

CLAUDIA SANA

GIUSTIZIA E BELLEZZA

ANALISI DI UN'ESPERIENZA TEATRALE IN CARCERE, REBIBBIA 2015

« SPERO CHE QUESTO POSSA ESSERE PER IL LETTORE UN VADEMECUM
DOVE PROVERÒ A ILLUSTRARE, PASSO PER PASSO, CIÒ CHE LA
CULTURA È IN GRADO DI FARE PER UN DETENUTO E IN QUALE MODO,
AL FINE DI POTERGLI OFFRIRE UNA "SECONDA OPPORTUNITÀ". »

UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE
A.A. 2015-2016

***Analisi di un'esperienza teatrale in
carcere, Rebibbia 2015.
Giustizia e bellezza***

Introduzione

Capitolo 1

Carrellata - Il carcere e le sue visioni mutate nel tempo

- 1.1 Dai tempi della Bibbia Pag. 17
1.2 Italia: la situazione carceraria dal XIX secolo d.C.
ad oggi Pag. 39

Capitolo 2

Panoramica - Teatro Carcere in Italia

- 2.1 Dove, quando e come Pag. 49
2.2 Teatro e Carcere nel Lazio Pag. 63
2.3 L'Esperienza del Teatro Libero di Rebibbia, presso
la Casa Circondariale Rebibbia Nuovo Complesso
Pag. 71

Capitolo 3

Messa a fuoco - Perché il teatro in carcere?

- 3.1 La Catarsi: attore e spettatore/detenuto e
personaggio Pag. 81
3.2 Tempo-ritmo, parola e spazio teatrale, “dentro albe

meccaniche”.	Pag. 119
3.3 Rompere gli sche(R)mi: la parola agli attori- detenuti	Pag. 137
3.4 Nella mente del detenuto: ipotesi sulle neuroscienze	Pag. 147

Bibliografia

Introduzione

Questa tesi nasce a seguito dell'esperienza di Laboratorio svolta tra il Dams di Roma Tre ed il carcere di Rebibbia N.C., dal titolo "Etica, estetica e prassi del teatro in carcere" frequentato nel Marzo del 2015 con la guida del regista teatrale e cinematografico Fabio Cavalli. Alla fine del Laboratorio era richiesto a noi studenti di presentare una relazione scritta sull'esperienza. La mia, un saggio breve di tre pagine, in realtà racchiudeva 36 ore di lezioni riguardanti le teorie che Cavalli condivise con noi studenti sul tema Teatro in Carcere e spiegava, per concetti coincisi e puntuali, il perché la pratica teatrale a fini catartici potesse essere un'enorme risorsa culturale e rieducativa per il detenuto, dal punto di vista filosofico, estetico e terapeutico. In quel laboratorio ho inoltre potuto assistere alle prove dello spettacolo prima e alla rappresentazione poi di *Arturo Uè - Brecht a fumetti*, rivisitazione de *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht, scritto e diretto dallo stesso Fabio Cavalli ed eseguito dai

detenuti-attori della sezione di alta sicurezza (416 bis). Occasione prima (e preziosa) nella quale ho potuto constatare e ragionare sulla maestria degli interpreti che, attraverso dialetti meridionali, interpretavano la storia dell'ascesa al potere di una gang di Chicago, metafora dell'ascesa al potere di Hitler. Racconto tragico ma ironizzato e interpretato con grande capacità e destrezza. Molto probabilmente gli stessi interpreti si saranno trovati più volte, nella vita fuori le sbarre, a "essere gangster".

In questa tesi di ricerca ho provato ad indagare vari aspetti della visione che Cavalli ci propose, esplorando percorsi e aggiungendo alcuni quesiti su cosa possa essere oggi la catarsi nel teatro recluso e come si manifesta sia nel detenuto-attore sia nello spettatore, nel momento della messa in scena, sul palco e nella platea. L'indagine ruota attorno a idee tratte dalla filosofia, dalla psicoanalisi e dalle neuroscienze.

Ci si potrebbe chiedere in primo luogo, perché il teatro, un'arte così elevata, in un posto così basso, il carcere?

Spero che questo possa essere per il lettore un *vademecum* dove proverò a illustrare, passo per

passo, ciò che la cultura è in grado di fare per un detenuto e in quale modo, a fine di potergli offrire una “seconda opportunità”.

