti minaccia, dentro lo vedi chiaramente: fuori un po' meno.

*Hai sempre presentato gli spettacoli a un pubblico esterno e hai lottato perché la compagnia potesse portarli in tournée. Perché?*

L'apertura verso l'esterno è importantissima. Verifichi lo spettacolo, l'oggetto a cui hai lavorato, superi gli ostacoli che vengono frapposti, verifichi i rapporti.

Finito lo spettacolo importanti sono le tournée. L'intenzione è quella di non fermarsi mai, tranne che per le vacanze estive. Lo spettacolo non è l'unico obiettivo. E' un punto di partenza. Lo scopo è lavorare insieme. Creare un teatro, cioè un altro progetto di realtà.

L'ambizione è la stessa che avresti in un teatro stabile: trasformare una dinamica sociale, un luogo.

*Il metodo sperimentato all'interno del carcere credi che sia applicabile anche in lavori esterni?*

Quando faccio un laboratorio fuori dal carcere gli iscritti vogliono capire tutto subito. Io sono contro. Dico: lavoriamo, esploriamo, poi si vede. C'è il rischio di perdersi, è chiaro, ma anche di aprirsi e di scoprire. Il tema non è la messinscena dello spettacolo: è altro. Lavorare su una scena è una fase avanzata del lavoro: bisogna arrivarci, sennò si mettono insieme solo degli stereotipi. Lo stesso avviene dentro.

*La tua scelta di "cancellare il carcere" è condivisa dagli operatori dell'istituzione?*

Il carcere nella sua pesante concretezza è la metafora di un carcere più ampio, di una situazione sociale oppressiva, sclerotica, chiusa, escludente.

Il nostro lavoro dà senso anche a chi opera direttamente nell'istituzione. La direttrice del nostro carcere dice: anch'io sono d'accordo che dovete fare solo cultura e non rieducazione. Perché qualcosa si cambia, anche nella realtà carceraria.

Ma questo metodo non è applicabile solo al carcere: è un modello culturale.

Facendo teatro in carcere rifiuto la parola dominante oggi in Italia: "compatibilità".

Guardo piuttosto alle esigenze delle persone. E ai maestri del teatro del Novecento. Il teatro in carcere è un laboratorio di utopia.

Facendo teatro in una prigione io voglio sottolineare il dato culturale e sociale che può portare la gente chiusa là dentro. L'attenzione dei media, il successo

dell'esperienza di teatro in carcere, permette di lavorare contro la marginalità. Il

successo è il piede di porco per riportare il problema fondamentale al centro. Chi

aveva energia, una grande energia, e l'ha usata spesso in una direzione illegale, può direzionarla altrove.

Io cerco di eliminare ogni idea di carcere. Perché il carcere porta sofferenza. Instaurò una libertà, altre regole, che sono quelle del teatro: cercare le abilità, l'energia, al di là della situazione carceraria.

E' un percorso di libertà che vuole rifare le regole della realtà; è una forma di costrizione per rompere i muri, per cercare una via uscita. In carcere è importante confrontarsi con tutto quello che è concreto, che ti mette alla prova.

## 8. Osservazioni non conclusive

Nelle interviste a chi ha sviluppato in questi anni le esperienze più articolate vengono ribadite alcune constatazioni già risultanti dall'indagine più ampia ed emergono ulteriori questioni, indirizzi, suggerimenti.

Il quadro delle sperimentazioni e dei risultati conseguiti appare ricco e frastagliato, ma risaltano anche tutti i problemi di un'attività che non ha ancora avuto un riconoscimento e una strutturazione adeguati, che spesso è soggetta eccessivamente alla discrezionalità degli operatori carcerari e dei responsabili delle istituzioni nonché a vari altri fattori casuali.

Nelle esperienze di punta viene sottolineata più volte l'importanza del teatro in carcere come fatto artistico e in seconda battuta la sua (indiretta) ricaduta trattamentale; viene ribadita l'importanza di saper leggere la realtà che si ha davanti, differente da carcere a carcere, a seconda della popolazione detenuta, se in maggioranza straniera o italiana, se con gruppi strutturati, se con pene lunghe, se costituita da minorenni eccetera.

Le soluzioni, in questo quadro, devono essere trovate dagli operatori volta per volta: non esistono regole valide in ogni caso e in ogni luogo. Devono essere resi omogenei, come abbiamo già sottolineato, la continuità degli interventi e l'impegno delle istituzioni.

Con il teatro si apprendono abilità, linguistiche, manuali, tecniche, interpretative; si lavora sul singolo e sul gruppo; si rompono le consuetudini del carcere, mettendo l'individuo a confronto con se stesso fuori dalle etichette e dai comportamenti malavitosi; si trasformano le funzioni degli spazi ipotizzando luoghi di libertà e scambio laddove vige la separazione, la costrizione, la definizione rigida dei compiti; si trasformano le guardie da depositari della funzione di custodia e repressione in attivi collaboratori dei processi teatrali, in soggetti compartecipi di un dialogo a più voci che tende a scardinare la stessa divisione di ruolo con gli educatori; si sfidano questi ultimi a interpretare in modo differente la loro attività.

Importanti sono i momenti laboratoriali, finalizzati a uno spettacolo che ha ancora più senso se viene replicato più volte, mettendo a confronto gli attori in modo continuativo con un ampio pubblico. La rappresentazione teatrale diventa momento di conoscenza del carcere da parte dei cittadini. Ma fondamentale risultano anche l'attività esterna della compagnia e le tournée, da favorire con normali permessi di lavoro (non con i permessi premio, ma con l'articolo 21).

