



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI GUGLIELMO MARCONI

FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE  
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE  
IN PSICOLOGIA

***La persona oltre la maschera***  
*Storia, narrazione e resilienza nell'esperienza teatrale in carcere*

Relatore:

Chiar.<sup>mo</sup> Prof. Giuseppe  
Fabiano

Beatrice Magni

Matr. N°: 0010620

ANNO ACCADEMICO  
2018/2019

*A Gigi e Milù*

*E a tutte le anime belle che  
ho incontrato nella mia vita*

## INDICE

<b>Introduzione .....</b>	<b>4</b>
<b>1. Teatro: narrazione, consapevolezza e creatività.....</b>	<b>7</b>
1.1. Stanislavskij e lo stato d'animo creativo .....	7
1.2. Da Peter Brook a Grotowsky: verso una via negativa per raggiungere l'essenza del Sé .....	12
1.2.1. Il modello di Brook e il processo di individuazione di C.G. Jung ...	16
1.2.2. Grotowski e la funzione terapeutica intrinseca del teatro .....	17
1.3. Eugenio Barba e l'antropologia teatrale .....	24
1.3.1. L'esperienza teatrale di Barba come sintesi espressa delle neuroscienze: neuroni specchio, relazione intersoggettiva e interpersonale.....	29
1.4. La biomeccanica di Mejerchol'd.....	31
1.4.1. Mejerchol'd e le teorie psicologiche di William James .....	36
<b>2. Il teatro in carcere .....</b>	<b>39</b>
2.1. Il trattamento penitenziario e il teatro .....	39
2.2. Brevi cenni sulla nascita del teatro in carcere in Italia .....	43
2.3. Il valore terapeutico dell'attività teatrale.....	47
2.4. Il teatro come opportunità professionalizzante .....	54
<b>3. L'esperienza teatrale in carcere a Bologna: il teatro del Pratello .</b>	<b>59</b>
3.1. L'esperienza del teatro del Pratello presso l'istituto minorile maschile "P. Siciliani" .....	59
3.2. L'esperienza del teatro del Pratello presso la Casa Circondariale 'La Dozza' - sezione femminile.....	71
3.3. L'esperienza del teatro del Pratello presso l'Istituto minorile femminile a Pontremoli.....	74

<b>4. Parlano i protagonisti dell'esperienza del teatro del Pratello: alcune interviste tra Pratello, Dozza e Pontremoli.....</b>	<b>79</b>
4.1. Interviste agli attori ex-detenuti del Pratello .....	79
4.1.1. Punti principali emersi dalle interviste con gli ex-detenuti del Pratello.....	91
4.2. Intervista alle detenute-attrici della Dozza – Sezione femminile adulte	95
4.2.1. Punti principali emersi dalle interviste con le detenute adulte della Dozza.....	99
4.3. Alcune considerazioni finali rispetto alle due tipologie interviste.....	104
4.4. Intervista alla responsabile organizzativa del teatro del Pratello.....	105
4.5. Intervista al regista Paolo Billi.....	115
4.6. Interviste alle operatrici e agli operatori dei laboratori teatrali del Pratello, Dozza e Pontremoli .....	130
4.6.1. Intervista a Viviana Venga, Tutor Laboratori teatro e attrice, realizzata il 13 giugno 2019.....	131
4.6.2. Intervista a Maddalena Pasini, attrice e Tutor Laboratori Teatrali, realizzata il 5 luglio 2019.....	135
4.6.3. Intervista a Filippo Milani, Responsabile dei Laboratori di scrittura per tutti e 3 i progetti (Dozza, Pratello e Pontremoli), realizzata il 10 luglio 2019 .....	139
4.6.4. Intervista a Irene Ferrari, Scenografa del Teatro del Pratello, realizzata il 13 agosto 2019 .....	142
4.6.5. Intervista a Susanna Accornero, aiuto-regista, realizzata il 22 agosto 2019 .....	148
4.6.6. Intervista a Elvio Assuncao De Pererira, coreografo, realizzata l'8 agosto 2019.....	156
4.6.7. Intervista all'ex-magistrato onorario e consulente vittimologa Maria Rosa Dominici .....	162



## **Introduzione**

Obiettivo di questa tesi è raccontare l'esperienza teatrale realizzata in un luogo molto particolare: un'istituzione totale come il carcere, con le sue finalità, la sua organizzazione, le sue contraddizioni. Il taglio dell'analisi che mi propongo di realizzare è ovviamente di tipo psicologico.

In data 17 febbraio 2017 ho partecipato al convegno "*Pericoloso chi?*" organizzato da Psicoradio per festeggiare i 10 anni di lavoro culturale contro i pregiudizi. In questo convegno ho ascoltato con particolare interesse l'intervento di Salvatore Striano, ex detenuto e ora scrittore, attore di teatro e di cinema. Striano ha raccontato come l'attività teatrale in carcere, condotta da Fabio Cavalli presso il carcere di Rebibbia, gli abbia permesso di effettuare la svolta più radicale della sua vita: dall'uso delle pistole alla lettura di Shakespeare. Tutto questo lo racconta nel suo libro autobiografico "*La Tempesta di Sasà*", in cui scrive: "Io avevo bisogno della possibilità, avevo bisogno di qualcuno che credesse in me, che facesse entrare nuovi contenuti nella povertà del carcere".

Ricordo come le sue parole mi abbiano molto emozionata, colpita: Salvatore Striano raccontava qualcosa in cui ho sempre creduto, ovvero che tutte le persone hanno la possibilità di cambiare, qualsiasi sia stata la storia vissuta, il contesto culturale di appartenenza, l'affettività negata. Qualsiasi sia stato il trauma vissuto, esiste la possibilità di ridefinire la propria mappa personale, per raccontarsi un'altra storia, per vivere un'altra possibilità.

In questa tesi ho cercato di restituire proprio questo, partendo dall'analisi della potenza trasformativa del teatro in carcere, nonché del suo intrinseco valore terapeutico.

Nel primo capitolo presento una panoramica, certamente non esaustiva, sui più grandi maestri del teatro di ricerca, di sperimentazione, di avanguardia del '900, da Stanislasky a Grotowsky, da Peter Brook a Eugenio Barba, focalizzando la ricerca sullo straordinario lavoro di consapevolezza corporea e sul processo

creativo che questi maestri operavano ogni giorno con il loro gruppo di attori.

Tale lavoro ha evidentemente delle forti risonanze con la disciplina psicoanalitica: Grotowsky, ad esempio, in una sua intervista rilasciata alla Rai nel 1992, afferma che avrebbe potuto fare qualsiasi tipo di lavoro che gli avesse permesso di conoscere l'altro e se stesso: "a quell'epoca volevo studiare o l'induismo per lavorare sulle diverse tecniche dello yoga o medicina per diventare psichiatra o arte drammatica per diventare regista"<sup>1</sup>.

Nel secondo capitolo illustro poi principalmente il trattamento penitenziario e del teatro, la nascita in Italia del teatro in carcere e alcune esperienze tra le più rilevanti, come quella ormai trentennale di Armando Punzo a Volterra. Tratto qui inoltre l'obiettivo centrale di questa tesi, ovvero dimostrare il valore terapeutico intrinseco del teatro in carcere e riconoscere come possa anche essere professionalizzante, attraverso la testimonianza diretta del responsabile degli *atelier* in cui si impara a costruire le scenografie.

Nel terzo capitolo riporto le esperienze di teatro in carcere del *Teatro del Pratello*, compagnia che lavora all'interno del carcere ormai da vent'anni, prendendo come spunto le tre esperienze che ai fini di questa tesi mi sembravano più interessanti: il laboratorio di teatro e di scrittura all'interno della sezione femminile adulti della Dozza, la Casa Circondariale di Bologna; i laboratori teatrali e i successivi spettacoli realizzati all'interno del Pratello, l'Istituto penale minorile maschile di Bologna; e infine il progetto più recente della compagnia del Pratello, cioè "*Saran rose e fioriranno*", realizzato all'interno dell'Istituto penale minorile femminile di Pontremoli, unico Istituto minorile femminile in Italia.

Nel quarto capitolo, infine, lascio la parola direttamente ai protagonisti di queste esperienze: dalle interviste agli ex-detenuati-attori del Pratello, alle detenute-attrici della Dozza, al regista Paolo Billi e alle operatrici e operatori del Teatro

---

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=zoebHrAqq\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=zoebHrAqq_0)

del Pratello, a questo proposito si specifica che tutte le persone intervistate hanno dato l'autorizzazione a scrivere per intero il loro nome e cognome.



## 1. Teatro: narrazione, consapevolezza e creatività

*Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto – realizzare noi stessi. Non è questo il punto di arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebre in noi lentamente diventa luce. Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci della maschera che ci è imposta dalla vita, il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati – tanto più stridente in quanto personificato negli impulsi intimi, nel corpo, nel respiro di un organismo umano. Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Caritas.*  
(Jerzy Grotowsky, *Per un teatro povero*)

### 1.1. Stanislavskij e lo stato d'animo creativo

Per analizzare e comprendere come l'esperienza teatrale possa rappresentare per chi la vive un momento di nuova consapevolezza di se stessi e del mondo, è necessario partire dal contributo fondamentale di un grande maestro del teatro del '900: Konstantin Sergeevic Alekseev, in arte Stanislavskij, nato a Mosca nel 1863 (due anni dopo l'abolizione in Russia nazione della servitù della gleba).

Agli inizi del '900, in seguito a una grave crisi nervosa provocata dagli eccessivi impegni lavorativi, durante un periodo di convalescenza in Finlandia individuò quale fosse il segreto della grande recitazione: liberare il potenziale creativo della mente. Per ottenere questo risultato il primo passo consisteva nell'elaborazione e nella messa in pratica di efficaci esercizi fisici e psicofisici.

Una delle poche persone che sembrava comprendere l'importanza delle ipotesi elaborate da Stanislavsky fu Leopold Sulerzickij, soprannominato Suler, (un validissimo collaboratore di Stanislavsky, una sorta di avventuriero

pittoresco e inesauribile narratore di storie, nonché beniamino del personale del Teatro d'Arte). Egli propose pratiche fisiche e spirituali (esercizi di yoga) per raggiungere calma, sicurezza e determinazione e liberare la forza vitale che scorre in ogni essere vivente, in modo da poter raggiungere lo stato d'animo creativo.

Nel 1911, mentre era in cura sull'isola di Capri, Stanislavskij riscoprì lo spirito della commedia dell'arte assistendo allo spettacolo di un gruppo di artisti girovaghi. Osservandoli, notò come l'improvvisazione, di cui facevano largo uso recitando, costringesse ciascun attore a mettere in atto un processo creativo - di vera e propria *creazione* - davanti agli occhi del pubblico. La concezione dell'attore come "creatore" dell'azione eseguita sulla scena divenne un punto fondamentale nello sviluppo del suo pensiero e del suo sistema di recitazione.

In Italia Stanislavskij cominciò poi a studiare l'induismo e lo yoga: lo si poteva vedere sovente sulle spiagge di Capri, mentre giocava con i bambini e si esibiva spontaneamente in monologhi comici o in scene tragiche tratte da drammi simbolisti. Per Stanislavskij il rilassamento, la concentrazione e l'ingenuità erano alcuni degli elementi essenziali e originari della nozione di stato d'animo creativo e costituivano i principi di base su cui l'attore doveva impostare il "lavoro su stesso", prima ancora di apprendere le tecniche di recitazione<sup>2</sup>. La memoria emotiva, la comunicazione e il ritmo, benché fossero inseriti negli esercizi in classe svolti dagli allievi della sua scuola di teatro, riguardavano prevalentemente il procedimento individuale e privato della "creazione del ruolo".

Una delle principali scoperte di Stanislavskij fu quindi che un corpo rilassato è dotato di grande potenzialità creativa. Essendo questo un punto centrale per poi comprendere meglio come il lavoro teatrale possa influire in maniera importante sul benessere psicofisico della persona, di seguito viene riportata la

---

<sup>2</sup> Cfr. M.Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pagg. 43-44

descrizione degli esercizi di rilassamento e presa di coscienza che Stanislavskij insegnava e faceva eseguire ai suoi allievi durante gli anni del Primo Studio<sup>3</sup>:

1. Stendetevi supini sul pavimento con il viso rivolto verso l'alto. Contraete per un po' di tempo tutto il corpo, poi rilassate soltanto i muscoli del lato destro. Nei dieci minuti successivi osservate la reazione del corpo. Fate attenzione alla tensione che di solito ritorna in alcune parti del lato destro. Cercate di isolare le aree contratte e rilassatele una per volta. Ripetete lo stesso esercizio concentrandovi sul lato sinistro. Poi ripetetelo di nuovo, rilassando tutto il corpo.
2. Seduti su una sedia rilassate completamente le braccia, le gambe e le spalle. Tenendo la testa e il collo dritti, sollevate le braccia sopra la testa e stendete le dita, separandole. Poi chiudete le mani a pugno, quindi riapritele. Cominciate ad accordare l'apertura e la chiusura delle mani con il respiro. Inspirando, aprite il pugno, un dito per volta. Dovete riuscire a fondere armoniosamente il ritmo del respiro e dei movimenti della mano.
3. Eseguite l'esercizio precedente aprendo solo due dita durante l'inspirazione. Poi cercate di creare un nuovo ritmo per le altre tre dita. Aggiungete la musica. Seguendo il ritmo musicale si modificherà nuovamente il ritmo del respiro e dei movimenti della mano.
4. Raccogliete diversi piccoli oggetti dal pavimento, una matita, un quaderno o un anello e osservate quali muscoli sono impegnati. Ripetete l'azione spendendo una quantità minima di energia.<sup>4</sup>

Ci si rende conto, leggendo questi esercizi, di come Stanislavskij avesse già compreso che solo partendo dal rilassamento si possa poi sviluppare lo stato d'animo creativo e di conseguenza una maggiore consapevolezza verso di sé e gli altri; una consapevolezza fondamentale per il ruolo di attore, ma soprattutto per l'arte della vita.

---

<sup>3</sup> Aperto nel 1912, il Primo Studio era una nuova sede, dove una quindicina di giovani attori del Teatro d'Arte potevano provare i nuovi esercizi proposti da Stanislavsky e Suler, dove i giovani attori potevano sperimentare le nuove tecniche, lontano dai membri più conservatori del Direttivo del Teatro d'Arte.

<sup>4</sup> M.Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pag. 44

Altra abilità che l'attore doveva imparare era la capacità di concentrarsi su un'unica sensazione o su un singolo oggetto. Concentrandosi sull'oggetto, infatti, l'attore impara a interessarsene e ciò a sua volta distoglie l'attenzione dell'attore dal pubblico e la proietta direttamente nella realtà della scena. Anche in questo caso, per sviluppare tale capacità Stanislavskij aveva messo a punto una serie di esercizi molto meticolosi, che però in questa sede non approfondiremo. Agli esercizi psicofisici ne facevano seguito altri che avevano come obiettivo l'acquisizione di altre competenze, sempre rivolte al processo creativo, come ad esempio il cerchio creativo, l'ingenuità, l'immaginazione, la memoria emotiva, e via dicendo.

Nell'estate del 1925 Stanislavskij propose nuovi esercizi fisici, che chiamò di "tempo-ritmo", a integrazione del lavoro di analisi testuale. La nozione musicale di ritmo era già presente nella teoria di Stanislavskij, ma fu solo dopo le lezioni tenute allo studio operistico del Bol'soj (1918-1922) che il ritmo divenne un elemento principale del suo lavoro teatrale. Da una parte, il "tempo" consiste nel ritmo generale di vita proprio di un ambiente fisico o culturale: ciascuna nazione, luogo o epoca possiede un proprio tempo o schema temporale. Il "ritmo", dall'altra, nasce dall'attività individuale e varia da persona a persona. Scoprire il tempo-ritmo di una scena aiuta l'attore a calcolare la cadenza e la durata di ciascuna azione del personaggio.

L'intenso lavoro e il ritmo estenuante delle giornate lavorative di Stanislavskij misero di nuovo a dura prova la sua salute: egli si recò quindi in una località termale in Germania per trascorrervi diversi mesi di riposo. Di nuovo a Mosca, nel 1931, formò un gruppo di promettenti discepoli e di veterani del Teatro d'Arte e insieme discussero un piano per una messa in scena innovativa dell'opera satirica dal titolo "*Che disgrazia l'ingegno!*".

Stanislavskij ora sosteneva che l'intero lavoro dell'attore dovesse, fin dall'inizio, trovare il suo cardine nell'azione. L'azione, non l'immaginazione né il

sentimento, costituiva il "materiale" dell'attore. Era questo, in fin dei conti, il più radicale riconoscimento da parte di Stanislavskij. I procedimenti che costituivano il lavoro dell'attore su se stesso e sul personaggio, sperimentati dal 1909 al 1931, erano adeguati ai programmi di laboratorio per formare giovani attori principianti del Teatro d'Arte, ma avendo ora attori professionisti, quei procedimenti non apparivano più adatti.

La nuova attenzione dedicata all'azione divenne così la principale innovazione introdotta da Stanislavskij negli ultimi scritti sul Sistema<sup>5</sup>, che riuscì solo parzialmente a ultimare. Il gruppo che lavorava con lui nell'allestimento di *"Che disgrazia l'ingegno!"* sperimentò un nuovo procedimento a cui fu dato il nome di "metodo delle azioni fisiche".<sup>6</sup> Quest'ultimo veniva insegnato sulla scorta di una semplice scoperta che Stanislavskij aveva accolto da Cechov e dai discepoli di Vachtangov (che a loro volta avevano subito l'influenza di Mejerchol'd<sup>7</sup>: *ogni azione fisica è di natura psicofisica*. Ciò sta a significare che le emozioni interiori e l'identificazione con il personaggio possono essere indotte dal mero movimento, dall'azione e dal ritmo.

Nell'ultimo periodo della sua vita, Stanislavskij sperimentò il metodo delle azioni fisiche preparando la messa in scena del *"Tartufo"* di Molière. Il 7 agosto del 1938 Stanislavskij morì. Il metodo delle azioni fisiche fu adottato dagli ultimi e più giovani allievi di Stanislavskij negli anni Quaranta, ma ovviamente la sua diffusione e la sua efficacia come procedimento per la formazione degli attori non potevano che dipendere dall'abilità degli insegnanti che se ne erano fatti

---

<sup>5</sup> Si tratta del metodo che Stanislavskij elaborò durante le prove di *"Un mese in campagna"* di Turgenev, un testo semplice improntato al realismo psicologico. In questa occasione, come accennato sopra, Suler insegnava agli attori le tecniche yoga di rilassamento, dimostrando il rapporto esistente tra il controllo della respirazione e la tensione del corpo. Inoltre ai giovani attori venivano insegnate anche le tecniche di concentrazione, tramite le quali essi imparavano a dirigere e mantenere il raggio della propria attenzione sugli oggetti di scena. Fu proprio durante questi quattro mesi di prove che Stanislavskij e Suler gettarono le solide fondamenta del Sistema.

<sup>6</sup> M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pag. 135

<sup>7</sup> Cfr. par. 1.4.1.

promotori.

Ancora oggi – sia all'interno delle scuole di recitazione del Teatro dell'Arte, sia negli ambienti teatrali internazionali – la discussione sulla validità del metodo delle azioni fisiche resta aperta. Sarà interessante capire, nei capitoli successivi, quanto di questo Sistema è utilizzato dal regista e dagli operatori teatrali che quotidianamente operano dentro ai vari Istituti di pena analizzati in questa tesi.

## **1.2. Da Peter Brook a Grotowsky: verso una via negativa per raggiungere l'essenza del Sé**

Peter Brook è un regista ed attore teatrale e cinematografico britannico. Nel 1962 divenne direttore della *Royal Shakespeare Company* e nel 1970 fondatore del *Centre International de Créations Théâtrales* a Parigi. Forte innovatore, ha avuto ed ha enorme successo in tutto il mondo. Brook è un discepolo dell'insegnamento di Gurdjeff, che gli viene impartito principalmente da Jeanne De Salzman, principale allieva e massima autorità nella trasmissione dell'insegnamento di Gurdjeff stesso. Tracce di tali influssi sono presenti in tutta la sua riflessione teorica sul teatro; sulla vita di Gurdjeff è inoltre incentrato il suo lungometraggio "*Incontri con uomini straordinari*".

Importante ricordare *Il teatro e il suo spazio*, opera pubblicata nel 1968<sup>8</sup> e ripubblicato in italiano nel 1998 con il titolo *Lo spazio vuoto*. Brook propone un teatro popolare che si occupi della vita, un teatro privo di categorie, in cui si possa far ritorno all'essenzialità. Egli riassume questi concetti nella definizione di "spazio vuoto"<sup>9</sup>. Perché si possa fare teatro, secondo Brook, sono sufficienti uno spazio vuoto, un attore ed uno spettatore. Non debbono esserci altri trucchi

---

<sup>8</sup> Titolo originale *The empty space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*.

<sup>9</sup> Cfr. P. Brook, "*Lo spazio vuoto*", Bulzoni, Roma, 1998

o necessità. Contrariamente a quanto accade nel teatro classico, in cui il pubblico è invisibile, lo spettatore è sullo stesso piano visuale e spaziale dell'attore<sup>10</sup> ed essi si vedono reciprocamente, in un ambito di incontro ravvicinato, di mutuo scambio ed autenticità.

In questo genere di teatro si ha la possibilità di mettere la vita sotto il riflettore, il riflettore della consapevolezza, dello sperimentarla in prima persona, in una sorta di 'osservazione partecipante' e non solo: di sentirsi investire da essa, lasciando aperta la porta alla sorpresa, ad un accadere altrimenti inaccessibile, che invece così diviene nostro bagaglio per sempre<sup>11</sup>.

Afferma Peter Brook: "la vita nel teatro è più leggibile e intensa perché più concentrata."<sup>12</sup> Ha così luogo un'esperienza di apprendimento, di allenamento in senso ampio, dove tutti i sensi sono attivi nel qui e ora dello spazio teatrale. Il lavoro di improvvisazione è la sede d'elezione per riscontrarlo: essa comporta un lavoro di *compressione*, effettuato attraverso la rimozione di tutto ciò che non è strettamente necessario, con il fine di intensificare e chiarire ciò che rimane.

Anche in questo tipo di lavoro è quindi implicato un forte esercizio di consapevolezza e a tal proposito Brook afferma che "Essenzialmente, è la vita, ma lo è in forma *più concentrata, più compressa nel tempo e nello spazio*."<sup>13</sup> Infatti, attraverso questo tipo di lavoro l'attore è costretto ad essere presente e consapevole: egli diviene pienamente *responsabile* dell'atto comunicativo e la sua efficacia risulta proporzionale proprio al grado di questa consapevolezza.

---

<sup>10</sup> Questa tecnica è stata utilizzata presso la Casa Circondariale della Dozza - sezione femminile. Cfr. cap. 3.

<sup>11</sup> Essendo presente personalmente alla rappresentazione teatrale "*Figlie di Lear*" – Primo Studio del 6 giugno 2019 presso la Casa Circondariale della Dozza, posso certamente confermare che questo tipo di tecnica è emotivamente molto intenso (ricordo ancora lo sguardo affilato della protagonista che mi ha fatto sentire trasparente).

<sup>12</sup> P.Brook, "*La Porta Aperta*", Ed Anabasi, Piacenza, 1994, p.19

<sup>13</sup> P.Brook, op.cit.

Quando un attore recita bene, ciò non avviene perché si è costruito in precedenza una struttura mentale, ma perché è riuscito a liberarsi dal panico dentro, avendo appunto raggiunto una condizione di *equilibrio dinamico*.<sup>14</sup> All'interno di uno spazio vuoto, l'attore si trova "in nessun luogo": solo in questo modo egli può andare avanti e indietro nel tempo, con l'aiuto di un numero minimo di parole o gesti, in un ambito in cui tutte le convenzioni sono immaginabili (una bottiglia può essere un razzo e così via) e dipendono proprio da questa assenza di forme rigide, in cui la fluidità è un tutt'uno con la sua autenticità e con la conquistata possibilità di essere *presenti*.

L'esperienza del qui e ora apre le porte ad un'assoluta plasticità, quel tipo di plasticità che appartiene alla mente aperta e recettiva del bambino, senza categorie preconcepite, senza attribuzione di significati preconfezionati che irrigidiscono e privano l'esperienza di freschezza, attualità, vitalità, novità e quindi negano la possibilità di un apporto trasformativo.

L'attore deve trovarsi in due mondi allo stesso tempo: un occhio rivolto al proprio interno ed uno al mondo esterno. Possiamo comprendere quanto questo atteggiamento dell'attore che Brook descrive sia simile a quello dello psicoterapeuta in seduta: il terapeuta deve infatti imparare a gettare uno sguardo verso il suo interno e uno verso l'esterno, ovvero deve essere allo stesso tempo dentro e fuori alla relazione terapeutica, conservando quel delicato equilibrio che permette la cosiddetta "giusta distanza" all'interno di una seduta<sup>15</sup>.

Secondo Brook è proprio questa la condizione che segna la linea di demarcazione tra i veri attori e quelli che invece "fanno solo finta" i quali, pur essendo magari famosi ed affermati, purtroppo si avvalgono soltanto di

---

<sup>14</sup> Cfr. P. Brook, "La Porta aperta", Ed Anabasi, Piacenza, 1994

<sup>15</sup> Quella che il Prof. Fabiano definisce invece *giusta vicinanza*, fondamentale per l'alleanza diagnostica prima e quella terapeutica poi (Fabiano G., *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*,. Franco Angeli, 2017)



espedienti, restando in contatto solo con se stessi, senza entrare in nessun modo in relazione con gli altri attori in scena. Sono invece capaci soltanto di un'abile imitazione del guardare e dell'ascoltare.

Per Brook è pertanto necessario imparare ad accettare di compiere uno specifico esercizio senza chiedersi cosa significhi, dato che il lavoro consiste nell'apprendere a *sentire* cosa sta accadendo, cosa provoca in noi; e ciò non semplicemente a livello intellettuale, perché altrimenti se ne rimarrebbe "al di fuori", non se ne farebbe esperienza<sup>16</sup>. Secondo Brook è dunque di basilare importanza questo potersi affacciare sull'aspetto misterioso del fare teatro, inteso come continua ricerca di significati e del renderli comprensibili agli altri, valorizzando quindi l'aspetto relazionale della comunicazione teatrale. Questo è un aspetto *sacro*, in cui l'invisibile appare grazie alla raggiunta capacità di contattare un "certo silenzio" dentro di sé, la propria *'presenza'*. Non è quindi un caso che in origine il teatro fosse un "mistero" e, ancora secondo Brook, i dettagli sono ciò che conduce al cuore di tale mistero.

Egli dichiara: "un processo in costante mutamento non è un processo di confusione, ma di crescita. Ecco la chiave. Ecco il segreto. Come vedete, non ci sono segreti."<sup>17</sup> Si tratta cioè di un gioco, di un esercizio di libertà e di creazione; un gioco che, nel suo aperto ed accessibile segreto mondo di possibilità, implica un senso di progressiva responsabilità. Diviene quasi un'esperienza iniziatica, per la quale si nutre rispetto. "Non ci sono segreti" nel senso che, paradossalmente, l'arcano si contatta attraverso la propria integrità, la propria onestà e la propria capacità di mettersi in gioco.

Il performer ha se stesso come strumento, ed è se stesso che mette in campo. Trova il coraggio di farlo smascherando le proprie paure, dismettendo i modi abitudinari e inconsapevoli di nascondersi, divenendo così al contempo

---

<sup>16</sup> P.Brook, op. cit. p. 92

<sup>17</sup> Ibid. p. 153.

l'osservatore e l'artefice della creazione, come qualcosa che accade, che avviene, ma di cui al contempo egli è l'ente catalizzatore e l'autore.

### **1.2.1. Il modello di Brook e il processo di individuazione di C.G. Jung**

Se ci pensiamo bene, tutto questo assomiglia molto al processo di individuazione di Jung. Il percorso individuativo è il progetto di un'autorealizzazione che si rende possibile nel confronto con la propria interiorità e con il mondo. L'individuazione viene definita da Jung come il processo di differenziazione che ha come meta lo sviluppo della personalità individuale. Pur costituendo una "via individuale" che può deviare rispetto a quella consueta, essa deve condurre ad uno spontaneo riconoscimento delle norme collettive. L'individuazione rappresenta un processo di elevazione spirituale: essa porta infatti ad un "ampliamento della sfera della coscienza". Scrive Jung: "In realtà, il processo d'individuazione è quel processo biologico [...] attraverso il quale ogni essere vivente diventa quello che è destinato a diventare fin dal principio»<sup>18</sup>. Il lavoro dell'attore assomiglia dunque a un processo di individuazione, ad una strada verso la realizzazione di se stessi.

### **1.2.2. Grotowski e la funzione terapeutica intrinseca del teatro**

Contemporaneamente al lavoro di Peter Brook, in Polonia nasceva un importante movimento, costruito attorno alla figura di Jerzy Grotowski, che contribuì a sua volta a cambiare profondamente il modo di concepire il teatro del '900 e di quello a venire.

Nel 1959, ad Opole, una cittadina situata nella Polonia sud-occidentale, Jerzy

---

<sup>18</sup> C.G.Jung, *Psicologia e Religione – Opere*, Vol. 11, p.294

Grotowski diede vita al Teatr Laboratorium. Nel gennaio del 1965 il Teatro Laboratorio si trasferì nella città universitaria di Wroclaw, ritenuta la capitale culturale dei territori orientali della Polonia e riconosciuta come istituto di ricerche sulla recitazione.

Secondo Grotowski la recitazione non è che un *mezzo*: un mezzo per cosa? Grotowski è molto chiaro in merito:

Non intendiamo dotare l'attore di un repertorio preordinato di ricette sceniche o fornirgli un bagaglio di trucchi del mestiere. Da noi tutto è concentrato sulla "maturazione" dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dall'estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. L'attore fa dono totale di sé. Questa è la tecnica della "trance" e dell'integrazione delle energie psichiche e fisiche dell'attore che, emergendo dagli strati più intimi del suo essere e del suo istinto scaturiscono in una specie di "transluminazione". Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa; noi cerchiamo di *eliminare* le resistenze del suo organismo al suddetto processo psichico. Il risultato è l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna. L'impulso e l'azione sono contemporanei: il corpo svanisce, brucia, e lo spettatore non vede che una serie di impulsi visibili. La nostra perciò è una *via negativa* - non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione di blocchi psichici.<sup>19</sup>

Leggendo queste righe, ci rendiamo conto di quanto il lavoro di questi pionieri delle potenzialità espressive sia di ispirazione junghiana. E non solo: la ricerca si spinge oltre i propri limiti, alla conquista di una "verità" espressiva così totale e immediata da comportare uno scarto percepibile ed estremo nel modo di funzionare dell'attore. Anche questa è una strada che porta, non attivamente ma in modo "passivamente attivo", grazie all'abbandono totale e totalmente fiducioso dell'attore al processo, alla realizzazione di un tipo di

---

<sup>19</sup> Cfr. J. Grotowski, op.cit., p.22

consapevolezza che riunisce mente e corpo attraverso un *training*. *Training* che Grotowski mise a punto, tentò, sperimentò e perfezionò assieme ai suoi attori; un metodo che alcuni definiscono estremo, ed in effetti all'estrema espressione del proprio potenziale esso mira.

Egli fa esplicito richiamo alla "spiritualità", alla natura di un lavoro che tende all'esporsi volontariamente, quali spettatori ed attori del proprio processo di ricerca, con fiducia ed abbandono totali; tende inoltre a contattare direttamente la difficile condizione umana nel tentativo di superarne la dualità, le scissioni, l'artificialità e il ristagno.

La scelta fu, insomma, la *'via negativa'*. Grotowski afferma infatti:

Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografia decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori luci, ecc. [...] Propongo perciò la povertà in teatro. [...] Ci è apparso anche chiaro che gli attori [...] hanno la possibilità di "irradiare luce" per mezzo di una tecnica personale, divenendo fonti di luce spirituale.<sup>20</sup>

Tutto diviene ambito di possibilità, di novità, di scoperta, sino ad arrivare a non dare più nulla per scontato, per giungere alla purezza dell'organicità, della simultaneità di una consapevolezza che si fa gesto, azione fisica. Appare chiaro che anche soltanto il concepire una simile prospettiva, una tale ampiezza delle possibilità creative ed esplorative, proprio per via negativa, rappresenta di per sé una sfida ed un panorama potenziale che danno i brividi. Il mistero e l'illimitato si affacciano sullo scenario: diviene concepibile il contattarli, il lasciarsi "possedere da essi" su quella che - se una volta poteva essere chiamata "scena" - da questo momento probabilmente è molto più somigliante al nome che per questo lavoro Grotowski ha scelto: "Laboratorium". Egli dichiara inoltre:

---

<sup>20</sup> Cfr. J. Grotowski, op.cit..p.25-27

“L'accettazione della povertà in teatro [...] ci ha svelato [...] le ricchezze inesplorate che risiedono nelle più intime profondità della forma artistica”.

A questo punto, un interrogativo sorge spontaneo: perché l'essere umano è portato, spinto, affascinato dall'occuparsi di arte o dal “produrla” in tutte le sue varie espressioni? Innanzitutto possiamo rispondere con il bisogno-desiderio di abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto, realizzare noi stessi e ancora lasciare un segno per noi, per gli altri, per il presente e per il futuro; regalare emozioni, soddisfare anche gli aspetti estetici e narcisistici individuali e collettivi. Ma la cosa principale è che questi non sono solo punti di arrivo, ma costituiscono piuttosto un processo mediante il quale ciò che è tenebra, che è nascosto o rintanato in anfratti interiori lentamente viene alla luce e diviene luce esso stesso.

Afferma ancora Grotowski:

Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci della maschera che ci è imposta dalla vita, il teatro con la sua corporea percettività mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e giudizi stereotipati e comunemente accettati. Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Caritas.<sup>21</sup>

Tale “mezzo”, come lo ridefinisce Grotowski, è un “gioco” che sconfina nell'ignoto e che di esso si nutre, un gioco di cui va all'eterna ricerca. Non a caso, le origini del teatro furono rituali e connesse ad aspetti trasformativi ed iniziatici<sup>22</sup>. In tal senso dichiara Grotowski:

Ma cosa è possibile? In primo luogo un confronto con il mito piuttosto che

---

<sup>21</sup>Cfr. J. Grotowsky, op.cit., p.28

<sup>22</sup>Cfr. V. Turner, “*dal rito al teatro*”, il Mulino, Torino, 2013

un'identificazione. In altre parole, ferme restando le nostre esperienze private, è possibile un tentativo di incarnare un mito, indossando le sue scomode vesti, per prender coscienza della relatività dei nostri problemi, del loro legame con le fonti, e della relatività delle fonti stesse alla luce dell'esperienza contemporanea. Se la situazione è brutale, se ci mettiamo a nudo, toccando anche gli strati psichici più intimi, palesandoli, la maschera di ogni giorno viene infranta e cade.<sup>23</sup>

Ecco ancora un chiaro rimando alla relazione con l'archetipo, nell'analisi junghiana.

In relazione al rapporto fra attore e regista, da un simile lavoro non può che scaturire una relazione molto intensa e significativa. Lo stesso Grotowski lo paragona al rapporto con il proprio terapeuta: "Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi è affidato. Egli deve essere attento, confidente e libero, poiché il nostro lavoro consiste nell'esplorazione delle sue possibilità estreme". La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: "la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, è *scoperta in lui*, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. [...] L'attore nasce di nuovo - non solo come attore, ma come uomo - e con lui io rinasco. È un modo goffo di esprimerlo ma quello che si ottiene è l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro."<sup>24</sup> Possiamo ancora vedere quanto le parole di Grotowski rimandino a quanto accade in una relazione terapeutica, come egli stesso sottolinea: una sorta di *transfert e controtransfert*.

Rispetto alla sua concezione dell'"attore santo", Grotowski afferma che non bisogna interpretare il termine "santo" in senso religioso. Si tratta solo di una metafora che serve a definire una persona che grazie alla sua arte sale sul *rogo* e si offre in sacrificio: "L'attore, che in questo particolare processo di

---

<sup>23</sup> Cfr. J. Grotowsky, op.cit., p.30

<sup>24</sup> Ibid., p.32

disciplina e offerta di sé, auto-penetrazione e messa in forma, non teme di valicare i limiti normalmente accettati, raggiunge, a suo modo, l'armonia interiore e la pace dello spirito. Egli diventa, alla lettera, più sano nella mente e nel corpo"<sup>25</sup>.

Grotowski non fa mistero del suo interesse anche psicoanalitico relativamente al suo lavoro e dichiara espressamente:

se conserviamo la nostra maschera menzognera, finiamo con l'assistere al conflitto fra la nostra maschera e noi stessi. Ma se questo processo viene portato a termine fino ai suoi estremi limiti, possiamo con piena consapevolezza rimettere la nostra maschera di tutti i giorni, sapendo esattamente a cosa serve e che cosa nasconde. È una conferma non regressiva, ma progressiva di ciò che vi è in noi e non di più povero ma di più ricco. Essa porta pure allo scarico dei complessi proprio come in un trattamento psicoanalitico. Lo stesso vale per lo spettatore. Se questi accetta l'invito dell'attore e segue, in una certa misura, il suo esempio, agendo allo stesso modo, lascerà il teatro in uno stato di accresciuta armonia spirituale; se invece egli lotta per conservare intatta, a tutti i costi, la sua maschera menzognera, alla fine dello spettacolo sarà in uno stato di ancor maggiore confusione. Sono convinto che nel complesso, anche nel secondo caso, lo spettacolo rappresenta una forma di *psicoterapia sociale*, mentre per l'attore può costituire una terapia solo se egli si è dato al suo compito con un impegno totale.<sup>26</sup>

Ovviamente, in questo quadro il ruolo del regista è di grande responsabilità: Grotowski afferma infatti che il regista può aiutare l'attore in questa complessa e sofferta evoluzione, solo a patto che sia "cordialmente ed emozionalmente aperto verso l'attore e quest'ultimo a sua volta lo sia verso di lui". Non ritiene possibile ottenere effetti a freddo: solo un atteggiamento caldo verso il proprio prossimo e la comprensione delle contraddizioni dell'uomo - inteso come

---

<sup>25</sup> Ibid. p.54

<sup>26</sup> Ibid. p.55

creatura sofferente che non merita per questo disprezzo - permette a tale lavoro di svilupparsi. La sospensione del giudizio, l'accoglimento imparziale, il superamento della paura e dei tabù personali e relazionali sono fondamentali nel processo di acquisizione di consapevolezza e di evoluzione personale.