Il detenuto è quella persona che ha naufragato nel rischio, ma proprio grazie all’inserimento del teatro in carcere può incontrare la Catarsi. Indicherò come le tecniche di lavoro teatrale e la vita carceraria possano sembrare, e forse essere, sovrapponibili. E parlerò di come il carcere possa essere l’archetipo della vita stessa.

Giustizia e bellezza quale sottotitolo della tesi, è un binomio contraddittorio sì, ma spero si capirà, attraverso la lettura delle pagine che seguono, che si compone di termini inseparabili. Un binomio nato nel pensiero dell’antica Grecia e che farà da “sottofondo” alle varie ipotesi esposte nei capitoli.

Nel carcere la *giustizia* viene “esperita” (secondo il pensiero di Cavalli condiviso con noi a lezione) attraverso il concetto di Catarsi (dovuta al teatro) e credo in quanto atto “etico”, sia per lo spettatore che per l’attore. L’uno permette o causa la catarsi all’altro, in un gioco di “rispecchiamento catartico”. Ricordo che un teatro senza spettatori non sarebbe

teatro e che secondo il concetto aristotelico, senza spettatori non ci sarebbe la catarsi, ma senza catarsi per il detenuto non ci sarebbe il “diritto” alla redenzione, o seconda opportunità, con la conseguente diminuzione di recidiva.

È inevitabile che la giustizia e l’etica, nella catarsi, coinvolgano liberi e reclusi, anche quando, noi liberi, ci accostiamo a quel mondo convinti di non avere nulla in comune con quelle persone incarcerate. In realtà ci rispecchiamo l’uno con l’altro sullo stesso terreno dell’arte, a seconda del tipo di riflessione che tocca fare a noi su noi stessi, e a loro su loro stessi.

Questo tipo di “giustizia” per il detenuto si manifesta all’interno della bellezza dell’arte teatrale in quanto atto estetico, e ugualmente anche nel caso della bellezza contenuta nella metrica poetica: assistendo ad un evento teatrale in carcere si ha l’impressione proprio del manifestarsi del “giusto” attraverso il “bello”. Come non associare dunque la messa in scena teatrale di qualcosa di bello, con l’impiego dell’immaginazione che il detenuto-attore attua nella creazione teatrale, del suo personaggio e, forse, e soprattutto, nella

ricostruzione della propria persona? E come non poter chiamare bellezza l'incontro dell'etica con l'estetica nell'animo dello spettatore che, grazie all'arte, riesce a cedere il proprio pregiudizio, togliendosi dai propri panni per immergersi nei loro (dei detenuti-attori), e fronteggiando con la propria etica l'atto estetico, e viceversa, in modo da poter finalmente incontrarsi nella "meta della libertà" (direbbe Moreno).

È l'arte stessa il luogo di deposizione delle armi, il luogo comune per liberi e carcerati, dove poter mediare tra gli esseri umani e i loro conflitti, dove il pregiudizio muore.

Credo che almeno una volta nella vita, ogni persona dovrebbe assistere a uno spettacolo di teatro in carcere. Un'esperienza che costringe a introyettare ed elaborare ciò che accade fuori noi stessi e le nostre vite, attraverso l'atto estetico, in quel mondo recluso che mai o raramente tendiamo a considerare parte della nostra vita e della nostra società, ma che in realtà è già dentro di noi, solo che non lo "rinfacciamo". Ci spinge a conoscerci, ad arrivare a chiederci e capire *come* siamo e *perché* siamo ciò che siamo.

Non dimenticherò mai la prima volta che sono entrata nel carcere di Rebibbia per frequentare il laboratorio teatrale. Racconto l'esperienza. Esiste una procedura di sicurezza per entrare nel carcere, dove le guardie chiedono i tuoi documenti ed effetti personali (per trattenerli finché non esci) e controllano tutti i tuoi dati, essendo noi un gruppo di 25-30 studenti ci voleva molto tempo e, già così, si è (giustamente) costretti in un'attesa, una delle tante sospensioni di tempo detentivo che, in quel momento, ho avuto la sensazione di provare, da essere umano libero. Dopo questo controllo, si aprono varie porte. Il primo è un portone, enorme, di acciaio, si sente la pesantezza dallo stridio, un po' inquietante, che emette per passare sui montanti e aprirsi. Si apre, ed entro con i miei compagni di università e professori nell'edificio di fronte, dove è sito il teatro del carcere. Per arrivare al teatro, si passa attraverso un corridoio, che mi sembrava non finisse mai, per varcare alcuni cancelli che le guardie ci aprivano. Rumori delle tante chiavi che aprono e chiudono e della pesantezza dei cancelli massicci e spessi, che venivano chiusi alle mie spalle. Qui sentii l'aria tesa, cupa, reclusa e che si tagliava forse a

“fette”. Finalmente si esce dal corridoio all’aria aperta, per poi scendere delle scale ed entrare nel teatro di Rebibbia.