Il teatro, in definitiva, sembra dare qualcosa che nient'altro è in grado di offrire quanto a capacità di impegno, di autoriflessione, di trasformazione della realtà in cui si vive. Nelle situazioni dove l'esperienza di teatro in carcere è stata percorsa radicalmente e in modo continuativo anche i risultati di cambiamento



dell'atteggiamento dei detenuti e, in certi casi, delle loro stesse vite sono rimarchevoli.

Il carcere da istituto di pena può diventare un istituto di produzione di cultura dove si analizzano a fondo le contraddizioni della società, quelle stesse delle quali la prigione è realtà di punizione e metafora. La prigione può diventare ambito dove si indirizzano diversamente enormi energie in precedenza male utilizzate, compresse nell'organizzazione tradizionale della pena.

Il lavoro nelle case di reclusione, dopo questi anni di intensa sperimentazione, ha bisogno di finanziamenti, di strutture e di regole certe, di interventi ragionati che non cancellino la paradossale libertà che gli artisti sono riusciti a conquistare. Il metodo del teatro presuppone apertura di pensiero e possibilità di azioni non imbrigliate, tempi lunghi di maturazione per una crescita vera, personale, che permetta di affrontare un pubblico; quando è stato radicalmente applicato ha trovato terreno fertile nel luogo della segregazione sociale, della punizione, della privazione della libertà. Ha dovuto conquistarsi i suoi spazi con una dialettica continua con le diverse componenti dell'istituzione. Ha dimostrato di poter aprire nuove possibilità lavorative, non solo nel campo dei laboratori artigianali, di scenotecnica o di illuminotecnica: dalle carceri emergono attori che non hanno nulla da invidiare a quelli che si formano nelle compagnie o nelle accademie.

Naturalmente, è necessario disporre anche di strumenti per valutare il lavoro svolto finora, definirlo con precisione allo scopo di favorire linee di sviluppo coerenti, trasformando il "fai da te" in azione costante ed efficace, valutabile secondo parametri di qualità, da elaborare sulla base delle acquisizioni garantite dalle esperienze di eccellenza.

Ora il teatro in carcere ha bisogno di impostare progetti coerenti, a lungo termine, con una fisionomia artistica ben definita e peculiare, sviluppando gli esperimenti in momenti stabili di produzione e di formazione, avviando lavori in rete con altri soggetti impegnati nei penitenziari, con altri artisti, con strutture educative e lavorative, con le istituzioni del territorio e della cultura. Ha bisogno di essere praticato e riconosciuto come una delle punte avanzate del lavoro artistico e culturale.

## **APPENDICE STATISTICA**

## Nota metodologica

Il Questionario intervista è stato presentato a tutte le strutture carcerarie italiane attraverso il Ministero della Giustizia .

Le risposte ottenute si riferiscono a 113 strutture , oltre il 50% delle strutture contattate.

Il questionario intervista era concepito in maniera mista, cioè con domande chiuse e domande aperte, per poter cogliere a massimo le sfaccettature che presenta il teatro in carcere.

Le tavole statistiche presentate si riferiscono esclusivamente alle domande del questionario intervista con contenuti quantizzabili (valori di frequenze o di intensità), tuttavia la loro lettura consente di apprezzare il fenomeno in tutta la sua ampiezza.

