

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Lettere Moderne

ESPERIENZE E PROBLEMATICHE DI TEATRO IN CARCERE:
IL CASO BOLLATE.

Tesi di Laurea di
Francesca Angonova

Relatore: Chiar.mo Prof. Claudio BERNARDI

Anno accademico 2002/2003

INDICE

INTRODUZIONE	p.
--------------------	----

PARTE I – CARCERE E TEATRO

I.1. Il carcere in Italia	p.
---------------------------------	----

I.1.1. La legislazione italiana.....	p
--------------------------------------	---

I.1.2. Il trattamento penitenziario.....	p.
--	----

I.2. Un carcere pilota: Bollate.....	p.
--------------------------------------	----

I.2.1. Il progetto Bollate	p.
----------------------------------	----

I.2.2. La struttura architettonica.....	p.
---	----

I.2.3. Le attività trattamentali.....	p.
---------------------------------------	----

I.2.4. Il volontariato: la Sesta Opera San Fedele.....	p.
--	----

I.3. Il teatro in carcere.....	p.
--------------------------------	----

I.3.1. Il teatro in carcere in Italia.....	p.
--	----

I.3.1.1. La compagnia della Fortezza.....	p
---	---

I.3.1.2. Ticvin teatro.....	p.
-----------------------------	----

I.3.1.3. Tam teatro musica.....	p.
---------------------------------	----

I.3.1.4. Il Gabbiano.....	p.
---------------------------	----

I.3.2. Punti di vista sul teatro in carcere.....	p.
--	----

PARTE II – MICHELINA CAPATO SAROTORE

II.1. La formazione e l'attività artistica	p.
--	----

II.1.1. La formazione.....	p.
----------------------------	----

II.1.2. Esiti artistici e professionali.....	p.
--	----

II.1.3. Osservazioni.....	p.
---------------------------	----

II.2. L'esperienza in carcere.....	p.
------------------------------------	----

II.2.1. La collaborazione con l'A.S.L. a San Vittore.....	p.
---	----

II.2.1.1. Problematiche su teatro e tossicodipendenza.....	p.
--	----

II.2.2. La collaborazione con la Società Umanitaria a San Vittore.....	p.
--	----

II.2.3. La collaborazione con la Società Umanitaria a San Vittore e a Bollate...p.
--

II.3. Il metodo.....	p.
----------------------	----

II.3.1. L'unità corpo mente.....	p.
----------------------------------	----

II.3.1.1. Alexander Lowen e la bioenergetica.....	p.
---	----

II.3.1.2. Moshe Feldenkrais e il suo metodo.....	p.
--	----

II.3.1.3. Roy Hart Theatre.....	p.
---------------------------------	----

II.3.1.4. Pantheatre.....	p.
---------------------------	----

II.3.1.5. Method.....	p.
-----------------------	----

PARTE III – L'ESPERIENZA A BOLLATE

III.1. Da E.S.T.I.A. a “Teatrodentro”	p.
III.1.1. L’associazione culturale.....	p.
III.1.2. La cooperativa.....	p.
III.1.3. Gli sviluppi della cooperativa: “Teatrodentro”	p.
III.2. Il laboratorio di teatro	p.
III.2.1. La fase iniziale: febbraio 2001- febbraio 2002.....	p.
III.2.2. Il coinvolgimento dei Reparti: marzo - maggio 2002.....	p.
III.2.3. <i>Concilio d’amore</i> : maggio 2002- dicembre 2003.....	p.
III.2.4. La ripresa del laboratorio: gennaio-maggio 2003.....	p.
III.2.5. Il lavoro sui testi di Testori: Giugno- luglio 2003.....	p.
III.2.6. <i>Dal tuo sangue</i> : settembre-dicembre 2003.....	p.
CONCLUSIONI	p.
APPENDICE	p.
1. Monitoraggio.....	p.
2. Conversazioni con Michelina	p.
3. Conversazione con Francesco Mazza	p.
4. Appunti di un’esperienza	p.
5. Fotografie.....	p.
BIBLIOGRAFIA	p.
MATERIALI E DOCUMENTI	p.
LINKOGRAFIA	p.
RINGRAZIAMENTI	p.

INTRODUZIONE.

Durante una mostra sulla Colombia, una guida parlò della giustizia praticata in alcuni villaggi indigeni colombiani. L'autore di un'azione dannosa nei confronti della comunità, non veniva escluso o allontanato, ma era invitato a riparare insieme alla comunità stessa il danno arrecato.

L'immagine bellissima e, forse, utopica di una società che non si vendica e non esclude, ma accoglie e ricostruisce insieme, è l'immagine guida di questa ricerca.

L'idea di questa ricerca ha origine da un interesse e da un senso di ingiustizia (maturato con gli anni) nei confronti dell'istituzione totale e del processo con cui viene rimossa in un luogo segregato e invisibile una parte della società stessa, quella più scomoda.

Questa realtà, che rivela conflitti e contraddizioni sociali, è fonte di paura, non viene affrontata né compresa: sulla sua esclusione e negazione si pensa così di fondare la propria sicurezza e di salvarsi.

Eppure, delle alternative esistono.

Esistono anche delle realtà che costruiscono ponti e unione tra isole separate e la terraferma.

Uno strumento potente è il teatro. Un esempio è il volontariato.

L'esperienza personale all'interno del carcere di Bollate è stata possibile grazie ad un corso di formazione promosso dall'Associazione Sesta Opera San Fedele, con cui ho iniziato un'attività di volontariato a Bollate, spinta dalla convinzione della necessità e della responsabilità di creare legami tra dentro e fuori, per testimoniare fuori che esiste una realtà interna di persone che comunemente si escludono, e per portare dentro uno spiraglio di fuori.

In seguito ho saputo dell'esperienza teatrale in corso a Bollate, ho incontrato Michelina Capato Sartore e sono stata accolta nel gruppo di teatro del carcere. Così ha preso forma questo lavoro, che si è concretizzato intorno all'esperienza di Michelina Capato Sartore a Bollate.

E' un percorso articolato in tre parti.

Nella prima si cerca di delineare la realtà del carcere inserendola nel suo contesto sociale e culturale: la concezione della pena che fa da sfondo al sistema carcerario, il pianeta carcere in Italia, (con il suo sistema legislativo e i suoi codici di regole scritte e non scritte, le sue figure istituzionali, le sue problematiche), fino a focalizzare l'obiettivo sulla Casa di Reclusione di Bollate, che viene presentata come un fiore all'occhiello della politica penitenziaria in Italia. Si passa poi al teatro in carcere, a partire dalla prospettiva offerta dal monitoraggio tutt'ora in corso, condotto dal Ministero di Grazia e Giustizia sulle esperienze teatrali e musicali negli istituti detentivi italiani e dal protocollo d'intesa con il Ministero per i Beni e le Attività culturali. Il panorama dipinto dai dati mostra un proliferare di esperienze, ma senza distinguere tra ambiti teatrali e musicali e, soprattutto, tra esperienze continuative nel tempo e interventi episodici. Ci sembrava allora ancora più necessario fare memoria storica, parlando almeno delle compagnie teatrali più note, (la Compagnia della Fortezza, Ticvin, Tam Teatromusica, Il Gabbiano, che operano in carcere da tanto tempo e che si sono distinte per continuità, impegno culturale, tentativo di creare contatti con le altre realtà europee e internazionali ...), e ricordando la presenza di molte altre realtà di cui si hanno minori informazioni. Infine, alla luce delle problematiche evidenziate, si propongono alcuni punti di vista e approcci diversi sul teatro in carcere, accennando anche alla situazione europea.

Questa prima parte risulta introduttiva alle altre due, che si concentrano sull'esperienza di Michelina Capato Sartore.

Nella seconda ci si sofferma infatti più approfonditamente sulla figura della Capato, descrivendo sia la sua complessiva attività artistica fino ad oggi, sia il suo metodo di lavoro, frutto di una lunga esplorazione e di collaudo sul campo di molteplici tecniche che vanno dalla bioenergetica di Lowen al teatro di Roy Hart.

Nell'ultima parte si affronterà l'esperienza teatrale a Bollate.

Innanzitutto si parlerà del percorso di E.S.T.I.A., che da associazione di ricerca artistica, entra lentamente in carcere seguendo l'esperienza della sua anima fondatrice, fino a diventare una cooperativa che supporta il lavoro in carcere di Capato Sartore non solo dal punto di vista amministrativo, ma anche sociale e assistenziale. Se ne evidenzierà la progettualità, che spazia da progetti di lavoro per i soci detenuti, a interventi teatrali culturali e formativi per i detenuti di Bollate, alla volontà di aprire e di far incontrare il carcere al territorio.

In seguito si descriverà l'evoluzione del laboratorio teatrale condotto dalla Capato a Bollate, articolando il discorso intorno ai principali punti di snodo dell'esperienza. Si procede in ordine cronologico, ripercorrendone le fasi: l'inizio del laboratorio, il percorso che ha portato allo spettacolo *Concilio d'amore*, la ripresa del laboratorio dopo lo spettacolo, la preparazione di un secondo spettacolo *Dal tuo sangue*. Quest'ultima parte è forse ancora troppo vicina per essere raccontata senza il filtro dell'emotività coinvolta, ma la si ritiene importante e centrale nel porre in luce la costante e veloce evoluzione di questo gruppo.

Nelle conclusioni infine si cercherà di mettere in evidenza non solo l'originalità, ma anche la complessità dell'esperienza di Bollate. Il confronto infine con le altre esperienze e modelli presentati nella prima parte, ci permetterà di capire limiti, potenzialità e prospettive del teatro in carcere in generale.

Seguirà un'appendice in cui si allegano i dati del monitoraggio sulle esperienze teatrali e musicali negli istituti di pena italiani e teatrali in quelli lombardi; si riportano un'ampio estratto di alcune conversazioni con Michelina Capato e un'intervista a Francesco Mazza, un attore che opera tra dentro e fuori a Milano, rilasciatami nella fase iniziale della ricerca. Poi si propongono degli appunti sull'esperienza personale, che nel lavoro di stesura è stata faticosamente ridimensionata per lasciare spazio ad un linguaggio il più oggettivo possibile. In conclusione si mostrano alcune foto degli spettacoli.

In questa tesi sono stati usati molti documenti inediti, tra cui anche appunti personali e materiali di convegni raccolti nel tempo. Internet è stata una delle risorse principali per la raccolta di fonti, sia per la prima parte della tesi (dati inerenti al carcere, approfondimenti su argomenti specifici, articoli e esperienze nazionali e internazionali di teatro in carcere), sia per il capitolo terzo della seconda parte, sui metodi di formazione e di riferimento teatrale della Capato (ad esempio, quasi tutte le informazioni su Roy Hart Theatre, Pantheatre derivano da articoli scaricati dall'archivio web del Roy Hart Theatre o da altri siti collegati e poi tradotti dall'autrice, aggiornati con la ricerca condotta da Samantha Oldani).

Sul teatro in carcere, oltre al materiale raccolto da riviste o da internet, è stato significativo il contributo di Donatella Massimilla, che mi ha lasciato degli appunti di lavoro personali ed è stata disponibile per un confronto verbale, grazie al quale ho potuto comprendere meglio le svolte recenti degli ultimi anni del Ticvin, fondato dalla stessa.

I dati relativi alle attività teatrali e musicali negli istituti di pena italiani sono stati tratti dal sito web del Ministero di grazia e Giustizia; quelli relativi alle esperienze teatrali in

Lombardia sono stati concessi dall'Amministrazione Penitenziaria ad una settimana dalla conclusione del lavoro. Per questo motivo, non è stato possibile verificarli tutti. Si è cercato, infatti, di contattare gli operatori responsabili delle attività teatrali nei diversi istituti, in particolare gli educatori, ma in molti casi occorrevano tempi burocratici molto lunghi per poter ottenere l'autorizzazione a ricevere le informazioni richieste.

Si sottolinea la difficoltà incontrata nel reperimento di materiali di tipo descrittivo e soprattutto valutativo, utili a ricostruire in modo esauriente le singole fasi e le evoluzioni nel tempo di ogni progetto di lavoro di Capato Sartore. Si è attento principalmente a testimonianze scritte redatte dagli organismi promotori degli interventi in carcere, a relazioni stese da Capato Sartore sui singoli progetti condotti dalla stessa e nel confronto verbale, dato che non sempre è stato possibile effettuare interviste, con alcuni operatori dell'Unità Operativa carceri dell'A.S.L. e della Società Umanitaria. Per quanto riguarda la parte sul laboratorio, il materiale è tratto dalla partecipazione personale e dal lungo confronto e scambio con Capato Sartore, testimoniato da interviste.

Avviare una ricerca da un'esperienza personale da un lato è stato particolarmente stimolante, ma spesso l'emotività in gioco e il rapporto di amicizia e di affetto instaurato con i compagni di teatro tendeva a prendere il sopravvento nella stesura.

PARTE I - Carcere e teatro

I.1. Il carcere.

Il carcere moderno nasce come luogo architettonico della detenzione tra il XVII e il XVIII secolo¹ e si afferma come sistema chiuso definito nel corso del XIX secolo.

E' la risposta della cultura illuminista all'esigenza di controllare e di proteggere la società da chi mina il suo ordine e, allo stesso tempo, di rispettare l'umanità riconosciuta in ogni essere umano.

Si spegne infatti "la lugubre festa punitiva"² dell'epoca medioevale: lo squartamento, la gogna, il marchio sono sostituiti dai lavori forzati, dai riformatori, dalla prigione.

La pena non è più costituita dal dolore fisico e dalla violenza sul corpo, ostentata in uno "spettacolo"³ pubblico: diventa dolce e nascosta allo sguardo della collettività, è apparentemente incorporea⁴.

Le nuove punizioni, anche se consistono essenzialmente nella perdita di un bene o nella sospensione di un diritto (ad esempio della libertà, nel caso della prigione), implicano comunque una sofferenza del corpo, evidente ancora oggi, nella privazione affettiva e sessuale, nei disturbi sensoriali, nella debilitazione fisica, nell'isolamento a cui costringe la detenzione⁵. Il corpo viene considerato uno strumento per manipolare,

¹ Cfr SCARCELLA L., DI CROCE D., 2001, p. 344-351.

² FOUCAULT M., 1975, p. 10.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr *Ibi*, pp. 5-19.

⁵ Cfr *Ibi*, pp. 18 e seguenti. Si veda inoltre GONIN D., 1991.

Si legge in COSTA E., 2001, p. IX:

"E' oggi noto come dalla qualità della vita dipenda la qualità della salute e come la qualità della salute è relativa, secondo le ricerche dell'organizzazione mondiale della sanità:

1. all'area fisica: energia e stanchezza – dolore e disagio - sonno e riposo;
2. all'area psicologica: immagine corporea ed aspetto esteriore - emozioni positive e negative – autostima – capacità di apprendimento e ragionamento – memoria e concentrazione;
3. al livello di indipendenza: abilità di spostarsi – attività della vita quotidiana – dipendenza da farmaci e da altri trattamenti medici capacità lavorativa;
4. all'ambiente: risorse finanziarie – libertà, sicurezza ed incolumità fisica – assistenza sanitaria e sociale: accessibilità e qualità – ambiente domestico – opportunità di acquisire nuove conoscenze ed abilità – partecipazione ed opportunità ricreative e di svago – ambiente fisico (inquinamento,rumore, traffico, clima, trasporti);
5. alla spiritualità – religione – convinzioni personali.

“correggere...<<guarire>>”⁶ la mente del colpevole, attraverso “un’educazione totale”⁷ che disciplini e controlli minuziosamente ogni aspetto della sua vita (la gestione del tempo e degli spazi, l’istruzione, il lavoro...)⁸.

Alla persona viene così sottratta la propria “autonomia e libertà d’azione <<adulte>>”⁹, perché l’istituzione assume un potere completo sul suo mondo.

Si pensi ad esempio alla cosiddetta “domandina”¹⁰, una richiesta scritta rivolta alla direzione del carcere per poter ottenere qualunque cosa, da un colloquio con un operatore penitenziario o un volontario, all’acquisto di un bene di prima necessità, alla partecipazione ad attività ricreative...

Dice Erving Goffman:

ogni regola priva l’individuo dell’opportunità di equilibrare i suoi bisogni e i suoi obiettivi in un modo personalmente efficace, entrando nel sistema delle sanzioni¹¹.

Entra così in gioco un sistema di premi e di punizioni, attribuiti rispettivamente in caso di obbedienza o disobbedienza alle “<<regole di casa>>”¹², che fa regredire la persona al livello di un bambino.

L’istituzione conduce l’internato ad un ritorno all’infanzia in un duplice senso, perché da un lato lo disabituava ad autogestirsi il tempo quotidiano, a organizzare e progettare la propria vita; dall’altro premia o castiga¹³.

Si produce una progressiva omologazione e un adattamento della personalità all’istituzione totale che la ingloba, in cambio di ottenerne i benefici, ma, parallelamente, un disadattamento al mondo esterno, di cui non si conoscono più le regole e le abitudini¹⁴.

⁶ FOUCAULT M., 1975, p. 12.

⁷ *Ibi*, p. 253.

⁸ Cfr *Ibi*, pp. 251-281.

⁹ GOFFMAN E., 1968, p. 71.

¹⁰ *I pugni nel muro. Linguaggio e frammenti di vita dei detenuti del carcere di san Vittore*, 2001, p. 51.

¹¹ *Ibi*, p. 67.

¹² *Ibi*, p. 76.

¹³ Cfr *Ibi*, pp. 76-82 e cfr BARALDI C., VOLPINI B., 1995, pp. 145-151.

¹⁴ Cfr GOFFMAN E., 1968, pp. 84-86, BUFFA P., 1998, pp. 233-234. Si legga inoltre CHAPMAN D., 1971 e MATHIESEN T., 1996.

La premialità, inoltre, su cui si fonda lo stesso Ordinamento penitenziario italiano¹⁵, incide sulle modalità di svolgimento e sui limiti della pena. A questo proposito Pietro Buffa, sintetizzando le teorie elaborate dagli autori più illustri sull'argomento, parla del carcere come di una "istituzione selettiva"¹⁶, che tende a privilegiare i soggetti detenuti più dotati di risorse materiali e intellettuali e ad escludere i soggetti più deboli dalle proposte trattamentali. Per questi ultimi si profila la necessità di uniformarsi alle norme stabilite in vista di soddisfare i bisogni primari e i diritti fondamentali¹⁷.

D'altra parte una serie di comportamenti, definiti da Goffman "adattamenti secondari"¹⁸, vengono messi in atto dal detenuto per provare a se stesso di poter ancora dominare e disporre di sé.

Tra i compagni di detenzione si crea una solidarietà reciproca manifesta nel codice verbale e non verbale¹⁹. Inoltre il senso di ingiustizia nei confronti delle punizioni inflitte dall'istituzione, si può trasformare in volontà di vendetta nei confronti della società esterna.

E' il processo del rifiuto di chi ha rifiutato di cui parla Goffman. Si alimenta così un circolo vizioso: al tentativo violento di resistenza e ribellione degli internati esclusi, l'istituzione e la società rispondono con un'emarginazione maggiore e con un inasprimento della pena punizione.

Così il detenuto "si struttura"²⁰ come criminale e come recidivo.

¹⁵ Si vedano, ad esempio, l'articolo 27 sulle "ricompense" e l'articolo 30 ter sui "permessi premio". I permessi premio, aggiunti all'Ordinamento penitenziario dalla Legge Gozzini nel 1986, sono attribuiti "ai condannati che hanno tenuto regolare condotta... e che non risultano socialmente pericolosi...per consentire di coltivare interessi affettivi, culturali o di lavoro. La durata dei permessi non può superare complessivamente quarantacinque giorni in ciascun anno di espiazione" (L. n. 354/1975, art. 30ter).

Sono concesse inoltre, come premi per un "comportamento disciplinato", misure che hanno una funzione educativa, come il lavoro all'esterno, la semilibertà...Si legga PITCH T., 1996, pp. 66 e seguenti. Sulle conseguenze del sistema premiale, si veda MOSCONI G., 1998, pp. 163-164.

¹⁶ BUFFA P., 1995, pp. 231. La prospettiva è quella di MATHIESEN T., 1996, per cui la selezione operata in carcere è il prolungamento e il compimento della selezione operata nella società esterna.

¹⁷ Cfr BUFFA P., 1995, pp. 235-236.

¹⁸ GOFFMAN E., 1968, pp. 82.

¹⁹ La solidarietà si esprime anche attraverso la formazione di un linguaggio specifico, di un gergo difficilmente accessibile a chi non appartiene al gruppo. Un esempio è dato da *I pugni nel muro. Linguaggio e frammenti di vita dei detenuti di San Vittore*, 2001, che è un vero e proprio piccolo dizionario sul linguaggio dell'ambiente carcerario. Cfr anche SERRA C., 2002, pp. 49-79.

²⁰ PRINA F., 2003, pp. 138, cfr anche GOFFMAN E., 1968, pp. 84-86.

I più recenti studi sulla risposta alla devianza nell'epoca contemporanea mostrano come oggi prevalga l'idea di una pena severa e certa garantita dal carcere, fonte di protezione sociale.

E' il modello retribuzionista perfettamente consonante, come vedremo, con i tratti distintivi della società contemporanea.

Si apre a questo punto una necessaria digressione sui diversi significati giuridici e filosofici attribuiti alla pena.

Pur senza addentrarsi in modo approfondito in questo dibattito²¹ di competenza degli addetti ai lavori, indichiamo che alla pena sono attribuite una funzione di retribuzione e una di prevenzione, generale e speciale.

La teoria retributiva²² pone l'accento sul reato.

Con uno sguardo quindi rivolto al passato, risponde al principio del "*malum propter malum, bonum propter bonum*"²³: la pena è concepita come il risarcimento alla società del danno commesso dal colpevole.

Nel senso comune è una sorta di "vendetta pubblica"²⁴, che vuole una pena tanto più dura, quanto più grave è ritenuto il reato.

Si afferma il principio e la necessità di reagire, rispondendo con una punizione, a chi ha infranto la legge. Lo scopo è di frenare il dilagare di comportamenti trasgressivi, considerati

²¹ Per approfondire queste tematiche nei loro contenuti giuridici e filosofici, si legga EUSEBI L. (a cura di), 1989.

In WIESNET E., 1987, si trova una riflessione sulla necessità di una pena orientata concretamente al reinserimento del condannato nella società. L'autore considera la riconciliazione, centro e meta del tema biblico della giustizia e del progetto salvifico cristiano, il fondamento stesso della pena.

²² La teoria retributiva ha tra i suoi più illustri interpreti Hegel e Kant e, anche per questo, è particolarmente radicata nell'orientamento penale tedesco.

Cfr NOLL P., 1989, pp. 30-31.

²³ "male per male, bene per bene". EXNER F. 1989, p. 12.

²⁴ GIRARD R., 1980, p. 31. René Girard confronta il sistema giudiziario contemporaneo con gli strumenti utilizzati dalle società primitive per frenare la violenza.

"Nel sistema penale non vi è alcun principio di giustizia che differisca realmente dal principio di vendetta. E' il medesimo principio ad agire nei due casi, quello della reciprocità violenta, della retribuzione. O tale principio è giusto e la giustizia è già presente nella vendetta, oppure non c'è giustizia in nessun caso. Di colui che si fa giustizia da solo, la lingua inglese asserisce: *He takes the law into his own hands*, <<prende la legge nelle sue proprie mani>>. Non c'è differenza di principio tra vendetta privata e vendetta pubblica, ma vi è un'enorme differenza sociale: la vendetta non è più vendicata; il processo è finito; il pericolo dell'*escalation* è scongiurato." (*Ibidem*).

Nelle società contemporanee c'è una corrispondenza diretta tra colpevolezza e punizione, in quanto l'autore del reato è colui che viene punito.

Nelle società primitive la violenza della punizione non ricade mai sul colpevole, ma su un oggetto estraneo alla colpa, che diventa il capro espiatorio sacrificato per la salvezza della società. Così viene disinnescato il meccanismo della vendetta, "processo infinito, interminabile...Ogni volta che essa si afferma in un punto qualunque della comunità, essa tende ad estendersi e a raggiungere l'insieme del corpo sociale...Ecco perché la vendetta è comunque oggetto di divieto". (*Ibi*, p. 30).

estremamente contagiosi, e di rafforzare l'adesione dei cittadini ai valori dello Stato codificati nelle leggi²⁵.

La concezione preventiva, guardando al futuro, considera la pena non solo come retribuzione, ma anche come forma di tutela della società.

Si distingue in "prevenzione generale"²⁶, con una funzione essenzialmente intimidatoria nei confronti della collettività sociale (si esortano i cittadini a non commettere reati, attraverso la paura della punizione) e in "prevenzione speciale"²⁷. Quest'ultima vuole persuadere il condannato, con il timore della condanna, a non violare la legge e in seguito ad accettarla e a rispettarla.

Nell' Ordinamento penitenziario italiano, la prevenzione speciale si identifica con la rieducazione. La prevenzione speciale, quindi, in primo luogo si deve rivolgere all'autore del reato, secondariamente è in favore della società, la quale si deve occupare di confermare il suo legame con colui che lo nega, rompendolo. Solo così, mantenendo la solidarietà con il colpevole, ci si può aspettare che questo assuma la propria responsabilità nei confronti della società stessa²⁸.

²⁵ Cfr MAIDECCHI D., 2002, p. 82-84. Qui viene sottolineato che l'inasprimento delle pene e il loro valore esemplare non prova una diminuzione degli indici di criminalità. Si legga anche MARGARA S., 2003, pp. 20-26.

²⁶ FAZZIOLI E., 2001, p. 46.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Una prospettiva interessante è offerta da NOLL P., 1989, pp. 38-55, che legge la funzione preventiva della pena nell'ottica della *corresponsabilità*, cioè della responsabilità condivisa dello stato e del singolo cittadino. "Punto di partenza è la convinzione che la pena rappresenti un accadimento di tipo interpersonale fra la società e l'agente di reato. L'uomo non è pura individualità bensì si appoggia, fin dall'inizio della sua esistenza, al suo prossimo; pertanto non ha di fronte, in primo luogo, un ordinamento astratto, come se fosse isolato, bensì altri uomini. (...) La dimostrazione che la pena potrebbe aver senso solo nel contesto di una corresponsabilità di tutti verso tutti può essere svolta...anche dal punto di vista della *sociologia criminale*. Ogni tempo, ogni società ha la sua specifica criminalità, che la segue come la sua ombra. Il legame di questa criminalità con le condizioni e gli atteggiamenti della società non è casuale, né ciecamente determinato...L'agente di reato, in certa misura, delinque come rappresentante della società. Ciò non fa sì che egli sia scusato...ma costituisce il fondamento della corresponsabilità sociale. A titolo di esempio possono essere citate certe forme di criminalità tipiche della società del benessere in particolare quelle di certa criminalità giovanile. Mediante il suo palese consumismo la moderna società del benessere non dà solo un cattivo esempio, ma genera continuamente tentazioni per coloro che si reputano esclusi dai supposti benefici.

L'idea della corresponsabilità non offre alla pena soltanto un quadro di riferimento, ma le dà un contenuto morale ed è altresì in grado di garantire una via d'uscita all'antica disputa fra repressione e prevenzione...La pena è sempre reazione a qualcosa, essa ha sempre efficacia intimidativa su agenti potenziali di reato, ma nel contempo appartiene alla sua natura originaria l'idea della correzione, quale si manifesta in particolare nella punizione educativa all'interno della famiglia che è assai meno lontana dalla punizione <<pubblica>> di quanto comunemente si ritenga." (*Ibi*, pp. 40-42).

Cfr *Ibi*, pp. 29-55.

Peter Noll, dà alcuni suggerimenti concreti, perchè si possa realizzare questa teoria. Fulcro della pena devono essere le relazioni. Innanzitutto la pena deve permettere al condannato di continuare le sue relazioni personali, in particolare con la sua famiglia. Ogni persona condannata, soprattutto se recidiva, dovrebbe essere affidata da un assistente che lo accompagni in tutto il percorso: dall'arresto, al processo, fino

La società globalizzata non possiede le caratteristiche per realizzare la funzione preventiva della pena.

Tra gli elementi che descrivono la “postmodernità”²⁹ attuale, spicca infatti “l'imperativo dell'individualizzazione”³⁰. Si tratta, secondo Bauman, di

un destino, non una scelta, un compito accollato a ciascun attore sociale cui non può sfuggire, ma soprattutto delle cui conseguenze egli è unico responsabile³¹.

Scompare in pratica la logica della corresponsabilità sociale. Non spetta più alla società e alle istituzioni statali accompagnare, assistere, contenere e, in caso, rieducare la persona.

L'individuo è solo: unico responsabile delle sue azioni, delle sue debolezze e dei suoi fallimenti, è anche l'unico a potersi e a doversi aiutare³².

In questo contesto si spiegano le ragioni di un generalizzato disinteresse a politiche sociali, che potrebbero prevenire fenomeni di devianza e criminalità, e di un investimento nelle politiche criminali, nel rafforzamento delle misure di controllo e di sicurezza.

Il “mito della pubblica sicurezza”³³, associato alla promessa del carcere per i delinquenti, nutre l'economia: offre nuovi posti di lavoro (le forze di polizia...) e

all'esecuzione della pena e alla fase successiva al rilascio. La convinzione è che “un simile legame di tipo personale...ha una straordinaria efficacia dal punto di vista della prevenzione, come dimostrano molti casi di presunti delinquenti abituali che per questa via, terminato il periodo di restrizione della libertà, si sono staccati dalle precedenti esperienze”. (*Ibi*, p. 51).

Inoltre l'autore propone istituzioni aperte e non chiuse per chi viene punito per la prima volta.

²⁹ PRINA F., 2003, p. 21.

³⁰ *Ibi*, pp. 28.

³¹ *Ibidem*. La citazione è di Franco Prina che riporta il pensiero di Bauman senza dare riferimenti bibliografici precisi. Tra i testi a cui Prina fa riferimento si considerino BAUMAN Z., 1999a, BAUMAN Z., 1999b, BAUMAN Z., 2002.

³² Cfr *Ibi*, pp. 21-30.

Prina in queste pagine e nelle seguenti, propone un'analisi dettagliata delle caratteristiche dell'uomo e della donna nel contesto dell'attuale società contemporanea, riferendosi ad un ampio ventaglio di autori che negli ultimi anni hanno contribuito a questa riflessione.

Accanto all'estrema libertà e alle possibilità offerte all'individuo per realizzarsi, propria di questo periodo storico, (si pensi alla potenzialità delle fonti di conoscenza e di comunicazione, alle molteplici possibilità di scelta...), c'è un'estrema frammentazione dell'individuo e delle esperienze, tanto che nella realtà o nella virtualità è possibile condurre vite parallele. Inoltre la libertà si riduce a libertà di consumo, la scelta all'oggetto da consumare prioritariamente. Riportando il pensiero di Bauman, Prina evidenzia come anche molte relazioni interpersonali diventano oggetto di consumo, da usare e gettare nel “contenitore” del mondo, così come si fa con le cose.

La festa dei consumi e delle possibilità, pur riguardando potenzialmente tutti, esclude la maggior parte della popolazione mondiale, priva delle risorse economiche e culturali per poter accedervi, determinando ulteriori

ingrassa le industrie dei sistemi di allarme, dei videocitofoni, delle telecamere, delle armi e, per quanto riguarda gli Stati Uniti, quelle delle carceri private³⁴.

Contemporaneamente, come sostengono molti autori, garantisce il consenso politico. La politica infatti preferisce agire sull'applicazione di norme restrittive e di controllo volte alla lotta contro la criminalità, che sono più visibili all'opinione pubblica e che costituiscono quindi "un forte potenziale elettorale"³⁵.

In questo scenario il carcere assume un posto centrale come strumento punitivo, perché, dice Giuseppe Mosconi, contiene in sé

un enorme e variegato potenziale di produzione simbolica. Ad esso si riferiscono le immagini del pericolo, della sicurezza, del castigo, del nemico, dell'autorità e dell'autorevolezza del diritto e dello stato, dell'onestà, della giustizia ed altro ancora³⁶.

I.1.1. La legislazione italiana.

Il quadro dell'attuale sistema carcerario italiano è fondato sulla legislazione che lo regola.

La Costituzione italiana dice:

Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono uguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua e di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali.

E' compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese³⁷

La responsabilità penale è personale.

problematiche. (Si intende sia il mondo non occidentale, sia le fasce sociali più emarginate e povere della stessa società occidentale). Si veda *Ibi*, pp. 37 e seguenti.

³³ *Ibi*, p. 111.

³⁴ Cfr *Ibi*, pp. 138 e seguenti.

³⁵ *Ibi*, p. 111.

³⁶ MOSCONI G., 1998, p. 3.

L'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva. Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato.

Non è ammessa la pena di morte, se non nei casi previsti dalle leggi militari di guerra.³⁸

Alla luce della nostra Costituzione si possono considerare gli orientamenti della legislazione italiana e del senso comune in materia penitenziaria, che puntano ai due poli della rieducazione e difesa della società.

Al centro c'è la persona umana, punto focale da cui leggere le normative vigenti e la filosofia che le anima³⁹.

La nostra Costituzione, infatti, garantisce il rispetto dei diritti e della dignità della persona, vietando innanzitutto pene⁴⁰ “contrarie al senso d'umanità”⁴¹, prima tra tutte la pena di morte – ancora prevista tuttavia nelle leggi militari di guerra -, estrema negazione dell'uomo⁴².

In secondo luogo, prevede che la pena sia un percorso rieducativo.

In questa prospettiva, si può dire che la prima forma di tutela della società e di cura della legalità è espressa dall'articolo terzo della costituzione, citato sopra: assicurare a tutti i cittadini le condizioni economiche e sociali, che permettono effettivamente, non solo idealmente, la libertà e lo sviluppo della persona e la sua partecipazione alla vita sociale, politica ed economica. In quest'ottica è necessario che il governo intraprenda delle scelte politiche in campo economico, sociale e culturale, volte a combattere quei fattori che alimentano la devianza e l'emarginazione⁴³.

Rispetto della dignità umana e funzione rieducativa della pena non sono però delle realtà, ma sono degli obiettivi da perseguire: teoricamente affermati, ma spesso negati nella pratica.

Il tentativo di dare corpo ai principi costituzionali⁴⁴ e internazionali (vedi le Regole Minime dell'O.N.U.⁴⁵) di trattamento umano dei detenuti, ha innescato un processo sociale e

³⁷ *Costituzione italiana*, art. 3.

³⁸ *Ibi*, art. 27.

³⁹ Cfr FAZZIOLI E., 2001 e MAIDECCHI D., 2002.

⁴⁰ Le pene possono essere pecuniarie (ammenda e multa) oppure detentive (arresto, reclusione, ergastolo), in base alla gravità del reato. Cfr CODICE PENALE, Art.17, 18, 19 e seguenti.

⁴¹ Art. 27, comma secondo, Cost.

⁴² Cfr *Ibi*, comma terzo.

⁴³ Cfr anche MARGARA A., 1996, p. 57 e seguenti.

⁴⁴ Per le diverse interpretazioni dei principi costituzionali si veda MAIDECCHI D., 2002.

culturale⁴⁶ di riforma che inizia negli anni del dopoguerra e che in Italia sfocia nella promulgazione dell'Ordinamento Penitenziario con la legge n. 354 del 26 luglio 1975.

I nuovi orientamenti di rieducazione dei detenuti hanno accolto anche proposte provenienti dal mondo del volontariato⁴⁷, accanto a iniziative sperimentali condotte nei singoli istituti detentivi⁴⁸ e ai contributi politici e legislativi⁴⁹.

La legge è alla base dell'attuale ordinamento penitenziario italiano, accanto al Regolamento Esecutivo emanato con Decreto del Presidente della Repubblica il 30 giugno 2000 per tentare di dare maggior concretezza all'ordinamento del 1975.

I nuovi contenuti della riforma, incentrata sul trattamento educativo individualizzato del condannato, (argomento che affronteremo in seguito), non trovarono immediata applicazione⁵⁰.

⁴⁵ Le Regole Minime per il trattamento dei detenuti furono approvate il 30 agosto 1955 nel Primo Congresso internazionale delle Nazioni Unite. Proponevano ai vari paesi delle direttive di massima, che volevano salvaguardare i diritti umani dei detenuti e il valore umanitario e non affittivo della pena.

Il Consiglio d'Europa adottò il testo integralmente nel 1973. Successivamente, nel 1987, furono elaborate le Regole penitenziarie europee, che, pur conservando i principi ispiratori delle Regole Minime, apportavano modifiche e ampliamenti alla luce dell'esperienza pratica e degli studi effettuati negli anni intercorsi.

Insistevano soprattutto sul trattamento in direzione del reinserimento sociale, sottolineando l'importanza del coinvolgimento del territorio e della cooperazione con i servizi sociali.

Cfr SABATTINI A., 1999b, pp. 46-49.

⁴⁶ Cfr SABATTINI A., 1999a, pp. 5-10 e BREDA R., 1999b.

L'esperienza del dopoguerra, secondo BREDA R. e SABATTINI A., incise notevolmente sullo sviluppo dei nuovi orientamenti delle scienze umane, in particolare della psicologia e della sociologia, che introducevano un'analisi più complessa dei fenomeni della devianza e del disadattamento, considerati non più frutto di colpe individuali, ma risultato della corresponsabilità sociale. Si riteneva che un individuo maturasse un atteggiamento di adattamento sociale, vivendo esperienze positive nel contesto familiare e sociale. L'affetto e il senso di protezione ricevuto dalla famiglia, accanto a opportunità sociali educative, culturali, ricreative offerte dalla scuola e dagli ambienti del territorio, contribuiscono alla formazione di una personalità adulta, capace di affrontare la realtà, di accettare gli insuccessi e di superare gli ostacoli.

In quest'ottica, di fronte a comportamenti negativi o "antisociali" (SABATTINI A., 1999a, p. 8), si profilava la necessità di percorsi rieducativi e non esclusivamente disciplinari o repressivi.

Anche gli altri settori dell'esclusione sociale, in particolare la malattia mentale, erano attraversati da movimenti di cambiamento, che diedero esito nel 1978 alla legge Basaglia.

La legge sanciva la chiusura dei manicomi e il diritto alla cura e all'integrazione sociale dei malati di mente, determinando l'apertura degli ospedali psichiatrici al territorio.

Sulle principali teorie della devianza emerse negli anni 1950-1975 si legga BAROLA A., FOÀ D., RUTELLI P., 1979.

⁴⁷ Cfr DAMOLI E., LOVATI A., 1994, pp. 52-53.

⁴⁸ Cfr SABATTINI A., 1999b, pp. 28-32.

⁴⁹ L'iter politico e legislativo ha avuto inizio con un'indagine avviata dal governo per valutare le condizioni delle istituzioni detentive italiane, in vista dell'elaborazione di una nuova legge in materia penitenziaria che sostituisse quella in vigore, risalente al 1931.

In questa fase, negli anni Cinquanta, fiorirono studi e convegni che contribuirono a diffondere i temi della riforma anche nell'opinione pubblica.

Nel 1960 fu presentata dal Ministro di Grazia e di Giustizia Gonella la prima proposta di legge, che conteneva già i cardini della legge approvata nel 1975. Il disegno legge di Gonella subì un percorso altalenante: decadde, venne poi ripreso e rielaborato con modifiche, fino all'emissione della legge 354/1975.

⁵⁰ In LATTANZI BATTISTACCI F., 1982 si trova una testimonianza cruda delle condizioni detentive tra gli anni Settanta e Ottanta, interessante anche perché è offerta dal punto di vista di un agente di custodia. Si legga inoltre RIZZO A. (a cura di), 1995.

Le strutture inadeguate⁵¹, il personale educativo carente e impreparato a sostenere la carica innovativa della riforma, il cambiamento dello scenario sociale e storico con la violenza degli anni di piombo e l'estensione della criminalità organizzata, rallentarono, secondo alcuni, l'applicazione dei principi di umanizzazione e di socializzazione della pena⁵².

Da un'altra visuale Giuseppe Mosconi sostiene invece la "non riformabilità del carcere"⁵³.

"Il carcere è un residuo marginale, anonimo e poco considerato dalla società, ma, allo stesso tempo, ne è lo specchio più fedele"⁵⁴: viene infatti usato come contenitore per nascondere e allontanare quelle persone che rappresentano i "problemi che la società non riesce a gestire"⁵⁵.

In quest'ottica Mosconi parla della necessità non di una riforma del carcere, ma di una sua "progressiva estinzione"⁵⁶ attraverso un'apertura del carcere alla società e attraverso l'estensione di misure alternative alla detenzione⁵⁷.

Parallelamente occorre chiuderne "le vie d'accesso"⁵⁸, incidendo sulle radici di ordine sociale, economico e culturale dei processi che portano alla criminalità e alla devianza⁵⁹.

Negli anni successivi al 1975 si sono susseguiti innumerevoli provvedimenti normativi, alcuni in continuità con i principi espressi nella riforma, che culminarono con la legge Gozzini, altri di ordine repressivo e restrittivo. La legge n. 683 del 1986, comunemente detta Gozzini dal nome di uno dei suoi più grandi ideatori, confermò e tentò di ampliare la possibilità di applicazione dei principi dell'ordinamento penitenziario. Si concentrò

⁵¹ Cfr SCARCELLA L., 2002, p. 341.

⁵² Cfr BREDA R. 1999b, pp. 79-85.

⁵³ MOSCONI G., 1998, p. 3.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibi*, p. 206.

⁵⁶ *Ibi*, p. 235. Cfr anche le pagine precedenti dove l'autore dà riferimenti bibliografici su altri sostenitori dell'abolizione del carcere, come HULSMAN L., BERNAT DE CELIS, 1982.

⁵⁷ Le misure alternative sono quelle misure e sanzioni che sono proposte in alternativa alla detenzione del reo in una struttura carceraria. Permettono al reo di stare all'interno della comunità, pur limitando la sua libertà personale attraverso il controllo e l'aiuto di personale specializzato. In Italia le misure alternative sono state introdotte con la legge n.354/75; le altre leggi più importanti sulla concessione delle misure alternative sono la Gozzini del 1986, come vedremo, e la legge Simeone del 1998. Gli articoli 47-58 *quater* del Regolamento Penitenziario (DPR 230/2000), contengono le regole vigenti attualmente su tali misure (detenzione domiciliare, semilibertà, affidamento in prova al Centro di Servizio Sociale per Adulti...).

Sulla concezione delle misure alternative nel sistema penale italiano, si consiglia la lettura di PEDRINAZZI A., 2002. Per chi volesse conoscere le radici delle origini delle misure alternative in Europa, quali siano i principi ispiratori e confrontare i diversi modelli europei, si consiglia PEDRINAZZI A., 2003c.

Per approfondire storia, competenze e problematiche del C.S.S.A. si legga BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999.

⁵⁸ MOSCONI G., 1998, p. 7.

⁵⁹ Cfr COPPOLA C., 1999, pp. 224-236. E' una strada che appare oggi anacronistica data l'impotenza della politica a contrastare le dinamiche della globalizzazione a cui prima si è accennato e per cui rimandiamo a PRINA F., 2003.

soprattutto sull'apertura del carcere alla società, da una parte introducendo i permessi premio⁶⁰, dall'altra ampliando i presupposti per l'applicazione delle misure alternative alla detenzione, prescindendo dalla tipologia del reato commesso, e facilitando la tendenza alla decarcerazione⁶¹. Le armi utilizzate dalla Gozzini per raggiungere il suo intento erano un maggior potere attribuito alla Magistratura di Sorveglianza⁶², per sottrarre l'egemonia decisionale all'Amministrazione penitenziaria, e la premialità per persuadere i detenuti ad attenersi ad una condotta disciplinata e così meritoria dei benefici⁶³. In ogni caso, pochi anni dopo furono applicate severe restrizioni ai benefici della legge Gozzini. Le leggi più dure e restrittive furono varate nel corso degli anni 1990-1993 nei confronti dei condannati per reati gravi di terrorismo e di criminalità organizzata di stampo mafioso, in risposta alla *vox populi* che richiedeva pene certe e più dure. La Magistratura di Sorveglianza subì un ridimensionamento dei suoi poteri e il tipo di reato commesso divenne elemento discriminante per l'assegnazione di benefici⁶⁴.

Collocando le leggi nel contesto storico in cui sono state emanate, si coglie il loro carattere di emergenza, di soluzione tampone al problema del momento: le rapine negli anni Sessanta, la violenza politica negli anni Settanta, la criminalità organizzata nel corso degli anni Ottanta, per arrivare alla corruzione politica degli anni Novanta.

A pagarne le spese, di volta in volta, furono, e continuano ad essere, tutti i detenuti, che videro una forte limitazione nell'applicazione dei benefici e delle misure alternative previste⁶⁵.

⁶⁰ Si è già parlato dei permessi premio, che estendono la possibilità di uscita dal carcere, concedendo giorni di libertà da trascorrere con la famiglia o per motivi di lavoro o per altre ragioni che favoriscono il trattamento risocializzante. Cfr il già citato art. 30ter, L. 354/1975. L'articolo 30 ter è stato utilizzato in diversi casi, (Compagnia della Fortezza, La Nave dei folli), per poter permettere agli attori detenuti di rappresentare alcuni spettacoli all'esterno del carcere. I permessi di uscita dal carcere previsti precedentemente riguardavano esclusivamente situazioni di estrema gravità, come il pericolo di vita del coniuge o di un familiare stretto.

⁶¹ La legge Gozzini prevede la riduzione della pena di 45 giorni per ogni semestre di detenzione, se il detenuto "ha dato prova di partecipare all'opera di rieducazione" (L. n. 354/1975, art. 54). La riduzione prevista precedentemente era di 20 giorni ogni sei mesi. Cfr GOZZINI M., 1988, p. 38.

⁶² Cfr *Ibi*, pp. 81-82.

⁶³ Dal punto di vista di Mario Gozzini non si può fare a meno della logica premiale perché è insita in tutti i sistemi punitivi, non soltanto in quelli carcerari. Tra i maggiori critici alla logica della premialità, considerata ambiguità e dannosa per il recupero effettivo dei detenuti, è MOSCONI G., 1998, pp. 112- 118. Si veda p. 10 di questa tesi.

⁶⁴ Si tratta ad esempio della L. n. 203/1991 e della L. n. 356/1992, che capovolsero le linee fondamentali della Gozzini. La legge 356/1992, inoltre, decise di usare le misure alternative per spingere i mafiosi a collaborare con la giustizia.

Cfr BREDI R., 1999a, pp. 104-108 e MOSCONI G., 1998, pp. 119-124.

⁶⁵ Cfr PRINA F., 2003, p. 146.

A conferma di quanto detto, si riportano alcuni dati sul numero della popolazione detenuta: dai 26.000 detenuti nel 1978, si passa a 35.000 nel 1982, 41.000 nel 1985, fino a una progressiva discesa nel 1988 con 30.000 detenuti e 25.000 nel 1990, gli anni di maggior applicazione delle misure alternative (la legge Gozzini è del 1986).

Dopo il 1990 si assiste ad un'impennata altissima nella crescita della popolazione detenuta, in corrispondenza delle leggi restrittive di quegli anni: il numero dei detenuti sale a 50.000 nel 1993, si stabilizza a 52.000 dal 1995 al 1998, fino ad arrivare a 55.275 nel 2001 e ai 56.403 nel giugno 2003 attuali⁶⁶.

Il dato più interessante è che sembra non esserci “rapporto di connessione tra tassi di carcerazione e pericolosità sociale di chi è detenuto”⁶⁷: le carceri sono affollate da persone, molte delle quali straniere, che devono scontare pochi anni di pena per aver commesso reati minori⁶⁸.

E' contro la microcriminalità che sono puntati attualmente i riflettori della pubblica sicurezza: si tratta dei reati minori (furti, reati connessi alla droga, scippi...), che avvengono per lo più in strada, spesso ad opera di immigrati⁶⁹. Gli umori fluttuanti dell'allarmismo,

⁶⁶ Cfr *Ibidem* e BREDA R., 1999a, p. 95 per i dati fino al 2001.

Cfr *I numeri*, 2003, p. 15, dove è riportata la presenza di 57.277 detenuti nello stesso periodo, giugno 2003. I dati sono tratti dal *Convegno su carcere, indulto e droghe*, Camera del Lavoro di Milano, 27 giugno del 2003 e *Rapporti sui diritti globali* del Gruppo Abele e CGIL. Non si sa spiegare questa discrepanza.

Il dato del 2003 è stato reperito nel convegno *La riconciliazione che vale la pena*. Eugene Wiesnet S. J., organizzato dall'Associazione Sesta Opera San Fedele, che ha avuto luogo sabato 31 gennaio 2004, presso il Centro culturale San Fedele di Milano.

⁶⁷ PRINA F., 2003, p. 146.

⁶⁸ Per quanto riguarda il 2001, infatti, il 14% del totale dei detenuti ha commesso reati contro la persona, mentre 25% contro il patrimonio, 20, 9% reati legati alla droga.

Inoltre, sempre nel 2001, il 42% dei detenuti è in custodia cautelare, cioè è in carcere in attesa del processo e della sentenza definitiva. (Per tutte queste persone, gli imputati, non è previsto il trattamento). Altri dati si possono consultare alla pagina web http://www.giustizia.it/statistiche/statistiche_dap/2003/giugno/det200306_organigramma.htm, dove sono riportate le statistiche condotte dal ministero della giustizia.

⁶⁹ Per una definizione di microcriminalità si veda PRINA F., 2003, pp. 63-65. Si legga anche SANTORE E., 2002. Nei dibattiti politici si è parlato e si parla molto della sicurezza dei cittadini a fini propagandistici, offrendo la soluzione del carcere e l'equazione in forma di *slogan* “più carcere, più sicurezza”, manipolando il significato stesso della parola sicurezza. Il diritto alla sicurezza è un diritto proprio di tutti i cittadini, che si fonda su una necessità di politiche e di scelte sociali precise, volte alla prevenzione e ad offrire a tutti gli strumenti per condurre la propria vita in modo dignitoso, nel rispetto di se stessi e della comunità sociale. Sottolinea Sandro Margara, come il diritto alla sicurezza sia stato ridotto oggi ad una sorta di “*Valium* sociale”, volto a risparmiarci dalle inciviltà, dall'aggressione alle nostre proprietà, alle nostre persone, al nostro stile di vita e come abbia invece perso il suo senso più ampio, esteso a comprendere una sicurezza sociale che oggi non c'è più. Si pensi alle condizioni di precarietà del lavoro. Nonostante oggi l'andamento della criminalità sia in diminuzione e nonostante la soluzione detentiva non implichi una diminuzione del tasso della recidiva, ovvero la frequenza con cui chi ha già scontato una pena in carcere riprende a commettere reati, si propone comunque un modello di sicurezza penale, difensiva e repressiva, che risponde alle paure dei cittadini e agisce secondo dinamiche di rapporti umani sempre più freddi e distanti, segnati dalla paura e dall'ostilità nei confronti di tutto ciò che è percepito come minaccioso alla tranquillità del

diffuso nell'opinione pubblica, hanno condizionato anche le diverse commissioni, nominate nell'ultimo decennio, per una globale riforma del Codice Penale.

Nessuna, per ora, ha portato a termine il compito.

Una di queste è stata la Commissione Grosso che, tra il 1998 e il 1999, ha elaborato una proposta volta a “contribuire a una forte decarcerizzazione del sistema punitivo”⁷⁰, attraverso un uso ampio delle pene alternative. La animava la volontà di differenziarsi dalle numerose leggi emanate per fronteggiare l'emergenza criminale, disegnando un progetto sganciato “dalle contingenze degli accadimenti quotidiani”⁷¹. Sosteneva anche la necessità dell'abolizione dell'ergastolo, ma le reazioni del dibattito pubblico e politico la costrinsero a trovare un compromesso su un tema così scottante.

La Commissione in corso attualmente, istituita nel febbraio 2002, è presieduta dal professore Nordio⁷².

Gli orientamenti assunti dalla Commissione sono stati resi noti per la prima volta nelle loro linee generali, in un recente intervento di Vincenzo Militello, docente di Diritto Penale dell'Università di Palermo, coinvolto nei lavori, nel corso di un convegno⁷³.

La riserbatezza, dovuta al ruolo, non ha fatto entrare nello specifico il relatore, che ha sottolineato però un interessamento politico alla conclusione dei lavori della commissione, prevista prima dell'inizio dell'estate.

La tendenza prevalente nella commissione è quella di una differenziazione tra misure di cura e di sostegno, previste soltanto per i non imputabili, cioè per le persone incapaci di intendere e di volere, e tra pene che devono essere certe e detentive, rivolte a una categoria ristretta dei delitti ritenuti più gravi.

Si apre la questione di quali reati possono essere considerati gravi e quali no, e, soprattutto, di quali motivazioni fondino la centralità data nuovamente alla pena detentiva⁷⁴.

L'attenzione sembra concentrarsi sull'oggetto di reato e non sull'uomo, sul suo percorso, come vuole la Costituzione.

proprio *status quo*, senza cogliere che più reali minacce derivano dalla mancanza di politiche sociali corrette volte all'integrazione sociale, al diritto alla formazione, al lavoro, alla salute per tutti. Cfr MARGARA S., 2003.

⁷⁰ http://www.giustizia.it/studierapporti/riformacp/riforma_cp.htm#viii.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Cfr http://www.giustizia.it/commissioni_studio/commissioni/comm_nordio.htm.

⁷³ Si tratta del già citato convegno *La riconciliazione che vale la pena*. Eugene Wiesnet S. J., organizzato dall'associazione Sesta Opera San Fedele, il 31 gennaio 2004, presso il Centro Culturale San Fedele di Milano.

⁷⁴ Cfr PRINA F., 2003, pp. 143-167, sulle tendenze della attuale legislazione italiana in materia penale e sui legami tra provvedimenti adottati e opinione pubblica.

Sembrerebbe profilarsi un ritorno indietro, o meglio, riprendendo l'espressione utilizzata da Militello, un "ritorno al futuro"⁷⁵, se per futuro si intende però lo scenario della società contemporanea, individuato nelle pagine precedenti.

I.1.2. Il trattamento penitenziario.

L'Ordinamento Penitenziario (Legge n.354/1975) e il Regolamento Esecutivo (DPR n.230/2000) organizzano la vita all'interno del carcere, fissano i diritti dei detenuti e stabiliscono la modalità della detenzione e del trattamento.

Il regolamento esecutivo, in particolare, aggiornato di tutte le normative promulgate negli anni intercorsi, si proponeva di dare concretezza alle istanze della riforma penitenziaria, ribadendo la finalità educativa della pena e le modalità di trattamento.

Detta inoltre le condizioni generali della vita quotidiana in carcere, entrando maggiormente nei dettagli. Dall'articolo sesto al ventunesimo, infatti, sono disposte norme riguardanti l'illuminazione e l'igiene dei locali, la collocazione dei servizi igienici, il diritto alla cura e all'igiene, gli oggetti personali che si possono tenere, la distribuzione del vitto giornaliero, gli orari e la modalità di consumo dei pasti, la possibilità di acquistare generi alimentari negli istituti e di cucinare nelle camere con fornelli personali, l'uso degli spazi all'aperto, il diritto a un'assistenza sanitaria adeguata...

Il trattamento è definito dagli articoli 1 e 2 del regolamento, che riprendono l'articolo 1 dell'ordinamento penitenziario.

Innanzitutto

deve essere conforme ad umanità e deve assicurare il rispetto
della dignità della persona.

Il trattamento è improntato ad assoluta imparzialità, senza discriminazioni in ordine a nazionalità, razza e condizioni economiche e sociali, a opinioni politiche e a credenze religiose.

I detenuti e gli internati sono chiamati o indicati con il loro nome..

...Nei confronti dei condannati e degli internati deve essere attuato un trattamento che tenda, anche attraverso i contatti con l'ambiente esterno, al reinserimento sociale degli stessi.

⁷⁵ *La riconciliazione che vale la pena. Eugene Wiesnet S. J.*, 2004, (materiali e appunti dell'autrice della tesi).

Il trattamento è attuato secondo un criterio di individualizzazione in rapporto alle specifiche condizioni degli soggetti⁷⁶.

“L’ordine e la disciplina”⁷⁷ continuano ad essere ritenuti gli elementi di garanzia “per la realizzazione delle finalità del trattamento”⁷⁸, diretto

a promuovere un processo di modificazione delle condizioni e degli atteggiamenti personali, nonché delle relazioni familiari e sociali che sono di ostacolo a una costruttiva partecipazione sociale⁷⁹.

Per favorire questo processo attraverso un “programma individualizzato”⁸⁰, rispettoso della particolarità di ogni persona, viene disposta l’osservazione scientifica della personalità⁸¹, svolta da un’équipe composta dall’educatore, dall’assistente sociale, ed eventualmente da esperti in psicologia, pedagogia, criminologia⁸².

Il programma dovrebbe essere realizzato nell’arco di nove mesi dall’esecuzione della condanna e ogni sei mesi dovrebbe essere aggiornata la “cartella personale del detenuto”⁸³. I tempi, nella prassi, sono molto più lunghi, soprattutto per la carenza di personale in rapporto al numero di detenuti da seguire⁸⁴.

L’articolo 15 definisce gli elementi su cui si basa il trattamento:

Il trattamento del condannato e dell’internato è svolto avvalendosi principalmente dell’istruzione, del lavoro, della religione, delle attività culturali, ricreative e sportive e agevolando opportuni contatti con il mondo esterno e con la famiglia⁸⁵.

⁷⁶ art. 1, L. n. 354/1975.

⁷⁷ art. 2, DPR n. 230/2000.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibi*, art. 2.

⁸⁰ *Ibi*, art. 27.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Cfr *Ibi*, art. 28. Si veda MONETINI S., 2003, PORFIRIO T., 2003.

⁸³ *Ibi*, art. 26.

⁸⁴ Si legga la testimonianza dei detenuti del carcere di Bollate in *Lettera aperta*, 2003 e la risposta di un’educatrice in PORFIRIO T., 2003.

⁸⁵ Art. 15, L. n. 354/1975.

E' qui che si collocano le attività teatrali (di laboratorio, di formazione, di lavoro).

L'istruzione, al primo posto nel trattamento, prevede l'istituzione di corsi della scuola dell'obbligo per chi non ha la licenza media o elementare, ma anche di studi superiori in collaborazione con scuole del territorio, universitari e di corsi professionali specifici.

Per chi decide di studiare sono disposti incentivi economici ed è garantito il diritto a spazi appropriati (camere singole, locali comuni) allo studio⁸⁶.

Il secondo elemento costitutivo del trattamento è il lavoro, che non deve essere afflittivo, ma obbligatorio e remunerato⁸⁷.

L'articolo 20 dell'Ordinamento penitenziario e gli articoli 47-57 del Regolamento di esecuzione, contengono norme rispetto all'assegnazione dei posti di lavoro disponibili, all'orario di lavoro, ai riposi festivi, al pagamento, alla tutela assicurativa e previdenziale: devono essere garantiti ai detenuti tutti i diritti dei lavoratori⁸⁸.

Inoltre

l'organizzazione e i metodi di lavoro devono riflettere quelli del lavoro nella società libera al fine di far acquisire ai soggetti una preparazione professionale adeguata alle normali condizioni lavorative per agevolarne il reinserimento sociale⁸⁹.

I detenuti dipendono direttamente dai loro datori di lavoro: si tratta di imprese pubbliche o private e cooperative sociali, alle quali la direzione del carcere affida la gestione e l'organizzazione delle diverse attività lavorative attraverso convenzioni.

⁸⁶ Cfr *Ibi*, art. 44-45. Si legga sul tema dell'istruzione l'esperienza testimoniata da BUFFA P., 2000.

⁸⁷ Cfr DPR 230/2000, art. 47-57.

⁸⁸ "Nei fatti l'avvicinamento del lavoro carcerario a quello <<normale>> è un percorso lungo. Anche lo statuto dei lavoratori deve scendere a patti con il regolamento penitenziario: nessuna possibilità di darsi un'organizzazione sindacale, niente cause di lavoro. Purtroppo è ancora prevalente l'idea di far lavorare il detenuto sottopagato, o peggio gratuitamente. Anche se è diseducativa". *Carlo Smuraglia, padre della legge*, 2004.

Il lavoro di qualità è "un miraggio" secondo Matteo Scanni, che riporta il pensiero di Stefano Anastasia, presidente dell'associazione Antigone: sono solo pochi i penitenziari che offrono un lavoro diverso da attività domestiche (cuoco, spesino, portavitto...) scarsamente qualificanti e sono rare le esperienze di alta professionalità, come il caso della Cooperativa Alice a San Vittore, che realizza abiti di scena per i maggiori teatri italiani, tra cui la Scala di Milano, e lavora per noti stilisti. Cfr SCANNI M., 2004. Si può leggere il punto di vista più ottimista di Castelli in *Un investimento sul futuro*, 2004.

⁸⁹ L. n. 354/1975, art. 20.

Nel Regolamento penitenziario viene attribuito un ruolo rilevante alle cooperative sociali che possono avere come soci i detenuti stessi grazie alla legge Smuraglia⁹⁰: la direzione può appaltare alle cooperative i servizi interni (ad esempio la distribuzione dei pasti, la pulizia e la manutenzione degli edifici, la cura delle aree verdi...).

I detenuti possono essere anche ammessi al lavoro esterno, presso aziende o cooperative, come prevede l'articolo 21 della legge penitenziaria.

Al terzo posto del trattamento, si trova la religione, considerata ora un diritto⁹¹ per tutti i detenuti, di qualunque confessione religiosa siano.

La direzione del carcere dirige le lavorazioni penitenziarie all'interno e all'esterno dell'istituto: può stipulare convenzioni con aziende pubbliche o private e con cooperative sociali, a cui appaltare i servizi interni (ad esempio la distribuzione dei pasti, la pulizia e la manutenzione degli edifici, la cura delle aree verdi...).

I detenuti possono essere anche ammessi al lavoro esterno, presso aziende o cooperative, come prevede l'articolo 21 della legge penitenziaria.

Al terzo posto, si trova la religione, considerata ora un diritto⁹² per tutti i detenuti, di qualunque confessione religiosa siano. Negli anni precedenti alla riforma del 1975 la pratica del culto cattolico era considerata un dovere ed un elemento disciplinare: il cappellano oltre al ruolo religioso di assistenza ai detenuti e di amministrazione del culto, rivestiva anche un ruolo disciplinare e di controllo⁹³.

Tra le attività culturali, ricreative e sportive su cui si basa il trattamento rientrano le attività di laboratorio teatrale ed altre attività di volontariato, come cineforum, corsi di pittura, corsi di fotografia...

⁹⁰ La legge Smuraglia, emanata il 22 giugno 2000, modifica la legge n. 381/1991 con due varianti principali. Innanzitutto tra le persone considerate svantaggiate, oltre "agli invalidi fisici, psichici e sensoriali, gli ex-degenti di ospedali psichiatrici, i tossicodipendenti, gli alcolisti, i minori in età lavorativa in situazioni di difficoltà familiare, i condannati ammessi alle misure alternative alla detenzione", vengono inclusi anche gli ex-degenti di ospedali psichiatrici giudiziari e "le persone detenute o internate negli istituti penitenziari". (L. n. 193/2000, art. 1).

In secondo luogo, la concessione di sgravi fiscali per le cooperative, che si impegnano ad assumere tali categorie di persone svantaggiate, viene estesa anche alle aziende pubbliche o private che organizzano attività produttive o di servizi, all'interno degli istituti penitenziari, impiegando persone detenute o internate". (*Ibi*, art. 2).

⁹¹ Cfr L. n. 354/1975, art. 26. La parola diritto è stata introdotta con la Legge Gozzini in sostituzione della parola "facoltà" al terzo comma dell'articolo 26, che dice: "Gli appartenenti a religione diversa dalla cattolica hanno diritto di ricevere, su loro richiesta, l'assistenza dei ministri del proprio culto e di celebrarne i riti".

⁹² Cfr L. n. 354/1975, art. 26

⁹³ Cfr DAMOLI E., LOVATI A., 1994, pp. 38-39.
Sull'argomento si legga CAIRO F., 2001-2002.

L'organizzazione di tali attività è regolata da una commissione composta dal direttore dell'istituto, dagli educatori, dagli assistenti sociali e dai rappresentanti dei detenuti⁹⁴
Nell'ottica del trattamento volto al reinserimento è favorita la partecipazione della comunità esterna all'azione educativa:

La finalità del reinserimento sociale dei condannati e degli internati deve essere perseguita anche sollecitando ed organizzando la partecipazione di privati e di istituzioni o di associazioni pubbliche e private all'azione educativa.

Sono ammessi a frequentare gli istituti penitenziari con l'autorizzazione e secondo le direttive del magistrato di sorveglianza e su parere favorevole del direttore, tutti coloro che avendo concreto interesse per l'opera di risocializzazione dei detenuti dimostrino di poter utilmente promuovere lo sviluppo dei contatti tra la comunità carceraria e la società libera.⁹⁵

E' questo articolo che rende possibile lo svolgimento delle iniziative teatrali e non, di cui parleremo nel corso di questo lavoro. Permette infatti, la realizzazione di progetti proposti da singoli cittadini o da associazioni di volontariato all'interno del carcere e autorizza tutte le persone che vi prendono parte ad entrare in carcere. Le proposte possono essere molteplici: laboratori di pittura, lettura, cineforum, laboratori musicali e teatrali, spettacoli teatrali o musicali, distribuzione di vestiti a chi ne ha bisogno...

L'ingresso e il ruolo dei volontari in carcere è regolato anche da un altro articolo, l'articolo 78 della L. 354/1975, che

...autorizza persone idonee all'assistenza e all'educazione a frequentare gli istituti penitenziari allo scopo di partecipare all'opera rivolta al sostegno morale dei detenuti e degli internati, e al futuro reinserimento nella vita sociale.

Gli assistenti volontari possono cooperare nelle attività culturali e ricreative dell'istituto sotto la guida del direttore il quale ne coordina l'azione con quella di tutto il personale del trattamento...

⁹⁴ Cfr L. n. 354/1975, art. 27.

⁹⁵ L. n. 354/1975, art. 17.

Possono collaborare coi centri di servizio sociale per l'affidamento in prova, per il regime di semilibertà e per l'assistenza ai dimessi e alle loro famiglie.

La differenza principale rispetto all'articolo 17 è che viene autorizzata la singola persona all'ingresso in carcere, indipendentemente dall'intervento specifico che realizza.

Una delle attività principali dei volontari autorizzati dall'articolo 78 è l'ascolto delle persone detenute, su loro richiesta. A volte si mettono in contatto con la famiglia del detenuto, per comunicare dei messaggi o delle informazioni.⁹⁶

Il rapporto con le famiglie è un altro degli elementi di forza del trattamento penitenziario.

Si nota però che la cura delle relazioni familiari non è messa al primo posto: il reinserimento sociale passa innanzitutto attraverso il lavoro.

Nella prassi penitenziaria una conferma di questo è data dalla lentezza con cui si prendono provvedimenti per favorire i contatti dei detenuti con le loro famiglie che avvengono nei tempi e negli spazi destinati ai colloqui e non prevedono ancora luoghi dove sia possibile un'intimità relazionale, riconoscendo un effettivo "diritto all'affettività"⁹⁷. I colloqui avvengono solitamente in stanze dotate di tavoli, (spesso elemento separatorio), e affollate da più famiglie che si incontrano sotto la sorveglianza degli agenti di custodia.

Gli agenti fanno parte del corpo di polizia penitenziaria, che con la legge n. 395/1990, ha assunto il compito di partecipare all'osservazione e al trattamento⁹⁸, compresa la gestione della biblioteca.

Le altre principali figure istituzionali preposte al trattamento, coordinate dal direttore dell'istituto, sono gli educatori e gli assistenti sociali, dipendenti dai CSSA, Centri di Servizio Sociale per Adulti.

L'educatore ha il compito di coordinare tutte le attività trattamentali volte al reinserimento dei detenuti e degli imputati⁹⁹, compresa la gestione della biblioteca.

⁹⁶ Il contatto con i famigliari è permesso soltanto nei tempi fissati di colloquio (DPR n. 230/2000 art. 30) e per le telefonate. E' possibile telefonare una volta alla settimana e soltanto in determinati orari, perciò non sempre la comunicazione con la famiglia avviene.

Cfr DPR n. 230/2000, art. 39 per le telefonate.

⁹⁷ SCARCELLA L., DI CROCE D., 2001, p. 375. Si legga una testimonianza in *I pugni nel muro*, 2001, pp. 45-46. Si legga per un approfondimento sull'argomento *Da Padova, una proposta di legge per l'affettività in carcere*, in cui si parla della proposta di legge per permettere ai detenuti di incontrare i loro famigliari con un po' di intimità, come accade in Svizzera, in Spagna, in Croazia, in Colombia, in Brasile e si veda anche *Carcere: salviamo gli affetti. L'affettività e le relazioni famigliari nella vita delle persone reclusi*, 2002.

⁹⁸ Cfr <http://www.polizia-penitenziaria.it/chisiamo/compiti-rieducazione.htm>.

⁹⁹ Gli imputati sono persone detenute in attesa della sentenza definitiva. Non potendosi considerare colpevoli, come prescrive la Costituzione italiana all'articolo 27, sono esclusi dal trattamento, ma possono

Hanno un ruolo di primo piano nell'osservazione dei detenuti, a cominciare dal colloquio al primo ingresso in carcere, in cui l'educatore deve rilevare la specifica situazione e i problemi di ciascuno¹⁰⁰, fino alla relazione, come si è detto, della cartella personale, chiamata comunemente "sintesi"¹⁰¹: la sintesi è attesa con ansia dai detenuti perché viene utilizzato dal Magistrato di Sorveglianza per decidere della concessione di eventuali benefici.

Gli assistenti sociali costituiscono un ponte istituzionale tra interno ed esterno al carcere. Eseguono "inchieste sociali"¹⁰² finalizzate a raccogliere tutti i dati relativi alla vita del detenuto che possono essere utili per concedere misure alternative alla detenzione oppure al trattamento nell'istituto. Oltre all'attività di raccolta di dati, intervengono a dare la propria consulenza su richiesta del direttore dell'istituto.

Hanno inoltre cura delle relazioni familiari del detenuto, assistendo la famiglia del recluso per favorire il reinserimento sociale, come previsto dall'articolo 45 della legge n. 354/1975. Seguono i detenuti che sono prossimi alla scarcerazione e chi usufruisce di misure alternative; si occupano in particolare dei detenuti tossicodipendenti e alcooldipendenti e del loro inserimento in comunità terapeutiche.

Il ruolo degli educatori e degli assistenti sociali è in bilico tra i contenuti dell'assistenza e della cura del reinserimento sociale al detenuto, e le istanze di controllo e di disciplina, rispecchiando l'ambiguità insita nella riforma penitenziaria di cui parla Giovanni Mosconi. Entrambe le figure professionali valutano infatti la situazione del detenuto e esprimono giudizi rilevanti ai fini dello svolgimento della pena. Il tipo di relazione che si crea tra operatori e detenuto è di conseguenza strumentale, volta all'ottenimento di benefici¹⁰³.

Altre figure professionali operanti in carcere sono il medico, che dirige il servizio sanitario del carcere e gli infermieri¹⁰⁴; inoltre c'è un cappellano, che svolge attività pastorali e partecipa alle attività trattamentali.

partecipare a loro richiesta alle attività culturali, educative e lavorative. In MOSCONI G., 1998, p. 168, è messa in luce la problematicità della loro condizione e un'ambiguità sottesa all'ordinamento penitenziario.

¹⁰⁰ Cfr L. n. 354/1975, art. 82.

¹⁰¹ *I pugni nel muro. Linguaggio e frammenti di vita dei detenuti di San Vittore*, 2001, p.111.

¹⁰² L. n. 354/1975, art. 72.

¹⁰³ Cfr MOSCONI G., 1998, pp. 165-198. Sul rapporto tra controllo e intervento sociale si veda CELLENTANO O., 1996.

¹⁰⁴ Cfr L. n. 354/1975, art. 80. Gli articoli che regolano l'assistenza sanitaria in carcere sono gli articoli 17-20 del DPR n. 230/2000. Sulle attuali condizioni della sanità in carcere si veda il dossier *Morire di carcere. Suicidi, assistenza sanitaria disastrosa, decessi per cause non chiare, episodi di overdose*, <http://www.dignitas.it/>.

Come già accennato, intervengono al processo di reinserimento sociale del detenuto altre figure indipendenti dall'istituzione, anche se in rapporto di collaborazione: altri rappresentanti istituzionali del territorio sociale esterno, ad esempio gli insegnanti, e i volontari della comunità esterna.

La potenzialità di queste figure nel senso del trattamento volto al reinserimento sociale, sta proprio nella loro autonomia istituzionale.

Il volontario non partecipa alla stesura e all'aggiornamento della cartella del detenuto, né alla sua osservazione, né a commissioni disciplinari: è potenzialmente al di fuori di tutte le dinamiche di controllo e di potere disciplinare, che si intrecciano alle istanze rieducative del trattamento. Non collide con l'istituzione.

E' per questo che con il volontario si possono creare delle relazioni il più possibile libere, svincolate dai rapporti di potere e utilitaristici che contraddistinguono le relazioni nell'istituzione.

Al contrario, le relazioni con il volontario sono all'insegna della gratuità.

In conclusione di questa sommaria presentazione delle regole che gestiscono la vita penitenziaria e il trattamento, si ribadisce ancora una volta la profonda distanza tra contenuti espressi nella legislazione e loro attuazione pratica.

Nell'ordinamento penitenziario stesso è stata rilevata un'ambiguità di fondo che rende difficilmente realizzabili i contenuti espressi sulla carta: pur esplicitando la necessità del rispetto di condizioni di vita dignitose e del reinserimento, spesso non sono disposti gli strumenti concreti per realizzare questi obiettivi.

Si è già parlato del lavoro, perno del reinserimento sociale, e della distanza tra legge e realtà dei fatti, ribadita da più parti nel recente *dossier* comparso su "Corriere lavoro".

Si è anche accennato alla carenza del personale e delle strutture.

Gli educatori sono sempre in numero esiguo, rispetto al numero dei detenuti che devono seguire e ai compiti che devono assolvere¹⁰⁵.

Rispetto alle strutture¹⁰⁶, alcuni istituti penitenziari, come il carcere di San Vittore a Milano, risalgono alla metà dell'Ottocento: non dispongono degli spazi adatti per realizzare attività

¹⁰⁵ Due esempi numerici che possano valere per tutti: nel 2001 a san Vittore gli educatori erano cinque su 2.100 detenuti; gli educatori attualmente presenti a Bollate sono tre su 753 detenuti. Cfr *I pugni nel muro*, 2001, pp. 55-56 e *I numeri*, 2004, p. 12 e ancora PORFIRIO T., 2003 e MONETINI S., 2003, letture già suggerite.

formative, ricreative, risocializzanti, e soprattutto non garantiscono condizioni dignitose di vita.

Anche gli edifici realizzati più recentemente, sembrano non rispondere fino in fondo alle esigenze di reinserimento sociale. Da un lato offrono delle condizioni di detenzione più vivibili e sono dotati di spazi interni ed esterni più ampi, per svolgere attività collettive educative e ricreative, sportive; dall'altro, però, sono edificati in contesti sempre più isolati, lontani dalle comunità cittadine, che la legislazione vuole coinvolgere, nell'ottica del reinserimento sociale delle persone detenute¹⁰⁷.