Dopo un po’ ci ritrovammo insieme: studenti, professori, tecnici teatrali, guardie e detenuti. Stavamo tutti seduti tra la platea, con Cavalli che faceva le varie presentazioni. In quel momento eravamo tutti spettatori, l’uno dell’altro, tentando di guardarci negli occhi, per scrutare le nostre vite. Noi da una parte della platea e i detenuti dall’altra, il corridoio centrale della platea che ci divideva, e col senno di poi, sembrava che su quel corridoio ci fosse uno di quegli “specchi catartici” e che poi, durante le prove, si sarebbe messo invece tra noi spettatori in platea e loro, sul palco.

Non capivo assolutamente quale fosse il turbine delle mie emozioni, ancora adesso non saprei descriverle. Inizialmente avevo un milione di domande e di dubbi in testa eppure capii, non sapendo ancora per quale ragione, che se avessi solo annientato il mio pregiudizio, loro, i detenuti-attori, mi avrebbero comunque dato delle risposte, durante le prove del loro spettacolo. Ed è quello che effettivamente feci, annientai i miei pensieri e pregiudizi facendomi guidare da loro, a loro insaputa.

Iniziarono così le prove di *Arturo Ué*, non sapevo di cosa parlasse lo spettacolo di Fabio Cavalli e non ho chiesto, ho preferito la sorpresa. Cavalli come regista mi sembrava molto autorevole, un po' autoritario ed esigente con i detenuti-attori e questo mi faceva pensare che, da un momento all'altro, uno di loro si sarebbe ribellato o avrebbe rifiutato "l'ennesima autorità", invece, ognuno di loro sembrava si facesse lasciar guidare dalla professionalità, pazienza e umanità di Cavalli, ogni parola o azione scenica scorretta, veniva riprovata, modificata, corretta più volte e con maestria, e alla fine destreggiata da ogni attore-detenuto, come se quello fosse il loro mestiere. Loro si lasciavano guidare dal regista e io mi lasciavo guidare da loro, nella narrazione. Notai con sorpresa una bravura impressionante nella recitazione, nell'interpretazione, che mai ero riuscita a trovare al teatro, nel mondo libero, negli attori accademici e, scherzo del destino, avevo avuto finalmente il piacere di trovare degli ottimi attori in un mondo recluso, in un carcere. Durante le prove facemmo una pausa, uscimmo tutti fuori dal teatro, e mentre conversavo con alcuni detenuti riguardo gli

studi che avevano intrapreso (all'interno del carcere) e sulle loro passioni (chi si era appena laureato nel mio stesso indirizzo o chi in Giurisprudenza, chi si era appena diplomato) alla fine del discorso, come fosse la "ciliegina" della conversazione comune a tutti, siamo finiti per parlare di teatro, di arte, di cinema, di poesia e della bellezza che queste arti racchiudono. E forse sì, era tutto assolutamente contraddittorio, ma era speciale e prezioso ritrovarsi insieme a parlare e a condividere la bellezza dell'arte, ognuno a modo suo, sullo stesso terreno, in quel momento, senza alcuna differenza. Quando finirono le prove ed i detenuti-attori si sono presentati insieme sul palco, mi sono commossa, li ho visti lì, uniti, abbracciandosi ed anche qualcuno di loro piangeva, avevamo probabilmente ragioni differenti, sentivo persino il peso del loro rientro in cella, ma stavamo condividendo una "liberazione" che stava durando ancora qualche attimo (prima della fine della lezione), lì, nello stesso posto grazie alla stessa arte.

Qualsiasi domanda, dubbio, pregiudizio avevo in mente, da quel giorno è scomparso, sovrastato da un'esperienza unica, che mi ha

formata, cambiata e arricchita e sulla quale ho deciso di fare questa tesi di ricerca.

Mappa del lavoro

Le pagine che seguono mi auguro saranno per il lettore una vera guida.