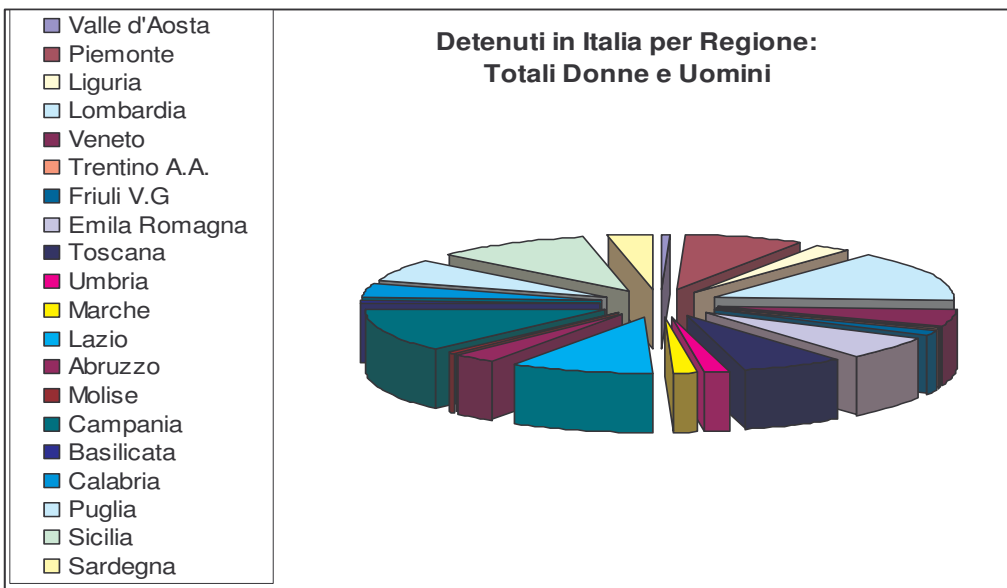
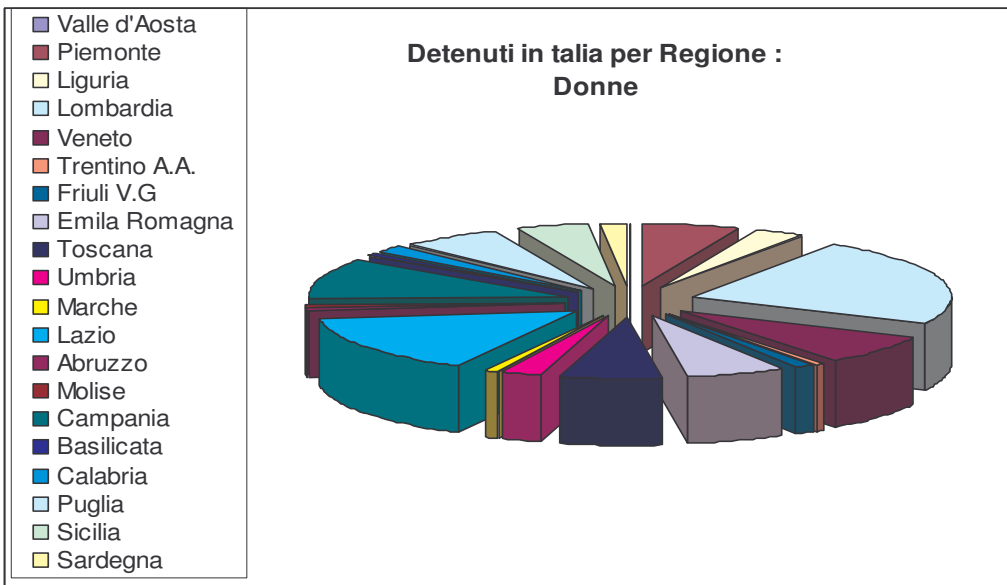
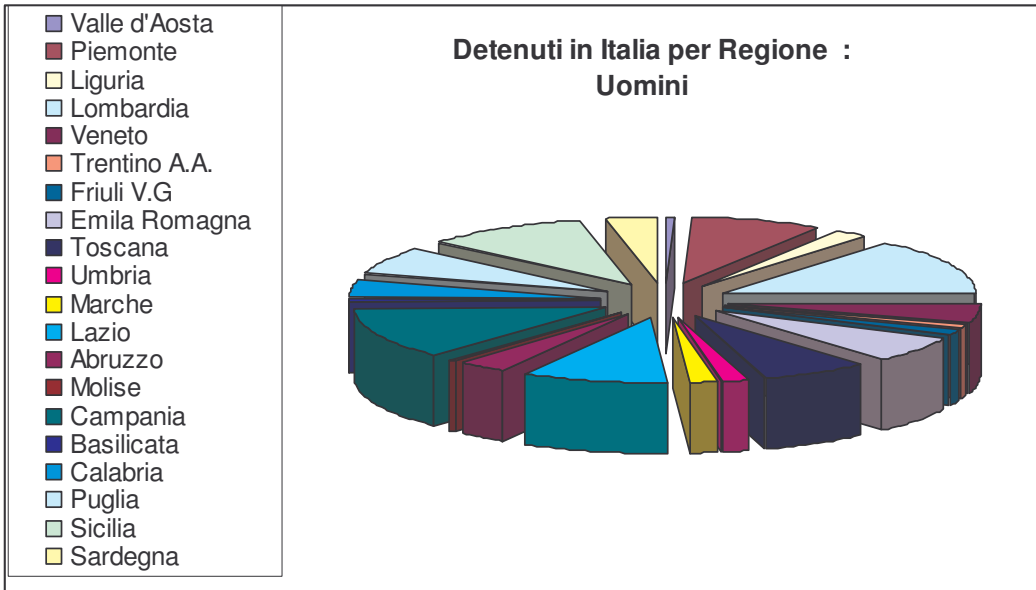
L'attività teatrale in carcere, da quello che risulta da questa inchiesta, coinvolge - direttamente attraverso chi recita e indirettamente considerando i detenuti delle carceri di riferimento - il 58,8% della popolazione carceraria italiana.

Crediamo che siano dati molto significativi e pressoché esaustivi del fenomeno.