Nei programmi di edilizia penitenziaria prevale l'orientamento di dismettere le strutture situate nelle zone centrali delle città, valga come esempio il caso di San Vittore¹⁰⁸, e di crearne altre nuove, più moderne e ampie, nelle aree periferiche.

Si pensa di risolvere così il problema del sovraffollamento carcerario, senza andare in profondità e rinunciando all'ideazione di modalità nuove, creative per tentare soluzioni alternative e, forse, più valide ed efficaci.

¹⁰⁶ Dice Di Gennaro, in SCARCELLA L., DI CROCE D., 2001, p. 349: "le parole hanno una loro inafferrabile vaghezza, mentre le strutture edilizie sono una testimonianza concreta della filosofia che le ha create e delle finalità a cui sono attualmente destinate".

¹⁰⁷ Cfr *Ibi*, pp. 354-375.

¹⁰⁸ Cfr CORBIDGE M., 2002b.

I.2. Un carcere pilota: Bollate.

I.2.1. Il progetto Bollate.

Il carcere di Bollate, più propriamente Casa di Reclusione¹⁰⁹ di Bollate è un istituto di pena sperimentale¹¹⁰ di media sicurezza, che rientra nel regime di detenzione a custodia attenuata come previsto dall'articolo 115, comma terzo del Regolamento di Esecuzione (DPR 230/2000):

per detenuti e internati di non rilevante pericolosità, per i quali risultino necessari interventi trattamentali particolarmente significativi, possono essere attuati in istituti autonomi o in sezioni di istituto, regimi a custodia attenuata, che assicurino un più ampio svolgimento delle attività trattamentali predette.¹¹¹

Il carcere, inaugurato nel dicembre 2000, è stato presentato come un nuovo istituto in cui realizzare un progetto pilota, dove, - diceva il dottore Luigi Pagano, direttore del carcere di San Vittore di Milano, sostenitore del progetto e primo direttore del carcere di Bollate -,

sia il trattamento stesso la base della sicurezza, dove essa cioè dipenda dalle cose da fare e non sia più compromissibile dalla quantità dei tempi morti dei reclusi. Dove, insomma, la giornata del detenuto sia scandita da attività concepite ai fini di un reinserimento sociale, dal lavoro ai corsi di formazione e dalle iniziative culturali piuttosto che sportive, fruendo inoltre di regimi in libertà, in particolare il lavoro esterno...¹¹²

¹⁰⁹ Il carcere di Bollate è denominato in alcuni documenti Casa di Reclusione Bollate, in altri Seconda Casa di Reclusione di Milano-Bollate o Seconda Casa Circondariale di Milano-Bollate. Per non creare confusione, in questa tesi si adotta la denominazione Casa di Reclusione di Bollate, che ci sembra più vicina e più adatta delle altre ad identificare la realtà del carcere di Bollate in sé e l'intento progettuale che la anima, distinguendola dalle altre strutture penitenziarie di Milano.

Una Casa di Reclusione è un istituto per l'esecuzione della pena, dove cioè sono detenute le persone a cui è già stata assegnata la condanna definitiva ad un tempo di reclusione stabilito (art. 61, L. n. 354/75). Si differenzia da una Casa Circondariale, in cui sono detenute le persone arrestate in attesa del processo, che devono quindi ancora essere giudicate (art. 61, L. n. 354/75): un esempio è dato dalla Casa Circondariale di San Vittore di Milano.

Per la classificazione degli Istituti Penitenziari si legga l'articolo 59 dell'Ordinamento Penitenziario, legge n. 354 del 26 luglio 1975.

¹¹⁰ Cfr *Casa di Reclusione di Bollate*, 2003, materiale a cura della Direzione del carcere di Bollate, p. 1.

¹¹¹ D.P.R. 30 Giugno 2000, n. 230.

¹¹² CORBIDGE M., 2001, p. 54.

L'aspetto trattamentale deve quindi prevalere su quello del controllo e della custodia, nell'orizzonte di un percorso finalizzato al ritorno dell'individuo alla vita sociale.

Tale progetto diventava realizzabile grazie all'incrociarsi di diversi fattori positivi, inerenti soprattutto al lavoro, concorsi intorno al 2000, tra cui la legge Smuraglia¹¹³ e le normative del nuovo Regolamento di Esecuzione penitenziaria, di cui si è parlato¹¹⁴.

Il progetto considera i detenuti stessi gli attori principali del trattamento, in modo che questo non sia subito e calato dall'alto. Tra le persone detenute che richiedono espressamente di partecipare al progetto Bollate, ne sono selezionati preferibilmente alcune con determinati requisiti: persone con legami affettivi, lavorativi oppure con la residenza nel territorio regionale, persone già condannate e quindi a conoscenza della pena definitiva loro inflitta, persone con un percorso trattamentale già iniziato positivamente e con un residuo di pena da scontare non superiore ad otto anni¹¹⁵.

L'elemento decisivo per la loro ammissione e il segno portante della loro partecipazione attiva è la sottoscrizione di un "patto trattamentale"¹¹⁶: è un documento che impegna i detenuti ad affrontare un percorso all'interno dell'istituzione e l'istituzione ad attivarsi nell'offrire reali e concrete possibilità al detenuto di reinserimento.

Il carcere di Bollate, inaugurato, come si diceva, il primo dicembre 2000, è stato popolato un reparto alla volta, tentando di avviare il progetto con molta lentezza, senza rischiare di commettere "passi falsi"¹¹⁷, come sottolinea Pagano.

L'idea guida sottesa all'apertura di questo nuovo istituto è quella di non utilizzarlo quale serbatoio per tentare di risolvere il sovraffollamento della Casa Circondariale di Milano San Vittore, ma di creare un carcere il cui regime trattamentale sia di natura avanzata, utilizzando tutte le possibilità che il quadro normativo attuale, la struttura e il contesto territoriale offrono¹¹⁸.

¹¹³ Legge 22 maggio 2000, n.193.

¹¹⁴ Riassumendo le norme previste nella gestione del lavoro, si ricorda che il comma terzo dell'articolo 47 (del DPR n. 230/2000), dà la possibilità di appaltare i servizi penitenziari interni (lavanderia, somministrazione del vitto, pulizia e manutenzione dei fabbricati...) a cooperative sociali esterne all'istituto e la legge Smuraglia concede sgravi fiscali alle cooperative sociali e alle aziende che assumono detenuti od ex-detenuti.

¹¹⁵ Cfr PAGANO L, BOCCHINO F., 2000, (materiali).

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ CORBIDGE M., 2001, p. 55.

I.2.2. La struttura architettonica.

Prima di passare alle attività attualmente in corso a Bollate e quindi allo stato attuale del progetto, si ritiene utile descrivere sinteticamente la struttura architettonica di Bollate, ai fini di rendere il più possibile chiari e accessibili ai lettori gli spazi, i luoghi e alcune problematiche inerenti ad essi che s'incontreranno nel corso della lettura¹¹⁹.

La struttura detentiva di Bollate è collocata alla periferia nord occidentale di Milano, tra il comune di Rho e di Baranzate, frazione del comune di Bollate, in un'area isolata dai centri comunali e scarsamente servita dai mezzi di trasporto pubblico.

E' un elemento non trascurabile, ancor più se valutato all'interno dell'orizzonte progettuale dell'Istituto: volto al reinserimento, si pone fisicamente in una zona invisibile, oscura e poco accessibile¹²⁰.

La posizione del carcere è significativa anche per gli agenti di custodia, in gran parte provenienti dal Sud dell'Italia, in una situazione di lontananza dagli affetti e di sradicamento dal territorio sociale di appartenenza: ostacola la possibilità di instaurare relazioni sociali diverse da quelle lavorative e rende difficile un loro inserimento nella comunità cittadina.

La discrepanza tra la collocazione dell'istituto di Bollate e gli intenti progettuali è spiegata in parte¹²¹ dalla distanza temporale tra la progettazione dell'edificio, avvenuta nel 1986 e il progetto "Nuovo Bollate" che risale al 2000.

I lavori architettonici sono stati intrapresi nel 1996 per essere conclusi nel 2000¹²².

Gli aspetti che favoriscono, invece, il trattamento sono la modernità delle strutture e gli ampi spazi dell'istituto, che è tra i più estesi d'Europa¹²³.

La struttura si compone di un corpo centrale, costituito da un corridoio molto lungo che sviluppa una forma a elle, dal quale si dipartono cinque reparti detentivi¹²⁴, disposti sullo

¹¹⁸ PAGANO M., BOCCHINO F., 2000.

¹¹⁹ Non è stato possibile allegare al lavoro una piantina di massima, così si tenta una descrizione verbale.

¹²⁰ E' infatti difficilmente raggiungibile dai famigliari dei detenuti stessi primi corresponsabili del reinserimento sociale nella logica dell'affettività, i quali, se non automuniti, sono costretti a raggiungere il carcere percorrendo a piedi circa mezz'ora di strada, spesso accompagnati dai figli e sempre muniti del "pacco", un sacchetto contenente gli indumenti puliti e del cibo rigorosamente cotto, preparato per il famigliare detenuto.

Sul "pacco", si legga *I pugni nel muro*, 2001, pp. 86-88.

¹²¹ E' una spiegazione non esaustiva, soprattutto alla luce della comune tendenza, di cui si è parlato, a localizzare in periferia gli istituti architettonici.

¹²² Cfr CORBIDGE M., 2001, p. 54.

¹²³ Cfr BOCCHINO F., BUCCOLIERO C., CASTELLANO L., GIACCO A., 2003, s.p.

¹²⁴ Il Quinto Reparto è attualmente vuoto.

stesso lato e in comunicazione tra loro attraverso il corridoio. Ogni Reparto è dotato di una cucina, una palestra, alcune aule per i colloqui con educatori, avvocati e salette polivalenti, uno spazio all'aperto¹²⁵.

Nel corpo centrale si trova una grande sala polivalente predisposta originariamente a sala teatrale con ottocento posti a sedere, a sala per attività sportive o per altri eventi culturali.

Nel dicembre di quest'anno tale spazio è stato assegnato ad un'azienda di assemblaggio, mentre lo spazio per le attività culturali, in particolare teatrali è stato disposto in una sala attigua, più piccola dell'Auditorium, ma comunque ampia e più accogliente.

Sul lato opposto ai Reparti, si sviluppa il corpo dell'area trattamentale, dove ci sono una serie di sale per la formazione, per altre attività, per la biblioteca, e quello dell'area medica.

Separata dal corpo centrale, si trova la cosiddetta Staccata.

Nel progetto iniziale, questo edificio, doveva essere la sezione femminile, non più prevista; ora è il padiglione fulcro della sperimentazione del trattamento avanzato.

Anche la Staccata è dotata di una cucina autonoma, una sezione della biblioteca, diverse sale polivalenti, utilizzate come spazi comuni per attività formative o ricreative.

L'area esterna del carcere è costituita da ampi spazi e aree verdi¹²⁶ ed è dotata inoltre di due campi da tennis e un campo da calcio.

La lunghezza dei percorsi per raggiungere i diversi luoghi del carcere¹²⁷ e le scelte architettoniche, che riprendono tecniche usate nei modelli carcerari di epoca precedente, stridono con i contenuti progettuali: visivamente si ripropone il senso di estraneità e invalicabilità che caratterizza le carceri di massima sicurezza¹²⁸.

¹²⁵ E' destinato alla cosiddetta "ora d'aria", un tempo di circa tre ore al giorno da passare all'aperto. Si veda *I pugni nel muro*, 2001, pp. 18-19.

¹²⁶ Uno degli spazi verdi del carcere è allestito con tavoli e panche in legno ed un parco giochi per bambini, realizzato dai soci detenuti della cooperativa E.S.T.I.A.. L'area è destinata ad ospitare le famiglie dei detenuti durante i colloqui, secondo il regolamento, e ad altri eventi.

¹²⁷ Il corridoio del corpo centrale del carcere è lunghissimo. Per raggiungere, ad esempio, la sala teatrale che si trova in fondo, occorrono dieci minuti, camminando velocemente.

¹²⁸ Cfr SCARCELLA L., DI CROCE D., 2003, pp. 364-375.

Per rendere meno estranea e anonima la struttura, nel corso del 2002/2003, sono stati realizzati dei *murales* sulle mura del corridoio, in Staccata e nell'area trattamentale¹²⁹.

Gli orologi che si susseguono nel corridoio, proliferando a breve distanza l'uno dall'altro, inutilmente, (essendo il corridoio rettilineo), con insistenza di segno, una volta erano fermi ad orari tra i più diversi, disorientando il senso del tempo di chiunque passasse da lì e rimarcando di continuo l'immobilità temporale del luogo¹³⁰. Nel corso degli ultimi mesi, sono stati sistemati. In carcere il tempo è quello monotono dell'attesa, sempre uguale a se stessa. E gli orologi costituiscono un simbolo potente, quasi a sancire la sospensione temporale. Il fatto che funzionino è un segno di aderenza alla realtà, allo scorrere del tempo oggettivo.

I.2.3. Le attività trattamentali.

Per inquadrare la situazione attuale dell'istituto, si propongono alcuni dati utili.

Al dicembre 2003, su 870 posti disponibili, il numero di persone detenute a Bollate risaliva tra le 761¹³¹ e le 790¹³².

Erano 27 le persone che usufruivano di permessi premio; 33 persone erano invece i detenuti che avevano ottenuto dei permessi¹³³.

5 persone¹³⁴ erano ammesse al lavoro all'esterno¹³⁵; 225 persone lavoravano per l'amministrazione Penitenziaria, 58 lavoravano per cooperative o aziende interne.

¹²⁹ Cfr *Muri in technicolor*, 2003 e EMILIO F., 2003.

¹³⁰ Il tempo in carcere è "iper-misurato" nella durata della pena e nella scansione quotidiana degli orari. Mentre nella quotidianità esterna ognuno è soggetto del proprio tempo, organizza la propria giornata in base a ritmi spesso frenetici, ma scelti e disposti autonomamente dall'individuo, in carcere questo non avviene. Come si è già rilevato nel primo capitolo, i detenuti subiscono l'organizzazione del tempo imposta dall'istituzione. I tempi sono scanditi ripetitivamente e regolati da altri, e per di più, sono lentissimi nel loro svolgersi. La giornata di una persona detenuta è scandita da rituali, monotoni, sempre uguali: un esempio sono i momenti in cui gli agenti devono passare per le stanze a "contare" i detenuti presenti. E' una sorta di appello per verificare eventuali assenze impreviste. I tempi di attesa per poter accedere alle diverse attività trattamentali o ricreative sono altrettanto lunghi. Così per spostarsi da un luogo all'altro, le attese si accumulano: bisogna aspettare l'agente che accompagni il singolo o il gruppo di persone nei diversi luoghi. Cfr MOSCONI G., 1998, pp. 127-143.

¹³¹ Cfr *I numeri*, 2004, p. 12.

¹³² Cfr BOCCHINO F., BUCCOLIERO C., CASTELLANO L., GIACCO A., 2003, s.p.

¹³³ Il permesso è concesso ai condannati nel caso in cui un familiare o convivente sia in pericolo di vita o in caso di altre situazioni familiari gravi. Cfr L. n. 354/1975, art. 30. Dei permessi premio, (L. n. 354/1975, art. 30 ter), si è già parlato nelle pagine precedenti.

¹³⁴ Altri dati significativi, aggiornati al dicembre 2003: Capienza prevista 1011

I dati più recenti dichiarati dall'attuale direttrice del carcere di Bollate, la dottoressa Lucia Castellano¹³⁶, indicano un numero di 800 detenuti, di cui soltanto 220 lavorano¹³⁷.

Il piano trattamentale che attualmente è rivolto principalmente alla staccata, seguita successivamente dal Primo e dal Terzo Reparto, consiste in una serie di "attività che consentano a ciascun detenuto di vivere la detenzione come un tempo attivo, che favorisca un sereno rientro alla vita sociale"¹³⁸. C'è stato quindi per ora un ridimensionamento del progetto originario, anche perché il Secondo e il Quarto Reparto ospitano attualmente circa 250 persone, provenienti dal carcere di San Vittore, quasi tutti immigrati, che devono scontare pene molto brevi.

Non è previsto per loro alcun trattamento soprattutto perché devono scontare pene così brevi, che non consentono un percorso di inserimento diluito nel tempo. Non sono quindi facilmente coinvolte in attività culturali o ricreative. L'intervento previsto per loro è atto a garantire il rispetto dei diritti umani fondamentali¹³⁹.

Il progetto trattamentale è incentrato principalmente sul lavoro, articolandosi in formazione e inserimento professionale.

Implica anche l'attenzione alle relazioni con le famiglie, e attività culturali, ricreative.

Rispetto al lavoro, l'obiettivo è quello di favorire il lavoro autonomo dei detenuti, attraverso la creazione di una serie di cooperative che possano gestire in autonomia i servizi interni del carcere, solitamente dipendenti dall'amministrazione penitenziaria (pulizia, lavanderia, manutenzione...) e favorendo attività dipendenti da aziende esterne. L'amministrazione penitenziaria da datrice di lavoro si trasformerà in committente, attribuendo direttamente la gestione del lavoro e degli stipendi ad una cooperativa di detenuti.

La direttrice Castellano dice:

Detenuti imputati: 213

Detenuti condannati: 572

Malati di AIDS o sieropositivi: 10

Usano psicofarmaci: 130

Casi di autolesionismo: circa 40

Suicidi dall'apertura del carcere nel 2001: 2. Cfr *I numeri*, 2004.

¹³⁵ Cfr L. n. 354/1975, art. 21.

¹³⁶ Dirige il carcere di Bollate dal marzo 2003.

¹³⁷ Cfr *Presto opereremo in consorzio*, 2004.

¹³⁸ Cfr *Casa di Reclusione di Bollate*, 2003, materiale a cura della Direzione del carcere di Bollate, p. 1.

¹³⁹ Cfr BOCCHINO F., BUCCOLIERO C., CASTELLANO L., GIACCO A., 2003, s.p.

nei prossimi cinque anni trasformeremo l'istituto in un grosso consorzio di cooperative e daremo ai carcerati l'occasione di riappropriarsi del loro lavoro¹⁴⁰.

A sostenere questo obiettivo è il "Progetto Virgilio", finanziato dalla Regione. Si tratta di un'Associazione Temporanea di Scopo tra Regione, Provincia, Amministrazione Penitenziaria e tutte le imprese sociali che vi aderiscono, che forma all'autoimprenditorialità un gruppo di operatori penitenziari e di detenuti.

La Castellano sottolinea ancora come le condizioni di lavoro dei detenuti attualmente non siano equiparabili a quelle della società esterna: innanzitutto perché non a tutti è data una possibilità lavorativa, come specificato sopra), e poi perché gli stipendi sono molto bassi, corrispondendo all'equivalente di una paga sindacale, cui va sottratto il costo di mantenimento in carcere. Perché chi è recluso paga per il proprio vitto e alloggio¹⁴¹.

Ecco un prospetto delle attività lavorative presenti nell'istituto di Bollate, aggiornato al dicembre 2003.

Ci sono tre cooperative sociali:

la cooperativa E.S.T.I.A., che svolge attività di falegnameria, di cui sono soci cinque detenuti;

la cooperativa Centoventi, con sette detenuti associati, che si occupa della gestione e manutenzione del verde dell'istituto, per ora, all'interno dell'istituto, della cura di serre che producono ortaggi per i detenuti e per il personale di servizio dell'istituto¹⁴²;

la cooperativa Catering, formata da due soci detenuti. Organizza un servizio di catering per eventi nell'istituto o per commesse esterne.

¹⁴⁰ *Presto opereremo in consorzio*, 2004.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² La cooperativa è nata in continuità con il progetto "Verdaria" e con un corso F.S.E., fondo sociale europeo, suggellato da esame conclusivo, per tecnici di orticoltura, a cui hanno preso parte gli attuali soci detenuti della cooperativa.

Le aziende convenzionate con l'Amministrazione Penitenziaria sono:

la Ditta World Startel Communication, per cui lavorano nove detenuti. Si occupa di rigenerare apparecchiature telefoniche ed attrezzature informatiche;

Consorzio Nova Spes, che ha assunto diciannove detenuti per l'inserimento di dati di ricettari farmaceutici su computer;

Getronix, Out&sider, con diciotto assunti per la documentazione elettronica e la registrazione di dati su commissione di aziende pubbliche e private, come la Rai e Telecom;

Pc Det, per l'assemblaggio e la realizzazione di personal computer, monitor e stampanti, con nove assunti.

Diversi progetti si occupano dell'orientamento e della formazione al lavoro esterno:

il progetto "Orfeo", che è rivolto alla formazione e all'orientamento lavorativo. Accompagna nella ricerca e nella valutazione realistica delle proprie attitudini, competenze e interessi professionali¹⁴³;

il progetto "Euridice" e il progetto "Equal Tesi", che si occupano invece di trovare possibilità occupazionali presso le imprese. Il primo sensibilizzando le imprese all'assunzione di detenuti, il secondo concentrandosi sull'accompagnamento al reinserimento sociale dei detenuti stessi¹⁴⁴;

il progetto "Un tetto per tutti", finanziato dal Comune di Milano, che è rivolto principalmente all'accompagnamento degli ex-detenuti al reinserimento nel mondo del lavoro e alla ricerca di un'abitazione.

Nell'ambito formativo, sono condotti diversi corsi che riguardano formazioni professionali specifiche e gli studi dell'obbligo o superiori.

Sono organizzati corsi di scuola elementare e scuola media inferiore rispettivamente con 84 e 36 corsisti, corsi di lingua inglese con 15 partecipanti e di informatica con 12, grazie alla collaborazione con il Centro Territoriale Permanente di Limbiate.

L'istituto tecnico Carlo Levi di Bollate ha invece organizzato un corso di scuola superiore a cui sono iscritti 24 persone.

Cfr *Sbarre rubate all'agricoltura*, 2003, p.19 e cfr CAIRO F., a.a. 2001/2002, pp. 93-94.

¹⁴³ Cfr PISATI M., 2003, p. 21.

¹⁴⁴ Cfr *Agenzia di solidarietà per il lavoro*, 2003.

Corsi di formazione professionale per operatori teatrali, macchinisti costruttori e fonici luci sono gestiti dalla Società Umanitaria in collaborazione con la Cooperativa E.S.T.I.A., di cui si parlerà ampiamente nella terza parte della nostra ricerca.

Molteplici sono anche le attività culturali: tra le principali e continuative nel tempo c'è la biblioteca, organizzata e gestita dall'associazione di volontariato Mario Cuminetti e da alcuni detenuti volontari; l'associazione culturale e cooperativa E.S.T.I.A., di cui si è già ampiamente illustrata l'attività teatrale e l'associazione di volontariato Sesta Opera San Fedele, che in ambito culturale si è distinta nell'organizzazione di cineforum e nel recente corso di fotografia che come vedremo ha dato esito ad una mostra fotografica delle opere realizzate.

Inoltre tra le attività culturali si colloca la rivista trimestrale "Cartebollate", che più volte è stata citata in questo lavoro come fonte preziosa di informazioni. La redazione di "Cartebollate" è composta da persone detenute e da operatori volontari esterni.

Un altro importante strumento di sostegno ai detenuti di Bollate è costituito dallo Sportello giuridico. E' un servizio di consulenza legale e informazione giuridica offerto gratuitamente a tutti i detenuti che lo richiedono da un gruppo di volontari composto attualmente da due giuristi, da tre detenuti dell'istituto con competenze giuridiche, da un'operatrice tirocinante¹⁴⁵.

Un altro obiettivo della direzione di Bollate è di favorire i contatti dei detenuti con le loro famiglie e di migliorare le possibilità di colloquio solitamente concesse dall'Amministrazione penitenziaria, attraverso la creazione di un'area verde e di una ludoteca.

Sono due spazi utilizzabili una volta al mese a rotazione per reparto. La prima è una zona verde in cui si trova un parco giochi per bambini e dei tavoli in legno, realizzati dalla cooperativa E.S.T.I.A.; la seconda è uno spazio interno all'istituto dotato di giochi e materiali creativi dedicato ai figli di età inferiore ai dodici anni e ai genitori¹⁴⁶. Si tenta così di offrire uno spazio più familiare e più accogliente dell'ambiente in cui avvengono normalmente i colloqui.

¹⁴⁵ Cfr VACANTE G., 2002, p. 6 e CASTELLANO L., 2003, p. 19.

¹⁴⁶ Cfr RISPOLI E., 2003, p. 18 e PEDRINAZZI A., 2003b.

I detenuti della Staccata, inoltre, possono consumare un pranzo al mese con i familiari.

Per concludere la rassegna delle attività in atto all'istituto penitenziario di Bollate, si ricordano le attività sportive, possibili nelle palestre attrezzate in ogni Reparto e all'aperto nei due campi da tennis e in quello da calcio, dove vengono organizzati periodicamente tornei tra squadre interne all'istituto.

Per quanto riguarda infine la religione, in ogni Reparto c'è una cappella per i riti del culto cattolico e sono autorizzati ad entrare nel carcere di Bollate anche ministri di altre religioni¹⁴⁷.

I.2.4. Il volontariato: la Sesta Opera San Fedele.

La direzione del carcere di Bollate entra in contatto e collabora con diverse associazioni di volontariato, spesso per interventi mirati e brevi.

La Sesta Opera San Fedele si distingue per la rilevanza dell'impegno e del servizio, per la continuità del suo intervento, aspetti che la rendono un punto di riferimento all'interno dell'organizzazione del carcere di Bollate.

L'associazione Sesta Opera San Fedele ha un'esperienza di volontariato carcerario di oltre ottant'anni, nel territorio milanese, nelle carceri di San Vittore, Opera e Bollate, svolgendo prima di tutto un servizio essenziale di assistenza materiale per quei detenuti che ne hanno bisogno.

Gestisce, infatti, un guardaroba fornito di generi di prima necessità acquistati dall'associazione e di indumenti usati. Richiedono questo servizio per lo più immigrati stranieri, che spesso si trovano in condizioni di assoluta indigenza, a cui l'associazione cerca di sopperire.

Un'altra prerogativa dell'associazione è l'assistenza morale dei detenuti, possibile in base all'articolo 78 (L.n.354/1975).

Si tratta di un servizio importante, perché offre la possibilità alla persona detenuta di incontrare una persona completamente esterna al mondo dell'istituzione, non

¹⁴⁷ Le informazioni si attengono principalmente a *Casa di Reclusione di Bollate*, 2003, materiale gentilmente concesso dalla direttrice Lucia Castellano.

compromessa con le sue dinamiche di controllo e di premi o castighi: il volontario opera gratuitamente, non è pagato dall'istituzione, è un "testimone della vita corrente che corre parallelamente a quella del carcere"¹⁴⁸.

L'associazione Sesta Opera, per salvaguardare ulteriormente questo aspetto, nel suo stesso statuto impone ai volontari di non comprometersi con l'istituzione, con cui pure collabora in modo costruttivo, nel rispetto dei reciproci ruoli.

I volontari, infatti, non devono assolutamente partecipare a riunioni di équipe e commissioni anche in qualità di osservatori. Così si mantiene distinto il ruolo di volontario da quello degli altri operatori (educatori, assistenti sociali, psicologi...), la sua identità non viene fagocitata dall'istituzione e soprattutto non si compromette la fiducia del detenuto.

L'associazione gestisce inoltre un centro di ascolto, in cui offre un servizio appunto di ascolto e, nei limiti delle possibilità di intervento, alle famiglie delle persone recluse e agli ex-detenuti.

Partecipa al progetto sopra riferito "Un tetto per tutti", per il quale ha messo a disposizione a Milano un appartamento, dove sono ospitati i detenuti in permesso premio e le loro famiglie, e un altro per gli ex-detenuti. Interviene quindi anche nell'accompagnamento di alcune persone scarcerate, che, si ricorda, vivono una fase di passaggio molto delicata.

L'associazione si distingue inoltre per la cura dell'aspetto formativo e culturale. Organizza infatti corsi di formazione mirati alla preparazione di operatori volontari. Pubblica la rivista "Dignitas. Percorsi di dignità e giustizia", uno strumento di informazione e formazione con uno sguardo ampio e internazionale.

Attraverso la rivista e l'organizzazione di convegni tematici, la Sesta Opera si impegna a rompere lo stereotipo comune della pena punizione e retribuzione del danno, cerca di diffondere una diversa cultura penale, che metta al centro la persona umana e i suoi diritti, primo tra tutti la dignità, e una giustizia che favorisca possibilità concrete di reinserimento e che crei alternative nuove, in una prospettiva riparativa e di mediazione del conflitto¹⁴⁹.

¹⁴⁸ *Indicazioni di comportamento di un assistente volontario carcerario*, 2001, p. 5, (dattiloscritto, archivio dell'autrice). Si trova anche in <http://www.gesuiti.it/sestaopera>.

¹⁴⁹ Tra i numerosi testi che parlano di forme di giustizia riparativa si veda MARTINI C.M., 2003, MARTINI C. M., ZAGREBELSKY G., 2003 e TUTU D., 1998, che offre un concreto esempio alternativo di giustizia. E' la

La Sesta Opera si ispira al contenuto evangelico cristiano, richiamato dallo stesso nome dell'associazione¹⁵⁰, pur conservando un'apertura a trecentosessanta gradi a volontari atei o di altre confessioni religiose.

A Bollate si occupa delle sue due specifiche prerogative (il servizio guardaroba e i colloqui o assistenza morale), ma ha dato e dà vita ad ulteriori progetti particolari: il cineforum e il laboratorio di fotografia.

Il cineforum è stata una delle prime iniziative proposte da un gruppo di volontari dell'associazione a Bollate. Il progetto prevedeva la visione di film, proposti nella prima fase, dal gruppo di volontari, e da uno scambio di idee alla fine della proiezione.

Il gruppo, eterogeneo, si è misurato con le prime concrete difficoltà della realtà carceraria: la difficile gestione del tempo e dell'organizzazione, che solitamente riduceva il tempo dedicato al dibattito finale e l'impossibilità di mantenere gruppi di discussione definiti, in modo da incentivare la creazione di un gruppo aperto al confronto e al dibattito.

L'esperienza è proseguita l'anno successivo con diverse varianti, dovute soprattutto a diverse disponibilità date dai volontari, impegnati anche nella gestione del guardaroba e dei colloqui. Si può dire che si sono maggiormente differenziati e specializzati con il tempo gli ambiti d'intervento dei singoli volontari.

Il cineforum ha proseguito con un gruppo di detenuti stranieri del quarto Reparto. Si tratta di una delle rare attività, forse l'unica continuativa, rivolte al Quarto Reparto, in particolare ad un gruppo di detenuti immigrati stranieri, per lo più, nord africani.

Sono stati anche proposti alcuni film di registi africani in francese, per suscitare un confronto a partire dalle origini culturali dei partecipanti al gruppo.

Vengono comunque seguite le proposte dei partecipanti al gruppo, nella scelta dei film.

testimonianza dell'esperienza della "Commissione per la verità e la giustizia", istituita in Sud Africa per permettere il passaggio dalla dittatura fondata sull'apartheid alla democrazia, senza cadere nella spirale della vendetta). Il senso di giustizia africano, è molto lontano dall'idea di giustizia europea, fondamentalmente retributiva, come si è visto, ma sembra più orientato alla riparazione, alla riconciliazione. Si fonda sullo spirito tradizionale dell'*ubuntu*, "una sorta di spirito comunitario" (MARTINI C. M., ZAGREBELSKY G., 2003, p. 37), per cui non esiste la prima persona singolare, se non si è capaci di dire "noi".

Altri riferimenti bibliografici si trovano in <http://www.gesuiti.it/sestaopera>.

¹⁵⁰ "Ero malato e siete venuti a visitarmi", appunto la sesta opera citata da Gesù, in Matteo 25, 36.

Il cineforum è un momento di scambio fondamentale, anche perché è un'occasione di incontro tra persone detenute e volontari esterni. Alla funzione di intrattenimento, che rimane un aspetto decisamente significativo nella realtà del carcere e ancora di più nella realtà del reparto in questione, sprovvisto di altre iniziative, si aggiunge il valore della relazione con le operatrici volontarie che lo propongono e ancora il valore dello scambio culturale e del confronto di idee tra partecipanti detenuti e volontari.

La seconda importante iniziativa proposta dalla Sesta Opera a Bollate è stato un corso di fotografia organizzato in collaborazione con il comune di Milano. Il corso ha previsto una prima fase di formazione teorico pratica, condotta da professionisti del settore. Nella seconda fase i corsisti hanno progettato autonomamente un percorso espressivo, che li ha portati a fotografare alcuni aspetti della loro vita in carcere. Hanno potuto girare, accompagnati, "quasi liberamente"¹⁵¹ tra i luoghi interni dell'edificio, per rintracciare e fermare

immagini che raccontino ciò che siamo, come viviamo, cosa sogniamo..., come ci ricostruiamo, addomesticando il vuoto angoscioso del tempo, uno spazio personale e come si cerchi di utilizzare le occasioni di riflessione che questo carcere ha attivato...
...Dall'inizio alla fine ci siamo sentiti interpellati come persone che pensano, scelgono.

La conclusione del corso è stato un evento, una mostra organizzata alla Galleria San Fedele di Milano, inaugurata da un incontro con gli insegnanti del corso, la direttrice Lucia Castellano, e un corsista in permesso in rappresentanza dei compagni, che non hanno ricevuto l'autorizzazione dalla Magistratura di Sorveglianza a partecipare.

La mostra è stata poi esposta per un breve periodo anche all'interno del carcere di Bollate in modo da poter essere vista da tutti i detenuti.

L'evento è stato decisamente significativo e inusuale, per l'istituzione e per le persone detenute coinvolte.

¹⁵¹ *Fotografare in carcere*, 2003, p. 15.

Si riconosce il coraggio dell'istituzione, perché, dando la "libertà dell'occhio"¹⁵² a chi è quotidianamente sotto controllo costante, ha rovesciato e "compromesso il rapporto controllore-controllato"¹⁵³.

Dice ancora la Castellano:

La fotografia ferma la realtà a un'immagine che resta nel tempo...I detenuti hanno percorso i luoghi dove temporaneamente sono costretti a vivere e li hanno fotografati: un sovvertimento delle logiche sottese alla carcerazione, che obbligano a subire il tempo, lo spazio, senza appropriarsene, senza poterli descrivere.

Hanno descritto spazi che non amano, che li costringono a movimenti programmati e sempre uguali...perché questa parte della loro vita sia conosciuta fuori¹⁵⁴.

Per i protagonisti del corso, la possibilità della comunicazione con la società esterna attraverso la mostra è stato uno degli aspetti più stimolanti¹⁵⁵. E' infatti un'importante possibilità per emergere dall'invisibilità e dal nascondimento cui la realtà carceraria, come più volte si è sottolineato, è relegata. E' un'occasione di sensibilizzazione dell'opinione pubblica, soprattutto del territorio circostante il carcere, dato che la mostra viene anche esposta nel comune di Bollate.

Secondo Gigliola Foschi, una delle docenti, la fotografia non è stata vissuta come mezzo oggettivo di documentazione della realtà esterna, ma come strumento di esplorazione e di espressione della dimensione personale, intima di ciascuno, dei propri sentimenti, nell'arte delle immagini, come s'intuisce dai titoli scelti dagli autori: *Il sogno della libertà, La libertà dell'occhio, Nel tempo, Quello che vedono i miei occhi, ma i miei passi non possono raggiungere, Saturo di niente, Lavoro in carcere, Gangs star...*

Le foto raccontano la vita quotidiana del tempo in carcere, oscillando tra senso di reclusione e privazione e desiderio, aspetti, del resto, intimamente correlati.

Molte immagini ritraggono alcuni momenti e luoghi (le attività sportive, le serre coltivate, i corridoi e le scale, il lavoro, i locali comuni o le sale per i colloqui...), altre gli oggetti personali ingegnosamente costruiti dai detenuti con materiali di

¹⁵² E' così che uno degli autori detenuti ha intitolato le sue fotografie.

¹⁵³ CASTELLANO L., 2003, s.p.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

recupero per arredare le celle e renderle così più famigliari, addomesticando, come si diceva prima, spazi e tempi della propria vita quotidiana; altre sono fotografie di poster di modelle provocanti, appesi alle pareti delle camere, che richiamano la realtà di lontananza e privazione affettiva cui il carcere sottopone.

Ci sono poi fotografie che descrivono quella che è la libertà concessa all'occhio, che in carcere è sempre limitata da qualcosa che si frappone allo sguardo (grate, muri...)¹⁵⁶, dove gli spazi interni, bui, si contrappongono alla luce bianca proveniente dall'esterno. Un'altra sequenza di immagini rappresenta, invece, il sottile profilo grigio del carcere sovrastato da un immenso cielo azzurro, a rappresentare appunto *Il sogno della libertà...*

Altre fotografie si soffermano sui volti, sui personaggi immortalati, in posa, come *Gangs stars* o sulle *Mani*.

Assente, nel repertorio tematico, è il laboratorio teatrale, che nel periodo del corso era alla presa con le prove dello spettacolo *Dal tuo sangue*, in prossimità del debutto.

Ma perchè il laboratorio teatrale non è sentito come un elemento rappresentativo della vita in carcere? E' considerato uno spazio autonomo, uno spazio altro che non appartiene all'istituzione? Non è sentito come uno spazio accessibile a tutti, ma esclusivo di pochi?

La questione rimane aperta e sospesa.

¹⁵⁵ *Fotografia in carcere*, 2003, in *Captivi*, s.p.

¹⁵⁶ Ci si riferisce al lavoro di ricerca citato prima, "La libertà dell'occhio".

I.3. Il teatro in carcere.

Il tema del carcere e della perdita della libertà è percorso dall'epoca della tragedia greca fino ad arrivare ai nostri giorni, come suggeriscono Franco Quadri¹⁵⁷ ed Emilio Pozzi¹⁵⁸, il primo ricordando Dioniso, protagonista delle *Baccanti* di Euripide che viene trattenuto in prigione dal folle gesto di Penteo, il secondo citando il mito di Prometeo, che per aver donato agli uomini il fuoco, sottraendone una fiamma agli dei, viene incatenato ad una roccia per l'eternità, scandita soltanto dal tempo della tortura.

Una delle prime esperienze di teatro portato in carcere furono alcune sedute di psicodramma di Jacob Moreno negli anni Trenta all'interno della prigione newyorkese di Sing Sing¹⁵⁹.

Primo rilevante esempio di compagnia teatrale in un carcere, fu invece, il gruppo fondato da Rick Cluchey, un detenuto condannato all'ergastolo, nel carcere di San Quentin, in California nel 1961. Rick Cluchey fu liberato per le sue magistrali interpretazioni di Beckett, del quale divenne in seguito attore preferito¹⁶⁰.

Un antecedente diretto al teatro in carcere si può considerare il Living Theatre¹⁶¹. Oltre allo spettacolo e all'esperienza di *The Brig*, (*La prigioniera*, nel 1963 a New York), testo di un autore esordiente, Kenneth Brown, sulle condizioni detentive di una prigione militare dei *marines* in Giappone, in cui il *Living* riprodusse e sperimentò, durante l'intero periodo di prova, le crudeli regole imposte ai prigionieri¹⁶², la compagnia di Julian Beck e Judith Malina fu più volte arrestata.

¹⁵⁷ Cfr QUADRI F., 1992, p. 16.

¹⁵⁸ Cfr POZZI E., MINOIA V. (a cura di), 1999, p. 124.

¹⁵⁹ Cfr *Ibidem*. Un altro personaggio emblematico, che ottenne la grazia per le sue doti artistiche di letterato, poeta e drammaturgo, fu Jean Jenet per cui si legga MINOIA V., 1997b.

¹⁶⁰ Cfr *Rick Cluchey: Beckett mi ha dato la libertà*, 1997.

¹⁶¹ Cfr ARONSON A., 1980, pp. 243-245, DE MARINIS M., 2000, pp. 27-44 e pp. 205-228.

¹⁶² Cfr *Ibi*, pp. 41-44. Si legga anche MALINA, 1995 per un confronto tra *The Brig* del *Living* e *The Brig* inscenata dalla Compagnia della Fortezza di Volterra.

Nelle varie esperienze detentive il *Living* mise in scena per il pubblico dei compagni di detenzione alcune performance, su temi suggeriti dai detenuti stessi¹⁶³.

In Italia, le origini del teatro in carcere vanno cercate negli anni di ricerca e sperimentazione teatrale che caratterizzano il Novecento e che portano il teatro ad uscire dai suoi luoghi deputati. Si inaugura “una sorta di medioevo della scena”¹⁶⁴, contrapposto al teatro rinascimentale, celebrativo del principe, che fissa lo spettacolo nel suo spazio scenico istituzionale e impone allo spettatore di guardare e contemplare da lontano i fasti del suo potere¹⁶⁵. Con le ricerche artistiche novecentesche il teatro irrompe nelle strade, nelle case, nelle fabbriche e perfino nei manicomi e nelle carceri, per dialogare o lottare contro la cultura del principe, del potere.

La vecchia struttura della scena all'italiana entra così in crisi insieme alla drammaturgia del passato, caratterizzata dalla centralità del testo autorale e della parola, che cede il passo ad una drammaturgia interpretata e ricreata dall'attore prima di tutto attraverso il suo corpo¹⁶⁶.

I gruppi teatrali cercano un nuovo rapporto con il pubblico, che rappresenta l'altro elemento fondamentale della relazione teatrale e la comunità sociale da coinvolgere e su cui agire per il cambiamento¹⁶⁷.

In questo contesto si ricordano alcune performance dell'Assemblea Teatro¹⁶⁸, volte alla sensibilizzazione e al coinvolgimento del pubblico sul tema delle istituzioni totali: *Sistema di reparto chiuso. Visita di 33 ore a un'istituzione repressiva*¹⁶⁹

¹⁶³ Furono arrestati la prima volta negli Stati Uniti negli anni Cinquanta, dopo il loro esordio al di fuori dei circuiti teatrali commerciali, accusati di frode fiscale. In seguito furono arrestati a San Paolo, in Brasile. Cfr STRATTA P., 2000, pp. 37-41.

Cfr anche *Judith Malina: cambiare il sistema*, 1997

¹⁶⁴ DALLA PALMA S., 2001, p. 127. Sui mutamenti che caratterizzano il teatro del secondo Novecento si veda DE MARINIS M., 2000.

¹⁶⁵ Cfr DALLA PALMA S., 2001, pp. 60-69 e seguenti.

¹⁶⁶ Cfr *Ibi.*, 2001, pp. 140-142.

¹⁶⁷ Cfr *Ibi* e anche BERNARDI C., 1996.

¹⁶⁸ Assemblea Teatro nasce nel quartiere popolare torinese delle Vallette, dall'esperienza delle assemblee studentesche e operaie, alla fine degli anni Sessanta. Propone un teatro di strada, che coinvolge direttamente il pubblico partecipante fino a renderlo protagonista dell'azione teatrale, volta alla presa di consapevolezza di determinate situazioni attuali e all'impegno per modificarle. Si veda STRATTA P., 2000, pp. 56-60 e RONCHETTA A., VIGLIANI F., SALZA A., 1976.

¹⁶⁹ Cfr *Ibi*, pp. 146- 169.

(Torino, 1970) e *Lesna. La peste al campo n.7*¹⁷⁰ (Borgata Lesna in provincia di Torino, 1971).

E' però nel corso degli anni Ottanta che si affermano in Italia le prime esperienze di laboratori teatrali condotte in carcere, rese possibili dall'attuazione della riforma penitenziaria e dai mutamenti legislativi di cui si è trattato nel precedente paragrafo, rimanendo oscure fino ad affermarsi negli anni Novanta.

1.3.1. Il teatro in carcere in Italia.

Le attività teatrali condotte attualmente all'interno dei penitenziari italiani sono moltissime, come rileva un recente monitoraggio tutt'ora in corso, realizzato dal Ministero di Grazia e di Giustizia. Su 206 istituti penitenziari presenti nel territorio, 107 sarebbero quelli in cui è presente un laboratorio teatrale e/o musicale e 1676 sarebbero i detenuti impegnati¹⁷¹. I dati non sono ancora stati rielaborati nei dettagli, così di fronte a questo numero molto alto di esperienze non si sa, ad esempio, quali siano continuative nel tempo, quali invece legate a singoli eventi. L'azione di monitoraggio si svolge parallelamente alla stesura di un Protocollo d'intesa tra il Ministero della Giustizia e quello per i Beni e le attività Culturali. Il Protocollo prevede il sostegno a progetti artistici e culturali, tra cui in primo piano c'è il teatro, seguito dalla musica, dalla danza, il cinema, la lettura e lo sport. Tra i diversi obiettivi, emerge la volontà di rendere professionali tali attività, incentivando quindi i corsi di formazione che possono introdurre sul mercato del lavoro i partecipanti, e l'impegno a favorire la diffusione nel territorio delle esperienze creative e culturali realizzate negli istituti¹⁷².

¹⁷⁰ Cfr *Ibi*, pp. 170- 187. Si tratta di rappresentazioni che si concludono in assemblee, dove il pubblico, dopo aver conosciuto le dinamiche dell'istituzione totale detentiva, è invitato a prendere decisioni.

Un'altra esperienza teatrale significativa si ebbe a Trieste, nel gruppo di Franco Basaglia che lottò per la chiusura dell'Ospedale psichiatrico San Giovanni di Trieste, con cui collaborò nei primi anni Settanta Giuliano Scabia: lo strumento teatrale fu utilizzato per rompere l'emarginazione e sensibilizzare l'opinione pubblica del territorio. Si legga una testimonianza in DELL'ACQUA G., 1999, pp. 54-55.

¹⁷¹ I dati che si riferiscono al 31 gennaio 2003 sono riportati in appendice. (Cfr *Monitoraggio delle esperienze teatrali e musicali nelle carceri italiane*, in Appendice 1. della tesi).

¹⁷² Altri aspetti riguardano la promozione della lettura, potenziando il ruolo delle biblioteche penitenziarie, e del cinema attraverso il coinvolgimento di professionisti del settore, la valorizzazione della multiculturalità presente negli istituti, favorendo la diffusione di libri in lingua originale e, infine, la promozione di attività

La prima collaborazione tra i due ministeri, è stata la promozione di un percorso coreografico di due mesi per un gruppo di detenuti della Casa Circondariale di Rebibbia¹⁷³, condotto dal coreografo francese Philippe Talard¹⁷⁴, per realizzare *Shooting Romeo & Giulietta*¹⁷⁵, rappresentato nel carcere dal 21 al 23 gennaio 2003. In questa occasione sono stati resi noti il monitoraggio e il Protocollo di cui si è parlato.

In questo momento apparentemente favorevole¹⁷⁶, lo scenario prospettato dai dati del monitoraggio è ricco di molteplici e variegata esperienze, molte saltuarie e non continuative: si afferma la necessità di fare memoria storica, per delineare il quadro generale e le tappe salienti del percorso, lungo e faticoso, del teatro in carcere e per valorizzare almeno le realtà principali che si sono distinte per continuità nel tempo e per un impegno costante di confronto e scambio con altre situazioni italiane ed europee.

Tra le compagnie storiche, che si assumono come esemplari ed esemplificative, si individuano La Compagnia della Fortezza di Volterra, il Ticvin a Milano, Il Tam Teatromusica a Padova e Il Gabbiano ad Arezzo, di cui si parlerà specificamente nei paragrafi seguenti: affermata verso la fine degli anni Ottanta, acquistano visibilità successivamente.

Il 1991, in particolare, è un anno significativo perché viene organizzato a Milano, presso il Teatro Verdi, il primo Convegno Nazionale su teatro e carcere¹⁷⁷, promosso in particolare da Donatella Massimilla e dall'associazione Ticvin Teatro,

sportive coinvolgendo club e società sportive del territorio. Cfr http://www.giustizia.it/ministro/uffstampa/TEA_CAR_3.htm.

¹⁷³ A Rebibbia, una delle realtà più costanti e da molto attive nell'istituto è l'associazione Il Giardino dei Ciliegi, che promuove attività cinematografiche, ma anche teatrali, laboratori che hanno esito in spettacoli.

¹⁷⁴ Philippe Talard è danzatore e coreografo francese di fama internazionale. Dopo la collaborazione con personalità artistiche tra le più conosciute, tra cui spicca il nome di Pina Bausch e il lavoro di coreografo per la sua compagnia, matura il progetto di diffondere il teatro in alcune situazioni non convenzionali, in particolare animato dall'intento di "dare un volto, un suono e un colore all'universo carcerario". *Shooting Romeo & Giulietta* la terza tappa di questo progetto che l'ha portato in due istituti detentivi in Lussemburgo nel 2002 e a Marsiglia nella primavera del 2003.

Cfr http://www.giustizia.it/ministro/uffstampa/TEA_CAR_5.htm.

¹⁷⁵ Cfr FUSANI C., 2004, MONASTRA G., 2004, OTTOLEGGNI V., 2004. La rassegna stampa completa è riportata anche nella pagina web del sito del ministero di grazia e giustizia http://www.giustizia.it/ministro/uffstampa/rassegna_carcere_teatro.htm.

¹⁷⁶ La breve durata e l'occasionalità dell'evento inaugurale del Protocollo d'intesa, interrogano sui contenuti e sugli orientamenti di tale progetto, che potrebbe rischiare di ridursi ad un'operazione di immagine.

¹⁷⁷ L'archivio conservato presso il Teatro Verdi è andato perso. Così materiale prezioso non è più a disposizione per le ricerche su questo argomento.

che opera dal 1989 a San Vittore. Nello stesso anno, inoltre, Armando Punzo ed Annet Henneman¹⁷⁸, fondatori della Compagnia della Fortezza presso il carcere di Volterra alla fine del 1988, vincono il premio Ubu, che conferma il valore della loro azione teatrale con i detenuti della Fortezza¹⁷⁹, seguito dal premio Ubu del 1993, assegnato questa volta a tutta la Compagnia per il miglior spettacolo¹⁸⁰.

Il Ticvin e Carte Blanche, l'associazione promotrice dell'attività teatrale di Volterra, si impegnarono a realizzare una prima ricognizione delle esperienze di teatro in carcere nel 1995¹⁸¹.

Si deve a questo punto aprire una piccola digressione anche sul settore minorile. Una delle esperienze più antiche con i minori si ebbe a Napoli, nell'istituto di Nisida, quando nel 1982 Edoardo De Filippo diede vita ad un laboratorio di tecnici teatrali, nella prospettiva di offrire un futuro alternativo concreto ai ragazzi che lo frequentavano. I fondi mancavano, così il laboratorio chiuse dopo due anni, per essere riattivato con il sostegno della Regione nel 1996, in un clima di rinnovata sensibilità e attenzione nei confronti del disagio minorile¹⁸².

In quello stesso anno fu infatti firmato un protocollo d'intesa tra l'E.T.I., l'Ente Teatrale Italiano, e il Ministero di Grazia e Giustizia, con lo scopo di favorire attività teatrali nei penitenziari minorili e, in generale per i minori a rischio, non solo evidenziando la valenza educativa e trattamentale del teatro, ma anche in vista di percorsi formativi e professionalizzanti. Le prime compagnie scelte dall'E.T.I. furono

¹⁷⁸ Della Henneman si leggano alcune testimonianze in HENNEMAN A., 1992, *Dal diario di Annet Henneman*, 1992 e RANDI P., SFORNI C., 1997.

¹⁷⁹ Cfr DRAGONE M., 2000, p. 88.

¹⁸⁰ Si tratta del *Marat-Sade* di Peter Weiss. Cfr QUADRI F., 1994.

¹⁸¹ Cfr *Ottanta Direttori rispondono*, 1997. Cfr anche *Gruppi di lavoro*, 1997, in cui sono riportati gli indirizzi delle associazioni italiane ed europee che operavano in carcere nel 1995. In DRAGONE M., 2000, p. 89, si trovano i dati riportati dal Ministero della Giustizia nel 1999: circa 40 istituti in cui si faceva teatro su 258 e 22 minorili. Tra le esperienze significative e più antiche di teatro in carcere si devono ricordare quelle condotte a Modena dal Teatro Reon, su cui si veda MELDOLESI C., 1994, pp.50-55 e DI GIACOMI C., a.a. 1995-1996, quelle condotte a Voghera dal collettivo Verde guidato da Alessandra Genola, su cui si veda MELDOLESI C., 1994, p. 52 e p. 56, RUSSO C. (a cura di), 1997, e le esperienze di Cremona su cui si veda ARRIGONI N., 1996 e BERNARDI C., 1998, p. 165- 171, per un contestualizzare il progetto in cui le attività teatrali nel carcere cremonese sono inserite. Un'altra città in cui sono stati organizzati diversi interventi teatrali e musicali concentrati nel periodo estivo e natalizio è Venezia. Spesso le rassegne estive sono state occasioni per l'avvio di laboratori teatrali e di danza negli istituti detentivi veneziani, in particolare nel carcere femminile della Giudecca. Cfr VIO C. (a cura di), 2002, MORETTI V. (a cura di), 2002, VIO C. (a cura di), 2001, COREZZOLA M., VIO C. (a cura di), 2000, *Quando il corpo parla*, 1999/2000. Per una rassegna degli articoli sulle esperienze precedenti il 1998 sia a Venezia sia in altre città italiane, si veda DRAGONE M., 2000, pp. 93-94.

¹⁸² Cfr PLACELLA A., 1997.

Kismet a Bari, Tam Teatromusica a Treviso e Gruppo Teatro Manipolazioni a Catania¹⁸³.

Come ricorda Monica Dragone, nel nord Italia, il gruppo di più antica formazione sono i Barabba's clown, che nascono nel 1979 dall'incontro con Bano Ferrari e i ragazzi del Centro salesiano di Arese, ex sede distaccata del penitenziario minorile Beccaria¹⁸⁴.

Al Beccaria, si è distinta invece l'Associazione Interdisciplinare delle Arti, A.I.D.A.¹⁸⁵, conducendo dal 1995 diversi laboratori nell'istituto, dove viene privilegiato l'ascolto delle tematiche emergenti nel gruppo, come l'adolescenza, l'amore, l'amicizia. Qui il lavoro corporeo è il cuore dell'attività teatrale¹⁸⁶.

Dal 2002 sono condotti dei laboratori teatrali da Beppe Scutellà, che si concludono con la realizzazione di un video come strumento di collegamento tra il carcere e l'esterno. Attualmente è in corso un progetto sul *Piccolo Principe*, a cui sta partecipando anche un gruppo di studenti del Liceo Classico milanese Manzoni¹⁸⁷

Guardando a tempi più recenti, un'altra esperienza significativa in ambito minorile è condotta da Paolo Billi presso il Pratello, l'istituto penitenziario minorile di Bologna: dal 1997 Billi propone laboratori che si concludono con degli spettacoli, di cui lo

¹⁸³ Cfr DRAGONE M., 2000, pp. 88-89 e *Bari, Catania, Treviso: i mestieri del teatro in tre progetti per ragazzi*, 1997.

¹⁸⁴ I salesiani rilevano l'istituto negli anni Cinquanta e lentamente trasformano quello che era un centro detentivo, sorto nel 1906 come succursale del Beccaria, in centro educativo per la valorizzazione della personalità e lo sviluppo della formazione dei minori a rischio. Si circondano di educatori sia salesiani sia laici e, a partire da una progressiva trasformazione della struttura, promuovono attività scolastiche, formative, professionali e poi espressive attraverso i laboratori teatrali di clownerie che diventano anche parte integrante della formazione scolastica. Nel 1981 aprono anche La Villetta, un edificio che prima era l'abitazione delle guardie di custodia dell'istituto. Lentamente si avvia l'esperienza di una comunità alloggio dove sono ospitati i ragazzi con problematiche familiari più difficili.

Cfr GIUGGIOLI M., 2001, pp. 21-25.

"Il vantaggio della clownerie sta nel dare subito concretezza. Dà loro possibilità di toccare con mano e di realizzare in breve tempo qualcosa che possono mostrare. I ragazzi solitamente non sopportano il progetto a lungo termine, non lo reggono...La clownerie dà la possibilità, dopo una settimana, di avere una piccola gag pronta: poi sono loro stessi a chiederci come realizzarla meglio. Il percorso è, di fatto, l'inverso. Non si dà un lavoro di preparazione prima che porta, che porta alla realizzazione della gag tre mesi dopo, ma prima si dà la gag, poi segue il perfezionamento. Questo cambia la prospettiva, cambia il desiderio, cambia il modo dei ragazzi di porsi rispetto a questa attività. Di conseguenza sopportano meglio la fatica". (Parole di Bano Ferrari, riportate in *Ibi*, p. 54).

Sui Barabba's clown si veda anche *Teatro un modo di vivere*, 1985, Torino, Elle Di Ci; *Teatro si può*, 1988, Torino, Elle Di Ci e *Noi...il clown*, 1990, Torino, Elle Di Ci.

¹⁸⁵ L'A.I.D.A. è stata fondata da un gruppo di studenti della Scuola Civica Paolo Grassi. Cfr FACCHINELLI C., 1997.

¹⁸⁶ Cfr *Ibi*, p. 35 e DRAGONE M., 2000, pp. 99-100.

¹⁸⁷ Dati gentilmente forniti dall'educatrice dell'Istituto Minorile Beccaria Maria Vittoria Bogliano.

stesso è ideatore e regista¹⁸⁸. I suoi interventi mirano ad una “inter-relazione”¹⁸⁹ tra i ragazzi reclusi e i giovani studenti delle scuole della città, che sono parte integrante del suo progetto pedagogico, sostenuto dall’Assessorato alle attività giovanili del comune.

A conclusione del quadro tratteggiato, si vuole porre l’attenzione sulla situazione attuale del territorio milanese, proponendo i dati messi a disposizione dagli autori del monitoraggio in corso e, dove è stato possibile, verificati personalmente da chi scrive contattando i singoli educatori responsabili¹⁹⁰.

A Milano sono attivi a San Vittore laboratori teatrali nella sezione femminile. Presso la Casa di reclusione di Opera è in corso un laboratorio teatrale di drammaturgia, di scenografia e costumi, di illuminotecnica che coinvolge tra i trenta e i quaranta detenuti, promosso dall’Associazione Noh’ma, fondata da Teresa Pomodoro¹⁹¹.

A Busto Arsizio, carcere che dispone di una sala teatrale, alcune attività teatrali sono condotte dagli stessi insegnanti delle scuole dell’obbligo¹⁹².

Una realtà milanese che lavora sul confine tra carcere e territorio infine è l’Associazione Argomm¹⁹³, fondata nel 1998 da Francesco Mazza, che aveva

¹⁸⁸ Il lavoro teatrale è riconosciuto parte dell’impegno formativo e i ragazzi sono sostenuti con delle borse lavoro per le ore dedicate alle prove. Nel 1999 è stato realizzato *Linea d’ombra*, nel 2000, *Paradisi*. Sullo spettacolo *Le ali dell’albero*, 2001, (Pratello), si veda BIGNAMI P., 2002. L’autrice sottolinea la complessità drammaturgica dello spettacolo che si basa su testi di cultura araba, nel rispetto e nella valorizzazione delle origini, prevalentemente arabe, dei giovani reclusi.

¹⁸⁹ *A colloquio con Paolo Billi*, 1997, p. 35.

¹⁹⁰ I dati sono stati ricevuti in quest’ultima settimana, di conseguenza per alcuni di essi non c’è stato il tempo necessario per procedere alla verifica. Nonostante svariati tentativi è stato ad esempio impossibile rintracciare la responsabile delle attività teatrali di San Vittore, attualmente fuori Milano. Altri istituti, ad esempio la Casa Circondariale di Monza, non hanno rilasciato nessuna informazione, richiedendo espressamente un’autorizzazione scritta da parte dell’Amministrazione Penitenziaria di Roma.

Cfr *Dati dei laboratori teatrali condotti in Lombardia*, in Appendice 1 di questa tesi.

¹⁹¹ La Pomodoro ha condotto alcune esperienze anche al carcere di San Vittore, finalizzate alla realizzazione dello spettacolo *Masaniello*, di Edoardo De Filippi, regia di Teresa Pomodoro, nel 2000 e *Gli Uccelli*, di Aristofane, regia di Teresa Pomodoro, che ha debuttato il 26 giugno 2002 dopo un anno e mezzo di lavoro. Si vedano POMODORO T., 2000a e 2002.

Ultimo spettacolo è *Amleto prigioniero*, drammaturgia e regia di Teresa Pomodoro, 2003, Casa di Reclusione di Opera, per cui si veda <http://www.vita.it/articolo/index.php3?NEWSID=32786>, in data gennaio 2003.

Sull’associazione Noh’ma, che dal 1994 si propone di promuovere cultura, in particolare attraverso il teatro, nella carceri di San Vittore e di Opera si veda <http://wald.heim.at/wienerwald/550625/opera.html> e anche DESIDERATO G., 2000.

¹⁹² Sono state rilevate esperienze teatrali condotte da docenti anche presso la Casa Circondariale di Pavia e di Vigevano.

¹⁹³ “Seminato l’autunno, seminato tutto il seminabile, i proprietari lasciano incolti piccoli angoli di terreno impervio, duro da coltivare. In un’antica parola albanese (arbëreshe): Argómm. Il contadino diseredato, per necessità occupa e lavora questi angoli di

collaborato con Donatella Massimilla a San Vittore. Argomm sembra porsi in continuità con l'esperienza del Ticvin, riprendendo alcuni degli spettacoli e mantenendo lo stesso spirito europeo originario. Continua, inoltre dopo lo scioglimento dell'associazione, a condurre il laboratorio a San Vittore per alcuni anni (1998/2001). Avendo ottenuto uno spazio in affitto in un'area periferica del nord di Milano, coltiva un progetto per favorire l'inserimento di detenuti in semilibertà o di ex-detenuti nel territorio e al contempo la prevenzione al disagio giovanile, attraverso la presenza nel territorio¹⁹⁴.

I.3.1.1. La Compagnia della Fortezza.

Armando Punzo e Annet Henneman, membri fondatori dell'associazione Carte Blanche, iniziarono l'attività teatrale nel carcere di Volterra nel novembre 1988, presentandosi ai detenuti con lo spettacolo *Etty*, interpretato dalla Henneman¹⁹⁵. L'associazione Carte Blanche ottenne un finanziamento dal Comune di Volterra per condurre nel carcere un laboratorio teatrale di due mesi, volto alla risocializzazione e alla rieducazione dei detenuti.

Dice Armando Punzo:

Questo era il loro obiettivo, ma per quanto mi riguarda sono entrato essenzialmente per fare teatro e non per rieducare....Dal primo momento abbiamo fatto capire loro che non ci interessava fare un'opera di rieducazione..., ma che volevamo fare con loro un lavoro impegnativo...ed è stata su questa sfida che poi l'obiettivo della risocializzazione, in qualche modo, è rientrato con più forza.¹⁹⁶

Punzo voleva realizzare "uno spettacolo con tanti attori"¹⁹⁷ ed è per questo che aderì al progetto comunale.

terreno, dissoda, semina, pianta la vite e gli alberi e a primavera le argómm danno frutti straordinariamente dolci. Anche gli uccelli li preferiscono", in www.argommteatro.it.

¹⁹⁴ Si veda l'intervista a Francesco Mazza allegata alla tesi in Appendice 3.

¹⁹⁵ E' tratto da *Diario 1941-1943*, diario personale, inno alla vita, di Etty Hillesum, una giovane donna ebrea di Amsterdam, deportata e morta ad Auschwitz. Lo spettacolo è basato sulla vita di Etty prima della deportazione. Cfr RANDI P., SFORNI C., 1997, p.12.

¹⁹⁶ BERNAZZA L., 1998, p. 24.

¹⁹⁷ *Ibi*, p.23.

Lentamente, si avviò così un lavoro, che raggiunse in pochi anni risultati molto alti ed una grande notorietà a livello nazionale.

Punzo ricorda che, in una prima fase, si limitava ad ascoltare le barzellette, le canzoni, i racconti che il gruppo teatrale dei detenuti proponeva¹⁹⁸. Successivamente si concentrò su un lavoro individuale, intuendo e valorizzando le capacità e le risorse dei singoli attori.

I primi spettacoli messi in scena dalla Compagnia alla Casa Penale di Volterra furono tratti dal repertorio napoletano, che rappresentava un sostrato comune ai detenuti e al regista: *La Gatta cenerentola*, dal testo di Roberto De Simone, rappresentato nel 1989, *Masaniello*, da Elvio Porta e Armando Pugliese, nel 1990, *'O jurno 'e San Michele*, da Elvio Porta, nel 1991, *Il Corrente*, di Elvio Porta, nel 1992¹⁹⁹.

Il percorso di allestimento di uno spettacolo si articola in un lavoro sull'attore condotto, insieme al training fisico, da Annet Henneman²⁰⁰ e da un lavoro drammaturgico, basato sull'improvvisazione, guidato da Punzo stesso.

Nella preparazione di uno spettacolo il testo è, per Punzo, un punto di partenza che viene poi esplorato e restituito in modo personale dai singoli attori. Dice Punzo:

la scelta di un testo è sempre legata al contesto in cui lavoro e alle cose che la compagnia e io sentiamo di esprimere. Il testo mi dà delle indicazioni, mi porta delle parole, ed io faccio in modo che quelle stesse parole veicolino un bisogno, comunichino le nostre necessità...Credo sia un errore non seguire in teatro le dinamiche interne di un gruppo. Se si porta in scena uno spettacolo volendo rispettare a tutti i costi il testo, si finisce per non rispettare né il testo, né l'autore...²⁰¹

Un lungo processo, durato più di un anno, ha portato alla realizzazione del *Marat-Sade*, nel 1993, tratto da Peter Weiss. Lo spettacolo, che vinse il premio Ubu²⁰²,

¹⁹⁸ Cfr *Ibi*, p.29.

¹⁹⁹ Cfr BERNAZZA L., VALENTINI V. (a cura di), 1998, pp.125-132.

“Io sono napoletano e i detenuti che partecipavano alla nostra esperienza erano quasi tutti napoletani. Iniziare con dei testi in dialetto napoletano, che io stesso ho riscoperto, mi è sembrata la cosa più semplice per creare subito un rapporto di collaborazione e di fiducia reciproca. Il dialetto del resto, rappresentava per i detenuti il modo naturale di esprimersi, l'unico che forse conoscevano per comunicare con gli altri”. *Ibi*, p.29.

Si legga anche GIANNONI M. T., 1992.

²⁰⁰ Cfr RANDI P., SFORNI C., 1997.

²⁰¹ BERNAZZA L., 1998, pp. 33-34.

²⁰² Cfr QUADRI F., 1994.

apri i cancelli del carcere alla Compagnia della Fortezza: pochi giorni dopo il debutto nel carcere, fu rappresentato in Piazza Dei Priori al Festival Volterrateatro, per poi girare in tournée in vari teatri d'Italia, tra cui al Teatro Porta Romana di Milano²⁰³. Oltre al *Marat-Sade*, gli spettacoli di maggior successo e più noti della Compagnia furono *La Prigione*, da *The Brig* di Kenneth Brown, nel 1994 e *I Negri* da *Les Nègres* di Jean Genet, nel 1996²⁰⁴.

Furono anch'essi replicati più volte fuori dal carcere, comportando una serie di problematiche. Alcuni detenuti attori dovevano essere sostituiti da altri nelle repliche esterne, perché non tutti ottenevano i permessi premio, grazie ai quali potevano uscire dall'istituto per le rappresentazioni.

Inoltre nel 1995, alcuni detenuti attori organizzarono delle rapine durante la permanenza all'esterno del carcere e successivamente nel 1997, due evasero.

L'evasione significò un repentino blocco di tutte le attività trattamentali all'interno del carcere di Volterra, non solo delle attività teatrali, e si innescarono una serie di ripercussioni su tutti i gruppi teatrali italiani, che espressero comunque la loro solidarietà a Volterra²⁰⁵.

Le attività ripresero a primavera inoltrata del 1997, quando la Compagnia assunse la direzione artistica del festival Volterra, fino ad ottenerne la completa gestione organizzativa e amministrativa nel 2000. In quello stesso anno fu firmato un protocollo d'intesa tra l'Amministrazione Penitenziaria, la Regione Toscana, la Provincia di Pisa, il Comune di Volterra e l'E.T.I., l'Ente Teatrale Italiano che sanciva l'Istituzione del Centro Nazionale Teatro e Carcere²⁰⁶, promosso da Punzo già nel 1994. Il Protocollo riconosce il valore trattamentale, educativo e artistico dell'attività teatrale della Compagnia e il suo ruolo di esperienza pilota nell'ambito nazionale del teatro e carcere; riconosce il diritto alla rappresentazione degli spettacoli per un pubblico esterno, all'interno del carcere e il diritto alla tournée

²⁰³ Cfr BERNAZZA L., VALENTINI V. (a cura di), 1998, pp. 132-133.

²⁰⁴ Nel 1995 fu realizzato il *Progetto Eneide – Il Studio*, dall'*Eneide* di Virgilio, in collaborazione con gli studenti della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Cfr *Ibi*, pp.135-140. Sui tre spettacoli *Marat-Sade*, *La prigione* e *I Negri*, è interessante l'analisi condotta da BERNAZZA L., 1998.

²⁰⁵ La vicenda è nota e molte furono le strumentalizzazioni tese a sottolineare la negatività delle leggi permissive, della Legge Gozzini in particolare, dei cui permessi i detenuti attori usufruivano per gli spettacoli all'esterno.

²⁰⁶ Nel 1994 fu costituito il Centro teatro e Carcere, basato su un accordo tra Regione Toscana, Provincia di Pisa e comune di Volterra.

degli spettacoli secondo le norme dell'Ordinamento Penitenziario; prevede attività di formazione per i detenuti attori e organizzazione di attività culturali; favorisce, infine, il gemellaggio con altre simili realtà straniere per favorire lo scambio delle esperienze teatrali in carcere²⁰⁷

Gli ultimi spettacoli prodotti dalla Compagnia, due lavori ispirati all'opera di Bertolt Brecht *Opera da tre soldi*, nel 2002 e nel 2003 *I pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht*²⁰⁸, si muovono in un percorso di sperimentazione registica che coinvolge sempre di più lo spettatore, fino a confonderne il ruolo, in particolare ne *I pescecani* che si conclude con la danza degli attori e degli spettatori insieme²⁰⁹.

In sintesi, il lavoro di Punzo in carcere ha una finalità artistica: viene rivendicata la professionalità della compagnia, con l'intento che sia riconosciuta come compagnia teatrale e i suoi attori considerati e pagati come attori professionisti. Il processo, quindi, che implica un lavoro su di sé, è finalizzato al prodotto, lo spettacolo: i contenuti pedagogici del teatro emergono soltanto indirettamente, nella fatica e nella pazienza del percorso, nell'incontro e nello scontro con il limite.

"Limite e resistenza"²¹⁰ sono le parole chiave per comprendere il senso del lavoro teatrale: il limite, che in carcere è prepotentemente visibile e concreto, è anche la situazione che permette l'incontro con l'altro e con il gruppo, la relazione. Il limite può essere superato dalla resistenza, che comporta la costanza e la volontà del darsi una disciplina, l'impegno di continuare, l'impegno di superarsi.

Così

il laboratorio teatrale si è rivelato il luogo e il modo più adatto per cercare spazi di libertà che sono in ognuno di noi e che ciascuno può individuare e alimentare solo a patto di resistere nel tempo²¹¹.

²⁰⁷ Cfr http://www.compagniadellafortezza.org/teatro_carcere.htm

²⁰⁸ Gli spettacoli dopo il 1997: *Orlando Furioso*, da Ariosto, nel 1998; *Insulti al pubblico*, di Peter Handke, nel 1999; nel 2000 *Macbeth*, da Shakespeare (su cui si veda *Macbeth come problema di identificazione a Volterra*, 2000); *Amleto*, da Shakespeare nel 2001. La compagnia Carte Blanche si è nel frattempo anche misurata con un testo di Heiner Mueller *Hamletmaschine*, realizzando a Venezia nel 2001 lo spettacolo *Nihil, nulla ovvero la macchina di Amleto*, frutto di un laboratorio produttivo a più tappe con 15 attori condotto per la Biennale di Venezia. Cfr *Carte Blanche. Compagnia della Fortezza. Nihil, nulla*, in *Il Patalogo venticinque. Annuario 2002 del teatro*, Milano, Ubulibri, pp.29-30.

²⁰⁹ Cfr MINOIA V., 2003 si veda anche *I pescecani di Punzo*, 2003.

²¹⁰ PUNZO A., 1998, p. 47.

²¹¹ *Ibi*, p.48. Si legga anche BUSCARINO M., 2002.

I. 3.1.2. Ticvin Teatro.

Donatella Massimilla insieme ad Olga Vynalis Martori, dopo aver fondato il Ticvin Teatro²¹², avviarono il primo laboratorio teatrale a San Vittore nella sezione femminile. Dopo lo spettacolo *Decameron delle donne*, realizzato nel 1988, infatti, sentirono

la spinta ideale e artistica di andare a lavorare fuori dai teatri, continuando nel sociale un lavoro sull'autodrammaturgia e la narrazione, con donne veramente recluse²¹³.

Così iniziano a proporre ad un gruppo eterogeneo di donne detenute a San Vittore²¹⁴, un lavoro sulla femminilità con trucchi, specchi ed altro materiale per creare delle maschere, attraverso cui esporsi in improvvisazioni che davano vita a canovacci di testi.

L'esito di questo lavoro, negli anni successivi, fu lo spettacolo *In viaggio con Alice*, nel 1991, che venne replicato più volte a San Vittore, per un pubblico di detenuti, per i parenti delle donne attrici e per altre persone esterne al carcere²¹⁵.

Nel frattempo, oltre all'organizzazione del convegno nazionale, a cui si è fatto cenno, Ticvin Teatro collaborava con la Regione Lombardia e l'Università Cattolica nella promozione di percorsi formativi per operatori sociali²¹⁶. In seguito Ticvin, condusse laboratori all'istituto minorile milanese Beccaria per due anni e poi per gli

²¹² Ticvin, desume il nome da un villaggio russo abitato da folli, la cui diversità è valorizzata, non emarginata dalla tradizione popolare e letteraria. Cfr FACCHINELLI C., 1995, p. 37.

²¹³ MASSIMILLA D., *Diario di lavoro. Periodo 1989-1996*, grazie a Donatella Massimilla. Nello stesso testo, la Massimilla spiega che *Decameron*, tratto dall'opera omonima di Julija Voznesenskaja, una dissidente russa, parla di un gruppo di donne costrette a separarsi dai loro figli per dieci giorni a causa di una malattia infettiva. La storia è in realtà metafora dell'esperienza del gulag dove la donna fu prigioniera e rimanda ai racconti ascoltati dall'autrice delle donne compagne di prigionia.

²¹⁴ Si legga PAGANO L., 1997 e 1998.

²¹⁵ *In viaggio con Alice* fu poi rappresentato nel 1991 al Teatro Verdi dove si svolgeva il Primo convegno nazionale su teatro e carcere. La decisione improvvisa della Magistratura di Sorveglianza di negare i permessi ad alcune delle attrici detenute, implicò soluzioni sceniche diverse, improvvisate, ma di forte segno simbolico, per sottolineare la presenza assenza delle attrici mancanti. Cfr LOTITO P., 1991 e MASSIMILLA D., *Diario di lavoro. Periodo 1989-1996*, grazie a Donatella Massimilla.

L'anno successivo è la volta di un secondo spettacolo *La notte di San Lorenzo*, autodrammaturgia, regia di Donatella Massimilla e Olga Vynalis, interpretato dalle attrici detenute.