Nel primo capitolo spiegherò, con una “carrellata” che parte dalla nascita e attraversa le tante mutazioni del concetto di “prigionia”, dai tempi più antichi raccontati dalla *Bibbia* e dell’Antico Egitto, e attraversando i tanti secoli che ci porteranno fino ai nostri giorni, quando il concetto di prigionia, almeno in Italia, cambierà grazie a varie legislazioni nel Novecento, nella quali verrà approvata la pena rieducativa durante la detenzione.

In questa rieducazione entrerà l’attività teatrale, la quale verrà spiegata nel secondo capitolo con una “panoramica” che ruoterà attorno al tema del teatro in carcere e su come sia nato, quando e dove, all’interno del territorio italiano. Nel terzo capitolo invece, come in una “messa a fuoco” metteremo sotto una lente d’ingrandimento il perché l’attività teatrale possa essere effettivamente un valido strumento di rieducazione, partendo dal

concetto della Catarsi. Parlerò di come sia nata l'idea di Catarsi e come si sia sviluppata dai tempi dell'antica Grecia per passare a come sia stata introdotta come metodo terapeutico nella psicoanalisi prima, e nello psicodramma dopo all'inizio del Novecento.

Da qui ho provato ad unire queste visioni della Catarsi negli attuali ipotetici effetti del teatro in carcere di oggi, sia nell'attore-detenuto sia nello spettatore. Per poi estendere, supponendo, la funzionalità del teatro confrontando e sovrapponendo, le tecniche di lavoro teatrale con la vita carceraria. E infine, e fondamentale credo, partendo dalle testimonianze dei detenuti-attori, proverò a spiegare e ad analizzare neuro-scientificamente cosa accada nel cervello del recluso mentre fa teatro e, col senno di poi, perché l'arte teatrale sia così funzionale per un detenuto permettendogli di scegliere di diminuire enormemente se non eliminare del tutto l'opzione di delinquere, che direi (sia da un punto di vista personale ma anche ovviamente legislativo) sia questo il fine ultimo della pena rieducativa per un detenuto destinato ad essere riaccolto nella società.

Ringraziamenti

Ringrazio per il supporto morale datomi fin dall'inizio e sempre dai miei genitori, dalla mia famiglia e dai miei migliori amici, nello svolgere gli studi universitari in questo campo, senza mai dubitare di essi.

Ringrazio i professori del Dams che mi hanno dato preziose conoscenze sul teatro e sul cinema, ma cosa più importante perché ognuno a modo suo mi ha saputo trasmettere e incentivare la passione per le arti.

Ringrazio particolarmente la prof.ssa Valentina Venturini che ha trovato i temi dell'arte in carcere meritevoli di interesse ed accolto la proposta di questa tesi.

E ringrazio infine, ma non per questo meno importante, Fabio Cavalli, per le sue lezioni durante il laboratorio e per i suoi ragionamenti senza i quali mai mi sarei spinto a scrivere questa tesi e senza il quale non avrei potuto constatare che oggi esiste ancora un teatro vivo e che sospira ardentemente, dietro delle sbarre.

Mamma!
Mamma!
Vostro figlio è magnificamente malato!
Vostro figlio ha un incendio nel cuore!
Mamma!
[...]
Dite ai pompieri
che su un cuore in fiamme
ci si arrampica con le carezze.

Vladímir Majakóvskij, *La nuvola in calzonni*, 1915

L'arte non insegna nulla, tranne il senso della
vita.

Henry Miller, *Il giudizio del cuore*, 1941

CAPITOLO 1

CARRELLATA

Il carcere e le sue visioni mutate nel tempo

1.1 Dai tempi della Bibbia

La parola “carceri”, secondo una possibile etimologia, proverrebbe dall’aramaico *carcar*: deposito sotterraneo, cisterna; oppure dal latino *coercere*, costringere.

Il giorno in cui la società organizzata, per salvaguardare la pace e la sicurezza sociale, stabiliva di isolare dalla collettività coloro che avevano violato l’ordine costituito, rinchiudendoli in appositi istituti (carceri), nasceva il problema penitenziario. Tale problema, però, fu inizialmente avvertito solo dal punto di vista della custodia o della polizia carceraria, essendo la pena intesa come vendetta sociale e mirando gli ordinamenti penali ad annullare il colpevole del reato più che a rieducarlo. In tempi remoti il carcere era quindi sostanzialmente concepito come edificio atto a custodire il reo cui doveva essere inflitta la pena prevista per il crimine

commesso. Le pene potevano distinguersi in: pene corporali (fustigazione, mutilazione, tortura, morte, ecc.) o pene pecuniarie (confisca di parte o tutti i beni del reo) ¹.