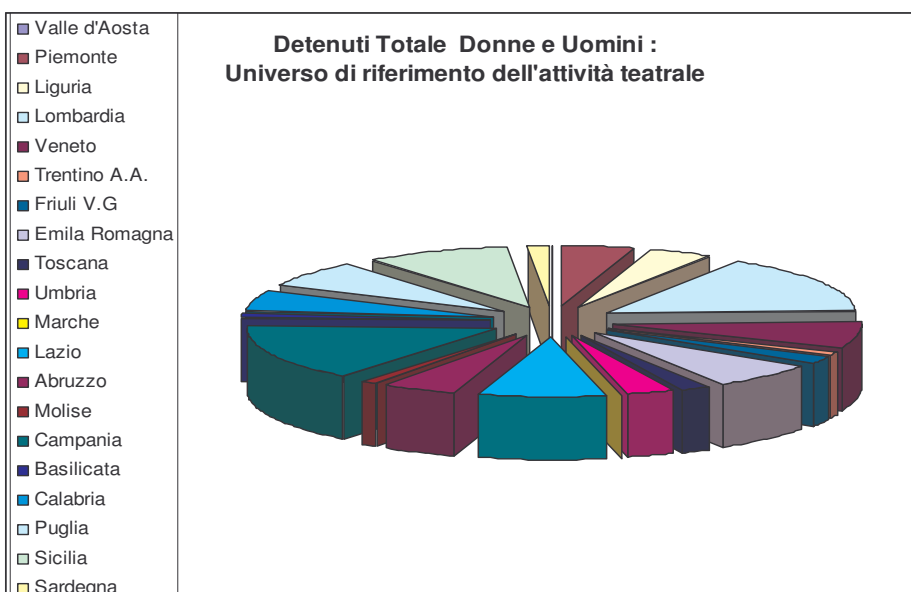
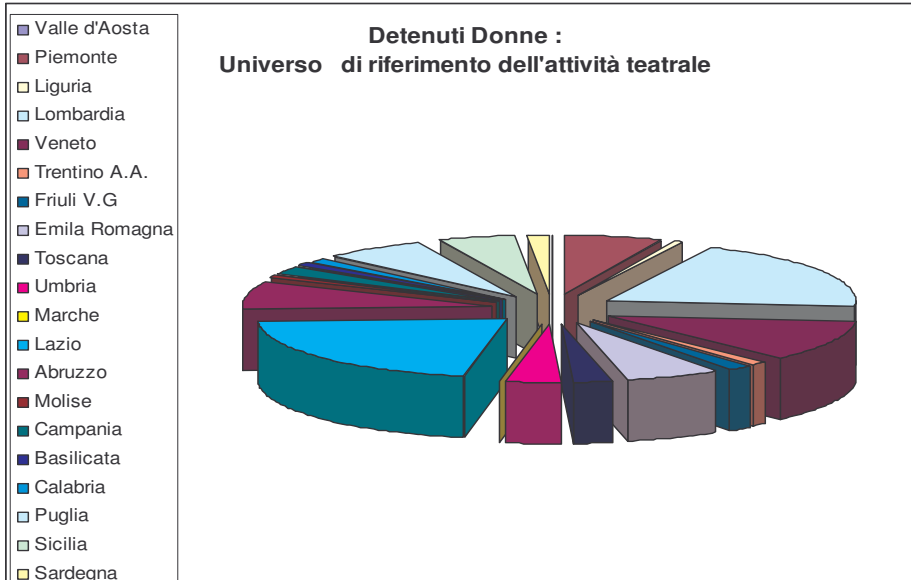
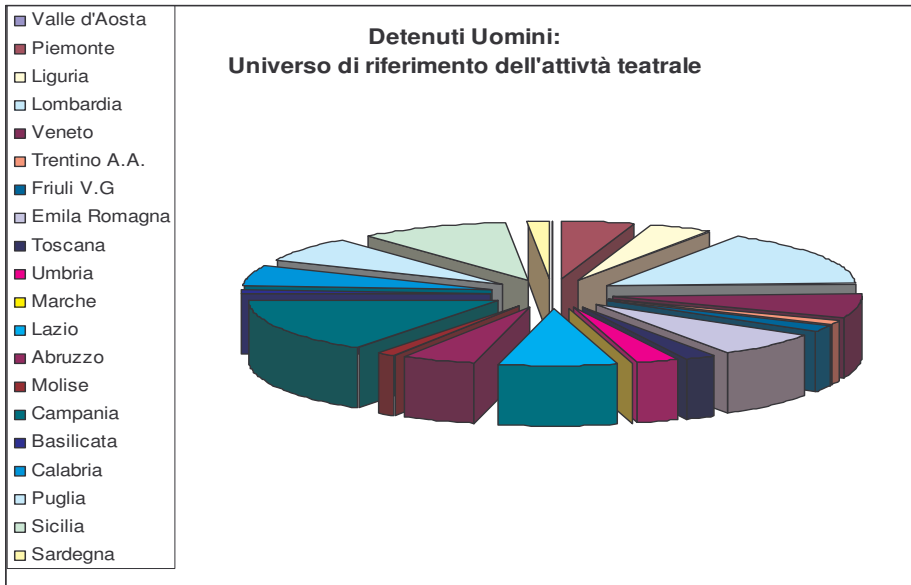
Non sono compresi i carceri minorili, sui quali attualmente è ancora in corso l'indagine

## TAVOLE

<b>Tab 1 Detenuti In Italia per Regione</b>						
	Uomini	%	Donne	%	Totali	%
<b>Valle d'Aosta</b>	261	0,46	0	0,00	261	0,44
<b>Piemonte</b>	4.670	8,30	172	6,02	4.842	8,19
<b>Liguria</b>	1.387	2,47	89	3,11	1.476	2,50
<b>Lombardia</b>	7.953	14,13	660	23,09	8.613	14,57
<b>Veneto</b>	2.643	4,70	215	7,52	2.858	4,83
<b>Trentino A.A.</b>	373	0,66	17	0,59	390	0,66
<b>Friuli V.G.</b>	819	1,46	35	1,22	854	1,44
<b>Emilia Romagna</b>	3.654	6,49	174	6,09	3.828	6,47
<b>Toscana</b>	3.928	6,98	186	6,51	4.114	6,96
<b>Umbria</b>	952	1,69	70	2,45	1.022	1,73
<b>Marche</b>	912	1,62	26	0,91	938	1,59
<b>Lazio</b>	5.344	9,50	434	15,19	5.778	9,77
<b>Abruzzo</b>	1.584	2,82	37	1,29	1.621	2,74
<b>Molise</b>	404	0,72	13	0,45	417	0,71
<b>Campania</b>	7.045	12,52	305	10,67	7.350	12,43
<b>Basilicata</b>	445	0,79	22	0,77	467	0,79
<b>Calabria</b>	2.397	4,26	43	1,50	2.440	4,13
<b>Puglia</b>	3.632	6,45	182	6,37	3.814	6,45
<b>Sicilia</b>	6.061	10,77	128	4,48	6.189	10,47
<b>Sardegna</b>	1.803	3,20	50	1,75	1.853	3,13
	<b>56.267</b>	<b>100</b>	<b>2.858</b>	<b>100</b>	<b>59.125</b>	<b>100</b>
<b>Fonte Ministero della Giustizia</b>	30-giu-05					