²¹⁶ Cfr MASSIMILLA D., *Diario di lavoro. Periodo 1989-1996*, grazie a Donatella Massimilla.

uomini a San Vittore, con i quali fondò nel 1994 la compagnia La Nave dei Folli, dal titolo del primo spettacolo realizzato *La nave dei folli*, di Sebastian Brandt²¹⁷.

Si definiscono sempre più precisamente gli intenti e i metodi del Ticvin Teatro, che vedono il teatro in carcere

come laboratorio artigianale, dove la trasformazione di sé passa attraverso la trasformazione del luogo, degli oggetti, delle dinamiche comunicative (...)

(...) come recupero delle tradizioni popolari, per la valorizzazione delle proprie radici e...la rielaborazione di ciò che di fatto appartiene all'attore detenuto e alla sua cultura di provenienza (...)

(...) come autodrammaturgia, metodologia che permette la produzione di sé attraverso la scrittura, la messa in scena delle proprie memorie, ricordi, che trasformate in scrittura scenica diventano poetica, gioco, catarsi²¹⁸.

Gli spettacoli del gruppo riprendono infatti le tradizioni popolari degli attori protagonisti, attraverso il recupero dei loro dialetti, dei canti popolari, dei loro ricordi ed emozioni, per costruire un'autodrammaturgia che si confronta con testi di celebri autori teatrali, da Shakespeare, a Lorca, a Genet²¹⁹.

Ma ancora il teatro in carcere è considerato da Ticvin uno strumento privilegiato di comunicazione tra gli attori e la società civile.

Furono infatti promosse diverse iniziative culturali (si pensi all'incontro con Strehler e al "baratto" dell'Odin Theatre con Eugenio Barba)²²⁰ e di sensibilizzazione del

La collaborazione con l'Università cattolica di Milano, proseguì poi con il coinvolgimento di un gruppo di studenti, in qualità di osservatori tirocinanti, nei due laboratori teatrali, maschile e femminile, a San Vittore. Al laboratorio maschile attori conduttori furono Danio Manfredini, poi sostituito da Bano Ferrari. Cfr *Ibi*.

²¹⁷ Cfr RONFANI U., 1995.

²¹⁸ MASSIMILLA D., *Diario di lavoro. Periodo 1989-1996*, grazie a Donatella Massimilla.

²¹⁹ Tra il 1995 e il 1996 furono presentati tre studi teatrali: uno ispirato al *Riccardo III*, in cui nel lavoro condotto da Gianni Lamanna e Francesco Mazza, alcuni frammenti del dramma vengono ripresi e riraccontati attraverso le parole e i sentimenti di un detenuto attore, utilizzando le tecniche del *cunto siciliano*, (drammaturgia di Nino Pristeri); altri due ispirati ai testi di Jean Genet, *Le serve*, realizzato con la regia di Donatella Massimilla, su una griglia drammaturgica di Franco Milone e *Splendid's*, guidato da Olga Vynalis e Alessandro Ferrari (registi e ideatori drammaturgica).

Cfr MASSIMILLA D., *Diario di lavoro. Periodo 1989-1996*, grazie a Donatella Massimilla e cfr anche DRAGONE M., 2000, pp. 94-95. Si legga inoltre BANDETTINI A., 1996b.

²²⁰ Nel 1996 la compagnia, intenta alla preparazione de *La tempesta*, da Shakespeare, incontrò a San Vittore Giorgio Strehler, che diede suggerimenti al gruppo nell'allestimento dello spettacolo. Cfr CAVALLAZZI M. P., 1996 e GREGORI M.G., 1996a. Sullo spettacolo, regia di Massimilla e Vynalis Martori, (1996), si legga DE PAS M., 1996.

Non fu l'unico Maestro invitato da Ticvin e da *La Nave dei folli*: poco dopo, infatti, anche Eugenio Barba e l'Odin Theatre entrarono a San Vittore per un "baratto", uno scambio artistico con gli attori della Nave dei Folli, per cui si legga GREGORI M. G., 1996b e SCHININÀ G., 1997a.

territorio al tema del carcere, volte a favorire possibilità di reinserimento attraverso il teatro, proponendo alcuni spettacoli all'esterno del carcere²²¹ e promuovendo e organizzando convegni europei, dopo il primo convegno nazionale già ricordato sul tema. Nel 1998 venne realizzata *La Parata della nave dei folli*, ispirato a *La nave dei folli* di Sebastian Brant e alla pittura di Hieronymus Bosh, che percorse nel Carnevale ambrosiano alcuni luoghi del carcere di San Vittore. Fu poi messa in scena presso i chiostrini della Società Umanitaria di Milano, nell'estate dello stesso anno, per poi "approdare" al Teatro Studio di Milano, in occasione del Terzo Convegno europeo, dove furono rappresentati anche gli altri spettacoli delle diverse realtà europee intervenute al convegno²²².

Il primo convegno europeo ebbe luogo nel 1994²²³, il secondo nel 1996²²⁴ a Manchester e il terzo a Milano nel 1998²²⁵. A caratterizzare i convegni fu la partecipazione, accanto a teatranti di rilievo quali Barba e Judith Malina, di alcuni rappresentanti del mondo giuridico e legislativo, elemento che rileva la finalità non

²²¹ Cfr LOTITO P., 1991, BANDETTINI A., 1996 e Cfr Terzo convegno europeo di teatro e carcere. Verso il duemila. Il cammino di un'utopia concreta, 1998.

²²² Cfr GIANQUITTO C., 1998a, 1998b, 1998c. Cfr Terzo convegno europeo di teatro e carcere. Verso il duemila. Il cammino di un'utopia concreta, 1998.

²²³ Sul primo convegno europeo si veda FACCHINELLI C., 1995 e la sintesi proposta da DRAGONE M., 2000, p. 96. Si leggano inoltre BANDETTINI A., 1994 e IONDINI M., 1994.

Tra i gruppi italiani presenti, Facchinelli riporta la testimonianza video del Tam Teatromusica con *Medit'Azioni*, di cui parliamo nel prossimo paragrafo.

La realtà europee presenti si estendevano dall'unica esperienza teatrale promossa da un gruppo di agenti di custodia in Austria, alle esperienze di un pastore tedesco protestante, che metteva in scena un teatro ispirato a tematiche bibliche, al Théâtre de l'Opprimé, Teatro dell'Oppresso, con Rui Frati, a progetti inglesi promossi dalle Università, (The Units for the Arts and Offenders, dell'Università di Loughborough e gli interventi del Tipp Center dell'Università di Manchester). Cfr *Ibi*, p.37. Si veda anche MASSIMILLA D., 1995.

²²⁴ Nella ricognizione internazionale avviata durante il secondo convegno europeo, si verifica che le esperienze inglesi, ma anche quelle condotte negli Stati Uniti e in Brasile, sono di stampo terapeutico, finalizzate al trattamento del detenuto, mentre quelle spagnole, tedesche, italiane, svedesi e austriache hanno un intento marcatamente artistico e laboratoriale. Cfr DRAGONE M., 2000, p. 96.

²²⁵ Cfr Terzo convegno europeo di teatro e carcere. Verso il duemila. Il cammino di un'utopia concreta, 1998 e DRAGONE M., 2000, pp. 96-97, in cui è riportato un intervento di SCHININÀ G., sull'argomento: "sono emerse due tendenze opposte..., una artistica pura e una più attenta allo specifico del teatro sociale. Da una parte c'è chi considera il lavoro nel carcere un lavoro di artista, chi vorrebbe che i detenuti più bravi a recitare, una volta usciti divengano attori professionisti e che non si faccia distinzione tra spettacoli di ex detenuti e spettacoli di compagnie esterne; dall'altra chi capisce che il teatro nelle carceri, come tutto il teatro sociale, è un lavoro sostanzialmente altro da quello artistico tradizionale, che(...)si fonda non sul prodotto, ma sul gesto che lo produce, che in questo caso è un percorso relazionale e umano, quindi teatrale, innovativo e rivoluzionario".

soltanto culturale dell'intervento, ma la volontà di incidere in qualche modo sul sistema legislativo stesso²²⁶.

Dopo il trasferimento di Olga Vynalis a Barcellona, Ticvin Teatro attraversò una fase di cambiamento e di assestamento.

Donatella Massimilla, che già stava pensando alla creazione di una cooperativa sociale, il Centro Europeo Teatro e Carcere, C.E.T.E.C., progettò di realizzare dei corsi di formazione per marionettisti. Coinvolse la famiglia Colla, il cui teatro situato di fronte a San Vittore aveva ispirato la sua idea.

Su consiglio di Pagano, progettò nel 1999/2000 il corso di formazione al carcere di Opera, collaborando con l'associazione i Teatri di Yorik a Roma. L'incontro della famiglia Colla si rivela un'occasione preziosa per favorire il reinserimento di alcuni detenuti ed ex-detenuti che avevano superato il corso, conclusosi con lo spettacolo di marionette *La bella addormentata nel bosco*, nel 2001.

Gli anni seguenti proseguì con i corsi di formazione ad Opera, finanziati dal fondo sociale europeo²²⁷.

Le azioni del C.E.T.E.C., sia volte al reinserimento di ex-detenuti, sia improntate allo scambio con diverse realtà europee, segnano una svolta nel percorso della Massimilla e di Ticvin, ma al contempo sono in continuità con l'esperienza precedente.

Il C.E.T.E.C., riconosciuto come Centro di Promozione Teatrale dal Ministero dei Beni Culturali e dello Spettacolo, ha vinto il premio del Programma Cultura 2000 della Comunità Europea con il progetto "Diario di viaggio dai luoghi reclusi". Il progetto prevedeva una serie di incontri e di scambi con diverse realtà di teatro e carcere europee a Berlino, Belfast, Cambridge, Wuppertal, Milano, Roma, Reggio Calabria²²⁸. Lo scopo era di conoscere e confrontarsi con esperienze diverse, in

²²⁶ Innanzitutto si vuole portare le attrici e gli attori detenuti, "grandi assenti-presenti" ai convegni stessi (Cfr MASSIMILLA D., 1995). Sulla volontà di "cambiare" la società e il suo "sistema", si legga *Judith Malina: cambiare il sistema*, 1997.

Il terzo Convegno in particolare fu inaugurato all'interno della sezione penale del carcere di San Vittore, alla presenza, tra i rappresentanti istituzionali, di Luigi Pagano, direttore della Casa Circondariale di San Vittore, di Umberto Gay, allora Vice presidente della Commissione consiliare carceri del Comune di Milano. Cfr *Terzo convegno europeo di teatro e carcere. Verso il duemila. Il cammino di un'utopia concreta*, 1998, p.III.

²²⁷ Nel 2002 il corso si concluse con lo spettacolo *Le avventure di Pinocchio*, coordinato da Gianni e Cosetta Colla.

²²⁸ Cfr www.cetec.it. Si veda anche *Diario di viaggio da luoghi reclusi*, 2001.

Uno degli ultimi spettacoli di produzione del C.E.T.E.C. è *L'Opera incompiuta*, testi di Franco Milone e regia di Donatella Massimilla, incentrata sul tema della condizione dei detenuti in "semilibertà(...), un'esperienza di

vista della creazione di un sito internet, dove mantenere i contatti tra le diverse realtà, e un archivio multimediale, che avrebbe dovuto essere tenuto costantemente aggiornato dalle singole associazioni. Per l'attività di rete e di archivio era prevista la collaborazione con l'Università di Bologna, in particolare con il prof. Claudio Meldolesi del Dipartimento di Arte, Musica e Dramma, e con la Facoltà di Sociologia dell'Università di Urbino, in diverse lingue²²⁹.

L'attività della Massimilla si distingue per il respiro di apertura nazionale ed europeo che ha sempre contrassegnato il suo lavoro. La piega che ha assunto in modo più deciso dopo il 1998 è l'impegno di creare non solo uno scambio culturale e pedagogico, ma di cercare strade possibili al reinserimento sociale e lavorativo attraverso le diverse professioni che offre il teatro²³⁰.

I.3.1.3. TAM Teatromusica²³¹.

Tra le esperienze di teatro in carcere italiane più rilevanti spiccano i progetti realizzati dal Tam Teatromusica alla Casa di Reclusione Due Palazzi di Padova dal 1992²³², in collaborazione con l'Amministrazione Comunale e Provinciale, in particolare l'Assessorato alle Politiche Sociali e Cultura.

L'intervento del Tam nel 1992 ha dato vita ad un laboratorio permanente per una trentina di detenuti dell'istituto, finanziato dal Comune, che si conclude spesso con

vita assolutamente in transito, sospesa dal buio della notte e la luce del giorno, in mezzo ore di lavoro, momenti frettolosi in famiglia, corse alla fermata del tram, altrimenti ricevi <<il rapportino e ti trattano come un bambino>>". Parole di Franco Milone tratte da *L'Opera incompiuta*, 2000, programma di sala.

²²⁹ Cfr MASSIMILLA D., 2001, in www.prisonartsfoundation.com/html/europe.htm.

Cfr www.cetec.it/Il_Presente.htm. Sul sito www.cetec.it è possibile leggere il diario di viaggio del progetto e la descrizione di alcune delle singole esperienze europee che la Massimilla ha conosciuto, come la francese Compagnie Masquedades, Theater im Gefangnis a Wuppertal...

Cfr MASSIMILLA D., 2001, in www.prisonartsfoundation.com/html/europe.htm.

²³⁰ Attualmente il C.E.T.E.C. sta lavorando all'allestimento del *Il progetto di Bach e Mozart*, di Adriano Vianello, regia di Donatella Massimilla e Adriano Vianello, in scena il prossimo giugno al Teatro Vascello di Roma.

²³¹ TAM Teatromusica, fondata nel 1980 a Padova da Michele Sambin, Laurent Dupont, Pierangela Allegro, è una compagnia di produzione e di formazione artistica, nota per la ricerca e la sperimentazione di diversi linguaggi espressivi, visivi e musicali.

Cfr <http://www.tamteatromusica.it/tam/tam1.htm>.

²³² Negli anni precedenti l'Amministrazione Comunale aveva attuato collaborazioni con altre realtà teatrali per sviluppare progetti nel carcere Due Palazzi, per le quali si rimanda a DRAGONE M., 2000, pp. 92 o, per un approfondimento maggiore, a LIOTTI A., a.a. 1991-1992.

la creazione di uno spettacolo rappresentato, quando vengono accordati i permessi agli attori detenuti, anche all'esterno del carcere, al Teatro Maddalene²³³.

Il primo laboratorio fu condotto da Pierangela Allegro e da Laurent Dupont, che proposero al gruppo di detenuti il testo *Venerdì o della vita selvaggia* di M. Tournier. Il percorso che si delineò partì dalla lettura personale e dalla discussione condivisa del testo, per arrivare a riraccontare la storia di Tournier attraverso il linguaggio del corpo, della gestualità, delle immagini e degli oggetti semplici.

Lentamente, ogni attore si riappropriò del testo rileggendolo con nuovi linguaggi attraverso il filtro dei propri sentimenti. Il personaggio di Robinson, che vuole fuggire dall'isola di cui è naufrago prigioniero, ma sembra impedirselo in tutti i modi possibili, diventò a poco la maschera attraverso cui dare voce alle storie personali.

Laurent Dupont descrive il percorso di questo primo anno di lavoro utilizzando l'immagine della sfera, la cui opacità impedisce l'incontro con l'altro:

Non ci conoscevamo...ci siamo trovati attorno a un cerchio; ciascuno seduto su una sedia. Davanti a noi un vuoto. E davanti al vuoto, l'altro. Guardarsi. Raggiungersi...In questo vuoto abbiamo messo la storia di Robinson, quella scritta da Tournier...La storia di Robinson ha avuto l'effetto di uno specchio, il suo cammino è diventato il loro cammino...Così è nata la parola del gruppo. E con lei, il desiderio di stare insieme, di giocare, di ridere, di dirsi²³⁴

Il cerchio nell'isola, è il titolo emblematico dello spettacolo che suggellò il percorso compiuto, messo in scena nel 1992 al carcere Due Palazzi.

Tra il 1993 e il 1995, è la volta del progetto *Medit'Azioni*, che portò all'incontro tra due luoghi simbolici della città di Padova (la Cappella degli Scrovegni di Giotto, perla artistica della città, e il carcere, spazio invece escluso e separato), ma anche tra un gruppo di uomini attori detenuti e un gruppo di donne attrici esterne.

Il progetto si sviluppò con la produzione da una parte di *Videomeditazioni*, una raccolta di quattro video messaggi che gli attori e le attrici si scambiarono, dall'interno all'esterno del carcere, sulle suggestioni delle immagini della Cappella

²³³ Si legga SANTONE G., 1992.

²³⁴ DUPONT L., 1992, pp. 54-55.

degli Scrovegni, rimediate principalmente attraverso azioni corporee e suggestioni musicali²³⁵, dall'altra con lo spettacolo *Tutto quello che rimane* del 1994²³⁶.

Lo strumento del video, cifra stilistica caratterizzante l'opera del Tam, è centrale anche nella videoinstallazione teatrale successiva, *Blu di Giotto*²³⁷, dove

la carne imprigionata nei monitor televisivi è continuamente velata, svelata e rivelata da quattro figure femminili...Esse portano suono, corpo, parola per l'edificazione del nuovo luogo di meditazione, dove diventano realtà comunicazioni impossibili, con dialoghi frammentati che vengono ricomposti e pensieri condivisi separati da chi li ha pensati²³⁸.

Le prove questa volta coinvolsero contemporaneamente il gruppo maschile e le quattro attrici con cui i detenuti avevano comunicato e così furono distribuite tra l'Auditorium del carcere e il Teatro Maddalene²³⁹. Diedero esito poi a *Il riso è un segno di festa*²⁴⁰, ultima tappa del progetto, spettacolo in cui l'incontro tra l'universo maschile e femminile avviene realmente, non più mediato dallo schermo televisivo, sul filo di una narrazione esile, giocata sul forte impatto emotivo, stemperato e addolcito dal riso, "un segno di festa"²⁴¹

Uno degli spettacoli più noti è *Fratellini di legno* del 1999, liberamente ispirato alle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi²⁴²: i fratellini di Pinocchio vivono una storia comune, ma personale e diversificata, come suggeriscono anche le differenti lingue utilizzate, tunisina, egiziana, slave, napoletana.

²³⁵ Si legga ALLEGRO P., 1995, pp. 24-34, dove si trova anche un diario di lavoro.

²³⁶ *Tutto quello che rimane*, ideato e condotto da Michele Sambin e da Pierangela Allegro, debuttò al Teatro Maddalene di Padova e fu replicato poco dopo all'Auditorium del carcere Due Palazzi. Cfr *Ibi*, p. 15.

²³⁷ Ideazione di Michele Sambin e di Pierangela Allegro, regia di Sambin, montaggio video di Giacomo Verde, debutto al Teatro Rasi di Ravenna, 1994, cfr *Ibidem*.

²³⁸ *Ibi*, p. 58-59.

²³⁹ I detenuti usufruivano dei permessi della legge Gozzini: le prove diventavano anche un momento di incontro fugace con parenti e amici. Si verificò un'evasione di un attore del gruppo che non comportò gravi restrizioni all'attività teatrale. Cfr *Ibi*, p. 66-69.

²⁴⁰ *Il riso è un segno di festa*, scrittura scenica di Pierangela Allegro, regia di Michele Sambin, debuttò al carcere Due Palazzi e fu replicato pochi giorni dopo al Teatro Maddalene. Cfr *Ibidem*.

²⁴¹ "Per me il riso è tutto. Se non riuscissi a ridere sarei tagliato fuori. Il riso, il riso è un segno di festa. Si ride anche per dolore". *Ibi*, p. 93. Si legga inoltre il diario di lavoro in *Ibi*, pp. 78-88.

²⁴² La scrittura scenica è di Pierangela Allegro e Francesco Morelli, la regia è di Michele Sambin. Debuttò alla Casa di Reclusione Due Palazzi di Padova. Cfr <http://www.tamteatromusica.it/carc/spett/spett.htm>.

Gli spettacoli realizzati l'anno precedente furono *Natura selvatica*, ideazione e regia di Pierangela Allegro e Michele Sambin, nel 1997 e *Viaggio tra le parole di un certo Bertold Brecht*, nel 1998, scrittura scenica e regia di Pierangela Allegro. Cfr *Ibidem*.

Lo spettacolo fu presentato nel corso del Convegno europeo Dentro Fuori, promosso dal Tam a Padova nel 1999, presso la Casa di Reclusione Due Palazzi e il Teatro Maddalene, per l'esigenza di dialogare e confrontarsi con esperienze diverse nell'ambito del teatro e carcere a livello internazionale.

Realtà tedesche, francesi e spagnole presero parte alle quattro giornate di convegno, articolate in momenti laboratoriali, performativi e riflessivi, in cui si diede la parola a rappresentanti del mondo istituzionale, del teatro e ai detenuti stessi.

Il valore riconosciuto dai detenuti presenti all'esperienza teatrale si estendeva dalla necessità di intrattenimento e di passatempo, che in carcere è di non irrilevante importanza, alla possibilità di esplorazione di sé, ad occasioni concrete di reinserimento, non solo attraverso il contatto e confronto con la realtà esterna, gli operatori teatrali, il pubblico, ma soprattutto anche attraverso possibili esiti professionali.

Lo stesso Sambin a proposito di questo, in linea con Armando Punzo, sostiene la necessità che venga riconosciuto ai detenuti attori un ruolo professionale ed auspica la possibilità di una loro assunzione a giornata, per le rappresentazioni o le prove fuori dall'istituto detentivo, utilizzando l'articolo 21 della Legge²⁴³.

Gli interventi dei teatranti e degli studiosi coinvolti si collocano a sostegno di questa linea, cioè del valore artistico del teatro in carcere, prima di tutto, e del valore umano e pedagogico dell'esperienza teatrale in sé, ancora più forte nel contesto carcerario²⁴⁴.

Per Sambin il teatro in carcere

è nel suo nucleo fondamentale l'incontro tra una grande energia artistica e una grande energia umana. Tra queste due energie deve nascere una collaborazione che ha come obiettivo la comunicazione²⁴⁵

Gli ultimi lavori del Tam Teatromusica al carcere Due Palazzi sono *A rovescio*, nel 2002, un percorso teatrale condotto da Allegro e Sambin, incentrato sul tema del viaggio e, nel 2003, *Dal nulla ho creato un nuovo mondo*, in cui i due conduttori e

²⁴³ Cfr art. 21, L. 354/1975.

²⁴⁴ *Dentro Fuori. Fora Dins, Dedans Dehor. Incontro europeo di teatro carcere Padova 9-13 dicembre 1999*, 1999.

registi hanno riproposto un lavoro sulle immagini e sulla loro forza evocativa e creativa²⁴⁶.

I.3.1.4. Il Gabbiano.

Un'altra compagnia con più di dieci anni di storia in carcere è Il Gabbiano, fondata nel 1992 da Gianfranco Pedullà. Pedullà è conosciuto come studioso e storico del teatro, oltre che per essere regista e fondatore nel 1980 della compagnia Mascarà Teatro, diventata in seguito Teatro Popolare d'Arte²⁴⁷.

Tra gli intenti del Teatro Popolare d'Arte, che promuove una ricerca artistica contemporanea, emerge la volontà di formare il pubblico al teatro e di offrire ai giovani, in particolare, attraverso l'incontro con le scuole, il valore pedagogico teatrale.

Il Teatro Popolare d'Arte si è incontrato così con la progettualità dell'Assessorato ai Beni Culturali della Regione Toscana e dei Comuni di Arezzo e Firenze, che sostengono finanziariamente alcuni interventi della compagnia.

Uno dei progetti dedicato ai giovani della città di Arezzo fu "Dei mondi possibili", (tra il 1996 e il 1999), che ha creato una forte interazione tra scuole, città e carcere e ancora "Il teatro che verrà", (1997-2001), che ha fatto incontrare le scuole medie e superiori aretine con i gruppi teatrali della città in vista di una ricerca sui linguaggi scenici²⁴⁸.

L'intervento in carcere fu avviato nel 1992 in collaborazione con l'Assessorato ai Servizi Educativi del Comune. La Casa Circondariale di Arezzo si mostrava aperta ad un incontro con il territorio e la sua realtà sociale²⁴⁹ e Pedullà operò in questa direzione, proponendo laboratori, spettacoli e convegni. Si formò quindi un laboratorio permanente che periodicamente mostrava i risultati del suo lavoro alla cittadinanza, aprendo i cancelli del carcere e dedicando, quando possibile, repliche

²⁴⁵ *Ibi*, p. 84.

²⁴⁶ Cfr <http://www.tamteatromusica.it/carc/spett/spett.htm>.

²⁴⁷ Su Pedullà si veda <http://www.tparte.it/chi-siamo/cv-gianfranco.html>, dove si trova un elenco dei suoi principali studi e delle pubblicazioni.

²⁴⁸ Cfr <http://www.tparte.it/chi-siamo/cv-compagnia.html>.

²⁴⁹ Cfr *Arezzo: il Gabbiano vola alto*, 1997.

riservate agli studenti delle scuole medie superiori, per continuare l'attività di sensibilizzazione e di collegamento tra la scuola e le diverse realtà territoriali.

Tra gli spettacoli²⁵⁰ più noti della Compagnia, tutti diretti dalla regia di Pedullà, si ricordano, nel 1996, *La tempesta*, tratta dalla versione di Edoardo De Filippo; nel 1997, *Pinocchio*, da Carlo Collodi; nel 1999, *Don Chisciotte*²⁵¹, da Cervantes, Bulgakov e Beckett e nel 2000 *Woyzeck*, di Georg Buchner²⁵². Le ultime produzioni furono *Uccelli* di Aristofane nel 2001 e *Ubu Re Incatenato*, da Alfred Jarry, nel 2002.

Attualmente il laboratorio permanente in corso sta lavorando su testi di Beckett. Un interessante sviluppo del progetto si ebbe nel 2002, quando il *Woyzeck* di Buchner venne riallestito all'esterno, al Teatro Anghiari.

Si trattò di una compagnia mista, perchè accanto ad alcuni professionisti del Teatro Popolare d'Arte, c'erano quattro attori ex-detenuiti, che avevano inscenato il *Woyzeck* in carcere: un segno potente, secondo Pedullà "di come il teatro possa avere una valenza sociale e di integrazione positiva nella vita"²⁵³.

La compagnia il Gabbiano, inoltre, è capofila di un coordinamento Regionale Toscano che unisce da circa dieci anni, le realtà che operano nelle carceri della Regione, attualmente una decina, attraverso un finanziamento stanziato dall'Assessorato dei Beni Culturali della Regione.

La Regione, come si è detto, sostiene fortemente le attività teatrali de Il Gabbiano in particolare, considerando il teatro uno strumento educativo fondamentale all'interno dell'istituto detentivo²⁵⁴.

Per Pedullà si tratta sostanzialmente di promuovere gli stessi contenuti di ricerca proposti e perseguiti dal Teatro Popolare d'Arte all'esterno, in un luogo che esprime

²⁵⁰ Precedentemente vennero realizzatati presso la Casa Circondariale di Arezzo con la regia di Gianfranco Pedullà: *L'osteria del tempo sospeso*, nel 1993, una creazione collettiva della sezione maschile e femminile; *Aspettando il domani*, nel 1993, altra creazione collettiva della sezione femminile; *Il presepe del mondo*, nel 1994, da *Natale in casa Cupiello* di E. De Filippo; *Il teatro della memoria*, nel 1994, di G. Pedullà; *Il carro dei comici ovvero gli attori sono uomini che recitano*, nel 1995, una creazione collettiva; *Racconti*, nel ;1996, una creazione collettiva, realizzata dalla sezione femminile; *Insomnia*, 1996, creazione collettiva della sezione femminile. Dove non è stato specificato ci si riferisce alla sezione maschile. Lo spettacolo *Al Teatro della Tempesta*, nel 1999, è un'altra creazione collettiva, con cui il gruppo inaugurò una struttura teatrale stabile all'interno della Casa Circondariale di Arezzo.

²⁵¹ Si veda FACCHINELLI C., 1999a

²⁵² Si veda FORNASARI L., 2001, in <http://www.mercantesite.com/mercante-online-feb-2001/4.htm>.

²⁵³ D'INCA R., 2002.

²⁵⁴ Cfr <http://www.tpate.it/progetti-speciali/carcere.html>.

un'urgenza comunicativa maggiore, non procrastinabile, per favorire il rinnovamento dei linguaggi teatrali. Dice Pedullà:

Le povere storie dei personaggi teatrali si mescolano e si specchiano nelle biografie degli eccezionali attori del Gabbiano. La difficoltà della nostra esperienza sta nel continuo ricambio del gruppo teatrale, che si rinnova quasi totalmente ad ogni laboratorio produttivo: eppure, insieme a lui, si rinnova continuamente il mistero dell'evento scenico, la memoria teatrale si diffonde attraverso i muri, le voci, i ricordi, i silenzi, le rivelazioni²⁵⁵.

Il resto viene da sé, implicitamente, attraverso il teatro²⁵⁶.

I.3.2. I punti di vista sul teatro in carcere.

Gli sguardi posti sul teatro in carcere sono molteplici e differenti. Studiosi e critici di teatro, che hanno seguito le diverse esperienze soprattutto italiane, si sono espressi in merito accanto a rappresentanti o altri esperti a vario titolo dell'istituzione totale detentiva. Emerge un panorama molto ampio, ma frammentato, di riflessioni, molte delle quali derivano da interventi tenuti nel corso di convegni o da interviste pubblicate su riviste specializzate.

In queste pagine si tenta di proporre i punti di vista più significativi, che sono rappresentativi delle diverse posizioni sostenute sull'argomento e quindi dei diversi approcci pratici diffusi principalmente in Italia.

L'intervento italiano ritenuto "fondativo"²⁵⁷ sul tema in questione è quello di Claudio Meldolesi risalente al 1994 e poi confermato e riproposto successivamente nei diversi incontri che hanno avuto lo studioso tra i protagonisti.

Per Meldolesi il teatro nei luoghi reclusi può rivelare tutta la sua potenzialità, il suo essere, in sintesi, "un'antica struttura di civiltà, nata dal bisogno sociale e mentale di esserci nello spazio e nel tempo della decisionalità mitica e umana"²⁵⁸.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ E' in corso la stesura di un libro documento sul percorso e sulle attività della compagnia. Il libro dovrebbe essere pubblicato a giugno di quest'anno. Una precedente pubblicazione corredata da supporto fotografico e video è PEDULLÀ G. (a cura di), 1997.

Le informazioni sono desunte dal contatto con l'amministrazione del Teatro Popolare d'Arte.

²⁵⁷ DRAGONE M., 2000, p.88.

Il teatro, innanzitutto, proprio per la “sua vocazione plurilinguistica”²⁵⁹, si rivolge ai molti, non è per pochi, perché si presta a valorizzare risorse diverse: qualità creative e poetiche nel canto, nell’uso della voce, nella composizione drammaturgica, abilità corporee, ma anche competenze tecniche che variano dalla capacità di ideare e fabbricare scenografie, alla gestione e cura delle luci e della musica...

Nel luogo della costrizione per eccellenza, del corpo e della mente, nel luogo dell’annichilimento della personalità, il teatro può restituire un’identità, al singolo e al gruppo.

Il detenuto ha la possibilità di esprimere se stesso, recuperando la propria storia, la propria memoria negata: così si riattiva come unità corporea e mentale²⁶⁰, riafferma la sua persona, laddove l’istituzione, come si è visto, la nega completamente²⁶¹.

Il mondo dei sentimenti individuali, delle emozioni, ma anche delle storie e delle tradizioni culturali di ciascuno può diventare nel teatro patrimonio comune del gruppo teatrale e dello spettacolo che si metterà in scena²⁶².

Nell’elaborazione delle drammaturgie hanno particolarmente senso le strutture autodrammaturgiche che coinvolgono gli attori detenuti in prima persona, e ancora l’uso dei

²⁵⁸ MELDOLESI C., 1994, p. 44.

²⁵⁹ *Ibi*, p. 42.

²⁶⁰ Cfr *Ibi*, p.62. Il tema dell’unità corpo e mente sarà trattato in seguito.

²⁶¹ Si veda il primo paragrafo di questa tesi. Una sintesi esaustiva sulla persona in carcere è offerta da BARALDI C., 1994, riprendendo i più affermati studi psicologici e sociologici. L’autore spiega come la persona in carcere sia totalmente negata per essere inchiodata al suo ruolo. Il detenuto è quindi detenuto, oggetto controllato, stigmatizzato deviante o criminale, mentre d’altra parte agenti di custodia, educatori, psicologi e le altre figure istituzionali assumono il ruolo di controllori.

In tale contesto, l’unica comunicazione possibile è quella legata al proprio ruolo di delinquente e controllato: la comunicazione e l’espressione del vissuto personale, dei sentimenti e delle emozioni è taciuta e repressa. Emerge soltanto la comunicazione indiretta e silenziosa espressa attraverso il corpo. Il corpo, estremamente curato e segnato, è l’unico ambito su cui la persona detenuta può esercitare la sua autonomia, la capacità di resistenza alla costrizione e all’omologazione cui è sottoposta, inoltre esprimere la sua identità. Oppure, il corpo, trascurato e inciso, diventa lo strumento per esprimere la propria sofferenza o disagio.

Si pensi ai tagli effettuati con lame di rasoio dai detenuti per poter ottenere attenzione nel tentativo di vedere soddisfatte le proprie richieste.

Cfr il testo già suggerito di GONIN D., 1994.

²⁶² “Il carcere intacca le basi culturali della persona, devianandone enfaticamente il pensiero...la lingua stessa si corrode in carcere. Tanti diari di prigionia ci parlano dello sforzo di resistere alla quotidiana corrosione. La memoria e il dialogo divengono le armi più efficaci per reagire, per vivere la condizione carceraria senza traumatiche discontinuità col passato. La pratica teatrale viene incontro a questo bisogno: esperto di memoria e di dialogo, l’attore è portato a produrre energie superiori a quelle richieste dalla vita quotidiana, e in carcere questo surplus diviene essenziale ausilio per non adeguarsi; in tal senso il laboratorio e pratica di scena possono rafforzare e arricchire le controtendenze, sia fisiche sia mentali praticate dai reclusi”. MELDOLESI C., 1994, p. 46.

dialetti come repertori linguistici originari, che richiamano l'appartenenza culturale degli attori²⁶³.

In ogni caso il teatro in carcere deve rappresentare chi lo fa, la comunità reclusa che lo ospita, ed il conduttore o regista deve tenerlo presente nella scelta del testo e nell'elaborazione di uno spettacolo.

L'espressione di sé, quindi, avviene sul limite tra il lavoro individuale e di gruppo: se è la singola persona ad esprimersi, lo può fare in un contesto e soprattutto all'interno di un processo che è collettivo.

Si tratta quindi di

Immaginazione contro emarginazione. L'immaginazione induce a valorizzare un meccanismo teatrale dell'interazione sociale, quello di scoprirsi scoprendo gli altri; laddove il comportamento coatto è fondato su obblighi e rimozioni, che inducono a introiettare lo stato di emarginazione...²⁶⁴

Inoltre,

Il teatro è memoria latente, all'opposto della fantasticheria divoratrice del vissuto; è rivelazione dell'individuo nel collettivo, all'opposto della mimetizzazione cui costringe il comportamento coatto; è interazione, cioè pratica che distacca il recluso dalle pareti dilavate²⁶⁵.

La vitalità che sprigiona il teatro in carcere, segnato dalla cifra stilistica della fisicità imponente dei suoi attori, della carica gestuale ed espressiva, dell'emotività dirompente che imprime corpi e parole e raggiunge il centro degli spettatori, deriva proprio da questa sua condizione particolare di reclusione, di necessità comunicativa che lo anima e che contraddistingue i suoi protagonisti²⁶⁶.

Anche per questo è necessario considerare sempre il contesto in cui avviene il laboratorio teatrale e la messa in scena di uno spettacolo: al conduttore sono attribuite delle responsabilità, che riguardano innanzitutto l'attenzione alle dinamiche processuali, in cui si sviluppa il lavoro, e le singole tappe di cui tale processo è costituito. Il conduttore deve

²⁶³ Un esempio per tutti è dato dalle opere realizzate a San Vittore dalla Massimilla e Ticvin Teatro in autodrammaturgia e dagli spettacoli di Punzo a Volterra, in particolare i primi tratti dal repertorio napoletano.

²⁶⁴ *Ibi*, p. 43.

²⁶⁵ *Ibi*, p. 63.

²⁶⁶ Cfr *Ibi*, p. 52 e anche VALENTI C., 1999, pp. 60-63.

possedere una sorta di sapienza emotiva che gli permetta di riconoscere le emozioni degli attori del laboratorio, di interpretarle e di inserirle all'interno del processo e della messa in scena.

Per questo, secondo Meldolesi, non è indispensabile che l'animatore di un laboratorio teatrale in carcere sia un regista: meglio un bravo attore, capace di cogliere le dinamiche emotive e capace di suscitare attraverso l'esempio il coinvolgimento dei partecipanti²⁶⁷.

Inoltre deve essere estremamente curata e preparata la fase del dopo laboratorio o del dopo spettacolo, in cui l'interruzione dell'attività scenica comporta il ritorno brusco alla routine carceraria, al tempo vuoto, morto, apertuale e alla solitudine, soprattutto se il laboratorio teatrale è episodico e non è un percorso con una continuità nel tempo²⁶⁸.

Anche secondo Antonio Attisani, per analizzare il fenomeno del teatro in carcere non si può prescindere dal suo contesto con tutte le problematiche che implica, dalla specificità del luogo che rende i detenuti attori così intensi emotivamente e che fa parlare di "teatro vivente"²⁶⁹, in modo da evitare la retorica dei "buoni sentimenti"²⁷⁰.

Uno dei rischi, (condiviso, tra i molti, da Baraldi), è che molti registi e attori scelgono il luogo recluso per ideali non nobili: la possibilità di avere attori gratis, la possibilità, se esclusi dai circuiti più rinomati, di praticare l'attività teatrale. Il risultato è l'apporto da parte dei conduttori di

un opprimente carico di frustrazione, essendo non i falliti della tradizione di François Delsarte e Antonin Artaud, ma teatranti senza qualità che fanno ciò in mancanza di peggio. Tutta questa frustrazione diventa un'estetica basata su temi opprimenti²⁷¹

Non è un caso non vedere facilmente rappresentati testi gioiosi in carcere, ma anche, si aggiunge, nell'arte in generale²⁷²: sembra, come sottolinea anche Bernardi, che la sorgente della creatività e dell'espressione artistica più alta sia il "malessere"²⁷³.

²⁶⁷ Cfr MELDOLESI C., 1994, pp. 42-43.

²⁶⁸ Cfr *ibi*, p. 45.

²⁶⁹ VALENTI C., 1999, p. 60.

²⁷⁰ ATTISANI A., 1995, p. 107.

²⁷¹ *Ibi*, p. 109.

²⁷² Si pensi alla letteratura, alla pittura: l'arte dei più grandi geni, deriva spesso da ferite profonde, da sofferenze, da personalità complesse e problematiche. E' più raro incontrare personalità artistiche e creative più equilibrate. Uno degli esempi artistici più alti di espressione di gioia è la pittura di Marc Chagall i cui quadri, fino all'ultima produzione, esprimono una vitalità straordinaria di colori e tematiche sorprendenti, dove l'amore è il protagonista assoluto, l'amore per la vita e l'amore di coppia.

²⁷³ BERNARDI C., 2004.

Di fronte alla schiera degli artisti che fanno teatro in carcere come teatro di ricerca, identificando i propri tratti di artista maledetto, che si sente escluso dalla società, con i detenuti reclusi e realmente separati dalla società, Bernardi si chiede se non sia possibile proporre un teatro che ponga al centro la relazione, che sia portatore di benessere individuale e di gruppo, pur non perdendo le istanze della ricerca artistica²⁷⁴.

Questi artisti, che rappresentano il gruppo dominante nell'ambito del teatro in carcere italiano, "trovano negli stretti orizzonti carcerari una rara urgenza e una rinnovata forza comunicativa"²⁷⁵.

La prospettiva, esclusivamente artistica e teatrale, che Attisani considerava percorribile era la gestione di laboratori in carcere da parte dei maggiori Teatri Stabili, in modo tale da inserire il teatro fatto in carcere nei circuiti di produzione artistica commerciale e, al contempo, di garantire una qualità alta delle esperienze laboratoriali²⁷⁶.

Il noto storico e critico teatrale ricorda però che l'accesso alle attività teatrali in carcere è controllato da gruppi di potere, sia da parte dei controllori, sia da parte dei controllati stessi. Emerge una logica nascosta di potere e di violenza sottesa ad un'attività che dovrebbe essere, a parere dell'istituzione, rieducativa e rivitalizzante per la persona. Si è parlato prima di una sorta di selezione tra detenuti di serie A e detenuti di serie B e anche Baraldi insiste sulle dinamiche relazionali rette sul confronto e sul dominio del gruppo più forte. Lo stesso Baraldi dice che il teatro può aiutare a combattere e a superare questi meccanismi, a patto che si rinunci a scegliere temi evocativi di rapporti di potere tra oppressi e oppressori, che quindi valorizzano le stesse dinamiche relazionali presenti nell'istituto detentivo²⁷⁷.

La conclusione a cui arriva Baraldi è però diametralmente opposta a quella di Attisani, in quanto ridimensiona il ruolo del teatro in carcere a un

pretesto per parlare di e a persone, all'interno di un sistema che non ha trovato ancora nulla di meglio che includere la devianza escludendo la persona²⁷⁸

²⁷⁴ Cfr BERNARDI C., 2004.

²⁷⁵ PEDULLÀ G., 2003, p. 49.

²⁷⁶ Cfr ATTISANI A., 1995, p.109.

²⁷⁷ Cfr BARALDI C., 1994, pp.156-158. Baraldi, criticando aspramente Punzo, riporta l'esempio del *Marat-Sade*, tra i temi da evitare. Cfr *Ibi*, p. 157.

²⁷⁸ *Ibi*, pp. 160-161.

Il teatro in carcere può soltanto assolvere ad un compito di reinclusione della persona nel carcere, che normalmente la esclude annullandola, come più volte sottolineato, e di conseguenza può così contribuire a reinserire il carcere nella società. La persona viene riconosciuta chiedendole una testimonianza di sé, (ben diversamente dalla confessione, la testimonianza può avvenire anche nel silenzio), e attribuendo dimensioni nuove allo spazio e al tempo²⁷⁹, pur rimanendo in un contesto negativo e oppressivo, che il teatro non può per Baraldi cambiare in alcun modo.

Il teatro non è portatore di libertà...Il teatro è un mezzo per creare forme di comunicazione interne al carcere, le quali rompano non l'autoreferenza del carcere stesso, ma l'isolamento della sua funzione e dei ruoli che la realizzano²⁸⁰.

Le alternative, l'approccio rieducativo e di contenimento, sono per Baraldi poco incisive sulla condizione del detenuto²⁸¹.

L'istituzione carceraria di per sé, inserendo il teatro tra le attività trattamentali, insinua una logica ambigua: l'attore detenuto non può non valutare, tra le motivazioni che lo spingono a scegliere il teatro la possibilità di ottenere benefici, di mostrarsi aderente al modello educativo proposto dall'istituzione. E' la stessa doppiezza che Mosconi rileva insita nel trattamento penitenziario in se stesso, che, se da un lato, vuole promuovere valori molto positivi come la rieducazione e il reinserimento, dall'altro si fonda su logiche ambigue che rischiano di minarne dall'interno gli intenti: il controllo e il sistema dei premi e delle punizioni.

D'altra parte, se il teatro è usato dall'istituzione come un'occasione di intrattenimento e di svago, per contenere e riequilibrare le sue tensioni interne, in modo da poter di fatto mantenersi identica e continuare a praticare i suoi meccanismi interni, l'intervento teatrale non può inserirsi in un progetto e non crea possibilità di cambiamento positivo per i partecipanti. Si riduce, infatti, ad una

²⁷⁹ Cfr *Ibi*, pp. 155-161.

²⁸⁰ *Ibi*, p. 160.

²⁸¹ Cfr *Ibi*, p. 155.

sospensione, una pausa dei ritmi e del clima istituzionale, che poi si ripresenta uguale a prima²⁸²: è quella che Nava definisce dinamica “evasiva”²⁸³.

Secondo Nava, i conduttori dell'intervento teatrale devono perciò prestare un'altissima attenzione alla gestione dei rapporti con l'istituzione, fin dalla fase di stesura del progetto.

Un'altra dinamica dannosa che si può sviluppare è la collusione, con il rischio successivo della collisione. La dinamica collusiva si verifica quando il teatro si inserisce nel progetto istituzionale, adattandosi completamente ai suoi obiettivi, comportandosi quindi da rappresentante istituzionale. Un conduttore che resta irretito in questa logica, facilmente in un secondo tempo si accorgerà di divergenze che favoriranno il conflitto con l'istituzione e la ricerca di alleanze con il gruppo di lavoro. Il risultato dello scontro con l'istituzione è solitamente l'interruzione del progetto teatrale, se è già avviato²⁸⁴.

Può anche verificarsi una relazione all'insegna dell' “oblatività”²⁸⁵: si ha quando l'istituzione non si preoccupa dell'intervento teatrale e non manifesta la sua posizione, convinta che, in ogni caso, tale intervento, sia in accordo con la sua progettualità. E' una dinamica particolarmente insidiosa, perché apparentemente fa sembrare che tutto proceda per il meglio, mentre alla lunga può rivelare problemi profondi e crea delle situazioni altamente conflittuali.

Un modello di rapporto positivo tra teatro e istituzione è invece quello della “trasformazione”²⁸⁶, basato sull'accettazione reciproca: si evita così la conflittualità dovuta alla divergenza d'intenti, al tentativo da parte dell'istituzione di inglobare l'intervento teatrale e dell'asservimento ad essa da parte del teatro.

Accade allora che l'istituzione è disponibile ad un rapporto fecondativo tale per cui è possibile, in potenza, gettare le basi per un'effettiva trasformazione delle istituzioni medesime. L'attività teatrale diventa spazio integrante delle persone che, a vario titolo, fanno parte dell'istituzione²⁸⁷.

²⁸² Cfr NAVA G., 1998, pp. 72-73.

²⁸³ *Ibi*, p. 72.

²⁸⁴ Cfr *Ibi*, pp. 73-74.

²⁸⁵ *Ibi*, p. 74.

²⁸⁶ *Ibi*, p. 75.

Se è il tipo d'istituzione che indirizza l'intervento teatrale verso una o l'altra delle dinamiche relazionali individuate sopra, per Nava, spetta ai promotori del progetto teatrale curarsi di indirizzare il rapporto nella direzione della logica trasformativa. E' possibile se essi accettano "il principio fondante dell'istituzione"²⁸⁸, (che nel caso della scuola è la "prestazione"²⁸⁹, nel nostro caso può essere il controllo da una parte e la rieducazione delle persone detenute dall'altra), e soprattutto se pongono al centro la dimensione della relazione, che è, per l'autore, il principio fondante del teatro²⁹⁰.

Esperienze che hanno seguito questa logica sono state quelle condotte recentemente in Emilia Romagna e nelle Marche da Roberto Mazzini e dall'associazione Giolli²⁹¹, con il metodo del Teatro dell'Oppresso. In sintesi, il Teatro dell'Oppresso o TdO, si propone di rintracciare situazioni di oppressione, realtà che hanno bisogno di essere cambiate e, attraverso lo strumento teatrale, di ricostruirle in forme nuove. Il teatro permette di simulare, rappresentare la realtà. Mettendo in scena situazioni vere per la comunità presente si dà la possibilità agli spettatori di prenderne consapevolezza e di modificarla prendendo parte alla scena²⁹².

Vedere rappresentate situazioni reali e differenti modalità per viverle e affrontarle, suscita un percorso di cambiamento, di trasformazione non solo della scena, ma anche degli spettatori che vi assistono o degli spett-attori che vi prendono parte per modificarla²⁹³.

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ Cfr *Ibi*, pp. 75-76.

²⁹¹ Sull'associazione Giolli cfr BOAL A., 1994, pp. 115-118. L'associazione precedentemente ha tenuto un corso per un gruppo di donne detenute nel carcere di Piacenza e l'anno successivo per un gruppo di detenuti, mentre in provincia di Avellino ha collaborato con Amnetsy International in un progetto di formazione di agenti di custodia.

Cfr http://ospiti.peacelink.it/giolli/giolli_node22.html#SECTION04230000000000000000.

²⁹² Per approfondire nello specifico la storia e le problematiche del Teatro dell'Oppresso, si legga SCHININÀ G., 1998, SCHININÀ G., a.a. 1995-1996. Sulle tecniche utilizzate si veda MAZZINI R. (a cura di), 1993.

²⁹³ Cfr MAZZINI R., 2003b, p. 37. Una delle tecniche del TdO è il teatro Forum, che è stato utilizzato negli interventi di Mazzini. Il Forum consiste nel presentare due volte la stessa scena di oppressione da parte degli attori: alla seconda rappresentazione, il pubblico può decidere di intervenire prendendo il posto di uno degli attori e modificando l'azione scenica. L'obiettivo è quello di cercare una soluzione al problema presentato. Cfr SCHININÀ G., 1998, p. 47-49. C'è la figura di un conduttore, il Joker, che ha il compito di favorire i passaggi del pubblico in scena e di guidare l'azione. Il suo intervento non è invasivo: ogni possibilità di agire e di modificare la scena è degli spett-attori, non del conduttore, che ha solo una funzione

Gli interventi di Mazzini si sono focalizzati su aspetti diversi: l'attenzione sul presente (capire come poter "vivere nel carcere in modo costruttivo, senza cadere nella spirale della violenza o passività"²⁹⁴), sul passato (comprendere quali aspetti hanno portato al carcere, "quali scelte non fatte si potevano fare"²⁹⁵) e sul futuro, (come "reagire al fuori dopo tanto tempo dentro"²⁹⁶, in che modo nuovo relazionarsi agli altri); il lavoro "sull'aspetto educativo del carcere"²⁹⁷; "esplorare"²⁹⁸ quali problematiche rendono difficile il reinserimento, qual è l'accoglienza dell'ex-detenuo da parte dei cittadini; la sensibilizzazione della cittadinanza al "mondo del carcere e alle esigenze di chi ne esce"²⁹⁹.

La peculiarità dell'intervento del Teatro dell'oppresso dentro e fuori dal carcere è la dimensione del cambiamento, che è il ruolo cardine di questo metodo teatrale.

La trasformazione, il cambiamento non è però del singolo, ma è possibile solo se la collettività partecipa, se il problema individuale diventa problema sociale, di tutti: "il teatro dell'Oppresso è il teatro della prima persona plurale"³⁰⁰, dice Augusto Boal.

Per queste ragioni il metodo di Boal, essendo "strutturato in modo da adattarsi a qualsiasi tipo di cultura e situazione"³⁰¹, può essere un modello teatrale particolarmente efficace in carcere, sia nel restituire la persona corpo mente al detenuto che ne è espropriato, sia nel favorire dinamiche collettive costruttive, non basate sulle logiche di potere di cui si è parlato. Il Teatro dell'Oppresso, può produrre la trasformazione di cui parla Nava, se mantiene quell'equilibrio e quell'attenzione rispettosa delle persone coinvolte, sia detenuti, sia figure istituzionali, sia cittadini, come ha dimostrato nelle esperienze precedenti³⁰².

di conduttore in quanto conosce meglio degli altri la tecnica e le regole del gioco. Cfr *Ibi*, p. 70. Il ruolo dello spettatore

²⁹⁴ MAZZINI R., 2003a, p. 36.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ SCHININÀ G., 1998, p. 72.

³⁰¹ *Ibi*, p. 84.

³⁰² Si veda la descrizione dettagliata delle fasi del progetto e la testimonianza di MAZZINI R., 2003a. La trasformazione, per Boal, riguarda in primo luogo l'attore che la rappresenta, lo spett-attore che la agisce, ma anche lo spettatore che la guarda: osservando modalità diverse di vivere una situazione, guardando e ancor più agendo possibilità alternative di gestirla e di cambiarla, lo spettatore e lo spett-attore si

Direi provvisoriamente che questo tipo di intervento permette:

- ai detenuti di vedersi riconosciuti come persone al di fuori del ruolo;
- di interrogare la città sul momento critico del reinserimento e quindi sulla funzione educativa del carcere;
- in prospettiva di interrogarsi su come riappropriarsi delle funzioni del carcere con altre modalità (reintegrazione e riparazione dei danni subiti dalle vittime, coinvolgimento attivo nella riparazione dei detenuti, forme alternative all'isolamento...)³⁰³

Il Teatro dell'Oppresso sembra rispondere a una parte della questione aperta da Claudio Bernardi: infatti, incide sulle relazioni, facendosi rappresentativo di un'ampia comunità³⁰⁴, offrendo un modello alternativo valido al teatro di ricerca che punta al reinserimento principalmente attraverso la direzione del lavoro.

Il TdO riconosce la centralità della cura della relazione per favorire l'ingresso della persona ex-detenuta nella società, differenziandosi dal teatro che punta al riconoscimento professionale degli attori³⁰⁵ come possibilità di reinserimento³⁰⁶.

trasformano e contribuiscono alla trasformazione della realtà, quando si presenterà nella veste simile alla situazione rappresentata.

³⁰³ MAZZINI R., 2003a, p. 18.

³⁰⁴ Nelle esperienze condotte a Macerata Feltria e a Urbino da Mazzini, i personaggi coinvolti erano non soltanto detenuti, ma anche educatori, agenti di custodia e cittadini. Nel TdO l'intera comunità deve essere rappresentata.

³⁰⁵ Cfr PEDULLÀ G., 2003, p. 51, ma anche Michele Sambin del Tamteatromusica e Armando Punzo. Cfr *Dentro fuori. Fora Dins, Dedans Dehor. Incontro europeo di teatro carcere Padova 9-13 dicembre 1999*, 1999, p.79.

³⁰⁶ Per comprendere la questione del teatro in carcere in Italia è opportuno ricordare, ampliando lo sguardo a livello internazionale, in Francia, in Brasile, in Inghilterra gli interventi teatrali in carcere seguono una finalità di tipo terapeutico. Non si tratta di terapia implicita, o educazione indiretta, come per le esperienze italiane, (ma vale anche per realtà spagnole, svedesi, tedesche e austriache), in cui si è detto che è dominante la matrice di ricerca artistica. Cfr MELDOLESI C., 1997, p. 12 e Cfr *Il tempo creativo. Secondo convegno europeo, Teatro e carcere*, 1997.

Una delle esperienze che spicca nello scenario internazionale, anche per l'opera di teorizzazione effettuata, è quella di Sue Jennings, che ha lavorato con un intervento di tipo drammaterapeutico in un ospedale di massima sicurezza con persone condannate soprattutto per reati di violenza in contesti familiari. L'approccio drammaterapeutico della Jennings si basa sulla convinzione della qualità terapeutica del teatro e della sua capacità di favorire percorsi di cambiamento nelle persone. In particolare il "come se" del teatro, la dimensione della finzione, permette allo spettatore e all'attore di identificarsi in un ruolo, di interpretare un personaggio, per poi prenderne le distanze, riconoscendolo come altro da sé. In questo modo, è possibile lavorare con diversi strumenti creativi, come le maschere o i burattini. La Jennings nell'esperienza presa in esame, scelse un testo di riferimento, *Sogno di una notte di mezza estate*, nella cui storia le persone detenute potevano identificarsi traendone un messaggio positivo³⁰⁶. Cfr JENNINGS S., 2002, pp. 281-292.

Il laboratorio ha previsto la costruzione artigianale delle maschere e dei costumi e la scelta dei propri abiti di scena e, quindi dei personaggi, da parte dei partecipanti.

La possibilità di identificarsi in un ruolo, di viverlo e poi di prenderne le distanze all'interno di un processo di gruppo che porta alla costruzione di scene teatrali, aiuta i partecipanti a scoprire aspetti diversi di se stessi e di determinate situazioni, "a comprendere le cose in modo diverso"³⁰⁶.

PARTE II – MICHELINA CAPATO SARTORE

II.1 Micheline Capato Sartore: formazione e attività artistiche.

Nell'ambito del teatro e carcere una delle esperienze italiane più lunghe è quella di Micheline Capato Sartore.

Capato Sartore nasce nel 1963 a Genova. Inizia il liceo scientifico a Recco, un comune della riviera ligure di Levante, e lo conclude a Milano, dove si trasferisce nei primi anni Ottanta. Qui, in seguito, si iscrive al Corso di laurea di Filosofia dell'Università degli Studi.

Nella città ligure, a sedici anni, conosce la Compagnia del Capricorno e poi il Teatro della Tosse, che la introducono al teatro e ad alcune situazioni di margine. La Compagnia del Capricorno, infatti, provava in una sala dismessa dell'ospedale

Sue Jennings individua quattro fasi fondamentali all'interno di un laboratorio: l'"*embodiment*" (*Ibi*, p. 288), l'incarnazione, che è la fase di riscaldamento fisico, in cui si prende consapevolezza di se stessi, la fase di "*projection*" (*Ibidem*), proiezione, in cui come i bambini di uno due anni si osserva e si gioca con la realtà esterna a se stessi (un esempio è costituito dalla costruzione di maschere) e, terzo momento, "*role*" (*Ibidem*), il ruolo, quando si interpreta il personaggio solamente della propria maschera. Ogni seduta deve essere sempre conclusa con l'uscita dal proprio ruolo attraverso "una sorta di decompressione" (*Ibi*, p. 287), per poter ritornare nella dimensione reale e quotidiana.

Sulla drammaterapia si veda BERTONI A., 2000 e ITALIA M.C., 2000, pp. 151-162, che illustra i modelli di riferimento del teatro nella psichiatria. Viene posta in evidenza la differenza tra psicodramma, cui molte altre esperienze teatrali negli istituti carcerari fanno riferimento, e drammaterapia. Nello psicodramma di matrice moreniana il conduttore guida il protagonista alla rappresentazione dei suoi vissuti attraverso gli altri compagni di gruppo che hanno la funzione di "*io ausiliari*". Rappresentando i propri vissuti e interpretandosi, si attiverebbe una catarsi per la persona coinvolta. Nello psicodramma di tipo psicoanalitico, sviluppatosi successivamente, il conduttore è il terapeuta che interpreta ciò che il protagonista rappresenta. Lo psicodramma diventa così non tanto momento di liberazione, di catarsi per l'individuo, ma momento di espressione del suo disagio e, di conseguenza, strumento diagnostico per il terapeuta.

psichiatrico di Genova Quarto³⁰⁷, creando occasioni di incontro con i degenti; il Teatro della Tosse coinvolse Michelina Capato Sartore nella conduzione di laboratori teatrali per ragazzini difficili delle scuole medie delle periferie³⁰⁸.

II.1.1 Una formazione psicoteatrale.

La formazione teatrale di Capato Sartore prosegue in seguito soprattutto attraverso corsi e seminari frequentati in Italia e all'estero.

Dal 1983 al 1989 è allieva di Dominique De Fazio e John Strasberg, entrambi docenti e membri permanenti dell'“Actor's studio” di New York, dove s'insegna il celebre *Method*³⁰⁹.

Dal 1992 al 1999 segue corsi di teatro danza con Enrique Pardo del Pantheatre³¹⁰ di Parigi. Dal 1994 al 2001 danza con Dominique Dupuy³¹¹, insegnante del Pantheatre.

Dal 1990 al 1999 segue i corsi di canto ed uso della voce con Linda Wise³¹² del Roy Hart Theatre³¹³ e Micico Yrayama³¹⁴.

³⁰⁷ Nel 1980 a Quarto, con la “Compagnia del Capricorno”, debutta come attrice nel suo primo spettacolo *Marat-Sade*, per la regia di Nanni Valenza.

³⁰⁸ Nel 1981, Capato Sartore guida i ragazzini alla realizzazione dello spettacolo *Piccolo Principe*, sua prima sperimentazione registica e produzione del “Teatro della Tosse”.

³⁰⁹ Si veda par. II.3.1.5 della presente tesi.

³¹⁰ Cfr *Ibi*, par. II.3.1.4.

³¹¹ Dominique Dupuy, danzatore e coreografo francese, ha avuto un ruolo di primo piano nel diffondere e nel promuovere in Francia i nuovi codici espressivi presenti nello scenario della danza americana negli anni Sessanta, alternativi al linguaggio della danza classica tradizionale. Insieme alla compagna Françoise fonda il R.I.D.A., Rencontres Internationales de Danse Contemporaine, che diventa luogo di incontro e confronto per i danzatori francesi. La coppia organizza *workshops*, seminari, interventi didattici e corsi di formazione a Parigi, invitando ed ospitando noti artisti stranieri come Merce Cunningham. Per una panoramica della danza francese dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, si legga BENTIVOGLIO L., 1985, pp. 262-273 e per approfondire la figura di Merce Cunningham *Ibi*, p. 132.

³¹² Linda Wise, attrice formata presso la Royal Scottish Academy of Music and Drama, inizia a lavorare dal 1969 con Roy Hart, del quale parleremo in seguito.

E' tra le fondatrici del Roy Hart Centre nel Sud della Francia, dove oltre ad essere attrice, è regista ed insegnante di voce. La metodologia del suo insegnamento segue principalmente il modello proposto da Roy Hart, ma anche il canto e il metodo Feldenkrais, per il quale si veda cfr *Ibi*, par.II.3.1.2.

Collabora con Enrique Pardo, nella direzione del Pantheatre, dove è maestra di voce, per cui cfr. *Ibi*, par. II.3.1.4.

³¹³ Cfr. par.II.3.1.3.

³¹⁴ Non ci è stato possibile reperire informazioni su Micico Irayama, cantante di musica contemporanea, e sulla sua metodologia didattica. La figura di Micico Irayama insieme a quella di Linda Wise sono state significative per la formazione vocale di Michelina Capato Sartore (attenzione alla respirazione, ai risuonatori interni) e per la ricerca di una voce libera e liberata.

Nel settore terapeutico-psicologico, la formazione di Michelina Capato Sartore è segnata da una parte dallo studio di terapie artistiche nel 1990 con il prof. Paul Knill, docente presso l'Università di Zurigo, dall'altra dalla specializzazione, nel 1993, in analisi bioenergetica³¹⁵ presso la S.I.A.B.³¹⁶, la Società Italiana Analisi Bioenergetica di Roma, ed è suggellata dal superamento dell'esame di stato di psicologia sostenuto nel 1999 presso l'Università La Sapienza di Roma.

II.1.2. Esiti artistici e professionali.

Dai primi anni '80 Michelina Capato Sartore è attrice, lavora in alcune note compagnie teatrali italiane come la Compagnia del Capricorno (1980-1983) e il Teatro della Tosse (1981-1984) di Genova, di cui abbiamo già detto; il Teatro degli Uguali di Milano, l'attuale Teatro Litta, (1984-1985)³¹⁷; il Teatro di Ricerca di Pontedera, per cui lavora in alcuni spettacoli diretti da Paola Bea, presentati al Festival di Volterra (1990-1991)³¹⁸. Dal 1993 ad oggi costituisce una colonna portante di E.S.T.I.A.³¹⁹, Centro Permanente Ricerca Teatrodanza, gruppo fondato da Michelina Capato Sartore stessa e di cui si parlerà in seguito.

Esordisce nella regia, inizialmente come assistente di Enrique Pardo nelle produzioni di E.S.T.I.A e poi diventando regista del gruppo.

³¹⁵ Spiegheremo che cos'è la bioenergetica al paragrafo II.3.1.1.

³¹⁶ La SIAB, Società Italiana Analisi Bioenergetica, è una scuola che dal 1978 opera nella formazione di psicoterapeuti in analisi bioenergetica, una psicoterapia a mediazione corporea fondata da Alexandre Lowen negli U.S.A. intorno al 1950. Ci riserbiamo di trattare in modo approfondito i contenuti dell'analisi bioenergetica in seguito.

Segnaliamo il sito ufficiale della S.I.A.B. a chi volesse approfondire la propria conoscenza della storia, dei contenuti teorici e delle attività della S.I.A.B. : <http://www.siab-online.it>

³¹⁷ Non siamo riusciti a reperire altre informazioni sugli spettacoli in cui Capato Sartore ha preso parte come attrice.

³¹⁸ Lavora come attrice, per un periodo di circa nove mesi, anche nella Compagnia Giorgio Albertazzi di Roma, tra il 1985-1986.

¹³ Il nome della compagnia e associazione culturale E.S.T.I.A., acronimo di Evocazioni Simboliche Tracce, Invisibili All'occhio, trae ispirazione dalla divinità greca Estia, che assume nella mitologia romana il nome di Vesta. Estia figlia primogenita di Crono e di Rea, sorella maggiore di Zeus, è la dea protettrice del fuoco sacro e di ogni focolare domestico.

“ Estia, la dea del fuoco, la primogenita, colei che per amore del fuoco sacro abbandonò l'Olimpo, le ricche vesti, il suo bel volto. Colei che si raccoglie alle radici e nello stesso tempo inaugura col suo fuoco ogni nuova casa.”

Testo di presentazione dell'associazione E.S.T.I.A., 2002, dattiloscritto, (archivio E.S.T.I.A.).

Cfr. par. III.1.1. della presente ricerca.

Nell'edizione 1998 di Scena Prima³²⁰ collabora in qualità di assistente alla regia con Tonino Conte del Teatro della Tosse, con Enrique Pardo del Pantheatre e con Luciano Nattino della Società Teatrale degli Alfieri³²¹ di Asti.

Dal 1983 al 2001, lavora come speaker per documentari e campagne pubblicitarie trasmesse dalle televisioni pubbliche e private.

La Capato sviluppa col tempo competenze professionali nell'ambito dell'insegnamento delle tecniche teatrali, cominciando a tenere negli anni 1990-1996, un laboratorio teatrale per adolescenti a Milano.

Dal 1996 al 1999, tiene corsi di educazione corporea a matrice bioenergetica presso la Scuola per Educatori Sociali di Voghera, conducendo tirocini in strutture psichiatriche.

Dal 1996 al 1999, insegna teatro (*Method*) e teatro danza presso la scuola professionale Mas, Milano Arts and Shows e dal 1999 al 2001, teatro danza ed uso della voce per E.S.T.I.A. a Milano.

Nell'ambito sociale, in particolare nelle aree del disagio e dell'emarginazione, il percorso formativo e professionale di Capato Sartore si sviluppa attraverso molteplici esperienze di conduzione di gruppi educativi e terapeutici artistico teatrali.

Abbiamo già parlato dell'incontro con i malati di mente dell'Ospedale Psichiatrico di Genova Quarto e con i ragazzi difficili delle periferie della città (1978-1979).

Negli anni 1993-2000, conduce laboratori di esplorazioni artistiche a matrice corporea presso la Casa Circondariale di San Vittore a Milano, realizzati per l'Unità Operativa Carceri A.S.L., Azienda Sanitaria Locale di Milano, rivolti a tossicodipendenti e transessuali.

¹⁴ Scena Prima è un progetto nato nel 1995 su iniziativa della Regione Lombardia per il censimento di giovani gruppi teatrali della regione.

³²¹ La Società Teatrale degli Alfieri di Asti è il nome dato nel 1990 alla compagnia fondata da Luciano Nattino ed altri attori quali Antonio Catalano e Maurizio Agostinetto. Il primo nome del gruppo è stato Teatro del Magopovero. L'attuale compagnia è chiamata dal 1998 ad oggi "Casa degli Alfieri", in riferimento alla casa in cui i membri della compagnia abitano. Si tratta di un'antica cascina abbandonata, che è stata ristrutturata ed adibita a casa e spazio teatrale: ogni famiglia vive in un proprio appartamento, ma condivide degli spazi comuni, quali sale riunioni, sala teatro, una foresteria per gli ospiti. Tali spazi non sono esclusivi e riservati ai membri della compagnia, ma sono aperti ad ospitare e organizzare eventi artistici, culturali e formativi, conservando un'attenzione particolare alla realtà territoriale circostante. Cfr. <http://www.casadeglialfieri.it/alfieri.html#nattino>, in data 25/09/2003 e <http://www.casadeglialfieri.it/casa.html>.

Dal 1995 al 1998 collabora con Luciano Nattino nella conduzione di alcuni progetti di intervento teatrale rivolti agli ospiti dell'ex-Ospedale Psichiatrico di Voghera e agli utenti dei servizi dell'USSL 44 (che copre il territorio di Voghera e dell'Oltrepò pavese)³²².

Negli anni 1995-1999, guida gruppi di sensibilizzazione corporea a matrice Bioenergetica ed esplorazioni artistiche presso le Comunità Protette di Pavia e Mornicco (Pavia). Negli anni 1996-1999 conduce gruppi teatrali per adolescenti difficili presso le Scuole Medie e Medie superiori di Voghera, Pavia e Milano.

Dal 1999 al 2000 tiene gruppi di risensibilizzazione e riabilitazione corporea presso il Centro per anziani Pertusati di Pavia³²³.

Dal 1999 al 2001 guida gruppi terapeutici corporei presso comunità di recupero tossicodipendenti di Saman³²⁴.

Negli anni 2000-2001, conduce laboratori teatrali presso i Centri Giovani del Comune di Milano in collaborazione con il C.R.T., Centro di Ricerca per il Teatro di Milano.

Dal 2001 ad oggi continua la conduzione del laboratorio di teatro presso la Casa di reclusione di Bollate.

³²² In entrambi i casi, i progetti erano rivolti non solo ai pazienti, ma anche al personale (medici, infermieri, educatori) che partecipava in modo paritario, senza rivestire il proprio ruolo istituzionale. Si trattava di condurre gruppi di sensibilizzazione corporea a matrice bioenergetica. Ogni incontro era strutturato in tre fasi:

1)Il riscaldamento: giochi ed esercizi di respirazione, di rilassamento, di movimento e controllo del corpo con il duplice obiettivo di favorire da una parte la concentrazione su di sé e l'integrazione psicofisica, dall'altra la creazione di un clima disteso e ludico che consente la diminuzione delle difese, la percezione dell'altro, la confidenza, la spontaneità e la comunicazione tra i partecipanti.

2)L'attività: dedicata alla ricerca e alla sperimentazione di azioni, di movimenti di corpo e di anima, con lo scopo di raccogliere storie personali o inventate utilizzando diversi linguaggi, momenti emotivi da conservare.

(Il recupero e la selezione del materiale emerso nelle varie improvvisazioni e sperimentazioni costituisce la base per l'evento comunicativo finale).

3)La verbalizzazione di gruppo: è il momento conclusivo dell'incontro, che prevede una condivisione e un confronto reciproco sull'esperienza vissuta, la razionalizzazione delle emozioni e la verifica dei cambiamenti e delle evoluzioni.

Cfr CAPATO SARTORE M., *Tutti sul pequod! Attività teatrale presso l'Ospedale Psichiatrico di Voghera e presso i Centri Psico Sociali dell'Ussl 44-Regione Lombardia*, dattiloscritto, (archivio Capato Sartore).

³²³ Si è trattato di lavorare con anziani a rischio di alzheimer: il lavoro era concentrato sul corpo, mirando a favorire uno scioglimento delle articolazioni.

³²⁴ Saman è un'Associazione no-profit, che opera in Italia dal 1981. Si occupa della prevenzione, del recupero e del reinserimento sociale e professionale di soggetti tossicodipendenti, alcooldipendenti, farmacodipendenti.

Cfr www.niccosmo.com/saman/, in data 25/9/2003.

II.1.3 Osservazioni.

I due piani evidenziati, il primo di ordine formativo, il secondo di ordine professionale, non avvengono in momenti separati, ma si intrecciano tra loro. Si notano, infatti, delle sovrapposizioni cronologiche, poiché la formazione terapeutica e artistica ha luogo parallelamente ad attività professionali (l'attività di attrice, la collaborazione registica, l'insegnamento), e si colgono dei continui richiami interni rispetto ai contenuti.

L'itinerario formativo e professionale di Capato Sartore procede, mantenendo i due piani in una relazione di continuo e reciproco scambio, dove da una parte la formazione offre alla pratica lavorativa i contenuti teorici ed esperienziali, dall'altra l'ambito professionale costituisce una fonte di verifica e di rinnovamento degli stessi contenuti appresi in formazione.

Si evidenzia inoltre come i due settori artistico e psicologico-terapeutico in cui si articola la formazione, trovino un esito unitario nell'ambito educativo e sociale, ovvero nelle attività di conduzione per fasce sociali emarginate o disagiate.

E' forse da sottolineare come l'orizzonte globale in cui s'inscrivono le strade di Capato Sartore per la propria formazione, ricerca artistica e professionale abbia anche un'origine terapeutica. Basti pensare al lavoro sulla voce condotto da Roy Hart, che prosegue e approfondisce la ricerca di Alfred Wolfshon fondata su una concezione terapeutica del lavoro vocale, ma anche a quello di Enrique Pardo, continuatore, ma al contempo innovatore del maestro Roy Hart, sviluppando ed estendendo la ricerca al corpo e alla danza.

II.2. L'esperienza in carcere.

L'attenzione di Michelina Capato Sartore si concentra e si ancora alla realtà carceraria lentamente. Negli anni dell'università il suo interesse per il teatro nelle istituzioni totali è già vivo. Intuisce che i contesti chiusi “avevano una necessità espressiva più forte”³²⁵, più urgente e più vera.

Ha modo di verificare tale sentire negli anni novanta, quando inizia la sua collaborazione con l'Équipe psicosocieducativa dell'Azienda Sanitaria Locale di Milano nel carcere di San Vittore e successivamente quando la sua attività in carcere diventa una scelta precisa e a tempo pieno.

Ho lavorato per otto anni in ospedali psichiatrici e c'è stato un periodo in cui lavoravo al mattino in ospedale psichiatrico, nel pomeriggio in carcere. Ad un certo punto ho capito che dovevo decidere, per non impazzire. E ho deciso per il carcere, perché almeno il

carcere dà speranza. La psichiatria coi cronici ne dà poca e a volte è troppo doloroso.³²⁶

Il percorso di Capato Sartore all'interno del carcere è segnato da tre fasi significative:

1. collaborazione con l'Équipe psicosocioeducativa dell'ASL di San Vittore: conduzione di laboratori di espressività corporea, destinati alle persone detenute tossicodipendenti del reparto C.O.C.³²⁷ (1993-1999)
2. collaborazione con la Società Umanitaria in un progetto di interventi a San Vittore: conduzione e organizzazione di interventi teatrali destinati a detenuti lavoratori, coordinazione dei progetti e degli operatori tra loro e con l'istituzione penitenziaria (1997-1999)
3. collaborazione con la Società Umanitaria per un progetto di intervento per il reinserimento sociale di detenuti ed ex-detenuti della Casa Circondariale di San Vittore e della Casa di Reclusione di Bollate: conduzione e regia di un laboratorio teatrale, supervisione delle attività formative ed educative, coordinazione dei progetti e degli operatori tra loro e con l'istituzione (2000-2003).

Già dall'elenco sopra riportato, è possibile notare come cambiano le realtà con cui Capato Sartore ha collaborato nel corso del tempo e i ruoli assunti dalla stessa.

II.2.1. La collaborazione con l'A.S.L. a San Vittore (1993-2000)

L'esperienza in carcere di Michelina Capato Sartore inizia negli anni Novanta, quando l'Equipe psicosocioeducativa per la struttura carceraria³²⁸ della Casa circondariale di San Vittore le affida la conduzione di un laboratorio teatrale, destinato a detenuti tossicodipendenti del reparto C.O.C.