Il percorso del Teatr Laboratorium può certamente essere considerato estremo; per questa ragione è stato sottoposto a forti critiche nel tempo. Ciò che tuttavia resta indubbio è che tale esperienza rappresenta una pietra miliare nella ridefinizione del lavoro dell'attore, del teatro e del modo di fare in esso ricerca; uno spartiacque dal quale non si può prescindere per la comprensione, anche, della vastità e complessità dell'argomento. Un ambito da trattare con estrema delicatezza e con il massimo dell'eticità e della competenza possibili. La ricerca grotowskiana costituisce un contributo capitale nell'esplicitazione e nel disvelamento del potenziale del "mezzo teatro" per l'essere umano alla ricerca di se stesso. Per Grotowski l'essenza del teatro è infatti costituita da un incontro: "l'individuo che compie un atto di auto-penetrazione stabilisce in qualche modo un contatto con se stesso: cioè un confronto estremo, sincero, disciplinato e totale – non soltanto un confronto con i suoi pensieri, ma un confronto tale da coinvolgere l'intero suo essere, dai suoi istinti e ragioni inconsce fino allo stadio della sua più lucida consapevolezza"<sup>27</sup>. Ancora una volta, appare chiaro come Grotowski, probabilmente più di chiunque altro, abbia avvicinato il lavoro dell'attore ad un profondo lavoro psicologico, direi ancor di più psicoanalitico; in un processo che mira alla realizzazione di un sé superiore che sappia risultare benefico per sé e per la realtà sociale.

### **1.3. Eugenio Barba e l'antropologia teatrale**

Nel nostro cammino sul processo creativo e sulla consapevolezza tramite

---

<sup>27</sup> Cfr. J. Grotowski, op. cit. p.67



l'esperienza teatrale, incontriamo un altro autore di grande fascino e fondamentale ai fini della nostra ricerca. Il maggior promotore e divulgatore dell'opera di Grotowski in Europa è, senza dubbio, l'italiano Eugenio Barba. Emigrato giovanissimo, egli si forma nel Laboratorio di Opole, dove ha modo di condurre una verifica costante delle teorie del maestro polacco e di assimilarne l'insegnamento attraverso la pratica teatrale. Nel tempo, tra i due nasce - oltre che un profondo legame artistico - anche una grande amicizia personale, fondata sull'interesse comune per le filosofie orientali, il Karma Yoga e sulle teorie e gli studi di Jung. Barba e Grotowski si trovano spesso a confrontarsi sul processo di individuazione come crescita personale e realizzazione del sé: un processo che mira ad arrivare alla profonda conoscenza di se stessi. Tale aspetto per entrambi influenzerà la natura intima del loro lavoro di ricerca, anche se non in maniera del tutto esplicita.

Dopo quattro anni di tirocinio, Barba si trasferisce a Oslo, nel 1964, dove fonda il Laboratorio Interscandinavo per l'attore, meglio conosciuto come Odin Teatret: quest'ultimo si presenta come un Centro di preparazione dell'attore, distante dal teatro istituzionale e accademico. Il gruppo degli allievi ammessi ai corsi è selezionato tra i giovani che non hanno superato la prova di ammissione alla Scuola Nazionale di Teatro. Lontani dagli ambienti artistici ufficiali, questi "dilettanti" condividono con Barba l'idea di darsi compiti sempre più complessi, mai soddisfatti dei risultati, accanendosi per superare gli ostacoli della professione. L'Odin Teatret è propriamente un Teatro-Scuola in cui, diversamente dalle tradizionali scuole di teatro, si antepone al talento la volontà di sacrificare se stessi per l'Arte.

Ecco che l'Arte, quindi, distanziandosi dal semplice stato di prodotto finale, si veste di un nuovo significato, facendosi *veicolo* per un attore che nel frattempo si è trasformato in *atleta del cuore*, proprio come accade nei Teatri classici orientali in cui bambini di sei, otto, dieci anni sono immessi nella professione e

dopo dieci anni di intenso apprendistato e disciplina severa emergono come artisti la cui espressività suggestiva diventa il sogno più grande di ogni grande attore europeo.

La ricerca di Barba rappresenta il primo tentativo di individuazione degli aspetti transculturali del lavoro dell'attore e del danzatore (fra i quali Barba non fa distinzione per ciò che concerne i principi attorno a cui il loro mestiere si costituisce). Racconta Barba: "All'inizio non riuscivo a capire quale fosse la relazione fra training e spettacolo", avendo notato che attori molto bravi nel training non erano così efficaci sulla scena e viceversa. Ci vollero molti anni per arrivare a conoscere la cosiddetta 'antropologia teatrale', cioè lo studio del comportamento scenico pre-espressivo, che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli e delle tradizioni personali e collettive: qui ciascuno trova il suo modo personale per superare la tendenza all'appiattimento, a sedersi su ciò che è ormai acquisito, a fermarsi. Per mantenere vivo ed autentico l'interesse e attiva la ricerca sono necessari modi personali di *resistenza psichica* oltre a quella fisica.

Risulta abbastanza chiaro che questo genere di pratica, che consiste in una continua sfida ai propri limiti personali, ha degli effetti che vanno ben oltre il mero mestiere dell'attore. Diviene un'attitudine ad una forma di apprendimento permanente ed un'autodisciplina che va sempre più a coincidere con l'autorealizzazione come essere umano. Si tratta di un'autoanalisi e un continuo lavoro su di sé, sia fisico che psichico, in un ambito nel quale il confine fra i due tende sempre più ad assottigliarsi fino a scomparire, o meglio a svelare la propria sostanziale inesistenza, riconducendo la persona alla sua armonizzazione, alla sua totalità organica di corpo e mente.

Soltanto così, secondo Eugenio Barba, si può conquistare la propria libertà.

La ricerca di Barba e dell'Odin Teatret si fonda su un senso di "rivolta" per come descritta dallo stesso Barba: "Mi inoltrai così nella cultura della rivolta. Era

un rifiuto dei valori, delle aspirazioni, delle nostalgie, delle ambizioni proprie della cultura della corrosione"<sup>28</sup>. Allo stesso tempo è necessaria una ferrea *disciplina*, che deve servire quasi in modo paradossale come strumento di *libertà*. Definendo il concetto di libertà, Barba afferma che essa consiste nel trovare il proprio modo di realizzare se stessi, un modo che assomiglia tanto al processo di individuazione junghiano, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti.

Certe volte, egli spiega espressamente, i propri progetti non sono immediatamente realizzabili se non attraverso l'acquisizione di competenze e abilità: esse si acquisiscono esclusivamente attraverso una *disciplina*. "Disciplina" deriva dalla parola greca "*diskeo*", che vuol dire "*esercizio*": si deve apprendere dunque attraverso un certo tipo di esercizi. Ciò non viene concepito come un'imposizione esterna: la disciplina è infatti un'*auto-disciplina*. Questo vale per qualunque materia si decida di approfondire. Barba afferma che la rivolta non è verso il mondo esterno: "il mero rifiuto non è nulla, la rivolta è quando questo rifiuto diventa *azione*". Si tratta di un'azione volta al perseguimento dinamico della propria personale libertà e realizzazione, attraverso l'esperienza diretta, l'apprendimento, ovvero all'interno di un processo di evoluzione, perseguito per mezzo di azioni concrete.

Questa è, di per sé, un'indicazione di capitale importanza e di fatto ciò che rende il "fare teatro", a qualunque livello lo si faccia, un percorso di autoconoscenza ed emancipazione, di liberazione e consapevolezza. Libertà è dunque, prima di tutto, riconoscersi il diritto della propria specificità, di intraprendere e perseguire una strada per conoscerla appieno, per realizzarla.

Barba scopre e spiega inoltre che la *presenza* scenica dell'attore ha una specificità che la differenzia da ciò che è ottenibile con le tecniche quotidiane:

---

<sup>28</sup> Cfr. E.Barba, "*La canoa di carta*", Ed il Mulino, Bologna,1993, p.15

si tratta di una tecnica extra-quotidiana<sup>29</sup>, che si contrappone anche al virtuosismo. Mentre le "tecniche quotidiane" riguardano appunto la vita quotidiana e sono *prive di consapevolezza*, le tecniche extra-quotidiane *sono consapevoli* e riguardano la vita dell'attore e del danzatore e la caratterizzano prima ancora che questa vita cominci a rappresentare qualcosa o ad esprimersi. Per realizzare ciò, egli individua quattro principi (o leggi) da seguire, necessari per rendere la pratica extra-quotidiana efficace e sono:

1) di *alterazione dell'equilibrio*;

2) di *opposizione*,

3) di *semplificazione*;

4) dello *spreco di energia*

L'insieme di tali principi ha come obiettivo quello di condurre la persona ad un uso del corpo che vada contro le principali regole fisiologiche. Il comune reggersi in piedi (lo stare in equilibrio), ad esempio, viene totalmente sovvertito e sostituito con un "equilibrio di lusso" che, ispirandosi alla tradizione del teatro No e alla danza Kabuki, porta la persona a relazionarsi con il suolo in un modo che è anticonforme rispetto alle regole fisiche, così da poter espandere le proprie capacità corporee in potenza e dilatare le tensioni del corpo. Ad esso, gradualmente, andrebbero affiancate le altre leggi che, generalmente, hanno lo scopo di far mantenere nell'attore la quantità maggiore di energia e tramite cui si eliminano dalla partitura corporea gli elementi in surplus e poco efficaci, accostata ad un uso antieconomico del corpo.

L'importanza di Eugenio Barba, tuttavia, risiede nel fatto che egli non si limitò a teorizzare la sua idea di teatro, ma la rese concreta e soprattutto accessibile e praticabile da chiunque. A questo proposito, non si può non citare uno tra gli elementi essenziali dell'Odin Theatre e dell'ISTA, ovvero il *training* attoriale. Il

---

<sup>29</sup> Cfr. E.Barba, "La canoa di carta", Ed il Mulino, Bologna,1993, p.32

*training* era concepito come uno dei momenti essenziali dell'attività della persona in quanto, come asserisce lo stesso Barba in *L'essenza del teatro*, riprendendo un'espressione di Franco Perrelli: «sarebbe insopportabile se si limitasse il teatro allo spettacolo»<sup>30</sup>. Durante il *training* il *performer* aveva l'opportunità di confrontarsi con se stesso e con gli altri membri della compagnia; qui, diversamente da come si può pensare, l'attore-danzatore non cercava di memorizzare la partitura fisica e testuale che avrebbe successivamente eseguito davanti agli spettatori. Al contrario, l'obiettivo del *training* era, attraverso gli specifici esercizi fisici sopracitati, di portare l'attore ad impegnarsi nel ricercare azioni vere, che partissero da un'esigenza reale, quindi azioni non necessariamente comprensibili al pubblico, ma *presenti*.

L'elemento artificiale veniva così sostituito da un'autenticità che non era destinata a fermarsi lì (dietro le quinte), ma a proseguire e ad essere tramandata anche durante il momento vero e proprio dello spettacolo, in modo che gli spettatori si trovassero di fronte non a dei recitanti, ma a degli uomini sinceri in azione.

Tali considerazioni ci introducono ad un'altra questione fondante, ovvero il ruolo dell'energia. Per spiegare efficacemente l'attraversamento della carica energetica dall'attore allo spettatore, Barba delineò il concetto di *sats*. Per *sats* si intende il passaggio dall'intenzione all'azione; tale concezione è richiamata anche dalla parola *energheia*, che significa forza in atto e azione efficace. Durante l'istante che precede l'azione, l'energia è già presente, in potenza, nell'attore, pronta a riversarsi al di fuori per rendersi concreta tramite il compimento di un'azione. I *sats*, quindi, dirigono verso la rivelazione l'energia contenuta e percepita nel corpo prima dell'azione. Tramite questa preparazione al dinamismo - a priori interna e a posteriori esterna - il *performer* dovrebbe

---

<sup>30</sup> F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 4.

essere in grado di calibrare e modellare il proprio *bios* energetico per poterlo efficacemente rivolgere all'esterno. Grazie a questa pratica, il biologico della materia vivente si fa pensiero e, una volta rimodellato, viene comunicato e reso visibile allo spettatore.

Quando si parla di energia pertanto non ci si riferisce soltanto alla sfera muscolare e fisiologica, bensì ad energie che vengono rielaborate e convertite in pensiero attraverso processi biologici del corpo, per essere successivamente esposte al pubblico. Prosegue infatti Barba: "Il pensiero deve attraversare tangibilmente la materia, non soltanto manifestarsi nel corpo in azione, ma attraversare l'ovvio, l'inerzia, ciò che si fa avanti da sé quando immaginiamo, riflettiamo, agiamo».<sup>31</sup>

### **1.3.1. L'esperienza teatrale di Barba come sintesi espressa delle neuroscienze: neuroni specchio, relazione intersoggettiva e in**

Questi ragionamenti, anche se in maniera indiretta, richiamano l'ambito delle neuroscienze e con esso le indagini riguardanti i neuroni specchio e lo studio cognitivo verificatosi tra corpo e cervello. Grazie al concetto di *sats*, si rafforza l'idea che il lavoro dell'attore non debba arrestarsi soltanto ad un livello puramente organico, bensì vada a coinvolgere anche il mentale. L'attore infatti non deve limitarsi a controllare e gestire i propri impulsi corporei, ma deve soprattutto sgomberare la mente da eventuali costrizioni limitanti che, inevitabilmente, si riversano nel corpo. Ad un corpo dilatato, dunque, corrisponde una mente espansa.

Questa forza dell'attore, spesso denominata *presenza*, è data da un corpo in vita in cui il normale flusso di energie quotidiano è stato dilatato: produce più

---

<sup>31</sup> E. Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna, 1993, p.132.

energia rispetto al comportamento quotidiano, ma non esiste un'azione fisica che non sia anche mentale. Con il tempo, il *training* fisico arriva molto in profondità, coinvolgendo i *processi mentali*. Eugenio Barba chiama *corpo dilatato* e *mente dilatata* rispettivamente i versanti *fisico* e *mentale* della presenza scenica. Essi sono in reciproca interdipendenza. La presenza scenica è infatti fisica e mentale. Barba spiega che il training quotidiano, protratto per anni, è in grado di determinare un leggero mutamento di coscienza che permette di superare l'inerzia e la monotonia della ripetizione. Non solo: lentamente crea dei *patterns* interni di energia che possono essere applicati a differenti compiti, come al modo di comporre un'azione drammatica, di parlare in pubblico, di scrivere, etc.<sup>32</sup>

Afferma Barba:

Ciò che contraddistingue il pensiero creativo è proprio il suo fluire per salti, attraverso un improvviso disorientamento che lo obbliga a riorganizzarsi in maniera nuova, abbandonando il guscio ben ordinato. È il *pensiero-in-vita*, non rettilineo, non univoco. [...] Gli esercizi del training fisico permettono di sviluppare un nuovo comportamento, un modo differente di muoversi, di agire e reagire, una determinata destrezza. Ma questa destrezza stagna in una realtà unidimensionale se non raggiunge la profondità dell'individuo. Gli esercizi fisici sono sempre esercizi spirituali.<sup>33</sup>

John Blacking, etnomusicologo di fama mondiale, definisce questo genere di *training* come un "*thinking in motion*", da contrapporre al "*thinking in concepts*", una formula adatta a definire l'insegnamento sulle *azioni fisiche* che Stanislavskij cercava di trasmettere all'attore, insegnamento di cui Grotowski è oggi il vero maestro.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Cfr. E.Barba, N.Savarese, "*L'arte segreta dell'attore*", Ed.Argo, Lecce, 1996

<sup>33</sup> Cfr. E.Barba, "*La canoa di carta*", Ed il Mulino, Bologna, 1993, p.134

<sup>34</sup> Ibid.

Un altro punto fondamentale della filosofia barbariana è la relazione tra attori e pubblico. Obiettivo di Barba era quello di ridurre lo scarto presente tra questi due poli, tentando di educare lo spettatore ad un approccio più consapevole e partecipativo rispetto a ciò cui si trovava ad assistere. Arrivando a costruire un dialogo basato sulla differenza di prospettive, si rafforza così l'idea di un'arte teatrale che, prima di tutto, è fenomeno di significazione e comunicazione e, dunque, fortemente relazionale: si ribadisce in tal modo che la funzione primaria dell'atto performativo è la creazione di un rapporto vivo che ingloba tutte le parti coinvolte, esattamente come si proponeva di fare il teatro di Barba che aspirava ad un teatro di tutti e per tutti.

#### **1.4. La biomeccanica di Mejerchol'd**

Un'altra tra le personalità che hanno rivoluzionato le sorti del teatro e che ci interessa ai fini della nostra ricerca, è Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd, attore, regista, pedagogista formidabile: egli ha incrociato i lavori e le arti di altri protagonisti dell'avanguardia teatrale russa (e non solo) di fine Ottocento e primo Novecento come Nemirovič-Dančenko, che seguì quando fondò assieme a Stanislavskij il Teatro d'Arte di Mosca.

Gli aspetti del suo metodo più rilevanti ai fini di questa tesi riguardano l'attenzione al corpo come base di partenza assoluta per qualsiasi percorso. A presentare a Mejerchol'd il termine 'biomeccanica' fu a Pietroburgo un certo dottor V. K. Petrov, un medico ortopedico del quale si hanno poche notizie<sup>35</sup>. Probabilmente, questo dottore era un sostenitore delle teorie che si stavano sviluppando in quegli anni riguardo ai meccanismi di movimento del corpo umano. La biomeccanica comincia infatti a determinarsi, come disciplina scientifica a sé stante, in relazione all'interesse verso il rendimento del movimento nello sport e nello sforzo fisico.

---

<sup>35</sup> Cfr. V. A. Ščerbakov, Podražanie Šampol'onu (Imitazione di Champollion), cit., p.391.



Evidentemente, Mejerchol'd, propenso a utilizzare i risultati della scienza, si interessò alle lezioni del dott. Petrov e decise di inserire la biomeccanica nel suo sistema di preparazione dell'attore. Come risultato, Mejerchol'd e i suoi seguaci cominciarono a chiamare biomeccanica tutto il sistema di training legato al movimento espressivo.<sup>36</sup> L'introduzione del termine 'biomeccanica' portò nuove sfumature ideologiche nel training ed aggiunse qualcosa di radicalmente nuovo nella comprensione del movimento scenico, di cui Mejerchol'd già si occupava nel suo studio sulla via Borodinskaja a San Pietroburgo.

La parola 'biomeccanica' consentì a Mejerchol'd di creare un collegamento con la scienza moderna, con la chiarezza e la razionalità del bio-processo di training e allo stesso modo con un tipo di approccio produttivo alla materia. D'altra parte, è possibile considerare la biomeccanica come lo stadio successivo, nella conoscenza del movimento scenico, di un processo iniziato negli anni precedenti sulla base di un'assidua attività pedagogica. Grazie alla Commedia dell'Arte, Mejerchol'd era giunto alla comprensione della straordinaria forza del movimento espressivo. Nella tappa seguente egli cercò, attraverso la biomeccanica, di fissare questa espressività nelle regole generali del movimento di un corpo vivo e di portarla al massimo rendimento sulla scena cioè, in sostanza, alla massima espressività con la minima perdita di energia. Nelle sue lezioni Mejerchol'd non di rado esponeva principi basilari della biomeccanica, utilizzando un linguaggio scientifico. Eccone un esempio:

Ogni condizione psicologica è provocata da determinati processi fisiologici. Trovata la giusta soluzione della propria condizione fisica, l'attore giunge a quello stato in cui in lui si manifesta una "eccitabilità" che si riflette sugli spettatori, che vengono coinvolti nell'esecuzione dell'attore (quello che prima chiamavamo 'presa'), e che è composta dall'essenza della sua esecuzione. [...] Con questo sistema di "genesì del sentire" l'attore possiede sempre un fondamento che è un

---

<sup>36</sup> AA.R Anno I, numero 1 – Aprile 2011

presupposto fisico<sup>37</sup>

Con "presupposti fisici" si intendevano i movimenti degli esercizi di biomeccanica. Mejerchol'd affermò che qualunque persona fisicamente "a posto" (avente cioè un buon occhio e un buon orecchio), superato un corso di biomeccanica, avrebbe potuto diventare un ottimo attore; a condizione però che questa persona avesse una "predisposizione naturale alla eccitabilità riflessa".

L'insegnamento della biomeccanica nei laboratori di Mejerchol'd consisteva nel chiarimento delle norme teoriche e nell'esecuzione ripetuta (fino alla perfezione) di speciali esercizi. Alla fine gli studenti, lavorando sull'acrobatica, imparavano a controllare ogni parte del proprio corpo nella maniera più espressiva e consapevole. Allo stesso tempo, attraverso gli esercizi, si modellavano le future situazioni sceniche e l'attore otteneva così una preparazione al movimento e alla messa in scena, tale da soddisfare qualsiasi indicazione del regista.

La biomeccanica non tollera niente di casuale: tutto deve essere fatto *consapevolmente*, con calcolo. In ogni momento l'attore deve stabilire e sapere alla perfezione in che posizione si trova il suo corpo e dunque utilizzarne disinvoltamente ogni parte per mettere in pratica il suo proposito. L'attore deve perciò essere totalmente padrone del proprio corpo, ovvero deve esserne *consapevole*. Questo è possibile solo attraverso una straordinaria autodisciplina ed un costante allenamento giornaliero, che in realtà non si estingue mai, nemmeno fuori dal teatro e dalle prove.

Il sistema biomeccanico abbraccia l'intero processo creativo dell'attore, in tutte le sue fasi, forme ed elementi. Secondo tale concezione, il processo si svolge interamente nella sfera del conscio. L'attore deve imparare a controllare l'apparato dei propri mezzi espressivi indipendentemente dalle condizioni del

---

<sup>37</sup> V. E. Mejerchol'd, Actër buduščego i biomechanika (L'attore del futuro e la biomeccanica), in «Ermitage», n. 6, 1922, p. 42.

momento. Quanto più profondi e complessi sono i compiti che l'attore deve affrontare - compresi quelli psicologici e filosofici - tanto più precisi e meticolosi devono essere i metodi di lavoro, sempre diversi, caso per caso. La biomeccanica fornisce un'ampia gamma di questi metodi in modo da consentire all'attore di dominare le proprie possibilità creative. Diceva infatti Mejerchol'd nel 1921 agli studenti del Gvytm<sup>38</sup>: "Potrei calarmi nel personaggio a tal punto da soffrire e spargere vere lacrime, ma se, nel contempo, i miei mezzi espressivi non corrisponderanno al pensiero, tutte le mie reviviscenze non sortiranno alcun effetto". E ancora: "Si può scoppiare in singhiozzi, persino morire sulla scena, ma il pubblico non sentirà nulla, se io non sarò cosciente dei mezzi per trasmettere al pubblico ciò che voglio"<sup>39</sup>.

Mejerchol'd riteneva che la consapevolezza del processo creativo, il controllo da parte dell'attore delle proprie azioni fisiche e psichiche - prima, durante e dopo l'esecuzione delle azioni stesse - fossero condizioni necessarie alla recitazione basata sulle leggi della biomeccanica. A tal proposito afferma: "L'intero sistema biomeccanico, l'intero processo dei nostri movimenti viene dettato da un principio fondamentale: il pensiero, il cervello umano, l'apparato intellettuale. Questa è la colonna portante dell'intero sistema biomeccanico. Per questo in palcoscenico ogni movimento deve essere guidato dal pensiero contenuto nella scena. Questo è il primo paragrafo del nostro sistema biomeccanico"<sup>40</sup>.

Dunque per l'attore pensato da Mejerchol'd il pensiero è il punto di partenza, la prima fase del processo creativo: "Non si tratta solo di movimenti né solo di parole, ma anche di cervello [...] Il cervello deve stare al primo posto, perché il

---

<sup>38</sup> Si tratta del Gosudarstvennye vysiye teatral, il quale fu poi incorporato nel più ampio Istituto statale d'arte teatrale - GITIS - la cui attività fu interrotta nel 1938.

<sup>39</sup> V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Ed. Cue Press 2016, pag. 17

<sup>40</sup> V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Ed. Cue Press 2016, pag. 17

cervello è il vero motore del compito, il cervello è ciò che orienta, che determina la sequenza dei movimenti, l'accento e tutto il resto"<sup>41</sup>. Il controllo cosciente dell'esattezza dell'azione è al centro della recitazione dell'attore sia nella fase preparatoria del personaggio sia durante l'esecuzione.

L'idea di un lavoro cosciente da parte dell'attore - idea fondante di tutto il teatro di Mejerchol'd - risale agli inizi della sua attività. Questa la testimonianza di A. Smirnova, un'attrice dello studio di via Borodinskaja,

[Mejerchol'd] ci costringeva a eseguire in maniera cosciente i compiti. Dovevamo essere in grado di rispondere alle domande: 'Che cosa voglio ottenere, come mi comporto e come mi muovo per ottenerlo? Che cosa voglio ottenere dal partner, che cosa produco in lui, che cosa ricevo da lui, come reagisco?' Mejerchol'd non accettava nessun tipo di scuse da parte nostra; del resto, nessuno osava dirgli: 'Ci penserò su, me lo preparerò a casa, lo farò dopo'.<sup>42</sup>

Scrive inoltre E. L. Gabrilovié nel 1925: «Diremo subito che il cammino interiore, celato dietro quelle eccentriche messinscene - e che passava per l'essenza del suo teatro - senza dubbio era un cammino di ricostruzione, sotto nuove spoglie, del grottesco, così importante nell'arte russa, un grottesco analitico e formidabile. Ogni eccentrica messinscena mejerchol'diana è un caso di analisi delle funzioni psichiche, morali ed emotive del personaggio»<sup>43</sup>.

L'oggetto dell'arte mejerchol'diana è senza dubbio l'uomo. E l'inverosimiglianza esteriore dell'uomo nel teatro di Mejerchol'd testimonia la nuova concezione del teatro appena esposta. E ancora nel 1926 K. L. Eukovskij scrive: «Degli spettacoli mejerchol'diani mi ha colpito la profondità psicologica. Gli imbecilli ci vedono soltanto le trovate sceniche, senza accorgersi che ogni giochetto è denso di psicologia, è fondato su una conoscenza penetrante

---

<sup>41</sup> Ibidem, pag. 17

<sup>42</sup> Ibidem, pag. 17

<sup>43</sup> Ibidem, pag. 35

dell'animo umano. Non sospettavo nemmeno che Mejerchol'd fosse un tale conoscitore del cuore umano<sup>44</sup>.

#### **1.4.1. Mejerchol'd e le teorie psicologiche di William James**

Mejerchol'd trovava i fondamenti dei suoi principi nella teoria psicologica di W. James<sup>45</sup> ed affermava che l'attore si dovesse avvalere di una catena psicofisica per la sua creazione: l'impulso gestuale concretizza la condizione immaginata e l'emozione si manifesterà in accordo ad essa. Infatti l'esempio che lui fa della rappresentazione della paura è significativo:

Devo rappresentare sulla scena un uomo che corre per la paura, corre spaventato dall'assalto di un cane. Cosa devo fare allora? Devo forse suscitare in me tutti i sentimenti di una persona spaventata dai latrati di un cane e poi correre via? No, non devo evocare nulla in me stesso prima di mettermi a correre, ma nel momento in cui mi metterò a correre in me sorgeranno le vere sensazioni di una persona impaurita.<sup>46</sup>

L'attore biomeccanico doveva, con forza espressiva e precisione, esplicitare l'idea del movimento nell'emozione e nella parola: "Il corpo e il sistema nervoso possono pure essere ben allenati separatamente, ma la mancanza di coordinazione fra questi due sistemi porta inevitabilmente a un intoppo nel lavoro dell'attore"<sup>47</sup>. Questa è una citazione tratta da una conferenza di Mejerchol'd intitolata *Per un'esposizione della biomeccanica* nella quale si esprime chiaramente l'interrelazione esistente tra il conscio e l'inconscio nella creazione dell'attore, senza propendere né per l'uno né per l'altro.

Infatti nel sistema della biomeccanica occupa un posto di particolare rilievo la

---

<sup>44</sup> Ibidem, pag.35

<sup>45</sup> W. James, nella sua "Teoria periferica delle emozioni", sosteneva che la manifestazione somatica precede l'emozione, sovvertendo l'idea comune secondo cui la percezione di uno stimolo precede un'emozione che poi a sua volta si manifesta a livello somatico.

<sup>46</sup> Ibidem, pag. 21

<sup>47</sup> Ibidem, pag. 22

prerecitazione: "La prerecitazione è estremamente significativa, spesso la prerecitazione è un trampolino, determina quella tensione che viene poi annullata nella recitazione. La recitazione è il finale, la prerecitazione è la preparazione che si accumula, cresce e aspetta la propria risoluzione"<sup>48</sup>. Le idee sulla prerecitazione incarnano il senso fondamentale della scuola biomeccanica: l'essenziale per Mejerchol'd era trasmettere queste idee nuove sull'animo umano, tramite appunto questi nuovi mezzi espressivi da parte dell'attore.

Questo excursus storico sui principali maestri di teatro che ne hanno rivoluzionato il concetto stesso e che hanno portato un contributo fondamentale nella ricerca interiore dell'animo umano ci servirà poi per comprendere meglio il valore terapeutico del teatro in carcere.

---

<sup>48</sup> Ibidem, pag. 22

## 2. Il teatro in carcere

*Io sono figlio degli anni Settanta. Cambiare se stessi è per me sempre il punto di partenza. Prima di arrivare al teatro sono arrivato a Gurdjeff a chi mi parlava di una possibilità e di una potenzialità dell'essere umano; Grotowski e il teatro sarebbero arrivati dopo, per me. Solo dopo avrei scoperto che Grotowski aveva presentato anche Gurdjeff. Tutto il lavoro su di sé. E io il teatro, infatti, lo concepisco così: tutto il lavoro dell'attore non è una questione soltanto di imparare, di apprendere una tecnica per mettere insieme e costruire qualcosa: tutto il lavoro in negativo di Grotowski mi ha sempre affascinato, ma prima ancora c'era tutto il resto. C'era l'idea che tu puoi modificare, puoi cambiare l'essere umano, è qualcosa di straordinario.*

*Armando Punzo*

*E naturalmente dovrai attraversarla, quella violenta tempesta di sabbia. E' una tempesta metafisica e simbolica. Ma per quanto metafisica e simbolica, lacera la carne come mille rasoi. Molte persone verseranno il loro sangue e anche tu forse verserai il tuo. Sangue caldo e rosso. Che ti macchierà le mani. E' il tuo sangue e anche sangue di altri. Poi, quando la tempesta sarà finita, probabilmente non saprai neanche tu come hai fatto ad attraversarla e a uscirne vivo. Anzi, non sarai neanche sicuro se sia finita per davvero. Ma su un punto non c'è dubbio. Ed è che tu, uscito da quel vento, non sarai lo stesso che vi è entrato. Sì, questo è il significato di quella tempesta di sabbia.*

*Haruki Murakami*

### 2.1. Il trattamento penitenziario e il teatro

Il teatro in carcere si inserisce all'interno delle attività che costituiscono il cosiddetto "trattamento penitenziario", che consiste in un programma individualizzato che deve essere seguito da ogni detenuto e che dovrebbe essere utile al fatto che la pena raggiunga l'obiettivo di rieducazione e reinserimento del soggetto autore di reato, in modo che il periodo trascorso in carcere non diventi quindi solo esclusione sociale o mera punizione. Gli elementi principali

con cui l'istituzione carceraria (sia per adulti sia per minori) deve confrontarsi sono l'utilizzazione e l'organizzazione del tempo: i detenuti infatti, tranne quelli che usufruiscono di particolari regimi detentivi, sono a tempo pieno dentro l'organizzazione carceraria, con ovvie restrizioni rispetto alle loro caratteristiche personali, comportamentali, espressive in genere.

L'organizzazione della giornata e quindi del tempo è interamente gestita da altri: l'ora in cui ci si sveglia, il tempo che si impiega per lavarsi e far colazione, il tempo dedicato alle attività scolastiche e ricreative quotidiane, l'orario in cui si pranza, l'orario della cena, il tempo di rientrare in cella, l'ora in cui si spengono le luci. Giorno dopo giorno. Non a caso infatti quella carceraria è definita un'istituzione totale poiché capace di gestire tutto al suo interno, al fine della sua sopravvivenza e per il compimento della sua missione.

La persona detenuta è quindi costretta ad affidare il proprio tempo alle decisioni dell'organizzazione penitenziaria. Come afferma infatti Minoia: "L'istituzione carceraria spersonalizza l'identità, eliminando le responsabilità individuali. Il carcere ricorda continuamente al detenuto di essere detenuto, negandogli ogni possibilità di cambiamento o di ricostruirsi il proprio futuro"<sup>49</sup>.

Se accanto a ciò consideriamo anche il bisogno di rendere più tranquilla l'opinione pubblica sui fatti di cronaca nera, la quale richiede di sapere che chi ha commesso un reato paghi per il suo gesto e subisca una punizione e una restrizione anche rispetto alle comodità della vita comune, possiamo poi comprendere come sia stato difficile - e come lo sia ancora - inserire l'attività teatrale in carcere.

Nonostante queste difficoltà, la nascita delle attività teatrali in carcere è favorita da un movimento politico che a partire dagli anni Settanta del secolo scorso chiede a gran voce l'inserimento di misure alternative alla detenzione e

---

<sup>49</sup> V. Minoia, "La fortezza espugnata dal teatro", in *Hystrio*, rivista trimestrale di teatro e spettacolo, Abano Terme, Piovan, n.1, 1988, pp. 40-42



avvia processi di rieducazione sociale durante la carcerazione. Gli anni Settanta sono infatti stati anni di grandi rivolte carcerarie, in cui le esigenze dei carcerati erano certo di tipo pratico, ma anche fortemente politiche. Le richieste riguardavano una riconsiderazione del concetto di pena, ritenendo indispensabile la valorizzazione della sua prospettiva rieducativa. Un principio affermato anche dalla stessa Costituzione all'articolo 27 dove è sancito che "Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato"<sup>50</sup>.

Nel 1986 entra quindi in vigore la Legge 663, la quale rappresenta la principale modifica alla legge di riforma dell'ordinamento penitenziario del 1975 (n. 354). La Legge Gozzini (come viene comunemente chiamata, dal nome del deputato che ne fu promotore), ispirandosi a esigenze di risocializzazione e rieducazione, prevede misure alternative alla pena, le quali permettono ai detenuti di uscire all'esterno; introduce inoltre negli istituti alcune attività «trattamentali» affidate a operatori provenienti dalla società civile.

È così che il teatro, dopo essere stato praticato in forma amatoriale in alcuni istituti, entra in carcere grazie ai primi esperimenti di attuazione della legge, attraverso l'iniziativa di compagnie e registi professionisti che inaugurano percorsi laboratoriali, destinati nel giro di pochi anni a disegnare una mappa di esperienze assai articolata sul piano nazionale. Agli spettatori ammessi ad assistere ai primi risultati è chiaro fin da subito che nel Teatro Carcere convivono due prospettive differenti, complementari nei risultati (ovvero nell'oggettività delle ricadute funzionali) ma sostanzialmente autonome nell'ispirazione (ovvero nelle motivazioni soggettive degli artisti). Da una parte troviamo la prospettiva dell'ordinamento penitenziario, che riconduce l'attività teatrale all'offerta "trattamentale", ossia al programma di "interventi diretti a sostenere interessi

---

<sup>50</sup> Costituzione della Repubblica Italiana, (1946), Utet, 2006, p.11

umani, culturali e professionali” del detenuto, favorendone una “costruttiva partecipazione sociale”; dall’altra, la prospettiva della ricerca teatrale, che scopre nella scena reclusa uno straordinario potenziale di linguaggi, storie, attitudini e risorse personali, in grado di riscattare il teatro dall’inautenticità, aprendo per esso nuove frontiere di senso, oltre alla dimensione della rappresentazione.

Non c’è dubbio che la Legge Gozzini segni lo spartiacque fra la preistoria e la storia del teatro in carcere. Le attività teatrali all'interno del carcere si sviluppano e si diffondono grazie a queste riforme; vedremo in seguito come tali attività debbano adattarsi al tipo di carcere in cui si realizzano, in quanto necessitano di una salda collaborazione tra direzione, educatori, agenti, operatori teatrali e idoneità degli spazi a ospitare le attività.

In questa sede prenderemo in considerazione il lavoro del Teatro del Pratello in ambiti diversi:

- 1) la sezione femminile di un carcere per adulti;
- 2) un carcere maschile minorile
- 3) un carcere femminile minorile.

Sarà così possibile inquadrare le differenze e le similitudini tra le varie realtà.

Quello realizzato in carcere è un tipo di teatro di cui il regista Paolo Billi conosce bene tutte le implicazioni riabilitative e trattamentali, proprio perchè le ha verificate come risultati e non solo come premesse del lavoro scenico. Dalle parole dei protagonisti potremo toccare con mano il segreto del processo di trasformazione tramite l'arte, un processo di cui da prospettive differenti parleranno sia gli operatori teatrali che le detenute-attrici o gli ex-detenuti-attori, riferendosi al laboratorio teatrale come a un extraterritorio affettivo-cognitivo in cui il giovane detenuto può mettersi in gioco al fine di elaborare un diverso “sentimento di identità”.