<b>Tab n. 2 Detenuti: Universo di riferimento per l'attività Teatrale</b>						
	Uomini	%	Donne	%	Totale	%
Valle d'Aosta	0	0,00		0,00	0	0,00
Piemonte	1620	4,74	120	6,34	1740	4,83
Liguria	1407	4,12	11	0,58	1418	3,93
Lombardia	5333	15,61	372	19,64	5705	15,82
Veneto	2248	6,58	210	11,09	2458	6,82
Trentino A.A.	383	1,12	21	1,11	404	1,12
Friuli V.G	654	1,91	33	1,74	687	1,91
Emila Romagna	2402	7,03	117	6,18	2519	6,99
Toscana	670	1,96	46	2,43	716	1,99
Umbria	963	2,82	71	3,75	1034	2,87
Marche		0,00		0,00	0	0,00
Lazio	2644	7,74	405	21,38	3049	8,46
Abruzzo	1572	4,60	148	7,81	1720	4,77
Molise	415	1,21	7	0,37	422	1,17
Campania	5280	15,45	46	2,43	5326	14,77
Basilicata	413	1,21	20	1,06	433	1,20
Calabria	2003	5,86	20	1,06	2023	5,61
Puglia	2368	6,93	127	6,71	2495	6,92
Sicilia	3301	9,66	95	5,02	3396	9,42
Sardegna	490	1,43	25	1,32	515	1,43
	34166	100,00	1894	100,00	36060	100,00
<b>Fonte Rilevazione diretta luglio 2005</b>						



**Tab n., 3 - GLI ASPETTI STRUTTURALI DELL'ATTIVITÀ TEATRALE**

		Val ass	%
<b>Esistono attività teatrali nel vostro carcere?</b>	yes	89	86,41
	Not	14	13,59
<b>Chi le svolge?</b>	Singolo	20	23,81
	Compagnia teatrale	38	45,24
	Altro	26	30,95
<b>Breve descrizione dei soggetti</b>	prima volta	16	17,78
	Da 6 Mesi	6	6,67
	da 1 anno	7	7,78
	da 2 anni	16	17,78
	da 3 anni	45	50,00
<b>Da Quanto Tempo?</b>	Prima Volta	16	17,78
	Da 6 Mesi	6	6,67
	1 anno	7	7,78
	2 anni	16	17,78
	3 anni	45	50,00
		90	100,00
<b>Con quale ricorrenze e continuità?</b>	settimanale	41	38,68
	mensile	0	0,00
	A progetto	57	53,77
	Altro	8	7,55
<b>Quanti operatori vi sono impegnati?</b>	da 1 a 3	62	63,92
	da 4 a 6	23	23,71
	da 6 a 8	7	7,22
	da 9 a 12	2	2,06
	più di 12	3	3,09
<b>Numero di detenuti vi sono</b>	da 1 a 3	0	0,00



impiegati?			
	da 4 a 6	5	3,57
	da 6 a 8	12	8,57
	da 9 a 12	43	30,71
	più di 12	80	57,14

<b>tab n. 4 GLI ATTORI</b>		Val ass	%
<b>Come sono stati scelti gli attori?</b>	<i>Direttamente dalla direzione</i>	14	9,40
	<i>Indicati dai compagni</i>	13	8,72
	<i>Autosegnalati</i>	73	48,99
	<i>Segnalati dagli operatori</i>	49	32,89
<b>Hanno costituito un gruppo di lavoro stabile?</b>	<i>Si</i>	59	60,20
	<i>No</i>	39	39,80
<b>Il nucleo di lavoro è mutato nel periodo di lavoro</b>	<i>Si</i>	71	75,53
	<i>NO</i>	23	24,47
<b>E' mutato nel tempo?</b>	<i>Si</i>	64	75,29
	<i>No</i>	21	24,71
<b>Grado di coinvolgimento dei detenuti partecipanti</b>	<i>Nessuno</i>	0	0,00
	<i>Basso</i>	1	0,97
	<i>Medio</i>	23	22,33
	<i>Alto</i>	79	76,70