³²⁵ Cfr Estratti di *Conversazioni con Michelina*, in appendice, p. 211.

³²⁶ *Ibi*, p. 212.

³²⁷ Il C.O.C. è il centro di osservazione criminale, reparto situato nel II raggio di San Vittore e riservato all'osservazione, alla valutazione e al trattamento dei detenuti tossicodipendenti .

³²⁸ Ora Unità Operativa carcere.

L'attività condotta da Capato Sartore era inserita in un contesto progettuale pensato dall'Équipe psicosocioeducativa, che opera presso la Casa Circondariale di San Vittore dal 1988.

L' *équipe*³²⁹ si occupa della cura e della riabilitazione di soggetti tossicodipendenti³³⁰ in stato di custodia cautelare³³¹ o di espiazione della pena. L'Équipe quindi presta il suo servizio presso il reparto C.O.C., presso la sezione femminile³³² e presso la sezione dei protetti³³³, rivolgendosi principalmente a detenuti tossicodipendenti³³⁴.

Il servizio svolge *intra ed extra moenia*³³⁵ attività, che richiedono competenze cliniche, giuridiche e socioeducative.

Per quanto riguarda l'ambito clinico ed assistenziale, è compito dell'Équipe realizzare diagnosi e definire programmi riabilitativi per i singoli soggetti tossicodipendenti in collaborazione con i SerT, i Servizi Territoriali³³⁶; proporre

³²⁹ Il personale dell'Équipe psicosocioeducativa è composto da un primario psichiatra, alcuni psicologi, due assistenti medici, un assistente sociale, un infermiere professionale, un assistente amministrativo, un operatore professionale.

³³⁰ Gli utenti tossicodipendenti cui l'Équipe psicosocioeducativa si rivolge sono quindi persone detenute presso il reparto C.O.C., presso la sezione protetti e presso la sezione femminile.

³³¹ Per custodia cautelare si intende una carcerazione preventiva, attuata cioè prima che sia stata emessa la sentenza irrevocabile e la pena definitiva da espire.

Cfr ANTOLISEI F., 1994, p. 673.

³³² In una parte della struttura del carcere di San Vittore sono detenute le donne. Ci sono circa centotrenta posti, di cui cinquanta riservati a donne tossicodipendenti.

³³³ I protetti sono quelle persone detenute per reati di pedofilia, di violenza carnale oppure persone che hanno collaborato con la giustizia, che devono essere protette in una sezione isolata e precisa del carcere, per non essere sottoposte al linciaggio o a violenze da parte degli altri detenuti. A San Vittore la sezione protetti, che si trova al secondo piano del quarto raggio, può ospitare tra le cinquanta e le sessanta persone, un terzo delle quali sono tossicodipendenti.

Cfr *I pugni nel muro. Linguaggio e frammenti di vita dei detenuti del carcere di San Vittore*, 2001, p. 94. Si legga anche GONIN D., 1991, pp. 158-161.

³³⁴ Nei reparti femminile e protetti, le attività promosse dall'Équipe Psicosocioeducativa coinvolgono, nella misura della disponibilità dei posti, anche le persone non tossicodipendenti detenute in tali reparti, per favorire il confronto rispetto a diverse problematiche e soprattutto per favorire una maggiore consapevolezza e comprensione dei compagni di detenzione. Cfr *Corsi "psicoeducazionali" attivati dall'Équipe Psicosocioeducativa per la struttura carceraria all'interno della Casa Circondariale di San Vittore*, 1995, file concesso in consultazione dagli operatori dell'Unità operativa carceri di Milano.

³³⁵ All'interno o all'esterno delle mura del carcere.

³³⁶ I SerT nascono con la legge 162/1990. Sono strutture territoriali rivolte alla prevenzione, alla cura e alla riabilitazione di utenti tossicodipendenti.

All'interno del SerT lavora un gruppo di professionisti composto da psicologi, educatori, medici e un assistente sociale, coordinati a collaborare in *équipe*.

L'*équipe* si occupa di promuovere attività di prevenzione attraverso interventi informativi sulle droghe e i loro effetti, rivolti alla popolazione del territorio; dispone la cura medica per il singolo utente, differenziata in base alla tipologia di sostanze assunte; accompagna gli utenti dal punto di vista psicologico ed educativo nel percorso di disintossicazione e di inserimento lavorativo, sia individualmente, sia attraverso programmi di gruppo; sostiene le famiglie degli utenti del SerT; organizza interventi informativi e di confronto su diverse tematiche, per lo più educative; è in relazione con

terapie d'appoggio individuale; organizzare iniziative informative sull'AIDS e offrire sostegno psicologico individuale e di gruppo a soggetti sieropositivi.

L'Équipe realizza inoltre terapie di appoggio ai familiari dei detenuti e mantiene una stretta collaborazione con i SerT.

Nel campo giuridico offre un servizio informativo sulle misure alternative alla detenzione e in particolare promuove programmi alternativi alla detenzione per alcuni soggetti, collaborando con i SerT e il C.S.S.A.³³⁷

Dal 1988 l'Équipe ha promosso all'interno del carcere di San Vittore, una serie di corsi denominati psicoeducazionali, condotti da tecnici professionisti³³⁸, che guidano gli utenti all'esplorazione di spazi cognitivi, emotivi e relazionali diversi da quelli cui solitamente accedono i soggetti tossicodipendenti³³⁹ e diversi da quelli che la vita detentiva impone.

Sono iniziative non obbligatorie, cui è possibile partecipare liberamente. Non appartengono quindi all'insieme delle cure mediche e psicoterapeutiche cui quotidianamente i detenuti tossicodipendenti si devono sottoporre. Si è voluto quindi offrire uno spazio che potesse "ridare individualità ai soggetti...e creare una relazione non più coatta, ma liberamente chiesta e offerta"³⁴⁰.

L'obiettivo principale è quello di offrire un diverso modo di gestire il proprio tempo e il proprio spazio, che la detenzione rende privo di progettualità, replicato, appiattito e costretto, generando nelle persone detenute disturbi fisici e psicologici e portandole alla passività e all'isolamento³⁴¹, soprattutto nel caso dei detenuti tossicodipendenti o protetti, per i quali si pone un ulteriore problema di esclusione ed emarginazione, in quanto non vengono accettati dagli altri compagni di detenzione³⁴².

alcune istituzioni le scuole, i comuni, la Regione, la Magistratura, la Prefettura, il carcere. Cfr GATTI R., 1996, pp. 93-95.

³³⁷ Si veda il paragrafo I.1.1. di questa tesi.

³³⁸ Ogni corso o laboratorio è stato condotto da un insegnante professionista, esterno all'Équipe (maestri di musica e di pittura diplomati, insegnanti diplomati all'Isef per i corsi di attività motoria...), affiancato da un referente dell'Équipe stessa, il quale aveva un ruolo organizzativo e di coordinazione delle attività.

³³⁹ Utile lettura per comprendere attraverso la presentazione di alcune esperienze la vita relazionale delle persone tossicodipendenti è *Vita da "tossico"*, in SANTORO E., ZOLO D. (a cura di), 1997, pp. 63-66.

³⁴⁰ *Corsi psicoeducazionali attivati dall'Équipe Psicosocioeducativa...*, op. cit., 1995, p. 2.

³⁴¹ Si veda la parte I.1 di questa tesi, in particolare cfr pp. 5-7.

³⁴² Cfr GONIN D., 1994.

Si offrono così occasioni di socializzazione in vista di un obiettivo comune, attraverso dinamiche relazionali di confronto e scambio con il gruppo e con le figure dei conduttori dei corsi e degli insegnanti, esterni al contesto delle norme e della costrizione del carcere; si favorisce inoltre l'apprendimento di alcune discipline quali la musica, il disegno, la pittura.

I corsi³⁴³ attivi nel 1995 all'interno del progetto descritto sopra sono:

- Laboratorio sperimentale di musica, attivato nella sezione femminile, nella sezione maschile del reparto C.O.C. e della sezione protetti: corso di musica con lezioni teoriche e pratiche basate sull'uso della voce, del corpo come strumento di percussioni e degli strumenti musicali.
- Laboratorio di creatività, attivato nella sezione femminile, nella sezione maschile del reparto C.O.C. e della sezione protetti: corso di espressività artistica basato sul linguaggio del colore attraverso l'acquisizione di diverse tecniche pittoriche (pittura, acquarello, bricolage, pastelli, carboncino...)
- Laboratorio di talento espressivo, attivato nel reparto C.O.C.: corso basato sulla visione di film e d'immagini, sulla lettura di testi connessi alle stesse tematiche, volto a stimolare l'espressività creativa dei partecipanti attraverso il confronto e lo scambio delle suggestioni, dei ricordi e delle riflessioni suscitate dalla visione e dall'ascolto dei materiali presentati.
- Corso di attività motoria, attivato presso il reparto C.O.C. e presso la sezione femminile: corso di ginnastica, suddiviso in più livelli. E' prevista la formazione di un gruppo selezionato di persone, che si allenino rigorosamente a livelli atletici agonistici.
- Laboratorio di Esplorazioni artistiche a mediazione corporea: corso teatrale attivato dal 1992, condotto da Capato Sartore³⁴⁴.

³⁴³ I corsi psicoeducazionali sono stati attivati dal 1988, finanziati dalla Provincia e successivamente, dal 1992, dalla Regione Lombardia.

³⁴⁴ Capato Sartore sostituì la conduttrice Anna Remonato. Informazione fornita dagli operatori dell'Unità Operativa A.S.L. di Milano.

Si entra nel merito del laboratorio di esplorazioni artistiche a mediazione corporea, progettato nel 1993 e riproposto, mantenendo la struttura base dell'intervento, fino al 2000, seguendo la testimonianza verbale della conduttrice e alcune relazioni di presentazione dell'attività.

Il progetto, avviato nel corso del 1993, era volto nei suoi contenuti teorici, all'esplorazione della cultura degli indiani d'America, in particolare del suo rapporto con le sostanze allucinogene³⁴⁵

Questo sia per gli aspetti di integrità personale, profonda consapevolezza ed onestà con se stessi di cui queste culture sono testimonianza; sia per l'accento posto, nell'esperienza indiana sull'identità corporea e sensibile di cui molto necessitano i soggetti tossicodipendenti; sia per il differente punto di vista che queste società hanno esperito nell'uso delle sostanze allucinogene (e non oppiacee).³⁴⁶

Le droghe allucinogene erano considerate droghe di prova, rituali, in quanto venivano utilizzate nei riti d'iniziazione per permettere al giovane iniziato di accedere alle più profonde immagini delle sue paure inconsce, per poi affrontarle fisicamente nella prova rituale preparata dagli anziani e poter entrare così nella comunità adulta. Il confronto con la cultura degli indiani d'America e di altre società primitive e premoderne, come suggerisce Piccone Stella, offre uno sguardo sull'uso delle sostanze, considerate degli elementi naturali e culturali integrati nel contesto sociale e spesso circoscritti alla dimensione rituale e religiosa, molto diverso da quello consumistico offerto dalla società occidentale contemporanea sia rispetto a questo tipo di droghe, sia agli oppiacei³⁴⁷. Con l'inserimento delle droghe nel circuito commerciale si acuisce lo scarto tra la sostanza e i suoi significati sociali e

³⁴⁵ Si tratta di sostanze, naturali in questo caso o sintetiche (LSD ne è un esempio), che modificano la funzione percettiva, alterando o aumentando le esperienze sensoriali visive, uditive, ma anche il senso del tempo e dello spazio.

Per una classificazione delle sostanze definite dall'OMS, Organizzazione Mondiale della Sanità, psicoattive evidenziando il comune effetto di modificare l'attività psichica di chi le assume si legga RAVENNA M., 1997, pp. 13-17, utile lettura per un'approfondimento sull'argomento.

³⁴⁶ CAPATO SARTORE M., *Laboratorio teatrale secondo raggio. Corso di espressività corporea*, dattiloscritto, (archivio Capato Sartore), p. 1.

³⁴⁷ Appartengono agli oppiacei tutte le sostanze psicoattive derivate dall'oppio, tra quelle naturali l'oppio e i suoi derivati, tra quelle sintetiche la morfina, l'eroina e il metadone. Rientrano nella categoria di sostanze che riducono le sensazioni di dolore, agendo come potenti anestetici.

culturali e avviene la trasformazione della sostanza in merce da comprare e consumare, portando all'abuso che caratterizza la società contemporanea³⁴⁸.

Capato Sartore, guidò tale lavoro, articolandolo su tre linee:

- il confronto su temi ed esperienze comuni, inizialmente attraverso una condivisione verbale e poi attraverso la scrittura personale, che permette di riappropriarsi della propria esperienza e di attribuirle un senso, favorendo la capacità di presa di distanza e di rielaborazione dei propri racconti;
- il lavoro sul "corpo del gruppo"³⁴⁹, condotto per la prima parte attraverso esercizi di rilassamento e scarica delle tensioni, volti alla percezione di sé e introducendo in seguito l'elaborazione della sensazione fisica in piccole sequenze di movimento attraverso delle improvvisazioni, in cui a turno ciascuno poteva liberamente o guidare il gruppo nella scelta dei movimenti o seguirlo;
- costanti colloqui individuali, per accompagnare ogni soggetto nel suo percorso personale, aiutando ciascuno a riconoscere le proprie acquisizioni e a riportarle nel gruppo e per creare una base di fiducia verso il conduttore tale da favorire l'esternazione dei propri vissuti e la comunicazione nel gruppo.

In un secondo momento il gruppo si è dato un obiettivo rappresentativo, che ha dato la possibilità di diventare consapevoli del percorso compiuto e di riconoscere la propria identità di gruppo, raccontandola.

Il gruppo era composto da un numero di circa quindici persone³⁵⁰. Lo spazio destinato al laboratorio era quello di una cella. Durante l'estate, poichè era disponibile per il laboratorio teatrale il cortile del carcere, l'area utilizzata per le ore d'aria, era possibile estendere il numero dei partecipanti a circa trenta o quaranta persone.

Il laboratorio di teatro durante l'estate diventava uno strumento attraverso cui poter scaricare e contenere le tensioni prodotte dalla condizione di detenzione, resa ancora più difficile dal caldo estivo: la fisionomia del lavoro era così incentrata sul

Cfr. PICCONE STELLA S., 1999, pp. 50-51.

³⁴⁸ Cfr., *Ibi*, pp.7-19.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Cfr. CAPATO SARTORE M., 2001, dattiloscritto, p. 1.

riscaldamento fisico, attraverso esercizi di rilassamento e di scarica e su giochi come sparviero³⁵¹.

Un elemento significativo per capire l'esperienza è la facilità con cui cambiano le persone detenute al reparto C.O.C., in quanto molte vengono scarcerate ed indirizzate in comunità di recupero per tossicodipendenti, altre sono prese in carico dai SerT, i servizi territoriali. Questo fattore (caratteristico anche dei gruppi teatrali per persone detenute non tossicodipendenti, ma in misura minore), incide fortemente sul lavoro del gruppo teatrale, che definisce così più faticosamente la propria identità³⁵².

L'alta variabilità dei partecipanti al laboratorio, unita alla peculiarità del gruppo stesso, formato da persone tossicodipendenti e quindi con la prioritaria necessità di stare bene e di ricevere un benessere dal lavoro teatrale³⁵³, determina la produzione di eventi performativi, realizzati come saggi a conclusione del lavoro di ogni anno e destinati al pubblico dei compagni detenuti dello stesso reparto e di soltanto due spettacoli veri e propri, molto distanziati nel tempo.

Il primo spettacolo realizzato è *Parliamone*, nel 1994, regia di Michelina Capato Sartore, con attori professionisti esterni al carcere ed attori interni al carcere partecipanti al laboratorio³⁵⁴. La drammaturgia era collettiva, in quanto il testo dello spettacolo venne costruito a partire dalle riflessioni e dagli scritti personali delle persone detenute, mentre le azioni fisiche derivano dal lavoro sul movimento effettuato durante l'anno.

Il secondo spettacolo è *All'ombra di un desiderio*, realizzato nel 2000, regia di Michelina Capato Sartore e drammaturgia collettiva del gruppo, con attori interni ed esterni³⁵⁵.

II.2.1.1 Problematiche su teatro e tossicodipendenza

³⁵¹ Cfr *Ibi*, pp. 1-2

³⁵² Cfr *Ibi*, p. 2.

³⁵³ Si legga RAVENNA M., 1997, pp. 13-34, per documentarsi sugli effetti a breve e lungo termine dovuti all'assunzione dei principali tipi di droghe e alle modalità di azione delle droghe sul sistema nervoso centrale.

³⁵⁴ Da questo punto in poi della tesi si utilizzerà l'espressione "attori interni" per indicare gli attori detenuti, "attori esterni" per indicare attori solitamente professionisti, non detenuti e quindi esterni al carcere.

³⁵⁵ Un altro laboratorio teatrale, intitolato dalla conduttrice *Scopriamo la voce di petto*, incentrato sul canto e sull'uso della voce, è iniziato nel 1998 destinato ai detenuti transessuali del 6° raggio.

A questo punto ci pare utile introdurre alcune note inerenti al lavoro teatrale di Capato Sartore con i tossicodipendenti.

Il corpo è il punto di partenza. La percezione del proprio corpo che hanno i soggetti tossicodipendenti è diversa dalla percezione che ha chi non assunto sostanze³⁵⁶.

Occorre distinguere il tipo di sostanze da cui le persone sono o sono state dipendenti, in particolare eroina e cocaina.

L'eroina, appartenendo al gruppo di sostanze che riducono il dolore, produce una sensazione di calore e di piacere al momento dell'assunzione, sia a livello psicologico, sia a livello fisico, in quanto la sostanza viene assorbita da ogni cellula del corpo, per agire poi come un sedativo fisico e nervoso che riduce la sensibilità e le reazioni emotive³⁵⁷. Non appena si esaurisce l'effetto, il corpo, prima anestetizzato, percepisce un acuto e diffuso dolore, per cui si crea una dipendenza prima di tutto fisica dall'eroina³⁵⁸.

La cocaina, appartenendo, come le anfetamine, alla categoria di sostanze che stimolano il sistema nervoso centrale, annulla la sensazione di fame e di fatica, il bisogno di dormire, aumentando le energie della persona. A livello psicologico rafforza a dismisura l'autostima, facendo sentire sicuri di sé nel rapporto con la realtà: crea un senso di onnipotenza, che viene meno e si trasforma in depressione smettendone l'assunzione³⁵⁹.

Capato Sartore evidenzia che una delle prime conseguenze dell'assunzione di sostanze è la difficoltà a percepire e sentire il proprio corpo e a sentire le proprie emozioni.

Il corpo dei detenuti tossicodipendenti il corpo emerge subito nel lavoro teatrale: è un corpo costretto dalla detenzione e prima ancora è un corpo desensibilizzato dalle sostanze.

Il lavoro di *training* del laboratorio teatrale serve dunque innanzitutto a "risvegliare"³⁶⁰ le persone. E' un lento, faticoso e paziente lavoro che vuole portare i soggetti coinvolti a imparare di nuovo a sentire e ascoltare il proprio corpo e, attraverso il corpo, la propria emotività.

³⁵⁶ Cfr *Conversazioni con Michelina*, p. 31, (archivio dell'autrice della tesi).

³⁵⁷ Cfr PICCONE STELLA S., 1999, pp. 50-51.

³⁵⁸ Cfr LAVAZZA S., 1998, pp. 97-103

³⁵⁹ Cfr *Ibidem*, pp. 61-64.

II.2.2. La collaborazione con la Società Umanitaria a San Vittore.

La Società Umanitaria³⁶¹ negli anni 1997/1998 e 1998/1999, grazie alla partecipazione di educatori ministeriali interni e di una serie di operatori professionali esterni, mise in atto quattro attività nel carcere di San Vittore (corso di cinema, musica, informatica, teatro), che vennero presentate in parte come ricreative, in parte come didattiche.

I destinatari degli interventi erano persone detenute a San Vittore che erano state escluse dalla partecipazione ai progetti attivati dall'Équipe psicosocieducativa e dalla Regione, perché non possedevano le caratteristiche richieste³⁶².

Si trattava della "popolazione più debole di San Vittore"³⁶³: ragazzi alle prime esperienze carcerarie che arrivavano dal penitenziario minorile Beccaria oppure detenuti per reati non gravi che dovevano scontare una pena detentiva di breve durata.

Tutti gli operatori del settore sottolineano il rischio che si profila per questi soggetti: molto fragili psicologicamente vengono influenzati negativamente dalla realtà carceraria, incontrata da alcuni per la prima volta, con danni sia di ordine psicologico, sia di ordine sociale in termine di stigmatizzazione³⁶⁴. Condividendo il tempo della detenzione "con detenuti molto più strutturati"³⁶⁵ rischiano di

³⁶⁰ Cfr. *Conversazioni con Micheline*, 2003, p. 32, (dattiloscritto, archivio dell'autrice della tesi).

³⁶¹ La Società Umanitaria è un'associazione storica milanese attenta alle categorie sociali più emarginate della città, in particolare i disoccupati, impegnata dalla fine dell'Ottocento in progetti di formazione al lavoro. Cfr www.societaumanitaria.it

³⁶² Si ricorda che l'Équipe può rivolgere i suoi interventi a persone con problemi di tossicodipendenza o sessuali, come nel caso di transessuali o di detenuti per reati di pedofilia o di violenza sessuale.

I progetti regionali sono destinati a chi permane nell'istituto detentivo almeno per un anno solare, per assicurare una continuità dell'intervento.

Nell'istituto di San Vittore, che è una Casa Circondariale per detenuti in attesa del processo o in custodia cautelare, molte persone risiedono per un tempo inferiore ad un anno, poi scarcerati o trasferiti in un altro carcere.

Cfr *La Società Umanitaria per San Vittore*, 1997, dattiloscritto, p. 2.

³⁶³ *Ibi*, p. 3.

³⁶⁴ Cfr I.1 di questa tesi, pp. 5-7 e per un approfondimento si leggano MOSCONI G., 1998 e GONIN D., 1991.

³⁶⁵ *La Società Umanitaria per San Vittore*, 1997, dattiloscritto, p. 3.

intraprendere “un’effettiva scelta delinquenziale”³⁶⁶ riconoscendosi “nella popolazione carceraria di differente percorso”³⁶⁷.

L’obiettivo principale degli operatori sociali è quello di contenere alcune delle problematiche legate alla detenzione, offrendo quindi vie alternative per sopportarla.

Le attività danno infatti la possibilità di riempire un tempo vuoto di un senso progettuale condiviso con un gruppo di lavoro e al contempo l’opportunità di esprimere se stessi, ma anche il proprio disagio o il conflitto con l’istituzione, attraverso il canale del lavoro di gruppo, in un modo quindi costruttivo e non aggressivo. Si cerca di superare l’aspetto distruttivo contro se stessi o contro l’istituzione, in particolare contro gli agenti di custodia che la rappresentano³⁶⁸.

Ecco il prospetto generale delle attività proposte dalla Società Umanitaria nel periodo settembre 1997/ luglio 1998³⁶⁹:

- Laboratorio di Teatro: azione di sostegno e consolidamento del laboratorio di esplorazione artistiche a mediazione corporea, promosso dall’Équipe psicosocioeducativa³⁷⁰, incentrata sull’intervento di operatori teatrali volto a proporre eventi performativi seguiti da un confronto verbale dei contenuti espressi.

Attivato al secondo raggio, destinato a persone detenute tossicodipendenti.

- Laboratorio di cinema: corso volto alla comprensione del linguaggio cinematografico, del processo di costruzione di un programma tv o di un film

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*. Sul processo che porta un detenuto a una scelta criminale cfr I.1., pp. 7-8 di questa ricerca, dove si è accennato come tra i compagni di detenzione si sviluppa una solidarietà reciproca che li porta a condividere il reciproco peso del senso di colpa elaborato e le difese messe in atto per non sentirlo. Il risultato è un senso di ingiustizia condiviso nei confronti della società esterna, che si trasforma in volontà di vendetta per le punizioni inflitte dall’istituzione. Si inizia così ad aderire al modello delinquenziale, a partire dalla giustificazione del crimine commesso.

Sui diversi percorsi delinquenziali si legga BREDA R., 1999, pp. 65-68.

³⁶⁸ Si veda GONIN D., 1991, pp. 190-228.

³⁶⁹ Per orientarsi nella presentazione delle attività della Società Umanitaria a san Vittore, occorre introdurre la struttura di questo carcere.

San Vittore appartiene al gruppo di edifici detentivi a disposizione radiale, realizzati nel periodo pre e postunitario. La loro pianta è definita appunto radiale o stellare, perché le sezioni detentive si dipartono, come raggi, da uno spazio centrale.

Cfr SCARCELLA L., 2001, un saggio che illustra l’evoluzione dell’architettura penitenziaria, ripercorrendone le più significative tappe storiche. Si sofferma poi a delineare la situazione italiana, attraverso una mappatura del territorio di cui vengono riportati i dati statistici, risalenti al 1999. Sono distinte le diverse tipologie architettoniche individuate, che rispecchiano altrettante differenti concezioni del carcere e della pena, di cui sono fornite anche delle piante grafiche di massima.

³⁷⁰ Si veda il paragrafo precedente del nostro lavoro.

apprezzato e conosciuto dai membri del gruppo (ideazione, scrittura, realizzazione, distribuzione), con la presenza di operatori del settore e l'elaborazione di materiali esperienziali.

Attivato al terzo raggio, destinato a persone detenute per reati comuni.

- Corso d'informatica: corso di alfabetizzazione informatica, basato sull'uso pratico e non nozionistico del computer, sul collegamento con altri punti informatici all'interno della struttura e sulla conoscenza di internet.

Attivato al quarto raggio e successivamente al quinto raggio, destinato a persone detenute per reati comuni.

- Corso di Musica: corso che prevede delle lezioni di storia della musica, dei concerti lezione (esecuzione dal vivo di giovani artisti, preceduti da introduzioni) e una pratica vocale d'insieme con l'obiettivo di creare un complesso corale d'accompagnamento alle funzioni religiose ed extracelibrative del carcere³⁷¹.

Attivato al sesto raggio per i lavoratori³⁷² e nella sezione femminile.

L' Umanitaria ripresentò l'anno seguente, cioè nel 1998/1999, lo stesso progetto complessivo, aggiungendo:

un laboratorio di teatro volto al sostegno del laboratorio "*Scopriamo la voce di petto*", attivato dall'Equipe psicosocioeducativa nel sesto raggio, destinato a persone transessuali³⁷³;

un laboratorio musicale, che prevedeva proposte di musiche etniche con *performances* eseguite dal vivo³⁷⁴. Venne attivato al sesto raggio, destinato ai lavoratori extracomunitari.

Nelle proposte teatrali, fulcro di questo lavoro, la Società Umanitaria si limitava a sostenere e completare le attività teatrali realizzate in quegli anni a San Vittore per l'Équipe psicosocioeducativa.

L'obiettivo dell'Umanitaria era di colmare la distanza tra "la narrazione di sé quale momento terapeutico e privato"³⁷⁵, proprio del laboratorio teatrale, e l'esito

³⁷¹ Cfr *La Società Umanitaria per San Vittore*, 1997, dattiloscritto, p. 6.

³⁷² Chiamiamo lavoratori quelle persone detenute che svolgono un'attività lavorativa all'interno del carcere.

³⁷³ Il Sesto raggio è il cosiddetto "carcere nel carcere", perché ospita detenuti che hanno compiuto reati a sfondo sessuale (pedofilia, omicidi di parenti...) o comunque non eterosessuali che devono essere protetti dai compagni di detenzione.

³⁷⁴ Cfr *La Società Umanitaria per San Vittore*, 1998, dattiloscritto, pp. 14-15

performativo del “teatro che relativizza, amplia e permette una condivisione dell’esperienza che travalica gli angusti confini della differenza e dell’emarginazione”³⁷⁶. Concretamente, furono proposti eventi spettacolari all’interno del secondo e del sesto raggio invitando anche spettacoli di compagnie esterne o di operatori teatrali.

L’intento era quello di offrire al gruppo di detenuti coinvolti la possibilità di aprirsi e confrontarsi sia con persone detenute di reparti diverse, sia con persone esterne al carcere, favorendo l’incontro.

I metodi e le tappe degli interventi teatrali della Società Umanitaria rispecchiano quelli utilizzati nei laboratori condotti da Capato Sartore per l’Equipe dell’A.S.L.

Gli obiettivi e gli orientamenti metodologici erano:

- la costruzione e il consolidamento del gruppo: attraverso incontri individuali si crea una fiducia con il conduttore tale da favorire l’esternazione dei propri vissuti. Il confronto di gruppo su materiali teatrali o letterari connessi alle esperienze degli utenti proposti dall’operatrice facilita la condivisione del proprio vissuto;
- il lavoro fisico: attraverso esercizi sensoriali desunti da varie tecniche teatrali e attraverso esercizi di tecniche riabilitative corporee di matrice bioenergetica si guida il gruppo ad un iniziale rapporto fisico con il proprio corpo. Con il tempo si favorisce un ascolto e una comprensione emotiva maggiore del corpo;
- la verbalizzazione e la scrittura di propri materiali, che permette di riappropriarsi della propria esperienza e di attribuirle un senso, favorendo la capacità di presa di distanza e la rielaborazione dei propri racconti;
- la teatralità, come possibilità di sintesi di un percorso di riconoscimento e scoperta di sé, che si conclude nella comunicazione alla società esterna al gruppo attraverso il gioco del teatro³⁷⁷.

I conduttori dei laboratori erano operatori individuati in base alle loro competenze tecniche e relazionali dalla Società Umanitaria.

³⁷⁵ *Ibi*, 1998, p. 14.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ *La Società Umanitaria per San Vittore*, 1997, dattiloscritto, p. 14.

Venivano affiancati da supervisori dell'Ufficio attività socio-culturali della Società Umanitaria che collaboravano sia all'interno, sia all'esterno della struttura carceraria, contattando, ad esempio, i possibili ospiti per concerti, spettacoli, film.

La peculiarità dei progetti proposti dall'Umanitaria è stata quella di creare un coordinamento tra le varie attività e l'istituzione, per ottimizzare le risorse interne.

Gli educatori ministeriali, figure rappresentative dell'istituzione carceraria, in fase progettuale si erano dichiarati disponibili ad accompagnare gli interventi proposti, seguendoli all'interno delle sezioni e a curarne la mediazione con la struttura (responsabili di sorveglianza e direzione del carcere).

Si cercò di stabilire un rapporto di collaborazione tra l'operatore interno e gli psicologi dell'Équipe psicosocioeducativa anche attraverso la comune partecipazione alle riunioni di coordinamento delle attività, momento opportuno di scambio e confronto volto a favorire una buona gestione dell'intervento nella struttura carceraria.

L'obiettivo di creare un coordinamento tra le attività proposte all'interno del carcere e l'istituzione si realizzò osservando come le attività in atto in quel periodo a San Vittore fossero divise per sezioni e come questo compromettesse la già difficile comunicazione degli eventi, producendo uno spreco di risorse interne, in quanto nessuna attività riusciva a promuovere interventi in più di una sezione per volta³⁷⁸.

Michelina Capato Sartore, curatrice e coordinatrice del progetto, aveva assunto la responsabilità di "intermediazione con gli interlocutori istituzionali"³⁷⁹ pur mantenendo il ruolo di conduttrice dell'intervento teatrale.

Il tentativo non raggiunse gli esiti desiderati per le difficoltà di collaborazione che si incontrarono all'interno della struttura, tra i vari componenti dell'istituzione e i promotori dei progetti.

II.2.3. La collaborazione con la Società Umanitaria a San Vittore e a Bollate.

³⁷⁸ Cfr *Ibi*, p. 4.

³⁷⁹ *Ibi*, p. 7.

Un'altra tappa dell'itinerario dell'esperienza di Michelina Capato Sartore in carcere in collaborazione con la Società Umanitaria sono i progetti di formazione e reinserimento sociale per detenuti ed ex detenuti, tossicodipendenti e non, della Casa circondariale di San Vittore e della Casa di reclusione di Bollate, orientati al reinserimento nella società, obiettivo innovativo rispetto ai precedenti interventi.

Il presupposto dell'azione è stata una valutazione delle problematiche che una persona deve affrontare dopo la sua scarcerazione e di quanto si riveli delicata soprattutto la fase iniziale del reinserimento nel tessuto sociale³⁸⁰.

Chi termina di scontare la propria pena detentiva più o meno lunga, si trova di colpo immerso nella realtà sociale e quotidiana che si presenta, in un certo senso, meno protetta del mondo altro del carcere: innanzi tutto deve ricostruirsi una quotidianità differente da quell'imposta e definita dai tempi e dagli spazi coatti dell'istituzione carceraria³⁸¹; deve riconsolidare le relazioni affettive e familiari e coltivarne altre significative, molte volte ha bisogno di trovare una casa e un lavoro e, al contempo, deve prestare attenzione alla propria condizione giuridica.

Spesso l'ex-detenuto si trova a vivere in una condizione di libertà ancora limitata, in quanto deve mantenere alcuni impegni formali, ad esempio non frequentare certi ambienti, e adempiere con precisione agli obblighi, se ce ne sono, come presentarsi periodicamente ai controlli³⁸².

L'intero progetto si propone di preparare e accompagnare il soggetto in questo percorso che ha inizio già in carcere, per evitare per quanto possibile "esiti fallimentari"³⁸³: l'accompagnamento riguarda la formazione al lavoro, il reinserimento, le relazioni e il sostegno psicologico.

³⁸⁰ Cfr GOFFMAN E., 1968, pp. 97-101, in cui l'autore parla dell'ansia che coglie gli internati in un'istituzione totale al termine della loro detenzione o degenza. Emerge, infatti, la paura di non farcela nel mondo esterno, di cui non si conoscono più le regole e le abitudini di vita. "Disculturazione" accanto alla "stigmatizzazione", perché l'ex-detenuto è accolto gelidamente dalla società esterna. Il marchio di ex-detenuto rende l'integrazione sociale molto complessa, a cominciare dalla difficoltà nel trovare un lavoro o una casa in cui abitare.

³⁸¹ Cfr *Ibi* e FOUCAULT M., 1975.

³⁸² Cfr *Ibi*, pp. 100-101. E' il caso di chi deve essere controllato dai SerT o di chi è affidato al Centro Servizi Sociali per adulti, per cui si veda BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999.

³⁸³ *Progetto di formazione e reinserimento sociale detenuti ed ex-detenuti. Attività tecniche per cinema, musica e teatro. Casa circondariale di San Vittore Milano. Carcere di Bollate*, 2001, dattiloscritto, p. 1.

Destinatari del progetto sono persone selezionate tra i giovani-adulti, tossicodipendenti o no, delle carceri di San Vittore di Milano e di Bollate, principalmente in base alle loro motivazioni, rispetto alla loro posizione giuridica, alla loro storia:

cerchiamo di trovare persone che sono dentro perché non sanno bene dove andare, perché non hanno gli strumenti, perché hanno avuto storie problematiche nella vita: sono i devianti. Quindi interveniamo sulla devianza, sull'emarginazione. Non scegliamo dei veri delinquenti, anche se può capitarci di trovarne uno perché si è nascosto molto bene³⁸⁴.

Il progetto generale, strutturato nell'arco di tre annualità, è un percorso che prevede la formazione e l'inserimento lavorativo in contesti teatrali, musicali o in ogni caso inerenti al mondo dello spettacolo.

E' stato scelto l'ambito professionale legato al mondo dello spettacolo essenzialmente per due ragioni: da una parte perché si è ritenuto che potesse offrire stimoli e suscitare interessi motivanti maggiori nei destinatari del progetto, dall'altra per la realistica possibilità d'inserimento professionale nel settore. La conoscenza dell'ambiente, infatti, ha permesso agli organizzatori di individuare operatori disponibili a collaborare nella formazione e nel reinserimento dei detenuti nelle proprie strutture.

Alla base del progetto sta la convinzione che il reinserimento e la cura della persona "non possano venire disgiunti"³⁸⁵. Prendersi cura della persona significa farsi carico di tutte le sue esigenze: il lavoro, l'abitazione, gli aspetti giuridici, il sostegno psicologico, la sfera affettiva e relazionale.

Centrale da molteplici punti di vista risulta quindi nel progetto l'attenzione e la cura della dimensione relazionale.

Innanzitutto, ogni persona detenuta o ex-detenuta è seguita da un tutor, che la accompagna nel corso del periodo del progetto e che ha il compito di aiutarla a sviluppare una visione realistica della realtà e a rielaborare del proprio vissuto.

La metodologia della formazione sia teorica sia pratica è volta a stimolare dinamiche di confronto e di collaborazione di gruppo e tra educatore ed allievo. In particolare nelle ore di

³⁸⁴ Estratti di *Conversazioni con Michalina*, 2003, in appendice, p. 215.

³⁸⁵ *Progetto di formazione e reinserimento sociale detenuti ed ex-detenuti. Attività tecniche per cinema, musica e teatro. Casa circondariale di San Vittore Milano. Carcere di Bollate, 2001, dattiloscritto, p. 2. Si legga BREDA R., 1999, pp. 65-68.*

formazione teorica si cerca di favorire un dialogo e un intervento degli studenti maggiore di quanto risulta possibile nelle lezioni tradizionali in aula, basate su un approccio frontale tra docente e allievi; nelle ore di pratica e nei tirocini la collaborazione e la partecipazione attiva risultano indispensabili per l'attività svolta.

La volontà è quella di costruire dei rapporti di fiducia reciproca e di collaborazione per valorizzare le risorse, aspetto che si rivela essenziale anche ai fini della formazione professionale oltre che della crescita personale.

Nucleo di questo progetto è quindi, ad ogni livello, la costruzione di una rete di relazioni che permettano il consolidarsi del senso di appartenenza, della motivazione all'acquisizione di quegli strumenti professionali e relazionali indispensabili per poter parlare di scelte, opportunità, responsabilità³⁸⁶

Anche a livello di gestione del progetto è centrale l'elemento relazionale e di confronto: *tutors*, educatori, psicologi, formatori, datori di lavoro hanno la possibilità di creare un'*équipe* di lavoro che articoli e metta in contatto i diversi interventi, evitando così la frammentarietà di interventi specializzati, ma isolati e costruendo invece una rete che coordini gli obiettivi formativi, educativi, terapeutici.

Il lavoro sperimentale svolto dall'*équipe* di formatori, educatori, *tutors*, psicologi, in particolare per quanto riguarda "le metodologie e gli impianti teorici di riferimento"³⁸⁷ utilizzati sarà esaminato da "una commissione scientifica"³⁸⁸ per verificare se si tratta di "un modello riproducibile, nel quale l'esecuzione della pena sia coniugata all'effettiva realizzazione di un percorso di reinserimento sociale"³⁸⁹.

Il progetto prevede un accompagnamento sul territorio di tre anni ovvero la piena copertura del tempo di misura alternativa per soggetti non tossicodipendenti, ed un successivo anno di garanzia di assunzione per coprire l'eventuale quarta annualità (art.94 DPR 309/90)³⁹⁰

³⁸⁶ *Progetto di formazione e reinserimento sociale. Detenuti ed ex-detenuti Attività tecniche per cinema, musica e teatro. Casa circondariale di San Vittore Milano. Carcere di Bollate, 2001, dattiloscritto, p.3.*

³⁸⁷ *Ibidem.*

³⁸⁸ *Ibidem.*

³⁸⁹ *Ibi*, pp. 3-4.

³⁹⁰ L'art. 94 DPR 309/90 è il Decreto del Presidente della Repubblica 309/90, riguardante l'affidamento in prova terapeutico per alcooldipendenti e per tossicodipendenti. Prevede la sospensione dell'esecuzione della pena detentiva nel caso di un residuo di pena non superiore a tre anni, quattro nel caso di tossicodipendenti.

confermando l'adesione da parte delle strutture lavorative ad una presa in carico delle limitazioni del soggetto³⁹¹.

Per proporre questo percorso risulta indispensabile la collaborazione e la “disponibilità degli organismi preposti ad un percorso giuridico che si conformi alle fasi del progetto”³⁹².

In particolare, dopo la scarcerazione, nella fase di reinserimento sociale, si profila la necessità che la figura del *tutor* assuma una parte di “responsabilità di presa in carico e di controllo sul territorio”³⁹³, che è propria dei SerT. e dei C.S.S.A, “nel preciso e nel pieno rispetto delle competenze specifiche degli organismi preposti”³⁹⁴.

SerT e C.S.S.A. delegano una parte del ruolo di affidamento al tutor che segue e accompagna la persona ex-detenuta in tutte le fasi di tale percorso sia all'interno della struttura sia all'esterno, ponendosi come mediatore delle problematiche emergenti, “come agente di controllo e di comunicazione sull'andamento del percorso”³⁹⁵. Il ruolo del *tutor* è principalmente quello di accompagnare per un anno il detenuto all'interno del carcere e per due anni l'ex-detenuto fuori dal carcere nel percorso di “assunzione di responsabilità verso se stesso e verso le figure didattiche e professionali con cui dovranno confrontarsi”³⁹⁶, sostenendolo nei momenti di difficoltà, ma anche “utilizzando le conflittualità in emersione come esempio mediato e preparatorio alla complessità del reintegro nella società civile”³⁹⁷.

Si propone a questo punto il piano progettuale³⁹⁸ nelle sue linee generali, per poi soffermarci più dettagliatamente sui singoli corsi di formazione realizzati a Bollate negli anni 2002-2003.

³⁹¹ *Progetto di formazione e reinserimento sociale detenuti ed ex-detenuti. Attività tecniche per cinema, musica e teatro. Casa circondariale San Vittore Milano. Carcere di Bollate, 2001, dattiloscritto, p. 5.*

³⁹² *Ibidem.*

³⁹³ *Ibidem.*

³⁹⁴ *Ibidem.*

³⁹⁵ *Ibidem.*

³⁹⁶ *Progetto corso di formazione professionale per operatore tecnico addetto agli impianti fonici live e luci di palco*, in www.monitorweb.it, in data maggio 2003. Per poter consultare tale progetto è necessario rivolgersi direttamente alla Società Umanitaria, in quanto l'accesso al sito è protetto da *password*.

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ I *partners* del progetto, cofinanziato dalla Regione Lombardia e dal Fondo Sociale Europeo, sono:

- Direzione della Casa Circondariale San Vittore di Milano, per la formulazione delle fasi previste nell'istituto e l'Ufficio Educatori per la valutazione motivazionale e giuridica.
- Il Comune di Milano Commissione Carceri, per la risoluzione delle problematiche abitative
- Il Comune di Milano Ufficio Mediazione Lavoro, per i tirocini in borsa lavoro

Si tratta di un'ipotesi di lavoro che è stata ideata in tre annualità (un anno circa in detenzione e due anni dalla scarcerazione), ma poi declinata in forme differenti secondo le diverse situazioni dei singoli destinatari. Non bisogna quindi pensare che risultino esclusi detenuti con una pena residua da scontare superiore a tre anni.

Ecco le varie fasi di lavoro:

1. Selezione (maggio e luglio 2001)

In questa fase, gestita da un'*équipe* costituita dagli educatori dell'istituto, dagli psicologi dell'A.S.L. e dai tutors della Società Umanitaria, si sono selezionate le persone interessate, valutando le loro motivazioni, la posizione giuridica, il profilo psicologico, l'idoneità ad intraprendere un percorso formativo e le attitudini professionali. Contemporaneamente sono stati valutati i contesti

-
- L'Azienda Sanitaria Locale, in particolare l'*équipe* psico-socio-educativa per la struttura carceraria, sia per le valutazioni iniziali di idoneità al progetto, sia per la formazione di un percorso terapeutico che proseguirà dopo la scarcerazione fino alla risoluzione delle problematiche
 - Camera del Lavoro di Milano, per quanto riguarda i contratti di assunzione e l'individuazione delle strutture di riferimento per il reinserimento professionale
 - Il Centro di Formazione Professionale Vigorelli della provincia di Milano, per la componente didattica, sia all'interno degli istituti sia presso i corsi regionali. (Cfr www.centrovigorelli.it)
 - S.I.A.B., Società Italiana Analisi Bioenergetica, per il sostegno psicologico durante la carcerazione e dopo nelle varie fasi sul territorio
 - Scuole di formazione individuate a seguito delle singole specificità professionali (Scuola Paolo Grassi, Scuola del Cinema, Corso di tecnici del suono)
 - Strutture lavorative coinvolte nel progetto che garantiranno l'assunzione lavorativa
 - *Tutors* della Società Umanitaria
 - Educatori della Scuola Educatori Sociali di Milano
 - L'E.T.I., Ente teatrale italiano, per la sensibilizzazione al settore e la verifica formativa. (Cfr www.enteteatrale.it)

Gli altri organismi preposti che hanno collaborato del progetto sono:

- il PRAP, Provveditorato regionale amministrazione penitenziaria;
- i SerT, servizi territoriali;
- l'A.S.L., l'Azienda Sanitaria Locale di Milano;
- il C.S.S.A., Centro servizi sociali per adulti;
- la Magistratura di sorveglianza

La Magistratura di sorveglianza è responsabile dell'esecuzione delle pene sia detentive, sia delle misure alternative alla detenzione.

Cfr. *Progetto di formazione e reinserimento sociale. Detenuti ed ex-detenuti. Attività tecniche per cinema, musica e teatro. Casa circondariale San Vittore Milano. Carcere di Bollate.*, 2001, pp.7-8.

le risorse del territorio, le problematiche familiari, la situazione abitativa, le limitazioni giuridiche, l'iscrizione a scuola, la definizione della borsa lavoro, le modalità terapeutiche, le possibilità di una rete di rapporti esterni³⁹⁹.

2. Formazione di base (luglio 2001/aprile 2002)

Sono stati avviati corsi di formazione di base per mostrare la realtà lavorativa e le responsabilità che gli utenti del progetto dovevano assumere e di un percorso terapeutico.

3. Prima fase sul territorio (maggio/agosto 2002)

Prevedeva l'accompagnamento nella risoluzione delle problematiche inerenti al reinserimento: ricerca di un'abitazione e di un lavoro, gestione dei documenti (l'iscrizione all'ufficio di collocamento, la residenza, la tessera sanitaria), il proseguimento del percorso terapeutico.

4. Seconda fase sul territorio (settembre 2002/ luglio 2003)

Dovevano iniziare i corsi di formazione presso le scuole convenzionate comunali, regionali o private (Scuola di formazione del cinema, Corso annuale tecnici del suono, Formazione per macchinisti teatrali...), delle attività lavorative protette presso le strutture individuate e del percorso terapeutico.

5. Terza fase sul territorio (settembre 2003/Luglio 2004)

Parallelamente al proseguimento delle attività lavorative, dei percorsi formativi e psicologici veniva effettuata una valutazione del percorso

6. Settembre 2004

Prevedeva l'assunzione degli ex-detenuti coinvolti presso le strutture contattate per almeno due annualità, avvalendosi delle facilitazioni della legge Smuraglia⁴⁰⁰.

Ecco i corsi di formazione particolari che sono stati avviati all'interno di questo progetto:

³⁹⁹ *Progetto di formazione e reinserimento sociale. Detenuti ed ex-detenuti.. Attività tecniche per cinema, musica e teatro. Casa circondariale di San Vittore Milano e carcere di Bollate, 2001, dattiloscritto, p. 6.*

⁴⁰⁰ *Cfr Progetto di formazione e reinserimento sociale. Detenuti ed ex-detenuti. Attività tecniche per cinema, musica e teatro. Casa circondariale San Vittore Milano. Carcere di Bollate, 2001, dattiloscritto, pp. 6-7. Si è già parlato della legge Smuraglia nel par. 1.1.2. di questa tesi.*

2001/2002

- San Vittore:

maggio 2001 /maggio 2002

1) corso di formazione professionale dell'assistente tecnico del suono e dell'immagine.

- Bollate

maggio 2001/maggio 2003

1) corso di formazione professionale del tecnico teatrale addetto alla scenografia (macchinista di palcoscenico)

2002/2003

- San Vittore:

ottobre 2002/giugno 2003

1) corso di formazione professionale per operatore tecnico del suono e dell'immagine.

- Bollate:

marzo 2003/ dicembre 2003

1) corso di formazione professionale per macchinista costruttore teatrale con competenze di palcoscenico.

marzo 2003 /dicembre 2003

1) corso di formazione per operatore tecnico addetto agli impianti fonici live e luci di palco.

Tutti questi corsi presentano una struttura simile: innanzitutto hanno in comune una metodologia didattica ed educativa che offre un approccio interdisciplinare alle varie materie e a stimolare la partecipazione e la collaborazione degli studenti tra di loro e con il docente, propongono delle ore di accompagnamento psicologico; prevedono le materie di base (italiano, inglese, informatica, legislazione sul lavoro), mentre si differenziano per le materie più specifiche, in quanto ogni corso è orientato a formare una figura professionale specifica.

Per mostrare come sono articolati i corsi, ci si addentra in una descrizione sintetica dei due corsi di formazione del 2002/2003 che riguardano attivati a Bollate.

Corso di formazione professionale per macchinista costruttore teatrale con competenze di palcoscenico.

Periodo previsto: marzo 2003/ dicembre 2003

Numero allievi: 10

Totale ore dell'azione: 600

Strutturato in 7 moduli:

1) 25 ore di lingua italiana: è previsto lo studio di cenni di storia di letteratura italiana, di storia dell'arte e di storia del teatro (in particolare, delle avanguardie artistiche e teatrali del secondo novecento); lezioni sul linguaggio scritto, quotidiano e specialistico, e sulla scrittura creativa; cenni di drammaturgia.

2) 15 ore di lingua inglese: l'obiettivo è di impartire una conoscenza grammaticale e sintattica di base, di ampliare il vocabolario e di migliorare le capacità di conversazione, in particolare rispetto alla terminologia legata al settore dello spettacolo.

3) 10 ore sul mercato del lavoro nel settore dello spettacolo: sono ore dedicate allo studio delle normative sulla sicurezza sul lavoro, sulla legislazione del settore dello spettacolo, sulla lettura della busta paga e contratti di lavoro, su elementi di primo soccorso.

4) 30 ore di informatica, di cui 12 ore di formazione teorica e 18 di pratica: vengono impartite nozioni informatiche di base (desktop, formattazione, organizzazione dei file, impaginazione del documento, stampa...) e nozioni riguardanti i programmi in uso nel settore tecnico (CAD, architettura, disegno industriale, 3D...).

5) 15 ore di formazione professionale: vengono trattati i ruoli e le competenze professionali, il processo di produzione teatrale negli ambiti del teatro, del cinema, della televisione, degli studi di registrazione.

6) 120 ore d'azioni d'accompagnamento: un'*équipe* di psicologi ed educatori lavorano principalmente col gruppo, accompagnandolo appunto in questo percorso formativo. Si tratta di un sostegno psicologico rivolto al gruppo utilizzando sia lo strumento verbale, sia strumenti non verbali. Il confronto verbale è volto a cogliere e rielaborare le dinamiche di gruppo che hanno luogo nei momenti formativi,

mentre il lavoro non verbale prevede dei gruppi di lavoro corporeo a matrice bioenergetica⁴⁰¹.

7) 180 ore di formazione tecnica professionale sul ruolo del macchinista costruttore di cui 60 teoriche e 120 pratiche. Queste 60 ore sono dedicate a fornire le conoscenze e le competenze che sono richieste a un macchinista teatrale costruttore: disegno tecnico e creativo a mano libera, tecniche ed uso del colore, pittura su ampie superfici come ad esempio fondali, nozioni di prospettiva e di elementi architettonici, conoscenza accurata dei macchinari di falegnameria e di tecniche di realizzazione oggetti in legno, basi di elettrosaldatura, di scenotecnica applicata, competenze di micromodellismo, costruzione di elementi scenografici, tecniche di lavorazioni di materiali usuali e inusuali, conoscenza del palcoscenico e di tutte le sue componenti (ballatoi, sipari, quinte, fondali, sottopalco...), capacità di montaggio e smontaggio, riparazioni e manutenzioni degli elementi scenografici, conoscenza delle nuove tecnologie, capacità di azionare le macchine teatrali durante la rappresentazione...

8) 120 ore di stage: le ore di tirocinio possono essere svolte all'interno dell'istituto penitenziario o all'esterno, in strutture teatrali disposte ad accogliere i tirocinanti. Sono i tutors a decidere a quale tipo di stage indirizzare l'allievo in base al livello di apprendimento e di motivazioni e in base alla posizione giuridica di ogni partecipante⁴⁰².

Per quanto riguarda lo stage interno (150 ore), è stata prevista la costruzione di uno spazio teatrale al quale aggiungere la necessaria strumentazione illuminotecnica e fonica.

Rispetto agli stage esterni, gli allievi possono essere inseriti:

in compagnie teatrali, che propongono le proprie produzioni nelle sale teatrali nazionali;

in compagnie di giro (produzioni rivolte ai ragazzi, spesso nelle scuole..);

nei teatri di stagione, che ospitano le produzioni di altre compagnie;

⁴⁰¹ Della bioenergetica si parlerà in seguito in modo più accurato

⁴⁰² Gli stage interni (150 ore) si svolgono in uno spazio teatrale allestito dai tirocinanti e dotato della strumentazione illuminotecnica e fonica. Gli stage esterni possono svolgersi in compagnie teatrali, che propongono le proprie produzioni nelle sale teatrali nazionali; nei teatri di stagione, che ospitano le produzioni di altre compagnie; in compagnie di giro, che propongono spettacoli per ragazzi; in ditte o cooperative che approntano *stands* per manifestazioni e fiere nell'ambito della moda e della comunicazione.

in ditte o cooperative che approntano *stands* per manifestazioni e fiere nell'ambito della moda e della comunicazione.

Corso di formazione professionale per operatori tecnici addetti agli impianti fonici live e alle luci di palco.

Periodo previsto: novembre 2002 / luglio 2003

Numero degli allievi: 8

Totale ore dell'azione: 600

Strutturato in 8 moduli:

- 1) 25 ore di lingua italiana
- 2) 30 ore di lingua inglese;
- 3) 10 ore sul mercato del lavoro nel settore dello spettacolo;
- 4) 50 ore di informatica di cui 20 ore teoriche e 30 ore pratiche;
- 5) 15 ore di formazione socio-professionale;
- 6) 120 ore di accompagnamento⁴⁰³;
- 7) 230 ore di formazione tecnico professionale. Si tratta di 230 ore dedicate alla formazione della figura professionale del tecnico del suono e delle luci, con tutte le competenze richieste: comprensione del suono (propagazione, ascolto, caratteristiche), microfoni (tipologie, utilizzi, cablaggi), registrazione e trattamento audio, l'uso del computer per trattare l'audio; nell'ambito dell'illuminotecnica nozioni base di elettronica, elettricità, teoria dei colori, impiantistica, manutenzioni e riparazioni impianti illuminotecnica...; conoscenza ed uso della telecamera e capacità di effettuare riprese; conoscenza delle nuove tecnologie applicate allo spettacolo, incluse quelle multimediali.
- 8) 120 ore di stage⁴⁰⁴. Per quanto riguarda i tirocini, come nel caso del corso per macchinista costruttore, gli allievi sono indirizzati dai tutors ad uno stage come tecnici del suono e delle luci interno alla struttura (allestimento della strumentazione per il teatro costruito ex-novo o in enti esterni).

⁴⁰³ I primi sei punti sono speculari ai punti del corso di formazione di macchinista teatrale con competenze di palcoscenico, illustrati nelle pagine precedenti, alle quali si rimanda.

⁴⁰⁴ Per quanto riguarda i tirocini, come nel caso del corso per macchinista costruttore, gli allievi sono indirizzati dai tutors ad uno stage come tecnici del suono e delle luci interno alla struttura oppure esterno.

II.3. Il metodo

I metodi e le pratiche utilizzate da Capato Sartore nei suoi laboratori teatrali sono una composizione originale che si fonda su cinque assi formativi:

- la matrice bioenergetica e il metodo Feldenkrais, riproposti negli esercizi corporei che aprono il *training*, esercizi incentrati sullo scioglimento delle articolazioni e sull'allungamento della muscolatura attraverso una respirazione attenta e profonda, volta all'ascolto e alla presa di consapevolezza del proprio corpo;
- la linea coreografica desunta dal Pantheatre, evidente principalmente nelle improvvisazioni coreografiche di gruppo;
- l'impronta del Roy Hart Theatre, nella concezione della voce e delle sue possibilità espressive;
- alcuni elementi tecnici del Method, utilizzati per la preparazione dell'attore e per la costruzione del personaggio, in particolare per quanto riguarda la ricerca del vissuto emotivo, fatto emergere attraverso la memoria emotiva, la corporeità e le azioni fisiche, e la ricerca di una rispondenza e coerenza tra azione fisica, presenza corporea (corporeità) ed emissione vocale.

Nei laboratori teatrale Capato Sartore riprende, sviluppandoli poi in modo autonomo e adattato al contesto di lavoro, gli insegnamenti che l'hanno più significativamente segnata a livello professionale, artistico e umano.

Il punto di partenza e di arrivo generale di tutto il metodo di Capato Sartore è la concezione dell'unità corpo-mente. Secondo Capato Sartore centro del lavoro teatrale è il corpo, inteso come sinonimo di persona, come unità delle componenti fisiche e psichiche⁴⁰⁵.

E' il corpo con il suo respiro a segnare la vita di ogni individuo, l'incipit e la morte, e ad esserne la sede della memoria e della storia. E' nel corpo che ha luogo "il processo creativo"⁴⁰⁶.

Nel teatro, si esplora la propria intimità e la problematicità che è inscritta nel corpo,

Anche in questo caso, si veda il punto 8) del corso presentato precedentemente.

⁴⁰⁵ Cfr *Estratti di conversazioni con Michelina*, in appendice 2, pp. 229-230..

⁴⁰⁶ *Ibi*, p. 230.

per dare carne a dei processi creativi...Lo scambio tra il processo personale e quello creativo è una circolarità, dove se si è disponibili ad offrire veramente la propria carne umana al processo creativo, il processo creativo la restituisce elaborata, più libera⁴⁰⁷.

Questo legame tra il teatro e la vita emerge nei nuclei tematici esplorati (la morte, la violenza, la solitudine, l'amore...)⁴⁰⁸ e nelle basi metodologiche stesse di Capato Sartore (Roy Hart Theatre, Pantheatre, Method).

II.3.1. L'unità corpo mente

Il tema del corpo e del suo rapporto con la mente è vastissimo ed interessa una molteplicità di discipline che si estendono dalla filosofia e dalle scienze religiose, alla psicologia, alla scienza, fino alle scienze sociali e politiche⁴⁰⁹.

Forse, proprio questa pluralità di sguardi possibili sul corpo e la sua irriducibilità a oggetto separato dalla mente, spiega l'invito di Nietzsche a considerare il corpo elemento fondante di una nuova filosofia, che proponga un sapere non esclusivamente razionale e più umile, capace di abbandonare la pretesa di essere verità assoluta.⁴¹⁰

L'inseparabilità tra corpo e mente è ormai presupposto assimilato da tutti coloro che operano in teatro (animatori, danzatori, attori, coreografi e registi, ricercatori e studiosi...): è il frutto della ricerca artistica del Novecento, che riscopre "il teatro come arte dei corpi"⁴¹¹, a partire da Artaud, per raggiungere nel dopoguerra due vette esemplari, in Grotowski e Boal⁴¹².

Attraverso il corpo l'attore fa dono gratuito e completo di sé, realizzando l'incontro intimo tra sé e l'altro (il compagno attore, il regista, lo spettatore)⁴¹³; attraverso il corpo lo

⁴⁰⁷ *Ibidem.*

⁴⁰⁸ Cfr III.2. del nostro lavoro.

⁴⁰⁹ Si è già parlato, ad esempio, di FOUCAULT M., 1975. Come testo di riferimento filosofico si suggerisce MELCHIORRE V., 1984. Si legga inoltre BERNARDI C., 1996.

⁴¹⁰ Cfr ISIDORI E., 2002, pp. 7-8

⁴¹¹ BERNARDI C., 2002, p. 301.

⁴¹² Cfr *Ibi*, pp. 301-302.

⁴¹³ Cfr GROTOWSKI J., 1970.

spettatore può trasformarsi in spett-attore e diventare consapevole della realtà sociale e politica, per poi poter agire su di essa il cambiamento⁴¹⁴.

Il teatro sa porre al centro il corpo, se recupera la sua essenza profonda, ossia la relazione, il suo essere incontro reale tra corpi diversi e imperfetti, ma veri, tra corpi individuali e corpo sociale, comunitario. E' la relazione con l'altro da sé, possibile nel teatro, che ci salva⁴¹⁵, perché

vaccina il mondo dal potere immenso della perfetta, immacolata e gloriosa Realtà virtuale, ovvero il Teatro senza corpo.

Oggi l'Altro è il corpo⁴¹⁶.

Se per il mondo del teatro la centralità del corpo è appunto acquisita, nel resto della storia della cultura occidentale e, tutt'oggi, nel senso comune, non c'è una pari consapevolezza dell'inscindibilità del corpo e della mente. Un esponente di spicco nei dibattiti culturali degli anni Ottanta sulla corporeità è stato lo studioso Galimberti, che, nel suo saggio *Il corpo*⁴¹⁷, sintetizza l'evoluzione della concezione del corpo a partire da quella elaborata nelle società primitive, per arrivare a spiegare la dicotomia corpo e anima o corpo e mente che caratterizza la società occidentale.

Nelle società primitive, il corpo umano è sempre considerato "corpo comunitario"⁴¹⁸ o "cosmico"⁴¹⁹, luogo in cui avviene la circolazione e lo scambio dei simboli (dal greco *sunballo*, metto insieme) e strumento che pone in relazione le energie di ogni altro corpo umano, animale, con quelle della terra e del cielo.

Il corpo umano non è mai considerato nella sua individualità isolata, come corpo anatomico e realtà naturale, ma come rapporto sociale fin dal suo nascere. Infatti, un bambino nasce non quando è partorito, ma quando è donato dalla madre alla comunità, primo segno dello scambio simbolico che sancisce le relazioni e l'economia della comunità stessa, vietando la proprietà dei beni, così come quella dei figli. La cura, la crescita, l'educazione dei figli non sono appannaggio della

⁴¹⁴ Su Augusto Boal e il Teatro dell'Oppresso si legga SCHININÀ G., 1998, BOAL A., 1990 e MAZZINI R., 1993.

⁴¹⁵ Cfr BERNARDI C., 1996, pp. 146-150. Si veda anche *Ibi*, pp. 17-34.

⁴¹⁶ *Ibi*, p. 150.

⁴¹⁷ GALIMBERTI U., 1983.

⁴¹⁸ *Ibi*, p. 19.

madre o della coppia genitoriale, ma ruolo condiviso da tutti i membri della comunità.

Molti altri elementi chiariscono come nelle società primitive il corpo non fosse sentito come realtà naturale, ma come rapporto sociale: per esempio i riti d'iniziazione, con cui gli adolescenti entrano nella comunità adulta, dicono come la nascita e la morte fossero eventi sociali, dove la morte, data e ricevuta nelle prove rituali, è affrontata dal giovane per ricevere la vita sociale⁴²⁰.

Nelle società primitive, sottolinea ancora Galimberti, il corpo è quindi punto di incontro tra natura e cultura, proprio perché tutti gli eventi che il nostro sguardo occidentale classifica come naturali (nascita, morte, fenomeni meteorologici, malattie...), sono rivestiti e trasformati dai simboli nella dimensione culturale del rito, delle pratiche magiche, religiose, ludiche. Esse avevano lo scopo di ristabilire l'ordine sociale della comunità, di fronte alla minaccia di un disordine incombente.

In questo senso si possono rileggere fenomeni come quello del "cannibalismo"⁴²¹ e dell'"uccisione rituale del re"⁴²²: nel cannibalismo il cibarsi dei defunti significa assumerli nuovamente nella società, allontanando il pericolo di una loro ritorsione contro la società stessa, se ne fossero esclusi, ridotti a corpi biologici in putrefazione;

l'uccisione rituale del re permette di ristabilire l'ordine sociale, ridistribuendo e consumando nella festa il *surplus* di beni e quindi di potere che il re aveva accumulato e che avrebbe compromesso, sbilanciandolo, "l'ordine degli scambi interrompendone la reciprocità"⁴²³. In ciò che non si scambia è insito quell'accumulo di beni, di valore che costituisce la parte maledetta del potere, perché mina l'ordine sociale della comunità fondato sulla reciprocità degli scambi. Galimberti sostiene che

quando cessa l'ambivalenza degli scambi, la loro reversibilità simbolica, le comunità primitive declinano, e al loro posto subentrano le società che noi conosciamo, dove più nulla si scambia, ma tutto si accumula... Nato dalla soppressione dell'ambivalenza, il valore si costruisce per effetto di una disgiunzione tra ciò che vale e ciò che non vale. L'universo si spezza metafisicamente tra il cielo e la terra, lo spirito e la materia, l'anima e il corpo, dove il valore sta tutto da una parte e il disvalore dall'altra, non perché le cose stiano realmente così, ma perché il

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Cfr *Ibi*, pp. 19-20.

⁴²¹ *Ibi*, p. 22.

⁴²² *Ibidem*.

valore tende a far passare se stesso come la vera realtà spingendo nell'irrealtà il polo da cui si è diviso.⁴²⁴

In questa prospettiva è collocato il pensiero platonico, basato sul dualismo tra mondo delle idee, dell'ultrasensibile che non conosce il mutamento e la morte, rappresentato dal cielo, e mondo sensibile, cangiante, mutevole e perituro, rappresentato dalla terra. Il primo è sede della verità e quindi di ogni valore positivo ed è raggiungibile dall'anima liberata dal corpo; il secondo è sede della materia, che ostacola il raggiungimento della verità e quindi tutto ciò che lo abita è considerato irreali e negativo.

Il corpo diventa quindi "carcere"⁴²⁵, "tomba"⁴²⁶ dell'anima e da Platone in poi sarà rivestito di significati negativi, mortificato e subordinato.

Il dualismo platonico, pur non presente nella cultura ebraica e cristiana a livello antropologico⁴²⁷, si ripropone in essa secondo Galimberti in

un dualismo cosmico che contrappone la vita alla morte, lo spirito alla carne, il peccato all'alleanza prima e alla redenzione e resurrezione poi. Questo dualismo cosmico finirà per riflettersi sull'unità antropologica fino a lacerarla, fino a renderne possibile quella contaminazione fra tradizione biblica e tradizione greca che consegnerà all'Occidente un uomo irrimediabilmente diviso in anima e corpo⁴²⁸.

La frattura mente e corpo si è radicalizzata nella divisione cartesiana su cui si "fonda il mondo moderno della scienza e della tecnica"⁴²⁹, tra *res extensa*, l'oggetto che si misura

⁴²³ *Ibidem*

⁴²⁴ *Ibi*, pp. 22-23.

⁴²⁵ VERGOTE A., 1983, p. 14.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ La visione dell'uomo che traspare nella Bibbia non è all'insegna della separazione tra anima e corpo, ma è unitaria. Testimoni di questa unitarietà sono i termini ebraici utilizzati a designare l'uomo, tutti a connotazione corporea, in seguito tradotti nella lingua, ma anche nella dicotomica cultura greca, privandoli quindi dell'originario significato. Per portare un esempio, il termine ebraico nefes (tradotto dai Settanta in *psykè* e dai latini in anima) indica l'essere indigente, bisognoso e bramoso dell'uomo: in alcuni passi biblici designa la gola dell'uomo, sede del desiderio e della brama, del gusto. Cfr GALIMBERTI U., 1983, pp. 33-36.

Quindi, nel linguaggio biblico le parole come cuore, ventre, piedi non sono utilizzate soltanto per esprimere una certa parte del corpo e la sua funzione, ma per indicare metaforicamente il tipo di relazioni tra l'uomo l'altro, Dio, gli altri uomini e il mondo.

"L'uomo non è pensato come un'entità individualizzata nel suo corpo, ma come un insieme di relazioni diversamente qualificate. In questo modo l'uomo non ha una corpo, è corporeo". VERGOTE A., 1983, p. 16.

⁴²⁸ GALIMBERTI U., 1983, p. 36

⁴²⁹ BERNARDI C., 1996, p. 139

attraverso le leggi matematiche e fisiche dell'estensione e del movimento, e *res cogitans*, il soggetto che pensa.

L'*ego cogito* cartesiano è, come lo definisce Bernardi “un io decorporeizzato”⁴³⁰, è un io che pensa le cose, il mondo, fissandone le loro misure attraverso le formule matematiche, ordinandole nell'uniformità indifferenziata del modello matematico.⁴³¹

Da qui, da un lato il corpo è considerato un insieme di parti prive di anima, senza interiorità, e la mente un'interiorità senza distanze, senza corpo; dall'altro lato si prolunga tale distinzione nella separazione dei saperi di biologia⁴³² e psicologia.

Raccogliendo l'appello di Nietzsche, Galimberti propone, attraverso la sua riflessione critica, un ritorno all'ascolto del corpo e a quella che è la sua “sfida”⁴³³, per riappropriarsi di quel suo significato ambivalente originario, che si è perduto. In questo percorso è auspicabile l'affermarsi di un sapere non parcellizzato in discipline specialistiche e arroccate su loro stesse, ma un sapere altro, aperto al confronto e allo scambio.

Così la psicologia, (scienza della *psychè*⁴³⁴), è invitata a compiere un viaggio a ritroso, necessario ritorno alle proprie origini individuabili nella cultura greca e in particolare nel pensiero platonico, dove la psicologia è posta tra le scienze metafisiche, cioè le scienze che riguardano ciò che è oltre la natura, ciò che non appartiene al mondo sensibile, per emanciparsi dalla metafisica stessa, superando la divisione e poter parlare del corpo, non dell'“idea di corpo”⁴³⁵.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Cfr GALIMBERTI U., 1983, p. 42.

Cfr anche BERNARDI C., 1996, pp.139-140

⁴³² La scienza e la psicologia si fondano su un'astrazione, sulla frattura corpo anima quindi, la scienza stessa nonostante la sua pretesa di oggettività si basa su una “simulazione”.

BERNARDI C., 1996, p. 140.

La scienza medica in particolare, avendo come oggetto di studio l'analisi e la cura del corpo anatomico, si mostra lontana dalla realtà vissuta in primo luogo dal paziente e dai suoi familiari. Il paziente è ridotto alla sua malattia, esiste in quanto malato e nel suo corpo non sono cercati i segni della sua storia inscritta in esso, ma i segni della sua malattia, classificati con l'asetticità del botanico. Nelle società primitive dove la concezione del corpo è fondata sull'ambivalenza degli scambi, la malattia non determina mai l'esclusione sociale o la medicalizzazione, ma è integrata nella comunità, dove si instaura un rapporto di condivisione tra il malato e la comunità stessa attraverso il rito. Cfr GALIMBERTI U., 1983, pp. 46-57.

⁴³³ GALIMBERTI U., 1983, p.13.

⁴³⁴ La *psychè* è considerata “ da Platone in poi, per tutto l'Occidente, (...)il luogo di riconoscimento dell'unità del soggetto, della sua identità. Ma questo luogo di identificazione contiene già il principio della separazione, perché, come coscienza di sé, la *psychè* incomincia a pensarsi, e quindi a separarsi dalla propria corporeità. La prima operazione metafisica è stata un'operazione psicologica”.

Ibi, p. 11.

⁴³⁵ *Ibi*, p. 12.

Cfr *Ibi*, pp. 11-16.

La prospettiva dell'unità corpo mente, che si è proposta nella sintesi operata da Galimberti negli anni Ottanta è il culmine di un lungo e processo.

E' in particolare nei mutamenti culturali degli anni Cinquanta e Sessanta che vanno cercate le radici del tentativo di riappropriarsi di una concezione unitaria della persona, superando il dualismo avviato dalla filosofia platonica e dal pensiero cartesiano, confermato dalla scienza medica ed economica⁴³⁶, consacrato infine dalla realtà virtuale che caratterizza la società contemporanea e le sue modalità di comunicazione, realtà del verosimile, fondata sul prolungamento di una sola componente umana, quella mentale, estremo esito della negazione del corpo.⁴³⁷

Tra i filoni più rilevanti si pensi alla fenomenologia inaugurata da Husserl, che legge come fonte originaria del sapere la persona umana, ossia il *leb*, corpo vivente e vissuto, che si protende fuori di sé, verso la vita, permettendo l'incontro con il mondo, con l'altro; si pensi ancora ai movimenti di contestazione studentesca, che rivendicano l'unità dell'essere umano seguendo il filone di Nietzsche⁴³⁸, riserbando un rinnovato interesse al corpo, ma finalizzato all'impegno politico e sociale⁴³⁹.

Bisogna aspettare gli anni Ottanta, spiega Cundo, perché maturi un'attenzione autonoma e insubordinata sulla corporeità in sé, quando deposte le istanze politiche e sociali, esigenze primarie degli anni precedenti, si affaccia e si cerca un orizzonte rivolto ai sentimenti, al piano individuale.

Inoltre non si può omettere il contributo offerto, negli ultimi decenni del Novecento, dallo sviluppo delle neuroscienze, che stanno procedendo a passi da gigante.

Le neuroscienze, infatti, avendo come oggetto di studio il cervello, la sua struttura e le sue funzioni, hanno aperto punti di vista nuovi sulla relazione tra il corpo e la mente, che assume una posizione centrale nella riflessione scientifica, non solo filosofica.

⁴³⁶ La scienza medica concepisce il corpo come *Korp*, cadavere da analizzare, anatomizzare; l'economia, nella forma culturale capitalistica, lo concepisce come forza lavoro.

Cfr CUNDO P., 1994, pp. 49-50.

⁴³⁷ Cfr BERNARDI, 1996, pp. 131-139.

⁴³⁸ Cfr ISIDORI E., 2002, pp. 7-14.

⁴³⁹ Il corpo è veicolo della contestazione all'ordine costituito, nella forma da una parte dissacratoria dell'ostentazione del nudo, esibito pubblicamente come atto politico, e della liberazione sessuale, dall'altra come segno di uguaglianza di genere, attraverso l'annullamento delle differenze nell'abbigliamento maschile e femminile (gli abiti unisex, le donne con i pantaloni, gli uomini con i capelli lunghi), e di classe sociale, non curando particolarmente il corpo, né valorizzandolo, ma scegliendo trascuratezza nel modo di vestire.

Cfr BOSI A., pp. 24-31.

Il cervello non è più un organo misterioso, ma è una struttura organizzata in sistemi di cellule nervose che interagiscono per farci muovere ed orientare nello spazio, per farci decodificare le sensazioni che provengono dall'ambiente esterno e dall'interno del nostro corpo, organizzando e assimilando i nostri ricordi e apprendendo dall'esperienza⁴⁴⁰.

Studi empirici basati sulla neurobiologia e sull'analisi di casi clinici hanno rilevato una connessione molto stretta tra le attività mentali e il corpo in un ambiente specifico, perché hanno dimostrato che il cervello può agire su qualunque parte del corpo attraverso i nervi o attraverso il flusso sanguigno e, con un percorso inverso, il corpo e le sostanze chimiche prodotte dall'attività fisica e liberate nel sangue raggiungono il cervello influenzandone il funzionamento⁴⁴¹.

Corpo e cervello formano quindi un "organismo indissolubile"⁴⁴² che interagisce con l'ambiente in cui si trova attraverso i sensi e i movimenti, adattandosi all'ambiente stesso in funzione della propria sopravvivenza in una prospettiva evoluzionistica⁴⁴³.