Tale processo di trasformazione non attiene all'arte teatrale intesa come magia

o mistero, ma piuttosto all'insieme delle pratiche legate al mestiere del teatro, ossia alle dimensioni del laboratorio e del cantiere.

## **2.2. Brevi cenni sulla nascita del teatro in carcere in Italia**

Nel 1984, il Teatro di Pontedera ha avuto l'onore e la fortuna di produrre per l'Italia un progetto dal titolo "*Beckett directs Beckett*", ovvero una trilogia (*Aspettando Godot*, *Finale di Partita* e *L'Ultimo nastro di Krapp*) con la supervisione di Samuel Beckett stesso e l'interpretazione del San Quentin Drama Workshop. Quest'ultimo fu diretto dall'ex-ergastolano e amico di Beckett, Rick Cluchey, che così si espresse in quella occasione:

Quando lo vedemmo in carcere per la prima volta, *Godot* suscitò in noi detenuti un entusiasmo travolgente. In fondo è un testo sulla condizione umana, sulla persona. La nostra reazione di allora fu naturalmente la più ovvia. Eravamo dei reclusi dallo Stato californiano. La nostra vita consisteva nell'aspettare la fine della pena, aspettare le visite dei parenti, aspettare il rancio o semplicemente aspettare dietro le sbarre. L'impatto con questo testo insomma fu notevole.<sup>51</sup>

Lo spettacolo di Pontedera riscosse un fortissimo interesse sia per la forza e l'immediatezza degli attori, sia per la nuova esperienza del teatro in carcere: fu proprio grazie a questo evento che in Italia si cominciò a parlare di teatro in carcere. Ad essa, sono seguite varie esperienze: da Renato Vannuccini a Rebibbia, a Luigi Pagano a Brescia. Lo stesso Pagano, divenuto poi direttore di San Vittore, favorirà lo sviluppo di altre esperienze nel carcere milanese, in collaborazione con la compagnia Ticvin.

---

<sup>51</sup> Tratto dall'articolo di Repubblica: "Il mio *Godot*, da San Quentin a Beckett" 11/04/1984.

Un ampio spazio merita sicuramente la nascita della Compagnia della Fortezza nel 1988 a Volterra: il progetto nasce a cura dell'Associazione Carte BIANche, composta da Armando Punzo e dall'attrice Annet Henneman. L'idea iniziale era realizzare uno spettacolo con tanti attori e, trovandosi la sede dell'Associazione proprio davanti al portone della "Fortezza"<sup>52</sup>, la coppia pensò di andare a cercare questi attori proprio all'interno del carcere. L'attività iniziò quando il Comune di Volterra mise a disposizione di Punzo un piccolo finanziamento, finalizzato a un laboratorio teatrale, della durata di due mesi, che aveva come scopo la socializzazione e la rieducazione dei detenuti.

L'obiettivo di Carte Blanche era, però, fare teatro, realizzare uno spettacolo teatrale: sebbene i detenuti si iscrissero al laboratorio considerandolo un passatempo, come tutte le altre attività, Armando Punzo aveva in mente ben altro. Racconta infatti: "non si aspettavano che noi arrivassimo con un progetto preciso e con delle proposte serie. Dal primo momento abbiamo fatto capire loro che non eravamo degli assistenti sociali, che non ci interessava fare un'opera di rieducazione e di risocializzazione, ma che volevamo realizzare con loro un lavoro impegnativo"<sup>53</sup>.

L'idea di Punzo è che, se si pongono degli obiettivi molto alti, si pongono al contempo le basi della rieducazione in modo indiretto, poiché le persone sono costrette a confrontarsi con il nuovo, con qualcosa che li spiazza, che non conoscono. È proprio questo spiazzamento, come vedremo nei paragrafi successivi, che crea una nuova consapevolezza, uno sguardo diverso sul mondo.

Il lavoro così appassionato e intenso della Compagnia della Fortezza, con un forte orientamento all'esito artistico e culturale, è stato riconosciuto a livello internazionale e la Compagnia ha vinto più volte premi tra i più ambiti nell'ambito

---

<sup>52</sup> C. Grazioli, "Il Tam(tam) del carcere", *Hystrio*, XV, n.2, 2002, p.45

<sup>53</sup> L. Bernazza, "Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo", in L. Bernazza, V. Valentini, "La Compagnia della Fortezza", Rubbettino Editore, 1998, pag.24

del teatro. Inoltre Carte Blanche è stata capofila di un Progetto Europeo Socrates dal titolo "*Teatro e carcere in Europa – formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative*". Oggi è impegnata su innumerevoli fronti con tante realtà, europee e non, al fine di diffondere la propria esperienza. A livello nazionale un obiettivo è quello di trasformare la propria esperienza nel primo "Teatro Stabile in Carcere" al mondo: creare un Teatro Stabile per la Compagnia della Fortezza significherebbe dare continuità e sicurezza istituzionale alla straordinaria esperienza artistica e professionale che in 30 anni ha trasformato radicalmente il carcere di Volterra.

Con il suo lavoro, Punzo intende dimostrare che si può andare oltre i limiti - e in ciò ricorda molto Milton Erickson - intesi come ostacoli da superare e come stereotipi da cancellare. Punzo definisce quindi nuove metodologie e finalità dell'attività teatrale con i detenuti, cercando di cancellare il carcere dalla mente delle persone recluse e di coinvolgere l'amministrazione penitenziaria e il personale del carcere in questo lavoro. La finalità di Punzo non è quella di un intervento sociale, bensì la costruzione di spettacoli con una compagnia che possa lavorare con continuità.

Questo progetto si chiarisce e si perfeziona negli anni, arrivando a costruire una situazione di ricerca artistica stabile, che ottiene risultati di grande rilievo. Intorno alla presentazione del lavoro creato in carcere, in un processo che dura tutto l'anno, si organizza un importante festival e si sviluppa un percorso di formazione professionale e di attività varie nel carcere con grande coinvolgimento di detenuti, guardie carcerarie, operatori e dirigenti, aperto alla città, alle associazioni, all'Università.

Sull'onda di queste sperimentazioni, il teatro in carcere si diffonde un po' in tutta Italia, sia nelle carceri per adulti, sia in quelli minorili. Nel presente lavoro ne verrà raccontata una nello specifico, quella del Teatro del Pratello, a Bologna.

Un'indagine sviluppata nell'ambito del progetto Teatro e Carcere in Europa a

partire dal maggio 2005, con questionari inviati a tutte le carceri tramite i canali del Ministero della Giustizia e con successive interviste di approfondimento, ha fornito risultati piuttosto articolati: "Su 207 carceri di diverso tipo distribuiti in 20 regioni, sono giunte risposte da 113 carceri di 18 regioni, che corrispondono a oltre il 56% della popolazione reclusa. Si fa teatro nell'86% delle carceri che hanno risposto all'indagine», ovvero in 97 carceri. In questi ultimi, le attività appaiono assai diversificate fra loro: «nel 44% dei casi portate avanti da operatori teatrali professionisti, negli altri casi da educatori e volontari. Nel 50% dei casi le esperienze durano da più di tre anni»<sup>54</sup>.

Un ulteriore questionario esteso al territorio nazionale ha approfondito, nel 2009, l'esperienza di trentadue realtà distribuite in tredici regioni italiane, che hanno sviluppato attività continuative in istituti di pena minorili e per adulti a partire dagli anni Ottanta (in tre casi), dagli anni Novanta (in quattordici casi) e dagli anni Duemila (in quindici casi): ciò dimostra l'esistenza di una tendenza in continua crescita, nonostante le difficoltà sempre presenti sul piano del reperimento dei finanziamenti e del sostegno da parte delle amministrazioni penitenziarie<sup>55</sup>.

Un censimento fornito dal Ministero della Giustizia nel 2003, infine, stimava le compagnie attive negli istituti penitenziari nell'ordine di 106 su 220 istituti; nel 2012 il numero delle esperienze censite dallo stesso Ministero è salito a 112. Le cifre sono comunque da ritenere altamente variabili, per la natura stessa del lavoro in carcere e delle condizioni in cui si svolge.

---

<sup>54</sup> Una sintesi dei dati, curata da Massimo Marino, è pubblicata nel volume a cura di Andrea Mancini, *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano, Titivillus, 2008.

<sup>55</sup> I risultati dell'indagine, sotto forma di questionari e interviste, sono pubblicati nel volume di Emilio Pozzi e Vito Minoia, *Recito, dunque sogno*, Urbino, Ed. Nuove Catarsi, 2009.

### **2.3. Il valore terapeutico dell'attività teatrale**

L'esperienza del carcere investe la totalità della persona, nella sua dimensione sia corporea sia mentale: per questo motivo essa può diventare un'occasione di riflessione critica, ma anche di riscoperta del valore di sé e della propria dignità umana. Attraverso l'esperienza teatrale in carcere è così possibile sviluppare forme di comunicazione, di relazione e di cambiamento personale.

Tramite il linguaggio e l'azione teatrale è infatti possibile facilitare procedimenti di riflessione e rielaborazione dei propri vissuti, imparando a riconoscere i propri bisogni e a recuperare il valore della propria integrità di persona, sperimentando nuove forme di interazioni con altri, poiché l'esperienza formativa che si realizza nel contesto teatrale non può che arricchire la capacità di cura del sé, la sensibilità e l'esperienza cognitiva.

È fondamentale sottolineare in questo contesto che l'efficacia pedagogico-terapeutica è direttamente proporzionale alla qualità del prodotto artistico, poiché la "comunicazione con l'altro" che si realizza tramite il teatro è la testimonianza di tutte le energie fisiche, mentali e motivazionali che hanno accompagnato il percorso creativo. In questo senso, come ampiamente visto nel primo capitolo, il teatro è principalmente lavoro su stessi in relazione con l'altro ed è per questo motivo, così come sottolineato più volte da Paolo Billi e da altri registi che si occupano di teatro in carcere, che esso è tanto più terapeutico quanto meno si propone un obiettivo meramente riabilitativo. Il teatro è gioco, azione, partecipazione; permette di superare le barriere tra il sé e gli altri, è espressione della totalità della persona, che agisce con il corpo ma anche con la mente, sperimentando l'esperienza dell'altro partendo dalla propria identità.

Tutto questo accade tramite il recupero dell'emotività e l'espressione della creatività. Abbiamo visto nel primo capitolo come il teatro possa essere un vero e proprio addestramento tecnico e fisico: proprio grazie a questo rigoroso lavoro

fisico e mentale, il teatro consente un lavoro su se stessi, attraverso il quale è possibile superare i blocchi, gli automatismi della mente, gli schemi che spesso condizionano l'azione di chi si trova a vivere una condizione di disagio.

Attraverso l'azione teatrale, il soggetto detenuto può riappropriarsi della propria esistenza, tramite la gestualità ed il rapporto con gli altri nello spazio scenico, nonché grazie alla tecnica teatrale che favorisce la comunicazione e la libera espressione di se stessi. Emerge allora come la partecipazione al laboratorio teatrale, dove è richiesto il rispetto di regole spazio-temporali, favorisce il coinvolgimento in un "progetto comune", all'interno del quale la motivazione alla partecipazione è il primo segno di un'istanza di trasformazione.

Il teatro diventa così un mezzo tramite cui è possibile sperimentare ed esplorare nuovi modi di essere, vivere emozioni e sentimenti con diversi gradi di intensità e libertà: forse è proprio nella ricerca dell'equilibrio fra sperimentazione ed espressione che si colloca il fattore maggiormente significativo del lavoro su di sé che la dimensione teatrale può offrire all'interno di un contesto particolare come quello detentivo. Il teatro è perciò una forma espressiva che consente di comunicare emozioni attraverso il gesto e la parola, mediante un rito di partecipazione collettiva nel quale ciascuno è in grado di osservarsi e riconoscersi. Ancora, esso è un modo per riaffermare il proprio essere attraverso ciò che spesso viene negato e/o rimosso: la fisicità, la diversità, la marginalità, anche mediante un ritrovato contatto con il mondo esterno rappresentato dal pubblico o dai luoghi esterni di rappresentazione.

La creatività e la consapevolezza accompagnano le attività teatrali in carcere sin dalle prime fasi, poiché la partecipazione è una scelta del singolo, cioè un modo di riaffermare la propria individualità all'interno dell'Istituzione totale. Fare teatro in carcere offre anche un'opportunità per mantenere il contatto esterno/interno, mediante la possibilità di esprimere le proprie esperienze in relazione con gli altri, partendo da una dimensione individuale che attraverso



l'azione teatrale diventa un patrimonio collettivo. Il teatro è pensiero e azione, razionalità e fantasia: in esso è perciò possibile sperimentare differenti punti di vista, modalità relazionali, emozioni e sentimenti, imparando a conoscere le molteplici possibilità di essere ed esprimersi non solo nella rappresentazione scenica, ma anche nella vita quotidiana.

La narrazione è inoltre un significativo strumento terapeutico, perché attraverso essa possono venire comunicati significati che permettono alla persona di connettersi al suo contesto socio-culturale, permettendogli di superare quella dimensione di separatezza ed esclusione tipica della situazione detentiva. Il teatro e le forme espressive in genere costituiscono quindi un'esperienza sia sul piano cognitivo sia su quello emotivo, consentendo un migliore contatto con le proprie emozioni per imparare a riconoscerle ed esprimerle, migliorando il contatto con se stessi e con gli altri.

Da questo punto di vista, l'esperienza teatrale convoglia la creatività nel processo di trasformazione del soggetto mediante l'utilizzo di tecniche e particolari metodi in grado di stimolare le risorse e le capacità personali lungo tutto il percorso di cambiamento: tale processo è basato su una scelta consapevole di partecipazione ad un progetto che è anche altro rispetto all'obiettivo finale (lo spettacolo). Diventa così un apprendimento delle diverse possibilità di esprimersi nel mondo e con il mondo.

Possiamo dunque affermare che fare teatro non ha una specifica finalità pedagogica, in quanto non pretende di operare direttamente sulla personalità delle persone detenute. Il teatro è, per i soggetti reclusi, il luogo del possibile, in cui fare cose che normalmente non si sarebbero mai neanche pensate, come studiare, farsi guardare da un pubblico, mettersi in gioco. La creazione e il riconoscimento di un non-luogo rende possibile la sperimentazione di un Sé virtuale, di cui non bisogna assumersi la responsabilità e attraverso il quale, giocando, si può anche dire la verità e imparare a costruire la propria identità.

Esistono configurazioni di status psico-sociali in grado di condizionare fortemente l'orientamento e la complessità della crescita e maggiore è la povertà degli stimoli e delle alternative sperimentabili, minori sono le possibilità che le persone detenute hanno di scoprire l'esistenza di altri ruoli sociali, tipi di persone, modelli etici, comportamenti. Molti soggetti detenuti che si incontrano dentro al carcere arrivano da contesti dove sono abituati a recitare sempre lo stesso personaggio e copione. Fortunatamente però gli esseri umani non sono meccanismi automatici e immutabili. Esistono risorse personali e processi psicologici di resilienza che riescono in qualche modo a proteggere i singoli soggetti da esiti di esperienze negative. La resilienza "è un termine che deriva dal latino *resalio*, iterativo di *salio*, che significa saltare, rimbalzare, per estensione danzare"<sup>56</sup>. Tramite la resilienza si riesce quindi a trasformare un urto, un episodio traumatico, un avvenimento negativo in una opportunità positiva, in una risorsa. È in questo spazio potenziale che, se ci riescono, si inseriscono coloro che intercettano la vita di questi ragazzi, nel tentativo di ri-orientare le loro prospettive di vita.

A proposito delle potenzialità estremamente positive del teatro nei carceri minorili, il dott. Giuseppe Centomani, ex-dirigente del Centro di Giustizia minorile, afferma che:

La mia impressione, in ogni caso, è che l'esperienza personale della drammatizzazione teatrale, dello studio dei testi, della scoperta delle caratteristiche umane e sociali dei personaggi, del gesto studiato e della scoperta degli stili di movimento, fino agli usi possibili della voce, rappresenti per i ragazzi una straordinaria e inaspettata palestra. Questa ginnastica affettivo-cognitiva risulta facilmente gradita ai ragazzi: è come se avessero quasi subito la sensazione che a qualcosa gli serve e poi, è pure divertente!<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> E.Malaguti, Educarsi alla resilienza, Trento 2005, Erikson, pag.34

<sup>57</sup> G.Centomani, "Questa è la barca, tirate fuori i remi! Sull'impresa d'interpretare ruoli e copioni in piena ricerca del Sé, in "Alla luce delle prove", Bononia University Press 2009, pag.23

Il teatro è quindi un luogo d'incontro straordinario dei ragazzi e degli adulti con se stessi, delle persone tra di loro; luogo in cui possono incontrarsi liberi da ruoli e regole di relazione preesistenti, esprimere la loro originalità e farsi riconoscere ed apprezzare anche per le abilità non istituzionali. È un luogo di incontro tra ragazzi e adulti diversi, dove si sperimentano lo spiazzamento, la meraviglia, la rabbia, la bellezza, la scoperta di obbedire con piacere, la carezza e un abbraccio nei tanti momenti di difficoltà, il luogo dove la forza relazionale emerge e trasmette fiducia.

Afferma ancora Centomani:

I ragazzi dopo un'esperienza del genere non sono più gli stessi. Non intendo dire che la loro vita, le loro scelte e i loro comportamenti cambiano irreversibilmente. Semplicemente i ragazzi si conoscono di più e sanno di più sui loro compagni, sulle persone in generale, sul contesto che gli ha permesso tutta questa storia. I ragazzi sanno che esistono altri modi di fare, altre forme di comunicazione, altri tipi di persone. E sanno che una parte di questi tipi diversi è anche dentro di loro, si chiamano sé e si possono tirare fuori quando ci si trova nelle situazioni giuste. Questo vuol dire che hanno imparato la plasticità del loro essere vivi e in movimento, insieme alla sensibilità per individuare chi è in grado di modellarli senza schiacciarli, lasciandogli la soddisfazione di riconoscere se stessi dopo ogni cambiamento.<sup>58</sup>

Tramite il teatro si scopre dunque di avere un corpo e si impara a sapere com'è fatto, di cosa è capace, di come è in grado di trasformarsi; e non importa che sia più o meno forte, grande, bello: ciò che conta è che questo corpo ora parla ai ragazzi, è in grado di far comprendere e apprezzare anche ciò che non è immediatamente visibile.

Nello spettacolo finale poi la fusione di tutto questo è al massimo: attori,

---

<sup>58</sup> G.Centomani, "Questa è la barca, tirate fuori i remi! Sull'impresa d'interpretare ruoli e copioni in piena ricerca del Sé, in "Alla luce delle prove", Bononia University Press 2009, pag.30

operatori e pubblico vivono tutti insieme all'unisono l'emozione di esserci, di vivere nel qui e ora la magia del teatro. L'incontro con il pubblico è di notevole importanza, sia perché rappresenta il momento conclusivo di mesi di lavoro, in cui si raccolgono i frutti di tanta fatica, sia perché se non vi fosse questa rappresentazione, il teatro perderebbe il suo scopo principale. La tensione, l'agitazione di mettersi in mostra davanti ad estranei, la paura di sbagliare e accanto il sostegno di tutto il gruppo contribuiscono a far crescere il senso di responsabilità. Come abbiamo già visto, il pubblico è l'elemento fondante del teatro: senza il pubblico non ci sarebbe il teatro. *Teatro* è infatti ciò che avviene tra attore e spettatore e senza di questo si perderebbe lo scopo principale del teatro in carcere, cioè la catarsi del vivere insieme questo rituale.

Questa forma d'arte deve trovare approvazione nel pubblico indipendentemente dall'ambiente in cui si svolge e dai soggetti che vi operano; il consenso deve essere slegato dal senso di pietà, deve dipendere solo dal risultato presentato, altrimenti non è teatro.

Giacchè afferma che "Il 'teatro prigioniero' corre con il pubblico un rischio grande, contro il quale può soltanto alzare a dismisura la posta: non gli basta coinvolgere o perfino commuovere un pubblico sociale fatto di straordinari visitatori, ma deve arrivare a trasformarlo in un pubblico teatrale, fatto di ordinari spettatori".<sup>59</sup>

Vediamo come il teatro, oltre ad avere un'incredibile capacità trasformativa per le persone detenute, sia anche molto importante per portare un messaggio alla città: non è solo l'attore recluso che si rende conto di saper fare qualcosa di inaspettato, ma anche il cittadino può comprendere che queste sono persone che hanno commesso degli errori, ma che c'è un'altra possibilità. Questo è un messaggio molto forte: l'essere consapevoli che nella vita c'è sempre un'altra possibilità, uno sguardo diverso sul mondo, una nuova visione.

---

<sup>59</sup> P.Giacchè, "Teatro prigioniero", in M. Buscarino "Il teatro segreto", Elemond-Electa-Mondadori 2002

## **2.4. Il teatro come opportunità professionalizzante**

Il teatro, oltre a migliorare la creatività, l'espressività, le capacità linguistiche, la riscoperta del sé nei confronti degli altri, nel contesto carcerario può rappresentare un'opportunità per apprendere una professione. Il cammino che la persona reclusa compie nella macchina teatrale può essere assimilato a quello dell'apprendista che nella bottega del maestro impara un'arte, un mestiere. Oltre alla recitazione, infatti, sono realizzati dei laboratori di tipo manuale, dove i ragazzi imparano a costruire il palco, le scenografie, le maschere, gli oggetti e i vestiti che saranno utilizzati durante lo spettacolo. Le attività che si compiono in questi laboratori insegnano ai ragazzi l'arte della pazienza e della precisione, oltre che una vera e propria manualità. Quando si vede che il frutto della propria fatica prende forma tra le mani, si impara a metterci impegno ed attenzione, caratteristiche già non così frequenti tra adolescenti e giovani adulti di oggi, a maggior ragione ancora meno valorizzate nella popolazione dell'ambito carcerario.

Se ciò che si è creato con le proprie mani viene utilizzato per la scena, è visibile a tutti e soprattutto è utile alla costruzione di uno spettacolo finale: in tal modo il ragazzo si sentirà parte di un tutto, orgoglioso di essere in grado di fare qualcosa che serve. La fiducia nelle proprie capacità così aumenta e di conseguenza aumenta la stima di sé, soddisfacendo così un bisogno primario dell'essere umano, cioè quello di avere una buona autostima, necessaria alla vita come il mangiare e il bere.

L'attività teatrale può quindi favorire l'apprendimento di strumenti tecnico/professionali i quali, messi insieme all'introspezione e alla creatività, costituiscono una strada utile per ricostruire la propria identità sociale, una nuova capacità di affermare il sé che può riflettersi positivamente in tutto il

percorso del detenuto. Questi momenti sono perciò tanto importanti quanto quelli del momento creativo ed espressivo, poiché utili al raggiungimento di un concreto obiettivo di reinserimento esterno.

La professione di attore non è l'unica possibilità che si apre, essendo percorribile per un numero piccolo di persone, ma sono i mestieri dell'arte a costituire vere e proprie opportunità per un futuro reinserimento. Se la persona reclusa impara a lavorare in un determinato ambito o anche in più settori, sarà più facile per lui trovare da lavorare senza delinquere. L'attività teatrale in carcere deve pertanto trasformarsi anche in un progetto di formazione e lavoro, in rete con gli operatori interni, con gli enti locali, con la scuola, con l'Università e con tutta un'altra serie di soggetti presenti sul territorio.

Qui di seguito riporto una testimonianza che mi sembra molto interessante raccontare, la quale dimostra quanto siano importanti questi laboratori dentro alle carceri. In una telefonata avvenuta in aprile di quest'anno, l'ingegnere Gazmend Llanaj, responsabile della formazione professionale al carcere del Pratello, racconta:

Da ventiquattro anni faccio formazione professionale con i detenuti nelle carceri di Bologna. Ho cominciato all'inizio degli anni Novanta al Pratello. Così chiamano i bolognesi il carcere minorile che si trova nel centro storico della città, in via del Pratello. Insegno ai minori detenuti i mestieri dell'edilizia: muratore, carpentiere, imbianchino, decoratore, manutentore edile. Il carcere è il posto migliore dove imparare questo mestiere: c'è sempre da sistemare qualcosa di rotto, tinteggiare le celle, sistemare i lavandini che perdono, persino rinforzare le sbarre qualche volta. Dopo le prime lezioni teoriche, ho capito come incanalare l'energia dei ragazzi quando, per sistemare un magazzino del vestiario, abbiamo dovuto abbattere un vecchio muro nella parte inutilizzata del complesso degli edifici storici che ospitano l'Istituto Penale Minorile. Il modo migliore per contenerli, guidarli e aiutarli era il lavoro pratico con dispendio di energia. Da qui è nata l'idea di creare un *atelier* dove ognuno potesse avere un ruolo e piccole responsabilità e dove si potesse imparare anche dai propri coetanei più bravi. Da più di quindici anni

abbiamo esteso le attività dell'*atelier* anche alla costruzione delle scenografie.<sup>60</sup> Ogni anno progettiamo e costruiamo un intero spazio teatrale che ospita fino a un centinaio di spettatori e dove i giovani detenuti, guidati dal regista Paolo Billi, preparano e mettono in scena uno spettacolo teatrale con molte repliche, aperto al pubblico bolognese e agli studenti degli istituti superiori della città. Gli attori spesso sono gli stessi che hanno costruito le strutture di scena durante le giornate di formazione passate con me. Si divertono sentendosi dei *pistoleros* con gli avvitatori in mano, imparano a costruire strutture robuste e portanti in legno e acciaio, si abituano a stare in un luogo di lavoro con regole semplici e chiare che devono essere rispettate.

Gazmend Llanaj ancora mi racconta la soddisfazione di quando i ragazzi che hanno seguito il suo *atelier* formativo lo salutano dai ponteggi dei cantieri edili e di quando li ritrova a lavorare alle casse dei supermercati; di quando lo chiamano al telefono per chiedergli consigli tecnici su come fare una rasatura a scagliola. E ancora, nella sua intervista, che possiamo trovare pubblicata per intero nei Quaderni di Teatro Carcere 4, racconta di come si sente felice quando entra in carcere, sensazione simile alla mia:

Qualche tempo fa, mi sono accorto che al mattino, percorrendo i lunghi corridoi del carcere degli adulti per raggiungere lo spazio dove si svolgono le lezioni e le attività di laboratorio, fischiettavo o canticchiavo. Era un periodo non facile della mia vita privata, ma entrando in carcere mi sentivo improvvisamente bene. Parlando con un mio amico educatore che frequenta gli stessi luoghi e lavora con i detenuti, ho scoperto di non essere l'unico a sentirsi allegro entrando in carcere. Succede a molti operatori che hanno superato negli anni la dicotomia fuori-dentro e il continuo ciclo di iniziali *burn out*. Questo sorriso interiore si trasforma in energia investita nei loro confronti. Quasi come la restituzione di qualcosa che si è ricevuto in dono. Chi sta dentro merita, al pari di tutti gli altri che stanno fuori, affetto, rispetto, comprensione e bellezza.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Nel capitolo 4 sarà riportata la testimonianza della scenografa Irene.

<sup>61</sup> Intervista a Gazmend Llanaj nella Rivista annuale di Quaderni di Teatro Carcere 4, Ed Titivillus

In carcere si dovrebbe coltivare prima di tutto la bellezza, diceva il maestro Claudio Abbado, che è riuscito negli ultimi anni della sua vita a far entrare la musica classica anche nei luoghi della detenzione.

Fra tutte le strutture sceniche realizzate, quella più significativa per Gazmend Llanaj è stata quella per lo spettacolo "*Chiamatemi Ismaele*", liberamente ispirato a *Moby Dick* di H. Melville. Afferma ancora Llanaj:

La forma iniziale di una spirale logaritmica perfetta si è trasformata in una spirale multipla, un vero vortice "naturale", più complesso ma anche simbolicamente più potente. Comprendere appieno e costruire delle forme e dei volumi così complessi è una sfida persino per me che sono un tecnico, figuriamoci per dei giovani che non hanno grande voglia di studiare la geometria e spesso hanno un background culturale scarsissimo. Eppure, un po' per volta, si sono fatti coinvolgere e, a forza di eseguire meccanicamente il taglio e l'assemblaggio dei primi pezzi di carpenteria in legno, hanno iniziato a capire il senso e le regole geometriche. L'incertezza davanti a un disegno tecnico in scala, pieno di numeri e simboli astratti, ha lasciato lentamente il posto al piacere di vedere realizzate con le proprie mani delle forme belle grandi e solide.<sup>62</sup>

Il carcere è un gorgo, una spirale che risucchia e annulla, ma può diventare anche un viaggio di uscita dal vuoto e di proiezione al contrario, verso un esterno che si allarga sempre di più come spazio e come possibilità. I ragazzi in carcere parlano spesso della libertà: è la loro parola più cara. Lo spazio dello spettacolo è utile perché li aiuta a sperimentare una nuova forma di libertà fin qui sconosciuta: libertà nelle azioni e nei movimenti, insoliti nella loro quotidianità carceraria, libertà di rievocazione e rielaborazione delle loro esili e spesso drammatiche esistenze.

Le scenografie realizzate in tutti questi anni hanno sempre una forte valenza

---

2016, pag. 12.

<sup>62</sup> Ibidem, pag. 13



metaforica di tipo costruttivo, sia per le scelte volutamente simboliche della regia di Paolo Billi, sia perché il processo di realizzazione delle forme e dei volumi in sé produce un effetto di concretezza e di "crescita" continua. Ogni volta l'organizzazione spaziale per lo spettacolo suggerisce metafore diverse agli spettatori ma anche ai ragazzi coinvolti nella costruzione delle scenografie. Vorrei concludere questo capitolo con una frase di Grady Hilmann, che per primo realizzò un programma di scrittura creativa per il sistema carcerario in Texas, il quale, quando gli chiesero come giustificasse i programmi artistici in prigione durante un periodo così difficile, rispose:

Quando qualcuno viene a dirmi: perchè dovrei pagare le lezioni di musica a un detenuto quando non le posso permettere neanche a mio figlio?; io gli rispondo: è vero, anche tuo figlio dovrebbe avere lezioni di arte. Ognuno dovrebbe poterle avere. Ma questi programmi sono un beneficio per l'intera comunità. Il novantacinque per cento di quelli che finiscono in prigione poi escono. Li vuoi ancora più amari, arrabbiati o ostili? O vuoi che ci sia qualcosa che li mantenga ancora umani, conservi il loro lato umano?<sup>63</sup>

Ecco come in queste parole possiamo trovare alcuni dei significati più autentici di cosa sia *fare teatro in carcere*.

---

<sup>63</sup> W.Valeri, "USA. viaggio dentro le prigioni", in Catarsi. Teatri delle diversità, anno XV, n. 52, gennaio 2010, pag.33

### **3. L'esperienza teatrale in carcere a Bologna: il teatro del Pratello**

*Sono nato sotto il segno della Bilancia, mi sento  
parte della primavera, mi trovo come una rosa gialla,  
mi sento come il sole, perciò amo la vita, detesto  
dover morire e rimpiango il non aver detto ciao.  
Odio la quotidianità, non sopporto la noia.  
Mi fa paura la solitudine.  
Mi manca tanto il sentirmi vivo.  
Mi stupisce la mente umana, mi irrita chi si uccide.  
Non capisco perché lo sport preferito della gente sia  
giudicare solo con un minimo di dati.  
Piango poco e rido quasi di tutto.  
Dovrei essere chi sono.  
Vorrei tanto volare.  
Potrei tanto ma....  
Ho bisogno di amare.*

***Netto, ex-detenuo attore del Pratello***

#### **3.1. L'esperienza del teatro del Pratello presso l'istituto minorile maschile "P. Siciliani"**

Nell'Istituto Penale Minorile di Bologna sono ospitati fino a un massimo di 24 ragazzi, tutti di sesso maschile e in maggior parte stranieri. Le loro pene detentive variano da pochi mesi a diversi anni, mentre l'età va dai 14-15 fino ai 21 anni in quanto, per chi ha commesso reati da minorenni e ha ricevuto una condanna a lunghi anni di detenzione, esiste la possibilità di rimanere in un

istituto minorile fino ai 21 anni anziché essere trasferito in un carcere per adulti immediatamente dopo il compimento dei 18 anni. Dal 2018 la normativa è cambiata e ora è possibile restare fino ai 25 anni.

Nel 1997, con l'emanazione della Legge Turco, fu istituito un fondo per attività culturali dedicate a bambini e adolescenti inserite in piani di intervento a base territoriale. Tra queste realtà sono compresi anche gli istituti penali minorili, e una delle città coinvolte è proprio Bologna. Il regista Paolo Billi fu contattato per dare inizio a un primo progetto di teatro in carcere, della durata prevista di tre anni<sup>64</sup>. Il 14 settembre 1998 il Consiglio Comunale approvò il "Progetto di Pratiche Teatrali" all'interno dell'IPM, e il 5 febbraio 1999 fu siglata una convenzione con l'Associazione Bloom-Culture Teatrali diretta appunto da Paolo Billi. Nacque così la realtà del Teatro del Pratello, attiva da ormai 20 anni e caratterizzata dall'apertura dell'Istituto al pubblico esterno in occasione delle rappresentazioni conclusive di fine anno. La partecipazione al progetto teatrale è da sempre su base esclusivamente volontaria.

Dal 1998 fino al 2014 il progetto teatrale all'IPM di Bologna si è articolato su tre mesi di lavoro quotidiano intensivo, indicativamente da settembre a dicembre, e si è sempre concluso con uno spettacolo teatrale all'interno dell'Istituto, aperto alla cittadinanza (circa 1200 persone) con particolare attenzione al pubblico delle scuole superiori. Dal 2015 al 2017, lo spettacolo non è stato realizzato per motivi legati all'agibilità dello spazio, ma dal 2018 l'attività è stata ripresa negli spazi all'aperto dell'Istituto penale Minorile e lo spettacolo si svolge i primi di settembre con l'ingresso del pubblico per quattro serate di

---

<sup>64</sup> Questa esperienza verrà poi raccontata nell'intervista da lui rilasciata a me e al prof. Fabiano in data 15 maggio 2019.

spettacolo<sup>65</sup>.

Accanto alle attività teatrali i ragazzi vengono coinvolti nelle attività di scenotecnica a cura di IIPLE (Istituto Professionale Edile Bologna) nell'ambito dei percorsi di formazione professionale per l'inclusione socio-lavorativa dei giovani ristretti; tali percorsi si svolgono in collaborazione con il progetto teatrale, e insegnano la realizzazione di scenografie complesse. Il Teatro del Pratello coinvolge inoltre i ragazzi in laboratori di scrittura su tematiche legate allo spettacolo (anche in collaborazione con la scuola interna all'Istituto) e in laboratori di attrezzeria teatrale e decorazione.

I ragazzi che vengono coinvolti nell'iniziativa come attori sono quelli che stanno scontando pene detentive più lunghe, per assicurare continuità al progetto. Coloro invece che sono condannati a pochi mesi o che semplicemente non vogliono recitare possono scegliere di partecipare solo al laboratorio di falegnameria: i mesi che precedono il lavoro "espressivo" vero e proprio vengono infatti impiegati nella progettazione e nella costruzione delle scenografie (di cui abbiamo ampiamente parlato nel capitolo 2) alcune delle quali estremamente elaborate, che concorreranno alla realizzazione dello spettacolo finale.

Quello del regista Paolo Billi è un lavoro di carattere prettamente sperimentale, per un'ampia gamma di motivi: in primo luogo l'ambiente nel quale si svolge e, in secondo luogo, il "materiale umano" con il quale si entra in contatto e con cui si deve lavorare. Si tratta in massima parte di ragazzi stranieri, molti giovani irregolari, il cui primo ostacolo è la lingua: non sapersi esprimere

---

<sup>65</sup> Ho partecipato personalmente alla serata del 3 settembre 2019, durante la quale è stato rappresentato lo spettacolo "Eredi eretici", di cui avevo assistito alle prove: nel seguire queste ultime, ho provato la meraviglia e l'incanto di veder nascere un vero e proprio spettacolo teatrale, in cui i ragazzi sono stati bravissimi.

in italiano rappresenta un problema importante per chi, come Paolo Billi, vuole porsi in un rapporto di collaborazione e di rispetto con le persone con cui lavora. Tale problema è superato invitando i ragazzi stessi ad andare oltre i propri limiti con un lavoro su testi letterari molto impegnativi: opere poetiche e filosofiche, caratterizzate da una profondità di contenuti e da una difficoltà linguistica che spesso le rende poco frequentate anche dagli italiani. I testi letterari, pur assai diversi, hanno tematiche comuni che li legano: la speranza, la libertà, la distanza, il dolore. Elementi comuni e argomenti universali i quali però, inseriti in un ambiente non convenzionale, rivelano la loro particolare forza comunicativa. A partire dal confronto con il testo scritto si evolve un percorso creativo autonomo che porta alla ricostruzione di uno spettacolo originale, molto vivo: un teatro fatto di suggestioni.

Una della finalità implicite del progetto è dare ai ragazzi una possibilità, che essi vivono con particolare forza e coinvolgimento, di mostrare e dimostrare che non sono dei "mostri". La visibilità che il progetto si è guadagnato negli anni e l'attenzione anche da parte delle istituzioni, permette un contatto con la società civile e con le istituzioni realmente molto importante al fine della loro riabilitazione e inclusione sociale. La conquista del rispetto del mondo "di fuori" è un passo fondamentale per riacquistare la consapevolezza di sé.

Il progetto, molto impegnativo ma allo stesso tempo particolarmente stimolante, offre un'occasione concreta - per molti la prima in assoluto - di mettersi in gioco ad armi pari tra di loro e nei confronti delle persone provenienti dall'esterno, delle quali percepiscono la naturale ostilità e diffidenza.