## tab n. 5 LA METODOLOGIA

		Val ass	%
<b>Hanno per finalità la costruzione di uno spettacolo?</b>	<i>Si</i>	94	96,91
	<i>Not</i>	3	3,09
<b>Sono principalmente dei laboratori interni?</b>	<i>Si</i>	85	90,43
	<i>Not</i>	9	9,57
<b>Adegumento del progetto in relazione dalle attese richiesto dall'Amm.Penitenziara</b>	<i>Conflittuali</i>	2	2,38
	<i>Accettate</i>	8	9,52
	<i>Condivise</i>	55	65,48
	<i>promosse</i>	19	22,62
<b>Adegumento edl progetto in relazione alle attese richiesto dai detenuti</b>	<i>Conflittuali</i>	1	1,14
	<i>Accettate</i>	11	12,50
	<i>Condivise</i>	59	67,05
	<i>promosse</i>	17	19,32

tab. n. 6 L'ATTIVITA'

Se l'attività consiste in laboratori interni non aventi per finalità uno spettacolo	Quale è lo punto di partenza?	Testo teatrale	42	55,26
		omanzo	6	7,89
		Storie create da detenuti	26	34,21
		Alytro specificare	2	2,63
Lo Spettacolo	Quale è lo spunto di partenza?	Testo teatrale	61	48,80
		omanzo	13	10,40
		Storie create da detenuti	39	31,20
		Alytro specificare	12	9,60
	Diverse professionalità implicate	Lavoro d'attore	86	29,05
		Scenografia	63	21,28
		Mimo	32	10,81
		Uso di oggetti pupazzi	24	8,11
		Ombre	52	17,57
		Musica	39	13,18
	Tempi di realizzazione	i mese	11	11,11
		2 mesi	14	14,14
		3 mesi	20	20,20
		4 mesi	43	43,43
		5 mesi	11	11,11
	Dove è stato rappresentato lo spettacolo?	Spazio interno al carcere	55	50,93
		Spazio esetrno	44	40,74
		Tournée	9	8,33
	Quanto i risultati hanno soddisfatto gli obbiettivi di partenza?	Per niente	4	4,55
		Sufficientemente	39	44,32
		Molto	39	44,32
		Totalmente	6	6,82

	<b>Grado di coinvolgimento dei detenuti, delle guardie, degli altri operatori, delle direzioni del carcere, eventualmente dei familiari o di altri esteri</b>	<i>Nessuno</i>	0	0,00
		<i>Scarso</i>	19	20,43
		<i>Medio</i>	54	58,06
		<i>Alto</i>	20	21,51
	<b>Eventuali tournée</b>	<i>Si</i>	6	6,45
		<i>No</i>	54	58,06
		<i>Premi ordinari</i>	23	24,73
		<i>Premi speciali</i>	5	5,38
		<i>Altro</i>	5	5,38
	<b>Quanti spettacoli sono stati realizzati?</b>	<i>Anno 2002</i>	26	18,06
		<i>Anno 2003</i>	34	23,61
		<i>anno 204</i>	46	31,94
		<i>Anno 2005</i>	38	26,39
	<b>Quali altre attività svolge l'operatore nel suo normale lavoro esterno ?</b>	<i>Produzione spettacoli</i>	41	19,62
		<i>Attività di animazione teatrale sociale</i>	51	24,40
		<i>Lavoro nella scuola</i>	53	25,36
		<i>Attività di formazione</i>	44	21,05
		<i>Altro</i>	20	9,57
	<b>Iniziativa di corredo dell'attività di teatro in carcere</b>	<i>Pubblicazioni</i>	18	24,66
		<i>Seminari</i>	20	27,40
		<i>Progetti Inrete</i>	21	28,77
		<i>Festival</i>	6	8,22
		<i>Rapporti con l'Università</i>	8	10,96

**tab. n. 7 L'APPROCCIO FORMATIVO**

<b>La Formazione</b>	<b>Viene svolta attività formativa?</b>	Si	40	41,24
		No	57	58,76
	<b>Esiste un programma di formazione definito dalla direzione del carcere?</b>	Si	25	28,41
		No	63	71,59
<b>La formazione per il teatro</b>	<b>Viene svolta attività formativa direttamente finalizzata al teatro?</b>	Si	32	33,68
		No	63	66,32
	<b>Per la preparazione degli attori sono previsti interventi di formazione?</b>	Si	22	25,29
		No	65	74,71
	<b>Viene fatta attività formativa esterna al carcere?</b>	Si	62	65,96
		No	32	34,04

**tab. n. 8 IL SISTEMA DELLE RELAZIONI**

<b>Relazione con le altre attività del carcere</b>	<i>Nessuna</i>	14	15,22
	<i>Bassa</i>	7	7,61
	<i>Media</i>	49	53,26
	<i>Alta</i>	22	23,91
<b>Relazioni cpn gli altri detenuti</b>	<i>Conflittuale</i>	1	0,95
	<i>Nessuna</i>	15	14,29
	<i>Collaborativa</i>	54	51,43
	<i>Con Partecipazione</i>	35	33,33
<b>Relazioni con gli operatori dell'area educativa</b>	<i>Conflittuale</i>	1	1,01
	<i>Nessuna</i>	5	5,05
	<i>Collaborativa</i>	57	57,58
	<i>Con Partecipazione</i>	36	36,36
<b>Relazioni con gli agenti</b>	<i>Conflittuale</i>	2	2,08
	<i>Nessuna</i>	2	2,08
	<i>Collaborativa</i>	65	67,71
	<i>di Condivisione</i>	27	28,13
<b>Relazioni con la direzione</b>	<i>Accettata</i>	6	6,25
	<i>Seguita</i>	13	13,54
	<i>Incoraggiata</i>	23	23,96
	<i>Promossa</i>	54	56,25