Sono svelati anche i meccanismi che regolano attività mentali più complesse come percepire le emozioni e i sentimenti che ad esse seguono.

Antonio Damasio definisce le emozioni "azioni o movimenti (...) pubblici"⁴⁴⁴, per la loro caratteristica di rendersi visibili nel "teatro del corpo"⁴⁴⁵, cioè nel volto, nella voce, in comportamenti specifici; i sentimenti che sono rappresentazioni mentali delle emozioni stesse, "l'idea del corpo"⁴⁴⁶ o meglio di un aspetto del corpo modificato da una certa emozione, sono invece nascosti "nel teatro della mente"⁴⁴⁷ dove hanno luogo, appartenendo esclusivamente all'intimità dell'individuo.

Emozioni e sentimenti hanno un ruolo essenziale nella vita dell'essere umano, perché vengono assimilati e appresi dalla nostra mente nel corso della nostra vita, costituendo un bagaglio di esperienze accumulate e di conoscenza che entra in gioco quando dobbiamo prendere delle decisioni. Ci aiutano a scegliere nella direzione di un futuro migliore possibile, orientandoci verso quelle scelte che potrebbero procurarci benessere e

⁴⁴⁰ Per un'analisi dell'anatomia del sistema nervoso e del cervello, corredata da immagini, precisa, ma accessibile anche ai non addetti ai lavori, si veda DAMASIO A., 2000, pp. 389-397.

⁴⁴¹ Cfr DAMASIO A., 1996, pp. 138-139.

⁴⁴² *Ibi*, p. 139.

⁴⁴³ Cfr *Ibi*, pp. 141-142.

⁴⁴⁴ DAMASIO A., 2003, p. 40.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ *Ibi*, p. 111.

⁴⁴⁷ *Ibi*, p. 40.

distogliendoci da quelle che ci porterebbero verso sentimenti negativi di sofferenza, di dispiacere e di vergogna⁴⁴⁸.

La conferma di queste affermazioni è data dal fatto che sia persone che presentano danni in regioni cerebrali precise (i lobi prefrontali), sia chi assume sostanze che alterano il sistema nervoso (come alcool e droghe), sviluppano un'incapacità di guardare al futuro, non sanno prendere decisioni per il loro benessere, ma compiono scelte o non scelte distruttive o fallimentari che gli impediscono di inserirsi positivamente nella vita relazionale e sociale⁴⁴⁹.

Antonio Damasio ribalta la concezione dualistica cartesiana, per affermare il legame inscindibile tra corpo e mente, che è letteralmente “radicata nel corpo”⁴⁵⁰ e che è stata preservata nell'evoluzione proprio per il suo ruolo di “salvare il corpo”⁴⁵¹, di mantenerlo.

“Perdere il corpo”⁴⁵² significa “perdere la mente”⁴⁵³, dice ancora Antonio Damasio.

Nei casi di epilessia, infatti, in cui la consapevolezza corporea viene meno completamente, si perde la coscienza, mentre nei casi di “*asomatognosia* (mancanza di riconoscimento del corpo)”⁴⁵⁴ in cui non si percepiscono singole parti del corpo, ma si mantiene la percezione dell'interno del corpo, ad esempio del battito cardiaco, i pazienti non perdono coscienza⁴⁵⁵.

Nel corso dei progressi degli studi neurobiologici sono emersi orientamenti diversi che riflettono tre linee di pensiero rispetto alla questione mente e corpo, declinata nella sua variante mente e cervello⁴⁵⁶.

La linea dualistica secondo la quale, in continuità con il pensiero cartesiano, esiste un cervello materiale, in cui le attività cerebrali si spiegano attraverso meccanismi fisici, neurobiologici ed una mente immateriale e distinta che guiderebbe il nostro pensiero, le emozioni e la coscienza. La concezione dualistica trova attualmente pochi consensi tra i neuroscienziati e i filosofi della mente, ma paradossalmente sembra ancora essere confermata nell'opinione corrente e dalla separazione degli studi psicologici, psicoanalitici, psichiatrici da una parte, e neurologici, neurobiologici, neurochirurgici dall'altra⁴⁵⁷.

⁴⁴⁸ Cfr *Ibi*, pp. 173-183.

⁴⁴⁹ Cfr *Ibi*, p. 185.

⁴⁵⁰ *Ibi*, p. 229.

⁴⁵¹ DAMASIO A., 1996, p. 174.

⁴⁵² DAMASIO A., 2003, p. 229.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ibi*, p. 230.

⁴⁵⁵ Cfr *Ibi*, pp. 229-234.

⁴⁵⁶ Cfr CALISSANO P., 2001, pp. 11-12

⁴⁵⁷ Cfr *Ibi*, pp. 12-13.

La seconda corrente è quella monista o riduzionista, che considera mente e cervello come *res extensa*, per rimanere nella terminologia cartesiana, un'unica materia che si può studiare e analizzare come una macchina, attraverso leggi matematiche e logiche.

Questa posizione ha implicazioni significative nell'ambito dell'informatica, determinando lo sviluppo dell'I.A., l'Intelligenza Artificiale, che si propone di progettare macchine sempre più simili al cervello umano attraverso l'emulazione⁴⁵⁸.

Non ci si vuole addentrare a fondo nel tema dell'Intelligenza Artificiale, ma si vuole soltanto mettere in luce alcune posizioni critiche in merito al tentativo di emulare e riprodurre il cervello umano artificialmente. L'elemento che differenzia l'uomo dalle macchine è la coscienza di sé, la propria esperienza personale che lo rende unico e irripetibile. Alcuni neuroscienziati e filosofi parlano dell'esperienza soggettiva che è a fondamento della vita umana, della coscienza e dell'intenzionalità che la orienta, riproponendo un elemento centrale della riflessione fenomenologia⁴⁵⁹

Il tema della coscienza⁴⁶⁰, è la nuova frontiera verso cui si stanno muovendo gli studi neuroscientifici, volti ad analizzarla in termini fisici e biologici⁴⁶¹.

La terza linea, di cui abbiamo anticipato già i contenuti, considera mente e corpo un'unità, una "manifestazione di un unico organismo"⁴⁶², senza ridurre il cervello a *hardware*, supporto materiale del programma mente, *software*⁴⁶³, ma cogliendo la complessità e la specificità della mente umana.

I progressi delle neuroscienze ci hanno fatto disgelato i meccanismi delle emozioni, il loro processo, i centri nervosi coinvolti, ma non ci sanno ancora spiegare il perché ci emozioniamo, il senso e gli obiettivi, le visioni del mondo che guidano nella vita ogni individuo in modo singolare⁴⁶⁴.

Si prospetta così la necessità di un dialogo tra discipline di studio diverse, un confronto e un avvicinamento tra scienze umanistiche e scienze empiriche, tra psicologia e filosofia e scienza⁴⁶⁵.

⁴⁵⁸ Cfr *Ibi*, pp. 15-17.

⁴⁵⁹ Cfr CARLI E., 1997, pp. 5-22. Si legga anche OLIVERIO A., 1995.

⁴⁶⁰ Sulla coscienza si legga DAMASIO A., 2000.

⁴⁶¹ Cfr CARLI E., 1997, pp. 7-8.

⁴⁶² DAMASIO A., 2003, p. 233.

⁴⁶³ Cfr CARLI E., 1997, p. 21.

⁴⁶⁴ Cfr OLIVERIO A., 1995, pp. X-XII, pp. 3-12.

⁴⁶⁵ Cfr *Ibi*, p. XI.

Per concludere e riassumere, secondo Antonio Damasio

la mente esiste per il corpo: è impegnata nel raccontare la storia di molteplici eventi che interessano il corpo e si serve di quella storia per ottimizzare la vita dell'organismo nel suo complesso (...) come sommario delle mie idee: la mente del cervello- alimentata dal corpo e al corpo attenta- è utile al corpo nel suo complesso⁴⁶⁶.

Dopo aver illustrato, con una panoramica che non pretende di essere esaustiva, il contesto culturale e filosofico del corpo-mente, si possono analizzare le pratiche⁴⁶⁷, che stanno alla base della formazione e del lavoro teatrale di Capato Sartore.

II.3.1.1. Alexander Lowen e la bioenergetica.

La bioenergetica è una psicoterapia a mediazione corporea, nata intorno agli anni Cinquanta in America, ad opera di Alexander Lowen, un insegnante di educazione fisica nato nel 1910 a New York, in seguito laureatosi in legge e poi in medicina a Ginevra⁴⁶⁸.

L'incontro con William Reich, allievo di Freud, avvenuto a New York nel 1940, segnò una svolta decisiva nel percorso di Lowen che sottoponendosi all'analisi reichiana per tre anni⁴⁶⁹, diventava suo discepolo, riprendendo e sviluppando i capisaldi della sua pratica terapeutica.

Reich individua “nell'armatura muscolare”⁴⁷⁰ dell'individuo l'espressione fisica della sua “armatura caratteriale”⁴⁷¹, in particolare le sue difese e i conflitti interiori, che prendono nel corpo la forma di contratture muscolari, di rigidità posturali e di una respirazione trattenuta, aprendo quindi la strada ad una psicoterapia che intervenga direttamente sul corpo⁴⁷².

⁴⁶⁶ DAMASIO A., 2003, p. 247.

⁴⁶⁷ Per una rassegna in prospettiva pedagogica delle scuole corporee nate dalla concezione unitaria del corpo e della mente, si veda GAMELLI I., 2001, pp. 45-72.

⁴⁶⁸ Cfr CRIVELLI A., *Omaggio a uno Psicoterapeuta con i piedi per terra*, in www.siab-online.it, in data 28/05/2003.

⁴⁶⁹ Cfr LOWEN A., 1991, p. 9.

⁴⁷⁰ LOWEN A., 1978, p. 220.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² Cfr CUNDO P., p. 61-62.

Spiega Lowen:

Il termine armatura o corazza indica lo schema globale delle tensioni muscolari croniche del corpo...definite così perché servono a proteggere l'individuo contro le esperienze emotive dolorose e minacciose⁴⁷³.

Il pensiero corre subito all'armatura dei cavalieri dell'antichità, che serviva come difesa contro certe forze esterne (...).Tutti gli individui tentano di corazzarsi contro i pericoli e le minacce provenienti dall'interno e dall'esterno⁴⁷⁴.

Reich elabora un metodo che utilizza la respirazione, il massaggio, la pressione applicata nei punti del corpo del paziente, dove, "tastando"⁴⁷⁵, si rileva una tensione muscolare, per produrre uno scioglimento di tensioni e di energia che apporti un beneficio alla psiche⁴⁷⁶.

Sul solco del maestro, Lowen amplia e sistematizza questo approccio psicoterapeutico, definito da lui stesso analisi bioenergetica, riducendo l'importanza attribuita da Reich alla sessualità e proponendosi l'obiettivo terapeutico di "aiutare l'individuo a tornare a essere con il proprio corpo"⁴⁷⁷, ad aprirsi pienamente alla vita, godendone il piacere e sperimentandone la gioia⁴⁷⁸.

Nel lavoro di teorizzazione condotto da Lowen, testimoniato dalla stesura di opere che permettono di comprendere i contenuti dell'analisi bioenergetica, una parte rilevante è dedicata all'analisi del carattere dell'uomo, dove l'autore, riprendendo la riflessione reichiana, individua sette diverse tipologie caratteriali identificandole negli specifici tratti psicologici, corrispondenti a determinati tratti somatici e strutture corporee⁴⁷⁹.

Si vuole sottolineare che il punto di partenza di Lowen è il percorso sperimentato su di sé, sul suo stesso corpo, prima attraverso tre anni di analisi condotta da Reich, poi attraverso altri tre anni di terapia condotta dal dottor John Pierrakos, suo collaboratore⁴⁸⁰.

⁴⁷³ LOWEN A., 1991, p. 9.

⁴⁷⁴ LOWEN, 1978, p. 220.

⁴⁷⁵ LOWEN A., 1991, p. 20.

⁴⁷⁶ Cfr GALIMBERTI,1992, p. 136.

Per approfondire i contenuti dell'opera di W.Reich si consiglia la lettura di MARCHINO L., 1995, pp. 19-39.

⁴⁷⁷ LOWEN A., 1991, p. 35.

⁴⁷⁸ Cfr *Ibi*, pp. 34-36.

⁴⁷⁹ Si veda LOWEN A., 1978.

Un altro testo che si suggerisce per approfondire la concezione bioenergetica e l'opera di teorizzazione dell'autore, è LOWEN A., 1982.

⁴⁸⁰ John Pierrakos fonda insieme ad Alexander Lowen nel 1956 l' *Institute for Bioenergetic Analysis*, Istituto per l'Analisi Bioenergetica, un'associazione senza fini di lucro, per poter insegnare ed approfondire la concezione di una terapia psicologica basata sul corpo.

Fu da questo lavoro condotto sul mio stesso corpo che nacque la bioenergetica. Gli esercizi di base che usiamo oggi vennero prima provati e verificati su di me: sapevo dunque per esperienza personale come funzionavano e che effetti potevano produrre.

Da allora ho sempre adottato il sistema si provare prima su di me tutto quello che facevo fare ai miei pazienti: non credo infatti che si abbia diritto di pretendere da altri quello che non si è disposti a chiedere a se stessi.

E, d'altra parte, non credo che si possa fare per altri quello che non si può fare per se stessi.⁴⁸¹

Lowen chiarisce che il fondamento su cui si basa la bioenergetica è “la semplice proposizione che ogni persona è il proprio corpo...se voi siete il vostro corpo e il vostro corpo è voi, allora il corpo esprime chi voi siete”⁴⁸².

La terapia bioenergetica agisce direttamente sul corpo, considerato testimone primo, cartina di tornasole della storia personale di ciascuno che in esso è inscritta: le tensioni muscolari cristallizzate e le posture assunte ci parlano dei conflitti interiori della persona, dei sentimenti di rabbia o di dolore non espressi e trattenuti nel corpo sotto la forma di tensioni, restrizione del respiro e riduzione della motilità.

Il metodo terapeutico si avvale di massaggi e di specifici esercizi corporei che non sono stati codificati rigorosamente in modo tale da poter essere adattati ai bisogni delle singole persone e improvvisati in base alle situazioni specifiche⁴⁸³.

Gli esercizi bioenergetici integrano alcune componenti della tradizione occidentale e della tradizione orientale.

Come le discipline orientali rifuggono il potere e il controllo a favore della grazia, della coordinazione e della spiritualità del corpo.

Ma mirano a promuovere l'espressione di sé e la sessualità. Servono dunque a schiudere la vita interiore del corpo e al tempo stesso contribuiscono alla sua estensione nel mondo. Vogliono aiutare la persona a entrare in contatto con le tensioni che inibiscono la vita corporea. Ma come le pratiche orientali, funzionano solo se diventano una disciplina da svolgersi in modo meccanico e ossessivo, ma traendone piacere e percependone il significato⁴⁸⁴.

Cfr LOWEN A., 1991., p. 30.

⁴⁸¹ *Ibi*, p. 31.

⁴⁸² *Ibi*, pp. 44.45.

⁴⁸³ Cfr *Ibi*, p. 60.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

Una classificazione degli esercizi bioenergetici è indicata da Lowen nel saggio *Bioenergetica*⁴⁸⁵, là dove parla di due gruppi di esercizi: appartengono al primo gruppo tutti gli esercizi che “mirano a fondare l’individuo tramite le gambe”⁴⁸⁶, al secondo tutti quelli che hanno “lo scopo specifico di liberare la pelvi e di aprire i sentimenti sessuali”⁴⁸⁷.

L’elemento costante è l’attenzione alla respirazione che accompagna ogni esercizio, finalizzato a permettere nei muscoli l’affermarsi di uno stato vibratorio attraverso cui emergono i blocchi profondi dell’individuo, che ne può così prendere consapevolezza e può scaricarli a terra.

Nel primo gruppo, uno degli esercizi che più favoriscono la scarica a terra, in particolare attraverso la vibrazione dei muscoli delle gambe, è il *grounding*, ossia avere radici o avere i piedi radicati in terra, nelle due varianti dello spostamento del corpo verso il basso (la testa si china lentamente, portando con sé nella lenta discesa verso terra il collo, le spalle, i dorsali e la parte lombare della schiena) oppure in avanti⁴⁸⁸. In entrambe le varianti, le ginocchia sono leggermente piegate e il peso del corpo è un poco sbilanciato in avanti, retto dai piedi con le punte rivolte verso l’interno e appunto ben radicati al suolo.

Il concetto di *grounding* assume inoltre il significato simbolico di essere in contatto con la realtà, di essere in grado di affrontare la vita nella sua realtà, senza crearsi illusioni su di essa, sugli altri o su di sé⁴⁸⁹.

Un altro esercizio di questo tipo, che serve a stare meglio sulle gambe e sui piedi, è l’arco. Consiste nello stare in piedi ben piantati al suolo, *grounded*, con le ginocchia flesse e i pugni dietro la schiena, che è arcuata in modo che la linea immaginaria che collega il punto centrale dei piedi al punto centrale delle spalle, passando per il punto centrale di articolazione delle anche, formi appunto un arco⁴⁹⁰.

Tra gli esercizi del secondo gruppo riportiamo due esempi: uno consiste nello stare in piedi *grounded*, con le ginocchia flesse, la schiena dritta e la testa alta e nel portare il bacino il più possibile in avanti, espirando, e poi nel riportarlo lentamente indietro inspirando,

⁴⁸⁵ LOWEN A., 1991.

⁴⁸⁶ *Ibi*, p. 212.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Cfr LOWEN A., 1991, pp. 30-31.

⁴⁸⁹ Cfr *Ibidem*.

⁴⁹⁰ Cfr *Ibi*, pp. 61-69.

mantenendo la posizione di base; il secondo è il corrispettivo del primo, ma avviene stando supini, con le ginocchia piegate e i piedi appoggiati al suolo⁴⁹¹.

Si individua un terzo gruppo di esercizi volti all'espressione e alla scarica dei sentimenti di rabbia, che consistono principalmente nel colpire il letto con una racchetta da tennis o con i pugni, oppure nello scagliare calci o pugni di fronte a sé contro un oggetto immaginario, accompagnando le azioni fisiche con espressioni verbali.

Un aspetto molto importante e incoraggiato nella pratica bioenergetica è lasciar emergere ed emettere liberamente qualunque tipo di suoni durante l'esecuzione degli esercizi, perché aiuta ad affermare e potenziare l'autoespressione di sé⁴⁹².

Più volte nelle sue opere Lowen ricorda che la bioenergetica non risolve una volta per tutte e definitivamente tutti i problemi e le tensioni muscolari dell'individuo, ma funziona se è praticata con costanza e continuità. E' uno strumento per compiere il viaggio alla scoperta di sé, un viaggio che non ha mai fine ed è destinato a durare tutta la vita, ma prevede alcune tappe imprescindibili: l'esplorazione del proprio passato, l'acquisizione della consapevolezza di sé, il potenziamento della propria "autoespressione"⁴⁹³ e il miglioramento della "padronanza di sé"⁴⁹⁴. Con parole tratte da alcuni classici della letteratura, Lowen sintetizza l'intero percorso:

Ne *I fratelli Karamazov* padre Zosima dice ai suoi monaci: "L'inferno è la sofferenza di coloro i quali non sono capaci di amare". Ognuno di noi deve affrontare e attraversare il proprio inferno per trovare la strada per il cielo e per tornare "a riveder le stelle"⁴⁹⁵.

La bioenergetica come forma di terapia viene condotta sia a livello individuale, ovvero nel rapporto paziente terapeuta, sia a livello di gruppo⁴⁹⁶. In questo secondo contesto la pratica delle cosiddette "classi di esercizi"⁴⁹⁷, non prevede un'approfondita condivisione verbale dell'esperienza né l'elaborazione dei singoli vissuti personali, così come si verifica nelle terapie individuali⁴⁹⁸.

⁴⁹¹ Cfr *Ibi*, pp. 218-224.

⁴⁹² A questo proposito si legga LOWEN A., 1975, pp. 238-247.

⁴⁹³ *Ibi*, p. 91.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ LOWEN A., 1978, p. 118.

⁴⁹⁶ Parte integrante dei corsi di formazione proposti alle persone detenute presso il carcere di Bollate, è l'accompagnamento psicologico realizzato nella forma di classi di esercizi di bioenergetica per un gruppo di circa quindici persone.

⁴⁹⁷ Cfr www.siab-online.it, in data 28/05/2003.

⁴⁹⁸ Cfr MARCHINO L., pp. 44-47.

Sottolinea Gamelli, come la bioenergetica con le tecniche che si ispirano ad essa, dopo un'ampia diffusione negli anni Settanta, anni della contestazione e della riscoperta del corpo, abbia incontrato alcune rivisitazioni critiche, come quella di Jean Ambrosi, che pur muovendosi all'interno dell'approccio bioenergetico, si distanzia dalla concezione della scarica eccessiva dei blocchi e della tensione, proponendo il mantenimento del sistema difensivo approntato dal carattere e dalla struttura somatica dell'individuo, pur allentato, e l'importanza della relazione verbale per risolvere i conflitti e le tensioni del paziente⁴⁹⁹.

II.3.1.2. Il metodo Feldenkrais.

Si tratta di uno studio psicomotorio messo a punto da Moshe Feldenkrais, nato nel 1904 in Russia ed emigrato in Palestina giovanissimo, laureatosi in ingegneria meccanica e in fisica in Francia, e trasferitosi negli anni Quaranta in Inghilterra in seguito all'invasione tedesca di Parigi.

In Inghilterra, dopo un incidente che gli causò un problema a un ginocchio, si dedicò ad una riflessione sul movimento a partire dalle conoscenze scientifiche acquisite nella sua formazione e dalla sua esperienza nelle arti marziali⁵⁰⁰, riflessione che assume la forma di un metodo di lavoro pratico sul corpo.

Fondante è il presupposto dell'unitarietà di corpo e mente, unitarietà che Feldenkrais definisce una "realtà oggettiva"⁵⁰¹.

Dice Feldenkrais,

Una persona è fatta di tre entità: il sistema nervoso, che è il nucleo; il corpo –scheletro, viscere e muscoli-, che è il rivestimento del nucleo; e l'ambiente, che è lo spazio, la gravitazione e la società. Questi tre aspetti, ciascuno con il suo supporto materiale e la sua attività, danno insieme un'immagine attiva dell'essere umano. Fra il nucleo (il sistema nervoso) e il mondo fisico esterno, o anche l'ambiente sociale vi è una relazione funzionale...Il sistema nervoso è in relazione con il corpo attraverso i nervi e la chimica ormonale e con il mondo esterno attraverso

⁴⁹⁹ Cfr GAMELLI I., pp. 67-71.

⁵⁰⁰ Apprende l'arte dello judo in Francia, diventando cintura nera. Per notizie biografiche in merito al personaggio, si consulti il sito www.feldenkrais.it

⁵⁰¹ FELDENKRAIS M., *Mente e corpo*, in www.feldenkrais.it, p. 3, in data 13/01/2004

le terminazioni nervose e i sensi, che danno informazioni sulla posizione dello spazio, sul dolore, sul tatto e sulla temperatura⁵⁰²

L'aspetto somatico e psicologico sono collegati e dipendenti tra loro. Lo stesso comportamento dell'uomo deriva dall'insieme dell'azione muscolare, dei sentimenti e del pensiero. Per aiutare una persona ad acquisire un certo benessere interiore e fisico, Feldenkrais suggerisce un approccio globale che agisca nella duplice direzione del corpo e della psiche per garantire un cambiamento reale e duraturo.

Il punto di partenza è individuato nel corpo, in particolare nel movimento del corpo, in quanto lo ritiene un'operazione più facile e più concreta per rendere le persone consapevoli di ciò che accade nel proprio corpo, nel proprio sistema muscolare e posturale.

Il movimento è alla base di ogni operazione dell'organismo, innanzitutto del sistema nervoso

perché non si può percepire, sentire o pensare senza un'elaborata serie multilaterale di azioni che il cervello ha istituito per difendere il corpo dalla forza di gravità; contemporaneamente dobbiamo sapere dove siamo e in quale posizione. Per conoscere la nostra posizione rispetto agli altri corpi nel campo di gravità o per cambiare posizione dobbiamo usare i sensi, il sentimento e la forza del pensiero⁵⁰³;

poi di quelle muscolari, infatti “il vedere, il parlare e perfino l'ascoltare richiedono azione muscolare. (Quando si ascolta il muscolo regola la tensione del timpano secondo l'intensità del suono percepito)”⁵⁰⁴. Le azioni muscolari inoltre hanno luogo grazie agli ordini impartiti sotto forma di impulsi dal sistema nervoso,

per questo il modello muscolare della posizione eretta, dell'espressione facciale e della voce, riflette la condizione del sistema nervoso. Ovviamente né la posizione, né l'espressione, né la voce si possono cambiare senza un mutamento del sistema nervoso che mobiliti i cambiamenti esteriori e visibili⁵⁰⁵.

⁵⁰² *Ibi*, pp. 2-3.

⁵⁰³ FELDENKRAIS M., 1992, p. 44.

⁵⁰⁴ *Ibi*, p. 46.

⁵⁰⁵ *Ibi*, p. 47.

A differenza del sistema nervoso degli altri animali che si trova quasi del tutto sviluppato poco dopo la nascita, il sistema nervoso dell'uomo può svolgere inizialmente soltanto le funzioni vitali primarie, che sono quelle di tipo vegetativo come respirare, deglutire, digerire...Le altre funzioni che contraddistinguono la vita umana (come parlare, stare in posizione eretta, camminare, scrivere...), sono apprese in un tempo più lungo, durante l'infanzia, subendo l'influenza dell'”esperienza personale dell'ambiente”⁵⁰⁶, cioè del contesto culturale, sociale ed educativo in cui l'individuo cresce.

Questa capacità peculiare del sistema nervoso umano di apprendere dalla storia individuale lo renderebbe particolarmente “adatto per il cambiamento”⁵⁰⁷, che si può ottenere proponendo al corpo esperienze diverse, nuove, contrapposte a quelle abitudini motorie acquisite, per scardinare certe posture scorrette.

La parola postura per Feldenkrais non è sinonimo di posizione, ma è strettamente legata al movimento, perché implica un'azione fisica e intenzionale per raggiungere una determinata posizione⁵⁰⁸.

Una postura è buona in assenza di sforzi muscolari inutili, quando cioè si utilizza soltanto l'energia necessaria per assumerla. Una tensione muscolare ed un dispendio di energia eccessiva sono indici di una postura scorretta, che nella prospettiva psicosomatica di Feldenkrais è il corrispettivo fisico di un conflitto interiore, un concetto molto vicino all'armatura muscolare e alle tensioni muscolari croniche di cui parlano rispettivamente Reich e Lowen.

Gli irrigidimenti e le contrazioni di alcune parti del corpo mantenuti in ogni azione quotidiana esprimono un atteggiamento emotivo di “autodifesa”⁵⁰⁹ che l'individuo ha sviluppato nel corso della propria crescita ed educazione.

Una cattiva postura non è una malattia, è il risultato della memorizzazione <<di metodi erronei>>⁵¹⁰ e per cambiarla occorre apprendere nuovi atteggiamenti corporei, modificando quindi “il materiale collegato al processo mentale”⁵¹¹. E' necessario quindi creare un contesto nuovo e diverso da quello delle azioni abituali,

⁵⁰⁶ FELDENKRAIS M., 1991, p. 83.

⁵⁰⁷ *Ibi*, p. 110.

⁵⁰⁸ Cfr *Ibi*, pp. 72-73.

⁵⁰⁹ *Ibi*, p. 142.

⁵¹⁰ *Ibi*, p. 147.

⁵¹¹ *Ibi*, p. 151.

per esempio utilizzando posizioni del corpo differenti o muscoli che solitamente non entrano in gioco, per evitare di attivare “gli stati mentali”⁵¹² e gli schemi muscolari abituali.

Il metodo approntato si declina nelle due forme e della lezione individuale, “integrazione funzionale”⁵¹³, e della lezione collettiva, definita dallo stesso “consapevolezza attraverso il movimento”⁵¹⁴.

Nell’integrazione funzionale, il maestro guida l’allievo nel movimento con il suo tocco e anche attraverso oggetti come una palla o un rullo, ad acquisire consapevolezza dei suoi schemi motori e posturali, ad adattarli al campo gravitazionale, ad individuare quelli scorretti e ad eliminarli attivando quelle funzioni del sistema nervoso primarie comuni a tutti gli individui della stessa specie⁵¹⁵.

Nella seconda l’insegnante guida gli allievi verbalmente a compiere inconsuete sequenze di movimenti lenti e ripetuti che coinvolgono singole parti del corpo ponendole in relazioni tra loro inusuali, procurando una sensazione di distensione e allungamento muscolare, di leggerezza.

Si propone un’esemplificazione di alcuni esercizi utilizzati nelle sessioni, sottolineando che per comprendere meglio la tecnica di Feldenkrais è necessario considerare l’intera sessione di lavoro della durata di circa un’ora.

Un primo esempio consiste nell’oscillazione del corpo “come se fosse un albero piegato dal vento”⁵¹⁶ quindici volte lateralmente, poi in avanti e indietro.

Proposto di seguito a questo è il movimento circolare del corpo in modo che la testa disegni un cerchio immaginario su un piano orizzontale⁵¹⁷.

Altri esercizi di oscillazione del corpo sono svolti da seduti sull’estremità anteriore della sedia: alternando il movimento oscillatorio laterale, in avanti e indietro, circolare.

Tutti questi esercizi devono essere ripetuti lentamente e cercando di coordinare insieme la respirazione⁵¹⁸.

⁵¹² *Ibi*, p. 155.

⁵¹³ DORON-DOROFTEI P., s.a., p. 2.

⁵¹⁴ *Ibidem*

⁵¹⁵ Cfr DORON-DOROFTEI P., s.a., p. 2

⁵¹⁶ FELDENKRAIS M., 1992, pp. 93-94.

⁵¹⁷ Cfr *Ibi*, p. 94.

⁵¹⁸ Cfr *Ibi*, pp. 93-95.

In seguito dalla posizione seduta si passa alla posizione eretta svolgendo alcuni movimenti come quello oscillatorio del busto in avanti oppure della testa chinata fino alla gola e poi portata indietro: l'obiettivo è mostrare come concentrandosi non direttamente sull'obiettivo dell'azione, (l'alzarsi), ma sul mezzo, il movimento, si ottiene un'azione migliore, con meno sforzi.

Uno degli esercizi suggeriti spesso all'inizio e alla fine delle lezioni è l'esame dello stato del proprio corpo. Si tratta di stendersi supini, con le gambe leggermente divaricate e le braccia allargate stese sul pavimento, di chiudere gli occhi e di ascoltare quali zone sono a contatto con il pavimento e quali sollevate.

Durante e alla fine della sessione di lavoro l'esercizio è riproposto per controllare i cambiamenti avvenuti nel corpo⁵¹⁹.

Dopo il controllo delle parti del corpo aderenti al pavimento o meno, un esercizio consiste nello sdraiarsi supini e nell'alzare per una ventina di volte la spalla destra del corpo, che nel suo movimento lento solleva il braccio e la mano destra dal pavimento, coordinandolo con il ritmo della respirazione. Lo stesso, dopo una pausa in cui si ascoltano i cambiamenti avvenuti, avviene in posizione prona, mantenendo il movimento della spalla destra.

Ancora in posizione prona al sollevamento della spalla destra è accompagnato quello della caviglia e della gamba destra, prima con il viso rivolto da un lato, poi rivolto dall'altro⁵²⁰.

Gli stessi esercizi devono poi essere ripetuti per l'altro lato.

Spesso nelle sessioni di esercizi Feldenkrais si alterna il lavoro corporeo prima su un lato e poi sull'altro del corpo e l'insegnante suggerisce sempre di controllare e ricordare le sensazioni di leggerezza, calore, allungamento avvertite nella parte su cui si è lavorato.

Un altro elemento su cui si lavora è l'immaginazione perchè spesso viene richiesto agli allievi di immaginare di compiere gli esercizi svolti⁵²¹, oppure di immaginarne altri. Un esempio di questo tipo, è immaginare, stando in posizione prona, il movimento e il peso di una palla di ferro che rotola lungo parti del corpo diverse, a

⁵¹⁹ Cfr *Ibi*, pp. 110-119.

⁵²⁰ Cfr *Ibi*, p. 117.

⁵²¹ Cfr *Ibi*, p. 153.

volte accompagnato dal movimento di alcune parti per facilitare la rotazione della palla immaginaria, come far dondolare la palla sui reni⁵²².

Molta attenzione è riserbata agli occhi, attraverso diverse tipologie di esercizi, in particolare favorendo un movimento oculare più ampio possibile: un esempio è un esercizio da seduti in cui la gamba il tronco, la testa, le spalle sono voltate a destra. Si alza poi la mano sinistra a livello degli occhi e la si porta verso destra: gli occhi guardano prima la mano, poi un punto verso sinistra, ripetendo il movimento per venticinque volte.

Gli esercizi Feldenkrais coinvolgono tutte le singole parti del corpo, dalle spalle, alle ginocchia, ai piedi, agli occhi, ai gomiti... e sono accessibili a tutti. Comportano innanzi tutto un attento ascolto del proprio corpo e delle sue componenti e la consapevolezza delle contrazioni muscolari, degli sforzi eccessivi compiuti nelle azioni quotidiane e la possibilità di un cambiamento attraverso ripetute e nuove sequenze di movimento e le sensazioni positive di leggerezza.

II.3.1.3. Roy Hart Theatre.

Roy Hart, attore di origini lituane polacche, nato nel 1925 in Sud Africa, fonda il Roy Hart Theatre a Londra nel 1967, con l'intento di proseguire la peculiare ricerca sulla voce avviata da Alfred Wolfshon, un insegnante di canto berlinese. I due si incontrano nel 1947 a Londra, dove Roy Hart si era trasferito per perfezionare la sua formazione attorale, avendo conseguito una borsa di studio presso la RADA, Royal Academy of Dramatic Art.

Contemporaneamente alla frequentazione dell'accademia, Roy Hart prende lezioni di canto da Wolfshon, che diventerà sua guida artistica e umana, a tal punto che decide di abbandonare la RADA, per dedicarsi completamente allo studio della voce.

⁵²² Cfr *Ibi*, p. 187.

Si rende infatti conto dell'inconciliabilità dell'insegnamento accademico con quello del maestro e della filosofica mancanza della "*relationship between the actor and his personal life*"⁵²³, che caratterizza l'approccio della RADA.

L'esigenza di una connessione profonda tra la vita e l'arte, per cogliere nell'arte stessa il sapore di verità della vita e per esplorare la vita in ogni suo svariato e inaccessibile aspetto attraverso l'arte, si incontra con la ricerca di Wolfshon, che non si limitava a tecnica formale dell'uso dello strumento vocale, ma implicava un percorso di autoesplorazione interiore: il canto è infatti per Wolfshon non "*an artistic exercise but the possibility and the means of recognising oneself and of transferring the recognition into conscious life*"⁵²⁴.

E' la personale e tragica esperienza della prima guerra mondiale, con il suo carico di orrore, dolore e morte, che segna Wolfshon fisicamente e interiormente, in particolare sono le urla dei compagni feriti e morenti che anche anni dopo la fine della guerra gli affollano la mente e risuonano in essa, a condurlo a riflettere e ad approfondire le sue conoscenze sulla voce umana e la sua relazione con la personalità dell'individuo, portandolo ad accostarsi agli studi psicoanalitici di Freud e di Jung⁵²⁵.

Sviluppa la concezione di una voce umana a otto ottave, capace di esprimere un'amplessissima gamma di tonalità e di suoni, quante sono le sfaccettature dell'animo umano e lavora quindi prima su di sé poi sui suoi allievi per realizzarne tali possibilità estensive: ma questo implica una discesa agli inferi di se stessi, per portare alla luce il canto sepolto, l'espressione più vera e completa di se stessi.

E' un percorso accessibile a tutti, perché, dice Wolfshon, "*every human being has the capacity to sing, just as everybody has the ability to dream, awake or asleep, and also the capacity to create art in one form or in another*"⁵²⁶.

⁵²³ "relazione tra l'attore e la sua vita personale", traduzione ad opera dell'autrice della tesi.

HART R., *How a voice gave me a conscience*, p. 3, in <http://www.roy-hart.com/hvgmc.htm>, in data 12/06/2003

⁵²⁴ "un esercizio artistico, ma la possibilità e lo strumento di riconoscere se stessi e di trasformare il riconoscimento di sé in consapevolezza di vita", traduzione ad opera dell'autrice della tesi.

BRAGGINGS S., *Alfred Wolfshon. The man and his ideas*, p. 7, in <http://www.roy-hart.com/sheila.htm>, in data 12/06/2003.

⁵²⁵ Cfr *Ibi*, pp. 4-5.

⁵²⁶ "Ogni essere umano ha la capacità di cantare, così come ognuno possiede l'abilità di sognare, da addormentato o da sveglio, e ancora la capacità di creare arte in una forma o in un'altra". Traduzione ad opera dell'autrice della tesi *Ibi*, p. 5.

La voce che esprime il canto del proprio sé, accoglie quindi i suoni più acuti, eterei, più armonici e femminili, così come quelli più bassi, viscerali, animaleschi, atti a descrivere la personalità integrata nella sua complessità, in cui hanno posto tutti gli aspetti di sé, anche quelli più opposti e contraddittori, superando le barriere culturali e sociali che attribuivano certe tonalità vocali a precise fasce d'età e categorie di genere sessuali e che escludevano l'uso di suoni non esteticamente belli e puri per esprimere emozioni negative.

Nessun metodo specifico è proposto da Wolfshon per il quale insegnare a cantare significa insegnare a vivere, ulteriore conferma dell'inscindibile legame tra l'arte e la vita⁵²⁷.

Pur non potendo descrivere un metodo, si colgono degli elementi che contraddistinguono il suo insegnamento, poi ereditati da Roy Hart quando dopo la morte del maestro nel 1962, gli succederà nel ruolo di guida del gruppo strettosì intorno a lui: l'ascolto e la comprensione dell'allievo, che rende ogni lezione personalizzata e diversificata; la continuità dell'insegnamento oltre le ore di lezione, nella vita quotidiana.

Gli esercizi prevedono l'ascolto e l'emissione di suoni in tutte le variabili tonali possibili, l'espressione delle proprie differenti emozioni attraverso il grido del proprio nome e di brevi testi scelti dagli allievi, inoltre esercizi di equilibrio, di concentrazione mentale e di memoria, esercizi corporei che implicano minuti movimenti muscolari o di lotta libera durante l'azione di emissione di suoni⁵²⁸.

Inoltre alle lezioni impartite ai compagni erano invitati ad assistere gli altri allievi, per imparare rispecchiandosi nei compagni stessi, e per poter assimilare l'insegnamento di Wolfshon, garanzia per lui stesso di trasmissione e di continuità della ricerca.

Gli esercizi di movimento fisico testimoniano una concezione psicosomatica di una voce "*rooted*", radicata, "*embodied*", letteralmente incarnata nel corpo umano, per cui ogni azione fisica, movimento o atteggiamento corporeo determina una differente espressione vocale, un diverso tono di voce: è dal corpo, dalla sua posizione e atteggiamento, dalla tensione muscolare, che scaturisce la voce.

⁵²⁷ Cfr *Ibi*, p. 8-9.

⁵²⁸ Cfr HART R., *How a voice gave me a conscience*, pp. 4-5.

Diversa è la tensione muscolare di una persona in un momento di rabbia, o di depressione , di tristezza, di euforia o allegria; così come diverso è l'atteggiamento e l'aspetto di un corpo che ha fame, da un corpo che ha freddo o caldo...

Dopo la morte di Wolfshon, Roy Hart per volontà unanime del gruppo assume la direzione degli allievi stretti intorno al maestro, cui si aggiungeranno altri, fino a formare "*a kind of synthetic growing family*"⁵²⁹ composta da attori, musicisti, casalinghe, segretarie, insegnanti, uomini d'affari, single, coppie sposate con o senza figli, divorziati, omosessuali, alcuni profondamente religiosi, altri atei, alcuni dei quali con un passato di problemi psicologici, un balzubiente⁵³⁰, accomunati dal comune obiettivo della ricerca della voce a otto ottave.

Pur mantenendo i contenuti e gli elementi metodologici del lavoro di Wolfshon, Roy Hart apporta lentamente cambiamenti, modificando in primo luogo l'orientamento dato alla ricerca che viene volta all'espressione artistica teatrale: si costituisce il Roy Hart Theatre, che realizza diversi eventi performativi e in seguito una serie di spettacoli collettivi o soli di Roy Hart e poi di suoi discepoli⁵³¹.

L'aspetto terapeutico, centrale nella ricerca di Wolfshon, pur rimanendo strettamente connesso all'esperienza artistica, non è fine ultimo del Roy Hart Theatre.

Roy Hart propone di unire "*the energy of the body and mind...in an effort to live more consciuosly, through the medium of creative art*"⁵³².

Si vuole realizzare uno scambio tra arte e vita, dove il materiale umano personale diventa materiale per la creazione artistica e la creazione artistica restituisce nuovi strumenti per affrontare la vita, soprattutto nella più difficile quotidianità⁵³³.

A poco a poco, i confini tra arte e vita tendono a diventare sempre più labili nel gruppo, perché il lavoro artistico continua nella vita privata, dove la qualità della propria attenzione e presenza sulla

⁵²⁹ "una sintetica famiglia in crescita". Traduzione ad opera dell'autrice della tesi. *Ibi* , p. 1.

⁵³⁰ Cfr *Ibidem*.

⁵³¹ Per una teatrografia completa e l'analisi degli spettacoli, si consulti il sito www.royhart.com.

⁵³² "l'energia del corpo e della mente...in un tentativo di vivere con più consapevolezza attraverso l'arte creativa". Traduzione ad opera dell'autrice della tesi. HART R., *How a voice...* op. cit., p. 4

⁵³³ I problemi personali, gli stessi sogni sono condivisi nel gruppo e diventano spesso il punto di partenza per il lavoro creativo. Cfr *Ibi*, p. 5.

scena è riprodotta in ogni situazione di vita privata, con particolare cura alle relazioni.

Dice Roy Hart:

*If a person, whether he be black, yellow or green, comes into my orbit, I behave in front of him with extra carefulness, that is to say, I act in front of this person with the highest artistic integrity, with all my sensibility. That is what one supposes an actor to be*⁵³⁴.

Il gruppo tenta una vita comunitaria scandita da una rigorosa disciplina, condividendo un progetto artistico ma prima ancora di vita fondato su “*a collective interest in...the Human Voice*”⁵³⁵, la voce specchio della complessità umana contrapposta alla “*specialized voice*”⁵³⁶, cioè la voce frammentata e specializzata in un’unica forma, tonalità e aspetto dell’animo umano.

La comunità del Roy Hart Theatre si trasferisce nel 1974 nel Sud della Francia, a Malerargue, dove vuole continuare la ricerca teatrale conducendo vita comunitaria. Nel 1975, la morte di Roy Hart e di altri membri del gruppo come sua moglie Dorothy in un incidente stradale, causa ulteriori riassetamenti e cambiamenti nel profilo del gruppo, che da lì a poco diventa *Centre International Artistique Roy Hart*⁵³⁷, diventando un centro di formazione artistica teatrale permanente offrendo stages e seminari aperti a destinatari di varia provenienza e differente retroterra artistico, non necessariamente addetti ai lavori.

Essendo le proposte formative limitate a tempi intensivi ma brevi, si riduce l’intensità del lavoro di introspezione che ai tempi di Hart raggiungeva altissimi livelli, venendo meno per gli studenti attuali la possibilità dell’accompagnamento costante del gruppo nella vita quotidiana, elemento di sostegno e aiuto nella rielaborazioni dell’esperienza⁵³⁸.

⁵³⁴ “Se una persona, sia essa nera, gialla o verde, entra nella mia orbita, io mi comporto di fronte a lei con tutta la mia cura, che è dire, io agisco di fronte a questa persona con la più alta integrità artistica, con tutta la mia sensibilità. Questo si suppone che un attore sia”. Traduzione ad opera dell’autrice della tesi. HART R., *The Spanish interview*, p. 5, in <http://www.roy-hart.com/ryhquotes.htm>, in data 12/06/2003.

⁵³⁵ “un interesse collettivo... nella Voce Umana”. Traduzione ad opera dell’autrice della tesi. *Ibi*, p. 4

⁵³⁶ “voce specializzata”. *Ibidem*.

⁵³⁷ “Centro Artistico Internazionale Roy Hart”

⁵³⁸ Cfr. OLDANI S., a.a 2002/2003, *Roy Hart Theatre*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, relatore: prof. Sisto Dalla Palma, pp.146-150

Attualmente a Malerargue risiedono stabilmente una decina di attori, molti altri si sono trasferiti in altre nazioni, dove pur mantenendo il contatto costante con il gruppo madre diffondono il metodo di Roy Hart, arricchendolo di contributi personali innovativi.

Alcuni allievi che frequentano i seminari al *Centre International Artistique Roy Hart*, senza unirsi direttamente al gruppo, partecipano alla diffusione dei suoi contenuti riportando nel loro stesso gruppo gli spunti di ricerca e gli insegnamenti ricevuti, chiedendo a volte l'intervento di un maestro del centro⁵³⁹.

E' il caso del gruppo E.S.T.I.A., in cui Capato Sartore dopo aver frequentato seminari con Enrique Pardo e Dominique Dupuy, allievi della prima generazione di Roy Hart, invita a Milano i due maestri per condurre seminari intensivi agli attori del gruppo e per dirigere alcuni momenti performativi⁵⁴⁰.

II.3.1.5. PANTHEATRE

Il Pantheatre è una compagnia di ricerca teatrale indipendente che prende vita dai contenuti del Roy Hart Theatre, per poi configurarsi autonomamente.

E' stata fondata nel 1981 da Enrique Pardo, allievo e poi attore e insegnante del Roy Hart Theatre, seguito da alcuni attori provenienti dal Roy Hart Theatre, come Linda Mayer, Linda Wise, Noah Pikes ed altri.

L'esperienza dell'insegnamento porta Pardo a cogliere analogie tra il modello della voce umana di otto ottave perseguito da Roy Hart sul solco di Alfred Wolfshon e la psicoanalisi, riflessione che lo induce a sospendere l'insegnamento per dedicarsi al dialogo e al confronto con James Hillman, padre della psicologia archetipica, ed altri suoi esponenti di rilievo come Charles Boer, Ginette Poaris, Nor Hall⁵⁴¹.

La psicologia archetipica è una specializzazione della psicologia che indaga l'anima dell'uomo servendosi di un linguaggio "immaginale"⁵⁴², non astratto e concettuale proprio degli altri indirizzi della psicologia, il linguaggio cioè delle immagini che

⁵³⁹ Cfr *Ibi*, p. 155.

⁵⁴⁰ Cfr par. III.1.1. della presente tesi.

⁵⁴¹ Cfr BOSTOCK C., s.a., p. 1.

⁵⁴² GALIMBERTI U., 1992, p. 90

descrivono i modelli archetipici, originari della psicologia di ogni individuo, attraverso il mito⁵⁴³.

Il confronto con Hillman e il suo entourage spinge Pardo a focalizzare il suo interesse su contenuti teatrali nuovi, che pur non escludendo, anzi approfondendo il lavoro vocale, includono l'esplorazione dell'aspetto del movimento, dell'immagine, del mito.

Il nome stesso dato alla compagnia, Pantheatre, è ispirato ad un personaggio mitologico, il dio Pan, "the singing-dancing God, which embodies the borderline between animal and the human, with the goat feet and the two horns"⁵⁴⁴. Pan è protagonista celebrato nello spettacolo scritto, interpretato e diretto nel 1981 da Pardo stesso, *Calling for Pan*, con cui si inaugura il Pantheatre.

La mitologia, con i suoi personaggi e le sue storie, è costantemente utilizzata come serbatoio di immagini cui attingere per rintracciare i modelli umani, gli archetipi, con cui poter rappresentare il materiale emotivo offerto dagli attori nelle improvvisazioni, i cui temi indagano e rispecchiano i più profondi contenuti e domande esistenziali, non solo personali, ma anche collettivi, propri della comunità umana⁵⁴⁵.

Sul piano vocale, prosegue la ricerca aperta da Wolfshon e da Roy Hart di una voce umana ad otto ottave, che sia portatrice ed espressione dell'integrata personalità umana, ricomposta dopo lo smembramento dionisiaco delle sue componenti lacerate e contrapposte⁵⁴⁶.

La voce ricercata deve saper scindere la "voice", il suono vocale, dalla Parola, "word", veicolo della comunicazione linguistica, del testo, del messaggio culturale e letterario che l'autore e o il contesto culturale e sociale tendono ad imporre egemonicamente ai destinatari.

Si lavora quindi sulla "disassociation"⁵⁴⁷, dissociazione di voce e linguaggio che devono essere autonome ma coordinate, come le due mani che suonano lo stesso

⁵⁴³ Cfr *Ibi*, pp. 89-90

⁵⁴⁴ "il Dio del canto e della danza che incarna la linea di confine tra animale ed umano, con i piedi di capra e le due corna". Traduzione ad opera dell'autrice della tesi.

http://pantheatre.free.fr/pages/pantheatre_EP.htm, in data 12/06/2003

⁵⁴⁵ BOSTOCK C., s.a., p. 2.

⁵⁴⁶ Su ordine di Era, gelosa della numerosa progenie del marito Zeus, il piccolo Dioniso è ucciso, smembrato e mangiato in un rito eucaristico dai Titani. Dal cuore di Dioniso, che miracolosamente rimane illeso, Apollo, ri-cordandolo, lo riporta alla vita, gli restituisce la forma, ricomponendo le sue membra attraverso il cuore. Cfr PARDO E., 2002, pp. 3-6.

⁵⁴⁷ *Ibi*, p. 9

pianoforte: ognuna segue un suo ritmo, un diverso percorso melodico e uno stile autonomo.

Sono proposti dunque esercizi fisici che rompono la sintassi e l'apparato retorico del testo, dissociandola dalla carica emotiva, energetica, musicale della voce e dei movimenti e gesti del corpo.

Per esemplificare, il ritmo sintattico del testo con la sua punteggiatura, non corrisponde al ritmo vocale ed alle pause della respirazione.

Se lavorare sulle dissociazioni e sulle contraddizioni allontana il testo dalle sue radici culturali e letterarie impoverendo la forza impositiva del suo autore, al contempo rivela le potenzialità nascoste nelle pieghe profonde e segrete del testo stesso: "*autonomous voice comes to life*"⁵⁴⁸, emergono voci contraddittorie, "*figuring it out*" attraverso le immagini che le rappresentano e le esprimono (esprimere, spingere fuori da), dando corpo a livelli semantici sotterranei del testo che aprono a nuove prospettive mitopoietiche⁵⁴⁹.

Tutto questo ha luogo all'interno di un contesto che è quello del gruppo, che in contatto, seppur dissociato, con i suoni vocali espressi nella dionisiaca complessità ed unitarietà dei contrasti, si esprime in improvvisazioni collettive in cui il gruppo è solitamente guidato da un leader, improvvisazioni che danno forma a coreografie di movimenti, che si compongono nel senso complessivo di voci e testo⁵⁵⁰.

Il movimento, ("*a visual reading voice of image*"⁵⁵¹), rispettando lo stesso principio di dissociazione illustrato sopra per voce e testo, diventa la terza creativa e autonoma mano che suona il medesimo pianoforte⁵⁵².

Nel tempo si delineano le diverse attività condotte dal Panthetre che si sintetizzano attualmente in tre linee:

l'allestimento e la direzione di performances; la ricerca teatrale su voce, movimento e immagine sia attraverso seminari e workshop intensivi e brevi, sia attraverso corsi lunghi; l'approfondimento del tema mitologico in particolare nella visuale della

⁵⁴⁸ "voci autonome prendono vita", traduzione ad opera dell'autrice della tesi.

Ibi, p. 10

⁵⁴⁹ Cfr *Ibidem*

⁵⁵⁰ Cfr BOSTOCK C., s.a., p.1

⁵⁵¹ "una lettura visuale del immagine", traduzione ad opera dell'autrice della tesi. PARDO E., 2002, p. 9

⁵⁵² Cfr sopra.

psicologia archetipica, attraverso il Myth and Theatre Festival⁵⁵³, evento annuale in cui sono offerti seminari, *forum*, *workshops*.

II.3.1.5. Il Method

Il Method identifica la tecnica di recitazione definita da Lee Strasberg, sistematizzando e reinterprestando, per alcuni critici in modo arbitrario⁵⁵⁴, le teorie e gli insegnamenti di Stanislavskij. Strasberg, originario di un villaggio dell'impero austro-ungarico ed emigrato da bambino negli Stati Uniti, conosce Stanislavskij studiandone le opere⁵⁵⁵, prima ancora osservando gli spettacoli del Teatro d'Arte di Mosca⁵⁵⁶ in tournée tra il 1923 e il 1924 sulle scene newyorkesi, poi attraverso la mediazione di Maria Uspekaja e Richard Bolesvaskij⁵⁵⁷, due attori russi trasferitisi negli Stati Uniti dopo la rivoluzione, direttori dell'American Laboratory Theatre⁵⁵⁸, che Strasberg decide di frequentare per diventare attore professionista.

Prima di allora le sue esperienze teatrali sono di tipo amatoriale: interpreta piccoli ruoli in alcune rappresentazioni di teatro Yiddish nel Lower East Side di New York, successivamente diventa attore nel Club teatrale alla Settlement House, un centro giovanile promotore di attività sportive, culturali e sociali⁵⁵⁹.

Nasce così e si consolida nel tempo una passione per il teatro che lo spinge a crearsi un'ampia cultura teatrale da autodidatta, basata sulla lettura di saggi teorici⁵⁶⁰, una componente costante della sua formazione accanto all'esperienza pratica, che caratterizza la sua competenza teatrale come una conoscenza empirica, fondata e confermata nell'esperienza.

⁵⁵³ “Il Festival del Mito e del Teatro”

⁵⁵⁴ Cfr DE MARINIS, 2000, p. 26 e ancora Cfr RUFFINI F., 2003, *Stanislavskij. Dal lavoro sull'attore al lavoro su di sé*, Bari, Laterza., p. 103, in cui Ruffini parla di “tradimento” al vero Stanislavskij nel rispetto presunto della sua ortodossia.

⁵⁵⁵ Segnaliamo STANISLAVSKIJ K., 1963 e STANISLAVSKIJ K., 1968.

Indicazioni bibliografiche sull'opera di Stanislavskij sono offerte con sguardo completo e problematico da RUFFINI F., 2003, pp. 121-132.

⁵⁵⁶ E' la compagnia teatrale di Stanislavskij. Cfr MALCOVATI F., 1980, pp. 299-301.

⁵⁵⁷ Bolesvaskij è attore e regista del Primo Studio, fondato nel 1905 da Stanislavskij, per avviare una nuova ricerca registica e attoriale. Cfr *Ibi*, p. 300

⁵⁵⁸ Cfr RUFFINI F., 2003, pp. 101-102

⁵⁵⁹ Cfr FROME S., 2001, pp. 14-15.

⁵⁶⁰ Sugli studi teatrali di Strasberg, si legga STRASBERG L., 1990, pp. 33-40.

La questione centrale, messa a fuoco da Strasberg negli scritti letti e negli spettacoli visti, è se e come possa un attore, in ogni rappresentazione, ricreare veramente il comportamento del suo personaggio, riviverne l'esperienza e le emozioni con la stessa intensità in cui si vivono la prima volta, in modo tale che ciò che è rappresentato sulla scena sia sempre coerente e vero come vera è la vita.

Una risposta la trova nel teatro di Stanislavskij. Il sistema stanislavskijano guida infatti l'attore ad una precisa analisi del personaggio, ricostruendone con l'immaginazione il contesto storico e sociale, la sua storia personale, la sua vita interiore e le sue relazioni anche oltre i limiti posti dal testo, distinguendo così il personaggio dalla parte o dal ruolo che l'autore gli attribuisce.

Centrale in questo processo di riappropriazione del personaggio è la reviviscenza, ossia il ricordo delle esperienze emotive dell'attore, che riemergono dalla sua memoria per richiami, corrispondenze, analogie al personaggio.

Nell'evoluzione del suo pensiero, Stanislavskij ridimensiona l'aspetto della reviviscenza, a parere di Ruffini per consapevolezza della sua potenza e pericolosità, a vantaggio delle azioni fisiche, che stimolando dall'esterno l'attore possono condizionarne lo stato interno per ottenere un'espressione artistica veritiera.

Nel contesto americano penetra però il primo Stanislavskij veicolato appunto da Bolesavskij e dalla Uspenskaja nell'American Laboratory Theatre, da cui attinge direttamente Strasberg e il cinema americano⁵⁶¹.

In questo ambiente incontra Stella Adler, Harold Clurman e Cheryl Crawford che insieme a lui danno vita nel 1931 all'esperienza del Group Theatre, considerato primo vero teatro di ricerca americano⁵⁶², dove Strasberg inizia ad addestrare gli attori del gruppo con i principi di Stanislavskij, maturando in questi anni di intensa ricerca una convinzione sempre più ferma e precisa sulla loro validità.

Mette a punto il suo *Method* dal 1951, negli anni della sua ammirata e contestata direzione all'Actors Studio⁵⁶³, la scuola d'arte drammatica fondata a New York nel 1947 da Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis con l'obiettivo di offrire una formazione artistica e professionale agli attori, incentrata sul sistema di

⁵⁶¹ Cfr RUFFINI F., 2003., p. 103

⁵⁶² Cfr *Ibidem.*

Stanislavskij e libera dai condizionamenti imposti dalle esigenze del teatro commerciale e degli studi cinematografici di Broadway e di Hollywood⁵⁶⁴. Le sessioni di lavoro di Strasberg⁵⁶⁵ diventano l'unica attività dell'*Actors Unit*, determinandone la già peraltro riconosciuta centralità rispetto alle altre due aree marginali in cui si articola l'insegnamento dell'Actors Studio, la *Directors Unit*, per la formazione dei registi e la *Playwrights Unit*, per quella dei drammaturghi.

Con il passare degli anni, soprattutto per il successo e la fama di alcuni attori cinematografici formati all'Actors Studio, il *Method* si afferma e si diffonde a livello mondiale.

Nel 1965 Strasberg fonda una scuola, il Lee Strasberg Theatre Institute, dove continua l'insegnamento attoriale del suo Method, nei cui contenuti ora ci addentriamo.

Attraverso il suo *Method*, Strasberg vuole offrire ad ogni attore la tecnica per esprimere i sentimenti e le emozioni del suo personaggio nelle forme meno convenzionali e abituali, ma più adatte al testo e più vicine al carattere del personaggio, con la massima urgenza, dato che il processo creativo avviene nello spazio e nel tempo definito di una specifica performance.

Il primo obiettivo del training deve consistere quindi nel dare all'attore il controllo delle sue capacità creative ed espressive.

Il training prevede diverse fasi: una prima di rilassamento, una seconda di sviluppo della concentrazione immaginativa e dell'affinamento delle capacità sensoriali, una terza di maturazione della capacità di compiere azioni coerenti e autentiche.

Il rilassamento fisico e mentale dell'attore consiste nel trovare una posizione del corpo, stando seduti o in piedi, in cui è possibile rilassarsi fino a potersi addormentare. Una volta raggiunto questo stato si deve passare in rassegna e rilassare le tre zone in cui secondo Strasberg si accumula maggiormente la

⁵⁶³ Per approfondire la storia, i personaggi e i contenuti dell'Actors Studio, si suggerisce la lettura di FROME S., 2001.

⁵⁶⁴ Cfr DE MARINIS M., 2000, pp. 22-26

⁵⁶⁴ Cfr STRASBERG L., 1990, pp. 99-103

⁵⁶⁵ Gli attori che si prenotano alle lezioni di Strasberg, tenute ogni Martedì e Venerdì dalle 11.00 alle 13.00, devono presentare di fronte ai compagni e al maestro una scena e un'improvvisazione, scegliendo uno specifico problema su cui lavorare.

Si legga FROME S., 2001, pp. 100-107.

tensione (le tempie, il “ponte tra il naso e le palpebre”⁵⁶⁶, l’area intorno alla bocca), permettendo quindi all’energia di scorrere attraverso le tempie, gli occhi che vengono chiusi e la bocca che deve essere rilasciata e morbida come quando si è ubriachi e non si controlla il modo in cui si parla⁵⁶⁷. Il rilassamento si chiude infine con l’emissione di un suono vocale, prolungato e non sforzato del torace, che liberi l’emozione emersa⁵⁶⁸.

Non sono previste né azioni, né un intervento dall’esterno sulle zone individuate (ad esempio un massaggio con le mani): si tratta quindi di un’operazione mentale, che porta l’attore ad essere concentrato, pienamente presente, pronto quindi ad affrontare le fasi di lavoro successive.

Per la seconda fase sono disposte tipologie diverse di esercizi, di cui si propone un’esemplificazione.

Alcuni esercizi fanno ricreare all’attore oggetti utilizzati nella propria quotidianità, come una tazza di caffè o di tè, un succo d’arancia, un bicchiere di latte...: sono esercizi che prevedono il coinvolgimento di tutti i sensi dell’attore, il quale deve immaginare e ricreare l’oggetto in tutte le sue caratteristiche (il materiale di cui è fatto, la forma, il colore, il gusto, la temperatura del liquido sentita attraverso il contenitore o in bocca..).

Un altro esercizio è rivolto all’attenzione dell’attore sulla propria immagine: consiste nel guardarsi allo specchio, pettinandosi o truccandosi per le donne e radendosi per gli uomini.

Alcuni esercizi sono volti a intensificare la memoria di sensi particolari, in quanto si guida l’attore a ricordare una sensazione vissuta di forte dolore e localizzata in un punto del corpo specifico oppure a rivivere l’esperienza di assaporare un gusto molto aspro, di sentire un rumore fortissimo⁵⁶⁹.

Altri ancora coinvolgono tutto il corpo dell’attore, come immaginare di fare una doccia, di stare fermi o camminare sotto la pioggia, percependone tutte le sensazioni.

⁵⁶⁶ ASSO P. (a cura di), 2002, p. 57.

⁵⁶⁷ Cfr *Ibidem*.

⁵⁶⁸ Cfr STRASBERG L., 1990, pp. 102.

⁵⁶⁹ Cfr *Ibi*, p. 108.

Agli esercizi sopra riportati che servono a sviluppare la memoria sensoriale⁵⁷⁰, in un secondo tempo è aggiunto l'aspetto vocale.

Un esercizio prevede che l'attore dopo aver ricreato una situazione (ad esempio stare sotto la pioggia) e al contempo un oggetto cui è personalmente legato, emetta un suono vocale, corrispondente all'emozione vissuta.

Ulteriore esercizio dell'ambito vocale è cantare una canzone, non seguendo la melodia reale, ma sulla base della situazione e dell'intenzione particolare assegnata all'attore dal regista (come essere ubriachi, essere esposti ad un vento fortissimo, camminare nella neve...).

Tutti gli esercizi secondo Strasberg devono essere ripetuti moltissime volte con diverse variabili, perché l'attore possa assimilarne la tecnica.

L'esercizio ritenuto centrale è quello della memoria emotiva⁵⁷¹, che consiste nel rivivere un'esperienza del passato che ha colpito significativamente l'attore. Si nota che questo esercizio implica tutti gli esercizi precedenti, in quanto l'attore deve descrivere e ricreare ciò che vede e che tocca, gli odori e i rumori, sempre più dettagliatamente.

Dall'emergere dei particolari sensoriali, prorompe il ricordo vivo e intenso dell'emozione che si è sperimentata in passato: Strasberg sottolinea l'importanza che l'attore rimanga concentrato non sul ricordo dell'emozione in sé, ma sugli oggetti e sugli elementi sensoriali che formano il ricordo dell'esperienza emotiva scelta⁵⁷².

E' possibile con un assiduo esercizio apprendere a cambiare il registro dell'emozione stessa, passando ad esempio da un'emozione di dolore espressa dal pianto, ad uno scoppio di risa⁵⁷³.

L'ultima fase del training che porta l'attore a sviluppare consapevolmente azioni coerenti e autentiche è incentrata sull'improvvisazione, a partire con esercizi di

⁵⁷⁰ Strasberg utilizza l'espressione "*sense memory*", memoria sensoriale, per indicare appunto la memoria dei sensi utilizzata negli esercizi con oggetti immaginari di cui si è parlato sopra, e l'espressione "*emotional memory*" per individuare la memoria dei sentimenti di cui si parlerà sotto, riprendendo la distinzione formulata da Boleslavskij, per il quale *emotional memory* e *sense memory* appartengono entrambe alla memoria affettiva, "*affective memory*". Si segnala che spesso *emotional memory* e *affective memory* sono utilizzate come sinonimi nell'uso comune da parte di entrambi gli autori.

Cfr ASSO P. (a cura di), 2002, p. 67.

⁵⁷¹ Cfr STRASBERG L., 1990, pp. 92-93.

⁵⁷² Cfr ASSO P., 2002, pp. 66-71.

imitazioni animale finalizzati ad istruire l'attore nel costruire una caratterizzazione fisica del personaggio, per arrivare ad improvvisazioni su scene tratte da commedie o da altri testi teatrali⁵⁷⁴.

Le improvvisazioni offrono la possibilità di integrare il lavoro di scena con le tecniche apprese nel training precedente, quindi la concentrazione, il lavoro sensoriale e la memoria emotiva.

Il *Method* suscita diverse critiche, rivolte in particolare agli esercizi sulla memoria emotiva, suo elemento costitutivo.

Secondo Asso tali critiche si fondano su un fraintendimento della volontà di Strasberg, interpretando il *Method* in direzione introspettiva e psicanalitica e così allontanandosi dalle intenzioni del suo autore che più volte dichiara come gli esercizi sulla memoria emotiva devono essere considerati non un fine in se stessi o uno strumento per l'espressione catartica e quindi terapeutica dei traumi emotivi vissuti dagli attori⁵⁷⁵, ma strumento alla creazione artistica e alla formazione professionale degli attori⁵⁷⁶.

⁵⁷³ Cfr STRASBERG L., 1990, p. 116-117.

⁵⁷⁴ Cfr *Ibi*, pp. 123-132.

⁵⁷⁵ Cfr ASSO P. (a cura di), 2002, pp. 217-220.

⁵⁷⁶ Cfr *Ibi*, pp. 148-150.

PARTE III – L’ESPERIENZA A BOLLATE

III.1. Da E.S.T.I.A. a “Teatrodentro”.

III.1.1 L’associazione culturale.

E.S.T.I.A.⁵⁷⁷ nasce nel 1992 dall'incontro di Michelina Capato Sartore con Gabriella Sciascia⁵⁷⁸, organizzatrice teatrale.

Si costituisce un'associazione culturale non riconosciuta, dotata di uno statuto interno⁵⁷⁹, che si proponeva di approfondire la ricerca del teatro danza attraverso le pedagogie del teatro danza, della recitazione, dell'uso della voce e attraverso l'esplorazione di nuove strade e di nuovi linguaggi⁵⁸⁰.

Il primo laboratorio che darà vita all'associazione lavora tra il 1992 e il 1993 sul rapporto danza e poesia intorno ad un testo di Michelina Capato Sartore, *Antichi riflessi*. Quest'esperienza nasceva dall'incontro con Enrique Pardo e dava inizio ad una collaborazione e a uno scambio con lo stesso Pardo e successivamente con il Roy Hart Theatre, dal cui ambiente (e da quello del Pantheatre) derivano i metodi di E.S.T.I.A.

Insegnanti di diverse scuole ogni anno vengono invitati da E.S.T.I.A. per approfondire la formazione personale e collettiva del gruppo.

Un comune filo conduttore lega E.S.T.I.A. e i contributi esterni: la ricerca e la convinzione che esista una relazione stretta che lega corpo e anima, psiche, gestualità e parola, testo.

Due immagini in cui E.S.T.I.A. si riconosce sono l'immagine di un "vaso nel quale lasciar germogliare nuovi linguaggi con le cure e il rispetto del tempo necessario"⁵⁸¹ e quella di un "vivaio"⁵⁸², per realizzare "produzioni a lato, gestite in piena autonomia"⁵⁸³, ma con un continuo confronto con gli altri elementi del gruppo.

⁵⁷⁷ Si veda la nota n. 13, p. 87, par.II.1.2. di questa tesi.

⁵⁷⁸ Gabriella Sciascia è un'organizzatrice teatrale, diplomatasi come operatrice culturale presso la Scuola Civica d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano.

Alcune esperienze in tale settore: ha lavorato per la Compagnia Quelli di Grock di Milano, ha curato la promozione del pubblico e le relazioni esterne per il Teatro Litta di Milano, ha curato e coordinato alcune stagioni teatrali del Teatro Verdi e del Teatro del Buratto di Milano (dal 1992 al 1996), ha svolto l'attività di consulente organizzativa per il teatro del Sole di Milano, dal 1998 è organizzatrice delle compagnie Corona Gherzi Mattioli di Milano e Alma Rosè di Milano.

Oltre ad essere cofondatrice dell'associazione culturale E.S.T.I.A., è cofondatrice della Piccola Società Cooperativa MIRART, un'impresa che si occupa dell'imprenditoria artistico-culturale, turistico-ambientale e socio-educativa.

⁵⁷⁹ Non ci è stato possibile consultare lo Statuto interno originale redatto nel 1992.

⁵⁸⁰ Cfr. *Testo di presentazione di E.S.T.I.A.*, 2002, dattiloscritto.

⁵⁸¹ *Ibidem*

⁵⁸² *Ibidem*

⁵⁸³ *Ibidem*

L'identità di E.S.T.I.A. è quella di un gruppo aperto, quasi come “una famiglia allargata”⁵⁸⁴, in cui si possa andare e trovare accoglienza e stimoli “se si ha motivo di andare”⁵⁸⁵ e da cui liberamente partire e andarsene “ se il proprio bisogno è quello di sperimentare altro”⁵⁸⁶.

Negli anni successivi, infatti, il gruppo E.S.T.I.A. si allarga, accogliendo persone dai percorsi più diversi, “che in qualunque punto della loro vita sentano emergere quel bisogno di conoscersi che per noi ha il senso di aver sapore di se stessi”⁵⁸⁷.

Michelina Capato Sartore dice:

le persone che oggi appartengono ad E.S.T.I.A. non sono le stesse con cui ho iniziato: Gabriella è l'unica con cui ho condiviso la nascita di questa idea e quindi forse è per questo che lei c'è ancora⁵⁸⁸.

Altri si sono avvicinati in seguito ed E.S.T.I.A. ha assunto nuove forme e altre dimensioni. “Se continua a prendere altre dimensioni, vuol dire che è ancora viva”⁵⁸⁹.

Risulta quindi arduo rintracciare le numerose persone che hanno fatto parte di E.S.T.I.A., anche perché molte hanno preso parte ad iniziative particolari dell'associazione per un limitato periodo di tempo, quali ad esempio laboratori di teatro danza, altre hanno abbracciato più a lungo i vari contenuti dell'associazione. Il percorso personale di Michelina Capato Sartore, essendo l'anima fondatrice e più determinata in E.S.T.I.A., ha segnato profondamente l'identità del gruppo, così quando la stessa all'inizio degli anni '90 ha iniziato a lavorare in carcere, a poco a poco anche E.S.T.I.A. si è avvicinata a questa realtà.

La prima persona alla quale ho chiesto di darmi una mano è stato un tecnico e forse non è stato casuale. Era un fonico⁵⁹⁰.

⁵⁸⁴ Estratti di conversazioni con Michelina, in appendice, p. 219.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ CAPATO SARTORE M., *Testo di presentazione di E.S.T.I.A.*, 2002.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ Estratti di *Conversazioni con Michelina*, in appendice, p. 219.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*

La collaborazione è diventata sempre più costante, estendendo il coinvolgimento nelle attività teatrali di Michelina Capato Sartore in carcere ad alcuni attori professionisti, fino alla realizzazione del primo spettacolo, *Parliamone*.

Prosegue parallelamente la ricerca artistica di E.S.T.I.A. dentro il carcere e fuori con lo spettacolo del 1999 *Ettoglitique/Ilcazzodisorrisodallafaccia*, drammaturgia e regia di Michelina Capato Sartore, con gli attori Antonio Panella, Beppe Prestia, Caterina Perazzi, Elena Colombo, Federica Mesin, Gabriella Sciascia, Kyria Dentoni, Katia Perone, Luca Sartori, Luisa Giordano, Marco Porta, Massimo Deriu, Morena Brindisi, Nicola Mascoli, Paola Tintinelli, Rosy Carioti, Sara Montanari, Luca Gatti, Andrea Prina, i quali sono stati le presenze più stabili, membri dell'associazione tra il 1998 e il 1999⁵⁹¹.

Un significativo passaggio nella vita dell'associazione si verifica nel 2000, con l'elaborazione di un ulteriore statuto, che inglobando e approfondendo i contenuti culturali e artistici del primo, cioè lo statuto ad uso interno del 1992, introduce i contenuti dell'ambito educativo.

Lo statuto del 2000 è frutto del percorso e delle svolte che via via l'associazione ha affrontato nel corso degli anni: come accennavamo sopra, la personalità di Michelina Capato Sartore e le sue attività lavorative di conduzione di laboratori teatrali in territori di disagio ed emarginazione, soprattutto la sua esperienza nel carcere di San Vittore, hanno coinvolto alcuni membri dell'associazione culturale e hanno indirizzato E.S.T.I.A. verso obiettivi appunto educativi.

⁵⁹¹ Spettacoli prodotti da E.S.T.I.A.:

1995, *Mozziconi*, drammaturgia di gruppo, coordinamento artistico di Enrique Pardo, assistente alla regia Michelina Capato Sartore.

1997, *La fattoria degli animali*, drammaturgia e regia di Michelina Capato Sartore.

1997, *L'indifferente*, testo collettivo, drammaturgia e regia di Michelina Capato Sartore.

1998, *Colorito a Cenere*, drammaturgia e regia di Michelina Capato Sartore.

1998, *Fram-menti*, libera composizione di ventiquattro studi, coordinamento artistico di Enrique Pardo.

1999, *Guerre perpetue*, drammaturgia e regia di Capato Sartore.

1999, *Ettoglitique/Ilcazzodisorrisodallafaccia*, drammaturgia e regia di Michelina Capato Sartore.

2001, *All'ombra di un desiderio*, drammaturgia collettiva degli attori del gruppo Teatro C.O.C. interno all'istituto e degli attori di E.S.T.I.A., regia di Michelina Capato Sartore, presso la Casa Circondariale di San Vittore di Milano;

2002, *Concilio d'Amore*, drammaturgia e regia di Michelina Capato Sartore, presso la Casa di Reclusione di Bollate.

2003, *Non può accadere a noi*, testi di autori deportati a Mathausen, regia di Michelina Capato Sartore, evento realizzato presso la Casa di Reclusione di Bollate.

2003, *Dal tuo sangue*, drammaturgia e regia di Capato Sartore, presso la Casa di Reclusione di Bollate.

Gli spettacoli sono indicati in ordine cronologico segnalando il titolo, la drammaturgia e la regia o il coordinamento artistico e, nel caso degli spettacoli presentati in carcere, il luogo del loro debutto..

I soci fondatori dell'associazione, "iscritti nel libro Soci fin dalla data del 1 novembre 2000"⁵⁹², sono Gabriella Sciascia, Michelina Capato Sartore, Sara Montanari⁵⁹³, Andrea Simone Prina⁵⁹⁴.