Per questa ragione risulta fondamentale la collaborazione con gli assistenti sociali e gli educatori, che insieme agli psicologi seguono i ragazzi detenuti fin dal primo momento di contatto con la realtà carceraria. Gli assistenti

sociali comunicano con i ragazzi interessati al progetto, spiegando di cosa si tratta e sottolineando l'impegno richiesto, per minimizzare il rischio di abbandoni in corso d'opera. Un rischio, questo, molto concreto, vista la fatica che gli esercizi fisici e mentali richiedono, nonché la serietà e la costanza con cui devono essere eseguiti. Considerata tale parziale sovrapposizione di ambiti, è cosa comune che sorgano diversità di opinioni tra professionisti del teatro e professionisti del sociale: ciò può essere superato solo attraverso un profondo rispetto reciproco e una sostanziale autonomia di un lavoro rispetto all'altro, mantenendo in ogni caso un contatto continuo.

### **3.1.1 Spettacoli realizzati e loro contenuto psicologico ed esistenziale**

Qui di seguito riporto un breve riassunto di tutti gli spettacoli realizzati fino ad oggi dal Teatro del Pratello presso l'Istituto Penale Minorile di Bologna<sup>66</sup>:

#### *Linea d'ombra* (1999)

Sei atti per sei interni: spettacolo itinerante attraverso tutta la struttura interna ed esterna dell'istituto. Ispirato all'omonimo romanzo di Conrad, si compone delle storie di alcuni marinai in viaggio sul vascello "Linea d'ombra". L'immagine dell'uccello fermo sul ramo che improvvisamente e senza apparente motivo prende il volo e parte diventa la metafora di una vita vissuta al confine.

#### *Paradisi* (2000)

Spettacolo itinerante per tutto il primo piano della struttura. Ispirato al Caino di Byron, si tratta di uno spettacolo "interattivo", durante il quale gli spettatori sono invitati a compiere azioni significative e sono marchiati

---

<sup>66</sup> Per approfondimenti cfr. [www.teatrodelpratello.it](http://www.teatrodelpratello.it)

all'ingresso del "Paradiso". Vengono indagate le diverse idee di paradiso, abitato da vittime consapevoli e mai innocenti.

*Le ali dell'albero* (2001)

Drammaturgia incentrata sulla tessitura (pratica e metaforica) di un tappeto. Come la tela di Penelope, a partire da *Le mille e una notte* e da un poema persiano, si intrecciano le storie dei ragazzi. "Raccontare per sopravvivere".

*La bellezza degli acrobati* (2002)

Strumento di partenza è il romanzo della Yourcenar, *Il colpo di grazia*. La storia di amore e guerra narrata dalla scrittrice francese diventa l'occasione per riflettere su temi che molti ragazzi hanno vissuto in prima persona. Un enorme ponte rotto rappresenta il simbolo del conflitto che divide: il teatro diventa il ponte tra l'esperienza dentro il carcere e quella nella città.

*Il teatro dei prodigi e delle miserie* (2003)

Contribuiscono a creare la base della drammaturgia sia *La Tempesta* di Shakespeare, sia gli elaborati che escono dal laboratorio di scrittura "Dialoghi", dedicato ad alcuni istituti superiori della città. La chiesa dell'ex convento riacquista la sua identità e diventa il santuario di un'isola di naufraghi in cui, nel gioco delle apparizioni, ognuno lascia il suo segno. Un luogo di passaggio che permette a tutti di ripartire in libertà.

*Romeo. La recita* (2004)

Lo spettacolo consiste nella messa in scena di un irreale *Romeo e Giulietta* shakespeariano da parte di una compagnia di giardinieri intrappolati in un misterioso *hortus conclusus*. L'amara riflessione che intreccia memoria, lontananza e dimenticanza si conclude con il ribelle prendere atto che non si nasce solo per le lacrime: nell'uomo è insita la volontà di andare avanti e

superare il dolore.

*Lo stupore di Orlando (2005)*

Il lavoro di messa in scena delle situazioni narrate nell'*Orlando innamorato* di Boiardo parte da due presupposti fondamentali: l'innamoramento come motore del mondo e la complessità della lingua italiana quale ricchezza, non solo ostacolo alla comprensione immediata. I personaggi si muovono intrappolati in un'atmosfera onirica, in attesa di qualcuno che riesca a rompere l'incantesimo, un qualcuno che non arriva mai.

*Lezioni di vita da giganti (2006)*

Liberamente ispirato al capolavoro di Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, il lavoro si muove nella direzione del grottesco, del *non sense* e del triviale; si compone di sette "lezioni magistrali". Il Congresso dei Pantagruelisti è arricchito da un ospite "a sorpresa" proveniente dal mondo delle istituzioni e diverso per ogni sera di replica, nel ruolo di Gargantua padre che legge al figlio Pantagruel una storia. a

*Fool bitter fool (2007)*

Il lavoro è il punto di arrivo di una collaborazione particolare, che prevede il confronto tra le compagnie teatrali di tre istituti minorili di città diverse (Bologna, Milano e Palermo), tutte impegnate a costruire uno spettacolo a partire dallo stesso testo: il *Re Lear* di Shakespeare. Si tratta di una sorta di rassegna a distanza. I pazzi, gli scemi, gli emarginati sono i soli sopravvissuti e insieme ai morti insepolti raccontano la tragedia che, a rigor di logica, si è appena conclusa. Il personaggio di Re Lear, che assiste da lontano, è interpretato da un ex detenuto che, dopo aver recitato nello spettacolo *Lezioni di vita da Giganti* ed essere uscito, rientra in carcere come allievo attore



regolarmente assunto.

*L'ultimo viaggio di Gulliver (2008)*

Lo spettacolo assume la forma dell'ultima tappa di un viaggio, iniziato con l'elaborazione del testo *I viaggi di Gulliver* di Swift, prima nel carcere della Dozza e poi con la Comunità di via del Pratello. Un video di scena ha il compito di legare tra loro le varie tappe. Si tratta di una riscrittura del romanzo d'avventura, nella quale un gruppo di naufraghi a bordo di una nave (il Gulliver, appunto) decide di ripercorrere a ritroso il suo percorso, partendo alla ricerca delle isole che ha fortunatamente visitato.

*Il fascino indiscreto della stupidità (2009)*

Basato sul romanzo di Flaubert *Bouvard e Pécuchet*, lo spettacolo affronta il mito dell'irraggiungibile traguardo rappresentato dalla comprensione di tutto lo scibile umano e denuncia la massa di luoghi comuni e stupidità che circonda l'uomo.

*Don Chisciotte collapse (2010)*

L'immortale capolavoro di Cervantes viene riletto "davvero", andando oltre gli stereotipi e gli aneddoti, per scavare nella profonda tristezza di uomo dell'eroe da tutti deriso come buffone ingenuo. Il vecchio cavaliere, accompagnato in scena da un bambino, assiste allo spettacolo della sua stessa vita, ma nei panni di vittima messa alla gogna da un mondo crudele e incapace di riconoscerlo.

*Bagatelle (2011)*

Lo spettacolo ha origine dal confronto con il *Tristram Shandy* di Sterne, in particolare dall'elogio delle divagazioni che l'autore vi inserisce. La narrazione si avvolge e si svolge, ritornando sempre al tema della nascita e dell'infanzia e al difficile rapporto con la società adulta. Prendono parte allo spettacolo, in

qualità di rappresentanti dell'autorità ma ridotti a "fantasmi" video, personalità importanti della città di Bologna (come il rettore e il sindaco).

*Danzando Zarathustra (2012)*

Protagonista dello spettacolo non è la parola ma il corpo in movimento, attraverso il quale si cerca di tradurre in visioni alcune riflessioni di Nietzsche sulla necessità del danzare e del ridere. La scena è costituita da antiche fondamenta in rovina di un convento, ricovero di reietti e bisognosi: esse rivelano il disegno di un labirinto, i cui percorsi e cunicoli sono abitati da presenze del passato. Il labirinto, in cui si sono chiusi dentro due guardiani che hanno ricomposto le memorie di quei muri, ricostruiti e distrutti più volte nel tempo, diventa teatro di contese e di fascinazioni tra commedianti, profeti, funamboli, pellegrini, vagabondi, che culminano nella Festa dell'Asino. Ma in realtà, il labirinto in rovina, chiuso al mondo, è solo abitato da una colonia di insetti.

*Il patto con il diavolo (2013)*

Dalle note di regia: "Divertente e insieme 'porta-scalogna' lavorare sul Diavolo. Il Diavolo certamente si nasconde in un Istituto Penale, ma non si sa dove, né sotto quali sembianze. Il Diavolo fa ridere, ma colpisce inesorabile, con leggerezza improvvisa; spariglia i giochi, obbliga a rimettere tutto in gioco, sempre. Il Diavolo, naturalmente, ci osserva dall'inizio delle prove e ghigna davanti alle nostre intenzioni di gabbarlo. L'avventura del teatro è cominciata con uno splendido gruppo di dodici ragazzi. Chissà con chi si riuscirà ad arrivare in porto. Il diavolo vigila e soffia."

*Chiamatemi Ismaele (2014)*

Questo spettacolo non è l'ennesima riduzione per la scena del capolavoro

di Melville. Come nel romanzo, tutto esiste attraverso il racconto di chi afferma essere l'unico superstite della discesa finale nell'abisso. Il giovane Ismaele, offeso nel corpo, cerca qualcuno che l'ascolti e creda alla sua storia ma, forse, è solo nella sua follia che si crede sopravvissuto. I compagni dell'equipaggio si manifestano attraverso il racconto, mentre resta nell'ombra il Capitano Achab che tanto lo fascinò nel suo insano odio contro una creatura assunta a simbolo del male. Lo spazio scenico è una grande spirale, un vero vortice, che rappresenta e materializza il gorgo onnivoro, in cui accade di essere risucchiati e, a volte, di esserne espulsi. La metafora scenica traduce lo smarrimento, la dispersione, la disperazione, di chi, nel pieno dell'adolescenza, si ritrova trascinato, affascinato, travolto in un vortice.

#### *Bellinda e Bestia* (2018)

Il 5 settembre 2018 l'IPM di Bologna apre le porte alla città per il debutto di *Bellinda e Bestia.*, con la regia di Paolo Billi e Elvio Pereira De Assunção. Dal 1999 al 2014 a Bologna ogni anno 1400 cittadini sono entrati nel teatro dell'IPM per assistere allo spettacolo teatrale realizzato dai ragazzi. Dal 2015, nonostante le attività laboratoriali siano proseguite con costanza, l'evento pubblico è stato sospeso a causa di problemi di agibilità. Tale sospensione ha comportato la perdita della più importante occasione di incontro tra Istituto Penale Minorile e città che Bologna avesse mai conosciuto. Con il recente restauro della zona verde del carcere si è creata la possibilità di un'apertura alla cittadinanza in occasione del nuovo spettacolo.

#### *Eredi eretici* (2019)

La drammaturgia di Paolo Billi compone scritture diverse sul tema "padri e figli". *Eredi eretici* mette in scena gli smarrimenti e le solitudini di figli che cercano e si rivolgono a padri assenti, a padri perduti, a padri che nulla possono

lasciare in eredità. Sono figli che inesorabilmente scivolano senza fine; figli che cercano di aggrapparsi a levigate chine; figli che vogliono essere guardati in faccia; figli che guardano in faccia e dicono: "Padre, sono figlio tuo, capisco che il mondo ti abbia spezzato il cuore, è stata dura per te, ma io ti voglio far capire che il tempo può aggiustare tutto. Lo hai sempre detto tu".

### **3.1.2. Prove di teatro in carcere al Pratello : esperienza in diretta**

In data 7 agosto 2019 ho avuto la possibilità, grazie alla sempre attiva e preziosa collaborazione di Amaranta Capelli – Responsabile organizzativa del Teatro del Pratello – di assistere alle prove dello spettacolo "Eredi eretici" con i ragazzi dell'Area Penale Esterna dell' IPM – Pratello, insieme a Maddalena Pasini (tutor dei laboratori teatrali) Viviana Venga (tutor dei laboratori teatrali e attrice) e Noemi Giannerini (allieva Patascuola). Qui di seguito riporto le mie impressioni sulla giornata<sup>67</sup> :

*Arriviamo all'entrata; carte d'identità lasciate all'ingresso. L'atmosfera è rilassata, abbastanza diversa dall'idea che mi ero fatta anche leggendo i vari racconti a proposito dell'entrata in carcere. Dopo aver attraversato vari cancelli arriviamo nell'ex-chiesa del Pratello, dove fino a qualche anno fa si facevano gli spettacoli per la cittadinanza e ora invece è solo sala prova.*

*In sala c'è già il regista Paolo Billi e poi pian piano arrivano i ragazzi, vengono tutti a presentarsi, mi danno la mano e mi dicono il loro nome, ci sorridiamo e io mi sento a casa. Sì, è molto strano a dirsi: ma pur essendo in carcere, l'atmosfera che si respira è buona. Potere del teatro, penso; o magari è solo una giornata fortunata. I ragazzi scherzano tra di loro e con Paolo Billi, poi pian piano si mettono la tuta di scena e vanno sul palco. Si inizia.*

*Alcuni non si ricordano la parte, altri la sanno benissimo; c'è chi non fa bene i movimenti, chi li fa quasi perfetti. Qualcuno si distrae, mentre qualcun altro è attento e concentrato. La piccola comunità del laboratorio teatrale sta muovendo i primi passi. Si scherza, ci si prende in giro, si fanno battute.*

---

<sup>67</sup> I nomi dei ragazzi sono chiaramente nomi di fantasia per tutelare la loro privacy.

*Filippo mi chiede che lavoro faccio; gli rispondo che ascolto i ragazzi che hanno difficoltà nello studio e non solo, presso l'Azienda per il Diritto allo Studio della Regione Emilia-Romagna. Lui mi chiede il sito perchè vuole iscriversi a scuola: io gli dico che glielo darò certamente, non tenendo però conto del fatto che probabilmente lui un diploma non ce l'ha. Poi mi si avvicina Stefan. Anche lui è curioso di sapere il motivo della mia presenza: quando gli spiego che sono lì perchè sto facendo una tesi in Psicologia sull'esperienza del teatro in carcere e del suo valore positivo, mi guarda con uno sguardo contento. Gli chiedo da dove viene e lui mi risponde: "Nigeria". Quando gli dico che nel 1992 ci sono stata per un mese, è molto stupito: per lui il 1992 è una data preistorica.*

*Ricominciano le prove, dobbiamo fare silenzio. Nel guardare questi ragazzi, sento dentro di me la conferma che sono sulla strada giusta, che ora tocco con mano quello che ho sempre pensato nel momento in cui ho deciso di fare questa tesi: l'esperienza teatrale per i ragazzi dentro al carcere è un'esperienza di altissimo valore pedagogico, formativo, terapeutico, sociale e di tanta, tanta bellezza.*

*Si prova ancora. Juan, che ha una parte lunghissima, non ricorda alcuni pezzi: Paolo Billi lo rimbrota un po', ma sempre con ironia e in una cornice affettiva. Dentro di me penso che quel ragazzo è anche troppo bravo a ricordarsi una parte così lunga, mentre sta vivendo una situazione di costrizione fisica e morale. Io non so mica se ce la farei!*

*Il compagno di scena, Stefan, si arrabbia un pochino perchè Juan non sa la parte. Osservando questa scena penso che stiano imparando: a rispettarsi prima di tutto, ma anche ad avere un certo senso di responsabilità verso il gruppo. Ad un certo punto, la maggior parte va fuori a fumarsi una sigaretta; vorrei dirgli che fa male, poi taccio, consapevole del fatto che non sono lì per salvare nessuno.*

*Ok, tutti dentro di nuovo. Si ricominciano le prove: parti recitate con la voce, parti recitate con il corpo, musica di sottofondo, parole dedicate ai padri, padri assenti, padri perduti, padri che nulla possono lasciare in eredità.*

*Scorre il tempo; li guardo assorta, rapita e coinvolta dalle dolci emozioni che sanno trasmettermi anche se stanno facendo solo le prove, anche se dimenticano la parte, anche se alcuni sono svogliati. Sì, ognuno di loro, con le caratteristiche di tutti gli adolescenti del mondo, sa trasmettermi quell'amore per la vita che mi fa dire "viva il teatro, sempre e ovunque!"*

### **3.2. L'esperienza del teatro del Pratello presso la Casa Circondariale 'La Dozza' - sezione femminile**

Dal 2008 è in corso presso la Casa Circondariale di Bologna il progetto "Esperimento di teatro alla Dozza", che coinvolge dal 2017 le detenute della Sezione Femminile della Casa Circondariale di Bologna in laboratori di teatro, scrittura, danza e nella produzione di spettacoli, presentati all'interno della Casa Circondariale stessa.

Il progetto si inserisce in quello più ampio del Coordinamento Teatro Carcere, associazione che riunisce le diverse realtà che operano sul territorio regionale con progetti di Teatro Carcere. L'associazione prevede che ogni triennio sia dedicato ad una tematica specifica, comune a tutti i progetti di teatro Carcere nella regione: La Gerusalemme Liberata nel 2014/2015, Le Patafisiche nel 2016/2017 e Padri e figli nel 2018/2019.

Venerdì 20 gennaio 2017 è stato il primo giorno di lavoro presso la Sezione femminile della Dozza. Qui di seguito riporto alcuni stralci tratti dal Diario di Bordo di Susanna Accornero (Aiuto-regista e conduttrice dei laboratori con le detenute-attrici della Dozza) che descrivono molto bene l'atmosfera di quei giorni:

*Oggi è il primo giorno di lavoro presso la Sezione femminile della Dozza di Bologna. Abbiamo organizzato l'ingresso di tutto lo staff del teatro del Pratello per presentare il progetto. Il Dr. Ziccone, responsabile dei servizi educativi della Casa Circondariale, ci accompagna in sezione. All'ingresso ci accolgono le agenti che ci conducono nell'aula dove svolgeremo le attività, denominata Aula Cinema. Ziccone ci presenta le ospiti. Sono state proprio loro a richiedere più volte di poter svolgere un'attività teatrale, fino a quel momento riservata alla Sezione maschile. Spieghiamo che noi siamo lì anche per rispondere a tale richiesta. Sono 35, più una bambina di circa 2 anni. Paolo ci presenta uno a uno, racconta il tipo di lavoro che*

*facciamo e introduce la tematica che andremo ad affrontare. Illustriamo l'iter per iscriversi al laboratorio e continuiamo questo primo incontro chiacchierando. Le detenute ci raccontano che attualmente sono 69 in totale, fra definitive e in attesa di giudizio. Proseguono con aneddoti tra la Sezione maschile e quella femminile, il tutto in un clima gioviale e di grande curiosità.*<sup>68</sup>

I laboratori sono proseguiti fino alla data della prima il 21 giugno 2017, in cui era prevista "Mere ubu variete". Questa rappresentazione ha messo in scena venti detenute di diverse nazionalità, che hanno dato vita a uno spettacolo di Varietà, in cui cantavano e ballavano, a volte strappandosi le maschere di donne aggressive e seducenti, secondo le stereotipie maschili, per svelarsi forti, dolenti e ferite. È stato uno spettacolo contro il voyeurismo del pubblico "da teatro-carcere", ancor più accentuato proprio perchè le protagoniste erano donne: un Varietà cattivo e scorretto, contro i luoghi comuni.

Ogni numero del Varietà era accompagnato da musiche originali, composte dagli allievi della Scuola di Musica Applicata del Conservatorio di Bologna, diretta dal Maestro Zarelli; si spaziava da polke a mambo, da can can a melodie napoletane con mandolino, da rap a galop a un bolero reinventato.

Leggiamo ancora dal Diario di Susanna Accornero:

*Lo spettacolo va molto bene e tutte danno il meglio! Purtroppo, durante una delle scene iniziali, saltano i microfoni e quindi tutto lo spettacolo viene fatto senza amplificazione. Nonostante questo intoppo tecnico le ragazze alla fine sono euforiche. Sono tutte in lacrime quando, una volta cambiate e tornate agli abiti quotidiani, sentono che è arrivata la fine della prima tappa di questa meravigliosa esperienza. Vengono subito a chiamarle per tornare in sezione, poiché il pubblico è già stato indirizzato all'uscita. Ci resta giusto il tempo di offrire*

---

<sup>68</sup> Diario di bordo di Susanna Accornero, Quaderni di Teatro Carcere 5-6, Le Patafisiche Dossier 2016-2018, Rivista annuale, Edizioni Titivillus, pag.67

*loro una gerbera rosa, che stringono al petto con le lacrime agli occhi, mentre ci salutano con affetto per poi lasciarsi il teatro alle spalle.*<sup>69</sup>

L'attività presso la Sezione Femminile è poi proseguita. Sono state coinvolte circa venti detenute in incontri bisettimanali di scrittura e di teatro nell'ambito del più ampio programma "Stanze di teatro in carcere", organizzato dal Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna. Il tema è "padri e figli", affrontato nei laboratori teatrali attivi in vari istituti penitenziari.

"Figlie di Lear - primo studio" mette in scena il primo copione composto partendo dalle scritture delle partecipanti, costruito nel corso di dieci incontri del Laboratorio di scrittura creativa su diverse tematiche legate ai Fools ("elogio della follia", "le profezie dei fools") e alle figlie shakespeariane di Lear ("testamento di una figlia", "figlie che si ridono addosso", "figlie che rifiutano l'eredità"). Il conflitto tra le figlie-fools, che possono giocare e divertirsi a svelare le verità, e le figlie-vestali, custodi di convenzioni e della verità, si svolge davanti alla follia di un padre, che osserva e aspetta una morte che si fa beffe di lui.

In data 6 giugno 2019 ho assistito personalmente alla prima di questo spettacolo. L'ultima volta in cui ero entrata alla Casa Circondariale della Dozza era tantissimo tempo fa, per la distribuzione di un questionario sulla percezione dei detenuti della trasmissione dell'HIV. Allora lavoravo presso il Servizio Politiche per l'accoglienza e l'integrazione sociale della Regione Emilia-Romagna. Ci vengono chiesti i documenti e dobbiamo lasciare tutte le borse all'entrata; poi a piccoli gruppi attraversiamo il cortile e raggiungiamo l'Aula Cinema, il luogo dove si terrà lo spettacolo. Paolo Billi ci spiega che questo è uno spettacolo

---

<sup>69</sup> Diario di bordo di Susanna Accornero, Quaderni di Teatro Carcere 5-6, Le Patafisiche Dossier 2016-2018, Rivista annuale, Edizioni Titivillus, pag.69



senza palcoscenico: il pubblico è sui quattro lati. Per le attrici quindi è particolarmente faticoso e difficile perchè hanno sempre il pubblico a 360 gradi e non ad anfiteatro come di solito è il palcoscenico.

Inizia lo spettacolo: le donne indossano abiti bellissimi tutti fatti da loro. L'intensità della recitazione è molto alta: ci sono canti, balli e lettere al padre, scritte appunto dalle detenute stesse nei laboratori di scrittura. I testi sono forti, privi di retorica. Non c'è nessun desiderio di compiacere il pubblico; l'atmosfera è densa di commozione e autenticità. Sento che gli sguardi di quelle donne in qualche modo rispecchiano il mio sguardo: io sono da questa parte e loro dall'altra, ma per me non c'è differenza, in quel momento siamo la stessa cosa. Ecco, tutta la forza del teatro è lì, la sto vivendo sulla mia pelle, non è più letta sui libri, studiata, ma è parte del mio corpo.

La partecipazione a questo spettacolo mi ha così entusiasmato che ho desiderato immediatamente ascoltare dal vivo le narrazioni di quelle donne: nel prossimo capitolo riporterò le interviste alle detenute-attrici della Dozza.

### **3.3 L'esperienza del teatro del Pratello presso l'Istituto minorile femminile a Pontremoli**

Il progetto "Saran rose e fioriranno", presso l'Istituto Penale Minorile (IPM) femminile a Pontremoli prende avvio nel 2012, su invito del Centro Giustizia Minorile Piemonte Valle d'Aosta Liguria e Massa Carrara, rivolto al Teatro del Pratello, di trasferire la buona pratica realizzata da molti anni nell'IPM di Bologna, con il fine di costruire un'esperienza stabile di lavoro teatrale nell'unico Istituto Penale Minorile solamente femminile in Italia. Fin dal 2013 è stata creata l'Associazione Centro Teatro Pontremoli per la gestione e la

programmazione del progetto.

L'obiettivo primario è stato la formazione di una *équipe* locale di teatro stabile presso l'IPM, per realizzare autonomamente attività teatrali, culturali e artistiche con le giovani ospiti dell'Istituto, coinvolgendo gli adolescenti e i giovani di Pontremoli e del territorio di Massa Carrara<sup>70</sup>.

Il progetto teatrale, come è stato sperimentato nei diciassette anni precedenti presso l'IPM maschile di Bologna, vuole coinvolgere tutte le diverse professionalità che vi operano, offrendo al personale dell'area educativa e della polizia penitenziaria la possibilità di compartecipare a un progetto creativo ed educativo comune. Proprio per il desiderio dell'interazione tra la comunità ristretta dell'Istituto Penale e la più ampia comunità di Pontremoli, "Saran rose e fioriranno" è cresciuto come progetto fondativo di un'esperienza pilota in Italia. Per questo motivo, sono stati attivati diversi laboratori a cui partecipano gruppi misti (esterni ed interni), attraverso i quali non solo si acquisiscono gli strumenti necessari alla realizzazione dello spettacolo conclusivo – laboratori di scrittura, scenotecnica, attrezzeria, coreografia, teatro – ma che sono utili anche all'interazione tra persone provenienti da diverse culture e *status* sociali, che altrimenti non avrebbero modo di venire a contatto, conoscersi, confrontarsi e riflettere mettendo in discussione i propri pregiudizi e giudizi.

Si è vista una buona disponibilità a prestare attenzione alle idee altrui, in un clima di confronto ma anche di sfida, che aiuta la conoscenza reciproca in una doppia valenza. Da un lato, le studentesse sono intimorite dalla conformazione dell'edificio in cui entrano per la prima volta, una situazione molto diversa dalla loro quotidianità; allo stesso tempo però si stupiscono di

---

<sup>70</sup> Cfr. P.Billi e F.Milani, "Saran rose e fioriranno", Quaderni di Teatro Carcere 4, Edizioni Titivillus 2016, pag.15.

trovare ragazze in tutto e per tutto simili a loro, con gli stessi problemi e le stesse aspirazioni. Dall'altro lato, le ragazze ospiti dell'Istituto percepiscono la curiosità delle coetanee, ma una volta superato l'imbarazzo iniziale e la diffidenza, non si sentono "animali in mostra" e quindi cercano di accogliere nel miglior modo possibile chi viene da fuori nel luogo dove sono recluse, ma nel quale non vorrebbero trovarsi.

L'esperienza del lavoro di gruppo è il primo e fondamentale piano comune su cui si fonda il progetto di teatro carcere e che lo distingue dalla quotidianità dell'Istituto. Bisogna tener conto del fatto che all'interno di un IPM esistono innanzitutto percorsi di trattamento individuale e che al lavoro di gruppo non viene riconosciuta l'attenzione che, a mio parere, dovrebbe avere.

Nella settimana che precede il debutto, la compagnia prova nel luogo dove verrà fatto lo spettacolo (nel primo anno all'interno dell'IPM e negli anni successivi presso il Teatro della Rosa di Pontremoli), affrontando difficoltà decisive, come ad esempio la necessità di un alto livello di auto-responsabilizzazione per ciascuno dei componenti e la capacità di gestione positiva delle proprie emozioni, nel tentativo di trovare un equilibrio tra euforia e paura. Il giudizio del pubblico può allo stesso tempo essere terrificante e gratificante per tutta la compagnia, ma lo è a maggior ragione ancora di più per le ragazze che si espongono per la prima volta senza sapere quale sarà la reazione di chi le guarda.

A conclusione del primo anno di progetto è stato realizzato lo spettacolo itinerante "L'uccello di fuoco", liberamente ispirato al balletto russo del 1910 di Djaghilev su musiche di Stravinsky, allestito all'interno dell'Istituto penale il 31 gennaio 2014.

Il secondo anno è stato messo in scena tra l'8 e il 9 maggio 2015 lo

spettacolo "Il dono", liberamente ispirato a *Le Sacre du printemps* (1913) di Stravinsky, grazie al quale per la prima volta sette ragazze dell'IPM sono potute uscire, accompagnate dagli agenti di Polizia Penitenziaria, per recarsi a teatro nei cinque pomeriggi precedenti lo spettacolo (dal 4 al 7 maggio 2015).

Il terzo anno è stato realizzato lo spettacolo "Mere Ubu Girl's Circus", ispirato ad *Ubu Roi* (1896) di Jarry, che per la seconda volta ha dato la possibilità a sei ragazze dell'IPM – in questo caso non accompagnate da Polizia Penitenziaria – di uscire insieme alla compagnia mista, composta da studenti degli Istituti Superiori, una studentessa dell'Accademia e alcuni cittadini pontremolesi di varie età, per mettere in scena due mesi di prove. Lo spettacolo ha debuttato il 12 maggio 2016 presso il Teatro della Rosa di Pontremoli, con 2 repliche, il 20 maggio è stato poi replicato presso il Teatro Nuova Sala Garibaldi di Carrara, in occasione dell'Open Day dell'Accademia di Belle Arti, al quale hanno assistito matricole e studenti iscritti agli successivi facendo il tutto esaurito.

Nel 2017 è stato proposto lo spettacolo diretto da Paolo Billi e Elvio Pereira Assunção, con la collaborazione di Maddalena Pasini per l'aiuto regia e di Irene Ferrari per la scenografia: è stata portata in scena *La Bella e la Bestia* una fiaba che ha avuto gran fortuna e diverse letture nel Novecento. L'ispirazione principale è arrivata dal film diretto da Jean Cocteau nel 1946 e dalla versione musicata da Philip Glass. Chiave di lettura fondamentale il pregiudizio, nelle sue stratificazioni e nelle sue metamorfosi: un'ora di immersione in una atmosfera dark e onirica di forte impatto visivo. Lo spettacolo ha una struttura a sequenze dove la musica avvolge lo spettatore. La scena de "*La Bella e Bestia. Metamorfosi di pregiudizi*" si svolgeva dietro un velo trasparente di tulle, dove venivano proiettate le immagini di Carmina Melania Tramite, studentessa

dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.

Il 13 ottobre 2018 è stato presentato un nuovo lavoro realizzato dalle ragazze dell'Istituto Penale Minorile di Pontremoli con la regia di Paolo Billi e Elvio Pereira de Assunção, aiuto regia Maddalena Pasini, scene di Irene Ferrari per il quinto anno del progetto che il Teatro del Pratello, insieme al Centro Giovanile Mons. G. Sismondo, porta avanti presso l'IPM con laboratori di teatro, scrittura, sartoria, movimento, scenografia. Tema dello spettacolo è lo smarrimento delle figlie di fronte a padri che, oggi, si sono perduti. Sono i sorrisi, le urla, i sussulti, i consigli di giovani figlie rivolti a figure paterne, ormai afasiche, perse dietro a se stesse: non si accorgono, né si rendono conto di essere padri. Sono padri irrimediabilmente perduti di fronte a figlie che affermano la vita, che confidano di costruirsi un cammino.

### **3.3.1 Prove di teatro in carcere a Pontremoli**

In data 23 settembre 2019 mi sono recata al carcere femminile di Pontremoli per assistere alla preparazione dello spettacolo "Effi", che andrà in scena al Centro giovanile della città di Pontremoli a ottobre.

Il carcere minorile femminile di Pontremoli è un luogo molto particolare, non sembra neanche un carcere, infatti all'entrata non devo neanche lasciare il documento, basta nome e cognome. Le porte sono colorate di viola, alle pareti ci sono molti murales colorati e il luogo dove si fanno le prove di teatro è accogliente, sembra più di essere in una comunità che in un carcere.

Attualmente le ragazze detenute sono 5, sostanzialmente tutte di provenienza rom e tutte partecipano al laboratorio teatrale. All'inizio l'atmosfera è rilassata

e molto informale, poi quando iniziano le prove di memorizzazione e

ripetizione, Paolo Billi richiama la loro attenzione e immediatamente loro comprendono che si sta iniziando a lavorare seriamente.

Sono presenti le 5 ragazze, un'educatrice, il regista Paolo Billi, il coreografo Elvio Pereira e un'attrice esterna più adulta.

La trama dello spettacolo è molto interessante, è tratta da un romanzo di Theodor Fontane pubblicato nel 1894-95 che si chiama "*Effi Briest*" che narra la storia di una ragazza di diciassette anni costretta a sposare contro la sua volontà un uomo di quarant'anni.

La scelta non è certo casuale, se si considera che molte delle ragazzine detenute appartengono a clan dove la famiglia di appartenenza le vende per farle sposare a qualche parente, di solito più anziano. Sembra paradossale, ma in alcuni casi le ragazze vivono una situazione psicologicamente e concretamente migliore in carcere piuttosto che fuori nella loro famiglia di appartenenza.

Ho partecipato anch'io alle prove, rappresentando il pubblico, la scena era questa: le ragazze entravano con uno specchio ricolto verso se stesse e una di loro, a turno, andava verso la persona del pubblico (in questo caso io e un'educatrice) e girava lo specchio verso di lei, dicendo una frase, la mia frase è stata "Fai ciò che ti dice il cuore" e sarà stato un caso, ma nulla mi è sembrato più appropriato di questa frase, visto che ero lì per raccontare un'esperienza che mi sta molto a cuore.

Quello che ho colto in queste poche ore di partecipazione alle prove di teatro in carcere, è stata una grande attenzione e impegno da parte delle ragazze e si è colto molto bene il momento in cui si doveva passare dallo scherzo all'impegno, elemento rimarcato in tutte le interviste con i vari protagonisti dell'esperienza (ragazzi ex-detenuti, detenute attrici, operatori di teatro in

carcere).

Questa esperienza, unita alle altre di teatro in carcere a cui ho partecipato, è una conferma del valore incontestabile che questo lavoro porta in carcere ogni giorno.

#### **4. Le interviste ai protagonisti : un approccio narrativo per individuare i vissuti e i percorsi di cambiamento psicologico.**

*Mai si è troppo giovani o troppo vecchi per la conoscenza della felicità. A qualsiasi età è bello occuparsi del benessere dell'animo nostro.*

*(Epicuro)*

La metodologia che ho seguito nel fare le interviste è stata mista. La priorità che mi sono posta è stata il rispetto della persona che avevo di fronte o al telefono. Con alcuni ho seguito una griglia di domande che avevo pensato potessero essere utili a far emergere il valore positivo e trasformativo del teatro in carcere, altre volte ho lasciato che la persona raccontasse ciò che riteneva più importante, senza seguire una griglia predefinita.

##### **4.1. Interviste agli attori ex-detenuti del Pratello**

Qui di seguito riporto le due interviste integrali telefoniche fatte a due ragazzi ex-detenuti-attori dell'IPM maschile di Bologna, il Pratello. Le parti virgolettate sono le mie domande o riflessioni, quelle senza sono dell'intervistato. La prima intervista è a Chanel, il ragazzo che ho rintracciato telefonicamente in data 2 luglio 2019. L'intervista si è svolta telefonicamente perché ora il ragazzo risiede a Parigi.

“Prima di fare lo spettacolo al Pratello, eri mai stato a teatro?”

No.

“Com'è stata la tua esperienza?”



Cioè per lo meno, sì con la scuola. Quando si andava a scuola a fare il teatro quello di scuola, il balletto finale.

“Com’è stata la tua esperienza all’interno della compagnia del Pratello?”

Bellissima esperienza. Un’esperienza gradevole perché ti permetteva appunto di avere questo spirito creativo che tu ricercavi attraverso la tua propria creatività. Senza influenza di pensiero.

“Come si fa a partecipare ai laboratori? Da chi vengono proposti? In quale modo?”

Vengono proposti dagli assistenti sociali. Tu puoi chiedere di partecipare ad un laboratorio. Le persone vengono scelte in base al comportamento che tieni all’interno dell’Istituto. Nel senso, se ti comporti bene ti danno delle possibilità superiori.

“Se vedono che sei una persona volenterosa che sta facendo bene offrono molti laboratori?”

Proprio così.

“Quali sono le motivazioni principali che ti hanno spinto ad iscriverti ai laboratori, Chanel?”

Perché è pagato.

“Ahh”

È un’attività pagata, sì...

“Quindi inizialmente diciamo per un rimborso economico?”

Sì, c’è un rimborso economico anche abbastanza cospicuo per i ragazzi.

“Tra quelli a cui hai partecipato quale ti ha coinvolto di più? Parliamo dei laboratori”

Era la storia di .... però non mi ricordo più il titolo.

“Ma i laboratori, non gli spettacoli teatrali. Ci sono il laboratorio di

scrittura, di sceneggiatura, il laboratorio di teatro...”

Fanno tutti parte del teatro.

“Ma tra questi, quale ti ha coinvolto di più?”

Penso quello di teatro.

“Quello di teatro in specifico.”

Non lavoravi fisicamente, ma con la testa.

“Mentalmente. Era per questo che era più stimolante degli altri?”

Sì, assolutamente sì.

C'erano due pagine da leggere e memorizzare, quindi comunque andava bene.

“Quindi comunque più stimolante mentalmente quello del teatro.”

Molto.

“Ha cambiato qualcosa di te il teatro? Se sì, hai voglia di dirmelo?”

Il teatro in me ha cambiato il fatto di dire: ‘Se vuoi puoi’.

Mi ha dato la facoltà di pensare e sapere che potevo tenere delle informazioni nella testa, potevo decidere di essere quello che volevo, proprio per la caratteristica che porta una persona ad esteriorizzare il suo interiore.

“A tirare fuori parti di te che non conoscevi?”

Sì, proprio quello. Oltre a quello puoi dire: ‘Voglio essere questo personaggio ed imitarlo’.

“Ti ha aiutato a capire qualcosa di nuovo il teatro?”

Mi ha fatto capire che potevo studiare di più.