**tab. n.9 I FINANZIAMENTI**

<b>Finanziamenti Pubblici</b>	<i>Regioni</i>	18	18,95
	<i>Province</i>	17	17,89
	<i>Comuni</i>	25	26,32
	<i>ASL</i>	3	3,16
	<i>Altri Soggetti</i>	32	33,68
<b>Finanziamenti Privati</b>	<i>Banche e assicurazioni</i>	4	18,18
	<i>Fondazioni Bancarie</i>	14	63,64
	<i>Imprese</i>	0	0,00
	<i>Singole persone</i>	4	18,18
<b>Partecipazione a reti locali</b>	<i>Si</i>	11	18,03
	<i>No</i>	50	81,97
<b>Rapporti con gruppi di volontariato o particolari gruppi esterni</b>	<i>Studenti</i>	21	26,58
	<i>Operatori sociali</i>	31	39,24
	<i>Università</i>	9	11,39
	<i>Altro</i>	18	22,78

**Marzo 2006**



## APPENDICE APRILE 2006

### Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere

Il teatro in carcere è ormai una realtà in molti paesi dell'Unione Europea. Le ricerche sviluppate in differenti nazioni nel corso del progetto *Teatro e carcere in Europa* hanno evidenziato una realtà complessa, ramificata, in evoluzione come il mondo carcerario.

Dall'osservazione delle esperienze più importanti e con maggiori risultati artistici e di sviluppo umano, dalle consapevolezze conquistate sul campo con sperimentazioni e articolati progetti di diversi anni, i partner del programma *Teatro e carcere in Europa* hanno elaborato, dopo un confronto e una discussione avvenuta nel corso del seminario internazionale svoltosi a Volterra il 4, 5 e 6 aprile, un "prontuario" delle buone pratiche per il teatro in carcere.

### Definizione delle esperienze e dei soggetti

- Per teatro in carcere bisogna intendere un'attività innanzitutto artistica che penetra profondamente nelle prigioni, non soltanto ospitando spettacoli di passaggio, ma sviluppando laboratori, producendo spettacoli, facendo formazione teatrale, mostrando gli spettacoli prodotti a un pubblico esterno. Tutti questi passaggi sono fondamentali per la creazione e per mutare le condizioni dei soggetti coinvolti e dell'istituzione. Il lavoro artistico, richiedendo un impegno notevole della persona e del gruppo, mettendo in discussione il tempo e l'isolamento dell'istituzione di pena, può perciò sortire effetti riabilitativi e socializzanti.
- La realtà attuale insegna che per "teatro", in generale nella società e nelle carceri in particolare, non si può indicare oggi un unico genere canonico (il teatro basato su un testo drammatico), ma bisogna intendere principalmente una capacità di sperimentare linguaggi diversi, coinvolgendo profondamente le persone che partecipano al lavoro.
- Guida per i parametri dei futuri interventi possono essere le esperienze pilota che si sono sviluppate nei diversi paesi, da considerare ormai come punti di riferimento pratico e teorico.
- Da tali esperienze si ricava come il teatro possa cambiare il carcere in tutte le sue componenti. Attraverso le attività artistiche migliorano i rapporti tra i detenuti e tra le diverse articolazioni carcerarie; la prigione viene aperta all'esterno, avviando un processo di superamento della sua separazione dalla società. Di conseguenza muta la sua immagine: l'istituto di pena diventa istituto di cultura.

- L'attività teatrale, inoltre, in molti casi si è dimostrata volano di altre iniziative di formazione, lavoro e socializzazione. L'istituto penitenziario si trasforma, così, in centro di una produzione che ha anche ricadute economiche importanti per tutta la comunità; in questa direzione lo stesso detenuto può diventare "risorsa" e non "aggravio economico" per la società.
- Per coordinare le attività, indicare parametri di qualità, permettere un costante afflusso di risorse, in modi meno occasionali di quelli odierni, è opportuno creare nei diversi paesi organismi di coordinamento e indirizzo, sul modello, per esempio, di quelli indicati nel protocollo tra Ministero della Giustizia e Ministero dei Beni Culturali firmato di recente in Italia.

### **L'attività nelle carceri**

- Data l'estrema varietà della situazione delle carceri all'interno di ogni paese e nei diversi paesi dell'Unione, ogni progetto deve essere in grado di leggere la realtà nella quale interviene e operare di conseguenza.
- In questo senso è determinate il giudizio dell'operatore, evidentemente in relazione con le diverse componenti implicate nel lavoro, circa:
  - il luogo dell'intervento (non tutte le carceri hanno spazi adeguati, ma in tutte le carceri possono essere "inventati" spazi per la creazione teatrale);
  - il numero dei detenuti da coinvolgere (a seconda delle situazioni, possono essere preferite condizioni di piccolo gruppo, per sviluppare un lavoro più diretto, o viceversa con ensemble numerosi, per attività più corali);
  - ugualmente varie e con mezzi differenti possono essere le modalità d'intervento a seconda del tipo di carcere in cui si opera, delle condizioni, dei tempi di lavoro e dei soggetti che si incontra;
  - assolutamente libera e non guidata dalla direzione o da altre componenti carcerarie deve essere la partecipazione dei detenuti: sarà il lavoro effettivo a compiere una selezione eventuale;
  - bisogna avere la possibilità di sviluppare progetti coerenti in un periodo adeguato: perciò sono necessari finanziamenti certi e costanti, continuità d'intervento e tempi opportuni;
  - per la riuscita del lavoro artistico ai massimi livelli è necessario poter introdurre in carcere i materiali necessari per il lavoro di prove e per l'allestimento dello spettacolo,

- trovando i modi, di concerto con le autorità preposte al controllo, di superare eventuali difficoltà burocratiche;
- essenziali sono i rapporti con le altre componenti della vita carceraria e con la società esterna agli istituti di pena.