Gli altri soci dell'associazione si distinguono in:

- soci ordinari, "le persone fisiche e giuridiche che si dichiarano disponibili a partecipare attivamente alla vita dell'Associazione; essi versano nelle casse dell'Associazione la quota di iscrizione..."⁵⁹⁵;
- soci ad honorem, tutti coloro che si siano adoperati per la crescita e lo sviluppo dell'associazione o che si siano distinti "per particolari meriti artistici, culturali o scientifici"⁵⁹⁶;
- soci temporanei, coloro che decidono di far parte dell'associazione per un limitato periodo di tempo, per poter partecipare a precise e singole iniziative promosse dall'associazione⁵⁹⁷.

Le finalità perseguite dall'associazione sono:

- promuovere iniziative culturali, interculturali, sociali ed educative a livello nazionale ed internazionale;
- promuovere iniziative di espressione culturale e artistica al fine di coinvolgere tutte le persone interessate anche se prive di conoscenze ed attitudini;
- favorire la formazione artistica e culturale dei suoi membri.⁵⁹⁸

L'area educativa, che costituisce la parte più innovativa del nuovo Statuto, prevede tra i principali obiettivi la realizzazione di "progetti ricreativi ed educativi rispondendo alle esigenze della collettività (infanzia, adolescenza, gioventù, adulti,

⁵⁹² *Statuto dell'Associazione non riconosciuta E.S.T.I.A.*, 2000.

⁵⁹³ Sara Montanari, laureata in Sociologia all'Università di Trento con una tesi sulla mediazione interculturale, ha incentrato la sua formazione artistica sulla danza e sul teatro danza. E' cofondatrice dell'associazione culturale E.S.T.I.A., avendo iniziato la sua collaborazione con la Società Umanitaria nel 2000 presso il carcere di San Vittore, in qualità di assistente alla regia e successivamente coordinatrice dei corsi di formazione avviati presso la Casa Circondariale di San Vittore e presso la Casa di Reclusione di Bollate.

⁵⁹⁴ Andrea Simone Prina, laureato in Economia e commercio presso l'Università Bocconi di Milano, ha studiato teatro seguendo *stages* di improvvisazioni teatrali, laboratori e seminari condotti da Enrique Pardo e da Eugenio Barba. Nel 2000 ha dato vita insieme a Sara Montanari, Gabriella Sciascia e Michelina Capato Sartore all'associazione culturale E.S.T.I.A.

⁵⁹⁵ *Statuto dell'Associazione non riconosciuta E.S.T.I.A.*, 2000, p. 3.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

⁵⁹⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁹⁸ *Ibi*, p.1.

anziani)⁵⁹⁹ volti alla “prevenzione del disagio”⁶⁰⁰ in ambiti sociali ed educativi, quali attività artistiche laboratoriali in collaborazione con “Enti pubblici e privati, scuole di ogni ordine e grado, università, scuole di specializzazione, ospedali, istituti carcerari, servizi sociali territoriali”⁶⁰¹ e attività di formazione artistica e culturale.⁶⁰²

Gli interventi dell’associazione nell’ambito educativo e formativo che hanno riguardato l’istituzione carceraria, sono stati realizzati presso le sedi penitenziarie di San Vittore e di Bollate. In collaborazione con la Società Umanitaria sono stati avviati progetti di formazione orientati al reinserimento professionale e sociale.

Inoltre a Bollate il laboratorio teatrale, avviato dal 2001, ha portato alla realizzazione degli spettacoli *Concilio d’amore* nel 2002 e *Dal tuo sangue* nel 2003, entrambi con drammaturgia e regia di Michelina Capato Sartore, con attori interni ed esterni.

Evento che segna la successiva tappa nell’evoluzione di E.S.T.I.A è la costituzione della cooperativa, nel maggio 2003.

III.1.2. La cooperativa.

Nel maggio del 2003 si è costituita la cooperativa di tipo B⁶⁰³ E.S.T.I.A, ad opera dei membri fondatori dell’associazione culturale (Michelina Capato Sartore, Gabriella Sciascia, Sara Montanari, Andrea Prina) e di alcuni detenuti che dopo aver seguito i corsi di formazione professionale presentati sopra⁶⁰⁴, hanno iniziato un percorso lavorativo.

Attualmente vi appartengono diciotto soci: undici soci detenuti, sette a Bollate e quattro a San Vittore, sette soci esterni al carcere.

La cooperativa è esito del naturale sviluppo della progettualità della Società Umanitaria, volta al reinserimento sociale e professionale, e dell’incontro tra questa

⁵⁹⁹ *Ibidem.*

⁶⁰⁰ *Ibidem.*

⁶⁰¹ *Ibidem.*

⁶⁰² Cfr. *Ibidem.*

²⁷ Le cooperative sociali si distinguono in cooperative sociali di tipo A, che operano nella gestione di servizi socio-sanitari ed educativi e cooperative sociali di tipo B, che riguardano lo svolgimento di attività diverse (agricole, industriali, commerciali o di servizi finalizzate all’inserimento lavorativo di persone svantaggiate).

Cfr. legge 381/91, art. 1.

⁶⁰⁴ Si fa riferimento al paragrafo II.2.4. di questa tesi.

e l'attività culturale promossa dall'associazione E.S.T.I.A.; alcuni dei suoi membri operano per la Società Umanitaria stessa, in qualità di coordinatori o insegnanti dei corsi di formazione suddetti.

Converge inoltre con una delle linee guida del "Progetto Bollate"⁶⁰⁵, che propone, come si è visto, un regime trattamentale di natura avanzata, rieducativo, volto al reinserimento della persona detenuta, e offre al detenuto la possibilità di autogestirsi il tempo della detenzione attraverso iniziative formative, culturali, sportive, ricreative e soprattutto lavorative. La forma statutaria delle cooperative sociali permette di attuare tale progetto, coinvolgendo i detenuti attivamente e aprendo loro concrete possibilità lavorative e garantendo l'autosufficienza della struttura attraverso la gestione dei servizi interni al carcere (lavanderia, cucina, manutenzione fabbricato, servizi di pulizia...) ⁶⁰⁶.

Le finalità della Cooperativa Sociale E.S.T.I.A. sono descritte nello Statuto, in particolare nell'articolo quarto:

La cooperativa, operando nel rispetto dei principi della mutualità, persegue l'interesse generale della comunità alla promozione umana e all'integrazione sociale dei cittadini attraverso lo svolgimento di attività produttive nelle quali realizzare l'integrazione lavorativa di persone socialmente svantaggiate....

L'associazione persegue i suoi fini attraverso la promozione e la realizzazione di iniziative culturali, interculturali, artistiche, tecnico-artistiche, sociali ed educative a livello nazionale ed internazionale al fine di coinvolgere tutte le persone interessate anche se prive di conoscenze e di attitudini.⁶⁰⁷

Riferendoci sempre all'articolo quarto dello Statuto che illustra i contenuti e lo scopo sociale della cooperativa, si individuano quattro aree in cui è possibile realizzare le diverse iniziative: l'area artistica, l'area tecnico-artistica, l'area educativa e l'area culturale.

Inerenti al settore artistico sono la progettazione, la realizzazione e l'allestimento "anche per conto di terzi"⁶⁰⁸ di "laboratori di pittura creativa, di scrittura creativa,

⁶⁰⁵ Idee per un "nuovo" carcere. Il progetto Bollate, 2000, (materiali, archivio dell'autrice della tesi).

⁶⁰⁶ Cfr. PAGANO L., BOCCHINO F., 2000, (materiali, archivio dell'autrice della tesi), pp. 1-2.

⁶⁰⁷ *Statuto della cooperativa sociale di tipo B E.S.T.I.A.*, art. 4, pp. 1-3.

⁶⁰⁸ *Ibi*, p. 2.

corsi di regia e di coreografia, laboratori di discipline olistiche, laboratori video e di cinematografia, corsi di scenografia, scenotecnica e illuminotecnica...e di spettacoli, performance e qualsivoglia momento spettacolare.”⁶⁰⁹

Riguardano l'ambito tecnico-artistico la progettazione, la realizzazione e l'allestimento “anche per conto di terzi... di opere scenotecniche o comunque legate a produzioni inerenti al mondo della televisione, del cinema o della musica...o eventi performativi in genere”⁶¹⁰ e di audio-video sia artistici sia di altro genere. Altre attività incluse in quest'area realizzate da equipe tecniche, sono il montaggio teatrale, fonico e dell'impianto luci e l'assistenza tecnica a performance e altri eventi spettacolari, sia nel caso in cui siano produzioni proprie, sia qualora siano commissionati da terzi, e ancora collaborazioni con teatri stabili e compagnie di giro o istituzioni che promuovano rassegne e *festivals*.⁶¹¹

L'area educativa comprende l'ideazione e realizzazione di progetti ricreativi ed educativi rivolti alla comunità (bambini, adolescenti, giovani, adulti, anziani) secondo le specifiche esigenze, ma in ogni caso orientati alla prevenzione del disagio.

Tali progetti si raggruppano in due tipologie di intervento:

1. assistenziale e di recupero nei confronti di soggetti svantaggiati (attività psicomotorie, laboratori artistici ed altre attività in collaborazione con scuole di ogni ordine e grado, università, enti pubblici e privati, ospedali, istituti carcerari, servizi sociali di ogni ordine e grado);
2. formativo, attraverso iniziative destinate agli associati e ad altri soggetti interessati e attraverso progetti di formazione per istituti, insegnanti, educatori e formatori...⁶¹²

Le attività raggruppabili all'interno dell'area culturale consistono nell'organizzazione e nella promozione di feste, mostre, spettacoli, corsi, seminari, concerti, rassegne e ogni altro evento di tipo culturale ed interculturale anche in collaborazione con compagnie, gruppi, associazioni, cooperative, Enti pubblici e privati.⁶¹³

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ Cfr. *Ibidem*.

⁶¹² Cfr. *Ibi*, p. 3.

La cooperativa potrà svolgere anche tutte quelle attività che possono essere di supporto alle attività precedenti e che vengono svolte nel rispetto dei propri fini istituzionali e conformemente alle disposizioni di legge; potrà anche collaborare con altre cooperative, istituzioni ed enti pubblici, privati ed esteri e può istituire gruppi di lavoro, chiamandovi a partecipare esperti anche esterni all'associazione.⁶¹⁴

Ripercorrendo la storia di E.S.T.I.A. dal suo nascere come associazione culturale al suo costituirsi in cooperativa, emerge una continuità nell'evoluzione e nella crescita compiuta dall'associazione: confrontando i diversi Statuti tra loro si individua una precisa linearità di contenuti in particolare rispetto agli obiettivi e agli interventi (culturali, formativi, educativi e di prevenzione al disagio).

Tratto distintivo della cooperativa è appunto la componente professionale, ovvero la proposta di svolgere attività produttive finalizzate all'inserimento nel mondo del lavoro di persone socialmente svantaggiate. Si ampliano quindi le categorie dei soci, tra cui ci sono "soci svantaggiati"⁶¹⁵, quei detenuti che hanno partecipato al percorso formativo dell'associazione E.S.T.I.A. e "soci volontari"⁶¹⁶.

Si elencano ora le opere realizzate dai soci detenuti della cooperativa, alcune delle quali sono state progettate e avviate prima della costituzione della cooperativa stessa, durante i tirocini dei corsi di formazione.

Opere per le attività teatrali all'interno del carcere di Bollate:

- uno spazio teatrale, realizzato durante i tirocini, composto da:
 - un palcoscenico di 10 m per 10m, di praticabili smontabili;
 - americane in legno;
 - platea a gradoni in legno per circa 120 persone;

⁶¹³ Cfr. *Ibi*, p. 3

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ *Ibi*, art. 6, p. 4

"...si considerano persone svantaggiate gli invalidi fisici, psichici e sensoriali, gli ex-degenti di istituti psichiatrici, i soggetti in trattamento psichiatrico, i tossicodipendenti, gli alcolisti, i minori in età lavorativa in situazioni di difficoltà familiare, i condannati ammessi alle misure alternative alla detenzione..."

Legge 381/91, art. 4.

⁶¹⁶ *Statuto della Cooperativa*, 2003, art. 7, pp. 4-5, (archivio E.S.T.I.A.).

"Oltre ai soci previsti dalla normativa vigente, gli statuti delle cooperative sociali possono prevedere la presenza di soci volontari che prestino la loro attività gratuitamente"

Legge 381/91, art. 2.

oggetti per la scenografia dello spettacolo *Concilio d'amore* (due troni, macchine da tortura);

- la scenografia dello spettacolo *Dal tuo sangue*.

Altre opere commissionate dall'istituzione carceraria di Bollate:

- l'allestimento di un'area verde esterna all'interno delle mura dell'istituto di Bollate attrezzata con sedici tavoli e panche in legno;

- due parchi gioco per bambini in legno per spazi esterni, posti il primo nell'area verde, il secondo nel cortile delle case dove vivono gli agenti di custodia di Bollate, adiacenti alle mura del carcere;

- cassette della posta, bacheche, casellari, piccoli oggetti da scrivania per gli uffici dell'istituto di Bollate;

Opere commissionate da enti locali o da privati:

- un palcoscenico di 8m per 10m, commissionato dalla Società Umanitaria;

- insonorizzazione di una sala audio presso la sala prove musicali di Palazzo Granaio, a Settimo Milanese;

- cucine componibili per comunità o centri diurni;

- armadi, tavoli, scrivanie ed altri oggetti d'arredamento per privati;

- *stands* per fiere.

III.1.3. Gli sviluppi della cooperativa: "Teatrodentro".

Un ulteriore passaggio nella storia di E.S.T.I.A., è costituito dal progetto "Teatrodentro"⁶¹⁷, volto alla creazione di un centro teatrale nella Casa di Reclusione di Bollate, per favorire la connessione con il territorio, i processi di scambio culturale tra carcere e territorio, i percorsi di inserimento lavorativo, sociale e culturale detenuti di Bollate, prossimi alla scarcerazione. Il progetto si inserisce

all'interno della progettualità più ampia che contraddistingue, il carcere di Bollate. Uno degli elementi centrali è infatti la volontà di apertura del carcere al territorio, principalmente attraverso la dimensione lavorativa e culturale, per favorire concreti ed efficaci percorsi di reinserimento sociale dei detenuti.

L'esperienza maturata da E.S.T.I.A. in questi dieci anni di lavoro in carcere ha portato alla valutazione dell'importanza di alcuni elementi per dare fondamento al progetto "Teatrodentro":

- l'impegno stabile e continuo da parte degli organismi promotori dell'intervento;
- il coinvolgimento della realtà territoriale circostante e la promozione di un'azione di collaborazione in primo luogo con le risorse presenti all'interno dell'istituzione carceraria stessa;
- una costante e periodica verifica dei metodi utilizzati e dell'andamento del progetto.

Sulla base di queste premesse la proposta culturale e sociale di "Teatrodentro" è articolata nelle seguenti azioni:

1. Organizzazione di una rassegna teatrale⁶¹⁷ e musicale rivolta al pubblico di persone detenute della Casa di Reclusione di Bollate e al pubblico esterno, quindi a persone non detenute.
2. Produzione di spettacoli ed eventi performativi da parte del gruppo teatrale del carcere di Bollate.
3. Esportazione degli spettacoli e degli eventi performativi prodotti dal gruppo teatrale del carcere di Bollate in altre strutture detentive e nei teatri o nelle piazze dei comuni circostanti.
4. Formazione teatrale presso il carcere di Bollate, distinta in:
 - formazione professionale in ambito teatrale di persone detenute alle professioni teatrali (tecnici del suono, delle luci, di palco, operatori teatrali nelle aree del disagio e dell'emarginazione sociale);

⁶¹⁷ Le informazioni sono desunte dai materiali inerenti alla presentazione del progetto "Teatrodentro" redatta per la Fondazione Cariplo allo scopo di ottenere un finanziamento.

⁶¹⁸ L'organizzazione della rassegna si pone in continuità con esperimenti informali condotti nei due anni precedenti, quando E.S.T.I.A. ha invitato gruppi esterni nell'istituto detentivo di Bollate per alcuni concerti per la popolazione detenuta.

- laboratori teatrali rivolti al gruppo teatrale del carcere di Bollate con la presenza di attori professionisti esterni⁶¹⁹, studenti tirocinanti in vista di produzioni performative;
 - laboratori teatrali rivolti sia agli attori interni più motivati ad un approfondimento del percorso, sia ad attori allievi esterni.
5. Creazione di una rete tra l'istituzione carceraria, i comuni del territorio circostante e i singoli enti coinvolti per una migliore collaborazione nella realizzazione degli interventi programmati all'interno e all'esterno del carcere.
 6. Valutazione scientifica del progetto e preparazione di un convegno incentrato sul tema del reinserimento culturale, sociale e professionale.

Il progetto è in parte autofinanziato da E.S.T.I.A. e dalla Casa di Reclusione di Bollate, in parte è sostenuto dal finanziamento della Regione Lombardia Associazione Famiglia. Infine il sostegno maggiore viene dalla Fondazione Cariplo. Si punta ad arrivare nel corso degli anni ad un'autonomia economica grazie alle produzioni teatrali e all'incremento di tutte le attività lavorative della cooperativa E.S.T.I.A., in particolare attraverso la creazione di scenografie per spettacoli teatrali.

Poiché il progetto è nella sua fase di avvio e prevede uno sviluppo futuro, dilatato nel corso dei prossimi anni, ci si limita ad alcune osservazioni generali che vertono sul confronto con i progetti presentati precedentemente e sull'individuazione del filo rosso che li unisce.

Il contributo dato da Capato Sartore e dai membri di E.S.T.I.A. è costantemente segnato dalla volontà di creare dei ponti tra il carcere e il territorio sociale esterno attraverso il teatro.

I primi passi in questa direzione si rintracciano nei laboratori teatrali promossi dall'Équipe psicosocioeducativa dell'U.S.S.L., condotti a San Vittore da Capato Sartore, che invita a parteciparvi alcuni membri di E.S.T.I.A.

⁶¹⁹ Si ricorda che con l'espressione attori esterni si indica gli attori non detenuti che partecipano alle esperienze teatrali insieme ad attori interni, attori detenuti in questo caso al carcere di Bollate.

I due spettacoli esito di questa esperienza, *Parliamone* nel 1994 e *All'ombra di un desiderio* nel 2000, aprono i cancelli di San Vittore ad un pubblico esterno, anche se limitato ad un numero massimo di trenta persone.

In stretta continuità sono i progetti della Società Umanitaria, non a caso curati e coordinati dalla stessa Capato Sartore, che rafforzano gli interventi laboratoriali di cui si è parlato attraverso momenti performativi seguiti dal dialogo e dal confronto di gruppo, offerti gratuitamente da operatori teatrali al pubblico dei detenuti partecipanti ai laboratori suddetti.

Gli stessi elementi di integrazione nel gruppo teatrale di attori interni e di attori esterni e la volontà di apertura al pubblico esterno caratterizza l'esperienza del laboratorio teatrale di Bollate. Attraverso un percorso faticoso e graduale, scandito dalla lentezza dei tempi dell'istituzione carceraria, si è potuti arrivare qui alla produzione di due spettacoli *Concilio d'amore* nel 2002 e *Dal tuo sangue* nel 2003, a cui ha potuto assistere un ampio pubblico esterno, distribuito nelle diverse serate di repliche.

L'orientamento, comune a tutti i progetti, di favorire processi di scambio tra interno del carcere e società esterna, risulta intensificato con "Teatrodentro".

Le nuove tappe previste da "Teatrodentro" riguardano azioni sia all'interno dell'istituto di Bollate (è il caso della promozione da un lato di laboratori teatrali di approfondimento aperti alle persone già partecipi del gruppo teatrale di Bollate e agli allievi esterni interessati, dall'altro della rassegna teatrale e musicale), sia all'esterno, con la possibilità di circolazione degli spettacoli al di fuori delle mura di Bollate e dell'organizzazione di eventi di animazione teatrale nel territorio.

In questo senso il teatro è visto come strumento di espressione di sé e comunicazione, come luogo di incontro delle diverse realtà sociali, di aggregazione del tessuto sociale frantumato e diviso, realizzato attraverso l'incontro e il confronto tra gli attori detenuti e gli attori esterni prima, tra il pubblico esterno e gli attori detenuti e non poi.

Da un altro versante, necessariamente intrecciato a quello performativo, si coglie un altro ponte tra carcere e territorio offerto dal teatro, quello dell'inserimento professionale, obiettivo perseguito sia dal progetto della Società Umanitaria, sia da "Teatrodentro", attraverso la formazione di tecnici del suono, di luci e di

scenotecnici e quella di operatori teatrali nel sociale, in particolare nell'area del disagio, dell'emarginazione sociale e nel teatro e handicap.

Quest'ultimo aspetto della formazione è realizzato attraverso la collaborazione del gruppo informale D.D., detenuti disabili, nato nel corso del 2003 all'interno del carcere di Bollate in seguito all'esperienza formativa finanziata dal Fondo Sociale Europeo, volta alla formazione di animatori e conduttori di interventi espressivi e teatrali per favorire nuovi processi di socializzazione nelle relazioni di handicap⁶²⁰. Il gruppo D.D., ha continuato ad approfondire la propria formazione in questa direzione attraverso l'attività volontaria di alcuni operatori del settore ed il contributo finanziario del C.R.T., Centro di Ricerca per il Teatro e dell'Università Cattolica di Milano. Attualmente il gruppo sta concludendo all'interno del carcere di Bollate la conduzione di un laboratorio per un gruppo di disabili di Milano⁶²¹.

Il coinvolgimento del gruppo informale D.D. in vista di una progettualità centrata sull'inserimento lavorativo è espressione della logica interna di "Teatrodentro" che prevede di cercare legami e collaborazione con le altre risorse che operano all'interno della stessa realtà carceraria.

In conclusione si può dire che il progetto ancora *in fieri* "Teatrodentro", nato da un lungo e lento percorso di lavoro in carcere, sviluppa la progettualità già avviata da

⁶²⁰ Il progetto, dal titolo "Corso di formazione per esperti in conduzione e animazione di interventi teatrali finalizzati a favorire nuovi processi di socializzazione nelle relazioni di handicap", è riportato in CAIRO F., a.a. 2001/2002, pp. 95-100. In origine il progetto era stato pensato per il carcere di Voghera, ma il Fondo Sociale Europeo fu ottenuto due anni dopo la progettazione. Così il fondo fu investito sul carcere di Bollate, grazie all'intervento di Capato Sartore che già operava nel carcere. Le modalità teatrali proposte erano quelle del teatro sociale, dove la cura e l'attenzione del gruppo, coinvolto direttamente nella valutazione di ogni fase del processo di lavoro, erano molto diverse da quelle del laboratorio di E.S.T.I.A.. Il processo è centrale rispetto all'evento performativo, che pure è avvenuto in due occasioni, con lo spettacolo per bambini *Alibabà e i quaranta ladroni* e con l'evento aperto al pubblico il 17 giugno 2003, in cui il gruppo ha allestito una mostra sul percorso formativo. Si veda FARETTI E. S., PACE O., 2003. Sulle modalità di lavoro e sul progetto si veda DE STEFANO C., PACE O., 2002, che hanno un'intervista a Michela Oleotti, conduttrice e coordinatrice responsabile del lavoro.

Sulla cura delle dinamiche di gruppo nel lavoro di Capato Sartore si veda Estratti di *Conversazioni con Micheline*, in appendice, pp. 216-218. Claudio Bernardi sottolinea la differenza tra "modalità dolce e costruttiva" del teatro sociale e il lavoro teatrale di E.S.T.I.A. basato "sull'energia fisica della rabbia in corpo e sul collettivo, considerando il benessere, la socializzazione, l'introspezione individuale come un risultato indiretto del lavoro di gruppo(...). L'incontro tra teatro d'avanguardia e teatro sociale a Bollate ha provocato una salutare fase di crisi, di ripensamento, di discussione, di invenzione e di accordo verso progetti che devono aprire nuove strade, certamente faticose, ma utili al miglioramento delle condizioni di vita dei detenuti, di chi li ha in custodia, di chi ne promuove il riscatto, di chi ne teme l'uscita". BERNARDI C., 2004.

⁶²¹ Si tratta della seconda esperienza di incontro tra detenuti e disabili. La prima è avvenuta nel laboratorio che ha concluso il corso di formazione F.S.E. citato sopra. Cfr DE STEFANO C., PACE O., 2002. Cfr BERNARDI C., 2004.

E.S.T.I.A.⁶²² a Bollate, sostenendone e ampliandone le potenzialità attraverso il confronto e il dialogo con altre realtà e incontrandosi con la progettualità del carcere di Bollate.

III.2. Il laboratorio di teatro.

III.2.1. La fase iniziale: febbraio 2001- febbraio 2002.

Il laboratorio teatrale di Bollate è stato avviato nel febbraio del 2001, subito dopo l'apertura della Casa di Reclusione di Bollate, avvenuta nel dicembre 2000. Il carcere di Bollate ospitava 80 detenuti nella Staccata⁶²³, mentre gli altri reparti erano ancora completamente vuoti: il contesto generale dell'istituto era di una struttura enorme deserta e priva di iniziative sociali e culturali provenienti dall'esterno, proprio per il fatto che il carcere era stato aperto da poco.

⁶²² Attualmente Capato Sartore sta lavorando ad un complesso progetto europeo orientato alla formazione delle figure professionali che operano all'interno degli istituti detentivi in qualità di formatori, insegnanti, educatori, psicologi...L'intento si profila quello di formare i formatori all'uso dello strumento teatrale, per migliorare il loro intervento educativo sulla persona detenuta. Il teatro viene riconosciuto non solo come mezzo per offrire possibilità di inserimento lavorativo, ma anche come strumento implicito e informale essenziale per favorire dinamiche relazionali nuove, basate sull'accettazione della realtà e sull'esplicitazione e mediazione del conflitto. Il progetto in elaborazione coinvolgerebbe realtà europee, rendendo così possibile il confronto con diverse esperienze e modelli.

⁶²³ Per la struttura architettonica del carcere di Bollate si veda il paragrafo I.2.2.

Le iniziative di E.S.T.I.A. costituivano l'unica proposta alternativa alla vita nell'istituzione e le persone dell'associazione erano le sole persone della società esterna al carcere con le quali i detenuti di Bollate entravano in contatto: Michelina Capato Sartore, conduttrice e regista, affiancata da Sara Montanari, Silvia Baldini e Massimo Deriu.

Agli incontri fissati ogni lunedì, mercoledì, venerdì dalle quattro e trenta alle diciotto e trenta, inizialmente prendevano parte una quarantina di persone, riducendosi successivamente ad un numero stabile di dodici persone detenute.

In ogni incontro venivano proposti giochi come rincorrersi e prendersi, alternati ad esercizi volti a consolidare la fiducia reciproca, cioè esercizi sul contatto dei corpi tra loro e sul lasciarsi andare, come ad esempio correre e lanciarsi verso il gruppo di compagni schierato su due lati, con la fiducia di atterrare sulle braccia dei compagni e non sul pavimento.

Gli esercizi sul contatto avevano la duplice funzione di introdurre le donne all'interno del gruppo, aspetto molto delicato e complesso.

L'iniziale difficoltà a toccarsi era indice di una possibile lettura ambigua di ogni gesto e contatto e del possibile rischio di un fraintendimento.

A poco a poco, esercizi come quello di disporsi a coppie, dandosi la schiena e di sollevare a turno sul proprio dorso il compagno permettendogli di rilassarsi e di allungare i muscoli dorsali, e a nostro parere le relazioni stabilitesi con il tempo del lavoro condiviso grazie alla costante partecipazione dei detenuti e delle operatrici di E.S.T.I.A. al laboratorio, hanno portato al superamento dell'imbarazzo e dell'ambiguità iniziale e all'accoglienza delle donne nella dimensione del gruppo di lavoro teatrale.

Difficile è stato anche guidare il gruppo all'ascolto dei corpi, prima di tutto il proprio e poi quello degli altri.

Per questo gli esercizi proposti desunti dal metodo Feldenkrais e dalla bioenergetica⁶²⁴ che costituiscono la base del *training*, consistono in gran parte nello *stretching* lento, volto allo scioglimento delle articolazioni e incentrato su una corretta respirazione, a bocca aperta e addominale per lo più.

⁶²⁴ Si vedano i paragrafi II.3.1.1 e II.3.1.2.

La respirazione a bocca aperta spingendo il diaframma, comporta una concentrazione di attenzione sul ventre, verso il basso e secondo Capato Sartore aiuta ad acquisire maggior consapevolezza del proprio corpo, dei propri punti di tensione⁶²⁵.

III.2.2. Il coinvolgimento dei reparti: marzo - maggio 2002.

Una seconda fase del laboratorio incominciò nel marzo del 2002, quando anche altri detenuti provenienti da due dei quattro reparti ormai popolati, poterono entrare nel gruppo.

Questo determinò un cambiamento di luogo del laboratorio che da una sala della Staccata venne spostato nell'Auditorium del carcere, uno spazio ampio, adatto ad accogliere un gruppo più numeroso, ma dispersivo.

Vennero invece mantenuti gli stessi giorni e orari della settimana per le sedute di laboratorio.

Con il tempo si avviò la formazione di un gruppo di circa trenta persone. L'impostazione data al laboratorio continuava sulla stessa linea dei giochi, esercizi sul contatto e sulla fiducia, esercizi sull'ascolto del corpo, tratti dalle tecniche Feldenkrais e dalla Bioenergetica.

Lo stesso processo di consolidamento del gruppo e della fiducia reciproca che nella fase di lavoro in Staccata aveva richiesto circa un anno, in questa seconda fase durò molto meno per la presenza dei dodici partecipanti del primo anno di laboratorio che aiutarono con l'esempio i compagni a mettersi in gioco.

⁶²⁵ Cfr *Conversazioni con Michelina*, 2003, (intervista curata e conservata presso l'archivio dell'autrice della tesi), pp. 25-26.

“I ragazzi della staccata rompevano il ghiaccio”⁶²⁶, ad esempio erano i primi a svolgere un esercizio proposto, incoraggiando esplicitamente e indirettamente i nuovi membri del gruppo.

A maggio del 2002 si era creato un gruppo “omogeneo, disponibile e con la voglia di lavorare”⁶²⁷, pronto ad affrontare la realizzazione di uno spettacolo che segna la terza fase del laboratorio.

III.2.3. *Concilio d'amore*: maggio - dicembre 2002.

Proponendo un laboratorio teatrale l'oggetto è lo spettacolo: era ovvio che si sarebbe andati in quella direzione: quando, come, facendo che cosa, non sapevamo⁶²⁸.

L'aver indicato la realizzazione di uno spettacolo come obiettivo di riferimento, segnò un cambiamento all'interno del gruppo.

Il passaggio a una dimensione di progetto condiviso verso cui tendere, dava una “forma” alla creatività espressa liberamente nei mesi precedenti.

Venne proposto al gruppo un lavoro su *Il concilio d'amore*⁶²⁹, un'opera scritta nel 1894 da un autore tedesco, Oskar Panizza⁶³⁰, che fu internato in un ospedale psichiatrico giudiziario dove trascorse gli ultimi anni di vita.

⁶²⁶ *Ibi*, p. 26.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ *Ibi*, p. 35.

⁶²⁹ PANIZZA O., 1966, *Il concilio d'amore e altri scritti*, Milano, Contra. L'opera è ambientata in un preciso scenario storico, il 1495. Un messo celeste di ritorno dalla terra denuncia di fronte a Dio la perdita di ogni freno e di ogni valore morale degli uomini. Dio inizialmente pensa di distruggere l'umanità, ma si astiene dal farlo perché comprometterebbe così la stessa esistenza del cielo. Convoca allora un concilio a cui partecipano la Madonna, gli angeli e il demonio che riceve il compito di punire gli uomini, lasciandoli però “bisognosi e capaci di redenzione”. Il diavolo pensando a un'arma che fosse amabile e poi si rivelasse un veleno per l'umanità inventa la sifilide, che ha la forma di una donna bellissima. La donna bellissima scende sulla terra e si insedia alla corte papale dove, viene “protetta” da papa Borgia, appestando così la corte papale e tutta la famiglia Borgia. Il diavolo dice alla donna: “Adesso i cardinali! Poi dagli arcivescovi!...Poi dai nipoti del papa! Poi dai vescovi!Poi attraverso tutti i monasteri! Poi da tutto il resto della plebaglia umana!- Datti da fare e osserva la gerarchia! -“

Cfr PANIZZA O., 1990, p.140.

⁶³⁰ Oskar Panizza, nato in Germania nel 1853, è uno scrittore tedesco, segnato da una vita travagliata fin dall'infanzia che passò internato in un istituto cattolico per minori. Dopo gli studi musicali e laurea in medicina viaggiò tra la Francia e l'Inghilterra, fino a quando si stabilì a Monaco, dove iniziò a partecipare alla vita letteraria e artistica della città. Esordì nella produzione letteraria con raccolte di versi e racconti

Capato Sartore indica che le motivazioni della scelta erano legate a ragioni personali: il desiderio di inscenare il Concilio d'amore che è coltivato dalla regista dal momento della prima lettura del testo, a diciassette anni.

Secondo Michelina Capato Sartore il testo aiutò molto il gruppo ad

entrare in contatto con la motivazione, la disciplina, l'impegno... Probabilmente sarebbe accaduto anche con un altro testo, nel senso che c'era una maturazione in atto che aveva bisogno di incontrare un oggetto, che poteva valere quanto un altro⁶³¹.

Diversi momenti scandirono il processo di lavoro da maggio a dicembre.

Inizialmente venne presentata sinteticamente la figura di Oskar Panizza e il contenuto dell'opera al gruppo che si dimostrò disponibile a provare ad addentrarsi nel lavoro. In seguito vennero letti alcuni estratti de *Il concilio d'amore*, fotocopiati.

Tali letture fornirono la traccia per la costruzione drammaturgica dello spettacolo, nata in parte da idee, proposte e improvvisazioni degli attori del gruppo, suggerite dai brani dell'opera di Panizza, poi rielaborate dalla regista e di nuovo riproposte con cambiamenti dagli attori stessi; in parte dalla riscrittura drammaturgica compiuta da Capato Sartore e Silvia Baldini⁶³².

fantastici, dove si riconosce la sua vena satirica e caricaturale. Il suo spirito disinibito e provocatorio, soprattutto nei confronti della religione cattolica, gli procurò una serie di nemici e di denunce. Nel 1895 la pubblicazione del *Das Liebeskonzil* gli costò l'arresto per reati contro la religione e contro i valori tedeschi. Dopo la scarcerazione, visse tra Zurigo e Parigi, dove iniziò ad accusare disturbi nervosi e depressione. Trasferitosi a Monaco, i disturbi aumentarono. Panizza fu dichiarato insano di mente, incapace di intendere e di volere. Fu così internato in un ospedale psichiatrico dove morì nel 1921.

Per la sua opera completa si veda CHIARINI G., 1989, pp. 255-259.

Si segnalano qui alcune pubblicazioni di prosa che si possono facilmente trovare in traduzione italiana e che introducono i lettori allo stile e ai contenuti della letteratura dell'autore: PANIZZA O., 1989; PANIZZA O., MORALDO S. (a cura di), 2001.

⁶³¹ *Conversazioni con Michelina*, 2003, (curate e possedute dall'autrice della tesi), p. 35.

⁶³² Si tratta dei monologhi di uno dei tre demoni, quello esistenziale, stesi da Capato Sartore e del testo del messaggero elaborato da Baldini, affidati all'interpretazione di attori esterni. Nella rivisitazione drammaturgica dell'opera di Panizza, i principali cambiamenti apportati al testo consistono innanzitutto nell'eliminazione dello scenario storico, il rinascimento italiano e la corte papale dei Borgia. Dio, in *Concilio d'amore*, è un personaggio vecchio e malconco, ma più tenero nei confronti degli uomini di quanto sia il Dio di Panizza. La metafora sessuale espressa dal veleno incarnato nella donna, la sifilide, altamente provocatoria nell'opera di Panizza perché accusa e svela i malcostumi della corte papale, non è meno marcata nell'opera del *Concilio*, in cui la creatura e creazione del demonio sembra avere, come vedremo, un ruolo più positivo.

Un altro elemento portante per la costituzione dell'impianto dello spettacolo, fu la dimensione coreografica, curata da Sara Montanari, che addestrò il gruppo a realizzare strutture ritmiche e improvvisazioni di teatro danza.

Le improvvisazioni seguirono il modello dei gruppi e dei *leaders*, derivato dal Pantheatre⁶³³: dopo una suddivisione dei partecipanti in gruppi, guidati ciascuno da un *leader*, ogni *leader* improvvisa dei movimenti, seguendo il filo di una storia che si costruisce in relazione alla musica, allo spazio e all'incontro con gli altri gruppi. Ognuno deve essere pronto all'ascolto del corpo della propria guida, per riprodurre movimenti ed espressività, addentrandosi in un percorso immaginato che si arricchisce e si determina dalle relazioni con gli altri gruppi, stabilendo con essi dei rapporti conflittuali o di scherno o di alleanza...

Il materiale tematico ed espressivo raccolto nelle improvvisazioni veniva in un secondo momento fissato in una coreografia precisa.

Tra maggio e luglio furono definiti e progettati due degli spazi tematici dotati ciascuno di un proprio linguaggio: il paradiso, in cui doveva dominare la parola; l'inferno⁶³⁴, in cui prevaleva il linguaggio corporeo, evidente nelle coreografie che lo caratterizzavano.

Il terzo spazio tematico dello spettacolo era il mondo della realtà, espresso attraverso il linguaggio delle immagini, reso da video montaggi preparati dal gruppo alla fine di agosto e poi girati da Nancy Tornello nei mesi successivi.

La fase di formalizzazione dello spettacolo, fase in cui tutti i materiali ideati ed emersi nelle improvvisazioni attoriali e coreografiche vennero codificate, fissate e quindi provate, e poi la fase delle prove richiesero un alto grado di impegno e disciplina, anche per il poco tempo a disposizione nel momento di avvicinamento della data del debutto.

Tra settembre e ottobre s'intensificarono i giorni di prova dello spettacolo che già strutturato, ma continuamente modificato fino al debutto. Un giorno era fissato per il paradiso, uno per l'inferno ed un terzo per una filata, cioè la prova di tutte le scene montate consecutivamente, lo spettacolo vero e proprio.

⁶³³ Si veda par. II.3.1.4.

⁶³⁴ Paradiso ed inferno sono appunto due degli spazi dello spettacolo, così come angeli e diavoli sono le categorie dei personaggi in cui il gruppo si divide. Non si anticipano i contenuti della trama perché sono esplicitati sotto.

Il testo in sintesi racconta di un paradiso decadente dove, nonostante le apparenze (“tutto è camuffato benissimo”⁶³⁵), si nascondono “crepe e ragnatele”⁶³⁶, rapporti conflittuali e ambizioni di potere. Un Dio vecchio e malconcio, dopo aver ascoltato e visto attraverso un documento video il resoconto di un angelo messaggero sul comportamento sempre più ingiusto ed autodistruttivo degli uomini, indice un concilio, per trovare un rimedio a tale situazione degenerata e cercare di redimere l’umanità.

Sarà convocato anche il demonio, da cui contrariamente alle aspettative viene l’unica idea creativa: trovare qualcosa di femminile, di seducente e distruttivo insieme. Il demonio si impegna nella ricerca di uno strumento adatto a ciò, spronato dai vantaggi personali che può ottenere, ma soprattutto dalla volontà di restituire sensibilità e consapevolezza anche nel compiere il male, agli uomini ormai ridotti a “...microchip, ...senza sangue, ...contabili,...che vendono vite umane come se fossero quarti di manzo e capitalizzano...”⁶³⁷,

Escogita di accoppiarsi con Salomè, giovane e bella danzatrice del suo inferno, per dare vita a una creatura, una donna che possa sedurre, contagiare e risvegliare i corpi degli uomini.

Nasce una bambina dotata di una vitalità capace di esprimersi attraverso il corpo, la carne, non attraverso la parola, una bambina capace di colpire gli uomini profondamente, nella loro intimità, per umanizzarli e renderli vitali nelle viscere.

Il progetto del diavolo si rivela, al di là di ogni aspettativa, non punitivo, ma un regalo positivo per gli uomini. Gli uomini, una volta risvegliati e liberati dall’irrazionale ricerca affannosa della propria immagine, corrono fuori dallo spazio scenico, verso un luogo imprecisato che ha il sapore di una liberazione.

Lo spettacolo però si conclude con un messaggero, il quale ricorda che nulla è cambiato nella realtà, che si tratta di teatro, unica dimensione dove è ancora possibile che i sogni prendano vita.

Il *Concilio d’amore* si compone di stili espressivi teatrali molto diversi.

⁶³⁵ CAPATO SARTORE M., BALDINI SILVIA, 2002, *Concilio d’amore*.

⁶³⁶ *Ibidem*

⁶³⁷ *Ibidem*.

Si alternano parti in cui domina la scena all'italiana⁶³⁸ che identifica lo spazio e le scene del paradiso, dove domina un'atmosfera dalle calde tonalità ambrate.

Qui gli attori recitano in uno spazio scenico definito, considerato nella scena all'italiana lo spazio della realtà⁶³⁹, il palco, collocato in posizione quasi frontale al pubblico che è seduto su una gradinata di legno⁶⁴⁰.

Prevale il linguaggio verbale, la parola espressa da una recitazione di tipo naturalistico in cui è riprodotta una gestualità, piuttosto stereotipata, aderente alla convenzionalità del quotidiano.

Frapposte a queste, sorprendono il pubblico parti in cui protagonista è l'espressività corporea accompagnata dalla musica a volume altissimo da cui sembra animata.

Si tratta delle scene dell'inferno contraddistinte da un'ambientazione meno circoscritta rispetto allo spazio definito dal palco del paradiso e dalle luci dai toni freddi tra cui prevalgono i blu, i viola, il rosso che si stempera nelle tonalità del viola.

Il linguaggio dell'Inferno è principalmente il linguaggio del corpo espresso attraverso le coreografie di gruppo strutturate che rompono e attraversano in tutta la sua ampiezza lo spazio scenico tra il palco e il pubblico, arrivando fino alla soglia estrema che separa gli attori dagli spettatori, provocandoli da molto vicino, ma senza sfiorarli, non invadendo il confine.

Il rapporto con il pubblico è molto ravvicinato nelle scene dell'inferno sia per le coreografie di cui si è detto, sia perché un intero monologo del demonio avviene in mezzo al pubblico, rompendo la cosiddetta quarta parete⁶⁴¹, che rimane tale nelle

⁶³⁸ Per un approfondimento sulla scena all'italiana e sulle sue origini che vanno cercate negli spettacoli di corte rinascimentali, si legga BOSISIO P., 1995, pp. 214-219 e pp. 326-328.

⁶³⁹ Cfr *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Si ricorda che palcoscenico e gradinata per gli spettatori sono stati realizzati entrambi dai tecnici del gruppo.

⁶⁴¹ E' Jean Jullien, teorico del naturalismo nell'ambito teatrale, a parlare di una quarta parete collocata al posto del sipario, una parete immaginaria opaca per gli attori e trasparente per gli spettatori, che attraverso essa possono assistere inosservati ad una scena di vita reale, ad uno spaccato di quotidianità.

Si è utilizzata quest'espressione per indicare la separazione tra il pubblico e gli spettatori che, nelle scene dello spettacolo in questione, non è totalmente aderente ai canoni del naturalismo, in quanto- come accennato sopra- in alcuni momenti gli attori ammiccano al pubblico o si rivolgono ironicamente o criticamente ad esso anche dal palco del paradiso. E' il caso del personaggio del Messaggero in particolare nell'intervento finale di marca brechtiana che rivolge al pubblico, come accennato sopra.

Cfr GUARDENTI R., 2000, p. 562.

La definizione di quarta parete di Jean Jullien è citata in ALLEGRI L., 2000, p. 953.

scene del paradiso, dove solo raramente, ma da lontano e indirettamente gli attori si rivolgono al pubblico.

C'è un altro momento, verso la fine dello spettacolo, in cui viene rotta la distanza attori spettatori, quando gli attori protagonisti di uno dei due video proiettati durante lo spettacolo - video in cui è rappresentata la quotidianità della vita di un ufficio attraverso sequenze di azioni reiterate da quattro attori -, nel tentativo di rincorrere la propria immagine, proiettata in punti diversi dello spazio, si fanno largo tra il pubblico, sedendosi in mezzo agli spettatori e parlando in tono confidenziale ai loro vicini.

Dal pubblico sono richiamati da un'attrice che nel frattempo ha danzato in scena, la Creatura, implicito suggerimento volto ad identificare gli spettatori con gli attori alla ricerca della propria immagine: un terzo stile e linguaggio è dunque quello delle immagini video, girate e montate da Nancy Tornello, a rappresentare appunto il mondo della realtà.

Lavorare sull'allestimento dello spettacolo significò determinare alcuni rilevanti cambiamenti nello svolgimento del laboratorio teatrale.

Venne ridotta la fase del *training*, che prima occupava totalmente il tempo del laboratorio ed era volta al prendersi cura del corpo.

Durante le prove questa fase si svolgeva in un tempo breve e con l'obiettivo di predisporre il gruppo alla concentrazione e all'energia necessaria per affrontare le prove dello spettacolo del momento successivo.

Cambiava il metro di valutazione da parte della regista, che metteva al centro dell'interesse la riuscita di un processo collettivo, che riguardava il gruppo e non il singolo. Di conseguenza l'attenzione era concentrata più sulla comprensibilità dello spettacolo nel suo complesso (la correttezza delle entrate e delle uscite in scena) e meno sulla bravura del singolo attore, nonostante i singoli personaggi venissero comunque curati con precisione.

Inoltre il lavoro si era concentrato sulla ricerca di una maggiore precisione nell'esecuzione delle scene e sulla crescente tensione nel gruppo, soprattutto nella fase finale.

Il lavoro di preparazione dello spettacolo inoltre coinvolgeva tutto il gruppo, dando un ruolo diverso a ciascuno: sia dal punto di vista attorale (la distribuzione dei personaggi) e tecnico, sia da un punto di vista più ampio di responsabilità.

Ogni attore e tecnico interno ed esterno offriva la propria disponibilità e le proprie competenze, per l'obiettivo comune della buona riuscita dello spettacolo.

L'allestimento dello spettacolo coinvolgeva in primo piano gli allievi dei corsi per macchinista teatrale e operatore tecnico addetto agli impianti fonici *live* e luci di palco, che così completavano la loro formazione attraverso i tirocini, che prevedevano la cura delle luci, della musica di scena e la realizzazione di un palcoscenico di 10m per 10m, composto da praticabili di legno smontabili, una platea a gradoni in legno per centoventi persone, americane in legno e diversi elementi scenografici, quali troni e macchine da tortura)⁶⁴².

La scenografia quindi venne costruita in parte, in parte venne ricavata dal luogo stesso e da alcune macchine di lavoro della falegnameria, un'area nel corpo centrale del carcere di Bollate sede dei corsi di formazione⁶⁴³, dove è avvenuta la rappresentazione.

I costumi erano curati da Lucia Lapolla, una delle attrici e volontarie di E.S.T.I.A. e in parte realizzati dalla Cooperativa Alice⁶⁴⁴ di un gruppo di sarte professioniste detenute a San Vittore.

Lo spettacolo debuttò l'ultima settimana di novembre 2003, seguito da sette repliche.

Nei giorni delle repliche il gruppo si trovava dalle 13:00 o dalle 16:00 e si scioglieva intorno alle 23:00, finito lo spettacolo.

Furono quindi due settimane molto intense, di partecipazione e di vita comune, occasione per lo stabilirsi di relazioni personali e di gruppo, che aiutarono tutti a

⁶⁴² Cfr par.III.1.2. della presente tesi.

⁶⁴³ Nella falegnameria avvengono i corsi di formazioni dei tecnici del suono, delle luci, degli scenotecnica e vengono realizzate le opere della cooperativa E.S.T.I.A.

⁶⁴⁴ Venne fondata nel 1992 da Donatella Massimilla, da un gruppo di donne detenute a San Vittore e di volontari, dopo un corso di sartoria teatrale promosso dalla Regione Lombardia, con l'obiettivo di favorire un reinserimento lavorativo alle persone che rilavorano. Oltre al laboratorio interno al carcere è stato fondato nel 1996 un secondo *atelier* all'esterno del carcere di San Vittore per consentire alle donne scarcerate nel frattempo di continuare l'attività lavorativa.

La cooperativa Alice realizzò i costumi degli angeli del paradiso, Lucia Lapolla realizzò quelli dei personaggi dell'inferno, coordinò e si occupò delle prove costumi, dei numerosi ritocchi e dei dettagli di tutti i personaggi.

sentirsi parte di un unico progetto e a porre in primo piano l'evento comune, spostando in secondo piano il sé e l'interesse personale.

Di fronte al pubblico alla fine di ogni spettacolo compariva un gruppo di circa quaranta persone applaudite come attori o come tecnici, che lasciava gli spettatori con l'imbarazzo della domanda: "Chi sono gli attori che dormiranno qui e chi sono gli attori che torneranno a casa stasera?".

Ognuno riceveva lo stesso riconoscimento, ognuno indistintamente chiedeva di riconoscere la dignità e la stima per la preparazione di un lavoro.

La dignità di essere così come si è, nel luogo in cui si è, con i limiti che si hanno, ma la dignità di poter essere presenti così come si è. Nel luogo in cui la dignità è calpestata, ma in carcere così come fuori, questa è la battaglia di questo gruppo. Questa è la sua mitologia. Non è casuale che sia anche la mia battaglia personale che in questo gruppo riconosco e sento condivisa: c'è chi ne è più consapevole, chi meno, ma comunque l'agisce e quindi in qualche modo gli tornerà.⁶⁴⁵

La conclusione di questa fase di lavoro terminò con una festa: una cena con il gruppo di attori e tecnici interni ed esterni, la direttrice e altri detenuti della Staccata.

Poi venne la sospensione delle attività laboratoriali durante le vacanze natalizie, che ripresero a metà gennaio 2003.

III.2.4. La ripresa del laboratorio: gennaio - maggio 2003

Gli incontri del laboratorio sono ricominciati alla fine del gennaio 2003. Ogni momento di ripresa o di conclusione di una fase, è contraddistinto da una riunione del gruppo, in cui si puntualizza la situazione e si valutano le proposte su come proseguire il laboratorio.

⁶⁴⁵ *Estratti di conversazioni con Michelina*, 2003, in appendice, pp. 217-218.

Una delle idee era di riprendere le prove del *Concilio d'amore*, per perfezionare o apportare modifiche ad alcune scene, in previsione di riproporre lo spettacolo all'esterno dell'istituto di Bollate⁶⁴⁶.

Il progetto più realizzabile e vicino è stato individuato in un evento all'interno del carcere stesso, organizzato dalla redazione di "CarteBollate", la rivista del carcere, e dedicato alla memoria dei deportati italiani nei campi di concentramento nazisti, in occasione della festa della Liberazione e per ricordare la violenza e gli orrori che accompagnano ogni guerra.

Il gruppo teatrale è stato invitato dalla redazione a partecipare attivamente, creando una *performance* ispirata dalla lettura di testi di alcuni autori italiani deportati e superstiti, che avrebbe accompagnato gli interventi e la testimonianza di Mario Coppolecchia, un italiano deportato a Mauthausen e sopravvissuto⁶⁴⁷.

Il gruppo si dichiarò disponibile.

Dopo una lettura comune dei testi e la condivisione dei contenuti, si passò al lavoro con il corpo, attraverso delle improvvisazioni di movimento di gruppo guidate da un *leader*⁶⁴⁸ in ogni gruppo, lasciando esprimere i corpi su tali contenuti assimilati.

Le improvvisazioni vennero, via via, perfezionate e precisate in sequenze poi fissate.

Successivamente venne impostato un lavoro sul testo, affrontato da quattro persone del gruppo che memorizzarono ciascuno un testo diverso.

Dopo la memorizzazione seguì la fase di lavoro sulla voce. Per liberare la voce da forme stereotipate e per renderla più vera, in contatto diretto con l'emozione, si agì con il corpo con differenziate proposte di esercizi.

Ad esempio uno degli attori veniva trattenuto fisicamente e provocato da quattro altri attori uomini, da cui cercava di liberarsi dicendo il testo.

⁶⁴⁶ Si era pensato soprattutto alla possibilità di tentare di una *tournèe* estiva presso il festival teatrale di Sant'Arcangelo e di Volterra, esperienze non realizzatesi per la mancata accoglienza da parte dei festival stessi. In ogni caso sarebbe stato molto arduo ottenere dalla Magistratura di Sorveglianza i permessi per autorizzare gli attori e i tecnici detenuti ad uscire dal carcere per partecipare e ricevere dall'Amministrazione Penitenziaria i finanziamenti per gli spostamenti di tutto il gruppo.

⁶⁴⁷ Per un resoconto dell'evento, si leggano gli articoli di TURRI M. e DORIAN C., 2003, p. 5.

⁶⁴⁸ Si tratta della stessa tipologia di improvvisazioni di cui si è parlato per lo spettacolo *Concilio d'amore* nel paragrafo precedente di questa tesi..

La fatica fisica richiesta al suo corpo e le emozioni emerse da una situazione di reale costrizione fisica determinarono un profondo e reale cambiamento nello stato emotivo e di conseguenza nell'espressione del testo.

La memoria dell'esercizio, che coinvolgeva l'attore in modo molto profondo, rimaneva impressa nel suo corpo e nella sua stessa emotività. Successivamente venne fissata la scena - l'attore si trovava nel mezzo di un treno di corpi ammassati, che ad un certo punto si separavano nello spazio e davano vita a coreografie in cui venivano proposte le dinamiche di un campo di concentrazione - . La fase di fatica fisica diventò preparatoria e la memoria del suo corpo costretto agì sull'espressività della voce.

Un simile processo venne ripetuto per il testo di una delle due attrici, pronunciato in una situazione di violenza e costrizione fisica.

I testi degli altri due attori scaturirono da un lavoro simile, ma velato da un senso d'ironia, dove il movimento, le azioni e il contesto fisico, il corpo, che riuscivano a caricare emotivamente la voce e la dizione del testo.

Una volta stabilite e fissate le quattro scene, si decise di collocarle in quattro momenti diversi dell'evento conclusivo, incentrato sulla diretta testimonianza di due partigiani, uno scampato alla deportazione, un altro deportato a Mauthausen⁶⁴⁹.

La preparazione al convegno sulla memoria fu complessa, perché avvenne nella fase di ripresa del laboratorio dopo l'entusiasmo dello spettacolo e dopo la conseguente depressione per la fine dell'esperienza, che aveva significato per le persone detenute un ritorno alla *routine* del tempo vuoto e immobile del carcere.

Un altro elemento di complessità era dato dalla forza dei contenuti trattati. Venivano affrontati temi violenti e dolorosi per tutti, ma che un contesto di chiusura e costrizione come quello carcerario, li faceva sentire più prossimi e condivisi.

Nella preparazione di questo evento sono da evidenziare i profondi cambiamenti avvenuti in alcune persone del gruppo e nel gruppo stesso.

⁶⁴⁹ Si è pensato di riproporre l'evento a insegnanti delle scuole medie superiori e ai comuni del territorio circostante al carcere di Bollate, in occasione della giornata della memoria, progetto che rientra nella progettualità di "Teatrodentro", di cui si è parlato nel precedente paragrafo.

Alcune persone erano molto più concentrate sia nel *training*, sia nella preparazione delle scene, riuscendo a posporre al lavoro teatrale il tempo delle pause per fumare o per parlare.

Durante le prove alcuni, anche se non coinvolti come protagonisti nelle scene, aiutarono i compagni a prepararsi fisicamente ed emotivamente e cercarono di mantenere la concentrazione del gruppo.

Si ritiene che l'esperienza precedente del laboratorio e del *Concilio d'amore* rese il gruppo più consapevole della responsabilità comune per la riuscita di uno spettacolo o di un evento performativo, dell'importanza del *training* preparatorio per sostenere una scena e della concentrazione necessaria nel lavoro teatrale.

In questa fase del lavoro furono presentati al gruppo delle nuove persone, principalmente i tirocinanti dei corsi di formazione, che si occuparono della gestione delle luci e delle musiche, guidati da altri tecnici già formati e quindi più esperti.

Dopo questo evento vi fu una nuova breve sospensione del lavoro teatrale per le vacanze pasquali.

III.2.5 Il lavoro sui testi di Testori: giugno - luglio 2003.

Il laboratorio riprese a giugno.

Sfumata la possibilità di portare il *Concilio d'amore* nei festival estivi e quindi di rimmetterlo in prova nel mese di giugno, lo spettacolo venne richiesto per il 26 settembre 2003, a Crema, in occasione di un convegno sul teatro sociale.

Si era profilato nel frattempo anche un altro lavoro. Il comune di Novate Milanese aveva chiesto al gruppo E.S.T.I.A. la realizzazione di una rappresentazione sull'opera di Giovanni Testori⁶⁵⁰, scrittore e letterato nato a Novate, in occasione della rassegna a lui dedicata a vent'anni dalla morte avvenuta nel 1983.

Il gruppo, pur con profondo dispiacere per la possibilità svanita della *tournee*, accettò di dedicare i mesi di giugno e luglio al nuovo lavoro e di riprendere le prove del *Concilio d'amore* a settembre, dopo la pausa estiva, per partecipare al convegno.

⁶⁵⁰ Per chi volesse documentarsi sulla biografia e sulla produzione dell'autore suggeriamo la lettura di PANZERI F., 2003 e di RABONI G., Introduzione, in TESTORI G., 1997.

Gli spazi e i tempi del laboratorio rimasero gli stessi: lunedì, mercoledì e venerdì dalle 16:30 alle 18:30, nell'Auditorium. Il gruppo era composto dalle stesse persone, anche se ridotto di una decina che avevano deciso di non partecipare al laboratorio nel periodo estivo.

Per quanto riguarda il progetto di Testori, Capato Sartore scelse come testo di riferimento, la raccolta di poesie *Nel tuo sangue*⁶⁵¹ e il romanzo *Nebbia al Giambellino*⁶⁵².

Il gruppo iniziò a lavorare sulla raccolta poetica: dopo una lettura personale delle poesie, vennero condivisi in gruppo i versi ritenuti da ciascuno più significativi.

Ognuno doveva scegliere un brano o una sequenza di poesie da memorizzare e successivamente si cominciò a lavorare con le singole persone.

All'inizio di ogni incontro venivano proposti dei *training* incentrati sulla voce, preparatori all'espressione del testo.

Ad ognuno fu affidato il compito di stendere un sottotesto, ovvero di riscrivere le poesie scelte esprimendo le motivazioni, la carica emotiva sottesa alle parole dei vari brani.

Il testo risultò perciò trasformato e ciascuno ne diventò l'autore.

Dopo aver elaborato il nuovo testo, le persone venivano invitate a dividerlo, attraverso un'improvvisazione in cui il testo memorizzato veniva detto accompagnato dal sottotesto, ovvero dalla rete d'immagini, motivazioni, intenzioni individuate.

Non tutti vollero esternare il sottotesto, perché per molte persone riguardava contenuti molto personali.

Il compito successivo fu quello di improvvisare nuovamente il testo, interiorizzando il sottotesto elaborato, senza verbalizzarlo: si cercava così di dare alle parole di Testori il corpo delle emozioni e motivazioni personali.

In una seconda fase sono stati proposti esercizi sulle emozioni attinti in parte dal *Method*⁶⁵³, volti a suscitare e vivere la rabbia, la paura o il dolore, richiamandoli attraverso il ricordo o l'immaginazione dettagliata di un'esperienza in cui si erano provate tali emozioni e attraverso azioni fisiche ripetute.

⁶⁵¹ TESTORI G., 1973.

⁶⁵² TESTORI G., 1995.

Secondo Capato Sartore il corpo, l'azione fisica sono la strada per arrivare all'emozione, per lasciarla emergere.

Gli esercizi consistevano quindi nel reiterare a lungo una o più azioni costanti, nel contesto di una situazione personalmente scelta e immaginata, e di ascoltare e lasciare emergere l'emozione o le diverse emozioni che fluivano suscitate dalla situazione immaginata e dall'azione stessa.

Alcune azioni di partenza furono quelle di cercare di aprire una porta blindata che non si aprirà mai, tentare di spostare oggetti pesantissimi, cercare di mettere in ordine stracci sparsi sul pavimento, o al contrario di metterli in disordine ed altre, dove ogni oggetto corrispondeva al contesto immaginato o anche ricordato da ciascuno.

Fu una fase delicata e di profondo coinvolgimento personale, proprio perché veniva messo in gioco il materiale interiore ed emotivo personale di ciascuno.

Ulteriore tappa riguardò l'inserimento del lavoro emotivo nel testo, costruendo quindi una situazione emotiva, attraverso un'azione fisica, come "atmosfera" per contestualizzare il testo.

Lentamente si crearono contesti e scene dello spettacolo.

Questa fase di lavoro, centrata sul lavoro individuale durò circa due mesi e si concluse a fine luglio con una presentazione di alcune delle singole scene ad un pubblico ristretto, composto da alcuni organizzatori della rassegna, Alain Toubas, curatore della rassegna e compagno dell'autore, alcuni degli attori esterni del *Concilio d'amore* e alcuni detenuti dei Reparti e della Staccata.

Le prove aperte ebbero come seguito l'aperitivo preparato dai cuochi del carcere di Bollate e offerto al pubblico nell'area verde⁶⁵⁴ dell'istituto.

L'evento teatrale continuato nella festa offrì la possibilità di incontrarsi a persone detenute nei diversi reparti e a persone esterne al carcere.

Si condivideva non solo il percorso teatrale, ma anche il momento comunitario del rinfresco accompagnato da musica.

⁶⁵³ Si veda par.II. 3.1.5. del nostro lavoro.

III.2.6. *Dal tuo sangue*: Settembre - dicembre 2003.

Dopo l'estate il laboratorio riprese le prove del *Concilio d'amore* in vista della trasferta al convegno di Crema.

Questa venne negata dalla Magistratura di Sorveglianza a ridosso della data dello spettacolo, che quindi dovette essere rappresentato in carcere a Bollate, nell'Auditorium, dove già era stato allestito lo spazio scenico per le prove. A vedere lo spettacolo giunsero in trasferta i partecipanti al convegno.

Il gruppo non si era creato alte aspettative sulla possibilità di una rappresentazione all'esterno del carcere, era quindi pronto a ricevere una risposta negativa, ma ciò non diminuì comunque la delusione di tutti.

Dopo la rappresentazione del *Concilio d'amore*, il mercoledì primo ottobre riprese a ritmi serrati il lavoro sui testi di Testori in vista della realizzazione per il comune di Novate dello spettacolo *Dal tuo sangue*.

Dopo aver presentato al gruppo il prospetto della scenografia, si procedette in due direzioni, nella cura dell'aspetto coreografico, nella ripresa e rielaborazione dei materiali e delle scene ideate a luglio.

Come descritto la ricerca delle coreografie partiva da libere improvvisazioni di gruppo⁶⁵⁵.

Alcune coppie e piccoli gruppi di persone avevano poi il compito di creare piccole sequenze di movimento inerenti al tema assegnato dalla regista: due persone che cercano di incontrarsi, ma hanno talmente paura che non si incontrano mai; la sottomissione di un uomo ad una donna e di una donna ad un uomo; tre amici al bar; lo spaccio di droga.

Ogni gruppo di lavoro creava la sequenza coreografica, inizialmente improvvisando liberamente, poi definendo con precisione gesti e ritmi, sulla base delle indicazioni della regista.

⁶⁵⁴ Si tratta di un'area verde attrezzata per ospitare le famiglie dei detenuti durante i colloqui, come si è detto nel primo capitolo e ad eventi come quello descritto.

⁶⁵⁵ Il modello è quello delle improvvisazioni dei gruppi e dei *leaders* descritto in precedenza e derivato dal Pantheatre, (si veda par.II.3.1.4.).

La gestualità si perfezionava diventando precisa, simbolica, non astratta, emblema di una storia, di un racconto che si svela attraverso l'incontro o lo scontro dei gesti dei danzatori - attori.

Le improvvisazioni di teatrodanza richiamavano le atmosfere del *tanztheatre*⁶⁵⁶ mitteleuropeo di Pina Baush, dove la danza ritorna al suo centro, cioè il corpo valorizzato in ogni sua componente⁶⁵⁷, e dove la danza ritorna ad abbracciare la sua "vocazione narrativa"⁶⁵⁸.

Altre improvvisazioni di teatrodanza, proponendo la struttura dei tre gruppi guidati da *leaders*, vennero fatte per esplorare lo spazio scenico ricreato provvisoriamente nell'Auditorium.

Parallelamente proseguiva il lavoro sui testi, ripresi e riportati ad una forma neutra, priva cioè delle intenzioni e delle emozioni con cui ognuno aveva lavorato a giugno e luglio, per poi esplorarli e caricarli di nuove sfumature motivazionali ed emotive, cercando la direzione dell'ironia.

Successivamente, definendosi meglio il tessuto drammaturgico progressivamente costruito da Capato Sartore, la regista scelse e modificò le scene adattandole alle esigenze drammaturgiche dello spettacolo.

Il filo narrativo è la storia tratta dalla *Nebbia al Giambellino* della Pina, una donna del quartiere milanese del Giambellino che, rimasta vedova, non cede all'insistente

⁶⁵⁶ Il *Tanztheater*, espressione tradotta in italiano come teatrodanza, indica il nuovo filone della danza affermatasi in Germania negli anni Settanta raccogliendo l'eredità dell'*Ausdrucktanz*, danza d'espressione, innovativa forma di danza in linea con i contenuti dell'espressionismo tedesco dei primi anni del Novecento. Il termine deriva in particolare dalla compagnia *Wuppertaler TanzTheater* diretta dalla ballerina e coreografa Pina Baush dal 1973.

Il richiamo a Pina Baush impone almeno una differenziazione nei metodi rispetto al lavoro della Capato. Pina Baush ricercava spunti tematici per gli spettacoli nella vita e nella memoria dei suoi danzatori, stimolandoli con domande a cui dovevano seguire risposte personali, intimamente legate alla propria esperienza. Le risposte potevano avere una forma diversa (parole, gesti, improvvisazioni di danza), purchè fossero vere. Dai temi emersi e dalle suggestioni degli attori danzatori, prendevano forma le tematiche dello spettacolo. Michelina Capato Sartore partiva invece dal corpo, suggerendo lei stessa le tematiche iniziali da sviluppare nelle improvvisazioni.

Ci si limita a suggerire indicazioni bibliografiche per approfondire l'argomento.

Sulla figura di Pina Baush, il suo percorso artistico. I contenuti delle sue opere e il suo metodo di lavoro, si leggano: BENTIVOGLIO L., 1991 e VACCARINO E., 1991, pp. 41-55.

Per una sintetica panoramica delle figure che, ciascuna con tratti peculiari, ma tutti tra loro collegati, insieme a Pina Baush hanno contribuito a creare le nuove istanze della danza contemporanea tedesca, alimentando il filone del *Tanztheater*, si legga VACCARINO E., 1991, pp. 42-43.

Per una riflessione sul contesto internazionale della danza contemporanea all'interno del quale si inserisce il *Tanztheater*, si consiglia PONTREMOLI A., 2001, pp. 969-1012.

⁶⁵⁷ Cfr DE MARINIS M., 2001, pp. 1110-1114.

⁶⁵⁸ PONTREMOLI A., 1997, p. 19.

pressione amorosa del signore del quartiere, invaghito follemente di lei. Dopo vari rifiuti ai suoi tentativi di sedurla e comprarla, la uccide.

S'intrecciano a questa trama, sovrapponendosi e avvicinandosi, le storie degli altri abitanti del quartiere: sono storie di solitudini, di incomunicabilità, di violenza, di potere, di seduzione, di sopraffazioni, di amore, di emarginazione, raccontate dai personaggi attraverso le parole di Testori rivolte duramente contro un Dio che è percepito assente, ma è al contempo appassionatamente cercato.

Nella realizzazione scenica le storie di Testori venivano rese attraverso quadri coreografici.

All'interno di un quartiere periferico ricostruito scenograficamente, le scene si susseguono o avvengono parallelamente in diversi punti dello spazio: negli interni delle case in controluce, sul ponte posto in fondo allo spazio scenico, nelle vie laterali, nel centro della piazza. La cornice temporale, suggerita dai costumi d'epoca ideati e realizzati da Lucia Lapolla e dalle musiche, è quella degli anni Cinquanta, ma si apre ad accogliere e a far risuonare voci, emozioni, sentimenti di ogni tempo e vicini alla quotidianità di ciascuno.

La data del debutto dello spettacolo venne posticipata a causa della richiesta della direzione del carcere di trasferire il lavoro teatrale dall'Auditorium ad un contiguo magazzino. Se da una parte il nuovo spazio, ampio ma meno dispersivo si prestava meglio come spazio teatrale ed aderiva di più alla progettualità del gruppo⁶⁵⁹, dall'altra lo spostamento comportò un rallentamento del lavoro.

I tecnici con l'aiuto di tutto il resto del gruppo teatrale, dovettero predisporre il nuovo spazio, montando gli impianti fonici, le luci e soprattutto la scenografia dello spettacolo.

Lo spettacolo andò in scena gli ultimi giorni di Novembre per il pubblico del comune di Novate e la prima settimana di dicembre⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ Sarà infatti lo spazio destinato ai laboratori teatrali e alla rassegna teatrale progettata da "Teatrodentro".

⁶⁶⁰ Si segnalano alcuni articoli pubblicati sullo spettacolo: D'AMBROSIO M., 2003; D'AMBROSIO M., 2004; *Testori alla prova. Gli attori reclusi vincono la sfida*, 2004; CALBI A., 2004 (archivio E.S.T.I.A.).

Dopo una lunga pausa dovuta alle vacanze natalizie, il gruppo ha ripreso il laboratorio dedicandosi ad un lavoro di training corporeo con cui sono stati accolti alcuni nuovi componenti del gruppo.

Sono state fatte all'inizio di marzo alcune repliche di *Dal tuo sangue*, per il pubblico di detenuti di Bollate, per i famigliari degli attori interni e per il pubblico esterno.

CONCLUSIONI.

L'esperienza che si è descritta non può essere definita da un unico piano di valutazione, infatti deve essere letta in profondità da molteplici prospettive, che appartengono non solo alla sfera artistica, teatrale psicologica e terapeutica, ma anche e soprattutto alla dimensione sociale e politica.

Da una visuale psicologica e terapeutica, si può dire che il teatro in sé permette ad ognuno dei partecipanti di esplorare e di esprimere la complessità del proprio mondo interiore, di rielaborare il proprio vissuto emotivo rivivendolo nella dimensione protetta della finzione teatrale. Il teatro dona a chiunque lo pratichi uno spazio di libertà, ancora più necessario e urgente se a vivere l'esperienza teatrale sono persone in situazione di detenzione. Nel laboratorio di Bollate, con il tempo, attori detenuti ed attori esterni, insieme e di fronte agli altri, hanno potuto condividere ed esprimere attraverso pianto, grida, riso, emozioni e sentimenti personali, a cui successivamente è stata data una forma teatrale nell'allestimento degli spettacoli. Si è instaurata così una comunicazione che comunemente è bandita in carcere, dove è concessa soltanto quella legata al ruolo di delinquente e di controllato. L'espressione e la condivisione dei sentimenti, infatti, è negata o viene repressa, per difenderne l'intimità e per proteggersi dal controllo.

Un'altra chiave di lettura, rimanendo nell'orizzonte psicologico, è la possibilità di prendersi cura di sé, non solo attraverso i momenti di *training* fisico e di ascolto del corpo, insiti in un laboratorio teatrale, ma anche attraverso una modalità di relazionarsi con se stessi e con il gruppo, di gestire il tempo e lo spazio, che corrisponde a quella dell'esperienza teatrale e non a quella concepita nella e dall'istituzione.

L'intera esperienza nel suo complesso (dal *training*, all'elaborazione e condivisione dei progetti, dalla fatica delle prove e dalla continuità nel tempo, ai momenti di pausa ...) collide con la logica detentiva e la rompe dall'interno creando occasioni di libertà nell'espressione di sé, nella relazione tra i membri del gruppo in vista di un progetto comune e nella relazione con le figure femminili e gli attori non detenuti che ne fanno parte. Inoltre scardina la realtà e la concezione dello spazio costretto e del tempo vuoto e fermo, offrendo la possibilità d'autogestirsi uno spazio e un

tempo autonomo da quello imposto dall'istituzione, ma funzionale all'obiettivo del gruppo teatrale.

Per comprendere la valutazione dell'esperienza in tutte le sue dimensioni risultano inoltre centrali le implicazioni sociali e politiche.

Il teatro, infatti, diventa nel caso di Bollate uno strumento per reinserire la persona nella società attraverso la sua integrazione nel mondo del lavoro, dando occasioni concrete di formazione e di realizzazione di professioni attinenti al campo dello spettacolo, e soprattutto attraverso la cura e l'accompagnamento nella vita relazionale affettiva e familiare, oltre che lavorativa.

Avvalora l'esperienza il suo significato politico, nel senso del suo riguardare e coinvolgere la vita della *polis*, della comunità civile e sociale. Il teatro in questa direzione può ricollocare il carcere all'interno della vita politica e sociale, nel cuore della *polis*, della città, infrangendo l'isolamento cui il carcere è condannato, evidenziato dalla stessa posizione urbanistica delle strutture detentive, tendenzialmente edificate sempre più lontano dal centro delle città, in zone periferiche distanti dai nuclei urbani.

Questa collocazione fisica ci parla non solo di una scarsa attenzione prestata al carcere e alle sue problematiche, ma anche soprattutto di una volontà di nascondimento agli occhi della comunità di una parte della sua stessa realtà, che le appartiene intimamente e ne è lo stesso prodotto sociale di certi stili di vita e scelte politiche.

La collettività tende ed è spinta a non vedere, ma a rimuovere i problemi sociali, fonti di inquietudini, a non coglierne le radici e quindi a rimanere indifferente ai processi che creano aree di precarietà e povertà, imbonita da voci che parlano di una sicurezza falsa, non veritiera.

Il teatro può far compiere alla società il primo passo verso una sensibilizzazione sempre più consapevole attraverso gli eventi performativi, aperti ad un pubblico composto di cittadini non detenuti che, superando il netto confine delle porte e delle mura del carcere, sono stimolati ad interrogarsi e ad abbattere pregiudizi ricorrenti sui detenuti, restituendo loro il riconoscimento della dignità, non solo come attori e come tecnici. Si aprono così spiragli tra le mura del carcere e si tenta di superare la

condizione di separazione tra carcere e società. Ma questo richiede un'azione tenace e costante.

Testimone della volontà di rafforzare sempre di più il legame e il dialogo tra carcere e territorio è il progetto ancora *in fieri* di Capato Sartore, che prevede la realizzazione di un teatro interno, dove organizzare laboratori di teatro per attori detenuti e non, proporre rassegne teatrali e culturali di spettacoli auto prodotti dal gruppo teatrale del carcere di Bollate ed ospitare spettacoli di compagnie esterne, per un pubblico di detenuti e di esterni. Il sogno della cooperativa E.S.T.I.A. sarebbe di poter aprire lo spazio teatrale ad un pubblico unico, senza più distinzioni tra detenuti e non.