“Che eri in grado di studiare... Questo poi ti ha permesso di iscriverti all'università.”

Sì, di iscrivermi all'Università e di studiare.

“Se tu dovessi suggerire a qualche ragazzo nuovo delle motivazioni per

partecipare al laboratorio del teatro, quali sarebbero?”

Allora, permettergli di avere un'altra visione delle cose, di essere qualcuno, che pensa col suo cervello, cioè di capire che anche lui ce la può fare ad interpretare delle scene belle che vede nei film che magari si dice: 'ah, io non riuscirei mai a fare così'. O a far passare magari o a capire veramente che non per forza si deve fare delle cazzate per essere al centro dell'attenzione.

“Che cosa è stato più importante per te, Chanel, la preparazione o lo spettacolo finale?”

Beh lo spettacolo, importante in che senso?

“Che ti ha dato di più a livello emotivo?”

Direi direttamente lo spettacolo.

“Lo spettacolo finale: ricordi le sensazioni che hai provato durante la rappresentazione dello spettacolo, la sera della prima?”

Beh, l'emozione di dire: 'Wow ecco ci siamo, si va in scena! Cosa penseranno, sarò bravo? Mi ricorderò le parole? Mi ricorderò il testo? Cosa farò?' passa da quell'attimo di... sai perché, quando non si prende molto sul serio all'inizio sai? Ci si ride, ci si scherza, ma dopo pian piano tu capisci che è importante, la gente ha pagato per venirti a vedere e sei un attore a tutti gli effetti, quindi ti viene un po', sai, la paura come qualsiasi attore, perché poi, tra l'altro ogni tanto si mettono anche degli attori professionisti, Paolo lo faceva una volta, e anche loro sono emozionati, c'è quell'emozione di andare in scena, di dire: 'Come andrà? Andrà bene, non andrà bene? Cosa succederà?'.

“Certo... e anche un po' forse un senso di responsabilità, no, nei confronti degli spettatori.”

Ma certo, quello sicuramente, se no non te ne fregherebbe niente.

“Allora, la relazione con il pubblico, alla fine dello spettacolo, com'è stata?”

Beh una relazione amicale, dove ognuno ti fa i complimenti, ti chiede cosa hai pensato della scena che hai interpretato, sei stato bravo eccetera eccetera, non me l'aspettavo.

"Ci sono state delle domande tra voi che avevate fatto lo spettacolo e il pubblico?"

Certo c'è sempre quel momento di interazione.

"Quel momento di interazione finale che credo sia molto importante, no, fa parte proprio dell'emozione di quella serata"

Certo

"Bene, allora siamo quasi alla fine, Chanel: mi puoi dire tre parole chiave che ti porti dentro alla tua valigia, dopo aver fatto l'esperienza teatrale?"

Tre parole chiave che mi porto dentro...

"Alla tua valigia, la tua valigia che viene con te nel mondo? Il tuo zainetto degli strumenti: quali sono le tre parole chiave che ti porti dentro a questa valigia?"

Direi... sfrontatezza di essere se stessi, sempre e comunque, il coraggio di guardare il pubblico e di mettere in scena senza veli, l'interpretazione che si vuol fare di un personaggio, e poi direi sempre la naturalezza, cioè molto naturale, senza mettersi dei costrutti, dei pregiudizi, senza barriere mentali ecco, direi.

"Quindi in realtà, chi è su un palco va oltre la maschera che indossa, quindi è naturale nonostante la rappresentazione teatrale."

Certo

" Bello...grazie. Adesso cosa fai, stai continuando a fare qualche esperienza teatrale, magari anche lì a Parigi o no?"

Ogni tanto ho un amico che mi dice: 'Ho qualcosa, in teatro'. Vado a

vedere, oppure magari partecipo: ho fatto un video una volta però niente di che.

“Quindi hai fatto un video e poi ogni tanto magari partecipi....”

Diciamo che è stata una bella esperienza e che è un qualcosa che se ho l'occasione di farlo lo faccio con piacere.

“Hai qualcosa di particolare che vuoi raccontarmi di questa esperienza, qualcosa che non ti ho chiesto e che hai voglia di dirmi?”

Che sostanzialmente il teatro aiuta veramente i ragazzi ad evadere, dal punto di vista mentale, al di là delle barriere oppure dei muri che sono stati costruiti all'interno di un più grande carcere che è la società stessa. E' importante che i ragazzi, all'interno di un istituto penale minorile capiscano che non si gioca a guardie e ladri, non è che si fan le cose perché gli si vuole male. E' importante che l'Istituzione capisca anche che quei ragazzi hanno bisogno non soltanto di una possibilità, che magari gli è stata data più volte, ma hanno bisogno di una modalità con cui spiegare le cose, non sempre la modalità convenzionale è la strada giusta. E quei ragazzi devono anche loro capire che il carcere, come dire, è una tappa per mettere di nuovo... è come un esame, un esame per vedere se loro riescono a interagire con le regole: perché se la società stessa ha delle regole ma non ha un... visivamente non vede, ha comunque le sue barriere, che possono essere barriere sociali, possono essere barriere culturali, possono essere barriere accademiche, possono essere barriere anche come confini; quindi loro devono soltanto capire che se stanno all'interno di un carcere, gli si sta chiedendo: 'Allora dimostrami che sai fare e rispettare determinate regole entro il lasso di tempo che ti ho messo alla prova'. E in questo dimostrare di poter rispettare queste regole, se loro capiscono che è un periodo in cui si devono anche loro mettere in questione, naturalmente, possono farcela una volta, e una volta usciti devono capire che all'interno di un carcere non cambia

niente, sostanzialmente. Anche all'esterno c'è sempre il rischio molto breve di cadere in un divario molto sottile, una linea molto sottile nel bene e nel male, ciò che la società condanna e quello che accetta. Quindi loro devono capire questo, e non dimenticare, naturalmente, quello che hanno passato all'interno del carcere, perché è proprio quella la matrice di dire: 'Beh, sono regole anche queste. Io se voglio crescere, voglio diventare quello che voglio, ci saranno sempre, sempre delle regole che tutti devono rispettare'. E tutti devono rispettare perché son regole: non per forza perché son regole hanno un senso, perché c'è stata data questa connotazione di regola ha senso e va fatta, no, però siccome la maggior parte delle persone fanno questo diventa una regola, una regola di buon vivere e quant'altro. Quindi magari uno deve imparare soltanto questo e poi andrà bene.

"E tutto questo secondo te, Chanel, il teatro te lo permette? Cioè ti dà la possibilità di parlare nel modo non convenzionale, cioè di esprimerti in un modo diverso, cioè aiuta il linguaggio del teatro a esprimere questi concetti che tu mi hai detto anche questo modo di comunicare non convenzionale, la possibilità di esprimere un linguaggio creativo, di essere altro da sé?"

Il teatro lo fai...

"Avresti dei suggerimenti per migliorare questa esperienza rispetto al teatro?"

Non saprei, vorrei rifletterci un po' e magari chiamarti domani per darti una risposta un po' più... così su due piedi non saprei.

"Va bene, intanto ti ringrazio moltissimo"

Qui di seguito la seconda intervista sempre in versione integrale a Santo, un altro ragazzo ex-detenuto-attore del Pratello. L'intervista, realizzata in data

22 agosto 2019, è stata fatta telefonicamente perché Santo abita a Castelfranco Emilia. A marzo ero già andata a conoscerlo personalmente: siamo andati in un bar a fare una colazione e qualche chiacchiera informale. Questo mi ha permesso di creare una relazione per poi poter effettuare l'intervista vera e propria anche solo telefonicamente.

“Ciao Santo, prima di fare lo spettacolo al Pratello, eri mai stato a teatro?”

Ci ero andato qualche volta con la scuola, ma ero così poco interessato che non mi ricordo nulla.

“Com'è stata la tua esperienza all'interno della compagnia del Pratello?”

Inizialmente ero molto svogliato, non avevo voglia di fare spettacoli e teatro. Era proprio una situazione che mi portava a reagire in questo modo.

Però alla fine sai... Ho trovato delle persone con cui sono ancora in contatto, con Maddalena, Paolo e tutti quanti...

Oltre che partner nel lavoro sono proprio degli amici per me ora. Sono delle persone magnifiche e mi hanno trasportato in quel mondo in cui erano loro e...

“Ti hanno trasmesso la passione. È nella relazione con loro che è cambiata un po' la tua motivazione?”

Certo. Poi penso anche di essere fatto per la recitazione... Comunque per questo ambito. Mi è riuscito molto bene e più persone molto piacevoli mi hanno portato ad appassionarmi.

“Inizialmente quali sono state le motivazioni che ti hanno spinto ad iscriverti ai laboratori?”

I primi laboratori... Io ero al Pratello al GP proprio. Non nel carcere minorile, però era comunque abbastanza ristretto come ambiente. Ho sfruttato

le attività per svagarmi e per stare un pochino più rilassato... Per non pensare troppo alle conseguenze o alle parole che si dicevano.

“Nella situazione pesante che c’era era la possibilità di passare due o tre ore con un'altra atmosfera”

Sì, proprio così.

“Secondo te ha cambiato qualcosa di te il teatro? Cosa?”

Diciamo che, come dire... Ha cambiato tantissimo in me, però è stato tutto un insieme di cose che hanno cambiato la mia persona, il mio modo di essere, come mi comporto in alcune situazioni, distinguere cosa fare e non fare... Non so come spiegare, è complicato.

Ho imparato un po' a vivere tante situazioni.

“Ti ha dato una visione, uno sguardo diverso rispetto a quello che avevi prima?”

Esatto, anche il modo di comportarmi ed atteggiarmi in tante situazioni.

“Se tu dovessi suggerire a qualche ragazzo nuovo alcune motivazioni per fare il laboratorio di teatro, quali sarebbero?”

La cosa bella del teatro è che ci sono alcune cose che magari in pubblico non faresti, mentre invece quello è un ambiente sicuro dove uno può fare ciò che vuole senza essere giudicato da nessuno. Si può divertire ed aprire.

“È una possibilità di esprimersi liberamente.”

Sì, esatto. Alla fine gli spettacoli li abbiamo costruiti noi con i nostri movimenti e le nostre cose. Non avevamo un regista che ci obbligava a fare determinate cose, li abbiamo costruiti noi i nostri spettacoli, quindi ho questa visione io.

“Certo. Su un testo iniziale dopo è come tu interpreti quel testo che fa sì che ci sia la libertà del teatro, diventa tuo quel personaggio e quel testo.”



È più il contrario, nel senso... Hai sì il libero movimento e la libera scelta inizialmente, poi si va a lavorare sempre comunque sull'idea che ha avuto la persona.

“Che cosa è stato per te più importante? La preparazione di tutto lo spettacolo o lo spettacolo finale?”

Questa è una bella domanda.

Dipende molto da chi costituisce il gruppo di persone. A volte è pesante la preparazione e non vedi l'ora di fare lo spettacolo... E' sempre una soddisfazione, l'hai sudata tantissimo.

A volte devi lavorare con persone che non hanno voglia. È questo che vado a... Ci sono stati lavori molto pesanti e quindi non vedi l'ora di finire lo spettacolo. Altre volte, invece, sei più... Quasi non vuoi farlo lo spettacolo per l'ambiente che si è creato e l'atmosfera che si ha nelle prove.

“Nei momenti più duri, come mi hai raccontato quando c'erano persone accanto a te che non avevano la tua stessa voglia, come sei riuscito ad affrontarli? Hai parlato con i tuoi compagni?”

Sì, diciamo che si cerca sempre di parlare con i diretti interessati, fargli capire che se una persona non ha voglia comportarsi in un determinato modo non aiuta il proseguimento del tutto e non velocizza nulla... Lo rallenta e poi deve fare uno sforzo in più.

“Certo... E non solo, la non voglia dell'altro condiziona tutto l'andamento dello spettacolo. In questo modo si impara anche la responsabilità nei confronti degli altri. Le mie azioni condizionano anche le azioni degli altri.”

Certo.

C'è chi ha fatto più spettacoli lo ha potuto notare. Lo vedi quando una persona si impegna o... Sei anche preso male quando fai lo spettacolo e c'è una

persona che non si impegna e sta facendo fare anche brutta figura a tutto il gruppo.

Ci resti male, ti arrabbi... Non è una cosa tanto per, ci metti il cuore.

"Il 7 e l'8 agosto la mattina sono andata ad assistere alle prove dentro al Pratello. È stato molto bello per me, ho proprio toccato con mano le cose che mi stai dicendo tu. C'era un ragazzo che guarda... Potevi essere tu forse, allora... Veramente che si vedeva che ci teneva e ci metteva il cuore, tantissimo. Gli ho chiesto se potevo intervistarlo ma mi ha detto che era minorenne, purtroppo. Veramente speciale. Poi c'erano altri intorno un pochino più a cazzeggiare ... Ognuno con la propria personalità e carattere, ma anche in così poco tempo ho colto chi era più appassionato e chi meno."

Sì, il teatro alla fine se non... Non puoi essere egoista, non puoi fare questa attività perché vuoi guadagnare qualcosa. Io l'ho sempre fatto così, o almeno, il primo spettacolo va bene... Gli altri sono sempre stato lì ad aspettare... Volevo vedere la reazione del pubblico, volevo che il pubblico fosse felice di aver visto ciò che avevamo fatto.

"Certo, è anche la soddisfazione di tutte le fatiche."

Sì, ci siamo sbattuti per avere una reazione...

"Bellissima, favorevole, gratificante...Ti chiedo se ti ricordi alcune sensazioni che hai provato durante la rappresentazione della prima dello spettacolo?"

Nel mio primo spettacolo?

"Sì, oppure quando sei andato in scena la prima volta... Che sensazioni avevi? Se te le ricordi..."

Avevo tantissima paura. Facevo solamente pochi movimenti, non avevo nemmeno dialoghi, però ero spaventatissimo. Appena entri in scena dimentichi

tutto.

“Dopo ti è tornato in mente?”

Man mano che fai ti tornano le cose in mente. È una paranoia continua.

“Questa emozione e questa paura con l’esperienza e con il tempo sono un po’ migliorate?”

Rimane sempre. È inevitabile, non puoi farci nulla. Se ti interessa il parere di chi guarda hai la fifa.

“Dopo c’è stata relazione con il pubblico alla fine dello spettacolo? Hai parlato con qualcuno o siete subito entrati e andati via?”

Non ricordo bene, secondo me siamo scappati via. Era un posto molto piccolo, ci siamo passati davanti al pubblico.

“Ok, non c’è stata la possibilità.”

Non era un teatro in cui era...

“Possibile scambiare qualche domanda o qualche confronto...”

Se tu mi dovessi dire tre parole chiave che ti porti dentro dopo aver fatto l’esperienza teatrale, che dura ancora perché tu la stai ancora facendo no? Collabori ancora con loro...”

Si si.

“Ecco, tre parole che porti sempre con te nella valigia degli attrezzi.”

Sicuramente impegno...

Guarda... Non saprei, anche responsabilità è molto importante...

Sinceramente non...

“Teniamone due. Impegno e responsabilità sono molto importanti nella vita, soprattutto per chi è giovane.”

Si, le impari un po’ con il teatro. Se sei entrato in comunità sicuramente qualcosa non va bene. Poi dipende, non sono uno che critica, non sono un

giudice... Però se sei in quell'ambiente qualcosa non ti è andata bene.

"Sì, qualcosina è successo..."

Poi dipende, può essere un problema di responsabilità... A volte...

"Qualche ingranaggio si è bloccato..."

Sì esatto, il teatro può aiutarti a rimettere in sesto la tua persona.

"Quindi adesso tu stai continuando a fare teatro?"

Sì, mi sto impegnando per fare gli spettacoli all'arena del sole.

"Quindi saranno a gennaio gli spettacoli?"

Sì, noi all'incirca metà settembre ed ottobre iniziamo a fare prove e poi lo facciamo a fine dicembre o inizio gennaio.

"Ti verrò a vedere.

Hai dei suggerimenti per migliorare questa attività per il futuro? C'è qualcosa che si può aggiungere per migliorare l'esperienza o va bene così?"

No, va bene così. Magari alcune cose che vorrei cambiare io non la renderebbero più com'è e ciò che ha suscitato a me magari non lo susciterebbe più. Io sono un po' più duro, un po' più stronzetto ed invece l'insieme di persone un po' tutte diverse secondo me...

"Dimmela pure, a me interessa. Poi non si realizza, è per mettere un pezzo del tuo pensiero, cosa cambieresti tu?"

Il fatto è che molte volte si tende a dare tante possibilità a persone che non hanno voglia, io penso che se uno non ha voglia può andare fuori. Sta rallentando il tutto, non ha voglia e lo stiamo forzando a fare una cosa che non ha voglia di fare.

Invece l'umanità che mette Paolo in queste cose...

"Ho capito, tu saresti più duro. Aiuta forse le persone a responsabilizzarsi di più secondo te?"

Si, perché alla fine se vuoi giocare con i ragazzi che ci sono a teatro senza impegnarti troppo e ti prendi un no, magari quando torni a teatro non vai a giocare, ma perché lo vuoi fare.

“Impari a diventare più serio rispetto alle cose che ti piacciono?”

Si. Diciamo che impari il contesto in cui puoi giocare e dove non puoi.

“Certo, ci sono luoghi dove puoi fare il cazzone, il cazzeggiante e luoghi dove devi dimostrare più impegno e responsabilità.”

Quello è un ambiente dove hai tutte e due le cose, non puoi permetterti di fare solo cazzeggio. C'è la parte del cazzeggio e la parte dell'impegno, del costruire cose più...

“Ti ringrazio moltissimo per le tue parole e ci vedremo a teatro quest'inverno”

#### **4.1.1. Punti principali emersi dalle interviste con gli ex-detenuiti del Pratello**

Da queste due interviste emergono alcuni punti che ritengo interessante sottolineare al fine formulare alcune considerazioni psicologiche riguardo l'esperienza teatrale in carcere e il suo valore terapeutico:

1) la possibilità di esprimere la propria creatività. Nel primo capitolo abbiamo visto come l'esperienza teatrale sia in grado di far emergere lo stato d'animo creativo e una nuova consapevolezza di coloro che sono coinvolti. Lo ritroviamo nelle parole di Chanel: “Bellissima esperienza. Un'esperienza gradevole perché ti permetteva appunto di avere questo spirito creativo che tu ricercavi attraverso la tua propria creatività. Senza influenza di pensiero”.

2) la comprensione di avere capacità che non si pensava di avere, scoprire

che si è capaci anche in ambiti inaspettati e che si può imparare qualcosa di nuovo. Chanel ci dice espressamente che il teatro gli ha dato la facoltà di pensare e sapere che poteva tenere delle informazioni nella testa, che il teatro gli ha permesso di capire che poteva studiare di più.

3) imparare a lavorare in gruppo e confrontarsi con altri. Un altro tema che emerge dalle interviste riguarda l'importanza che ha avuto l'esperienza teatrale per imparare a confrontarsi con gli altri e a lavorare in gruppo, anche quando ci sono ragazzi che si comportano in maniera diversa da come noi vorremmo. Ci dice Santo: "A volte devi lavorare con persone che non hanno voglia. Ci sono stati lavori molto pesanti e quindi non vedi l'ora di finire lo spettacolo. Altre volte, invece, sei più... Quasi non vuoi farlo lo spettacolo per l'ambiente che si è creato e l'atmosfera che si ha nelle prove. [...] diciamo che si cerca sempre di parlare con i diretti interessati, fargli capire che se una persona non ha voglia, comportarsi in un determinato modo non aiuta il proseguimento del tutto e non velocizza nulla... Lo rallenta e poi deve fare uno sforzo in più, c'è chi ha fatto più spettacoli lo ha potuto notare. Lo vedi quando una persona si impegna o... Sei anche preso male quando fai lo spettacolo e c'è una persona che non si impegna e sta facendo fare anche brutta figura a tutto il gruppo. Ci resti male, ti arrabbi... Non è una cosa tanto per, ci metti il cuore".

4) imparare l'autodisciplina e a rispettare le regole. Un altro punto molto interessante che mi preme sottolineare in questa ricerca è di come i ragazzi possano imparare a rispettare le regole e che l'autodisciplina, come afferma Eugenio Barba, è la prima strada verso la libertà e non il contrario. E questo lo ritroviamo chiaramente nelle parole di Chanel: "E quei ragazzi devono anche loro capire che il carcere, come dire, è una tappa per mettere di nuovo...è come un esame, un esame per vedere se loro riescono a interagire con le regole:

perché se la società stessa ha delle regole ma non ha un... visivamente non vede, ha comunque le sue barriere, che possono essere barriere sociali, possono essere barriere culturali, possono essere barriere accademiche, possono essere barriere anche come confini; quindi loro devono soltanto capire che se stanno all'interno di un carcere, gli si sta chiedendo, allora dimostrami che sai fare e rispettare determinate regole entro il lasso di tempo che ti ho messo alla prova. E in questo dimostrare di poter rispettare queste regole, se loro capiscono che è un periodo in cui si devono anche loro mettere in questione, naturalmente, possono farcela una volta, e una volta usciti devono capire che all'interno di un carcere non cambia niente, sostanzialmente, anche all'esterno c'è sempre il rischio molto breve di cadere in un divario molto sottile, una linea molto sottile nel bene e nel male, ciò che la società condanna e quello che accetta. Quindi loro devono capire questo, e non dimenticare, naturalmente quello che hanno passato all'interno del carcere, perché è proprio quella la matrice di dire beh, sono regole anche queste, io se voglio crescere, voglio diventare quello che voglio, ci saranno sempre, sempre delle regole che tutti devono rispettare."

5) Venire a contatto con le proprie emozioni. Tra gli elementi psicologici più importanti del fare teatro c'è sicuramente quello di entrare in contatto con le proprie emozioni, riuscire quindi a sperimentare che cos'è la paura, sentirla nel corpo fa aumentare la consapevolezza di sé, il teatro ci aiuta a comprendere che abbiamo un corpo e che attraverso le nostre emozioni possiamo imparare a conoscerci meglio. Ci racconta Santo: "Avevo tantissima paura. Facevo solamente pochi movimenti, non avevo nemmeno dialoghi, però ero spaventatissimo. Appena entri in scena dimentichi tutto.

- Dopo ti è tornato in mente?

Man mano che fai ti tornano le cose in mente. È una paranoia continua.

- Questa emozione e questa paura con l'esperienza e con il tempo sono un po' migliorate?

Rimane sempre. È inevitabile, non puoi farci nulla. Se ti interessa il parere di chi guarda hai la fifa".

6) Parole chiave emerse attraverso l'esperienza teatrale. Le parole chiave che Chanel e Santo si portano con sé dopo aver fatto teatro in carcere sono: la sfrontatezza di essere se stessi, il coraggio di guardare il pubblico e di mettersi in scena senza veli, la naturalezza di non avere barriere mentali, di abbattere i pregiudizi, la capacità di impegnarsi al massimo e il senso di responsabilità nei confronti di se stessi e degli altri.

Questi sono i punti emersi dalle interviste con i ragazzi ex-detenuiti che ho ritenuto più importante mettere in evidenza ai fini di questa tesi. Ciò che emerge è il modo in cui può cambiare la nostra mappa personale tramite l'esperienza teatrale: il valore di questa trasformazione è indubbiamente ancora più rilevante, dal momento che l'esperienza è vissuta in un luogo così particolare come il carcere.

Nel paragrafo successivo riporto le interviste alle detenute adulte che ancora vivono la realtà del carcere. Vedremo che i punti che emergeranno sono assolutamente simili a quelli dei ragazzi più giovani, anche se con alcune differenze.

#### **4.2. Intervista alle detenute-attrici della Dozza – Sezione femminile adulte**

In data 10 settembre 2019 sono entrata alla Dozza – Sezione femminile adulte – accompagnata dall'aiuto-regista del Teatro del Pratello, Susanna



Accornero, per intervistare le detenute-attrici di cui avevo visto lo spettacolo in data 6 giugno 2019. Erano state invitate all'incontro dal Direttore dell'Area educativa tutte le partecipanti allo spettacolo teatrale "Re Lear - Primo Studio (una quindicina circa). Per motivi di vario genere (malattie, uscite dal carcere, indisposizioni varie) all'incontro hanno partecipato 6 donne.

L'intervista è stata fatta in gruppo e per coinvolgere maggiormente le donne ho fatto leggere loro le domande; qui di seguito le domande e per ciascuna domanda le risposte delle sei donne, chiaramente con nomi di fantasia per rispettare la privacy di ognuna di loro.

*1) Prima di fare lo spettacolo alla Casa Circondariale di Bologna eri mai stata a teatro?*

A questa domanda tutto il gruppo risponde Sì.

*2) Quali sono state le motivazioni principali che ti hanno spinto a provare l'esperienza teatrale?*

Giovanna: La soddisfazione che hanno avuto le compagne quando sono andata a vedere lo spettacolo.

Barbara: La curiosità, mettermi alla prova.

Francesca: La curiosità, la noia del carcere e dopo la scoperta di un mondo molto bello.

Valery: Mia nipote non parla italiano, desideravo impararlo per insegnarlo anche a lei, la voglia di mettermi in gioco, migliorare tanto la mia pronuncia.

Aisha: La noia del carcere e la comprensione che sarebbe stato molto utile per me.

Federica: si riserva di pensarci.

*3) Pensi che l'esperienza del teatro ti ha dato qualcosa di particolare ?*

Giovanna: Emozioni.

Barbara: La capacità di tornare a sognare.

Francesca: La capacità di lavorare in gruppo, accettare l'altro, voler superare me stessa, ricevere gli applausi finali e sentire il cuore che batte forte, gli abbracci, la gioia interiore.

Valery: con questo teatro mi sono messa alla prova e ho scoperto una parte di me che non ho mai conosciuto.

Aisha: Sono riuscita finalmente a portare qualcosa a termine nella mia vita.

*4) Se ritieni che questa esperienza abbia prodotto qualcosa hai voglia di raccontarmelo?*

Giovanna: Attraverso questi tre anni ogni volta che va via il teatro si sente il vuoto. Il teatro mi ha aiutata a mantenere la mente occupata, quindi quell'angoscia che avevo prima è passata, il lavoro di gruppo mi ha permesso di andare d'accordo anche con chi non mi è tanto simpatica.

Barbara: Soddisfazione, imparare tanto.

*5) L'esperienza teatrale ti ha fatto scoprire o confermare qualcosa di te? E se sì, ti va di raccontarmelo, cosa in particolare?*

Francesca: Mi ha fatto capire che non posso essere cattiva.

Valery: Invece a me ha dato la possibilità anche di essere cattiva, di esprimere la rabbia, poi l'autostima è andata tanto su, anche se quando rientro in cella si abbassa.

Aisha: Ho fatto vedere alla mia famiglia che anche se sono in carcere faccio comunque delle cose per migliorarmi, delle cose belle. Mi ha dato una grande gratificazione personale, scrivo a mia zia e gli racconto del teatro e anche gli articoli che escono sul giornale mi fanno felice.

*6) Se tu dovessi suggerire a qualche donna/ragazza nuova alcune*

*motivazioni per cui partecipare al laboratorio del teatro, quali sarebbero?*

Giovanna: Se hai voglia di metterti in gioco vieni!

Barbara: Se hai voglia di impegnarti e di divertirti vieni!

Francesca: Se ho un'amica che è giù le dico di venire a teatro per svagarsi, distrarre la mente e divertirsi.

Valery: Per stare in carcere senza impazzire tu devi tenere la mente occupata e quindi il teatro è molto utile per questo, a un'amica dico: dai vieni così perdi la paura di parlare in pubblico, per vincere le paure.

*7) Come è stata la tua esperienza nella preparazione dello spettacolo "Figlie di Lear"??*

Giovanna: Piuttosto faticosa, ma appagante, tanto gratificante.

Barbara: E' stata dura dura dura, ma la soddisfazione è stata molto molto molto gratificante.

Francesca: E' stata dura, avevo tanta paura di sbagliare, ma poi è andato tutto bene.

Valery: L'anno scorso avevo paura del teatro, allora ho fatto cinema che è una cosa diversa, ma poi le amiche mi hanno detto: dai vieni che è un figata! Nello spettacolo sono stata la prima a entrare, il cuore mi batteva fortissimo e avevo paura di sbagliare, ma poi più andavo avanti e più riuscivo a rilassarmi ed a entrare completamente nel personaggio.

*8) Che cosa è stato più importante per te la preparazione o lo spettacolo finale?*

Giovanna: Per me la preparazione perché non vorrei mai finire di imparare.

Barbara: Per me la preparazione perché ci siamo aiutate insieme e siamo arrivate allo scopo finale, insieme.

Valery: Per me entrambi, nello spettacolo finale mi sentivo piena, ho dovuto ripetere la pronuncia, quello che mi è piaciuto è stato che finalmente le altre persone capivano quello che dicevo!

Francesca: Da quando ho iniziato il teatro mi sono proposta un obiettivo, che è quello di salire sul palco, quello di andare in scena davanti a un pubblico e non volevo che qualcuna di noi sbagliasse, durante la preparazione mi scocciavo perché c'erano alcune donne che non volevano lavorare seriamente perché desideravo che tutto fosse perfetto nello spettacolo finale e infatti è stato tutto all'altezza delle aspettative, il pubblico è stato caloroso, mi sentivo molto soddisfatta.

*9) Ricordi le sensazioni che hai provato prima dello spettacolo, durante e dopo lo spettacolo?*

Barbara: Quando ho visto entrare le persone avevo paura, quando ho sentito la musica volevo scappare, dopo un grosso respirone, sono andata avanti e da lì ho iniziato a divertirmi.

Valery: Avevo paura che mi uscissero le parole in spagnolo invece che in italiano, mi è piaciuto molto essere ascoltata dalle persone e dopo lo spettacolo gli abbracci delle persone, ero molto felice.

Barbara: Durante lo spettacolo avevo molta sicurezza in me stessa, non potevo permettermi altro, dovevo essere sicura, prima questa sicurezza non l'avevo mai ed invece con il teatro ho acquisito questa sicurezza, quindi ho acquisito una nuova competenza.

Giovanna: Prima dello spettacolo ero molto curiosa di vedere la faccia del pubblico, la reazione del pubblico, durante la rappresentazione mi è venuto da piangere perché ho visto un'amica e mi sono commossa e automaticamente mi sentivo libera nell'anima e alla fine mi sono divertita e sono stata molto contenta.

*10) Interpretare un ruolo, a parte le battute del testo già scritto, significa calarsi nei panni di un'altra persona, cercare di pensare e comportarsi come lei: cosa porti con te di questa esperienza?*

Valery: E' molto difficile interpretare un altro ruolo, ma non impossibile, la pratica serve a questo. Nei due spettacoli precedenti ero attrice comica e cambiare è stato difficile, però sono riuscita e questo mi ha fatto contenta.

Barbara: è stato molto liberatorio poter rappresentare altre emozioni.

Giovanna: Io sono sempre me stessa perché Paolo [il regista] mi dà sempre parti simili a me.

Francesca: A me invece piace interpretare ruoli diversi da me e non ho nessun problema nel farlo, questo mi aiuta a portare fuori anche le mie parti più nascoste, il teatro è meno protetto del cinema perché non c'è la telecamera.

Aisha: mi piace interpretare qualsiasi tipo di carattere perché è proprio il bello del teatro, la parte che ho avuto è stata bella, ero la sorella di Cordelia, mi è piaciuto tanto interpretare la sorella cattiva.

*11) Mi puoi dire almeno 3 parole chiave che porti dentro alla tua valigia dopo aver fatto l'esperienza teatrale?*

Le parole in risposta a questa domanda si possono leggere nell'albero della libertà rappresentato all'inizio di questo capitolo, grazie al suggerimento di una delle detenute-attrici.

#### **4.2.1. Punti principali emersi dalle interviste con le detenute adulte della Dozza**

I punti principali che sono emersi in questa intervista di gruppo con le donne detenute-attrici della Dozza, sono in parte simili ai punti emersi con le

interviste ai ragazzi ex-detenuati-attori, ma con alcune evidenti differenze.

1) tenere la mente occupata e vivere il tempo in maniera diversa. La prima sta nel fatto che vivendo ancora la situazione di detenzione si fa molto riferimento alla possibilità, grazie al teatro, di tenere la mente occupata e quindi di dimenticare la condizione di "carcerata". Armando Punzo afferma che la prima volta che è entrato in carcere per fare teatro il suo obiettivo principale era quello di cancellare dalla mente del detenuto il fatto di essere un carcerato, infatti alla domanda: "*Quali sono state le motivazioni principali che ti hanno spinto a provare l'esperienza teatrale?*" la maggior parte delle donne risponde la noia del carcere. Ci dice Giovanna: "Attraverso questi tre anni ogni volta che va via il teatro si sente il vuoto, il teatro mi ha aiutata a mantenere la mente occupata, quindi quell'angoscia che avevo prima è passata". Quindi tramite il teatro Giovanna è riuscita ad affrontare l'angoscia e a superarla, proprio attraverso la "mente occupata da altro": questo è un concetto fondamentale per comprendere quanto il "fare teatro" possa essere terapeutico, in un contesto dove il tempo "non passa mai", come abbiamo approfondito nel secondo capitolo. Dice Valery: "Per stare in carcere senza impazzire tu devi tenere la mente occupata e quindi il teatro è molto utile per questo".

2) la comprensione di avere capacità che non si pensava di avere, scoprire che si è capaci anche in ambiti inaspettati e che si può imparare qualcosa di nuovo. Anche per le detenute-attrici questo è un punto fondamentale: tramite l'esperienza teatrale imparo cose nuove, parti di me che non conoscevo, imparo cose nuove e quindi nuove competenze, la mia consapevolezza, punto essenziale per la crescita personale, aumenta; contatto parti di me che non sapevo neanche di avere. Infatti ci dice Valery: "con questo teatro mi sono messa alla prova e ho scoperto una parte di me che non ho mai

conosciuto”; e Francesca: “Mi ha fatto capire che non posso essere cattiva”. Barbara ci racconta come tramite il teatro abbia acquisito una nuova sicurezza che prima non aveva: “Durante lo spettacolo avevo molta sicurezza in me stessa, non potevo permettermi altro, dovevo essere sicura, prima questa sicurezza non l'avevo mai ed invece con il teatro ho acquisito questa sicurezza, quindi ho acquisito una nuova competenza”. Aisha sottolinea dove sta la bellezza del teatro: sta nella possibilità di interpretare qualsiasi tipo di carattere, di mettersi alla prova facendo emergere altri parti di sé: “mi piace interpretare qualsiasi tipo di carattere perché è proprio il bello del teatro, la parte che ho avuto è stata bella, ero la sorella di Cordelia, mi è piaciuto tanto interpretare la sorella cattiva” e Francesca ci racconta come tramite il teatro riesca a tirar fuori parti nascoste di sé: “A me invece piace interpretare ruoli diversi da me e non ho nessun problema nel farlo, questo mi aiuta a portare fuori anche le mie parti più nascoste”.

3) imparare a lavorare in gruppo e confrontarsi con altri: un altro tema comune con i ragazzi e che emerge anche in queste interviste riguarda l'importanza che ha avuto l'esperienza teatrale per imparare a confrontarsi con gli altri e a lavorare in gruppo, per imparare ad accettare anche persone che non ti stanno tanto simpatiche, imparare a essere unite, a portare avanti un impegno grazie alla forza del gruppo, all'unione, allo stare insieme, al fatto di avere un obiettivo comune.

Ci dice infatti Giovanna: “il lavoro di gruppo mi ha permesso di andare d'accordo anche con chi non mi è tanto simpatica”. Per Barbara è stata più importante la preparazione dello spettacolo invece che lo spettacolo finale: “Per me è stata più importante la preparazione perché ci siamo aiutate insieme e siamo arrivate allo scopo finale, insieme”. Per Francesca invece l'obiettivo

principale era andare sul palco e quindi si arrabbia se ci sono delle donne che non vogliono lavorare seriamente, tema questo sottolineato anche da Santo. Ci dice Francesca: "Da quando ho iniziato il teatro mi sono proposta un obiettivo, che è quello di salire sul palco, quello di andare in scena davanti a un pubblico e non volevo che qualcuna di noi sbagliasse, durante la preparazione mi scocciamo perché c'erano alcune donne che non volevano lavorare seriamente, perché desideravo che tutto fosse perfetto nello spettacolo finale e infatti è stato tutto all'altezza delle aspettative, il pubblico è stato caloroso, mi sentivo molto soddisfatta".

4) venire a contatto con le proprie emozioni. Tra gli elementi psicologici più importanti del fare teatro c'è sicuramente quello di entrare in contatto con le proprie emozioni, riuscire quindi a sperimentare che cos'è la paura, che cos'è la rabbia e via dicendo. Anche questo è un tema che emerge in maniera molto evidente dalle parole delle detenute-attrici, insieme al fatto che il "fare teatro" aumenta l'autostima, perché divento consapevole del fatto che posso fare qualcosa di buono, anche se sono in carcere. Ci dice infatti Aisha: "Ho fatto vedere alla mia famiglia che anche se sono in carcere faccio comunque delle cose per migliorarmi, delle cose belle. Mi ha dato una grande gratificazione personale, scrivo a mia zia e gli racconto del teatro e anche gli articoli che escono sul giornale mi fanno felice". Valery si sofferma sull'autostima e le possibilità di esprimere la rabbia: "Invece a me ha dato la possibilità anche di essere cattiva, di esprimere la rabbia, poi l'autostima è andata tanto su, anche se quando rientro in cella si abbassa", mentre Barbara sottolinea quanto sia stato liberatorio poter rappresentare altre emozioni. E ancora Giovanna: "Prima dello spettacolo ero molto curiosa di vedere la faccia del pubblico, la reazione del pubblico, durante la rappresentazione mi è venuto da piangere perché ho visto



un'amica e mi sono commossa e automaticamente mi sentivo libera nell'anima e alla fine mi sono divertita e sono stata molto contenta". Barbara invece ci racconta di come abbia imparato a gestire le emozioni, ad affrontare la paura e di come sia riuscita a trasformarla da qualcosa di spiacevole a qualcosa di divertente: "Quando ho visto entrare le persone avevo paura, quando ho sentito la musica volevo scappare, dopo un grosso respirone, sono andata avanti e da lì ho iniziato a divertirmi".