## **Le produzioni**

- Le produzioni hanno come obiettivo il raggiungimento del pubblico esterno e di tutte le componenti carcerarie in rappresentazioni interne ed esterne all'istituto penitenziario. Dalle esperienze maturate risulta evidente il valore lavorativo e socializzante di questo momento, che conclude un percorso di creazione artistica, di applicazione personale, e permette alla società esterna di incontrare in altro modo coloro che ha separato da se stessa.
- I detenuti con i dovuti requisiti di legge devono, perciò, poter uscire dall'istituto, fruendo di permessi per lavoro esterno e di altri strumenti normativi.
- In questo quadro diventa utile e necessaria anche un'attività di tournée degli spettacoli, che può determinare anche una svolta verso una continuità dell'impegno lavorativo dei detenuti e verso una valorizzazione delle risorse investite nei percorsi di professionalizzazione e di produzione.

## **La formazione**

- L'attività teatrale in carcere, se supera il carattere occasionale, deve trasformarsi in progetto di formazione e lavoro, in rete con gli operatori interni, con gli enti locali, con la scuola, con l'università, con altre forze del territorio, nazionali ed europee.
- Deve trattarsi di una formazione a tutto campo ai mestieri del teatro: prima di tutto del fondamento della compagnia teatrale, l'attore, poi anche di scenografi, costumisti, tecnici, drammaturghi eccetera, secondo le propensioni di ognuno.
- Il teatro è stato già importante come terzo polo che ha rimesso in movimento una relazione altrimenti cristallizzata, quella tra personale di custodia e detenuti.
- Si devono, in questa direzione, potenziare le metodologie di formazione integrata e congiunta della polizia penitenziaria, degli educatori e di tutti gli altri operatori a vario titolo coinvolti nello specifico ambito. Ma fondamentale è che siano proprio gli operatori di polizia penitenziaria, in quanto a più stretto contatto con i detenuti, a passare da una funzione di pura sorveglianza a un ruolo "educativo".

## **Finanziamenti**

- L'attività deve poter contare su finanziamenti costanti e sicuri.
- Risorse economiche possono essere attratte verso il carcere creando relazione con altri soggetti attraverso progetti integrati: dagli enti locali, da fonti regionali o statali riguardanti la sanità, la giustizia, la cultura, l'istruzione, la formazione professionale, il welfare.
- Una parte della programmazione dei teatri pubblici deve essere destinata alle produzioni che nascono nell'ambito delle attività di teatro in carcere, così come previste da questo documento.
- In un tale quadro integrato di produzione, creazione ed educazione con ritorni anche economici grazie a rappresentazioni, tournée, progetti di formazione, gli enti locali, quelli regionali e statali dovranno farsi tramite per investimenti di soggetti privati.

## **Reti e circolazione delle esperienze**

- Sono da sviluppare reti tra carceri a livello locale, regionale (vedi l'esempio della Regione Toscana in Italia), nazionale e sovranazionale.
- Buona pratica è mettere in rete le esperienze: creare forum di operatori, laboratori di formazione di personale esterno, far conoscere meglio le esperienze significative attraverso pubblicazioni, materiali video, siti internet, curare periodiche newsletter che diffondono nel mondo esterno l'informazione sulle attività che si sviluppano nelle carceri.
- E' opportuno che non solo gli operatori di diversi paesi possano scambiarsi informazioni: anche gli spettacoli, e quindi i detenuti, devono poter mostrare i loro lavori anche all'estero. Sono da studiare, a livello delle singole nazioni e dell'Unione, gli strumenti legislativi per rendere possibile questo importante confronto.
- Nella prospettiva suddetta si deve aprire un tavolo di confronto con i più importanti festival di teatro europeo per la diffusione delle esperienze di teatro e carcere.

## PUNTI CHIAVE

Compatibilmente con gli ordinamenti vigenti in ogni paese:

- Il teatro in carcere, per ottenere maggiori risultati, deve poter puntare sulla qualità artistica della proposta, senza escludere, comunque, tutte le altre forme e possibilità
- Il teatro deve essere inteso come lavoro e non come intrattenimento
- Deve garantire la formazione professionale dei detenuti come attori e anche come tecnici
- Deve consentire, dove richiesto, tempi lunghi di lavoro
- Gli interventi devono svilupparsi con continuità
- L'attività teatrale deve avviare al lavoro
- Si deve instaurare una stretta relazione tra le diverse componenti della vita carceraria
- Si devono sviluppare progetti in rete con istituzioni del territorio, regionali, nazionali, europee
- Si devono poter produrre, rappresentare e far circuitare spettacoli nel paese e all'estero
- E' necessaria certezza di finanziamenti
- Si devono creare progetti finanziari capaci di coinvolgere diversi soggetti pubblici e privati a livello locale, nazionale, europeo
- Si devono costruire reti tra operatori e strumenti di informazione e diffusione delle esperienze e delle buone pratiche realizzate

**6 APRILE 2006**