Inoltre il confronto con l'esperienza di teatro sociale condotta nello stesso carcere nel corso del 2003, al termine della quale un gruppo di detenuti formati come conduttori ha guidato un tirocinio con gruppi di disabili, ha aperto ulteriori prospettive.

Dopo una prima fase conflittuale, in cui l'esperienza di Capato Sartore si è dovuta confrontare con un diverso modello teatrale, in sintesi più rivolto al processo e orientato a salvaguardare il gruppo, che all'obiettivo performativo finale, nel progetto "Teatro dentro" si è trovata una collaborazione tra le due realtà. "Teatro dentro" come abbiamo visto include E.S.T.I.A. e gli operatori di teatro sociale che hanno formato il gruppo D.D., ai quali è affidata infatti la formazione di detenuti come conduttori teatrali nel sociale. L'obiettivo di attivare dei tirocini possibilmente in realtà sociali dei comuni limitrofi (centri per anziani, Centri Socio Educativi per disabili...), conferma il ruolo del teatro come strumento di incontro con il territorio e di abbattimento di pregiudizi, perché chi comunemente è etichettato come delinquente diventa fautore di interventi verso chi è più debole o è solitamente scarsamente considerato dall'attenzione pubblica.

E' molto difficile definire il territorio circostante al carcere di Bollate, che è periferia, area isolata, zona di confine. In realtà si intendono coinvolgere i comuni limitrofi, situati intorno al penitenziario.

Tutto questo è possibile, perché la filosofia che anima "Teatro dentro" è consonante con quella progettuale che ha segnato la nascita del progetto "Nuovo Bollate" e che attualmente è perseguita dallo sforzo e dalla tenacia della Direzione.

Si aprono ancora delle questioni. Il teatro cosa può offrire a quei detenuti che ne sono esclusi? Si è detto che il Secondo e il Quarto Reparto della Casa di Reclusione di Bollate, costituiscono la Seconda Casa Circondariale di San Vittore, contrariamente all'idea originaria del progetto Bollate. Per i detenuti di questi reparti il teatro, come altre attività trattamentali, non è previsto, perché emergono altre necessità primarie, il rispetto dei diritti fondamentali. Il teatro quindi è stato proposto soltanto nella logica individuata da Giulio Nava come momento di evasione e di contenimento, attraverso la visione degli spettacoli del gruppo teatrale, seguita da uno scambio di domande e interventi.

Il problema è radicato nella struttura e, a monte, nella cultura della pena detentiva che si prospetta centrale nello scenario futuro.

Sul legame tra carcere e territorio, sul ruolo politico e sociale del teatro, non si può non considerare, tra gli approcci di cui si è parlato nella prima parte, il Teatro dell'Oppresso.

Ci sembra che questo possa essere uno strumento d'intervento molto potente, soprattutto nella forma del Teatro Forum, perché permette la partecipazione di chiunque all'azione teatrale, eliminando la separazione tra attore e spettatore e creando la zona di confine dello spett-attore. Rompe in modo metaforico, ma anche direttamente, lo stesso confine tra carcere e società, attivando spazi di incontro e di passaggio da una realtà all'altra. E' un intervento diretto ed esplicito che svela, fuor di metafora, i pregiudizi che pesano sui detenuti e al contempo le problematiche che devono gestire gli operatori penitenziari. Il TdO conserva la sua potenza se la tipica divisione tra oppresso e oppressore non viene enfatizzata e resa manichea, ma se i personaggi protagonisti delle azioni di Teatro Forum vengono sfaccettati e resi complessi.

Se il Teatro dell'Oppresso appare molto efficace nell'azione di sensibilizzazione, rischia di non raggiungere il livello dell'espressività creativa e artistica che offrono altre esperienze teatrali, in particolare quella presa in esame.

La cura delle relazioni del gruppo che è prerogativa del teatro sociale, come dimostra nell'esperienza di Bollate, la potenza sensibilizzatrice del Teatro dell'Oppresso, l'espressività emotiva e artistica di alcune esperienze presentate nella prima parte della tesi e del lavoro della Capato, l'attività di formazione

professionale tecnica e la cura dei singoli, il coinvolgimento della *polis* nella progettualità di E.S.T.I.A., sono alcune delle risorse che offre il teatro in carcere. Ogni approccio ed esperienza ha quindi in sé delle note di originalità e delle differenze.

Un elemento che si profila come limite e al contempo potenzialità del teatro in carcere, sembra essere la difficoltà nel mantenere contatti e rapporti costanti, pur tentati, tra le molteplici esperienze in questo ambito.

Il dialogo tra le diverse realtà, il confronto e lo scambio sui diversi approcci potrebbe essere un modo per incontrare l'esperienza dell'altro appunto sul proprio limite e per arricchirsi. Sembra però molto difficile, forse per un'intima paura di perdere parte della propria identità confrontandosi, forse per la precarietà su cui il teatro in carcere si fonda, che fa lottare i singoli conduttori per ottenere i finanziamenti e lo spazio per poter attuare i propri progetti, forse per i ritmi di lavoro forsennato che il carcere impone.

Il rischio è di rimanere in un orizzonte ristretto, prigionieri in un luogo di per sé chiuso, e di perdere una parte della carica di apertura alla società che il teatro in carcere può avere.

La costituzione di una rete d'esperienze, a partire da un livello provinciale e regionale, per poi estendersi a piani nazionali ed internazionali, darebbe a ciascuna realtà impegnata nel teatro in carcere occasioni preziose di scambio e confronto utile nella gestione di specifiche situazioni, di conflitti e di ostacoli e, unendo e concentrando le singole risorse, rafforzerebbe il loro impatto sociale e politico.

Inoltre stimolerebbe possibilità di cambiamento e di apertura verso un'autentica ed efficace integrazione sociale, che comprenda il piano relazionale, affettivo e lavorativo delle persone coinvolte.

D'altra parte l'idea della rete contiene in sé il rischio di far diventare il teatro in carcere un genere, se fosse orientata nella direzione esclusiva di ottenere una maggiore visibilità e il riconoscimento degli alti livelli artistici e professionali raggiunti. Si parla di rischio fondamentalmente perché questo gioverebbe a pochi, ad alcuni teatranti e ai detenuti eletti, ma escluderebbe molti. Se il teatro può essere per tutti e se è portatore dei valori estremamente positivi messi in luce,

dovrebbe essere esteso il più possibile, pur con la consapevolezza dei limiti dovuti alle problematiche strutturali dell'istituzione detentiva.

In questa prospettiva si può leggere anche il monitoraggio attualmente in corso e il protocollo d'intesa tra il Ministero di Giustizia e quello per i Beni e per le Attività Culturali. Non sono ancora noti gli orientamenti effettivi che il Protocollo prenderà, per cui non è possibile tracciare delle conclusioni. Si può soltanto auspicare che non vengano intraprese delle scelte d'immagine, volte a sostenere interventi di realtà rinomate, ma di breve durata e poco continuativi. Si perderebbero così quegli elementi indispensabili per creare un gruppo e per lasciare agire in profondità la forza del teatro.

Le esperienze più durature che si sono presentate nel primo capitolo, il lavoro testimoniato dalla Capato e da E.S.T.I.A., il laboratorio di teatro sociale di Bollate, pur con tutte le differenze che presentano al loro interno, convergono nel testimoniare processi di lavoro creati gradualmente, relazioni costruite con la lentezza e la pazienza del lavoro condiviso nel tempo e fondate sulla fiducia reciproca, base indispensabile per l'espressione di sé in qualsiasi percorso artistico collettivo.

La gradualità e la continuità sono aspetti indispensabili anche per incidere realmente sul territorio, per costruire relazioni con le realtà sociali dei comuni e per tentare la creazione di quella rete stabile di esperienze che non vuole essere l'emblema di un genere, ma l'unione delle singole risorse per agire con lo stile dei lillipuziani sulla mentalità, sulla cultura e, forse utopicamente, sullo stesso sistema politico legislativo.

APPENDICE.

1. MONITORAGGIO

Istituti con laboratori teatrali-musicali attivi nell'anno 2003 e numero dei detenuti partecipanti ⁶⁶¹:

PRAP ANCONA
C.C. PESARO: 10

PRAP BARI
C.C. ALTAMURA: 12
C.C. LECCE : 25
C.C. LUCERA : 15
C.R. SAN SEVERO :10
C.R. TRANI: 15
C.C. TURI: 20

PRAP BOLOGNA
C.C. BOLOGNA : 15
C.C. PIACENZA : 7
C.C. REGGIO EMILIA: 27
C.C. RIMINI: 20
C.C. FORLI': 20
C.R. PARMA :15
C.C. MODENA :15

PRAP CAGLIARI

⁶⁶¹ Le strutture detentive in cui si svolgono attività teatrali e musicali compaiono suddivise per circoscrizioni territoriali, in base ai Provveditorati Regionali di Amministrazione Penitenziaria di appartenenza (PRAP), che sono gli organi decentrati dell'Amministrazione Penitenziaria.

I PRAP esercitano tutte le funzioni inerenti agli istituti detentivi e ai servizi per adulti, seguendo gli orientamenti e le disposizioni del Dipartimento dell'Amministrazione penitenziaria.

I suoi compiti si estendono quindi dall'organizzazione degli istituti e del trattamento dei detenuti, alla gestione del personale penitenziario, ai rapporti con gli enti locali, le regioni e il Servizio sanitario nazionale all'interno delle rispettive circoscrizioni regionali.

Cfr http://www.giustizia.it/ministero/struttura/dipartimenti/scheda_prov.htm e http://www.giustizia.it/ministero/struttura/dipartimenti/capodip-dip_amm_penitenz.htm, per approfondire ruoli e compiti rispettivamente dei Provveditorati dell'Amministrazione Penitenziaria e del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria.

Si precisa che le strutture segnalate si distinguono in C. C., Case Circondariali, in C. R., Case di Reclusione, in O.P.G., Ospedali Psichiatrici Giudiziari, in base agli art. 59, 60, 61, 62 della L. 354/1975.

Le Case Circondariali sono istituti di custodia preventiva, dove vengono detenute le persone in attesa del processo o della condanna (art. 60 L. 354/1975); nelle Case di Reclusione si svolge l'esecuzione della pena detentiva (art. 61 L. 354/1975) e gli Ospedali psichiatrici Giudiziari sono gli istituti in cui scontano la pena della detenzione le persone diagnosticate inferme o seminferme di mente (art. 62 L. 354/1975 e art. 20 DPR 230/2000).

Complessivamente su 206 istituti penitenziari sul territorio, 107 sono quelli in cui è presente un laboratorio teatrale-musicale. Su 54.237 detenuti presenti negli istituti penitenziari al 31.12.2003, 1.676 detenuti impegnati nei laboratori teatrali-musicali.

C.C. ALGHERO: 16

PRAP CATANZARO

C.C. CASTROVILLARI: 15

C.C. CATANZARO: 30

C.C. COSENZA: 30

C.C. LOCRI: 15

C.C. PAOLA: 15

C.C. ROSSANO: 15

C.C. VIBO VALENTIA : 14

PRAP FIRENZE

C.C. LUCCA⁶⁶²

C.C. PISA : 15

C.C. AREZZO: 20

C.C. EMPOLI: 14

C.C. FIRENZE-GOZZINI: 12

C.C. LIVORNO: 6

C.R. MASSA: 15

O.P.G. MONTELUPO FIORENTINO:10

C.R. S.GIMIGNANO: 20

C.C. FIRENZE SOLLICCIANO: 12

C.R. VOLTERRA :40

PRAP GENOVA

C.C. SAN REMO: 15

C.C. GENOVA MARASSI: 15

C.C. GENOVA PONTEDECIMO: 25

C.C. LA SPEZIA: 15

PRAP MILANO

C.C. BERGAMO: 20

C.C. MILANO BOLLATE: 30

C.C. VERZIANO: 7

C.C. BUSTO ARSIZIO: 26

C.C. COMO: 10

C.C. MANTOVA: 20

C.C. MILANO S. VITTORE: 12

C.C. MONZA: 15

C.R. MILANO OPERA: 35

C.C. PAVIA: 10

C.C. SONDRIO: 8

C.C. VIGEVANO: 18

O.P.G. CASTIGLIONE DELLE STIVIERE: 18

PRAP NAPOLI

C.C. NAPOLI-POGGIOREALE: 12

C.R. EBOLI: 15

C.C. AVELLINO: 16

O.P.G. NAPOLI: 20

C.C. ARIANO IRPINO: 10

C.C. LAURO: 15

C.C. SALERNO: 10

C.C. POZZUOLI :15

⁶⁶² Numero non pervenuto.

C.C. BENEVENTO: 10

PRAP PADOVA

C.C. BOLZANO: 8
C.C. GORIZIA :10
C.C. PADOVA: 28
C.C. PORDENONE: 12
C.C. ROVIGO: 6
C.C. TREVISO: 10
C.R. PADOVA: 20
C.C. TRIESTE: 12
C.C. TOLMEZZO: 10
C.C. UDINE: 10
C.C. VICENZA:16

PRAP PALERMO

C.C. MESSINA: 22
O.P.G. BARCELLONA :10
C.R. GIARRE : 16
C.R. AUGUSTA: 30
C.C. CATANIA P.ZZA LANZA: 10
C.C. SIRACUSA: 10
C.R. FAVIGNANA: 20
C.C. SCIACCA: 3
C.C. PALERMO PAGLIARELLI: 60
C.C. CATANIA BICOCCA: 12

PRAP PERUGIA

C.R. SPOLETO: 15
C.R. ORVIETO: 15
C.C. TERNI: 10

PRAP PESCARA

C.C. CHIETI:10
C.C. L'AQUILA: 15
C.C. PESCARA: 20
C.C. TERAMO: 27
C.C. VASTO: 12
C.C. LARINO: 10
C.C. LANCIANO: 10

PRAP POTENZA

C.C. MELFI: 15
C.C. MATERA⁶⁶³
C.C. POTENZA: 12

PRAP ROMA

C.C. (N.C.)⁶⁶⁴ ROMA-REBIBBIA: 40
C.R. ROMA-REBIBBIA: 50
C.R. VITERBO: 18
C.C. VELLETRI: 18
C.C. FROSINONE: 10

⁶⁶³ Numero non pervenuto.

⁶⁶⁴ Nuova costruzione.

PRAP TORINO

C.C. ALBA: 15

C.R. ALESSANDRIA: 20

C.C. ALESSANDRIA: 12

C.C. BIELLA:15

C.R. SALUZZO: 15

LABORATORI TEATRALI ATTIVI NEGLI ISTITUTI PENITENZIARI DELLA LOMBARDIA (ANNO 2003):

	ANNO DI INIZIO	CONDUTTORI	N° DETENUTI (media)	ATTIVITA' COLLATERALI
CC BERGAMO	1998	TEATRO ZANCA	20	//
CC MILANO BOLLATE	2001	GRUPPO ESTIA	30	LAB. SCENOGRAFIA;TECNICI LUCI E SUONI
CC VERZIANO	2003	CONSIGLIO COMUNALE BRESCIA	7	CORSO DI COSTUMISTICA
CC BUSTO ARSIZIO	?	?	8 -10	
CC COMO	DAGLI ANNI 80	CLAS CGIL COMO	10	
CC MANTOVA	2002	ARCI PROVINCIA MANTOVA	20	LABORATORIO SCENOGRAFIA E COSTUMI
CC S. VITTORE MILANO	1997	VOLONTARI		LABORATORIO DANZA E CANTO
CC MONZA	?	VOLONTARI E DOCENTI	15	//
CC MILANO OPERA	1995	NO'HAMA	30/40	LAB DI SCENOGRAFIA, COSTUMI, DRAMMATURGIA, ILLUMINOTECNICA
CC PAVIA	2001	DOCENTI	10	//
CC SONDRIO	2000	ANIMATORI COMUNE DI SONDRIO	8	CORSI PER CONDUTTORE GRUPPI E ANIMATORE MUSICOTERAPISTA
CC VIGEVANO	?	DOCENTI E COMPAGNIA TEATRALE IL PIFFERARIO MAGICO	12/18	//
OPG CASTIGLIONE DELLE STIVIERE	2001	MUSICALE ASSOCIAZIONE CULTURALE	18 -20	//

2. Estratti di Conversazioni con Michelina.

D.: Come hai incontrato il mondo del teatro in carcere e che significato ha per te?

R.: E' stata una sera di circa 15 anni fa, parlando con un mio amico in università. Gli dico che facevo teatro da una decina d'anni e che mi sarebbe piaciuto lavorare in contesti chiusi, perché proprio in quanto chiusi, secondo me, avevano una necessità espressiva più forte.

Non sapevo bene di cosa stavo parlando: in quel momento era un'immagine, una percezione, che si è rivelata vera in seguito.

E' passato il tempo. Quando anni dopo, nel 1992, ci siamo rivisti, il mio amico mi chiede se m'interessava l'idea di lavorare in carcere, perché a San Vittore stavano cercando un'insegnante di teatro.

Mi sono presentata. Mi hanno spiegato che si trattava di un lavoro con i tossicodipendenti e mi hanno chiesto un progetto.

Io ho proposto un progetto destinato ai tossicodipendenti da eroina, incentrato sulla cultura degli indiani d'America e sulla differenza tra le droghe allucinogene e le droghe derivate dalla morfina.

Il primario dell'unità operativa ASSL del carcere ha apprezzato il progetto, per cui è partito: dopo un mese che lavoravo dentro mi sono accorta che tutte le idee che avevo non servivano assolutamente a niente, se non a me, a sentirmi più sicura nell'entrare. Mi preparavo per ogni lezione una sorta di schema da seguire, ma mi rendevo conto ogni volta che non serviva a nulla, che dovevo proprio partire da tutt'altra parte.

Dopo sei mesi non avevo più bisogno della struttura, perché riuscivo a gestire ciò che accadeva in ogni incontro.

Questo è stato l'inizio.

Poi è diventato altro. Era come se la mia fatica di fare teatro fuori dal carcere, ovvero il dovermi confrontare con una percezione dell'estremo effimero del teatro, non valesse la pena. Non si tratta della condizione dell'azione teatrale che nasce e muore nel momento in cui si produce e poi è finita: questo è un effimero del teatro che accetto. Ma è appartenere al mondo del teatro esterno, alla sua real politik, rispetto alla quale era come se non sentissi la necessità.

Quando ho cominciato veramente a far teatro in carcere, (questo è stato nel '92 il primo spettacolo è stato nel '95, quindi mi sono presa tempo per capire che cosa aveva senso fare), ho percepito che in quel contesto, in quel mondo chiuso, la necessità che avevo ipotizzato diventava il dato reale da cui partire.

Per me il teatro è quella necessità, se quella necessità non c'è, non c'è il teatro.

Io quella necessità l' ho trovata in carcere, probabilmente qualcuno l' ha trovata in altri posti.

Ho lavorato prima per otto anni in ospedale psichiatrico, poi in carcere.

Ho avuto un periodo in cui lavoravo al mattino in ospedale psichiatrico, nel pomeriggio in carcere. Ad un certo punto ho capito che dovevo decidere, per non impazzire. E ho deciso per il carcere, perché almeno il carcere dà speranza.

La psichiatria coi cronici ne dà poca e a volte è troppo doloroso.

D.: Com' è nato il progetto teatrale a Bollate? Da chi è stato finanziato?

R.: Io sapevo che a San Vittore non potevo fare teatro. Lavoravo al secondo reparto coi tossicodipendenti: era un disastro. Fare uno spettacolo là era impossibile. Nonostante questo, ne ho fatti cinque, per cui ci ho lavorato sfidando il limite. Ad un certo punto volevo più che sfidare il limite, arrivare al teatro come forma.

Si apriva il carcere di Bollate, ma c'erano molte richieste e pressioni per venire a far teatro qua, per cui sapevo di non avere delle grosse possibilità dal punto di vista politico.

Ho pensato allora di partire da una posizione più umile e concreta del teatro: la formazione di macchinisti teatrali, pensando che formando dei macchinisti teatrali, avrei potuto fare anche teatro..

Per cui ho unito i due aspetti, comunque con un grosso rischio di essere scalzata, rischio che ho ancora anche se non sembra, se arrivasse qualcuno con un finanziamento per fare teatro che io non ho.

Per cui sto cercando di guadagnarmelo facendolo, tenendo il territorio, combattendo. Non ho garanzie. Prima ho scritto dei progetti, poi li ho presentati al direttore di Bollate e al provveditorato che li hanno approvati. Li ho presentati al fondo sociale europeo in regione e me li hanno finanziati: uno a Bollate, uno a San Vittore dove abbiamo un piccolo studio d'audio video.

Il lavoro di San Vittore è molto diverso, perchè non ci sono le condizioni spaziali prima di tutto. Quando lavoravo a san Vittore facevo spettacoli in una cella di tre metri per due che ci ospitava in quindici. Usavamo la scrivania come palcoscenico. Era bellissimo.

D.: E' stato possibile coinvolgere il pubblico esterno a San Vittore?

R.: Io ce l'ho fatta, però è stata una battaglia. Anche perché non ho potuto far entrare più di trenta persone, mentre quando abbiamo fatto lo spettacolo a Bollate ne sono entrate mille.

D.: Credo che forse la differenza stia nell'istituzione di Bollate che dovrebbe rispondere a un progetto volto al reinserimento dei detenuti e perciò presuppone un'attenzione e una disponibilità ai contatti con l'esterno nuovi...Rispetto alla tua esperienza, ti sembra che l'istituto di Bollate si stia muovendo davvero in questa direzione?

R.: Sicuramente, ma è un percorso in fieri...Per ora è un'idea che un nucleo di persone qua dentro nutrono. Non ha ancora trovato una modalità precisa nella gestione, nell'organizzazione. La sta trovando, anche perché è un carcere molto giovane.

D.: Ho l'impressione che rispetto alle idee originarie, ci sia il rischio che Bollate diventi una succursale di San Vittore, soprattutto pensando ad alcuni reparti.

R.: Questa è la situazione del secondo e del quarto reparto, su cui l'associazione Sesta Opera ad esempio può intervenire molto.

Il vero limite che riconosco è che si tratta in ogni caso di una galera, molto migliore, dove si tentano altre strade. Con tutti i limiti, un vero tentativo c'è, anche se è molto faticoso.

Ci troviamo anche in una fase di contro tempo storico, di guerra politica. Le complessità sono tante a quei livelli. Però tutto sommato credo che le persone che sono qua a Bollate, almeno la maggior parte, ci stanno provando. Io sento che ci stiamo provando.

Quindi vedremo che cosa accadrà. Ma se non ci si prova a Bollate, dove ci si prova?

D.: Tornando ai corsi di formazione e al laboratorio teatrale, mi puoi dire a chi vengono proposti e come avviene la selezione delle persone?

R.: E' difficile capire qual è la logica che in realtà si realizza rispetto alla logica che vorresti si realizzasse.

Partendo dalla consapevolezza di questo scarto, il progetto nella sua interezza e nella sua utopia vorrebbe essere capace di costruire attraverso la dimensione del teatro un modo di vivere.

Il teatro fondamentale è la capacità di svelare i conflitti, di farli emergere in modo chiaro, corretto e leggibile.

Questo aspetto è la matrice di tutto quello che facciamo dalla formazione, al teatro, al fatto che abbiamo una casa fuori dove possiamo ospitarli quando escono, al fatto che ci sono degli educatori fuori che non li lasciano da soli, al fatto che li accompagniamo nel loro reinserimento lavorativo.

Il tentativo è di costruire un piccolo anello, un salvagente. E questo parte già dalla selezione, in quanto cerchiamo di trovare persone che sono dentro perché non sanno bene dove andare, perché non hanno gli strumenti, perché hanno avuto storie problematiche nella vita: sono i devianti. Quindi interveniamo sulla devianza, sull'emarginazione.

Non scegliamo dei veri delinquenti, anche se può capitarci di trovarne uno perché si è nascosto molto bene. Questi sono i contenuti rispetto ai quali bisogna lavorare.

Pensando a certe persone, sono persone con cui io avrei il piacere di cenare la sera, avrei il piacere di litigare perché lavoriamo insieme: in qualche modo questo progetto serve, se vuoi egoisticamente, a pensare che tra due anni potrò vivermi questo piacere.

E' un punto di vista umano dove dietro questo piacere ci sta un grosso lavoro, cioè la possibilità che loro siano lì allo stesso modo in cui ci sono io e che si possano prendere loro stessi quel piacere: questo significa aver costruito tutto ciò che sta tra oggi e quel momento. Quindi il fatto che loro sentano di avere in mano un lavoro, una storia, delle relazioni, che uscendo dal carcere sappiano che c'è una casa, che non saranno lasciati soli.

Tutto questo che ti ho detto, per me si sintetizza nel teatro, come immagine.

Anche se io, ad esempio, non sono una che cura molto il gruppo in termini di dinamica del gruppo, anzi cerco di assottigliarla la dinamica di gruppo, più che posso. Lavorando con gruppi numerosi se parte una dinamica di gruppo sei finito. Una dinamica già è difficile tra tre, quattro persone, figuriamoci tra quaranta. Quindi la curi, ma in modo indiretto. Quello che il gruppo fa come gruppo sono atti

rituali, le dinamiche sono nel corridoio, nelle prove, cioè le dinamiche sono parcellizzate.

D.: Mi puoi spiegare cosa intendi per dinamiche e rituali di gruppo?

R.: Se un gruppo inizia ad avere una dinamica d'autocoscienza di gruppo, diventa un gruppo terapeutico.

In quanto gruppo terapeutico si mangia qualunque cosa pur di rispettare l'oggetto di un gruppo terapeutico che è il benessere del gruppo.

Un gruppo di teatro ha come obiettivo la comunicazione del vissuto del gruppo. Sono due obiettivi completamente diversi. A me importa di queste persone non che stiano bene, perché in un certo senso stare bene in carcere è impossibile. Non voglio offrire loro una dinamica falsa. Secondo me le persone che stanno qua dentro e con cui lavoriamo staranno bene tra cinque, dieci anni, perché questo è il tempo fisiologico della loro crescita, del loro inserirsi, adeguarsi, riconoscersi. Credo di non doverli attrezzare a stare bene, ma a saper combattere, perché è questo che avranno bisogno per i prossimi dieci anni: se sanno combattere tra dieci anni staranno bene. Io li devo attrezzare a reggere la frustrazione, non a non averne.

D.: Invece ritualità di gruppo?

R.: La ritualità è solo un momento in cui sentono di non essere soli. Un esempio di ritualità di gruppo è il cerchio che creiamo prima dell'inizio dello spettacolo: quel rito mi appartiene come appartiene a qualunque persona che sia nel cerchio prima dello spettacolo. E' un momento in cui io sento di essere con loro e qualunque di loro sente di essere con noi. Ognuno percepisce che non è solo.

Io a livello personale sono una persona solitaria per natura, quindi conosco il prezzo della solitudine pur avendo gli strumenti, per gestirla.

Loro non ne hanno. Se prevalentemente sono tossicodipendenti, significa che hanno bisogno di prendere una sostanza per riempire il vuoto di quella solitudine.

E' necessario fare un doppio lavoro per poter essere nel mondo e parallelamente sapersi riconoscere solo e unico. E' una fatica e bisogna apprezzarsi per questa fatica.

Ma bisogna dare loro la certezza, che quella fatica paga: nel mondo nessuno ti viene più a dire che faticare per essere soli paga.

R.: Rispetto alle dinamiche di gruppo, premettendo di non disporre di una terminologia scientifica, chiamo "dinamica di gruppo" una situazione come quella di oggi pomeriggio in cui ci trovavamo in cerchio tutti insieme a cercare di ricostruire la struttura dell' improvvisazione: c'era qualcuno fuori dal cerchio che parlava di altro, c'era chi ricordava più passaggi, chi ascoltava...Tutti in qualche modo eravamo coinvolti, chi più chi meno e questa situazione rispecchia la realtà del gruppo in quel momento.

R.: Però in quei termini siamo all'interno di una dinamica di un gruppo di lavoro. Rispetto a questo tema il mio punto di riferimento è Bion, uno psicoterapeuta che secondo me ha fatto il migliore studio sull'analisi dei gruppi: ha scritto un libro semplice, non pretenzioso che s'intitola *Esperienze nei gruppi* .

I gruppi hanno una loro identità e una loro mitologia. Ogni gruppo ha una mitologia su cui si deve lavorare.

Qual e' secondo te la mitologia del nostro gruppo, qual è l'elemento che lo contraddistingue come gruppo? Quando abbiamo fatto lo spettacolo cos'è che emergeva come energia?

La dignità.

La dignità di essere, così come si è, nel luogo in cui si è, con i limiti che si hanno, la dignità di poter essere presenti qui, così come si è. Nel luogo in cui la dignità è calpestata, ma lì dentro come fuori dal carcere, questa è la battaglia di questo gruppo. Questa è la sua mitologia.

Non è casuale che sia anche la mia battaglia personale che in questo gruppo riconosco e sento condivisa: c'è chi ne è più consapevole, chi meno, ma comunque l'agisce e in qualche modo gli tornerà.

Ogni gruppo quindi ha un suo nucleo, un suo sacro: il rituale è ciò che celebra il sacro in quel momento e attraverso quella celebrazione del sacro lo rinforza.

Il cerchio che noi facciamo prima dello spettacolo è questo. Silenzioso, perchè non è una dichiarazione d'intenti.

D.: Mi puoi spiegare cosa intendi quando dici "teatro, non terapia"?

R.: Il teatro è in sé terapeutico, ma a patto che si continui a fare teatro.

Io ho una formazione improntata sulle terapie artistiche e chiaramente la uso.

E' difficile che io chieda a una persona di fare una cosa che non la riguarda.

Quando ho rivisto la videocassetta dello spettacolo ho capito in cuor mio di aver detto a ognuna delle persone che interpretavano una parte qualcosa che la riguardava, molto precisamente.

L' ho capito più riguardando la cassetta che mentre lo stavamo facendo. Ognuna delle persone sento di averla messa esattamente al suo posto, in quella geografia, non in assoluto nella vita, ma in quella geografia e per i valori che erano in campo lì.

E questo per me è il teatro..

D.: Rispetto ad E.S.T.I.A., come è nata? Che collegamenti ha con il carcere?

R.: E.S.T.I.A. è nata nel 1992 dall'incontro tra me e Gabriella Sciascia.

Io arrivavo da esperienze abbastanza articolate di teatro danza e sentivo il bisogno di promuovere una sorta d'identità di gruppo che seguisse logiche e linguaggi altri rispetto ad altri gruppi.

Abbiamo intrapreso così un percorso di teatro danza, incentrato sul conflitto e su una serie di altre dinamiche che rimangono implicite nel nostro lavoro.

Ad un certo punto abbiamo deciso di creare un'associazione culturale perché questo ci permetteva di avere un'identità riconoscibile.

All'interno dell'associazione ero la persona più determinata, così quando il mio percorso personale si è spostato in carcere, ho avvicinato E.S.T.I.A. che era appena nata, a questa realtà, coinvolgendo a poco a poco l'associazione nei progetti all'interno del carcere: la prima persona a cui ho chiesto di darmi una mano è stato un tecnico e forse non è stato casuale. Si trattava di un fonico.

Lentamente ho capito che cosa cercavo lì dentro.

E quindi E.S.T.I.A. ha accettato di fare il percorso che stavo facendo io. Le persone che oggi fanno parte di E.S.T.I.A. insieme a me, non sono le stesse con cui ho iniziato. Gabriella è l'unica con la quale ho condiviso la nascita di questa idea e quindi è per questo che lei c'è ancora forse.

In seguito E.S.T.I.A. ha assunto altre dimensioni e ne sta ancora assumendo.

Se continua a cambiare forma, significa che in qualche modo è viva.

Sono molto contenta. Spero che E.S.T.I.A. si espanda, perché il pensiero di questo gruppo non è quello di essere un gruppo stretto. Io ho sempre pensato che un gruppo in realtà sia una sorta di famiglia allargata, nel senso che è un posto dove si va quando si ha motivo di andare, ma è un posto dal quale andarsene quando il proprio bisogno è quello di sperimentare altro. Non vuole essere un legame stretto, ma un legame che ti permette di entrare e di uscire..

E' anche vero che mi piacerebbe che chi si allontana da E.S.T.I.A. trovasse un suo modo per continuare a collaborare, per non lasciare vuoti e danni con la propria assenza, per continuare a portare il proprio contenuto.

Per fare esistere qualcosa che nella mia testa è soltanto un punto di raccordo tra altre teste.

Non mi stupirebbe se fra tempo alcune persone che lavorano insieme a E.S.T.I.A., attraverso E.S.T.I.A. come organismo gestionale e amministrativo creassero un loro spettacolo. Ne sarei felice.

D.: Parliamo del laboratorio di Bollate.come avete vissuto l'inizio, come avete iniziato il laboratorio, come hai organizzato i training, come sei stata percepita tu?

All'inizio l'istituto era costituito soltanto dalla staccata, perché i padiglioni erano ancora chiusi. Questo è stato meraviglioso, perché a Bollate non c'era nessuno. E' stato un momento d'infanzia. Infatti adesso pensandoci provo malinconia. Era tutto piccolo, a misura di quello che si faceva.

Siamo partiti proponendo un lavoro corporeo, nella palestra della staccata.

Abbiamo iniziato con un lavoro corporeo, perché loro erano in quel periodo desolati: in staccata c'erano circa ottanta persone, si trovavano in un carcere fantasma, non visitato da persone o associazioni esterne all'istituto.

Noi eravamo gli unici esterni ad entrare, quindi eravamo speciali per loro come loro erano speciali per noi.

Da un punto di vista metodologico parto da alcuni presupposti che sono sia teatrali sia terapeutici: è il motivo profondo per cui lavoro col corpo.

Il corpo modifica l'esistente, la parola no. La parola può modificare, ma all'interno di corpi elastici. Con i corpi rigidi con cui lavoriamo, l'unica cosa che li smuove è partire dal corpo, con tutta la resistenza che loro pongono.

Basta pensare alla difficoltà nel coinvolgerli negli esercizi di training: non partecipano spontaneamente, con energia. Quando arrivo in Auditorium per le prove avverto una staticità difficilissima da scalfire: se ascolto per un attimo il mio corpo, sento anch'io la voglia che mi passano di mettermi seduta a chiacchierare con loro.

Ogni volta faccio uno sforzo bestiale per non farmi attirare e per impedire questo. Poi mi chiedo chi sono per arrivare da queste persone e farli rotolare per terra sul pavimento sporco dell'Auditorium e tutto il resto...

In realtà poi mi rendo conto che va bene.

C'è chi avendo lavorato più a lungo, ha avuto più tempo di metabolizzare tutto quello che stiamo chiedendo e cioè di essere liberi di essere innanzi tutto se stessi. Essere libero può essere utile ovunque e comunque: io sento di indossare la mia prigione anche se sono fuori dal carcere.

D.: Com'è stato percepito l'inizio del lavoro

R.: All'inizio è stata percepito come una festa, era veramente goliardico: giocavamo a coppino...

Cercavo di alternare dei momenti divertenti e dei momenti di maggiore ascolto. E' stato durissimo, ad esempio, avviare una dinamica di teatro danza.

Abbiamo lavorato per introdurre le donne nel gruppo: c'era una grande difficoltà iniziale a toccarsi perché tutto era letto come ambiguo. Era costante il rischio del fraintendimento.

Il corpo femminile risveglia gli ormoni: c'è la componente del piacere dato dal contatto fisico, che è un elemento positivo, anche per il fatto che costituivamo l'unica possibilità per sciogliere i corpi. C'è stato bisogno di molto tempo per assimilare questo e per sviluppare la fiducia di potersi toccare senza ambiguità e con una certa confidenza reciproca, così come

per comprendere e interiorizzare la differenza del toccare per prendere o del toccare per sentire il corpo dell'altro.

Da parte delle operatrici femminili ci deve essere la consapevolezza che in questa realtà si è apprezzate non tanto come donne, ma per il fatto che siamo le uniche donne con cui entrano in contatto...

Il percorso è stato lungo: un esercizio come quello a coppie schiena contro schiena, in cui a turno si viene sollevati sul dorso del compagno suscitava diversi problemi!

Emergeva imbarazzo e piacere in chi capitava in coppia con una donna.

Poi, piano piano, si sono consolidate fiducia e confidenza reciproca: per arrivare a questo ci sono voluti circa tre mesi di lavoro.

D.: Mi puoi dire qualcosa in più sul tema della femminilità in carcere? Quali difficoltà possono esserci?

R.: In un carcere maschile dove quindi c'è una deprivazione affettiva e sessuale grande, qualunque donna entri è considerata bellissima. Non è possibile fermare quest'immaginario, perché è nella loro legittimità di persone deprivate fantasticare. Il punto è come noi non ci confondiamo su questo.

Anche noi siamo sensibili in questa zona. Se noi come operatrici abbiamo una vita affettiva e sessuale soddisfacente siamo molto meno vulnerabili, se no siamo vulnerabili. Se siamo vulnerabili vuol dire che dobbiamo dotarci di una serie di griglie per non entrare in collusione con tutto questo: non vuol dire disconoscere i sentimenti che ci sono. Ci sono alcuni uomini detenuti molto belli e che hanno anche dei modi di venirci incontro seducenti. Se noi ci ascoltiamo, percepiamo anche come veniamo sedotte e come agiamo la seduzione nei loro confronti. Il punto è sapere che il vero confine è tra il vissuto e l'agito.

Ci si può sentire profondamente sedotti da una persona, ma al contempo non agire nulla che trasformi un proprio sentimento, una percezione, uno stato in una storia. L' agito presuppone un fatto, presuppone quindi che ad un fatto ne segua un altro di qualunque segno. E' importante riconoscere quando una persona ci piace, perchè negarlo favorisce un passaggio all'agito senza accorgersene. Essere delle donne in un carcere è dura, perché si è molto bersagliate: ciò può far sentire molto bene come femmina. Ma il discorso è comprendere la differenza tra una femmina e una donna, e quindi contestualizzare o meno una situazione, esserne o non esserne consapevoli. Siamo tutte vulnerabili sempre: sapendo

di essere vulnerabili è necessario stare attente, chi invece si muove con sicurezza, senza porsi il problema, prima o poi rischia di incrociare un vicolo cieco.

E' importante soprattutto nel momento in cui spesso il femminile è portatore di una fragilità d'identità. In questa fragilità d'identità il fatto che gli uomini ti riconoscono con un'identità seducente, significativa, molto precisa, rincuora e in questo c'è il desiderio di corrispondere all'aspettativa dell'altro. In alcuni momenti loro ti mettono addosso un certo tipo di ruolo femminile. Aderire a quel ruolo, significa trovarsi in un pericolo.

Ognuna di noi entrando che cosa va cercando? E ognuna di noi troverà quello che va cercando. Per cui chi cerca il fatto di essere amata, desiderata, si muoverà inconsciamente in modo da ottenere quello. Chi invece cerca altro, ottiene altro. A me interessa riuscire a sviluppare delle conflittualità corrette, perché ritengo che a livello educativo sia la cosa più importante e perché quando usciranno dal carcere dovranno affrontare molte difficoltà: hanno quindi bisogno di sviluppare un modo nuovo di stare in relazione ai problemi, di avere dei conflitti significativi e non distruttivi.

Allora io attivo conflitti: da una parte mi vogliono bene, dall'altra mi detestano. Questo è dato anche dal ruolo...

D.: Mi puoi spiegare com' è avvenuto e perché il passaggio dal divertimento al laboratorio teatrale?

R.: Il laboratorio è cambiato nel momento in cui è diventato vivo, cioè quando la creatività espressa e condivisa ha preso una forma, è diventata progetto, mantenendo insieme il divertimento.

D.: Quindi lo spettacolo ha portato il cambiamento? Perché siete arrivati lì?

R.: Se si fa teatro, si fa uno spettacolo.

E' lo scarto tra un gruppo di terapia e un gruppo di lavoro teatrale.

Se il gruppo è terapeutico, il gruppo è concentrato su di sé e sul suo benessere, altrimenti il gruppo può sacrificare qualcosa di sé per creare qualcosa che abbia un senso. Se l'obiettivo è il benessere del gruppo, lo spettacolo, se c'è, è funzionale a quello: si sacrifica la parte artistica.

Credo che facendo terapia, al teatro non ci si arrivi. Bisogna scegliere. Scegliendo il teatro non si fa terapia di gruppo. Attraverso il teatro, la scelta dello spettacolo, la terapia è implicita: si può arrivare in qualche modo ad una terapia, perché credo nel valore terapeutico del teatro.

Questo spettacolo è stato possibile perché il gruppo rientrava in qualche modo nei contenuti dello spettacolo. Usando il teatro per fare terapia, il teatro è un meraviglioso mezzo, ma la risultante è terapeutica. Non si faranno scelte artistiche che non siano indirizzate al benessere del gruppo.

Questa è la mia scelta “arrogante”. Mi permetto di essere un po’ arrogante dal momento che come conduttore ritengo il teatro già di per sé terapeutico e perché il conduttore sa che sta lavorando con anime e corpi di persone ed ha degli strumenti terapeutici, cioè sa quando una persona è da coinvolgere, quando va lasciata in un angolo...

Il mio obiettivo attuale è che delle persone in tutta la loro complessità e inadeguatezza, sappiano dare al loro conflitto una rispondenza con l’intero.

Intendo dire che ognuno deve essere in grado di riconoscere nelle proprie azioni la propria parte di responsabilità e la parte di responsabilità che dipende dal mondo in cui vive.

D.: Quali sono le differenze e le problematiche proprie della formalizzazione di uno spettacolo in un gruppo che lavora in un carcere?

R.: Ci sono dei vincoli, nel senso che esiste un livello di censura che in parte si può oltrepassare, in parte no. Personalmente sento il bisogno di dividerli. Per portare un esempio, consapevole delle tematiche dello spettacolo, mi sono premurata di parlarne con il cappellano del carcere, così come mi sono confrontata con la direzione perché non ci fossero fraintendimenti. Ho voluto rendere espliciti certi concetti, perché non ci fossero dei livelli di confusione troppo grossi, perché più era chiaro, più potevo permettermi di osare. Anche perché diverso è se io mi permetto di fare una cosa, o se sono trenta persone detenute a permetterselo: il livello di responsabilità è doppio.

Credo che siamo abbastanza riusciti a non porre in una situazione d’imbarazzo le persone detenute, mantenendo alta la responsabilità.

Ad un altro livello c'è stato anche il riscontro positivo di molte persone venute al carcere di Bollate a vedere lo spettacolo, che hanno affermato di essersi sentite a teatro e non in un carcere, se non per il fatto di sapere dove si trovavano. Questa è stata la cosa davvero buona.

D.: E invece la disciplina e il rigore che la formalizzazione di uno spettacolo implicano, come sono state vissute dal gruppo?

Quando si procede gradualmente, ogni giorno si può chiedere un po' di più così che le persone accorgendosi che il lavoro, anche se un po' più faticoso, funziona meglio, si divertono di più a farlo. Alla fine del processo, in direzione dello spettacolo, ho proprio dichiarato di non accettare più deroghe, scuse.

D.: Come e perché avete coinvolto gli attori esterni ?

R.: Nella mia vita miro a mettere insieme i mondi. Per me un gruppo teatrale in un carcere è composto di attori interni ed attori esterni. Mi piace che ci sia la domanda chi sarà quello che sta dentro, chi sarà quello che sta fuori.

Secondo me è questo quello che abbiamo voglia di dire e di chiedere, se si può essere così sicuri di saper distinguere un delinquente da una brava persona?

Quindi per me i gruppi sono misti.

Se penso di fare uno spettacolo solo per attori interni, probabilmente è perché sarebbe un monologo.

D.: Che cosa credi sia rimasto delle energie forti che erano in gioco nelle due settimane di performance, energie di per sé forti anche in luoghi e in una dimensione di spettacolo più convenzionale, all'esterno, ma che diventano altissime in carcere, per il contesto stesso?

R.: Credo che loro sappiano che sono stati in grado di fare una cosa significativa.

Poi c'è anche la componente narcisistica e in parte rivendicativa, indotta dal carcere, di mostrarsi capaci e sotto una luce molto positiva.

La cosa che credo più sincera, che per alcuni di loro è chiara è che hanno amato fare qualcosa che ha trovato un senso per loro e che questo senso era condiviso: non era solo una

dimensione individuale, ma collettiva, in cui l'errore del singolo riguarda tutti, così come il buon lavoro di ciascuno avvalora tutti gli altri.

Sono piccole cose da un certo punto di vista, in realtà sono le cose più difficili.

Tutto questo produce vita, produce la dignità e fa assumere ad ognuno la responsabilità di fare il proprio meglio, per sé e per il gruppo, in ciò che sta facendo.

Il mio meglio col tuo meglio col suo meglio, ha fatto accadere questa cosa.

D.: Rispetto al tempo del dopo spettacolo, in cui c'è stata una pausa e una ripresa, mi puoi dire come sono state vissute?

R.: Da una parte non bisogna restare aggrappati alle cose: quando una cosa si è compiuta, bisogna anche lasciarla andare.

Il gruppo era un po' regredito quando l'abbiamo ritrovato, com'è ovvio perché a certi livelli si arriva per un processo continuo. In più alcune persone se ne sono andate, ne sono arrivate altre nuove che devono inserirsi lentamente, quindi è una fase di passaggio.

Quando si riparte, si riparte alcuni passi prima e questo si deve accettare, ma ci vorrà un po' meno tempo a raggiungere certi livelli di lavoro, perché la memoria stratifica delle cose, anche se non ne si è consapevoli.

D.: Quale senti che è il tuo ruolo di regista in carcere? Intendo il tuo ruolo in rapporto all'istituzione e al gruppo in generale.

R.: Far teatro in un carcere chiede di non identificarsi né con l'istituzione né col detenuto, ma di assumere queste due parti come due polarità che completano lo stesso mondo: muoversi all'interno significa stimolare e sostenere una qualità comunicativa migliore.

Da parte dei detenuti, fare teatro significa anche potersi mostrare capaci e porsi in buona luce agli occhi dell'istituzione; da parte dell'istituzione significa proporsi è capace di produrre un processo culturale, che possa avere soprattutto in un carcere come Bollate una valenza trattamentale, che possa andare verso possibili reinserimenti significativi.

In realtà la regista sta scomoda sempre: è scomoda per i detenuti, scomoda per l'istituzione, per gli agenti: si sta sempre lì a cercare di far quadrare un cerchio che non si quadrerà mai. Ma nella tensione di tutti questi conflitti il teatro si nutre.

E la cosa paradossale è che questo livello di tensione e di conflittualità nel teatro esterno ha scelto delle derive di fondo. Il teatro contemporaneo degli ultimi 10 anni, tendenzialmente non m'interessa: lo trovo raffinatissimo, speculazioni intellettuali del teatro sul teatro e per

il teatro, che riguardano un'oligarchia intellettuale che, a mio parere, ha perso gran parte del suo collegamento con il popolo.

Io sono per un teatro popolare, nel senso che andando a vedere uno spettacolo, ciascuno si possa in qualche modo portare via una cosa.

Chi ha pochi strumenti la legge su un piano letterale, chi ne ha tanti la legge su un altro piano, chi è un intellettuale del teatro si può sbizzarrire su più livelli. Poi non è detto che lo spettacolo porti con sé tanti livelli: ci possono essere dei limiti creativi, registici.

Se riescono a seguire uno spettacolo sia una persona che ha studiato fino alla terza elementare, sia una persona laureata, per me significa che è teatro. Ognuno prende quello che può.

E' anche la metodologia di questo lavoro: non si vuole dire al pubblico cosa deve pensare, ma si presentano e si giustappongo delle cose. Poi ciò che ogni spettatore si porta a casa è un affare suo. L'unica richiesta che rivolgo allo spettatore è d'essere attento e attivo durante lo spettacolo.

Poi ci si riesce e non ci si riesce, ma l'intenzione è questa.

D.: Che cosa di un'esperienza come questa riesce ad andare oltre le aspettative dell'istituzione, pur buone come quelle della rieducazione, del reinserimento? Che cosa può sfuggire al controllo?

R.: Il teatro per sua definizione è fuori controllo. L'istituzione ti mette indosso i suoi valori, vuole certe cose, perché ha i suoi compiti e il suo ruolo.

Se ci si rapporta all'istituzione in modo rispettoso dei vincoli, delle regole, e se si condividono alcune finalità, il tipo di carcere che si ha in mente e che cosa importa, si può ottenere anche una fetta d'autonomia. Anche se ci si trova sempre in una forma di censura: non si può dire tutto!

All'interno di un repertorio intenzionale condiviso, c'è una discreta autonomia.

Però io non riesco a pensare in questi termini, nel senso che per me si tratta di un mondo e allora mi chiedo in che cosa la mia azione può essere utile a quel mondo.

Vedere gli agenti nei giorni degli spettacoli dare la propria disponibilità, vedere un magistrato tra il pubblico quasi imbarazzato, un magistrato che viene e si sente parlare di bene e di male, significa che abbiamo toccato alcune persone dell'istituzione.

E' chiaro che chi decide di lavorare in carcere, si sta chiedendo di umanizzare l'istituzione da una parte e di umanizzare il detenuto dall'altra. Significa chiedere alla persona detenuta

che vita sta facendo, significa mostrargli in qualche modo che passare la vita a rincorrere i soldi porta poi a non vivere, a stare chiuso in galera, significa spingerli a riconoscere che il loro reale bisogno è altro.

D.: Al centro della tua conduzione teatrale nel laboratorio del carcere di Bollate c'è l'attenzione al corpo: quali sono le relazioni, le difficoltà e le risorse tra questo lavoro sul corpo per il teatro e i contesti di disagio e emarginazione, in particolare in particolare il contesto carcere?

R.: Il procedimento teatrale e o terapeutico, che può essere connesso ma non necessariamente o più frequentemente è implicito nel processo teatrale, ha come oggetto poetico e di lavoro il corpo. Intendo il corpo visto a moltissimi livelli, dalla ricomposizione della scissione mente corpo consolidatasi dal positivismo in poi e dal filone di pensiero che si rifà alla bioenergetica, alle correnti orientali e alle filosofie degli indiani d'america secondo cui la mente e il corpo sono già un unico oggetto, in cui il corpo include la mente.

In base al contesto, alla situazione e ai corpi con i quali ci si rapporta, si propongono dei differenti livelli di lavoro.

Culturalmente si tende a sottrarre importanza a tutto ciò che il corpo ci comunica.

Lavorando in contesti con un disagio psichico e fisico, si coglie nei corpi sia l'incremento delle difese, sia dei lati problematici: è chiaro che il corpo di una persona detenuta tossicodipendente porta con sé dei livelli di difesa o di problematicità molto differenti da quelli degli adolescenti difficili, degli anziani, dei cronici di psichiatria, dei detenuti non tossicodipendenti, degli adolescenti medi con cui ci si trova a lavorare tenendo un laboratorio di teatro esterno.

Il principio che permane in modo trasversale, pur diversificato secondo il livello di complessità, è la difficoltà di riconoscere al corpo lo statuto di priorità: le informazioni, le emozioni, i sentimenti che si possono percepire in un processo sensibile costituiscono il materiale umano innanzi tutto, psichico di conseguenza, creativo ad un altro livello ancora, sul quale si fonda qualunque azione emotiva o creativa che parta da quest'oggetto (il corpo). Credo che tra gli obiettivi di questo lavoro ci sia in ogni modo il benessere del corpo, ma non si può dimenticare che, per stare bene, il corpo deve passare attraverso quei processi dove il suo stare male è cronicizzato.

Chiedere ad un corpo di muovere quello che sta sotto ad un blocco, attiva il processo di quel momento passato, non del presente.

E' per questa ragione che il corpo si ostina a stare fermo. Il corpo è molto pigro per sua natura: si muove per assolvere i suoi bisogni, come la fame.

Teatralmente noi possiamo solo usare la nostra problematicità per dare carne a dei processi creativi. Nello stesso tempo indaghiamo, analizziamo, sciogliamo ed esperiamo quegli stessi nuclei problematici che ci hanno costruito come persone.

In qualche modo lo scambio tra il processo personale e quello creativo è una circolarità, dove se si è disponibili ad offrire veramente la propria carne umana al processo creativo, quest'ultimo la restituisce elaborata, più avanti, più libera.

Ciò è possibile attraverso la mediazione teatrale: si ritocca il proprio intimo materiale non per sé, ma per dare vita ad un altro personaggio.

Stiamo parlando di processi connessi fortemente con quel concetto di verità del teatro, dove nella finzione teatrale l'unico modo perché quello che accade abbia un senso di vero è che l'attore sia disponibile a mettere il suo personale senso vero in scena, sia pure riversato, e indirizzato ad una particolare drammaturgia.

Lavorando con un gruppo di persone, credo ci si debba chiedere innanzi tutto dove sono queste persone nella relazione con il loro corpo, cioè non tanto quanta coscienza abbiano di sé, in termini di coscienza mentale della propria situazione e condizione, ma quanta consapevolezza corporea abbiano, connessa con quella coscienza. Ciò di cui noi stiamo parlando a tanti livelli sono percorsi di cambiamento individuale e collettivo.

Per me il teatro è questo: sono dei processi collettivi.

Un processo collettivo esiste se procura dei processi individuali, perché non si tratta di un'ideologia. Il gruppo deve compiere un processo.

In relazione alla qualità del gruppo, ci si trova quindi a livelli di lavoro differenti.

D.: Mi puoi illustrare con precisione il contesto del gruppo di Bollate e le problematiche corporee incontrate lavorando con loro?

Rispetto a Bollate il contesto è contraddistinto prevalentemente da uomini adulti, post adolescenti, di discreta intelligenza, con una discreta libertà relazionale di partenza, con

capacità oppositiva (sono in grado di dire di no): quindi hanno un piano manipolativo altissimo.

Quasi tutti hanno avuto o hanno ancora una qualche forma di rapporto con la cocaina, più o meno significativo.

Hanno dei livelli di problematicità fisica tipici, in quanto sono persone che hanno avuto incidenti, hanno il corpo segnato da colpi d'arma da fuoco e sappiamo che sono stati a loro volta uomini violenti: in qualche modo hanno dei corpi capaci di agire e reagire alla violenza.

Inoltre hanno elaborato una sorta di motivazione o giustificazione sociale alle ragioni che li inducono a delinquere, ma non riescono a riconoscersi l'autentica base del proprio bisogno: il bisogno che non è riconosciuto si manifesta quindi nei termini di azione giustificabile.

Il gruppo è caratterizzato da questi elementi ed è capace di un pensiero collettivo anche se rimane fondamentalmente legato ad una dimensione personalistica. In realtà una sorta di pensiero collettivo, anche se di reparto, emerge.

Fin dall'inizio questo gruppo ha espresso il bisogno di riconoscimento della particolare identità di ciascuno: da una parte si tratta di un riconoscimento affettivo, suscitato dalle mancanze e dai vuoti, dall'altra parte è legato ai concetti d'affidabilità ed è indotto e mediato dalla dimensione carceraria (chi è ritenuto affidabile può godere di un permesso, è mandato in misura alternativa, riceve dei benefici), e di conseguenza trova una risposta di tipo manipolativo, cioè ciascuno cerca di offrire un'immagine positiva di sé per il raggiungimento di questi scopi. Si tratta di un bisogno formale, che però nasconde più profondamente la reale necessità del riconoscimento della propria dignità e dell'integrità, bisogno che si può esplicitare certo nella relazione con l'istituzione.

Il conflitto tra il bisogno istituzionale e la risposta manipolativa, se collocato nella dimensione teatrale, dà la possibilità di indagare la loro reale necessità.

Il livello cui si arriva dipende dal gruppo e dalla disponibilità delle persone.

Intanto si crea la possibilità.

Se ad un certo punto si rende questo bisogno un tema di lavoro collettivo su un piano traslato attraverso uno spettacolo, si costruisce una metafora di quel discorso, di quel problema ma solo permettendo loro di situarsi in quel conflitto.

Devono sentire che è qualcosa che li riguarda, che non arriva dall'alto, ma nello stesso tempo non deve riguardare solo loro.

Allora c'è l'apertura sufficiente perché loro possano esplicitare il loro punto di vista all'interno di un ipotetico mondo di punti di vista: non è il loro punto di vista in relazione all'istituzione, perché altrimenti li si farebbe ricadere nella dinamica manipolativa nei confronti dell'istituzione, illustrata sopra.

In questo lavoro si delineano dinamiche tripolari: noi come associazione, l'istituzione e i detenuti. L'importante è non cadere nella polarità, quindi non schierarsi da una parte o dall'altra, ma riuscire a portare avanti un progetto che si situi su un mondo unito.

Credo importante che da qualunque parte ci si trovi, ciò che di vero si ha da dire trovi parole per essere detto e orecchie per essere ascoltato.

Le polarità che s'incontrano in carcere sono le cartine di tornasole delle polarità del mondo esterno, solo che in carcere sono più piccole, più concentrate, e di conseguenza si colgono prima.

Nello spettacolo *Concilio d'amore*, in cui domina il tema dei buoni e dei cattivi (e dove la riparazione nasce dall'inferno e non dal paradiso), i contenuti centrali riguardano da vicino la realtà del carcere, ma anche quella del mondo esterno.

D.: Invece il rapporto con voi che in parte siete interni all'istituzione com' è vissuto dalle persone detenute?

R.: Noi non siamo l'istituzione e a loro questo è chiaro. Si crea un triangolo, si creano delle alleanze tra i progetti e i detenuti o tra i progetti e l'istituzione.

Possono darsi anche dei momenti d'alleanza tra l'istituzione e i detenuti, se il progetto è negativo. E' molto raro.

Una volta individuato il corpo del gruppo con le sue qualità e conflittualità nel contesto in cui si trova, ci sono diversi modi di lavorare, noi lavoriamo sull'esplicitazione dei conflitti. Quello che accade sia nella vita di persone che hanno fatto dei percorsi delinquenziali, sia nella vita dell'istituzione è che i conflitti ci sono, ma sono celati e quindi si realizzano in momenti extra ordinari e per poi essere rifagocitati nell'istituzione, perché l'istituzione si autocopre e lo stesso i detenuti tra loro. Un detenuto può dare appuntamento ad un altro per menarsi, basta che nessuno sappia e il giorno dopo tutti negheranno l'accaduto.

Manca la possibilità di esplicitare il conflitto subito sul suo nascere, mentre invece esplode alle estreme conseguenze per un attimo senza che però trovi una risoluzione.

Lavorare sul conflitto, che è secondo me l'unica cosa interessante, implica chiedersi di raccogliere tutta quella serie di percezioni, sensazioni che appartengono al conflitto e che, se non vengono raccolte si trasformano in una monolitica idea distruttiva verso l'avversario. Allo stesso tempo implica di sviluppare una più ampia e complessa idea del conflitto: significa contestualizzare il conflitto e cioè interrogarsi da quali presupposti parte e che obiettivi ha.

Una volta chiarito ciò, si ha la possibilità di affrontarlo libero da mistificazioni e da irrigidimento delle posizioni, di articolarlo, di leggerlo anche diversamente.

Lo stesso vale in una scena teatrale, che è interessante se svela un conflitto, portandolo ad una risoluzione buona o negativa.

In realtà tutto questo in relazione al conflitto ha la stessa valenza sia sopra, sia giù dal palcoscenico.

Ma sopra il palcoscenico non c'è la repressione che il contesto determina giù dal palcoscenico, in particolare nel contesto carcerario. Perché?

Esplicitare un conflitto sul palcoscenico è ammissibile in carcere, esplicitarlo giù dal palcoscenico è più difficile.

Imparando ad affrontare il conflitto sul palcoscenico, si acquisiscono degli strumenti che automaticamente si riversano dall'altra parte, consapevolmente o meno.

E quindi hai una possibilità di affrontare il conflitto reale del contesto in altro modo.

I conflitti trattenuti nel corpo, che sono quelli che lo portano a esacerbare e a esasperare per reazione i conflitti del contesto senza indagarli, hanno la possibilità sul palcoscenico di essere toccati in modi indiretti: attraverso la protezione della finzione teatrale, si attivano le stesse dinamiche dei propri veri conflitti.

La libertà per alcune persone è legata alla possibilità di essere quello che si è, di esprimersi per quello che si è davvero, indipendentemente da quanto gli altri si aspettano e indipendentemente dal luogo in cui ci si trova.

Nel teatro libertà e responsabilità sono coniugate: una scena funziona solo se ci si assume la responsabilità di lavorarla ai livelli necessari. Nel momento in cui ci si assume quella responsabilità, ci si gode anche la libertà di agire una scena che funziona con il piacere che procura. Si produce libertà, producendo obblighi. In realtà manca a loro la percezione della responsabilità legata ad ogni atto: scindono l'ambivalenza, ritenendosi o completamente buoni o cattivi. Di fatto sono entrambe

le cose o nessuna delle due. C'è una polarità costituita da ambivalenza e di responsabilità

Non avendo uno strumento di lettura della realtà adeguato, si tenderà a fuggire dalla realtà perché arriva addosso come un'angoscia, si cercherà di trovare un altro strumento come la cocaina, per evitare la propria condizione esistenziale.

Sul palcoscenico siamo tutti più disponibili a sbagliare perché non è la vita.

Se un giorno va male la scena, la si rifarà il giorno dopo.

In teatro c'è un rimando implicito tra realtà e vita, ma deve rimanere tale.

3. Conversazione con Francesco Mazza.

Ho conosciuto Francesco Mazza il 19 aprile 2003. Ci siamo incontrati alla sede dell'associazione Argomm, da lui fondata nel 1998 alla periferia nord di Milano. L'associazione si trova in zona Niguarda, in uno spazio che doveva essere sede di un piccolo centro commerciale della periferia di Milano e che invece il Comune ha concesso in affitto ad alcune associazioni no profit, tra cui un'associazione per l'handicap e una per le donne.

Francesco mi spiega che l'area esterna, una piazzetta delimitata da una serie di negozi, dove ora si sono stabilite le diverse associazioni, si era trasformata in una sorta di discarica, che si è dovuta innanzitutto ripulire.

L'interno di Argomm è uno spazio piccolo, ma completo di tutto: è un teatro, con palcoscenico, montanti, panche in legno, interamente costruito dai ragazzi che hanno collaborato con Argomm; c'è la zona ufficio e un magazzino al piano di sotto.

D.: Come hanno risposto le persone del territorio alla presenza dell'Associazione Argomm?

R.: Inizialmente con diffidenza, sia da parte degli abitanti della zona, sia da parte dei ragazzi che si incontravano. Ancora adesso che le diverse associazioni si sono trasferite qui, ogni tanto qualcuno lascia il sacchetto della spazzatura nella piazzetta.

La mattina trovavamo delle scritte a spray sulla saracinesca e sui muri esterni dei negozi.

Adesso va un po' meglio. Ci conoscono un po' di più.

I ragazzi che si incontrano qui, sono ragazzi potenzialmente a rischio. Abbiamo iniziato a guardarci, poi a parlarci e a conoscerci.

Quando abbiamo fatto alcuni spettacoli sono venuti: ci chiedevano se dovevano pagare qualcosa, perché il problema per loro era quello economico. E hanno partecipato.

L'idea è quella di creare un progetto di socializzazione per ridurre il rischio che vengano coinvolti nella criminalità.

D.: Mi sembra di capire che l'incontro con questi ragazzi è nato quasi senza un progetto già costruito, ma che si è definito dalla relazione che si è sviluppata via via con loro...

R.: In realtà, c'è un progetto preciso che ha l'obiettivo di creare una relazione tra l'associazione, gli ex-detenuti e i ragazzi.

E' vero che non siamo partiti con proporre qualcosa, un programma definito. Nasce tutto dall'incontro con loro, dal fatto che siano venuti ai concerti...

Quando hanno saputo che lavoriamo con gli ex- detenuti, qualcosa è cambiato: si sono incuriositi.

Si sono trovati di fronte delle persone come potenzialmente potrebbero diventare, dei modelli. Ma queste persone che hanno passato diciotto anni della loro vita in carcere possono diventare per loro un esempio e un confronto, possono mostrare loro che si può fare altro, che non vale la pena passare anni in carcere.

E' tutto all'inizio, in via di sviluppo. Ci piacerebbe che questo progetto possa partire e definirsi, offrire la possibilità di un lavoro.

D.: Mi racconti la storia di Argomm: com'è nata e che legami ha con il Ticvin e Donatella Massimilla?

R.: Ho iniziato a lavorare in carcere per caso, quando Donatella mi ha chiesto di collaborare al progetto del laboratorio teatrale di San Vittore, da cui è nato il gruppo della Nave dei folli.

Ho detto di sì, ma all'inizio avevo molta paura di confrontarmi con il mondo del carcere, dei delinquenti. Il mio incubo ricorrente era che mi lasciavano da solo, che rimanevo chiuso dentro in carcere.

Poi sono entrato, ho iniziato a lavorare con loro e sono rimasto.

D.: perché hai scelto di rimanere dentro, e fuori dal carcere, ma nell'emarginazione?

R.: Non lo so. Tutto è partito dalla proposta di Donatella.

Poi ho trovato dentro una realtà umana e artistica profonda, come non mi capita di trovare all'esterno, vedendo certi spettacoli molto raffinati esteticamente, ma molto poveri di contenuti.

A spingermi a continuare questa ricerca, questo lavoro sono state le relazioni, l'amicizia.

Ad un certo punto la Compagnia del Ticvin si è trasferita per motivi contingenti e noi abbiamo continuato.

L'associazione Argomm è nata nel '98. Argomm è un termine albanese che significa "terreno impervio e molto difficile da coltivare", ma da cui poi nascono fiori bellissimi. Questo nome descrive il nostro progetto che pone un seme in un terreno incolto, marginale per creare qualcosa di bello. E' una scommessa, una speranza che poniamo in carcere, ma anche fuori.

Portiamo dentro l'arte, perché sono convinto che l'arte sia un diritto e una possibilità di tutti. Poi riportiamo fuori l'arte che cresce dentro ad alimentare la realtà esterna, ad esempio attraverso gli spettacoli come *Il Cunto di Riccardo Terzo*.

Mi sono accorto che dentro il carcere ci sono persone con delle possibilità artistico espressive molto alte. Ci sono persone che senza aver finito le scuole dell'obbligo sanno comporre poesie in versi, che altri, laureati, fuori, non sanno fare. Non perché non ne hanno le capacità, ma forse perché non si sono guardati dentro. Alcune persone in carcere si sono confrontate con sé stesse ed hanno trovato qualcosa da esprimere con grande creatività.

E' una necessità comunicativa, espressiva, che fuori non si trova perché ingabbiati in un codice di comportamenti, in tempi, in sistemi di cui quasi non ci si rende conto, che forse porta a rimanere più alla superficie delle cose.

Lavorando dentro mi sono accorto di quante più gabbie ci sono fuori.

D.: *A quali progetti e laboratori stai lavorando?*

R.: Adesso sto lavorando ad un progetto nel Sesto raggio di San Vittore, dove ci sono i detenuti per reati sessuali che devono essere per necessità protetti dagli altri. E' un'esperienza molto bella che durerà fino a maggio/giugno 2003.

In parallelo, si svolge un altro progetto realizzato con le scuole (una scuola elementare, una media e un liceo classico), volto alla realizzazione di uno spettacolo per bambini. I detenuti del sesto raggio realizzeranno un *videoclip* che farà parte dello spettacolo, perché non potremo uscire.

Per l'esterno, tra giugno e luglio, come ogni anno, organizziamo una mostra "arte per arte: lo scopo è uno scambio artistico per autofinanziarci.

Alcuni amici da varie parti d'Europa ci fanno avere delle opere da esporre. E' un modo per tenere i contatti con altre realtà europee e con il territorio circostante, oltre che per autofinanziarci.

I fondi mancano e questo costituisce un grosso problema.

Ci hanno concesso questo spazio in affitto e la provincia ci ha dato un finanziamento per mille euro. Per due anni riusciremo a pagare l'affitto...

Con trenta milioni riusciremmo ad assumere due persone...

D.: quali sono le possibilità lavorative concrete, artistico professionali per gli ex-detenuiti? Cosa può offrire il teatro realisticamente, davvero?

R.: Di possibilità ce ne sarebbero, sia dal punto di vista tecnico (allestimenti teatrali, tecnici suoni e luci...), sia artistico, perché come ti dicevo alcune persone hanno delle grandi risorse, che alcuni attori dello spettacolo non hanno.

Il vero grosso problema sono i soldi che mancano.

E poi, ho imparato, lavorando in carcere, l'importanza di non creare illusioni.

Tutto ciò che proponi devi mantenere.

Se prometti di portare delle foto, devi portargliele. Se no ti giochi la relazione e la fiducia...

Io propongo un laboratorio di teatro, non di formare degli attori professionisti che avranno possibilità lavorative in futuro.

Poi è chiaro che c'è questo progetto aperto per le persone che escono e che vorranno continuare.

Ci sono due ex-detenuiti che collaborano con noi. Hanno anche un altro lavoro, perché non abbiamo abbastanza soldi per sopravvivere.

D.: Chi fa parte di Argomm?

R.: Io sono il punto di riferimento fisso, poi c'è una cerchia di amici che ci sostengono e collaborano: attori, attrici, tecnici...

All'inizio sentivo un po' la loro paura di rimanere intrappolati, ma poi ci sono sempre...

D.: Che metodo di lavoro utilizzi, che tipo di training fate?

R.: Ci sono moltissimi tipi di training che si possono fare. Ma in carcere un training può essere chiacchierare e fumare una sigaretta insieme...c'è un bisogno fortissimo di ascolto...

Oppure rincorrersi e giocare insieme. Se il gruppo è pronto, ci si può mettere in cerchio e improvvisare sulla voce, che è ciò in cui sono specializzato.

E' molto difficile raccontarlo, le parole non possono contenere quello che si crea.

C'è bisogno ogni volta di ascoltare le persone, il gruppo. Ci può essere chi ha voglia di approfondire il lavoro e chi non ce la fa, perché ha appena avuto un colloquio con l'avvocato o ha ricevute una notizia sul processo o dalla famiglia...

Si parte dalle relazioni, dalla costruzione di rapporti di fiducia.

Ci si deve conoscere: io ho dovuto conoscere loro e loro hanno studiato chi sono io.

Quando hanno capito che ero lì come artista, non come qualcuno parte dell'istituzione, messo lì a controllarli, si è creato un rapporto di fiducia, di amicizia reciproca.

Allora magari mi hanno portato dei panini per ringraziarmi e per dirmi che io sono importante. La volta dopo ho portato delle caramelle per rispondere che anche loro sono importanti quanto me. C'è bisogno di livellare, di far capire che si è allo stesso livello. Si crea un gioco di vasi comunicanti.

A un certo punto possono poi emergere dei temi che si ha voglia di approfondire. Quindi si può pensare di creare uno spettacolo...ma si parte da loro...

Noi lavoriamo anche con l'autodrammaturgia, cioè creiamo insieme il testo e la struttura dello spettacolo.

Magari posso proporre un tema su cui ciascuno, se ha voglia, scrive qualcosa. E poi componiamo, riuniamo insieme le frasi, i testi.

Lavoriamo secondo il teatro povero di Grotowskj, con i materiali che abbiamo: in alcuni spettacoli abbiamo usato il carrello della spesa, patate e forchette come burattini.

E tutto questo acquista una simbologia profonda nell'estrema essenzialità.

Per esempio, in uno spettacolo, l' *Otello*, la scena in cui Otello uccide Desdemona è stata fatta utilizzando un fascio di luce proiettata sul volto di Otello...Non c'erano donne e nessuno aveva voglia di fare una parte da donna. Così la scena è diventata un monologo e la donna era rappresentata dalla sua assenza e dalla luce.

E' stata una scelta di potenza straordinaria.

D.: *Penso abbia anche rivelato una problematica e verità del carcere in sé: l'assenza delle donne, o comunque dell'altro sesso, la privazione degli affetti..*

R.: Sì, ma non solo..

Mi sembra di capire che il tuo lavoro in carcere si basi su un profondo ascolto delle persone e del gruppo con cui lavori...Non proponi nulla che non sia in qualche modo cercato o trovato nel gruppo.

Occorre una grande capacità di ascolto per cogliere tutto ciò che le persone hanno e vogliono esprimere. In questo senso il teatro sembra una metafora della vita. E' lo stessa dinamica delle relazioni. A volte un gruppo di persone conoscendosi e approfondendo l'amicizia vedono profilarsi un percorso o un progetto, un'idea che condividono e che vogliono realizzare insieme...Se invece si vede all'inizio l'idea o il progetto senza che ci sia un percorso condiviso prima, si rischia secondo me di sacrificarsi a quell'idea...e si perdono le relazioni e a volte il progetto stesso...

D.: *Come vivi e quale senti che è il tuo ruolo di regista in carcere?*

R.: E' un gioco di vasi comunicanti tra me e loro. C'è molto bisogno di livellare. Se c'è qualcuno che emerge nel gruppo a volte va bene abbassarlo un po', se no rischia di diventare un animale da spettacolo. Se c'è qualcuno più debole, invece, posso valorizzarlo senza togliere la sua debolezza, ma rafforzandola, magari con un coro di persone a sostenerlo.

Nei contesti chiusi, laddove ci sono dei limiti, delle costrizioni, si attivano altre risorse creative.

La costrizione e il limite alimentano i sogni e l'immaginazione. Quando ero piccolo, nel paesino della Calabria dove sono nato, mancava la luce. Venivano accese le candele che agitate dal vento creavano ombre sulle pareti.

Nelle lunghe serate invernali, noi bambini giocavamo a raccontare storie, ad inventare racconti che il movimento delle ombre ci faceva immaginare. È sopravvivevamo all'inverno, grazie a questa straordinaria potenzialità inventiva. Così in carcere le sbarre e il costringimento ti portano ad altre forme creative.

D.: Mi sembrava molto importante l'idea di una rete di contatti tra le diverse associazioni europee che lavorano nell'ambito del teatro e carcere. Ho l'impressione che sia sfumata e si sia interrotta questa esperienza, è così? Perché?

R.: Sì, è così. Principalmente per mancanza di fondi. Servono molti soldi per organizzare i convegni, preparare i materiali, allestire gli spazi e rimborsare gli invitati.

Anch'io credo sia molto importante come esperienza.

D.: Penso però che aggiornare un sito internet, non sia tanto questione di fondi, ma di volontà. Se non è solo un'unica associazione ad occuparsi di questo, ognuno potrebbe dare il proprio contributo.

R.: e' vero. La direzione che prendono le associazioni è quella di rimanere concentrati nel proprio campo.

Penso sia importante creare delle occasioni di scambio, gettare dei ponti.

D.: Almeno a livello provinciale, perché non creare una rete che colleghi le esperienze del milanese? E' uno spreco di risorse ed energie. E' come due vicini di casa che non si parlano.

R.: Anche rispetto alle altre associazioni della zona e ai partiti politici, l'impressione che ho è che ciascuno tenda a coltivare il proprio orticello.

Sono venuti i rappresentanti di un partito a raccogliere le firme per un referendum sulla pace con il loro foglio e poi non si sono fatte più sentire.

...Per il resto si vedrà. Noi abbiamo costruito il nostro fortino.

Coltiviamo questo Argomm e gettiamo un seme...si vedrà.

4. Appunti di un'esperienza.

Ho iniziato a frequentare il carcere di Bollate nel 2002, partecipando all'organizzazione di un cineforum con l'associazione Sesta Opera.