5) la difficoltà della lingua e di imparare l'italiano. Durante l'intervista erano presenti due donne straniere ed è quindi emerso anche il tema dell'importanza dell'esperienza teatrale per imparare la lingua italiana. Ci dice Valery che una delle principali motivazioni per cui si è iscritta al laboratorio teatrale è stata quella di migliorare l'italiano: "Mia nipote non parla italiano, desideravo impararlo per insegnarlo anche a lei, la voglia di mettermi in gioco, migliorare tanto la mia pronuncia" e ancora Valery evidenzia l'importanza sia della preparazione che dello spettacolo finale anche per il miglioramento della pronuncia: "Per me entrambi, nello spettacolo finale mi sentivo piena, ho dovuto ripetere la pronuncia, quello che mi è piaciuto è stato che finalmente le altre persone capivano quello che dicevo!"

6) Parole chiave emerse attraverso l'esperienza teatrale. Anche alle detenute-attrici ho chiesto quali erano le parole chiave che si portavano nella valigia dopo aver vissuto l'esperienza teatrale dentro al carcere, sono emerse parole molto belle e significative, talmente belle che ho detto loro che mi sarebbe piaciuto rappresentarle in un modo un pochino più creativo rispetto a un elenco. Una di loro mi ha proposto l'idea di fare un albero ed è così che ho fatto: ho preso il disegno di un albero da un biglietto regalatomi da un'amica dopo il suo viaggio in Vietnam e ho chiesto a un pittore di dipingerlo, utilizzando

il viola come colore base dell'albero, essendo il viola il mio colore preferito e di rappresentare le parole delle donne con i colori dell'arcobaleno, che sono anche i colori della pace. Il nome dell'albero l'ho scelto io; la parola "libertà" è la parola che più donne hanno detto per rispondere alla mia domanda, anche se a volte in carcere si ha quasi il timore a pronunciare questa parola. Le donne sono invece riuscite ad esprimerla a gran voce e l'albero non si sarebbe potuto chiamare in altro modo. Mi piace concludere queste riflessioni evidenziando come tra tutte le tematiche emerse dall'esperienza teatrale in carcere ci sia quella di poter raggiungere una libertà interiore.

### **4.3. Alcune considerazioni finali rispetto alle due tipologie**

#### **interviste**

Abbiamo visto come ci siano alcuni punti di contatto tra i ragazzi intervistati che non sono più in carcere e tra le donne che ancora invece vivono la condizione reclusa. Tra gli elementi differenti c'è sicuramente una sottolineatura del tempo in carcere: le donne parlano spesso di "mente occupata", di noia del carcere, di possibilità di vivere il tempo in maniera diversa nelle ore dei laboratori, elemento che non ci può essere nei ragazzi, in quanto loro sono in libertà da parecchi anni.

Ci sono poi invece molti punti in comune:

- la comprensione di avere capacità che non si pensava di avere, scoprire che si è capaci anche in ambiti inaspettati e che si può imparare qualcosa di nuovo;
- imparare a lavorare in gruppo e confrontarsi con altri;
- venire a contatto con le proprie emozioni.

Tra le donne emerge meno il discorso dell'imparare le regole. Credo questo sia dovuto a un fatto di età: i ragazzi al tempo del carcere erano adolescenti, le donne invece appartengono già all'età adulta. Un altro elemento che differenzia l'intervista è che le donne parlano molto di più di emozioni e credo invece questo appartenga a un fatto di genere.

Nelle parole chiave poi tutte le persone intervistate sottolineano l'impegno e la responsabilità, ma nelle parole delle donne si fa sicuramente più riferimento alla libertà, alla gioia, alla gratificazione e alla rinascita.

#### **4.4. Intervista alla responsabile organizzativa del teatro del Pratello**

Riporto ora l'intervista effettuata in data 15 maggio 2019 ad Amaranta Cappelli, Responsabile organizzativa del Teatro del Pratello. Con me è presente il Prof. Fabiano Giuseppe, mio relatore. Il virgolettato è del professor Fabiano o mio.

“Come nasce l'esperienza del Teatro del Pratello?”

Nasce soprattutto come esperienza all'interno del carcere minorile alla fine degli anni '90. Il progetto nasceva proprio come un'attività teatrale di minori e giovani adulti che allora potevano arrivare fino ai 21 anni. Oggi arrivano fino ai 25 anni i detenuti. Con dei progetti che si concentravano su più o meno 4/5 mesi l'anno di attività molto intensive. I ragazzi facevano diverse attività laboratoriali, sia in ambito espressivo che manuale, per esempio: sartoria, attrezzeria teatrale, scenografia, scrittura (che è sempre stata una parte importante in cui i ragazzi componevano una parte del copione, partendo sempre da opere narrative o teatrali). Se il tema era Moby Dick i ragazzi

scrivevano su alcuni argomenti individuati che avessero a che vedere, poi alcune scritte entravano a far parte del copione. Danza, percussioni, teatro... A seconda della produzione venivano attivati un gran numero di laboratori su discipline specifiche, con una fase finale di prove, spesso con compagnie non solo composte da ragazzi detenuti, ma anche da giovani studenti esterni (sia di scuole superiori che ai primi anni universitari), anche giovani artisti... diciamo che è sempre stata una compagnia mista di interni ed esterni. Fase finale di prove, spettacolo aperto alla cittadinanza. Normalmente con 15 repliche, ingresso di 100/150 persone a sera. Un impatto sulla città importante, nel senso che entravano in carcere 1500 persone, una cosa che coi minori non esiste altrove. Con gli adulti ci sono esperienze importanti, come Volterra, dove l'ingresso della cittadinanza è massiccio. Con i minori era un'esperienza nuova. Quest'attività al minorile è andata avanti direi, vado a memoria... L'ultimo spettacolo è stato "Chiamatemi Ismaele"... Poteva essere forse il 2014, adesso con la cronologia degli spettacoli...

"Dentro al carcere?"

Dentro al carcere esatto.

Sono sopraggiunte delle tematiche legate all'agibilità dello spazio, quindi non tanto al fatto di fare attività con i ragazzi, ma al fatto che il pubblico entrasse in quel numero all'interno dell'istituto. Quindi l'attività all'interno dell'istituto è stata non sospesa come attività laboratoriale, ma sospesa come accesso del pubblico. È ripresa l'anno scorso. Ha forse avuto 3 o 4 anni di pausa, nei quali sono state realizzate altre cose, come: video che poi entrarono a far parte di altri spettacoli all'esterno, scritte ... Diciamo altre cose, ma senza l'accesso del pubblico. È ripreso l'anno scorso con un escamotage: adesso facciamo spettacoli nel periodo estivo nel campo sportivo. Questo ci permette di non avere il

problema dell'agibilità, di uscite di sicurezza, presenza di vigili del fuoco ...

Abbiamo ripreso un'attività, lo abbiamo rifatto l'estate scorsa e lo rifacciamo quest'estate. Quattro giorni di spettacolo con accesso del pubblico.

"Il campo sportivo è all'interno..?"

Si sì, è il campo sportivo dove i ragazzi fanno attività sportiva.

Questa è un po' la storia del percorso all'interno del carcere minorile. Parallelamente, dopo alcuni anni che il progetto era in essere, sono nate altre attività. Una delle quali dedicata all'area penale esterna, quindi a ragazzi che hanno misure alternative, ovvero il collocamento in comunità (nella maggior parte dei casi) oppure arresti domiciliari, o altre messe alla prova ... Insomma, ragazzi che comunque possono accedere ad attività all'esterno.

Questo progetto ha avuto solitamente una collocazione estiva nei primi anni con la produzione di spettacoli all'interno di rassegne estive, da qualche anno lo spettacolo si tiene all'Arena del Sole. Quindi in un teatro importante della città. I ragazzi fanno attività, anche qui, continua l'aspetto multidisciplinare... Spesso c'è la scrittura, spesso c'è la scenografia. È chiaro che non parliamo dell'attività intensiva che poteva essere in carcere di sei ore al giorno, tutti i giorni, per quattro mesi. È un'attività un po' più spalmata perché i ragazzi fuori vanno a scuola, fanno volontariato, attività sportive... Ma è comunque un'attività che li accompagna per un periodo lungo. Spesso sono gli stessi ragazzi, magari un ragazzo lavora con noi anche 2 o 3 anni, fa 2 o 3 produzioni perché ha una pena lunga. Spesso sono ragazzi che ritroviamo anche nei cambi di misura, un ragazzo ha iniziato in carcere, poi va in comunità e fa un altro spettacolo fuori.

Questo è diventato, nel momento in cui l'attività dentro al minorile si è un po' ridotta a causa dei problemi di cui sopra, l'attività con l'area penale esterna

è diventata molto importante nel nostro progetto con la giustizia minorile.

Contemporaneamente è nato un progetto intorno al 2008, al carcere della Dozza, quindi con gli adulti. Ha avuto diverse, abbiamo lavorato, sezione penale, sezione alta sicurezza... Adesso lavoriamo alla sezione femminile. I primi anni uscivano i detenuti per fare gli spettacoli nei teatri cittadini. Siamo andati anche con loro all'Arena del Sole ed in altri teatri. Adesso lavoriamo con un gruppo che non ha i requisiti, quindi gli spettacoli li facciamo dentro con l'ingresso del pubblico in carcere per vedere gli spettacoli. Questo è l'altro progetto di teatro-carcere che abbiamo sulla città i Bologna.

Sono nati sull'onda del progetto al Pratello altri progetti fuori dalla regione. Abbiamo un progetto analogo all'istituto minorile femminile, che è l'unico istituto minorile femminile in Italia di Pontremoli in Toscana. Da cinque anni ci trasferiamo a Pontremoli due mesi l'anno e facciamo attività quotidiane con la ragazze. Scenografia, teatro e danza tutti i giorni, per un mese e mezzo, con uno spettacolo nel teatro della città con quattro repliche, etc.

Questo è un po' il panorama. Esiste in Emilia Romagna un coordinamento delle esperienze di teatro-carcere che sono numerose. Esiste un protocollo regionale che coinvolge noi, le carceri di Ferrara, Forlì, Modena, Castelfranco Emilia, Ravenna, Parma, Reggio Emilia... Tutte carceri dove ci sono dei progetti teatrali, tutti soggetti che si sono messi insieme ed abbiamo fatto un'associazione, un coordinamento. Il coordinamento ogni triennio si dà un tema, in questo momento il tema è: padri e figli. Tutti i registi lavorano su questo tema, ognuno secondo la propria poetica facendo anche percorsi molto diversi: c'è chi lavora coi burattini, c'è chi lavora... Quindi anche diciamo esperienze molto diverse tra loro, ma c'è una sorta di cornice complessiva che racchiude le

esperienze di teatro-carcere in regione. Anche questa è una cosa abbastanza singolare, non c'è nelle altre regioni d'Italia. È stata una cosa voluta dalla Regione, molto forte e molto particolare. Questo è un po' il contesto.

"Attualmente, a grosso modo, il numero delle persone impegnate in questo tipo di attività, sia come operatori, sia come partecipanti"

Allora, diciamo che come minori e giovani adulti possiamo in un anno coinvolgere forse una trentina di ragazzi. Molti passano da un'attività all'altra, quindi noi abbiamo normalmente 2 o 3 spettacoli l'anno con i minori. Parlo di Bologna. Quindi diciamo una trentina di ragazzi su Bologna ed Emilia Romagna e tra carcere minorile e penale esterna. A Pontremoli sono altre quindici, a Firenze sono altri quindici ... Però se parlo di Bologna direi una trentina in un anno. Delle detenute alla Dozza il gruppo è sempre tra i quindici ed i venti.

"Quanti mediamente diciamo ..."

Allora, diciamo al Pratello, quindi dentro al carcere minorile noi coinvolgiamo normalmente per l'attività e lo spettacolo una decina, dodici ragazzi su una capienza che non supera i venti venticinque ragazzi. Il carcere minorile di Bologna è estremamente ridotto, così come lo è a Pontremoli minorile femminile, ne coinvolgiamo una decina e forse dentro ce ne sono quindici o venti. Parliamo della quasi totalità...

"Quest'estate c'è stata qualche esperienza di alternanza scuola-lavoro?"

Sì, quest'estate due ragazze hanno fatto proprio lo spettacolo dentro al carcere in una compagnia mista. Qui, con l'istituto d'arte, abbiamo fatto un laboratorio di scenografia sempre misto ragazzi dell'istituto d'arte e ragazzi dei servizi. Qualche esperienza è stata fatta, è chiaro che adesso con il governo nuovo le cose sono nuovamente cambiate sull'alternanza, il numero di ore si è molto ridotto e le scuole hanno meno ... Insomma, è cambiato molto, i primi

anni c'era molto interesse da parte delle scuole inserire i ragazzi. Quest'anno la cosa si è ridimensionata moltissimo.

"Sono solo ragazzi italiani o c'è anche la partecipazione, l'interesse da parte di altri?"

No, sono quasi solo ragazzi stranieri... C'è diciamo... Nel carcere minorile a Bologna direi che più dell'80% sono ragazzi stranieri. Fuori la percentuale non so quale sia, ma diciamo nelle nostre attività almeno il 60%, cioè la maggioranza, sono sempre ragazzi stranieri. Poi vanno dal ragazzo straniero nato in Italia, che non ha la cittadinanza, ma sono ragazzi che hanno fatto le scuole qui dalle elementari a ragazzi che invece non parlano la lingua o la parlano pochissimo che sono appena arrivati, quindi... Con una grandissima gamma di possibilità, ma c'è una maggioranza di ragazzi stranieri.

"Vengono scelti anche in base al reato commesso o la scelta ...?"

Assolutamente no

"Quindi non è legato ad un curriculum diciamo"

Noi tendenzialmente neanche lo sappiamo, non lo chiediamo a meno che non ci siano motivi specifici o che non ce lo dicano loro. Non è una cosa di cui noi siamo a conoscenza e sicuramente non è un criterio. Il teatro è un posto dove quel pezzo lì viene lasciato fuori dalla porta, non è mai al centro.

A noi i ragazzi vengono segnalati dagli assistenti sociali tendenzialmente. Solitamente facciamo degli incontri di presentazione, i ragazzi possono aderire o non aderire o magari fare solo uno o due incontri per vedere se è un'attività che li interessa. È chiaro che spesso le attività sono inserite nei loro percorsi, per loro la buona uscita di un'attività rappresenta all'interno del percorso penale un punto in più. Ragazzi che si tirano indietro o non sono interessati ce ne sono, così come ci sono ragazzi che poi anche finito il percorso penale si sono



appassionati e rimangono e continuano a fare delle attività con noi.

“Quanti sono oggi i laboratori?”

Quest’anno in carcere c’è un laboratorio di scrittura e poi ci sono due laboratori teatrali. Uno di teatro ed uno più legato al movimento. In più c’è da molti anni al minorile in atto una collaborazione con l’IPLE, Istituto di formazione edile di Bologna. Loro fanno i corsi per la formazione professionale e da diversi anni c’è una collaborazione grazie alla quale alcuni dei moduli di formazione professionale dei moduli che fanno all’interno del carcere li destinano al teatro. Quindi fanno carpenteria teatrale, costruiscono le scenografie. Non è un’attività che facciamo noi direttamente. Insieme a loro progettiamo la scenografia e loro la realizzano nel laboratorio. Al momento i laboratori sono questi.

“Quali sono i punti di forza e i punti di debolezza?”

In quest’ambito, ma come in tanti altri ambiti simili a quello in cui operiamo noi, sicuramente la difficoltà maggiore del lavoro è il fatto che si fa molta fatica ad avere una continuità, una sicurezza, un progetto a lungo termine. Noi lavoriamo, viviamo di finanziamenti pubblici soprattutto con uno sguardo che non riesce mai ad essere lungo perché il bando è annuale, il finanziamento è annuale...

Questo è un grande limite di esperienza di questo tipo perché comunque vuol dire che strutturarsi, riuscire ad avere una solidità ed una stabilità è sempre molto difficile e si fa molta fatica a programmare il lavoro. Questa è sicuramente una difficoltà che è comune a tante esperienze di questo tipo. È chiaro che in Emilia Romagna questo protocollo di intesa che è stato firmato, che ha messo insieme tutte le esperienze di tutti i teatro-carcere è un punto di forza. Ha permesso anche a noi di crescere tutti insieme, di non essere soli. Anche solo non presentarsi alle istituzioni come un gruppo di realtà è stato sicuramente un

punto di forza. Questo coordinamento è nato nel 2011 e sicuramente in questi otto anni ha dato dei frutti.

“Secondo te è passato il messaggio, diciamo a livello istituzionale, che in fondo quest’attività non è solo un’attività occupazionale, ma è anche un’attività di formazione, trasformazione ed evoluzione del ragazzo?”

Si

Sicuramente, a livello generale, il fatto che il teatro in carcere sia uno strumento importante e non vada inteso come attività ricreativa, ma vada inteso come attività formativa perché si porta dietro tutta una serie di cose che vanno dalla capacità di lavorare in gruppo, il rispetto delle regole, la puntualità, il fatto che l’eccellenza di uno non conta se non c’è, il fatto di farsi carico tutti ... Sono tanti gli elementi che il teatro si porta dietro. Per i minori in maniera ancora più particolare, spesso quando sono in questi contesti vengono da situazioni di mancanza di regole, difficoltà ad impegnarsi in qualcosa. Spesso sono storie di abbandono scolastico. È chiaro che tutte queste cose ormai sono riconosciute a livello generale da tutti. È chiaro che poi invece con le singole istituzioni c’è sempre la necessità di ritrattare e ricalibrare.

“In questo senso mi sembrano importanti quei due aspetti che dicevi, cioè, il mantenere una memoria storica ed il discorso di fare rete. Sennò il rischio è che la frantumazione o la perdita del retroterra sia come la necessità di ritrovare una ipotesi di prodotto. Commercializzare un prodotto, mentre invece, avere una storia magari anche poi con il riscontro di un reinserimento, perché secondo me anche se solo uno su mille ragazzi si reinserisce è già un bel lavoro. È sempre il recupero di una dignità rispetto ad una perdita di umanità che c’è all’interno dell’istituzione totale. Questo aspetto delle relazioni organizzative io lo trovo importante al pari del percorso. Se manca questa rappresentanza

esterna, questa capacità di rappresentare... che venga a rappresentare una sorta di buonismo...”

“Parlavi della mancata presenza, allora abbiamo iniziato a fare teatro dal 99/2000. Con vari livelli, varie modalità, vari rapporti e quella era un po’ una costante quella del punto interrogativo. Una cosa bella era invece il fatto che gli stessi utenti, anziché essere un operatore che poteva incarnare il ruolo istituzionale era lo stesso utente che chiamava e chiedeva come fare. Questo aspetto della solidarietà...”

Questo è un aspetto molto importante, c’è, il ragazzo che in carcere non vuole scendere la sera dello spettacolo e che quindi gli altri vanno a dirgli: ‘Ma sei fuori? Noi come facciamo senza di te?’. Sono chiaramente tutte piccole storie che esistono moltissimo in carcere.

Grazie Amaranta, abbiamo finito

#### **4.5. Intervista al regista Paolo Billi**

Qui di seguito un ampio riassunto dell'intervista che il regista Paolo Billi, in data 15 maggio 2019, mi ha gentilmente rilasciato, le mie domande o riflessioni sono tra virgolette.

“Come sei entrato in questo circuito particolare? È stata una scelta, un’occasione, una curiosità, un desiderio...”

Assolutamente casuale, questo è un elemento per me importante.

Fino a 40 anni ho lavorato nel teatro, in un certo tipo di teatro, ma nulla aveva a che fare con i luoghi della cura, della reclusione, né con gli adolescenti. Venivo da un’esperienza di più di vent’anni di teatro di ricerca che per la maggior parte ho svolto a Pontedera in Toscana negli anni ’80. C’era un centro molto importante di ricerca e sperimentazione, adesso è diventato teatro stabile della

Toscana, però questa è una storia che appartiene al dopo.

Sono arrivato senza avere uno specifico. Questo credo che abbia in tutti i modi segnato positivamente poiché sin da subito io ho rivendicato il mio fare teatrale. Non dovevo essere confuso con altre figure, non era teatro-terapia, non era teatro-animazione. Il progetto che ho costruito era un progetto teatrale, che non si fermava alla prima richiesta che era quella di fare attività dentro con i ragazzi. L'attività dentro ha senso solamente se c'è un fuori. C'è un fuori che entra dentro.

“Quindi da una parte avevamo la richiesta di intrattenimento e la dimostrazione dell'intrattenimento che è molto scolastica come tipo di richiesta...”

Si, proprio su questo ho detto: 'Non voglio chiudermi dentro'. Quindi sbaragliare quelle che erano le logiche comuni che dentro questo tipo di strutture vengono offerte ai ragazzi, attività più disparate quasi sempre senza un progetto dietro. Una serie di offerte, molto diverse, frammentate e senza una logica con il solo scopo di tenere occupati i ragazzi.

“Quindi una terapia occupazionale”

Così se sono occupati non combinano guai, sono più tranquilli. Meno occupati sono più creano problemi, la logica è stata questa. Quindi il fatto che poi l'attività riesca o non riesca interessa poco. Questo è stato tutto un problema di vent'anni di lavoro dentro questa struttura in cui non esiste la valutazione. Questo è un grande problema per tutte le attività. Partono le attività e si fanno, poi metodo che c'è dietro, che cosa implica, i vari step, le verifiche in itinere, la verifica finale ed avere dei parametri di valutazione che non sono quelli semplicemente quantitativi in cui in queste strutture sono abituati. Come se attraverso quello si possa misurare poi l'intervento.

Ho sperimentato delle esperienze in cui mettevo questi ragazzotti e ragazzacci in situazioni particolari, accanto agli studenti di scuole superiori, poi se fai entrare le ragazze chiaramente hai un'attenzione di un certo tipo. Nello stesso tempo per le ragazze il problema era come entrare lì. Le regole che davo erano molto rigide per evitare che il femminile venisse fuori in maniera inquinante. Già questi si innamoravano...

"In psicologia la chiameremmo l'erotizzazione delle relazioni."

Esatto

È successo questo fatto particolare che si innamoravano facilmente non delle coetanee, ma di quelle più grandi. Sui trent'anni, quindi erano tirocinanti che entravano dentro. Ad un certo punto ho detto stop, era davvero un grosso problema gestire un femminile adulto che entrava in questi contesti, in cui giocava la propria femminilità semplicemente per essere oggetto di attenzione.

"In questo senso il discorso di ricerca di una base sicura, molto spesso i ragazzi che delinquono sono borderline, quindi hanno un attaccamento per lo meno disorganizzato."

Questo è stato per 15 anni tutto il lavoro fatto, tutti gli anni dentro all'istituto penale cercavo di creare situazioni ...

Fino a quando ho fatto entrare dei senior.

"Come attori?"

Come attori.

Ho fatto entrare dei senior che erano senior sul serio, sopra ai 70. A volte erano ottantenni. Questa è stata una delle cose più interessanti. Come una figura adulta, ormai nonni, chiaramente nonni, si veniva a creare un rapporto di rispetto molto interessante. Ad esempio, una situazione in cui di fronte a tutta la compagnia (che era sempre una compagnia di 15-20 persone) ed io ho

trattato tutti sempre allo stesso modo. Quindi, se avevo da sgridare e rimarcare il gruppo lo facevo a tutti, più volte mi sono venuti vicino ragazzi dicendomi: 'Tu non puoi trattare in quel modo, perché è adulto, è grande. Devi portargli rispetto'. Ed io rispondevo: 'Ma io gli porto rispetto, se non va non va, come te'. Quindi questo fatto di cercare di fare da mediatori in situazioni di crisi affinché l'adulto vecchio, il vecchio...

Se accanto a me ci fossero state delle figure educative. Educatori dell'istituto, gli stessi psicologi, gli assistenti sociali etc. sono tutte una corona di persone che dovrebbero seguire questi ragazzi. Tutta una serie di cose che sono accadute se avevano affianco degli occhi che potevano vedere quello che stava accadendo ai loro ragazzi, potevano poi fuori da quel contesto.

Peccato che queste persone non le ho mai avute, non sono mai venute a curiosare cosa io facevo con i ragazzi. Mai. C'è un educatore che va in pensione adesso, che in 20 anni è venuto una volta sola.

Il problema di com'è impostato l'intervento educativo in questi luoghi è, prima di tutto, individuale. Io ho impiegato 10 anni perché fosse accettato il fatto che io lavoravo con un gruppo. Dal momento che i trattamenti sono individuali tutto quanto è visto in termini... Il gruppo viene sempre visto come situazione pericolosa, in quanto per loro diventa clan di provenienza, diventa stessa religione quindi che va a creare... Quindi capisci se vede il gruppo come espressione negativa.

"Più come una dimensione sotto-gruppale che con un gruppo integrato"

Sì non come esperienza di lavoro comune, di darsi un obiettivo comune e tutto quello che è il rispetto reciproco e la condivisione, come persone con gli oggetti che tu usi che costruisci. Discorso che poi è proprio quello dell'aspetto

teatrale, quello che la precisione del fare, l'esperienza della ripetizione. Sono tutte cose che per me sono fondamentali anche in un processo educativo. Chiaro che io li affronto in un certo modo quindi non entravo nelle secche di esperienze educative per cui c'è sempre bene o male un modello di riferimento e mai un lavoro che io chiamo maieutico, ovvero tirare fuori da loro un potenziale e non dare loro qualcosa... è proprio la dimensione pedagogica opposta.

“L'approccio individuale, in questo senso, è veramente sconcertante secondo me... Diventa una pedagogia che è didattica e normativa, diciamo sulla razionalità che non ha presa. Invece, tu hai un'emotività che fa i conti con la razionalità e l'organizzazione del progetto, il fatto che tu debba conoscere le tue battute, ma anche le battute dell'altro e la tempistica, significa che tu esci da una normativa individuale ed entri in un contesto gruppale dove l'aspetto del rispetto, della regola, del coinvolgimento, della comprensione, dell'aiuto, della cooperazione...

Purtroppo è questo fatto che l'educatore non se ne vuole accorgere...

No, non se ne vuole accorgere, perché in questo modo è gratificato di una gratificazione molto friabile e leggera, ma che è l'unica gratificazione che hanno. Altrimenti sono tutti fallimenti.

“Il discorso del burnout poi è un punto di forza nel narcisismo protettivo, ma è un narcisismo negativo per l'altro.”

Chi invece era assolutamente opposto al mio pensare, alle mie tattiche era il personale della polizia penitenziaria. Un tempo fortemente, ora un po' meno perché c'è stato un cambio generazionale, ma con i quali io non condivido

assolutamente nulla. Per l'80% sono dichiaratamente fascisti.. I ragazzi li chiamavano ancora, fino a poco tempo fa, camosci quando oggi è vietato.

Hanno avuto molta più attenzione verso il mio lavoro che nella loro rozzezza individuavano il fatto che io sapevo gestire il gruppo. Con me non avevano problemi. Riconoscevano che io riuscivo ad ottenere, per quanto riguardava la loro logica che era semplicemente di ordine... Gli altri ti riconoscono un saper fare, un saperli tenere, una cosa e l'altra e poi scattava il fatto che in realtà dentro una struttura del genere chi fa girare la struttura sono le guardie e non sono gli educatori. Quindi da parte mia era ben chiaro il fatto che me li dovevo giocare in maniera positiva loro, perché poi loro quotidianamente sono a contatto con loro. Un educatore quando lo vede un'ora alla settimana è già tanta roba, quindi ecco...

"Sono cose interessanti perché poi come dire, non è che sono relazioni esclusive nel laboratorio nell'esperienza teatrale. È un tipo di relazione che avviene in un contesto di altre relazioni. Noi sappiamo benissimo quanto le relazioni di contesto influenzano poi le relazioni individuali. Questo è un aspetto ..."

Ad un certo punto io ho cominciato a provocare il personale educativo perché ho cominciato ad utilizzare un paradosso, che è un falso paradosso... Il teatro non serve a nulla, serve quando non serve. Allora in questo giochino di parole che lasciava perplessi, perché non lo capivano. Però il fondamento è tutto lì. Serve quando non serve. L'esperienza della gratuità è fondamentale. In un luogo in cui tutto quanto deve essere utile, utile alla tua crescita, utile al tuo futuro... E' tutto un'utilità... Cosa resta di questo affanno utilitaristico? Poco o niente. Gli devi dare il futuro, il futuro passa attraverso il parametro dell'utilità.



Sono stato accusato dagli educatori che lavoravo in maniera rischiosa con il narcisismo di questi ragazzi. Io alimentavo questo narcisismo... io dicevo mah, non entravo nel merito, perché come dire... Io sono un regista, non un educatore, quindi mi attengo al mio ruolo. Tu di teatro non ne capisci nulla, ma io del tuo ruolo un pochettino ho studiato quindi ne capisco, quindi come tu ti muovi una cosa e l'altra... Questo era percepito, che c'era un giudizio sul loro operare. Le uniche persone che ho giudicato sono state il personale educativo.

"In qualche modo possiamo dire che la forza della trasformazione come dinamica proprio come esperienza riusciva a superare la forza dell'opposizione? Questo è un altro aspetto interessante."

E la trasformazione che veniva era nei confronti dell'esterno. Erano trasformazioni su piani diversi che accadevano interagendo di sponda, anche una trasformazione del pubblico che i primi anni entrava dentro con una componente voyeurista che entrava nel carcere per vedere i ragazzacci che fanno teatro. Arrivare a vado a vedere teatro fatto dai ragazzacci ci è voluto un po' di tempo. Nel momento in cui io ho smesso di fare spettacoli dentro sono stato ospitato nel teatro cittadino, quindi ho portato fuori, ma non con i ragazzi dell'ipm ma con i ragazzi dell'area penale esterna. L'indicazione che mi fu data era investi il 60% sull'area penale esterna, è lì il grande problema, non sono 150 sfigatoni chiusi dentro. I veri problemi sono di là, ma questi non fanno notizia perché non sono reclusi, perché sono i ragazzi che tu non sai neanche di avere in classe... Ecco il fatto di aver trasformato anche il pubblico, e ad un certo punto il pubblico viene dentro per vedere... Quindi la soglia non esiste più, la soglia da passare, la soglia del voyeurismo.

L'anno scorso abbiamo ripreso, quest'anno si continua, ma è mutato... Da

esperienza che occupava alcuni mesi all'anno tutti i giorni, adesso è diventata un'esperienza che coinvolge i ragazzi per due mesi. I mesi estivi perché è funzionale per la struttura perché ci sono meno attività, perché così io posso fare lo spettacolo all'aperto ... è diventato tutto più funzionale alla struttura. Sono stano anestetizzato, ha vinto la struttura, come sempre.

“Oltre alla struttura organizzativa, il contesto... Da un punto di vista di messa in movimento emozionale, comunque, anche da parte tua perché noi diciamo sempre che ogni psicoterapia trasforma il paziente, ma trasforma anche il terapeuta, quindi anche nel gioco teatrale dove i ruoli sono spesso intercambiabili. Dato che se devi insegnare qualcosa devi entrare anche nel personaggio, no? Questa dimensione di anestetizzazione diciamo rispetto all'esuberanza, alla dinamica perché c'era dinamismo sia psichico che emotivo... Si è calata anche nella relazione specifica del laboratorio con il prodotto dei ragazzi?”

E' cambiato fortemente il rapporto. Se prima mi davvo un tempo lungo in cui poteva accadere, non mi preoccupavo di quanto potesse accadere in una giornata... anche perché devi avere una struttura ben precisa, ma mobile. Dovevano sempre accogliere il caso, perché se ero troppo rigido perdevo il sangue. Lavorando su tempi ristretti ed avendo sempre uno spettacolo finale da fare ... E' il rapporto tra il processo e il prodotto del processo... Io il prodotto del processo... Il prodotto fa parte del processo e nella sua ripetizione dello spettacolo è parte integrante del processo. Non è che finisce il laboratorio e poi c'è lo spettacolo, è grezzo e sciocco pensare in questi termini. Lo spettacolo è parte fondamentale del processo, viene riconosciuto raramente questo fatto. Si considera sempre lo spettacolo come prova finale.

“Quindi diciamo l’obiettivo del laboratorio diventa lo spettacolo. Non diventa lo scopo del laboratorio raggiungere obiettivi individuali.”

No, lo spettacolo diventa il panorama...

“E’ un contenitore a se stante, anziché...”

Quindi la costruzione del gruppo avviene secondo altre logiche. Prima la costruzione del gruppo era un processo lento, adesso costruisco il gruppo in maniera forte dall’inizio. Devo sentire che chi accetta è disposto a giocare, prima non mi preoccupavo di questo.

“Tu come figura molto maschile pretendi ma restituisci”

Beh si, perché se io non do non ricevo mai nulla.

Ed è molto fisico, io questo lo faccio sia con i ragazzi che con gli adulti. Spesso mi è stato detto che io rischio... E’ fisico fisico. Sono scontri fisici. Non ho mai avuto problema ma... se ti devo prendere ti stringo... tu devi sentire la mia presa, come io devo sentire... Se hai la mano moscia, la mano sudata... No bimbo, tu devi rispondere. Questo l’ho fatto anche in situazione... Per esempio a Reggio Emilia, ex OPG quindi che continua ad essere un istituto carcerario pieno di casi psichiatrici. L’anno scorso mi sono trovato davvero con degli omoni, ma con i quali... la comunicazione passava davvero attraverso il corpo e la fisicità. Se quello ti dà un pugno ti rovina, te lo può dare perché è mezzo matto. Sono stato fortunato o sono stato bravo io... Questo non c’è mai stato, ma neanche qui dentro un moto di senti il corpo se... si ferma per ritornare, poi si ferma perché chiaramente non può rispondere. Quando sento che c’è morbidity del corpo dall’altra parte, quindi accetta il contatto, si può andare avanti. Quindi

il discorso di creare un gruppo compatto che si dà delle motivazioni, delle motivazioni che prima non prendevo in considerazione, proprio perché se ho un mese o un mese e mezzo davanti.

“Cosa ti ha dato questa esperienza che tu dici menomale che l’ho fatta perché ho acquisito questo e me lo porterò sempre con me? Se c’è, una due o tre... Non so, diciamo gli aspetti che ti possono aver provocato, nel senso... Parlo della tua esperienza come persona”.

Ho avuto la fortuna di costruirmi anche io. Quello che cerco di fare e di cogliere da parte loro, quello che può emergere e poi di rigiocarlo. Ho subito lo stesso processo, anche io ho dovuto trovare dentro di me le risorse per poter andare avanti. A livello esperienziale sono cose che tu devi... Quindi adesso a livello... Traducendolo in tecnica ed in metodica di... Chiaro mi sono costruito una cassetta degli attrezzi, delle metodiche che mi permettono di essere molto tranquillo.

“Questo anche nella vita di tutti i giorni?”

Sì.

“Questo è un altro aspetto interessante, una trasformazione nella trasformazione e quindi come questo può portare elementi resilienziali che magari uno non pensava neanche di avere...”

“Hai ancora voglia di sperimentare?”

Sai, è come dire ... Se non sperimenti non fai niente in questi campi. Il discorso del metterti in gioco, se tu chiedi ad una persona di mettersi in gioco e

tu non ti metti in gioco, come fai a chiedere una cosa del genere?

“In questo senso anche quello che tu definivi sperimentazione è la soddisfazione dell’istinto di esplorazione.”

All’interno di nuovi confini non scelti, che non posso scegliere, io individuo alcuni percorsi di esplorazione ed adeguo il mio navigare in mare in base alla barchetta che sia da 6,12 o 24 metri.

Nel momento in cui la fase epica qui a Bologna ha avuto questa interruzione ho avviato un’altra esperienza che ha compendiato la... Anche lì è stato in un contesto, a Pontremoli, dove c’è un istituto penale minorile femminile. È l’unico in Italia solo femminile.

Ho scoperto che riesco a mettere in gioco le giovanissime detenute per la maggior parte di origine rom, creando situazioni di gruppo, lì ho sperimentato un periodo breve, per un mese. Sono sempre riuscito, ormai sono sette anni. Sono riuscito a fare cose che mi sorprendevo, di qualità. Le loro trasformazioni.. Negli ultimi tre anni, lo spettacolo che faccio a Pontremoli viene fatto nel teatro. Quest’anno mi sono state affidate otto ragazze. Uscivano con me la mattina e ritornavano alle 23.30, tutte zingare e nessuna è mai scappata con la stazione vicino al teatro. Perché una fanciulla che ha la possibilità di uscire a fare teatro poi ritorna con me tutte le sere? Ed erano otto insieme. Questo è stato apprezzato come esperienza che ha dimostrato come tutto un atteggiamento nel far uscire questi ragazzi, per cui devi mettere in conto che fuggano, non è un fallimento se fugge. È positivo il fatto che non fugge. Questi momenti sono fortemente gratificanti.

Quindi potendo poi dimostrare l'inutilità dell'istituto chiuso. Proponendo un modello di istituto che è contenitivo per quanto riguarda la notte, però poi deve giocarsi tutto all'esterno. Dovrebbe essere più una comunità protetta, cosa che qui non esiste.

Grazie mille Paolo!

#### **4.6. Interviste alle operatrici e agli operatori dei laboratori teatrali del Pratello, Dozza e Pontremoli**

Qui di seguito riporto le interviste alle operatrici e agli operatori del Teatro del Pratello. La metodologia seguita è un'intervista semi-strutturata: ad alcuni ho fatto domande precise ad altri invece ho lasciato più libertà di espressione, cercando di rispettare sempre la persona che avevo di fronte. Alcune interviste sono quasi integrali, ad altre invece ho eliminato alcune parti che ritenevo poco utili ai fini della tesi. La parte virgolettata è sempre la mia.