Nel ricordo iniziale prevalgono le immagini del lunghissimo corridoio bianco da percorrere, di orologi ravvicinati, ognuno fermo ad un'ora improbabile, dell'ambiente asettico e vuoto. L'esperienza del cineforum è stato il primo incontro con il carcere di Bollate e soprattutto con la dimensione del tempo carcerario. Ogni volta infatti si accumulavano dei ritardi per i motivi più disparati, a discapito del dibattito sul film che si riduceva a una decina di minuti. A volte sembrava non importare tanto quale film si proponesse, ma l'occasione in sé, la possibilità di stare insieme e di incontrarsi. Mi colpì subito l'accoglienza, la grande voglia di raccontarsi e di chiedere.

Successivamente, nel giugno dello stesso anno, ho conosciuto Michelina e l'invito inaspettato a partecipare al laboratorio teatrale che lei stava conducendo in carcere mi entusiasmò. Michelina descrisse il laboratorio di teatro danza come la possibilità prima di tutto di lasciar emergere lo scemo che alberga dentro di sé, liberandolo nella danza, nel corpo. Questo mi attrasse molto.

Non pensavo di poter partecipare al laboratorio da subito: pensavo che inserire una donna nel gruppo poteva modificare degli equilibri e che quindi avrebbe richiesto del tempo.

A fine agosto 2002 mi inserii nel gruppo, che stava lavorando alla realizzazione di *Concilio d'amore*. Al laboratorio c'erano volti a me noti dal cineforum e questo aiutò la mia timidezza. Rimasi stupita dal numero del gruppo: erano oltre una ventina.

Fui accolta da tutti benissimo con stretta di mano e presentazione, e fui salutata da molti con un bacio.

Mi colpì moltissimo, quello che poi diventò un rito. Quel saluto, che non sembra niente di eccezionale, in un carcere lo è. Non è scontato. Con il tempo si è arricchito del calore di un affetto più intenso, della condivisione delle fatiche e delle emozioni forti che hanno caratterizzato questo laboratorio, dell'amicizia.

Il percorso è stato lento, è stato coltivato nel tempo condiviso insieme, a volte vuoto, a volte pieno di racconti, a volte silenzioso ma in ascolto delle emozioni e degli altri. E' cresciuta la qualità del lavoro e al contempo lo spirito di collaborazione e la fiducia reciproca nell'esporsi di fronte agli altri.

Mi sono sentita coinvolta e assorbita sempre di più. Così scelsi di sospendere per un po' l'attività di volontariato con la Sesta Opera.

Partecipare a questo laboratorio è stato bello, arricchente, ma estremamente faticoso. Il lavoro teatrale richiesto da Michelina non è facile, ma è per tutti, perché coinvolge tutti nella misura in cui ciascuno lo desidera.

Nel corso del laboratorio sono rimasta molte volte stupita, molte volte commossa, molte altre volte sono tornata a casa emotivamente distrutta.

La parte per me più pesante è stata quella preparatoria agli spettacoli. Prima di tutto perché aumenta la tensione e poi perché si deve accelerare notevolmente il tempo del processo, che, a qualunque stadio è, si deve considerare concluso, per trovare la forma adatta nello spettacolo. Personalmente, rispetto alla mia esperienza di attrice, se si può dire, nel gruppo, le fasi della formalizzazione sono state quelle che mi hanno richiesto più sangue. La fatica è sempre stata ripagata, innanzitutto perché era condivisa da tutti (regista, attori detenuti ed esterni, tecnici, nessuno escluso), poi perché il risultato raggiunto e le emozioni che lo spettacolo permette di vivere superano abbondantemente la durezza delle prove.

Per quanto riguarda il primo spettacolo, come dicevo, il mio ingresso nel laboratorio è avvenuto nella fase più difficile. Mi sono inserita a processo praticamente già quasi concluso per gli altri e per me appena all'inizio. Non mi aspettavo di dover avere un ruolo, di interpretare un personaggio del *Concilio d'amore*, perché non ero, né sono un'attrice professionista.

Fortunatamente non dovevo gestirmi anche l'impatto emotivo con il carcere, perché quello era già stato affrontato prima.

Nel secondo spettacolo, è stato veramente duro staccarmi dalla fase molto intensa del processo per adeguarmi alla forma dello spettacolo.

Abbiamo lavorato, come ho spiegato nel corso della tesi, su alcune poesie di Testori. I testi sono molto forti, violenti e al contempo urlanti d'amore. Parlano di solitudini, di separazioni violente, di morte, di bisogno disperato di amore, di desiderio di un Dio umano e incarnato, di sfida al Dio che risiede nelle alte sfere, di pietà, di vita, attraverso un linguaggio corporeo, che rende tangibili e concreti i temi più astratti.

Siamo stati condotti da Michelina ad addentrarci in profondità, oltre le parole di quei testi, per toccare quelle corde consonanti con i nostri stessi sentimenti. Allora le storie raccontate

da Testori sono diventate le nostre storie, le sue parole sono state fatte entrare non senza dolore nei nostri stessi corpi, diventando il suono dei nostri più profondi sentimenti.

Nel corso del laboratorio, nella fase che ha preceduto l'estate, il lavoro è stato incentrato sulle emozioni, sulla memoria emotiva attraverso lo strumento del testo di Testori. Le emozioni condivise ed espresse sono state molto forti e dure: la rabbia, il dolore, il senso di perdita.

Il clima di lavoro era di assoluto rispetto e ascolto. E' il miracolo del teatro, se si può dire. Nell'ambiente della più alta costrizione ci siamo dati il permesso, detenuti ed esterni, chi di esternare la rabbia violenta, chi di piangere. Non c'era giudice. Personalmente mi sono sentita sempre profondamente ascoltata e rispettata; ho respirato lo stesso ascolto e rispetto per gli altri. In quei giorni mi ricordo il silenzio sia durante il lavoro degli altri, sia alla fine del laboratorio.

Dall'agosto 2002 ad oggi il laboratorio è cambiato moltissimo. Innanzitutto è aumentata la passione per la precisione del lavoro teatrale, sia nelle prove per uno spettacolo, sia nei training. Molte delle persone che a fine agosto passavano la maggior parte del tempo del laboratorio in corridoio a fare pause sigaretta o a parlare tra loro, adesso sono quelle maggiormente presenti nel lavoro di training. Il primo cambiamento grosso e secondo me più evidente, si è verificato dopo il *Concilio d'amore*, nella ripresa del laboratorio, quando abbiamo lavorato sull'evento performativo in occasione della giornata della memoria. Alcune persone lavoravano in modo completamente diverso, senza perdersi in distrazioni, ricercando la giusta preparazione per sostenere una determinata scena e aiutandosi l'un l'altro nella preparazione fisica ed emotiva. L'intensità emotiva che nell'evento sulla memoria ha riguardato alcuni, nei mesi successivi, con il percorso su Testori si è estesa a molti.

Anche alcuni tecnici, che rigorosamente non volevano prendere parte al laboratorio teatrale, hanno iniziato a partecipare in questa fase e poi sono entrati in scena nello spettacolo *Dal tuo sangue*.

Rispetto al *Concilio d'amore*, dove la maggior parte dei ruoli più grossi erano interpretati da attori professionisti esterni, in *Dal tuo sangue* si è verificato il contrario, forse proprio perché il gruppo era più preparato. Non so dire se anche il processo ha giocato in questo senso, perché non ho assistito direttamente al processo che ha portato al *Concilio d'amore*.

Alla fine delle repliche del *Concilio d'amore*, è stata data la notizia che una delle ragazze attrici nello spettacolo non sarebbe più potuta entrare in carcere, per un comportamento non adeguato.

Non avevo notato in lei atteggiamenti che, considerando il luogo, potessero essere letti come ambigui o irrispettosi. La presenza di donne all'interno di un carcere maschile e per di più in un laboratorio teatrale, dove la fisicità è un elemento fondamentale del lavoro, dove ci si saluta abbracciandosi, non è sempre ben vista. La gestualità che comunemente esprime semplicemente affetto nei rapporti tra uomini e donne non è facilmente accettata in carcere. E' sempre al centro dello sguardo di chi controlla e spesso è letta come ambigua, quando non lo è e non lo vuole essere. Ciò che è successo mi ha fatto prendere consapevolezza dell'esistenza di un codice di regole non scritte, a volte indecifrabili. Non sto parlando delle regole basate sul buon senso, sull'attenzione e sul rispetto della realtà che si incontra, regole che ciascuno deve porsi a maggior ragione in un carcere, nel rispetto di chi in carcere lavora e di chi è costretto a viverci.

Nel laboratorio teatrale è possibile e si conquista un modo di relazionarsi attraverso il corpo, che non c'è in altri contesti e che spesso in carcere è guardato con sospetto, soprattutto nei periodi degli spettacoli, quando il lavoro corporeo è più intenso e sono toccate spesso tematiche affettive. Inoltre gli spettacoli a cui assiste il pubblico esterno implicano un carico di responsabilità e di stress maggiore per gli agenti. Con gli agenti che seguono il laboratorio durante l'anno, si sono creati dei rapporti all'insegna della collaborazione e della disponibilità. Gli agenti con cui ci si confronta durante gli spettacoli, spesso non conoscono da vicino il gruppo, il suo modo di lavorare e di relazionarsi, e questo a volte può creare delle incomprensioni.

A Bollate ho potuto partecipare in seguito al laboratorio di teatro sociale, anche questa volta entrando in un gruppo già formato e a processo già iniziato. E' stato più facile inserirmi nel lavoro, da un lato perché il gruppo era piccolo e perché conoscevo la maggior parte delle persone, dall'altra anche per la modalità di lavoro, che è graduale. Ci si è confrontati su ogni fase del percorso teatrale e questo mi è servito a comprendere meglio i diversi momenti del processo.

E' sempre stata fondamentale l'attenzione al coinvolgimento e all'ascolto del gruppo, che è diventato il protagonista nella costruzione del processo anche per la possibilità di valutarlo direttamente. L'aspetto più bello e significativo è la possibilità che abbiamo avuto di poter costruire, progettare e offrire insieme qualcosa a qualcun altro, preparando la conduzione di un laboratorio per un gruppo di disabili.

Ci sarebbe molto da dire, ma tra tutte queste parole il regalo più bello, che mi rimane, sono le relazioni che si sono create e l'amicizia che si può continuare a costruire.

Bibliografia:

A colloquio con Paolo Billi, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 21, pp. 34-35.

Agenzia di solidarietà per il lavoro, 2003, in "Dignitas", n. 3, (supplemento a "Servir Centro Astalli", IX, n. 11, 2003), pp. 93-94.

A teatro con le detenute, 1998, in "Polis", II, n. 40, pp. 2-3.

ALLEGRO P., 1992, *Il cerchio nell'isola*, Padova, Tam Teatromusica.

ALLEGRO P., 1995, *Tutto quello che rimane. Giotto carcere teatro*, Padova, Eldonejo.

ALLEGRI L., 2000, *La scena: dalla macchineria barocca al salotto borghese*, in ALONGE R., DAVICO BONINO G. (a cura di), 2000-2003, vol. II, pp. 930-955.

ALONGE R., DAVICO BONINO G. (a cura di), 2000-2003, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I- IV, Torino, Einaudi.

AMANN-GAINOTTI M., 1999, *Corporeità e tossicodipendenza: una ricerca sulle rappresentazioni e i vissuti corporei di giovani tossicodipendenti*, Milano, Unicopli.

AMENDT G., WALDER P., 1997, *Le nuove droghe*, Milano, Feltrinelli, (tr.it. di *XTC Ecstasy&Co. Alles Über Partydrogen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag Gmb H, 1997).

AMERI D., 2004, *Una bella serata in galera. Spettacolo teatrale a Bollate: attori detenuti recitano Testori*, in "Metro", 5 marzo, p. 7.

ANDRAOUS V., 1998, *Il carcere è società. Riflessioni in libertà*, Piacenza, Vicolo del Pavone.

ANTOLISEI F., 1994, *Manuale di diritto penale. Parte generale*, Milano, Giuffrè.

Arezzo: il Gabbiano vola alto, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 2, p. 27.

ARRIGONI N., 1996, *Teatro e carcere un invito all'azione. Comunicare il sé all'esterno: una via all'evasione*, in "Sipario", n. 564, pp. 26-27.

ARONSON A., 1980, *Living Theatre*, in ATTISANI A. (a cura di), pp. 243-245.

- ASSO P. (a cura di), 2002, *Lezione all'Actors Studio. Le registrazioni originali di un'esperienza mitica*, Roma, Dino Audino Editore, (tr. it. di *Strasberg at the Actors Studio*, Theatre Communications Group, Inc., 1965).
- ATTISANI A. (a cura di), 1980, *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli.
- ATTISANI A., 1995, *Teatro e carcere. Chiarezza e realismo. Per uscire dalla retorica*, in "Primafila", n. 6, aprile, p. 109.
- BANDETTINI A., 1996a, *Attori e detenuti raccontano la vita dietro le sbarre*, in "La Repubblica", mercoledì 11 dicembre, (archivio Donatella Massimilla).
- BANDETTINI A., 1996b, *Se il teatro apre al carcere*, in "La Repubblica", mercoledì 20 marzo, (archivio Donatella Massimilla).
- BARALDI C., VOLPINI B., *Come è possibile essere persone in carcere: l'esempio del teatro*, 1995, in "Marginalità e società", n. 32, p. 139-165.
- BARBERO A., VANZINI B., 1998, *Globalizzazione, regole sociali e soggettività: una riflessione sul tema della devianza*, Milano, Vita e pensiero.
- BARBERO A., VANZINI B., 2002, *Devianza e controllo sociale*, Milano, Franco Angeli.
- Bari, Catania, Treviso: i mestieri del teatro in tre progetti per ragazzi*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 26.
- BAROLA A., FOÁ D., RUTELLI P., 1979, *Devianza – Istituzioni – Territorio*, Lodi, Il Gelso.
- BAUMAN Z., 1999a, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma, Laterza, (tr. it. di *Globalization: the human consequences*, Cambridge, Polity Press, 1998).
- BAUMAN Z., 1999b, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, (tr.it. di *Postmodernity and its discontents*, Cambridge, Polity Press, 1997).
- BAUMAN Z., 2002, *Modernità liquida*, Roma, Laterza, (tr. it. di *Liquid modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000).
- BEDI K., 2001, *La coscienza di sé. Le carceri trasformate. Il crollo della recidiva*, Milano, Giuffrè.
- BENATELLI N., 2000, *Quando il corpo parla*, in "Polis", V, n. 56/57, pp. 9-10.
- BENTIVOGLIO L., 1985, *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi.
- BENTIVOGLIO L., 1991, *Il teatro di Pina Baush*, Milano, Ubulibri.
- BERNARDI C., 1996, *Corpus hominis: riti di violenza, teatri di pace*, Milano, Euresis
- BERNARDI C., 1998, *Il teatro sociale*, in BERNARDI C., CUMINETTI B. (a cura di), 1998, pp. 157-171.
- BERNARDI C., 2002, *Corpo a corpo*, in BERNARDI C., DRAGONE M., SCHININA' M. (a cura di), 2002, pp. 295-306.
- BERNARDI C., 2004, *Teatro sociale*, Roma, Carocci, (in corso di pubblicazione, ringrazio l'autore).
- BERNARDI C., CUMINETTI B. (a cura di), 1998, *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Milano, Euresis.

- BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S. (a cura di), 2000, *I fuoricena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, Euresis.
- BERNARDI C., DRAGONE M., SCHININA' M. (a cura di), 2002, *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, Euresis.
- BERNAT DE CELIS J., HULSMAN L., 2001, *Pene perdute. Il sistema penale messo in discussione*, Paderno Dugnano, Ed. Colibri', (tr.it di *Peines perdues. Le système penal en question*, Le Centurion, Paris, 1982).
- BERNAZZA L., 1998a, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, in BERNAZZA L., VALENTINI V. (a cura di), 1998, pp. 23-51.
- BERNAZZA L., 1998b, *Clownerie, eticità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, in BERNAZZA L., VALENTINI V. (a cura di), 1998, pp. 85-106.
- BERNAZZA L., VALENTINI V. (a cura di), 1998, *La compagnia della fortezza*, Saverio Mannelli, Rubettino.
- BERSANI A., a.a. 1993-1994, *L'esperienza di animazione teatrale negli istituti penali minorili. L'esempio del Cesare Beccaria di Milano*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore: prof. Sisto Dalla Palma.
- BERTELLI B., 2001, *Devianza e vittimizzazione: teorie eziologiche del controllo sociale*, Trento, Artimedia.
- BERTONI A., 2000, *La drammaterapia*, in BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S., (a cura di), 2000, pp. 185-195.
- BERZANO L., 1992, *Aree di devianza: i nuovi rischi del vagabondaggio, del carcere, del non lavoro*, Torino, Il segnalibro.
- BIGNAMI P., 2002, *Cresce un albero nel cuore di Bologna*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 21, pp. 33-34.
- BOAL A., 1994, *L'arcobaleno del desiderio*, Molfetta, La Meridiana (tr. it. di *L'arc en ciel du désir. Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, Paris, Ramsay, 1990).
- BOCCHINO F., BUCCOLIERO C., CASTELLANO L., GIACCO A., 2003, *Casa di Reclusione di Milano Bollate*, in *Cattivi*, 2003, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, s. p.
- BORRONI F., 2003, *"Le due città": linee di comunicazione*, in *Cattivi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, s. p.
- BOSI P., 1994, *Il robot allo specchio*, in BOSI A., CUNDO P., 1994, pp.15-48.
- BOSI A., CUNDO P., 1994, *Il volto del corpo: aspetti psicosociali della relazione mente-corpo*, Milano, Franco Angeli.
- BOSISIO P., 1995, *Teatro dell'Occidente: elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo*, Milano, LED.
- BOSTOCK C., s.a., *Psiche on stage. Enrique Pardo 's work is revolutionary*, in http://pantheatre.free.fr/pages/gossip_bibliography.htm.
- BOVO P. (a cura di), 2002, *Reato e riparazione del danno*, in "Polis", VII, n. 83, pp. 14-18.

- BRAGGINS S., 2003, *Alfred Wolfsohn, the man and his ideas*, in www.roy-hart.com.
- BREDA R., 1999a, *Gli anni successivi alla riforma*, in BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, pp. 79-112.
- BREDA R., 1999b, *La riforma del 1975 e la costituzione dei centri di servizio sociale per adulti come strutture penitenziarie autonome, con competenze riguardanti anche l'esecuzione delle misure alternative al carcere*, in BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, pp. 57-78.
- BREDA R., 1999c, *Le competenze operative del centro di servizio sociale per adulti (CSSA)*, in BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, pp. 175-210.
- BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, *Il servizio sociale nel sistema penitenziario*, Torino, Giappichelli.
- BRICOLO R., BEZZAN G., CARICCHIOLO S. (a cura di), 1993, *Lavoro sociale con i giovani detenuti tossicodipendenti. L'esperienza del sert dell'USSL 26 di Bussoleto*, in "Animazione sociale", XXIII, n.4.
- BUCHLI E., 1983, *Corporeità e conoscenza. Nota sulla posizione della fenomenologia del Novecento*, in MELCHIORRE V., CASCETTA A. (a cura di), 1983, pp. 69-85.
- BUFFA P., 1998, *Tra il dire e il fare: riflessioni sulla prassi applicativa dell'ordinamento penitenziario con particolare riguardo all'attività trattamentale*, in "Rassegna italiana di criminologia", IX, n. 2, pp. 229-243.
- BUFFA P., 2000, *Dalla scuola in carcere al carcere-scuola*, in "Animazione sociale", XXX, n. 1, pp. 62-68.
- BUFFA P., 2001, *Se il carcere è anche del territorio*, in "Animazione sociale", XXXI, n. 1, pp. 84-87.
- BUSCARINO M., 2002, *Il segno inspiegabile*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 24, pp. 5-6.
- CAIRO F., a.a. 2001-2002, *Teatro e carcere: esperienza a Bollate*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Relatore: prof. Sisto Dalla Palma.
- CALBI A., 2004, *Tutti dentro*, in "City", 1 marzo, p. 25, (anche in *Dal tuo sangue*, programma di sala, archivio E.S.T.I.A.)
- CALISSANO P. (a cura di), 2001, *Mente e cervello: un falso dilemma?*, Genova, Il Melangolo.
- CALISSANO P., 2001, *Mente/cervello: un falso dilemma?*, in CALISSANO P. (a cura di), 2001, pp. 11-34.
- CANCRINI L., 1982, *Quei temerari sulle macchine volanti. Studio sulle terapie dei tossicomani*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- CAPATO SARTORE M., BALDINI S., *Concilio d'amore*, in CAIRO F., a.a. 2001-2002, *Teatro e carcere: esperienza a Bollate*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Relatore: prof. Sisto Dalla Palma, pp. 142-160.
- Captivi*, 2003, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Carcere: salviamo gli affetti. L'affettività e le relazioni familiari nella vita delle persone reclusi*, 2002 (10 maggio), Casa di reclusione di Padova, in www.ristretti.it, in data gennaio 2003.

- CARLI E. (a cura di), 1997, *Cervelli che parlano. Il dibattito su mente, coscienza e intelligenza artificiale*, Milano, Mondadori.
- CARLI E., 1997, *Intenzionalità e intelligenza artificiale* in CARLI E. (a cura di), 1997, pp. 5-22.
- Carlo Smuraglia, *padre della legge*, 2004, in "Corriere lavoro", 27 febbraio, p. 16.
- Carte Blanche. Compagnia della Fortezza. Nihil, nulla*, in *Il Patalogo venticinque. Annuario 2002 del teatro*, Milano, Ubulibri, pp. 29-30.
- CASTELLANO L., 2003a, in *Captivi*, 2003, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- CASTELLANO L., 2003b, *Lo sportello giuridico della CR Bollate*, in "Cartebollate", n. 4, p. 19.
- CASTALDO M.C., 2001, *La rieducazione tra realtà penitenziaria e misure alternative*, Napoli, Jovene editore.
- CASTELFRANCHI C., 2000, *Perché la libertà è terapeutica*, "in Animazione sociale", XXX, n. 8/9, pp. 82-85.
- CAVALLAZZI M. P., 1996, *A San Vittore, Strehler in cattedra*, in "l'Unità", sabato 16 novembre, (archivio Donatella Massimilla).
- CAVALLO M., 2002, *Ragazzi senza: disagio, devianza e delinquenza*, Milano, Mondadori.
- CELLENTANI O., PIROMALLI S., (a cura di), 1996, *Tra carcere e territorio. Il lavoro dell'assistente sociale nella giustizia*, Milano, Franco Angeli.
- CERAUDO F., *La sessualità in carcere: aspetti psicologici, comportamentali ed ambientali*, in www.ristretti.it/, in data gennaio 2003.
- CERTOMA' G., 2000, *Per un servizio sociale della giustizia umano, autonomo e creativo*, Dogliani, Cuneo, Sensibili alle foglie.
- CHIARINI G., 1989, *Vagabondi, sonderlinge e marionette nella narrativa di Panizza*, Napoli, Istituto Universitario orientale.
- CHINZARI S., RUFFINI P., 2000, *Nuova scena italiana: il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi.
- Come si recita in galera? Knastfestival a Berlino*, 2000, in "Catarsi. Teatri delle diversità", V, n.n. 13/14, p. 67.
- CONCATO G. (a cura di), 2002, *Educatori in carcere: ruolo, percezione di sé e supervisione degli educatori penitenziari*, Milano, Unicopli.
- COPPOLA C., 1999, *Il ruolo del centro di servizio sociale nel contesto comunitario*, in BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, pp. 211-248.
- CORBIDGE M. (a cura di), 2001, *Il nuovo Bollate*, in "Le Due Città", II, n. 1, pp. 52-55.
- CORBIDGE M., 2002a, *L'isola oltre il cancello*, in "Le Due Città", III, n. 5, pp. 4-13.
- CORBIDGE M., 2002b, *San Vittore. Quale destino?*, in "Le Due Città", III, n. 1, pp. 16-20.

- CORBIDGE M., 2002c, *Tre comici a San Vittore*, in "Le Due Città", III, n. 2, pp. 69-71.
- COREZZOLA M., 1998, *Musica e teatro nelle carceri*, in "Polis", IV, n. 40, pp. 4-5.
- COREZZOLA M., 1999, *Libera Mente in scena*, in "Polis", V, n. 54, pp. 8-10.
- COREZZOLA M., VIO C. (a cura di), 2000, *Racconti d'estate*, in "Polis", VI, n. 65, pp. 4-9.
- COSTA E. (a cura di), 2001, *Carcere, emozioni, trasgressioni*, Roma, Cic edizioni Internazionali.
- CRIPPA V., 1996, *Arriva in carcere una "Tempesta"*, in "Corriere della Sera", 16 novembre, p. 53.
- CRIVELLI A., *Omaggio a uno Psicoterapeuta con i piedi per terra*, in www.siab-online.it, in data 28/05/2003.
- Crocco, Jesse James della Basilicata racconta il suo dramma*, 2003, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VIII, n. 26/27, p. 54.
- CRUCIANI F., FALLETTI C. (a cura di), 1986, *La civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino.
- CUMINETTI B., 2000, *Dalla parte del teatro*, in BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S. (a cura di), 2000, pp. 197-218.
- CUNDO P., 1994, *A partire dal corpo*, in BOSI A., CUNDO P., 1994, pp. 49-74.
- CURCIO R., TALENTINO N., 2001, *Nella città di Erech*, Cuneo, Sensibili alle foglie.
- CUTAIA O., 1997, *Teatro e carcere*, in "Etinforma", II, n. 6, p. 19.
- Dal diario di Annet Henneman*, 1992, in GIANNONI M. T. (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Piombino, Traccedizioni, pp. 39-44.
- DALIO R., 1998, *Ragazzi fuori dal carcere diventano attori e clown*, in "L'Unità", 25 luglio, p. 8.
- DALL'ASTA A., 2003, *Captivi*, in *Captivi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, s. p.
- DALLA PALMA S., 2001, *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita e Pensiero.
- DAMASIO A., 1996, *L'errore di Cartesio. Emozione, Ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, (tr.it. di *Descartes' error, Emotion, Reason, and The Human Brain*, s.l., Antonio R. Damasio, 1994).
- DAMASIO A., 2000, *Emozione e Coscienza*, Milano, Adelphi, (tr. It. di *The feeling of what happens. Body and Emotion in the making of consciousness*, s.l., Antonio R. Damasio, 1999).
- DAMASIO A., 2003, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milano, Adelphi, (tr.it. di *Looking for Spinoza. Joy, sorrow and the Feeling Brain*, s.l., Antonio R. Damasio, 2003).
- D'AMBROSIO M., 2002, *Concilio d'amore, Dio e diavolo dietro le sbarre. Al carcere di Bollate la compagnia Estia mette in scena l'opera di Panizza*, in "Il Giornale Milano", 28 novembre, p. 54.
- D'AMBROSIO M., 2003, *"Dal tuo sangue", i detenuti di Bollate vanno in scena*, in "Il Giornale", 3 dicembre 2003, p. 54.
- D'AMBROSIO M., 2004, *a Bollate il teatro è in carcere*, in "Il Giornale", 29 febbraio, p. 47.

- D'ANGELLA F., 2000, *Abilitare alla vita attiva. Teorie in uso negli interventi di inserimento lavorativo*, in "Animazione sociale", XXX, n. 6/7, pp. 17-24.
- DAMOLI E., LOVATI A., 1994, *Carcere e società*, Casale Monferrato, Piemme.
- Da Milano a Manchester*, 1997, in "Catarsi.Teatri delle diversità", anno II, n. 1, p. 14.
- DELL'ACQUA G., 1999, *Teatro, soggetti, istituzioni*, in *Dentro fuori. Fora Dins, Dedans Dehor. Incontro europeo di teatro carcere Padova 9-13 dicembre 1999*, Padova, Tam Teatromusica, pp. 53-56.
- DE MARINIS M., 1983, *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher.
- DE MARINIS M., 1997, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher.
- DE MARINIS M., 2000, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Strumenti Bompiani.
- DE MARINIS M., 2001, *Il mimo contemporaneo e la riscoperta del corpo*, in ALONGE R, DAVICO BONINO G. (a cura di), 2000-2003, vol. III, pp. 1095-1114.
- Dentro fuori. Fora Dins, Dedans Dehor. Incontro europeo di teatro carcere Padova 9-13 dicembre 1999*, 1999, Padova, Tam Teatromusica.
- DE PAOLINI DE VECCHIO E., 1993, *Shakespeare contro l'ergastolo. Bologna continua l'esperienza teatrale*, in "La grande promessa", n. 500/501, pp. 20-21.
- DE PAS M., 1996, *Shakespeare appassiona i detenuti attori. Ariel e Prospero dietro le sbarre*, in "l'Unità", venerdì 4 luglio, (archivio Donatella Massimila).
- DESIDERATO G., 2000, *Esercizi di stile su prigione e matti*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VIII, n. 25, p. 18.
- DE STEFANO C., PACE O. (a cura di), 2002, *Happening tra le sbarre*, in "Cartebollate", n. 1, pp. 9-10.
- Diario di viaggio da luoghi reclusi*, 2001, in "Catarsi.Teatri delle diversità", VI, n. 18, p. 49.
- DI GIACOMI C., a.a.1995-1996, *Il teatro in carcere. Esperienze recenti a Modena con il Teatro Reon*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, relatore: prof. Claudio Meldolesi.
- D'INCÀ R., 1998, *Lucignolo dark boy nel carcere di Arezzo*, in "Hystrio", XI, n. 3, p. 113.
- D'INCÀ R., 2002, *In scena si supera la pena*, in "Hystrio", XV, n. 2, p. 43.
- DORIA C., *Concilio d'amore*, in "Cartebollate", dicembre 2002, n. 1, pp. 8-9.
- DORON-DOROFTEI P., s.a., *Per una presentazione del metodo*, in www.feldenkrais.it/letture/, in data gennaio 2004.
- DOTTO G., 2002, *Anche se "dentro", va in scena la vita*, in "Il Giorno", 28 novembre, (archivio E.S.T.I.A.).
- DRAGONE M., 2000, *Esperienze di teatro sociale in Italia* in BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S. (a cura di), pp. 61-123.

- DUPONT L., 1992, *A proposito di un cerchio*, in ALLEGRO P., *Il cerchio nell'isola*, Padova, Tam Teatromusica, pp. 53-56.
- EMILIO F., 2003, *La mia scoperta dell'arte*, in "Cartebollate", n. 3, p. 10.
- EUSEBI L. (a cura di), 1989, *La funzione della pena: il commiato da Kant a Hegel*, Milano, Giuffrè.
- EUSEBI L., 1990, *La pena in crisi*, Morcelliana, Brescia.
- FACCHINELLI C., 1995, *Il convegno di Milano "Theatre and prison". "Il teatro mi ha aperto le porte della prigione"*, in "Hystrio", VIII, n. 1, pp. 36 -38.
- FACCHINELLI C., 1997, *Milano: superare le barriere. Un laboratorio teatrale nel carcere minorile "C.Beccaria"*, in "Sipario", n. 573, p. 35.
- FACCHINELLI C., 1999a, *Don Chisciotte, dentro e fuori*, in "Sipario", n. 599, p. 45.
- FACCHINELLI C., 1999b, *Oltre le sbarre*, in "Sipario", n.599, pp. 44-47.
- FACCHINELLI C., 1999c, *Ticvin: la follia e la libertà*, in "Sipario", n. 599, p. 46.
- FANELLI C., 2002, *A Paola, con Collodi alla scoperta del teatro*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 24, pp. 48-49.
- FARETTI E. S., PACE O., 2003, *Crt: una bella avventura*, in "Cartebollate", n. 4, p. 8.
- FAZZIOLI E., 2001, *Ordinamento penitenziario*, in COSTA E. (a cura di), 2001, pp. 44-55.
- FELDENKRAIS M., 1991, *Il metodo Feldenkrais- conoscere se stessi attraverso il movimento*, Como, Ed.Red, (tr.it. di *The Potent Self*, San Francisco, Harper & Row, 1985).
- FELDENKRAIS M., 1992, *Conoscersi attraverso il movimento*, Milano, Celuc libri, (tr.it. di *Awareness through movement; health exercises for personal growth*, New York, Harper & Row, 1972).
- FELDENKRAIS M., s.a., *Mente e corpo*, in <http://www.feldenkrais.it/letture/>, in data gennaio 2004.
- FIASCHINI F., 2000, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, in BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S., (a cura di), 2000, pp. 275-305.
- FORNASARI L., 2001, *Tra Gianfranco Pedullà e Luigi Nanni: due straordinari modi di interpretare il Woyzeck di Buchner in teatro e in pittura*, in <http://www.mercantesite.com/mercante-online-feb-2001/4.htm>, in data gennaio 2004.
- FOSCHI G., 2003, *Il carcere e la fotografia*, in *Captivi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, s. p.
- Fotografia in carcere*, 2003, in *Captivi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, s.p.
- FOUCAULT, 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, (tr.it. di *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Editions Gallimar, 1975).
- FROME S., 2001, *The Actors' Studio*, Jefferson, Mc Farland & company.
- FUSANI C., 2004, *Condannati, ma liberi di recitare*, in "La Repubblica", 24 gennaio 2004, p. 25.

- GALIMBERTI U., 1983, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli
- GALIMBERTI U., 1992, *Dizionario di psicologia*, Torino, Utet.
- GALLO E., RUGGIERO V., 1989, *Il carcere immateriale*, Torino, Sonda.
- GALVANI G., 2002, *Le compagnie della diversità fanno scoprire il mondo*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", n. 21, pp. 25-30.
- GAMELLI I., 2001, *Pedagogia del corpo. Educare oltre le parole*, Roma, Meltemi.
- GARLAND D., 1999, *Pena e società moderna*, Milano, Il Saggiatore, (tr. it. di *Punishment and modern society*, Oxford, Clarenton Press, 1990).
- GATTI R., 1996, *Lavorare con i tossicodipendenti*, Milano, Franco Angeli.
- GIACCHE' P., 2003, *Teatro Prigioniero*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VIII, n. 25, pp. 13-15.
- GIANNONI M. T. (a cura di), 1992, *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale al carcere di Volterra*, Piombino, Traccedizioni.
- GIANNONI M. T., 1992, *La scena rinchiusa*, in GIANNONI M. T. (a cura di), 1992, pp. 12-14.
- GIANQUITTO C., 1998a, *La parata della Nave dei Folli*, in "Magazine 2. Giornale di San Vittore", III, n.1, pp. 21-23.
- GIANQUITTO C., 1998b, *Teatro*, in "Magazine 2. Giornale di San Vittore", III, n. 2, p. 20.
- GIANQUITTO C., 1998c, *Il viaggio continua*, in "Magazine 2. Giornale di San Vittore", III, n. 2, p. 20.
- GIRARD R., 1986, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, (tr.it di *La Violence et le sacré*, Paris, Editions Bernard Grassé, 1972).
- GIUGGIOLI MASSIMO, 2001, *Capriole tra le stelle*, Saronno, Monti.
- GLADSTONE P. & MCLEWIN A., 2000, *Arts on the out. The on road guide to arts opportunities for ex-offenders*, Canterbury, The Unit for arts and offenders publications.
- GOFFMAN E., 1968, *Asylums. Le istituzioni sociali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi (tr.it. di *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York, Anchor books, Doubleday & Company, 1961).
- Goffman e Foucault*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 10.
- GONIN D., 1994, *Il corpo incarcerato*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, (tr.it. di *La santé incarceree. Médecine et condition de vie en detencion*, s.l., L'Archipel, 1991).
- GORDON M., 1980, *Actor's studio*, in ATTISANI A. (a cura di), 1980, pp. 335-336.
- GORE G., LOUPPE L., 2000, *Effervescence and tradition in French dance*, in GRAW A., JORDAN S., 2000, pp. 28-45.
- GOZZINI M., 1988, *Carcere perchè, carcere come*, Firenze, Edizioni Cultura della Pace.
- GRAW A., JORDAN S., 2000, *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, London, Routledge.

- GREGORI M. G., 1996a, *Baratto di emozioni tra i muri della galera*, in "l'Unità", domenica 1 dicembre, p. 24.
- GREGORI M. G., 1996b, *Strehler parla di teatro a San Vittore*, in "l'Unità", lunedì 18 novembre, p. 10.
- GREVI V., GIOSTRA G., DELLA CASA F., BERNASCONI A., 2000, *Ordinamento penitenziario: commento articolo per articolo*, Padova, Cedam.
- GROTOWSKI J., 1970, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, (tr. it. di *Towards a Poor Theatre*, s.l., Jerzy Grotowski and Odin Theatrets Forlag, 1968).
- Gruppi di lavoro*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 4-5, p. 13.
- GUARDENTI R., 2000, *L'industria dello spettacolo: il teatro in Francia nel secondo Ottocento*, in ALONGE R., DAVICO BONINO G. (a cura di), 2000-2003, vol. II, pp. 513-564.
- GUNTER M., 1985, *Alfred Wolfshon. 1896-1962*, in www.roy-hart.com/written.htm.
- HART R., 1967, *How a voice gave me a conscience*, in www.roy-hart.com/written.htm.
- HART R., s.a., *Who was Roy Hart*, in www.roy-hart.com/written.htm.
- HART R., MONLEON J., s. a., *The Spanish interview*, in www.roy-hart.com/written.htm.
- HENNEMAN A., 1992, *Momenti di libertà*, in GIANNONI M. T., (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Piombino, Traccedizioni, pp. 35-37.
- Il baratto dell'Odin a San Vittore*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 21.
- Il carcere trasparente: primo rapporto nazionale sulle condizioni di detenzione*, 2000, Roma, Associazione Antigone, Castelvechi.
- Il teatro a Rebibbia*, 2003, in "Le Due Città", in www.leduecitta.com/articolo.asp
- I "negri" di Punzo dentro e fuori della Fortezza, 1997, in *Il Patalogo Venti. Annuario 1997 dello spettacolo. Teatro, Milano, Ubulibri, pp. 178-179.*
- I numeri*, 2003, in "Cartebollate", n. 4, p.15.
- I numeri*, 2004, In "Cartebollate", n. 5, p.12.
- I pescecani di Punzo*, 2003, in "Le due città", IV, n. 7/8, p. 50.
- I pugni nel muro. Linguaggio e frammenti di vita dei detenuti del carcere di San Vittore*, 2001, Piacenza, Editrice Berti.
- Il tempo creativo. 2° convegno europeo Teatro e carcere*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 15.
- ISIDORI E., 2002, *La pedagogia come scienza del corpo*, Roma, Anicia.
- Istituti con laboratori teatrali-musicali attivi nell'anno 2003 e numero detenuti partecipanti*, in [www.giustizia .it/ministro/uffstampa/](http://www.giustizia.it/ministro/uffstampa/), in data 29/01/2004.

ITALIA M.C., 2000, *Esperienze teatrali nell'area del disagio psichico. Il teatro tra risocializzazione, integrazione e cura*, in BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S., (a cura di), 2000, pp. 149-183.

JENNINGS S., 1993, *Art therapy and dramatherapy: masks of the soul*, London, Kingsley Publisher.

JENNINGS S., CATTANACH A., MITCHELL S., CHESNER A., MELDRUM B., 1994, *The handbook of dramatherapy*, London and New York, Routledge.

Judith Malina: cambiare il sistema, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p.16.

Laboratorio teatro. IPM Beccaria, 1996, Milano, Associazione Interdisciplinare Delle Arti.

LATTANTI BATTISTACCI F., 1982, *Quando si finisce in carcere: appunti di un agente di custodia*, Assisi, Cittadella.

L'autore di "Shooting Romeo e Giulietta", Philippe Talard, regista e coreografo, in www.giustizia.it/ministro/uffstampa/, in data 29/01/2004.

LAVAZZA S., "Cara" droga. Cannabis, ecstasy, cocaina, eroina e "nuove droghe", Milano, Franco Angeli.

Lettera aperta, 2003, in "Cartebollate", n. 4, p. 22.

Linee generali protocollo d'intesa tra il ministro della Giustizia e il ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2004, in www.giustizia.it/ministro/uffstampa/, in data 29/01/2004.

LIOTTI A, a.a. 1991-1992, "Animazione e rieducazione". *L'esperienza teatrale in ambito carcerario: l'esperienza di Padova*, tesi della Scuola Superiore di Comunicazioni Sociali dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore: prof. Sisto Dalla Palma.

LOTITO P., 1991, *Teatro dietro le sbarre al Verdi*, in "Il Giorno. Cronaca di Milano", 26 ottobre, p. 25.

LOWEN A., 1978, *Il linguaggio del corpo*, Milano, Feltrinelli, (tr.it., *Physical dynamics of character structure*, New York, Grune & Stratton, 1958)

LOWEN A., 1991, *Bioenergetica*, Milano, Feltrinelli, (tr. it. di *Bioenergetics*, New York, Coward, McCann & Geoghegan, 1975).

LOWEN A., 1982, *Paura di vivere*, Roma, Astrolabio (tr.it. di *Fear of life*, New York, Macmillan, 1980)

Macbeth come problema di identificazione a Volterra, 2000, in Il Patalogo ventitré. Annuario 2000 del teatro, Milano, Ubulibri, pp. 287-288.

MAUCERI E., 2001, *Pedagogia e contesto penitenziario: alcune riflessioni sul significato e il ruolo dell'educazione in prigione*, in "Rassegna penitenziaria e criminologia", V, nn. 1-3, pp. 295-322.

MC CAMISH M., 2001, *A view from USA*, in www.prisonartsfoundation.com/html/, in data 29/01/2004.

MAGNO G., 1996, *Il carcere apre al teatro*, in "Etinforma", II, n.1, p.7.

- MAGRIN M.E., PIRRO D. (a cura di), 2003, *Normalità e devianza: definizioni culturali*, Milano, Franco Angeli.
- MAIDECCHI D., 2002, *La rieducazione del condannato tra carcere e alternative*, in "Rassegna penitenziaria e criminologia", VI, nn. 1-2, pp. 75-103.
- MALCOVATI F., 1980, *kostantin Sergeevič Stanislavskij*, in ATTISANI A. (a cura di), 1980, pp. 299-301.
- MALINA J., 1995, *Teatro e carcere. Chiarezza e realismo. "The brig": dal Living a Volterra*, in "Primafila", n. 6, aprile, pp. 105-106.
- MANCA G., 1999, *Disagio, emarginazione e devianza nel mondo giovanile*, Roma, Bulzoni.
- MANCUSO R., 2001, *Scuola e carcere: educazione, organizzazione e processi comunicativi*, Milano, Franco Angeli.
- MANNA A., 1997, *L'imputabilità e i nuovi modelli di sanzione: dalle "finzioni giuridiche" alla "terapia sociale"*, Torino, Giappichelli.
- MARCHINO L., 1995, *La bioenergetica: anima e corpo*, Milano, Xenia.
- MARGARA S., 2003, *Della sicurezza*, in "Dignitas. Percorsi di dignità e giustizia", n. 2, pp. 20-26, (supplemento a "Servir Centro Astalli", 2003, n. 7).
- MARGARA A., *Linee di tendenza delle politiche penali e penitenziarie in Italia*, in CELLENTANI O., PIROMALLI S. (a cura di), 1996, pp. 51-63.
- MAROTTA G., 1995, *Immigrati: devianza e controllo sociale*, Padova, Cedam.
- MAROTTA G., 2003, *Straniero e devianza: saggio di sociologia criminale*, Padova, Cedam.
- MARTELLI A., ZURLA P. (a cura di), 1995, *Il lavoro oltre il carcere*, Milano, Franco Angeli.
- MARTINAZZOLI M., 2003, *Qualcosa di meglio del diritto penale?*, in "Dignitas. Percorsi di dignità e giustizia", n. 2, giugno, pp. 15-20, (supplemento a "Servir Centro Astalli", 2003, n. 7).
- MARTINI C. M., 2003, *Non è giustizia: la colpa, il carcere e la parola di Dio*, Milano, Mondadori.
- MARTINI C. M., ZAGREBELSKY G., 2003, *La domanda di giustizia*, Torino, Einaudi.
- MASSIMILLA D., 1995, *Adesso per il teatro nel carcere è necessario un progetto pilota*, in "Hystrio", VIII, n. 1, p. 38.
- MASSIMILLA D., 1997, *Le esperienze di Ticvin*, in "Catarsi.Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 1.
- MASSIMILLA D., 2001, *Travel diary from placet of imprisonment*, in www.prisonartfoundation.com/html/, in data 29/01/2004.
- MATHIESEN T., 2000, *Prison on trial*, Winchester, Waterside Press.
- MAZZINI R., 1990, *Teatro negli spazi della follia e del crimine*, in "Animazione sociale", n. 27, pp. 73-79.
- MAZZINI R. (a cura di), 1993, *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del Teatro dell'Oppresso*, Molfetta, La Meridiana.

- MAZZINI R., 2003a, *Le sbarre dentro di noi. Un'esperienza di teatro dell'oppresso fuori dal carcere sul carcere*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VIII, n. 25, pp. 16-18.
- MAZZINI R., 2003b, *Si sperimenta il metodo Boal a Pesaro e a Macerata Feltria*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VIII, nn. 26/27, pp. 36-37.
- MELCHIORRE V., 1983, *Corpo e persona*, in MELCHIORRE V., CASCETTA A. (a cura di), 1983, pp. 27-54.
- MELCHIORRE V., CASCETTA A. (a cura di), 1983, *Il corpo in scena*, Milano, Vita e Pensiero.
- MELCHIORRE V., 1984, *Il corpo*, Brescia, La Scuola.
- MELDOLESI C., 1994, *Immaginazione contro emarginazione*, in "Teatro e storia", IX, n. 1, pp. 41-68.
- MELDOLESI C., 1997, *Reclusi e uomini di teatro, un'altra scuola istituzionalizzabile?*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, pp. 11-12.
- MELOSSI D., 2002, *Stato, controllo sociale e devianza: teorie criminologiche e società tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Mondadori.
- MILONE F., 1997, *In scena con noi*, in "Magazine 2.Giornale di San Vittore", II, n. 3, p. 16.
- MINOIA V. (a cura di), 1997a, *Dentro la Fortezza*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, pp. 19-20.
- MINOIA V., 1997b, *Jean Genet e la morale del male e del criminale*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p.27.
- MINOIA V., 2003, *Detenuti e spettatori ballano insieme a Volterra*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VIII, n.26/27, pp.52-53.
- MINOTTI R., 1995, *Gli istituti di pena dove si fa teatro. I detenuti di Volterra ora vanno in tournée*, in "Hystrio", VIII, n. 1, p. 42
- MOLTMANN-WENDEL E., 1994, *Il mio corpo sono io. Nuove vie verso la corporeità*, Brescia, Queriniana, (tr. it. di *Mein Körper bin Ich. Neue Wege zur Leiblichkeit*, Gütersloh, Gütersloher, Verlagshaus).
- MONASTRA G., 2004, *A passo di danza tra le sbarre: in tredici scoprono Shakespeare*, in "La Repubblica", 24 gennaio, p. 25.
- MONETINI S., 2003, *La cartella personale del detenuto: alcuni aspetti problematici nella gestione del fascicolo dell'osservazione e del trattamento*, in "Rassegna italiana di criminologia", XIV, n. 1, pp. 117-190.
- MONLEON J., 1971, *Roy Hart speaks*, in www.roy-hart.theatre.com.
- MORETTI V. (a cura di), 2002, *Riflessioni in prima persona*, in "Polis", VII, n. 83, p. 20.
- MOSCONI G., 1998, *Dentro il carcere, oltre la pena*, Padova, Cedam.
- Mostra alla Galleria San Fedele*, 2003, in "Cartebollate", n. 5, pp. 15-16.

MOZZANICA CARLO M., 2002, *Marginalità e devianza: itinerari educativi e percorsi legislativi*, Saronno, Monti.

Muri in technicolor, 2002, in "Cartebollate", n. 2, p. 10.

MUTALIPASSI T., COREZZOLA M., 1998, *La cultura senza sbarre*, in "Polis", IV, n. 37, pp. 14-17.

NAVA G., 1998, *Teatro degli affetti. Azione, costruzione e progetto dell'arte teatrale*, Sugarco edizioni.

Noi...il clown, 1990, Torino, Elle Di Ci.

NOLL P., 1989, *La fondazione etica della pena*, in EUSEBI L. (a cura di), 1989, pp. 29-55.

OLDANI S., a.a. 2002-2003, *Roy Hart Theatre*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore: prof. Sisto Dalla Palma.

OLIVERIO A., 1995, *Biologia e filosofia della mente*, Bari, Laterza.

OLIVERIO A., 2001, *L'intelligenza del corpo*, in CALISSANO P. (a cura di), 2001, pp. 73-90.

Ottanta Direttori rispondono, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 4-5, p. 13.

OTTOLENGNI V., 2004, *Shakespeare per ballare anche dietro le sbarre*, in "Il Mattino", 26 gennaio, p. 17.

P.E., 2000, *Con I trampoli si vola fuori dalla prigione*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", V, n. 15, p. 50.

PACE O., DE STEFANO C. (a cura di), *Happening tra le sbarre*, in "Cartebollate", dicembre 2002, n. 1, pp. 9-10

PAGANO L., 1997, *Nasce dall'impegno costante il rapporto tra dentro e fuori*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, pp. 21-22.

PAGANO L., 1998, *Teatro in carcere. Come in carcere si diventa attori*, in "L'Osservatorio. La voce di Milano", II, n. 14, p. 13.

PALMA, BARBIERI, TAMPONI, PUNZO A., 1995, *Buoni e cattivi in carcere*, in "La terra vista dalla luna", n. 3, pp. 21-38.

PANIZZA O., 1989, Dal diario di un cane e altri scritti, *Salarino, L'Affranchi*, (tr.it. di *Aus dem Tagebuch eines Hundes, Leipzig, Friedrich, 1892.*)

PANIZZA O., 1990, *Psychopatia criminalis*, Milano, Spirali, 1990, (tr. It. di *Psicopatia Criminalis*, Zürich, Züricher Discussionem, 1898).

PANIZZA O., 1991, *Il concilio d'amore e altri scritti*, Milano, Es, (tr. It. di *Das Liebeskonzil*, Zürich, Peterson Press, 1895).

PANIZZA O., MORALDO S. (a cura di), 2001, *La fabbrica di uomini e altri racconti*, Milano, Moraldo, Tronchida

- PANIZZARI G., 1990, *Il sesso degli angeli: nei labirinti della sessualità carceraria*, Milano, ed. Kaos.
- PANZERI F., 2003, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi.
- PARDO E., 2000a, *Electricity in Hell*, in www.pantheatre.free.fr/pages/writings_genesi.htm.
- PARDO E., 2000b, *Panic chronicle*, in www.pantheatre.com.
- PARDO E., 2002, *Figuring out voice: object, subject, project*, in www.pantheatre.free.fr/pages/writings.htm.
- PEAKER A., 2000, *Handbook for artists. A practical guide to work in prison*, Canterbury, The unit for the arts and offenders publication.
- PEDRINAZZI A., 2002, *Il "Probation system" e la sua applicazione*, in "Dignitas", n. 1, 2002, pp. 57-61, (supplemento a "Servir Centro Astalli", 2002, n.11/12).
- PEDRINAZZI A., 2003a, *Dal mondo dei vivi*, in *Captivi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, s. p.
- PEDRINAZZI A., 2003b, *Di padre in figlio: il progetto Bollate*, in "Le due città", IV, n. 9, pp. 60-62.
- PEDRINAZZI A., 2003c, *Le misure alternative in europa. Principi ispiratori e linee operative*, in "Dignitas. Percorsi di dignità e giustizia", n. 2, pp. 54-60, (supplemento a "Servir Centro Astalli", 2003, n. 7).
- PEDULLÀ G. (a cura di), 1997, *La scena inutile. Quattro anni di esperienza teatrale nella casa circondariale di Arezzo*, Firenze, Festina Lente.
- PEDULLÀ G., 2003, *Il teatro in carcere non è un "genere"*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VIII, n. 26/27, pp. 48-51.
- PEGORARO R., CESARO O., BACCARO L., 2001, *Pene ed etica: quale senso?*, in "Rassegna penitenziaria e criminologia", V, nn. 1-3, pp. 151-173.
- Per altri mari*, 1996, in "Magazine 2. Giornale di San Vittore", I, n. 2, p. 13.
- PICCONI STELLA S., 1999, *Droghe e tossicodipendenza*, Bologna, Il Mulino.
- PIROMALLI S., 1996, *Premessa: Tra carcere e territorio. Il ruolo e le problematiche dell'assistente sociale nell'attuazione della riforma penitenziaria*, in CELLENTANI O., PIROMALLI S. (a cura di), pp. 15-25.
- PISATI M., 2003, *Il progetto Orfeo*, in "Cartebollate", n. 5, pp. 20-21.
- PITCH T., 1996, *Le politiche penali e penitenziarie tra permissivismo e repressione*, in CELLENTANI O., PIROMALLI S. (a cura di), pp. 64-72.
- PLACELLA A., 1997, *Sperimentazioni a Nisida, sulle orme di Eduardo*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 25.
- POLI M., 1996, *L'inferno del carcere recitato dai detenuti*, in "Corriere della Sera", 13 marzo, p. 42.
- PONTREMOLI A. (a cura di), 1997, *Drammaturgia della danza: percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis.

- PONTREMOLI A., 1997, *Per una drammaturgia coreutica*, in PONTREMOLI A. (a cura di), 1997, pp. 13- 36.
- PONTREMOLI A., 2001, *Il corpo ritrovato: la danza moderna e contemporanea*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, III, Torino, Einaudi, pp. 961-1012.
- PORFIRIO T., 2003, *Ruolo degli educatori e relazioni di sintesi*, in "Cartebollate", n. 5, pp. 18-19.
- POZZI E., 1998, *Ai margini del convegno su teatro e carcere*, in "Magazine 2. Giornale di San Vittore", III, pp. 10-11.
- POZZI E., MINOIA V., (a cura di), 1999, *Di alcuni teatri della diversità*, Cartoceto, ANC Edizioni.
- POZZI E., 2002a, *Va in scena l'amnistia. O no?*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 24, p. 4.
- POZZI E., 2002b, *Volterra. I quindici anni della Compagnia*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 24, p. 4.
- Presto opereremo in consorzio*, 2004, in "Corriere lavoro", 27 febbraio, p. 17.
- PRINA F., 2003, *Devianza e politiche di controllo: scenari e tendenze nelle società contemporanee*, Roma, Carocci.
- PRIVITERA S., 2002, *L'esperienza svizzera, in particolare quella del Canton Ticino*, in www.ristretti.it/, in data gennaio 2004.
- Professionisti del networking a Bollate*, 2003, in "Le due città", IV, n. 4, p. 46.
- Progetto Cayenna: detenuti in rete*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 2, p. 27.
- Protocollo d'intesa tra il Ministero di Grazia e Giustizia-Ufficio centrale per la Giustizia Minorile e l'ETI (Ente Teatrale Italiano)*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 26
- PROVVEDINI C., 1996, *A San Vittore va in scena il "teatro d'evasione"*, in "Corriere della Sera", 27 novembre, p. 45.
- Punto a capo*, 2003, in "Cartebollate", n. 5, p. 20.
- PUNZO A., 1997, *Volterra, ovvero i teatri dell'impossibile*, in "Etinforma", II, n. 5, p. 15.
- PUNZO A., 1998, *Limite e resistenza*, in BERNAZZA L., VALENTINI V. (a cura di), 1998, pp. 47-51.
- PUPPA P., 1990, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Bari, Laterza.
- Quando il corpo parla*, 1999/2000, in "Polis", V, n. 56/57, pp. 9-10.
- QUADRI F., 1992, *Le prigionie del teatro*, in GIANNONI M. T. (a cura di), 1992, pp. 16-19.
- QUADRI F., 1994, *Per riflettere sulla violenza: il Marat Sade in tournée*, in "La grande promessa", nn. 513-514, pp. 36-39.
- QUADRIO A., COLUCCI F., 1998, *Bei delitti e belle pene: devianza, colpa e punizione: per una lettura psicosociale*, Milano, Unicopli.

- Quei "negri" della Compagnia della Fortezza*, 1996, in *Il Patalogo Diciannove. Annuario 1996 dello spettacolo*. Teatro, Milano, Ubulibri, pp. 171-173.
- RACITI A., 2001, *Le attività lavorative svolte durante l'esecuzione di pene punitive della libertà personale*, in "Rassegna penitenziaria e criminologia", V, nn. 1-3, pp. 265-293.
- RANDI P., SFORNI C., 1997, *Annet Henneman a Volterra*, in "TTR", II, n. 1, pp. 12-13.
- RATTI F., 2003, *Dal tuo sangue*, in "Cartebollate", n. 5, p. 14.
- RAVENNA M., 1997, *Psicologia delle tossicodipendenze*, Bologna, Il Mulino.
- REALE A., 1997, *Cultura e spettacolo nelle carceri*, in "Polis", III, n. 29, p. 5.
- RICCI BITTI PIO E., 1998, *Regolazione delle emozioni e arti-terapie*, Roma, Carocci.
- Rick Cluchey: Beckett mi ha dato la libertà*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 12.
- RISPOLI E., 2003, *Sono andato a giocare con papà*, in "Cartebollate", n. 4, p. 18.
- RIZZO A. (a cura di), 1995, *Il carcere visto dal carcere*, Piombino, Emotion.
- RONCHETTA A., VIGLIANI F., SALZA A., 1976, *Giubilate il teatro di strada. Manuale per fare e disfare un teatro politico d'occasione*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma.
- ROSELLI L., 2002, *Carcere, lavoro e politiche della sicurezza urbana*, in "Dignitas" Percorsi di carcere e giustizia, n.1, pp.72-79, (supplemento a "Servir Centro Astalli", 2002, n. 11/12).
- RUFFINI F., 1993, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, in "Teatro e storia", VIII, n. 2, pp. 209-239.
- RUFFINI F., 2003, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Bari, Laterza.
- RUSSO C. (a cura di), 1997, *Immaginare è meglio che punire. L'esperienza del collettivo Verde nel carcere di Voghera*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 2, p. 26.
- SABATTINI A., 1999a, *Gli anni Cinquanta: l'evoluzione e il cambiamento nel settore minorile. L'avvio delle prime esperienze di servizio sociale nell'area della giustizia*, in BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, pp. 3-21.
- SABATTINI A., 1999b, *La situazione nel settore degli adulti fino al 1975. Introduzione del servizio sociale in carcere in ambiti operativi limitati. Il dibattito internazionale sui problemi penitenziari*, in BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, pp. 23-56.
- SABATTINI A., 1999c, *L'organizzazione del centro servizi sociali per adulti (CSSA)*, in BREDA R., COPPOLA C., SABATTINI A., 1999, pp. 115-174.
- SAMBIN M., 1998, *3° convegno europeo di teatro e carcere: verso il duemila, il cammino di un'utopia concreta*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", (suppl.), III, n. 8, p. VI.
- SANDRO FARETTI E., PACE O., *Le porte si spalancano? Crt: una bella avventura*, in "Cartebollate", settembre 2003, n. 4, p. 8.
- SANTONE G., 1992, *Presentazione*, in ALLEGRO P., *Il cerchio nell'isola*, Padova, Tam Teatromusica.

- SANTORE E., 2002, *Le politiche penali nell'era della globalizzazione*, in "Rassegna penitenziaria e criminologia", VI, n. 3, pp. 75-97.
- SANTORO E., ZOLO D. (a cura di), 1997, *L'altro diritto: emarginazione, devianza e carcere*, La Nuova Italia scientifica.
- San Vittore dal vivo*, 1998, in "Magazine 2. Giornale di San Vittore", III, n. 2, p. 5.
- Sbarre rubate all'agricoltura. Nel carcere di Bollate nasce la cooperativa Centoventi, 2003, in "Cartebollate", n. 4, p. 19.
- SCABIA G., CASINI ROPA E., 1978, *L'animazione teatrale*, Firenze, Guaraldi.
- SCALI M., 2002, *Da porto azzurro in viaggio con "Artuà". Un progetto nella Regione Toscana*, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 24, p. 47.
- SCANNI M., 2004, *La parola d'ordine dev'essere lavoro*, in "Corriere lavoro", 27 febbraio, p. 16.
- SCARCELLA L., DI CROCE D., 2001, *Gli spazi della pena nei modelli architettonici*, in "Rassegna penitenziaria e criminologia", V, nn. 1-3, 341, 376.
- SCHECHNER R., 1984, *La teoria della performance: 1970-1983*, Roma, Bulzoni.
- SCHECHNER R., 1999, *Le magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni.
- SCHININA' G., a.a.1995-1996, *Il teatro dell'oppresso di Augusto Boal: per una drammaturgia del sociale*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore: prof. Sisto Dalla Palma.
- SCHININA' G., 1997a, *Barba e Strehler a San Vittore*, in "TTR", II, n. 1, p. 13
- SCHININA' G., 1997b, *Shakespeare a San Vittore*, in "Sipario", n. 573, p. 88
- SCHININA' G., 1998, *Augusto Boal. Storia critica del teatro dell'oppresso*, Molfetta, La meridiana.
- SEGIO S., 2002, *Carcere e trattamento penale*, in "Dignitas. Percorsi di dignità e giustizia", n. 1, pp. 38-47, (supplemento a "Servir Centro Astalli", n.11/12, 2002).
- SEGRE S., 1998, *La devianza giovanile: cause sociali e politiche di prevenzione*, Milano, Franco Angeli
- SERRA C., 2002, *Il posto dove parlano gli occhi: progetto '78: come comunicare le emozioni anche nel carcere*, Milano, Giuffrè.
- SERRA A., 2002, *Carcere e sessualità*, in www.e-salute.it/e-sessuologia.
- SEVESO L., 2004, *Attori si diventa, anche in cella*, in "Il Giorno", 1 marzo, p. 4.
- SILBER P., 2003, *A snippet from a conversation*, in www.roy-hart-theatre.com
- SILBER P., 2001, *Who was Roy Hart off stage?*, in SILBER P., SILBER-HARRIS C., 2001, *A celebration of life*, Roy Hart Theatre Association, in www.roy-hart-theatre.com
- SILBER P., 2001, *More about Roy's wife, Dorothy*, in www.roy-hart.com/written.htm.

- SOFFRI A., *Il sesso del prigioniero mandrillo*, in www.ristretti.it, in data gennaio 2003.
- Solidarietà a Volterra. L'attività riprende*, 1997, in "Catarsi. Teatri delle diversità", II, n. 1, p. 38.
- SPERONI M., 1995, *Giovani emarginati alla ribalta. Protagonisti i ragazzi della comunità "Oklahoma" e del Beccaria*, in "Corriere della Sera", 9 luglio, p. 39.
- Spettacolo aperto al pubblico a Bollate. Testori alla prova. Gli attori reclusi vincono la sfida*, 2004, in "la Repubblica - Milano", 5 marzo, p. XI.
- STANISLAVSKIJ S., 1968, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari, Laterza.
- STANISLAVSKIJ S., 1963, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi.
- STELLA F., 2002, *Le carceri trasformate*, in "Rassegna penitenziaria e criminologia", VI, Numero speciale, pp. 59-71.
- STRASBERG L., 1990, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo*, Milano, Ubulibri, (tr. it. di *The dream of a passion. The development of the Method*, Boston, Little Brown &C., 1987).
- STRATTA P., 2000, *Una piccola tribù corsara: il teatro di strada in Italia*, Torino, Ananke.
- Su teatro e carcere si prepara a Milano il 3° convegno europeo*, 1998, in "Catarsi. Teatri delle diversità", III, n. 7, p. 25.
- Teatro in carcere a Venezia*, 1999, in "Ristretti", n. 6, pp. 45-48.
- Teatro in carcere: il futuro di Volterra*, 1995, in *Il Patalogo diciotto. Annuario 1995 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, p. 110.
- Teatro in carcere: la Compagnia della Fortezza si difende*, 1995, in *Il Patalogo diciotto. Annuario 1995 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, p.108.
- Teatro per continuare a sperare*, 1994, in "Le voci di dentro", n. 5, p. 15.
- Teatro si può*, 1988, Torino, Elle Di Ci.
- Teatro un modo di vivere*, 1985, Torino, Elle Di Ci.
- Terzo convegno europeo di teatro e carcere. Verso il duemila. Il cammino di un'utopia concreta, 1998, in "Cartasi. Teatri delle diversità", (suppl.), III, n. 8.
- TESTORI G., 1973, *Nel tuo sangue*, Milano, Rizzoli.
- TESTORI G., 1995, *Nebbia al Giambellino*, Milano, Longanesi.
- TESTORI G., 1997, *Opere*, Milano, Bompiani,
- Testori alla prova. Gli attori reclusi vincono la sfida*, 2004, in "La Repubblica", 5 marzo, p. XI.
- THOMPSON J., 1998, *Prison theatre: perspective and practises*, London, J. Kingsley
- THOMPSON J., 1999, *Drama workshops for anger management and offending behaviour*, London, J. Kinsley.

- TOMASINO R., 2001, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palermo, Palombo.
- TONEGATO A., *Amore e carcere*, in www.ristretti.it/, in data gennaio 2004.
- TRANFO F., a.a. 1996-1997, *Teatro a Rebibbia. Ricostruzione e analisi di un'esperienza di teatro in carcere*, tesi di laurea, Università La Sapienza di Roma, Relatore: prof. Lorenzo Tian.
- TURCO A., *La forza del teatro*, in "Le Due Città", III, n. 10, pp. 60-62.
- TURRI M., DORIA C., 2003, *Per non dimenticare*, in "Cartebollate", n. 3, p. 5.
- TUTU D., 1999, *Non c'è futuro senza perdono*, Milano, Feltrinelli.
- Un investimento sul futuro*, 2004, in "Corriere lavoro", 27 febbraio, p. 17.
- Un patto di solidarietà*, 2003, in "Le Due Città", IV, n. 4, pp. 40-41.
- VACANTE G., 2002, *Nasce lo sportello giuridico*, in "Cartebollate", n. 1, p. 6.
- VACCARINO E., 1991, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi.
- VALENTI C., 1999, *Il teatro recluso, ovvero il teatro*, in *Dentro fuori. Fora Dins, Dedans Dehor. Incontro europeo di teatro carcere Padova 9-13 dicembre 1999*, Padova, Tam Teatromusica, pp. 59-63.
- Vita da "tossico"*, 1997, in SANTORO E., ZOLO D. (a cura di), 1997, *L'altro diritto*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, pp. 63-66.
- VIO C. (a cura di), 2001, *Rassegna di musica e teatro*, in "Polis", VI, n. 70, p. 23.
- VIO C. (a cura di), 2002, *La danza che apre alle emozioni. Carcere della Giudecca*, in "Polis", VII, n. 83, p. 19.
- VITTORINI E., 1996, *Carcerati attori, rabbia "da negri"*, in "Corriere della Sera", 26 luglio, p. 29.
- Volterra. I quindici anni della fortezza.*, 2002, in "Catarsi. Teatri delle diversità", VII, n. 24, pp. 4-7.
- Volterra Teatro*, 1997, in *Il Patalogo venti. Annuario 1997 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, p. 123.
- Volterrateatro*, 2003, in *Il Patalogo venticinque. Annuario dello spettacolo 2003. Teatro*, Milano, Ubulibri, pp. 191-192.
- WIESNET E., EUSEBI L. 1989, *Pena e retribuzione: la riconciliazione tradita*, Milano, Giuffrè, (tr. it. di WIESNET E., *Die verratene Versohnung: zum Verhältnis von Christentum und Strafe*, Dusseldorf, Patmos Verlag, 1980).
- WITTUN K., 2001, *Art prison city*, in www.prisonartsfoundation.com/html/berlin.htm, in data 29/01/2004.

MATERIALI E DOCUMENTI:

BENATELLI N., COREZZOLA M., VIO C., 2000, *Il carcere scoppia. Racconto di un'estate calda*, in <http://centrostudi.gruppoabele.org/default.html>.

CAPATO SARTORE M., s.a., *Laboratorio teatrale secondo raggio. Corso di espressività corporea*, relazione inedita sul lavoro svolto nel 1994-1995, dattiloscritto, (archivio Michelina Capato Sartore).

CAPATO SARTORE M., 2001, *Relazione attività educative corporee ad indirizzo teatrale svolte presso il reparto C.O.C.*, dattiloscritto, (archivio Michelina Capato Sartore).

CAPATO SARTORE M., BALDINI S., 2002, *Concilio d'amore*, copione dello spettacolo, (archivio E.S.T.I.A.).

Carcere visibile. Carcere invisibile, 2001-2002, Milano, Sesta Opera San Fedele (archivio dell'autrice della tesi).

Casa di Reclusione di Bollate, 2003, materiale a cura della Direzione del carcere di Bollate, dattiloscritto.

Chi sono io. Gruppo di adolescenti zingari si racconta, 1985, in <http://centrostudi.gruppoabele.org/default.html>.

Concilio d'amore, 2002, Programma di sala dello spettacolo, dattiloscritto, (archivio di E.S.T.I.A.)

Conversazioni con Michelina, 2003, inedito, curato dall'autrice della tesi, (archivio dell'autrice).

Corsi psicoeducazionali attivati dall'Èquipe Psicosocioeducativa per la struttura carceraria all'interno della Casa Circondariale di San Vittore, file concesso in consultazione dagli operatori dell'Unità operativa carceri di Milano, (presso la sede centrale dell'A.S.L. di Milano, in corso Italia).

Dal tuo sangue, programma di sala con rassegna stampa, dattiloscritto, (archivio di E.S.T.I.A.)

Danza che apre alle emozioni, 2002, in <http://centrostudi.gruppoabele.org/default.html>

Dossier informativo sull'attività di animazione teatrale presso la Prigione Scuola di Forlì, 1985, cooperativa di animazione "Il volo" (a cura di), in <http://centrostudi.gruppoabele.org/default.html>

Idee per un "nuovo" carcere. Il progetto Bollate, 2000, Ministero della Giustizia, Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, Provveditorato Regionale per la Lombardia, Incontro inaugurale per l'apertura della Casa di Reclusione di Bollate, venerdì 1 dicembre 2000, Casa di Reclusione di Bollate (materiali, archivio dell'autrice).

Indicazioni di comportamento di un assistente volontario carcerario, 2001, Sesta Opera San Fedele, dattiloscritto, (archivio dell'autrice e in www.gesuiti.it/sestaopera).

L'Opera incompiuta, 2000, programma di sala, (archivio di Donatella Massimilla).

La nave dei folli, 1997, documento letto e firmato alla presenza del Maestro Giorgio Strehler, (archivio di Donatella Massimilla).

La società Umanitaria per San Vittore. Progetto di intervento per i detenuti di San Vittore, 1997, dattiloscritto, (archivio Società Umanitaria).

La Società Umanitaria per San Vittore. Progetto di intervento per i detenuti di San Vittore, 1998, dattiloscritto, (archivio Società Umanitaria).

La riconciliazione che vale la pena. Eugene Wiesnet S. J., 2004, Convegno Centro culturale San Fedele, Milano, 31 gennaio 2004, (Materiali e appunti dell'autrice della tesi).

MASSIMILLA D., s.a., *Diario di lavoro. Periodo 1989-1996*, dattiloscritto, (archivio di Donatella Massimilla).

Materiali inerenti al progetto TEATRODENTRO, 2003, (scritto per la richiesta di finanziamenti alla fondazione Cariplo, archivio E.S.T.I.A.).

Morire di carcere. Suicidi, assistenza sanitaria disastrosa, decessi per cause non chiare, episodi di overdose, in <http://www.dignitas.it/> (dossier realizzato dalla Redazione di Ristretti Orizzonti, rivista del carcere Due Palazzi di Padova). Oppure www.ristretti.it/

PAGANO L, BOCCHINO F., 2000, *Progetto "Nuova Casa Circondariale di Bollate"* , in *Idee per un "nuovo" carcere. Il progetto Bollate*, 2000, Ministero della Giustizia, Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, Provveditorato Regionale per la Lombardia, Incontro inaugurale per l'apertura della Casa di Reclusione di Bollate, venerdì 1 dicembre 2000, Casa di Reclusione di Bollate, (materiali, archivio dell'autrice).

Presentazione di E.S.T.I.A., 2002, in Programma di sala del *Concilio d'amore*, dattiloscritto, (archivio E.S.T.I.A.).

Progetto di formazione e reinserimento sociale detenuti ed ex- detenuti. Attività tecniche per cinema, musica, teatro. Casa circondariale di San Vittore Milano e carcere di Bollate, 2001, dattiloscritto, (archivio E.S.T.I.A.)

Progetto del corso di formazione professionale per macchinista costruttore teatrale con competenze di palcoscenico, file sostituito, in www.monitorweb.it, in data maggio 2003, grazie a Michelina Capato Sartore.

Progetto del corso di formazione professionale per tecnico addetto agli impianti fonici live e luci di palco, file sostituito, in www.monitorweb.it., in data maggio 2003, grazie a Michelina Capato Sartore.

Progetto 1998/1999. Laboratorio di terapie artistiche c/o la comunità di Mornico, dattiloscritto, (archivio di Capato Sartore).

Progetto giovani (III parte), 1981, Comune di Forlì, in <http://centrostudi.gruppoabele.org/default.html>.

South street. Ovvero 6 anni di teatro al Ferrante Aporti, 1980, in <http://centrostudi.gruppoabele.org/default.html>.

Special prison, 2001, in <http://centrostudi.gruppoabele.org/default.html>.

Statuto dell'Associazione non riconosciuta E.S.T.I.A., 2000, (archivio E.S.T.I.A.).

Statuto della cooperativa E.S.T.I.A., 2003, (archivio E.S.T.I.A.).

Struttura dell'Èquipe Psicosocioeducativa, 1995, file concesso in consultazione dall'Unità Operativa carceri di Milano, (presso la sede centrale dell'A.S.L. di Milano, in corso Italia).

Teatro sociale e motivazioni terapeutiche (tra arte e società, tra disagio e civiltà), Convegno – Festival, Crema 26 e 27 settembre 2003, presso il Teatro San Domenico, ideato e organizzato da Fausto Lazzari, dattiloscritto, (Materiali di presentazione degli interventi).

Testo di presentazione dell'associazione E.S.T.I.A., 2002, dattiloscritto, (archivio E.S.T.I.A.).

Tutti sul pequod! Attività teatrale presso l'Ospedale Psichiatrico di Voghera e presso i centri psicosociali dell'USSL 44- Regione Lombardia, dattiloscritto, (archivio Capato Sartore).

VALENTI C., *La fortezza e la scena*, 1996, in <http://centrostudi.gruppobele.org/default.html>.

LINKOGRAFIA:

www.a4offenders.org.uk
www.associazioneantigone.it
www.argommateatro.it
www.art.man.ac.uk/drama/department/research/catr.htm
www.casadeglialfieri.it
www.cetec.it
www.cestim.it
www.communityarts.net/readingroom/resserlinks.php
www.enteteatrale.it
www.escapeartists.co.uk
www.feldenkrais.it
www.fuoriluogo.it/carcere/index.htm
www.gesuiti.it/sestaopera
www.granserraglio.org
www.gruppoabele.org
www.giustizia.it/pcarcere
www.ildue.it/index.htm
www.niccosmo.com/saman
www.nonluoghi.it/carcere.htm
www.pantheatre.com
www.playbacknet.org/interplay/Previousines/Prisonhtm
<http://www.polizia-penitenziaria.it/chisiamo/>
www.prisonartsfoundation.com
www.prisonrefomtrust.org.uk
<http://www.tparte.it/produzioni/prod-ad-woyzeck.html>

www.ristretti.it
www.roy-hart.com
www.siab-online.it
www.tmcrew.org/detenuti/liberiam/info.htm