##### **4.6.1. Intervista a Viviana Venga, Tutor Laboratori teatro e attrice, realizzata il 13 giugno 2019**

"Come sei arrivata alla compagnia del Pratello? Per caso o per passione? Da quanto tempo lavori con loro?"

Volevo fare con loro il tirocinio, però hanno un'attività molto serrata. Ho fatto il provino, eravamo tra le 6 e le 8 persone e ci hanno presi in 3.

"La prima esperienza dentro è stata con il femminile? Me la racconti?"

Dovevamo fare 'Mere Ubu' impresario di teatro-carcere, è uno spettacolo

che ha avuto più stadi. C'è stato un primo lavoro e poi lo spettacolo finale. Diciamo che si è svolto tutto nell'arco di un anno. C'era l'appuntamento di gennaio e mi sembra l'appuntamento di giugno, quindi uno spettacolo. Io sono entrata come attrice, mi veniva chiesto dell'aiuto regia, quindi magari di dare battute o di portare costumi... Però sostanzialmente io sostituivo le donne attrici del carcere che magari cambiavano idea all'ultimo, non c'erano quel giorno perché lavoravano... Era un ruolo che poi ho scoperto dopo parlando con Paolo... Paolo, per esempio, non ci aveva mai riflettuto così tanto su questo ruolo qua. Parlando con lui quest'anno che sono mancata, mi ha detto che è un ruolo che serve. Questa figura 'tramite' che è in scena, ma allo stesso tempo fuori, che è un po' in comunicazione con le detenute quindi entra in un rapporto con loro, ma allo stesso tempo è una figura che permette a Paolo di capire quali sono le dinamiche del gruppo. Per le donne detenute quelle ore lì sono davvero importanti, delle volte ci è anche stato detto: 'Io mi scordo un po' di essere in carcere'.

Riesce a crearsi questa isola a parte in quel momento lì. Anche io come attrice l'ho percepita questa cosa. L'attenzione che si crea lì ed in quelle ore lì non sono più riuscita a trovarla in altri ambienti. È un momento proprio delicato, succede di tutto. Succede che litigano, che non hanno voglia... però probabilmente anche quella è una cosa importante. Anche il fatto di avere la libertà di dire: 'io non ne ho voglia', cosa che non possono fare in altri momenti della giornata... Forse anche quella è una cosa importante.

"Si perché è un momento di libertà, dentro al quale il carcere praticamente non esiste."

Sì.

"Secondo te che cosa è cambiato nella relazione tra di loro, con te?"

Quando entrano in quel percorso, se decidono di rimanere, nonostante ci siano delle diatribe tra di loro, perché tra molte ci sono... Lavorano sempre tutte affinché lo spettacolo funzioni. Io percepisco che per loro quel momento teatrale sia di prova che di messa in scena è un momento superiore che va oltre i problemi che ci sono tra di loro. Alcune sono un po' più furbe, qualche magagna la fanno lo stesso... Però è un momento che va oltre a quello che stanno vivendo lì dentro. Su questo loro come gruppo, sia le fisse e sia quelle che sono arrivate quest'anno, riescono a raggiungere questo obiettivo. Ci tengono come gruppo a fare questa cosa qui, poi magari fuori non si parlano, escono dal momento teatrale e non si parlano più. Però questa cosa esiste, c'è, esiste il valore che dai a quello che fai su quel lavoro lì e su quello nulla vince.

"Quindi la forza del gruppo c'è... E' uno spazio, un luogo oltre allo spazio e al luogo. Un momento altro, quindi ti dà la possibilità uscendo da te di contattare altre parti di te."

Sì, quello sì. Hanno avuto dei problemi in scena, però li hanno risolti. Li hanno risolti in maniera molto originale, però li hanno risolti.

"Quali sono state le difficoltà più grandi che hai incontrato nel lavoro del teatro in carcere?"

Mettere da parte il tuo desiderio attoriale. Io credo che chi vuole fare l'attore ha bisogno di attenzione in qualche maniera, poi ci sono casi più o meno gravi, però credo che abbia più o meno voglia di dire qualcosa, di essere ascoltato, di essere guardato... Hai bisogno di attenzione. Riuscire a mettere da parte questa cosa, ma andare comunque in scena è difficile. Io ho imparato questo, ad essere un'attrice ma comunque non presuntuosa, non egoista.

Il punto non è essere i protagonisti dello spettacolo del Pratello, ma lavorare come gruppo ad un bene comune.



“Quindi hai anche imparato a costruire, a dare voce a tutte le persone dentro ad un gruppo, senza prendere più spazio agli altri.. ”

Sì, su questo io sono d'accordissimo.

“Ecco Viviana, abbiamo finito, ti ringrazio.”

#### **4.6.2. Intervista a Maddalena Pasini, attrice e Tutor Laboratori Teatrali, realizzata il 5 luglio 2019**

“Maddalena, da quanto tempo lavori al Pratello, al teatro del Pratello e qual è il tuo ruolo?”

Io ho fatto la selezione per entrare come attrice nel 2011, poi ho vinto l'Erasmus e sono poi entrata nel Pratello nel 2012 e da lì non ho più smesso.

“La tua scelta da dove viene?”

Un'amica che lavorava al teatro del Pratello, ci siamo iscritte all'Università insieme, mi ha detto prova ad entrare in questa realtà perché secondo me fa al caso tuo. E infatti era così.

“Come è stata la tua esperienza da allora a adesso, che cosa hai visto succedere nei ragazzi?”

Imparo, ogni giorno, che cos'è l'efficacia teatrale, facendo teatro in carcere, perché loro, i ragazzi, hanno un'urgenza di esprimersi che li rende incredibilmente veri e credibili, sono attori bravi, penso che sono verosimili, e questo per me è un motivo di continuo aggiornamento, cioè io imparo com'è per un'attrice migliore guardando loro, guardando quell'urgenza lì e quel modo di esprimersi naturale ed esplosivo che per me è un insegnamento continuo.

Quindi io imparo questo e in loro vedo all'inizio un doverlo fare, essere invitati a farlo e assecondare questa richiesta e poi, spesso, non sempre, una scintilla, qualcosa che scatta, e quando succede è veramente speciale perché gli si illuminano gli occhi, sono lì e all'improvviso quello che stanno facendo ti rendi conto che gli piace e non lo stanno facendo solo perché l'assistente sociale gli ha detto di farlo perché fa parte del tuo percorso ma lo fanno perché gli piace, e in loro vedo questo, un affezionarsi, un tenerci e un forse, verso la fine rendersi conto di quanto è pesante quello che stanno dicendo, si rendono conto di essere degli attori straordinari ad un certo punto, non subito, ma c'è un momento in cui si illuminano ed è spettacolare.

“Che differenza c'è tra un ragazzo che diciamo pratica teatro dentro al carcere e un attore?”

Che non ha bisogno [il ragazzo] di faticare per abbattere il giudizio; il ragazzo non ne ha bisogno perché è totalmente vero e dentro quello che sta facendo. Insomma a Firenze all'inizio era complicato, ma complicato nel senso che dovevo andare a prenderli uno a uno in giardino, per farli venire a teatro; complicato nel senso che c'erano due ragazzi più grandi, un po' leader rispetto agli altri detenuti che avevano detto no al teatro e quindi tutti gli altri erano un po' titubanti a venire a far teatro, perché i leader avevano detto il teatro fa cagare...

“E come avete fatto a conquistare i leader?”

I leader li abbiamo conquistati coinvolgendoli: Paolo ha chiesto a uno di loro di fare il direttore d'orchestra, non voleva dire niente però era un ruolo di autorità all'interno della prova e io li ho coinvolti a fare i nodi delle corde, ho chiesto una mano, ho chiesto aiuto e dal momento che ho chiesto aiuto a loro si sono sentiti riconosciuti e da lì erano “ci penso io Maddalè” “questa cosa la

faccio io" " le corde le monto io" " ti servono i ragazzi li chiamo io".

"Riconoscimento. Hai visto cambiamenti nei ragazzi?"

Li ho visti, li ho visti perché ho visto questa cosa che ti dicevo prima: all'inizio lo faccio perché mi è stato detto di doverlo fare e poi ci tengo ed è il mio momento, è il mio momento di grazia, quindi lo riconosco. Ho visto i ragazzi tenerci al loro pezzettino di testo, questa è la mia scena, è il mio momento che mi ascoltino tutti, era proprio il tenerci tanto, e all'inizio non era così, all'inizio era "io voglio il testo" "io ho problemi di memoria" "io faccio la terapia e non mi ricordo niente" e invece no, cavolate, han messo tutto a memoria, almeno una pagina di testo.

"Sai questa è una cosa che io ho visto tante volte, cioè: 'io credo in te. Credo in te e non ti tratto come un poveretto'."

Credo in te, quindi tu sei una persona innanzitutto, ci credo e ti tratto come persona, quindi con fiducia e stima e certo me la prendo se mi fai arrabbiare ma non con un pregiudizio. Se sei autentico, allora c'è trasformazione in questa relazione; se non sei autentico il messaggio non arriva...

"La leva del cambiamento secondo te, sta anche nel considerarli degli attori; perché io l'idea che mi sono fatta leggendo le interviste, le storie è uno dei punti focali questo anche dal punto di vista di Paolo."

Considerarli attori, pagarli.

I ragazzi che vengono investiti di responsabilità; ragazzi che non gli viene lasciato manco un coltello di plastica che, se hai bisogno prendono l'avvitatore e ti danno una mano a mettere a posto la scenografia, io mi fido di te, in questo momento tu lavori con me e quindi se mi fai arrabbiare io te lo dico: se stai lavorando male te lo dico, ma se stai lavorando bene..

“Ci sono delle cose che vorresti proporre come miglioramento, margini di miglioramento rispetto a questa esperienza?”

Credo che la cosa fondamentale sia avere uno spettacolo alla fine del lavoro, cioè un momento di apertura del carcere, dei ragazzi, a un pubblico esterno che non sia solo degli operatori interni: ok è importante che gli educatori, gli assistenti sociali, i giudici, gli avvocati vadano a vedere il lavoro dei ragazzi; ma è importante che anche una classe del liceo vada a vedere i ragazzi; è importante fare entrare giovani, fare entrare gente che non ha mai varcato le soglie di un carcere. Questa è l'unica cosa importante: che ci sia, alla fine, un momento di apertura e di scambio.

“Abbiamo finito. Grazie Maddalena.”

#### **4.6.3. Intervista a Filippo Milani, Responsabile dei Laboratori di scrittura per tutti e 3 i progetti (Dozza, Pratello e Pontremoli), realizzata il 10 luglio 2019**

“Filippo, da quanto tempo lavori con la compagnia del Pratello?”

Dal 2009. Sono entrato facendo il tirocinio per la magistrale.

Il mio ruolo è quello del responsabile del laboratorio di scrittura e drammaturgia, quindi anche del passaggio dai testi scritti dai ragazzi per diventare drammaturgia all'interno dello spettacolo. Ormai sono 10 anni.

“Volevo chiederti da cosa arrivava la spinta motivazionale di chiedere di fare un tirocinio nel carcere. Qual era la tua idea? La passione, come hai detto, situazioni di difficoltà?”

Sì, questo per me era interessante. Poter lavorare con la letteratura in situazione di difficoltà.

Nei ragazzi che non hanno nessuna idea di cos'è il teatro occidentale, che non hanno nessuna intenzione di scrivere, che non hanno nessuna voglia di trovarsi lì dentro in realtà portano, con le loro idee, qualcosa di diverso anche a testi teatrali della tradizione.

L'idea è fare teatro, a prescindere dal tutto. Fare teatro, quindi rielaborare spettacoli e testi della tradizione mescolandoli con la contemporaneità. Questo è l'obiettivo principale. Anche per me, quando li faccio scrivere voglio che scrivano delle cose loro utilizzando delle strutture esistenti e modificandole. Non ci interessa la biografia e non ci interessa fare uno spettacolo per aiutare i ragazzi a tirar fuori la loro individualità, quindi in realtà si lavora come una compagnia normale.

“Mi racconti un po' nello specifico il tuo lavoro?”

Adesso tendenzialmente faccio un laboratorio di scrittura con tutto il gruppo che viene da fuori, prima dell'inizio delle prove, quindi è collettivo. È molto diverso.

Loro poi iniziano le prove con un canovaccio formato dal testo su cui Paolo ha scelto di lavorare ed alcune delle scritture che io ho selezionato. Iniziano a provare su questo canovaccio che poi viene modificato.

Dentro, invece, non faccio il laboratorio di scrittura per gli spettacoli estivi, da quasi due anni, faccio un altro laboratorio con la scuola che c'è dentro il carcere. Una volta al mese io entro e faccio un laboratorio di scrittura, poi da quei testi può venire fuori qualcosa ma non sono finalizzati allo spettacolo.

Le due cose sono un po' separate. Sono due modalità completamente diverse perché nel rapporto uno ad uno puoi lavorare molto bene, cercare anche di stimolare e far riscrivere anche il testo, rielaborare il testo anche a distanza di qualche giorno. Quando invece si scrive in maniera collettiva attorno ad un

tavolo è chiaro che qualcuno ha più attenzione e qualcuno meno, chi ha già competenze di lingua italiana magari lo lasci... Non gli fai correzioni grammaticali e lessicali, mentre a chi ha difficoltà sì...

“Dallo stimolo che tu dai loro cosa devono fare?”

Loro devono ragionare su quello che c'è scritto e poi provare a dare la loro opinione, la loro versione di quello che hanno letto. Hanno sempre la possibilità di rubare delle frasi che sono dentro al testo per partire e scrivere il loro testo. Cercando di fargli capire che da una parte serve come base per lo spettacolo finale e quindi hanno uno stimolo in più, perché potrebbero essere loro o i loro compagni a dover recitare quello che loro scrivono. Altre volte invece la possibilità di dire la propria opinione su quell'argomento lì, possono essere anche temi molto forti come l'amicizia, la morte, l'essere isolati, l'adolescenza... insomma tanti temi diversi che ci sono, basta prenderne uno qualsiasi. Shakespeare ha tutto. Anche temi molto complessi per vedere la loro opinione, il loro punto di vista su quell'argomento partendo da quegli stimoli lì. Questo è un tipo di laboratorio di scrittura, in realtà ce ne sono diversi.

Il problema è che, sia al femminile che al maschile (minorili intendo), c'è una grande mobilità. Quindi può essere che chi ha scritto i testi non partecipi allo spettacolo, quello può essere un problema. Va messo in conto.

Mentre al femminile adulti hanno permanenze più lunghe, quindi si può ragionare su tempi più lunghi.

“Mi vuoi raccontare se nel laboratorio con le donne hai visto qualche cambiamento, se c'è stato qualche episodio importante?”

Ho visto che all'inizio c'era il problema di creare un gruppo, di capire che tipo di operatori eravamo rispetto al teatro e quando siamo riusciti a fare il primo spettacolo hanno capito che stavamo lavorando in maniera seria, e che

volevamo fare una cosa seria con loro trattandole anche in maniera... Pretendendo insomma, molto. Quando hanno capito questo, dopo il primo spettacolo, quando il gruppo era ancora incerto e molte non sapevano se farlo o meno ho visto che dopo hanno preso un ritmo molto ben definito. Anche noi ci siamo stabilizzati un po', abbiamo pensato di fare un periodo sempre autunnale dove il gruppo è aperto, chiunque delle detenute dei due bracci può scendere e fare...

"Se dovessi suggerire, quali sarebbero le motivazioni per suggerire a delle donne di fare questo laboratorio?"

Sicuramente c'è uno stimolo ad esprimersi in maniera diversa da quello che loro fanno solitamente.

"Bene Filippo, direi che abbiamo finito, ti ringrazio molto."

#### **4.6.4. Intervista a Irene Ferrari, Scenografa del Teatro del Pratello, realizzata il 13 agosto 2019**

"Qual è il tuo ruolo e da quanto tempo lavori nella compagnia del Pratello?"

Io sono la scenografa del teatro del Pratello, lavoro con loro da più di una decina di anni, forse...

È un'esperienza capitata casualmente, non scelsi io di fare teatro-carcere. Facevo la scenografa per il teatro lirico di Bologna e per il teatro comunale.

"Quindi tu fai dei laboratori di scenografia?"

Io faccio laboratori, sì. Il mio è un lavoro manuale e realizzo con loro, insomma... Sono sempre moduli in cui tu devi realizzare qualcosa per lo spettacolo che è per il progetto in essere, a seconda di quello che viene richiesto

con loro fai cose.

C'è differenza tra lavorare con le donne detenute adulte della Dozza e i minori maschi del Pratello?"

In questi anni ho visto che c'è grossa differenza tra adulti e piccoli, tra maschi e femmine aldilà che siano adulti o ragazzi, è un modo di lavorare completamente diverso. Comunque, tra le donne adulte ed i piccoli... Proprio senti come un'esperienza che hanno dentro, forte con quelle donne. Si creano proprio dei legami profondi.

"Come sono i ragazzi durante i laboratori, sono partecipativi?"

Sì, poi bastano due o tre persone che collaborano. È capitato di entrare in contemporanea, loro hanno già un'attività dove fanno formazione edile, ci sono dei moduli...Comunque nelle ore di Gas. Perché lo spazio in cui io ho montato la scena è lo stesso spazio in cui loro stavano facendo questo laboratorio in cui realizzano cose che verranno utilizzate per lo spettacolo che faremo a gennaio all'Arena del Sole. Si cerca anche di fare delle cose funzionali, nel momento in cui fai delle cose con i ragazzi dentro... Di aiutarsi anche così, rispetto all'utilizzo dei materiali e non costruire oggetti fini a se stessi.

"E' anche professionalizzante per loro... Poi hanno una certificazione che hanno comunque questi laboratori e quindi poi diventa professionalizzante anche quando usciranno. Tu hai visto se, anche in brevissimo tempo, riescono ad acquisire questo senso di responsabilità tramite i laboratori?"

Secondo me sì. Il fatto di offrire queste attività io la vedo come un'unica strada, anche il senso del teatro in carcere. Il teatro è chiaro che crea qualcosa di speciale, perché fai un lavoro dentro di te che... Lo vedo tantissimo, va a toccare cose che fanno miracoli. A parte che ne sei testimone continuamente. Credo molto in queste cose... Tutto quello che è pratico e che ti insegna a



cominciare una cosa e a finirla crea qualcosa, costruisce un mattoncino dentro di te e lo vedo sempre. Lo vedo tantissimo. Poi il teatro ancora di più, ma lo penso di qualsiasi attività che ti faccia avere a che fare con te stesso in un certo modo.

Questa è proprio la partenza, che siano studenti dell'accademia o ragazzini del carcere, il mio approccio nei loro confronti è la mia fiducia nel fatto che riusciranno a tirare fuori qualcosa da loro che non pensavano di saper fare. La meraviglia per me è questo. Magari al più cazzone dai la responsabilità più alta, fai questi giochi al contrario quindi se sei quello più insicuro sei quello a cui darò la responsabilità più grande, se sei quello meno affidabile uguale. Giochi molto su queste cose perché pensi che proprio così, perché vuoi fargli vedere che sono capaci e possono fare cose che magari prima di quel momento nessuno ha fatto sì che si creasse della fiducia dentro di loro. Fare teatro-carcere vuol dire fare teatro in un ambiente sfavorevole, non c'è mai un ambiente a favore che ti aiuta. Sei tu che devi conquistare e costruirti, ogni giorno difendere quelle cose e spazi e orari per poterlo fare. È una conquista quotidiana faticosissima. Poi porti dentro tante cose, cose pericolose. Anche una matita può essere pericolosa in carcere. Sono questioni pratiche, io te le cito perché porto dentro martelli, seghe, cacciaviti... Ma alla fine arrivano gli abbracci... Si è creato qualcosa che rimarrà nel cuore di tutti, tant'è che ci sono ragazzi che anche da liberi hanno continuato a lavorare con noi per anni, come Santo, come Chanel, come tra gli adulti. È incredibile. Quel momento degli applausi... Queste facce sono proprio... Vedi proprio questi occhi che brillano, che non ci credono. Fare l'attore è una grossa fatica. Richiede grande disciplina ed impegno micidiale, è stancante, faticoso. Arrivi alla fine e nel momento negli applausi è... Io non vedo l'ora, perché secondo me in quel momento lì loro vedono tutta la fatica che

hanno fatto. Quando tu gli dicevi: 'Resisti, ne vale la pena!'

"Hai suggerimenti per chi inizia questo lavoro?"

Di non andare col pensiero di salvare nessuno, assolutamente.

Se hai qualcosa di professionale, serio che puoi insegnare devi trasmetterlo come lo faresti in qualsiasi altro contesto.

"Quindi di andare con una grande professionalità"

Se sei uno che ama trasmettere agli altri, insegnare qualcosa... Per me è quello, è tutta lì che deve andare l'attenzione. L'impegno deve essere quello. Loro sentono profondamente questa cosa, ma come la sente uno studente in un qualsiasi altro contesto credo io.

Le ragazze uscivano, chiaramente questo laboratorio si poteva fare con detenute che erano in una fase del percorso in cui potevano permettersi (con gli orari ed il foglio del giudice in tasca) di stare quelle ore in laboratorio e rientrare. Sono pochi metri, comunque uscire che devi fare venti chilometri o pochi metri non cambia niente, potevano uscire. Quindi comunque il tragitto, entrare in un altro spazio, bere un caffè al bar, stare assieme a fare delle chiacchiere mentre si lavora...

"Hai riscontrato delle differenze tra maschi e femmine del minorile? Le più salienti ecco, secondo te quali sono?"

Le femmine si impegnano, hanno cura di quello che fanno. Se decidono di fare una cosa la fanno con grande impegno. Tra le altre cose, non magari nella parte pratica che è con me, ma mi sono resa conto negli anni che loro fanno parte di questa cultura per cui c'è anche la famiglia ha potere su di loro anche se non c'è. Lo hanno proprio dentro, hanno un padrone proprio nella loro vita forte che regna sovrano anche se sono detenute.

"Da quanto tempo lavori a Pontremoli?"

Quattro o cinque anni.

A parte loro, arrivare là è un carcere che non sa di carcere. È un paesino piccolo, non lo so, non è faticoso lavorare là.

“Grazie mille Irene per la tua intervista, abbiamo finito!”

#### **4.6.5. Intervista a Susanna Accornero, aiuto-regista, realizzata il 22 agosto 2019**

“Ciao Susanna, da quanto tempo lavori con il teatro del Pratello?”

Lavoro con il teatro del Pratello da sette anni. Sono entrata con una selezione come attrice esterna nel progetto all'interno dell'IPM.

“Nasce da una particolare motivazione lavorare in carcere oppure è del tutto casuale per te?”

Innanzitutto io amo teatro e faccio teatro da parecchio tempo. Ho conosciuto questa esperienza tramite un'amica che faceva tirocinio nel periodo precedente, non avevo mai pensato al carcere in particolare. Diciamo che la cosa che mi ha attirata di più non era solo il fatto che fosse all'interno di un contesto sociale e di reclusione. Cioè dove fosse applicabile un qualcosa di trasformativo, ma già il fatto che ci fosse la selezione a me dimostrava che il processo fosse un processo artistico. Mi ha attirata molto che non ci fosse tanto un intento buonista o terapeutico (quello poi sarebbe sicuramente emerso), ma il fatto del processo artistico per me era fondamentale. Capire come accade in un ambito di reclusione un processo artistico in tutto e per tutto, com'è rapportarsi a dei ragazzi su cui si hanno pregiudizi o dei cliché...

“Più c’è un prodotto artistico, più indirettamente il valore terapeutico ha la possibilità di esplicitarsi. Proprio perché non è quello l’obiettivo.”

“In cosa consiste il tuo lavoro?”

La mia figura è un po’ itinerante. In alcuni progetti sono attrice negli spettacoli insieme ai ragazzi, in altri sono all’interno dello spettacolo come tutor quindi una delle figure esterne ma allo stesso tempo interne... Faccio parte del gruppo a tutti gli effetti e nello stesso tempo conosco anche le cose che succedono all’esterno. È un po’ un ponte. È prezioso secondo me, ci sono le volte in cui sei dalla parte del regista e devi insistere perché il lavoro vada avanti, delle volte in cui sei dalla parte degli attori e quindi ti lamenti delle richieste del regista... È un ponte fondamentale e dà il senso di arrivare ad un prodotto tutti insieme.

Devi anche saper lavorare con il gruppo che c’è. Uno può anche fare utopie su un gruppo ideale, poi in realtà si lavora su quello che c’è in quel momento. Lavorare con quello che c’è è un punto di partenza per lavorare nel qui ed ora, non devi pensare a quello che non c’è se no finirebbe solo in frustrazione.

“A cosa serve l’attività teatrale in carcere?”

Da una parte potrei dire che non serve a niente. Nel senso del, non mi fraintendere... È proprio il concetto di arte. Se ci pensi a cosa serve l’arte? È utile? Non è utile davvero, ma è utile in quanto inutile. Io penso che questo sia vero anche all’interno di un carcere. Quel senso di effimero, quel senso di... tra virgolettissime... di intimità che la rende fondamentale ed utile. Quindi io ne vedo l’utilità perché diventa un percorso formativo, sia per l’operatore perché io mi sento in formazione tutti i giorni quando entro... Sia per i detenuti che partecipano all’attività. Diventa un’attività formativa e quindi è utile in quanto

formativa nel senso di trasformazione. Credo che ci siano delle trasformazioni in atto lente e non tangibili, non evidenti... Non arrivano subito, bisogna avere la pazienza di saperle aspettare, coltivare. Penso che ci sia un'operazione di catarsi, di accettazione e visione di alcune parti di sé... un percorso molto personale, secondo me, per ciascuno degli attori e per ciascuno degli operatori... Per evadere, uscire dal contesto in cui si è, senza però dimenticarlo ed accettare il contesto in cui si è.

Questo vale sia per gli operatori che per gli attori. Io quando entro non devo mai dimenticare che sono dentro ad un carcere, ne verrei risucchiata... Allo stesso tempo faccio un lavoro per cui sono da tutt'altra parte... Potrei essere nella sala di danza, lo stesso vale per le attrici. Loro in quel momento sono da tutt'altra parte, con altri personaggi e con altre storie... Nello stesso tempo le dinamiche sono quelle del carcere, quindi ritornano ed accettano alcune parti di loro stesse. Secondo me è come indossare un nuovo paio di occhiali lavorare in questo modo all'interno di un carcere e con un teatro in generale. Avere un altro punto di vista su se stessi, sulla propria vita, sul lavoro di gruppo... In questo senso dico che è inutile perché a cosa serve? È molto difficile da spiegare... Quindi in questo senso è utile, nello stesso tempo è l'utilità fondamentale dell'inutile.

“Che cosa ti appassiona di più del tuo lavoro e cosa di meno?”

Credo che mi appassioni vedere la passione con cui le persone a cui mi rivolgo seguono il nostro lavoro e fanno gli spettacoli. Mi appassiona veramente, a volte mi sembrano dei professionisti e mi rendo conto di quanta verità manchi a me quando recito. Vedo davvero tanta verità in loro (ovviamente non in tutti), però a volte vedo della verità talmente plateale e talmente bella... Vedo la bellezza!

Poi c'è molto questa cosa della responsabilità nei confronti del gruppo, nei confronti di se stessi, nei confronti degli operatori e dall'altra parte c'è la responsabilità nei confronti del gruppo, nei confronti dei detenuti, nei confronti di noi stessi.

La bellezza è che lo si apprende non tramite una lezione, non è una lezione, ma nel concreto. Ti accorgi che se in quel momento tu non prendi la tua responsabilità ed entri in scena o non fai quello che devi fare si perde tutto il progetto e va in frantumi tutto lo spettacolo, quindi è qualcosa di estremamente concreto.

“Ci sono degli episodi significativi nella conduzione dei laboratori o nell'ambito del tuo lavoro che ti piacerebbe raccontarmi proprio perché te li ricordi e ti hanno lasciato delle emozioni?”

Alla Dozza un uomo adulto che durante una presentazione, parlando con il pubblico, ha detto che il nostro lavoro è come se aprisse. È come se ognuno di noi fosse fatto di scatole ed il nostro lavoro ne apre una alla volta e siamo arrivati all'ultima scatola anche se c'era ancora tanto da scoprire. Aveva i lacrimoni agli occhi mentre ne parlava. Raccontava di quando non poteva fare teatro al suo paese perché lo avrebbero messo in galera e quando ha visto il laboratorio di teatro in carcere ha detto: 'Non ho più niente da perdere, provo.'

Per esempio, lavorando con le donne io rivedevo nelle scene magari montate da Paolo, coreografie montate da Elvio... Rivedevo cose che io avevo insegnato loro mesi prima durante una giornata laboratoriale. Vedevo che loro avevano interiorizzato tutto... C'era un pezzettino di ognuna di noi nel loro movimento, nel loro lavoro... Questa cosa riempie di gioia. Nello stesso tempo erano loro stesse, quindi loro prendevano l'iniziativa di cambiare, fare, dire... Quindi è uno scambio immenso.

Tra le altre cose la Dozza è uno di quei progetti che stiamo riuscendo ad avere un laboratorio permanente. Con loro noi siamo dentro tutto l'anno ad eccezione dei mesi estivi e delle vacanze natalizie... Però siamo dentro tutto l'anno quindi c'è tutto un processo di lettura, scrittura, movimento, riscaldamento, ascoltare la musica...

È veramente un percorso formativo. Secondo me si respira questo, almeno io lo respiro anche nello spettacolo. Si sente che oltre ad avere lavorato sullo spettacolo sono delle persone che (chi più e chi meno) hanno attraversato un percorso formativo e laboratoriale in cui si sono impegnate. Per esempio molte scene montate da Paolo, però in realtà... Forse anche a loro insaputa, ma le idee sono venute dai brainstorming che le donne facevano durante i laboratori preparatori in cui per esempio realizzavamo dei brani presi da qualsiasi tipo di letteratura e poi ne parlavamo. Durante i brainstorming venivano fuori delle immagini e delle cose che poi una volta dette a Paolo lui riesce a trasformare in immagini teatrali. Quindi vuol dire che in realtà tutto quello è frutto di un loro percorso, anche se poi è ovvio che sia il regista a metterci le mani, sia il coreografo a montare le coreografie... Però i movimenti nascono da loro, le immagini sono partorite da loro. C'è molto di ciascuna di loro dentro a quello che succede nel prodotto finale.

"Se tu dovessi dare dei suggerimenti, a chi inizia per la prima volta questo lavoro, cosa gli diresti?"

Fare un atto di fede, sospendere il giudizio ed avere chiaro l'obiettivo finale che è un obiettivo artistico. Tutto il resto emerge comunque. Non bisogna confondere i piani.

"Ti ringrazio Susanna, abbiamo finito."

#### **4.6.6. Intervista a Elvio Assuncao De Pererira, coreografo, realizzata l'8 agosto 2019**

“Da quanto tempo lavori con il teatro del Pratello?”

Lavoro con il teatro del Pratello, se non sbaglio, da dieci anni... Forse undici... undici anni.

“Nasce da una particolare motivazione lavorare in carcere, oppure è casuale?”

È assolutamente casuale, la mia scelta è sempre stata quella di lavorare in ambito artistico o teatro o danza e non ho mai pensato il luogo. Per quello che faccio ho solo bisogno di un essere umano, può essere per strada, può essere in un teatro, può essere in un condominio, può essere in carcere... Per me è uguale, non mi cambia.

Tu consideri teatro e danza uguali?”

Sì, perché non credo che un attore non debba avere dominio del suo corpo. Per me un attore non è solo parole come si dice o come si legge. Nel momento in cui esiste anche un gesto, nel momento in cui l'attore deve camminare, nel momento in cui l'espressione dell'attore ti deve passare qualcosa è tutto movimento e danza è movimento. Io vedo sempre tutto molto collegato, per quello non ho difficoltà a lavorare con Paolo Billi che fa la parte del regista del teatro.

“In cosa consiste esattamente il tuo lavoro?”

Il mio lavoro è di riuscire ad aiutare le persone ad avere una consapevolezza del loro corpo. Quando dico loro corpo non distinguo neanche corpo e spirito, per me è tutto uguale. Certo, siamo esseri umani e riusciamo anche a ragionare, solo che il mio cervello per ragionare ha bisogno del sangue,



se non c'è il sangue non funziona. Quindi quello è metabolismo e fa parte anche del mio corpo.

Tu conosci i tuoi limiti e dentro ai tuoi limiti riuscirai a fare tantissime cose. Quello è il cuore del mio lavoro indipendentemente dalla tematica su cui dobbiamo lavorare, indipendentemente da quello che dobbiamo creare io mi preoccupo di quello.

“La consapevolezza del corpo.”

Il corpo tutto intero.

“A cosa serve, secondo te, l'attività teatrale in carcere?”

Per me è come una scuola. Serve dentro ad una scuola, serve dentro ad una comunità, serve dentro ad un centro anziani...

L'arte è sempre stata una cosa che ti fa vedere oltre. Come processo di sfogo, come processo di sogno, come processo di bellezza...

E' come se fosse un altro modo di portare questa, come dicevo prima, consapevolezza del corpo e di quello che si può fare. È importante la scuola, è importante studiare, ma è anche importante fare teatro... E' importante muoversi, è anche un modo in cui tu puoi iniziare a comunicare.

“Cosa ti appassiona di più del tuo lavoro e cosa ti appassiona di meno?”

La cosa che mi appassiona di più, anche con i lavori che faccio, è riuscire a vedere dentro al processo creativo ed anche del prodotto... Vedere l'idea di comunicare. Quando riesco a vedere un gruppo che fa parte di una tribù con un altro gruppo di un'altra tribù e si uniscono dando armonia al loro gesto, alla loro voce, ai loro corpi... Per me è fantastico.

Ci sono degli episodi significativi nella conduzione dei laboratori degli ultimi anni che ti piacerebbe raccontarmi? Qualcosa che ti ha colpito...”

Ce ne sono tanti, vado a pensare a tutti i progetti ed i processi che

abbiamo vissuto. È difficile.

“Ti accorgi del momento in cui si passa da un unione di persone singole che stanno in un gruppo a quando si diventa comunità?”

No, sai perché? Perché quando inizio vedo già la comunità, io già mi presento come comunità e mi metto in gioco insieme a tutti quanti. Certo poi mi presento come individuo, però già vado nel senso di comunità. Io non devo creare, io quando inizio a lavorare già mi metto nel ruolo di comunità e loro lo percepiscono subito. Allo stesso tempo loro lo sanno che esistono dei limiti. Non mi vedono come un'autorità e quello è importante.

Quindi è difficile capire quando arriva il senso di comunità, io lo vedo già.

“Il tuo stesso sguardo che già guarda la comunità, fa sì che ci possa essere una comunità.”

È quello.

“Se dovessi dare dei suggerimenti, delle indicazioni a chi inizia per la prima volta questo lavoro, cosa gli diresti?”

Per prima cosa bisogna essere sicuri di voler fare questo lavoro. La seconda è di non pensare che sia un esperimento, ma che stai andando a vivere un'esperienza. Perché alcune volte la gente confonde le due cose.

“Grazie mille Elvio.”

#### **4.6.7. Intervista all'ex-magistrato onorario, psicoterapeuta e consulente vittimologa Maria Rosa Dominici**

“Qual è il suo ruolo nel Teatro del Pratello?”

Fin da quando ero giudice onorario del tribunale dei minori non ho mai mancato a nessun lavoro teatrale di Paolo Billi. Nel '98 lui è arrivato come regista ed io come giudice onorario. Ho sempre, fino ad ora, seguito tutti i suoi

spettacoli.

A quell'epoca si svolgevano dentro il carcere. La domanda emozionale che mi coglieva era... Vedere questi ragazzi, meravigliosi, bravi, capaci di costruire le scene, di recitare... La mia domanda allora era (poi l'ho elaborata): 'Come faccio domani mattina a vederli in aula e giudicarli?'

Li amavo tutti. Erano talmente bravi, talmente umani, vivevano veramente l'opportunità e la possibilità di rendersi conto che c'è un'altra realtà oltre a quella del crimine.

Era quello il loro volo. Era il volo dell'anima, dell'intelligenza, la potenza che avevano dentro.

Tutt'ora ho la pelle d'oca, la mattina dopo dovevo giudicarli in aula.

Ho imparato insieme a loro a gestire la potenzialità positiva delle emozioni. Quando li vedo fare la prova, perché poi nel 2013 ho smesso di essere magistrato onorario ed ho cominciato a coinvolgermi io stessa nel teatro come figurante... Io che ho una timidezza immane, ma lì è stato diverso. Trovare i ragazzi e magari Paolo glielo diceva: 'Lei è stata giudice.' E poi loro mi dicevano: 'E tu lavori insieme a noi?'

Anche quello era bello. Finalmente c'era quel passaggio, io sono come te e tu sei come me. L'opportunità della vita che veniva data, non solo dalla condanna, ma da questa esperienza meravigliosa. Tu tocchi l'anima di quei ragazzi, nel bene e nel male, ma ognuno di noi ha le sue zone d'ombra, quindi...

Ricordo un episodio bellissimo. Un ragazzo vestito da sottoufficiale della marina mercantile che entrò in aula e disse: 'Vi ricordate di me?'

Lui era un ragazzino della banda del Rolex, veniva su da Napoli e rubava. L'esperienza fatta con noi lo aveva portato poi a fare quella scelta di vita. Altro che pedagogia.

Un altro episodio che posso raccontare di quell'epoca...

Avevamo un ragazzo rumeno che aveva terminato la sua pena e ci chiese di poter continuare con il teatro. Il magistrato togato, giudice di sorveglianza con il quale ho fatto per anni gup (cioè giudice udienza preliminari) diede il permesso. Questo ragazzo portò a termine le prove teatrali.

Poi ci fu l'esperienza della negazione dell'opera dentro al carcere, perché non era agibile il teatro e si spostò tutto fuori. Si spostò tutto fuori e a maggior ragione interagii con questi ragazzi. La cosa bella fu che due anni fa, Paolo Billi ebbe l'idea di creare questa scuola di formazione che si chiama "Scuola Patacarcere per operatori di teatro-carcere", dove io sono docente come vittimologa.

Lì lavoriamo con ragazzi che hanno in progetto di vita di lavorare dentro il carcere, al tempo stesso focalizziamo quelle che possono essere le problematiche o le situazioni a vantaggio dell'evoluzione mentale di questi ragazzi. Ad esempio sperimentiamo quale può essere anche la relazione corporea. La bellezza del teatro di Paolo è che dentro al carcere maschile di Bologna lui ha portato belle e brave ragazze del fuori. Questo elemento è importantissimo anche dal punto di vista psicosomatico, lo scambio del dentro e il fuori... Che è lo scambio del respiro, noi respiriamo e buttiamo dentro roba buona e fuori roba cattiva. Questi ragazzi a contatto con le ragazze si rendono anche conto qual è il limite, qual è il rispetto di sé e dell'altro da sé ... E nasce l'autostima. Un'autostima che prescinde dal crearsi una sorta di curriculum per la criminalità, ti dà un curriculum per la vita fuori.

L'opportunità. Il teatro ti apre la porta dell'opportunità, sai che ci può essere un'altra realtà, sai che ci sono persone che non hanno paura di lavorare con te. Tu non sei l'elemento cattivo della società, tu sei l'elemento potenziale

della buona società.

Ricordo un altro episodio di un ragazzo di colore che ha recitato con noi ed è diventato avvocato.

“Si lo so, l'ho intervistato, è Chanel!”

Il teatro è visionario, ti permette veramente di essere uno, nessuno e centomila. Con le persone che diventeranno operatori abbiamo fatto queste esperienze, per esempio, quella della maschera. Io li ho fatti mettere per quindici minuti davanti ad uno specchio, è stata un'esperienza durissima per tutti. Ogni volta alla fine mi danno l'elaborato.

Tanti anni fa, all'inizio della mia professione ho formulato un test che si chiama “il buio, la porta e lo specchio”. A loro quest'anno ho fatto fare la stessa cosa. Qual era il vissuto, di vittima o di vittimizzatore, perché c'è la reciprocità... Dentro al carcere puoi essere vittima, ma puoi essere anche l'aggressore...

Questo lavoro è stato fatto a coppie dove c'era la vittima e alle spalle il vittimizzatore.

“Avete fatto una rappresentazione teatrale?”

No, proprio esperienziale. In silenzio e al buio, la persona vittima davanti e la vittimizzatrice alle spalle e quindi fare uscire le emozioni, lo devono sapere. Se vanno a lavorare in carcere questo accade.

Poi davanti allo specchio, stessa situazione che viene poi scambiata. Vittima ed aggressore davanti allo specchio e poi con dietro una porta. Dalla porta puoi entrare o puoi uscire.

“È molto di più di una scuola per diventare operatori teatrali. È una scuola di crescita personale...”

Di formazione.

Se tu non conosci i tuoi limiti come puoi affrontare i limiti dell'altro?

Se faremo il terzo anno abbiamo parlato già con Elvio di vedere la fisicità. Se tu mi tocchi, io come reagisco ? Se tu mi tocchi, quale sentimento mi susciti? Se non sei in grado di conoscere e padroneggiare nella diversità del ruolo questa cosa, sei fregato.

“In tutto quello che lei mi ha detto ci sono le cose che io pensavo senza aver avuto esperienza e le motivazioni per le quali ho deciso di fare la tesi sul teatro-carcere” Quello che loro mi danno, sul peso di una bilancia, forse è più di quello che io riesco a dare a loro. Vedi queste modalità dove veramente la persona non ha avuto l’opportunità, che arrivano a delle vette altissime.

La prima udienza, quindi io ero una sconosciuta, entra questo ragazzo che aveva commesso un reato grave. Seduto vicino ad Alessia Di Marco, secondo me lei se lo ricorda, adesso è diventata la dirigente, comincia a piangere. Lacrime e moccio, io mi sono alzata e sono andata a dargli il fazzoletto. Mi hanno guardata come se fossi... Ed io ho detto, tribunale per minorenni? Io devo lasciare una persona colpevole che non mi interessa un cavolo, in un disagio interiore così? Siete voi che dovete adeguarvi.

Questo teatro non deve smettere, non può morire.

“Quindi come ci salutiamo?

'più teatro, meno carcere'.

“Grazie mille Maria Rosa!”

#### **4.5 Alcune considerazioni finali rispetto alle interviste degli operatori e operatrici di teatro in carcere**

Le interviste che ho fatto a tutti gli operatori e operatrici del Teatro del Pratello, confermano molti dei punti che sono emersi dalle interviste agli ex-

detenuti attori del Pratello e alle detenute-attrici della Dozza.

Dalle parole degli operatori/trici emerge chiaramente che fare teatro in carcere offre l'opportunità per mantenere il contatto esterno/interno, mediante la possibilità di esprimere le proprie esperienze in relazione con gli altri, partendo da una dimensione individuale che attraverso l'azione teatrale diventa un patrimonio collettivo. Il regista Paolo Billi sottolinea come sia fondamentale nel lavoro del teatro la costruzione del gruppo, come i ragazzi riescano ad apprendere le dinamiche del gruppo attraverso il teatro, mettendo insieme il "dentro" e il "fuori": "Ho sperimentato delle esperienze in cui mettevo questi ragazzotti e ragazzacci in situazioni particolari, accanto agli studenti di scuole superiori, poi se fai entrare le ragazze chiaramente hai un'attenzione di un certo tipo. Nello stesso tempo per le ragazze il problema era come entrare lì. Le regole che davo erano molto rigide per evitare che il femminile venisse fuori in maniera inquinante. Già questi si innamoravano ..." e di come sia fondamentale il confronto con altre persone, dove i ragazzi imparano il senso della responsabilità nei confronti degli altri, trovo interessante il racconto di Billi, di quando ha fatto entrare in carcere dei senior e la reazione dei ragazzi è stata molto particolare: "Ho fatto entrare dei senior che erano senior sul serio, sopra ai 70. A volte erano ottantenni. Questa è stata una delle cose più interessanti. Come una figura adulta, ormai nonni, chiaramente nonni, si veniva a creare un rapporto di rispetto molto interessante. Ad esempio, una situazione in cui di fronte a tutta la compagnia (che era sempre una compagnia di 15-20 persone) ed io ho trattato tutti sempre allo stesso modo. Quindi, se avevo da sgridare e rimarcare il gruppo lo facevo a tutti, più volte mi sono vicini ragazzi dicendomi: "tu non puoi trattare in quel modo, perché è adulto, è grande. Devi portargli rispetto" ed io rispondevo: "ma io gli porto rispetto, se non va non va, come

te". Quindi questo fatto di cercare di fare da mediatori in situazioni di crisi affinché l'adulto vecchio, il vecchio ..." e ancora a proposito di responsabilità è molto interessante quello che ci dice Susanna Accornero, tutor e operatrice teatrale con le donne adulte della Dozza: "Poi c'è molto questa cosa della responsabilità nei confronti del gruppo, nei confronti di se stessi, nei confronti degli operatori e dall'altra parte c'è la responsabilità nei confronti del gruppo, nei confronti dei detenuti, nei confronti di noi stessi...La bellezza è che lo si apprende non tramite una lezione, non è una lezione, ma nel concreto. Ti accorgi che se in quel momento tu non prendi la tua responsabilità ed entri in scena o non fai quello che devi fare si perde tutto il progetto e va in frantumi tutto lo spettacolo, quindi è qualcosa di estremamente concreto." A questo proposito è significativa anche la testimonianza di Viviana: "Lavorano sempre tutte affinché lo spettacolo funzioni. Io percepisco che per loro quel momento teatrale sia di prova che di messa in scena è un momento superiore che va oltre i problemi che ci sono tra di loro. Alcune sono un po' più furbe, qualche magagna la fanno lo stesso... Però è un momento che va oltre a quello che stanno vivendo lì dentro. Su questo loro come gruppo, sia le fisse e sia quelle che sono arrivate quest'anno, riescono a raggiungere questo obiettivo. Ci tengono come gruppo a fare questa cosa qui, poi magari fuori non si parlano, escono dal momento teatrale e non si parlano più. Però questa cosa esiste, c'è, esiste il valore che dai a quello che fai su quel lavoro lì e su quello nulla vince"

Un altro dei uno dei punti fondamentali che viene sottolineato dai ragazzi nelle interviste, è come tramite il teatro si riesca a comprendere di avere capacità che non si pensava di avere, scoprire che si è capaci anche in ambiti inaspettati e che si può imparare qualcosa di nuovo e a questo proposito sono illuminanti le parole di Irene Ferrari, la scenografa del Teatro



del Pratello:

“Questa è proprio la partenza, che siano studenti dell'accademia o ragazzini del carcere il mio approccio nei loro confronti è la mia fiducia nel fatto che riusciranno a tirare fuori qualcosa da loro che non pensavano di saper fare. La meraviglia per me è questo.”

Tra le leve dei cambiamenti possibili tramite l'esperienza teatrale, ci evidenzia in maniera chiarissima Maddalena, c'è quella di credere nelle persone con cui si fa teatro e di considerarli bravi attori e brave attrici e non dei poveretti o dei casi sociali, ci racconta infatti Maddalena: “Credo in te, quindi tu sei una persona innanzitutto, ci credo e ti tratto come persona, quindi con fiducia e stima e certo me la prendo se mi fai arrabbiare, ma non con un pregiudizio... Se sei autentico, allora c'è trasformazione in questa relazione; se non sei autentico il messaggio non arriva.....” E' questa autenticità nella relazione che crea il cambiamento, così come nella psicoterapia avviene trasformazione solo nell'autenticità della relazione, così anche tra operatori teatrali e ragazzi o adulti detenuti si deve creare una relazione autentica, vera, dove passa il messaggio che c'è verità in quello che stiamo facendo e che si pretende molto dai detenuti attori, la pretesa di arrivare ad uno spettacolo di grande qualità è il punto focale, la linea rossa che attraversa le parole di tutti gli artisti che lavorano facendo teatro in carcere, nelle parole di Paolo Billi e degli altri operatori teatrali ritroviamo le parole di Armando Punzo: “non si aspettavano che noi arrivassimo con un progetto preciso e con delle proposte serie. Dal primo momento abbiamo fatto capire loro che non eravamo degli assistenti sociali, che non ci interessava fare un'opera di rieducazione e di risocializzazione, ma che volevamo realizzare con loro un lavoro impegnativo”.

E' molto chiaro da queste parole che l'efficacia pedagogico-terapeutica è direttamente proporzionale alla qualità del prodotto artistico, poiché la "comunicazione con l'altro" che si realizza tramite il teatro è la testimonianza di tutte le energie fisiche, mentali e motivazionali che hanno accompagnato il percorso creativo. Il teatro è gioco, azione, partecipazione; permette di superare le barriere tra il sé e gli altri, è espressione della totalità della persona, che agisce con il corpo ma anche con la mente, sperimentando l'esperienza dell'altro partendo dalla propria identità.

Riporto qui le parole di Susanna Accornero: "Quindi io ne vedo l'utilità perché diventa un percorso formativo, sia per l'operatore perché io mi sento in formazione tutti i giorni quando entro... Sia per i detenuti che partecipano all'attività. Diventa un'attività formativa e quindi è utile in quanto formativa nel senso di trasformazione. Credo che ci siano delle trasformazioni in atto lente e non tangibili, non evidenti... Non arrivano subito, bisogna avere la pazienza di saperle aspettare, coltivare. Penso che ci sia un'operazione di catarsi, di accettazione e visione di alcune parti di sé ... un percorso molto personale, secondo me, per ciascuno degli attori e per ciascuno degli operatori... Per evadere, uscire dal contesto in cui si è, senza però dimenticarlo ed accettare il contesto in cui si è..."

Un altro elemento che abbiamo visto essere molto importante per la conoscenza di sé è l'ascolto del corpo e tramite il teatro si scopre di avere un corpo e si impara a sapere com'è fatto, di cosa è capace, di come è in grado di trasformarsi. Questo corpo parla ai ragazzi, è in grado di far comprendere e apprezzare ciò che non è immediatamente visibile. A questo proposito sono molto significative le parole di Elvio Pereira – Coreografo del Teatro del Pratello: "Il mio lavoro è di riuscire ad aiutare le persone ad avere una consapevolezza

del loro corpo. Quando dico loro corpo non distinguo neanche corpo e spirito, per me è tutto uguale. Certo, siamo esseri umani e riusciamo anche a ragionare, solo che il mio cervello per ragionare ha bisogno del sangue, se non c'è il sangue non funziona. Quindi quello è metabolismo e fa parte anche del mio corpo.”

Il teatro quindi senza dubbio, apre le porte a tantissime opportunità, mi piace finire queste brevi considerazioni sulle interviste agli operatori/trici del Teatro del Pratello con le parole di Maria Rosa Dominici, psicoterapeuta, ex-magistrato onorario e consulente vittimologa:

“Il teatro ti apre la porta dell'opportunità, sai che ci può essere un'altra realtà, sai che ci sono persone che non hanno paura di lavorare con te. Tu non sei l'elemento cattivo della società, tu sei l'elemento potenziale della buona società”.

E quindi, sempre con le parole di Maria Rosa: “Più teatro e meno carcere!”

## CONCLUSIONI

“ Striano devi stare attento, riprendere la terapia.....Non si guarisce all'improvviso” mi dice Lucia. “Non si guarisce all'improvviso, è vero” annuisco. “Ma io ce l'ho la terapia” “In che senso?” “Cosa sarebbe?” “La mia medicina è il teatro, dottoressa” e le sorrido, come sorriderebbe Donna Amalia”

Salvatore Striano attore e scrittore ex-detenuto

L'idea di scrivere questa tesi, come meglio specificato nell'introduzione, mi è venuta ascoltando le parole di Salvatore Striano e mi sembra giusto, ora che siamo arrivati alla conclusione di questa mia ricerca, partire proprio dalle sue parole rivestite di un significato terapeutico.

Quando l'ho ascoltato per la prima volta, nel suo discorso c'era qualcosa di molto affascinante dal punto di vista psicologico, quest'uomo si raccontava e svelava come, tramite il teatro, era cambiata la sua mappa personale e di conseguenza la sua vita. Nato e cresciuto nel cuore di Napoli, in una delle zone più controllate dalla criminalità, a quattordici anni spacciava cocaina e diventava una delle figure più carismatiche delle Teste matte (ragazzini diventati camorristi per difendersi dalla camorra), finché a Rebibbia non conosce Fabio Cavalli (di cui ho parlato nel secondo capitolo) e grazie a lui incontra la letteratura, Shakespeare, il teatro e la sua vita cambia completamente direzione, svelando la potenzialità del teatro, raccontando del suo potere trasformativo nelle scuole dei quartieri a rischio di Napoli, dove la maggior parte degli scolari ha un genitore in carcere, diventa così un promotore del cambiamento tramite il teatro, rinarrando se stesso davanti a un pubblico di giovani fortemente a

rischio.

E così ho deciso di andare a vedere che cosa succedeva a Bologna, nella mia città.

La maggior parte delle persone nate e vissute a Bologna, conosce il Pratello, il carcere minorile della città ed è da lì che la mia avventura è iniziata: ho deciso di raccontare più da vicino l'esperienza del teatro in carcere della compagnia del Teatro del Pratello e andare a toccare con mano, tramite le parole di ex-detenuiti, detenute ancora in stato di reclusione e operatrici e operatori del Teatro del Pratello, se effettivamente l'idea che mi ero fatta ascoltando le parole di Striano fosse vera. Sono partita cercando di capire perché il teatro può cambiare la vita delle persone, cosa succede nella pratica effettivamente? Per analizzare e comprendere come l'esperienza teatrale possa rappresentare per chi la vive un momento di nuova consapevolezza di se stessi e del mondo, era necessario partire dai contributi fondamentali dei grandi maestri del teatro del '900, dove possiamo vedere, come questo teatro di ricerca e sperimentazione abbia coltivato un esplicito interesse per le teorie junghiane, ed il *processo di individuazione*, percorrendo concretamente strade in tale direzione .

Nel lavoro di Grotowski, appare chiaramente che il teatro è un mezzo straordinario per l'essere umano alla ricerca di se stesso. Nel suo lavoro egli mira esplicitamente all'eliminazione delle resistenze dell'organismo dell'attore, alla sospensione del giudizio, all'accoglimento imparziale, al superamento della paura e dei tabù personali e relazionali, e tutto questo è ovviamente cardinale per avere una nuova visione di sé e della vita, per aumentare l'autostima e l'autoconsapevolezza (l'abbiamo visto al cap. 4 nelle parole delle detenute della Dozza) attingendo dalle proprie risorse per risignificare il proprio corredo

emozionale e cognitivo. Grotowski si avvicinò moltissimo al lavoro psicoanalitico e a tal proposito dichiarò:

se conserviamo la nostra maschera menzognera, finiamo con l'assistere al conflitto fra la nostra maschera e noi stessi. Ma se questo processo viene portato a termine fino ai suoi estremi limiti, possiamo con piena consapevolezza rimettere la nostra maschera di tutti i giorni, sapendo esattamente a cosa serve e che cosa nasconde"<sup>71</sup>

Se immaginiamo che questo tipo di lavoro sia fatto in un'Istituzione totale, dove l'esperienza del carcere investe la complessità della persona, nella sua dimensione sia corporea sia mentale, possiamo comprendere come attraverso questa pratica, sia possibile sviluppare nuove forme di comunicazione, nuove forme di relazione e quindi un cambiamento interiore, una ridefinizione della propria mappa personale, è infatti tramite la rappresentazione teatrale di personaggi altri da sé, che le persone recluse possono rinarrare se stessi sviluppando e attingendo dalle loro capacità resilienziali, cioè da quelle funzioni psichiche che possono modificarsi nel tempo in rapporto all'esperienza, ai nuovi vissuti e al mutare dei meccanismi mentali della persona.

Le persone che si trovano in carcere, in molti casi provengono da ambienti socio-culturali dove affermare se stessi tramite la violenza è l'unico modo per sopravvivere. Nel momento in cui riescono a sperimentare nuovi linguaggi, quindi altri modi di essere, contattando quelle parti di sé in grado di riassorbire gli urti, di riparare le proprie crepe, si sviluppa un'altra visione e la propria narrazione interna cambia, le capacità resilienziali si attualizzano tramite la recitazione di personaggi altri da sé e il teatro diventa quindi un'esperienza

---

71

Cfr. J. Grotowski, op.cit pag. 55.

psicologica trasformativa a tutti gli effetti.

Tramite il linguaggio e l'azione teatrale si mentalizza una riabilitazione psicosociale nelle abilità cognitive. E' infatti possibile facilitare procedimenti di riflessione e rielaborazione dei propri vissuti, imparando a riconoscere i propri bisogni e a recuperare il valore della propria integrità di persona, sperimentando nuove forme di interazioni con gli altri, poiché l'esperienza trasformativa che si realizza nel contesto teatrale non può che arricchire la capacità di cura del sé, la sensibilità e l'esperienza cognitiva-affettiva. Il teatro diventa una fucina esperienziale nella promozione della salute per la modifica dei comportamenti a rischio.

Tramite le parole delle persone che ho intervistato in questa tesi, ci si rende conto come nel contesto del carcere, l'efficacia pedagogico-terapeutica sia direttamente proporzionale alla qualità del prodotto artistico.

In questo senso, come ampiamente visto nel primo capitolo, il teatro è principalmente lavoro su stessi in relazione con l'altro ed è per questo motivo, così come sottolineato più volte dal regista Paolo Billi e da altri registi che si occupano di teatro in carcere, che esso è tanto più terapeutico, quanto meno si propone un obiettivo meramente rieducativo ed è proprio questo ciò che emerge più chiaramente nel corso di questa ricerca : il teatro in carcere diventa terapeutico, cioè permette una trasformazione di sguardi, di punti di vista, di narrazione personale e quindi di capacità resilienziali nella promozione del benessere psichico proprio perché non si pone questo come obiettivo primario. E' quindi tramite l'esperienza teatrale che le detenute e i detenuti riescono a sperimentare differenti punti di vista, modalità relazionali, emozioni e sentimenti, imparando a conoscere le molteplici possibilità di essere ed esprimersi non solo nella rappresentazione scenica, ma anche nella vita

quotidiana.

Ci appare quindi, come questi laboratori teatrali in carcere, diventino in realtà una sfida continua ai propri limiti personali, con degli effetti che vanno ben oltre la semplice recitazione. Diviene un'attitudine ad una forma di apprendimento permanente ed un'autodisciplina che va sempre più a coincidere con l'autorealizzazione come essere umano. Si tratta di un'autoanalisi e un continuo lavoro su di sé, sia fisico che psichico, in un ambito nel quale il confine fra i due tende sempre più ad assottigliarsi fino a scomparire, o meglio a svelare la propria sostanziale inesistenza, riconducendo la persona alla sua armonizzazione, alla sua totalità organica di corpo e mente ed è solo tramite queste nuove consapevolezze, tramite questo nuovo apprendimento, che si può conquistare la propria libertà. Ed è proprio grazie a questa libertà interiore che può iniziare anche un vero e proprio cammino fuori dal carcere. Dalle testimonianze raccolte, l'esperienza del teatro permette di esplorare i propri vissuti insieme all'altro, attraverso un percorso interiore esperito nei ruoli che permette di co-evolvere verso un riconoscimento che consolida le abilità riflessive, l'empatia e la reciprocità svelando quella parte inconscia dove si cela la resilienza della persona.

Ci dice Eugenio Barba che solo tramite una disciplina ferrea si può arrivare alla libertà, quel tipo di libertà che consiste nel trovare il proprio modo di realizzare se stessi, cioè di andare verso il processo di individuazione junghiano.

Osservando Paolo Billi durante le prove in carcere (cfr cap. 3), tra le varie cose, è emersa un'incredibile capacità di trasmettere disciplina a questi giovanissimi detenuti e detenute. Ho potuto sperimentare questo dal vivo: in una cornice affettiva, Paolo Billi riesce a fare teatro con un grande rigore e a richiedere tantissimo impegno e responsabilità, dando la possibilità a chi



partecipa a questa esperienza teatrale, di apprendere nuovi modi di essere, nuovi modi di stare nel mondo, di rinarrare la propria storia personale e quindi di modificare nel tempo la propria mappa personale.

E tramite anche l'esercizio del ripetere, della memorizzazione, dell'interpretare seriamente il ruolo di attore, nel rispetto di se stessi e di tutto il gruppo (ricordiamo come questo emerga chiaramente nelle interviste delle detenute attrici alla Dozza) che i ragazzi e le ragazze che partecipano ai laboratori teatrali, possono apprendere la disciplina e che può diventare in futuro un'*auto-disciplina*. Ecco dunque esplicitato il grande valore terapeutico del fare teatro in carcere, perché a qualunque livello lo si faccia, diventa un percorso di autoconoscenza ed emancipazione, di liberazione e consapevolezza, di trasformazione. Fare teatro in carcere è dunque libertà prima di tutto, la libertà di riconoscersi il diritto della propria specificità, di intraprendere e perseguire una strada per conoscerla appieno, per realizzarla.

In questo elaborato, ho cercato quindi di dimostrare, come attraverso la rappresentazione delle storie, come attraverso la recitazione, si imparino gli aspetti principali che riguardano la propria esistenza: cos'è il Sé, i ruoli e i desideri degli altri, come funziona il mondo e i nuovi significati della propria esistenza. In questo modo le storie recitate diventano delle vere e proprie risorse, dove attingendo alle capacità resilienziali, le persone detenute sono in grado di ridefinire e dare nuovi significati al loro vissuto, riscoprendo radici più profonde nel loro essere per comprendere chi sono e quale sia il vero significato della loro vita.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. Costituzione della Repubblica Italiana, (1946), Utet, 2006
- A.Artaud, *"Il teatro e il suo doppio"*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1968
- Barba E, *"La canoa di carta"*, Ed il Mulino, Bologna,1993
- Barba E., N.Savarese *"L'arte segreta dell'attore"*, Ed.Argo, Lecce, 1996
- Bernazza L., V. Valentini, *"La Compagnia della Fortezza"*, Rubbettino Editore, 1998
- Bichi R., *La società raccontata. Metodi biografici e vite complesse.* Franco Angeli, Milano 2000
- Bowlby, J. (1976), *Attaccamento e perdita, Vol. 1: L'attaccamento alla madre*, Bollati Boringhieri, Torino
- Bowlby, J. (1978): *Attaccamento e perdita, Vol. 2: La separazione dalla madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bowlby, J. (1982): *Costruzione e rottura dei legami affettivi*, Raffaello Cortina Editore,Milano
- Bowlby, J. (1983): *Attaccamento e perdita, Vol. 3: La perdita della madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bowlby, J. (1989):*Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento*, Raffaello Cortina Editore,Milano
- Brook P., *"Lo spazio vuoto"*, Bulzoni, Roma, 1998
- Brook P., *"La Porta Aperta"*, Ed Anabasi, Piacenza, 1994,

Bruner J., (1991), *La costruzione narrativa della "realtà"*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di M.Ammaniti, D. Stern, Laterza, Bari 1991

Bruner J.,(1991) *La costruzione narrativa della "realtà"*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di M.Ammaniti, e D. Stern, , Laterza, Bari

Bruner, J. (1992), *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*. Bollati Boringhieri, Torino

Bruner, J.(1993, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Bari

Bruner, J. (2001). *La Fabbrica delle storie. Diritto, Letteratura, Vita*, Laterza, Bari

Buscarino M. "Il teatro segreto", Elemond-Electa-Mondadori, 2002

Camilleri A., *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019

Cascetta A., Peja L. , *Ingresso a teatro*, Le lettere, Firenze 2003

Casula C, (2011), *La forza della vulnerabilità. Utilizzare la resilienza per superare le avversità*, Franco Angeli, Milano .

Ciappi S., Schioppetto G. (a cura di) "Criminologia narrativa" Ed. Libreria Universitaria, 2018

Cyrulnik B. (2014), *La vita dopo Auschwitz. Come sono sopravvissuto alla scomparsa dei miei genitori dopo la Shoah* – Mondadori, Milano

Dalai Lama, Goleman D., "Emozioni distruttive", Oscar Mondadori, Milano, 2003

Didonna F, " *Manuale clinico di Mindfulness*", Franco Angeli, Milano, 2012

Demetrio, D. (1996),. *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano

Demetrio, D. (2003), *Autoanalisi per non pazienti*, Raffaello Cortina Editore, Milano

Fabiano G., " *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*",. Franco Angeli, 2017

Fonagy P. Gergely G. Jurist E.L., Target M. (2002), *Regolazione affettiva, mentalizzazione e sviluppo del sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano

Fonagy P. Target. M. (2005), a cura di, *Attaccamento e funzione riflessiva*, Raffaello Cortina Editore , Milano

Goleman D., "Intelligenza emotiva", BUR Saggi, Milano, 1996

Gordon M., " *Il sistema di Stanislavskij*", Venezia, Marsilio Editori, 1992

Groppo M., Ornaghi V., Grazzani I., Carrubba L. (1999), a cura di, *Narrazione e costruzione del sé in La psicologia culturale di Bruner. Aspetti teorici ed empirici*, Raffaello Cortina Editore , Milano

Grotowski J., " *Per un teatro povero*", Mario Bulzoni Editore, Roma, 1970

Hillmann J. (1984), *Le storie che curano*, Raffaello Cortina Editore , Milano

Jung C.G., " *Psicologia e Religione*" – Opere, Vol. 11, Bollati

Boringhieri 1992

Jung C.G., *"Coscienza, inconscio e individuazione"* Bollati Boringhieri  
2013

Licastro V. (2016), *Ti racconto un'altra storia, Percorsi clinici di riadattamento tra resilienza, fiducia e apprendimento*, Tesi di laurea magistrale in psicologia. Università "G. Marconi", Roma

Lowen A. *"Onorare il corpo"*, ed. Xenia, Milano, 2011

Malaguti E., *"Educarsi alla resilienza"*, Trento, Ed. Erikson, 2005

Mancini A, (a cura di) *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano, Titivillus, 2008

V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Ed. Cue Press 2016

Molinari C. , *Soria del teatro*, Mondadori 1972

Minoia V., *"La fortezza espugnata dal teatro"*, in *Hystrio*, rivista trimestrale di teatro e spettacolo, Abano Terme, Piovan, n.1, 1988

Montagna C., *"Teatro e Carcere – La verità della finzione"*, Effatà, Torino, 2019

Montesarchio G. Venuleo C. (2011), *Verso una clinica operativa: la ri/narrazione-generativa. Il racconto Infinito-plurale*, in *Psicologia di Comunità*, 1 (2011), pp. 1-16.

Perrelli F., *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari, 2005

Pozzi E., Minoia, *Recito, dunque sogno*, Urbino, Ed. Nuove Catarsi, 2009

Rivoltella P.C. : Tecnologie di Comunità – La Scuola Editrice, Brescia,  
2017

Siegel,D. "*La mente relazionale*", Raffaello Cortina, Milano, 2001

Siegel D. "*Mindfulness e cervello*", Raffaello Cortina, Milano, 2009

Siegel,D. "*Mindsight: la nuova Scienza della trasformazione personale*", Raffaello Cortina, Milano, 2011

.Siegel, D. "*Qui e ora. Strategie quotidiane di mindfulness.*", Erickson,  
Verona, 2016

Smorti, A. (1994) : *Il pensiero narrativo. Costruzione di storie e sviluppo della conoscenza sociale*, Giunti, Firenze

Stein M, "*Il principio di individuazione. Verso lo sviluppo della coscienza umana*", Moretti & Vitali, 2010

Striano S., "*La tempesta di Sasà*", Chiarelettere, Milano, 2016

Turner V, "*Dal rito al teatro*", il Mulino, Torino, 2013

Walsh, F. (20089, *La resilienza familiare*, Raffaello Cortina Editore ,  
Milano

Winnicott D.W., "*Sulla natura umana*", Raffaello Cortina , Milano,  
1989

Zanini A., "*Alla luce delle prove*", Bononia University Press, 2009

## RIVISTE

Rivista annuale di "*Quaderni di Teatro Carcere*" 1, Ed Titvillus 2013,

Rivista annuale di "Quaderni di Teatro Carcere" 2, Ed Titvillus 2014,  
Rivista annuale di "Quaderni di Teatro Carcere" 3, Ed Titvillus 2015,  
Rivista annuale di "Quaderni di Teatro Carcere" 4, Ed Titvillus 2016,  
Rivista annuale di "Quaderni di Teatro Carcere" 5-6, Ed Titvillus  
2018

Rivista "Ermitage", n. 6, 1922

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo, *Hystrio*, Abano Terme,  
Piovan, n.1, 1988

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo, *Hystrio*, XV, Abano Terme,  
Piovan, n. 2, 2002

Rivista "Teatri delle diversità", n. 52, Ed. Catarsi, Urbino 2010,

Rivista "Teatri delle diversità – CERCARE 02/03 anagramma di  
CARCERE", Ed. Catarsi, Urbino 2018

#### ARTICOLI

Repubblica: "Il mio Godot, da San Quentin a Beckett"

11/04/1984 Tratto dall'articolo di Repubblica: "Il mio Godot, da San  
Quentin a Beckett" 11/04/1984

## **RINGRAZIAMENTI**

Desidero innanzitutto ringraziare il prof. Giuseppe Fabiano, per aver accolto con gioia la mia proposta di tesi, per avermi accompagnato con la "giusta vicinanza" in tutta la mia ricerca e per avermi dato l'opportunità di approfondire lo sguardo psicologico dell'esperienza del teatro in carcere tramite le sue preziose riflessioni e per la stima che mi ha dimostrato.

Ringrazio Santo Crescente e Chanel, per avermi raccontato con grande disponibilità la loro esperienza di teatro al Pratello, tutte le donne della Dozza che hanno accettato con generosità di partecipare all'intervista di gruppo dentro alla Dozza, per avermi dato l'idea dell'albero con rappresentate le parole chiave del loro percorso, per aver avuto fiducia in me e aver aperto i loro cuori, nonostante non mi conoscessero.

Ringrazio Amaranta Cappelli, che nonostante non avesse neanche il tempo di respirare, mi abbia sempre aiutata a muovermi nell'ambiente del carcere e a organizzare tutte le interviste che sono servite ad arricchire di contenuti così preziosi questa tesi. Il regista Paolo Billi che mi ha fatto entrare nell'intimità della sua casa, rilasciandomi una testimonianza così ricca e lucida di riflessioni sul suo straordinario lavoro in carcere, che ha contribuito ad aprirmi gli occhi su tante dinamiche del suo lavoro, svolto ogni giorno con grande generosità e serietà professionale. E tutta la Compagnia del Teatro del Pratello, da Susanna a Maddalena, da Filippo a Irene, da Elvio a Viviana. Ognuno di loro, con la propria sensibilità ed esperienza, ha contribuito con il proprio racconto, a costruire mattoncino dopo mattoncino la scrittura di questa tesi, dimostrando grande disponibilità e attenzione per questa ricerca.

Ringrazio la psicoterapeuta Maria Rosa Dominici, per il travolgente entusiasmo con cui mi ha raccontato del suo doppio sguardo sull'esperienza del teatro in carcere, da un lato come ex-magistrato onorario e dall'altro come consulente vittimologa, le sue parole hanno avuto una grande risonanza con il mio sentire, facendomi comprendere che ero sulla strada giusta.



Ringrazio il mio gruppo di supervisione di counselling del Centro di Terapia Familiare Sistemica di Padova, da Igino a Roberta, da Barbara a Marco e Vilmer, per aver saputo trasformare la mia preoccupazione in una nuova capacità creativa, sostenendomi dal punto di vista emotivo, ridandomi fiducia e incoraggiandomi ad andare avanti, rendendo così possibile di arrivare alla fine del lavoro con maggiore serenità.

Ringrazio la mia amica Giorgia, per aver partecipato agli albori di questa tesi, per aver ascoltato i miei dubbi, le mie gioie, le mie paure e per avere, ogni volta che ci incontriamo, una parola di bellezza nei miei confronti e per avermi regalato il biglietto con disegnato l'albero, che è un pezzo importante di questa tesi.

Ringrazio la mia amica Carmela, compagna fidata di mille risate, per la sua grande ironia, per essermi stata accanto con grande generosità d'animo, in questi mesi di duro lavoro, perchè grazie alla sua sensibilità questo mondo è un po' più bello.

Ringrazio la mia amica attrice Lauraccia, che quando ha letto il primo capitolo di questa tesi si è commossa, ritrovando nelle parole di Grotowsky emozioni antiche, ma ancora così presenti nella sua vita.

Ringrazio la mia amica Lucia, che anche se non si ricorda mai a che punto sono con la tesi...., con la sua presenza mi rilassa e mi rasserena.

Ringrazio le mie amiche del percorso di bioenergetica, Enza e Carlotta, per aver sempre creduto in me, per aver condiviso spazi della propria intimità durante le nostre gioiose serate, per avermi dato la fiducia ad andare avanti anche nei momenti di sconforto.

Ringrazio la mia collega e amica Patrizia, per aver trovato le parole giuste, ogni volta che in questo bellissimo, ma faticoso percorso universitario perdevi la motivazione.

Ringrazio la mia amica d'infanzia Rita, per avermi aiutata a trovare libri molto utili per questa tesi e per avermi fatto conoscere una bravissima regista di teatro in carcere, che

anche se non compare in questi tesi, per motivi di spazio e organizzativi, mi è piaciuto molto conoscere.

Ringrazio Raffaella, la mia operatrice del Metodo Grinberg, per il magnifico percorso che stiamo facendo insieme, per aiutarmi ad esprimere la mia creatività e la mia anima d'artista, per incoraggiarmi e sostenermi sempre.

Ringrazio il mio angelo custode informatico Davide, per avermi sempre aiutata, anche quando non aveva neanche il tempo di respirare, con una grandissima generosità e professionalità e anche gli altri due angeli custodi informatici Michele e Gabriele.

Ringrazio Tania e Grazia, le mie colleghe, per aver sempre avuto in tutti questi mesi di grande impegno, un sorriso per me e parole di sostegno, di fiducia e incoraggiamento e per tutti gli abbracci reali e virtuali che ogni giorno mi danno.

Ringrazio Giulia, la mia correttrice di bozze, per aver accettato questo impegno, per la pazienza nei miei confronti e per il tempo dedicato alla rilettura della tesi.

Ringrazio il pittore Giacomo Dal Santo di Sandonà Camisino, per aver accolto con passione la mia richiesta di dipingere l'albero della libertà, è grazie a lui che è potuto nascere ed essere così bello.

E poi vorrei ringraziare tutte le studentesse e gli studenti che incontro ogni giorno, che condividono con me le loro paure, le loro difficoltà, le loro gioie, le loro emozioni, per la stima e la fiducia che ogni giorno dimostrano nei miei confronti.

E infine ci sono i miei genitori, a loro va il mio ringraziamento più grande, perchè se guardo il mondo con il sorriso è grazie a loro, grazie alla gioia di vivere che mi hanno trasmesso e alla capacità di guardare sempre il lato migliore delle cose.

E a Gigi, il compagno della mia vita, che ha deciso di condividere il suo cammino con me, che va il mio grazie più speciale e sentito, per avermi coccolato con manicaretti favolosi, per la fiducia incondizionata, per il rispetto nelle diversità più profonde e per la capacità di esserci anche nei momenti più duri, se sono riuscita ad arrivare alla fine è soprattutto grazie alla sua presenza e alla sua grandissima pazienza.

E poi il mio ultimo pensiero va a Milù, la mia amatissima cagnolina, capace di rendere la mia vita migliore con il suo straordinario affetto e con la sua esuberante vivacità e tenerezza.