Nella storia la carcerazione fu inizialmente avvertita solo dal punto di vista della custodia e/o della gestione dei condannati ad una qualche pena stabilita. Infatti, la pena, intesa come vendetta personale o sociale, mirava alla riparazione del danno subito dalla vittima.

I primi “ordinamenti di giustizia” (si veda il codice emanato dal re babilonese Hammurabi, che regnò dal 1792 al 1750 a.C.; e la legislazione penale ateniese emanata da Dracone alla metà del VII secolo a.C.) tendevano a ripagare il reo con un danno equivalente a quello provocato e non certo a reinserire il condannato nel sistema della società tramite un percorso di “rieducazione”. Già nell’*Antico Testamento*

¹ Festa Roberto, *Elementi di diritto penitenziario, l'ordinamento penitenziario e l'organizzazione degli istituti di prevenzione e pena*, Napoli, Simone, 1984, (II ed), p. 7.

ci sono testimonianze sulla riduzione in schiavitù e reclusione del reo. Così come nel mondo degli antichi Egizi, nella cultura greco-antica e romana. Un esempio emblematico è proprio raccontato nel Primo Libro della *Bibbia*, la *Genesi*: Giuseppe, figlio di Giacobbe, viene “arrestato” dai fratelli invidiosi e nascosto in una cisterna (*carcar*) in attesa di essere venduto come schiavo in Egitto.

Ci troviamo a riscontrare l'esistenza di prigionieri nei secoli prima dell'era cristiana. Consideriamo una delle prime leggi con la quale si stabilì uno dei primi principi giuridici di uguaglianza: la “legge del taglione”. Come accennato sopra, una prima forma di “diritto penale” risale al *Codice di Hammurabi*, la più antica raccolta di leggi tramandata dalla tradizione, compilata durante il regno del re babilonese Hammurabi, sul trono tra il 1792 e il 1750 a.C.

Alcune delle prescrizioni di legge penale sono le seguenti:

«196. Se un uomo toglie l'occhio ad un uomo, gli sarà tolto un occhio»

«197. Se spezza l'osso di un uomo, gli sarà spezzato un osso»

«200. Se un uomo spezza un dente di un suo pari, anche il suo dente verrà spezzato»
Nella *Bibbia* la "legge del Taglione" viene menzionata nell' *Antico testamento*, sia nel libro dell' *Esodo* che nel *Levitico*. La frase biblica «occhio per occhio, dente per dente» è citata in questi due esempi:

[...] occhio per occhio, dente per dente, mano per mano, piede per piede, scottatura per scottatura, ferita per ferita, contusione per contusione. Se uno colpisce l'occhio del suo schiavo o l'occhio della sua schiava e glielo fa perdere, li lascerà andare liberi in compenso dell'occhio perduto. Se fa cadere un dente al suo schiavo o un dente alla sua schiava, li lascerà andare liberi in compenso del dente perduto ².

Quando uno avrà fatto una lesione al suo prossimo, gli sarà fatto come egli ha fatto: frattura per frattura, occhio per

² *La Sacra Bibbia, Esodo 21:24-27*, Antico Testamento, Torino, a cura di Società biblica di Ginevra, Nuova Riveduta, 1994.

occhio, dente per dente; gli si farà la stessa lesione che egli ha fatto all'altro ³.

Questo principio giuridico ha accompagnato la relazione reato-pena inflitta e il conflitto sociale, fino ai giorni nostri.

Ma l'utilizzo della formula oggetto della nostra discussione, da parte di alcuni, spesso tradisce il vero ed autentico senso della legge in senso veterotestamentario: il passaggio dall'esercizio "personale" della vendetta, ad una superiore istanza collettiva di giustizia, amministrata da una autorità superiore (clan, gens, societas). Il messaggio mosaico veterotestamentario, in quel contesto storico e sociale, rispecchiava un principio di rispetto per il diritto di chi aveva subito un torto ad essere adeguatamente risarcito, ma prevedeva anche che il risarcimento del danno causato dal reo non potesse essere smisurato rispetto al danno stesso. Questa visione "risarcitoria" della pena, assume un connotato differente con l'avvento della visione neotestamentaria.

³ *La Sacra Bibbia, Levitico 24:19-20*, Antico Testamento, Torino, a cura di Società biblica di Ginevra, Nuova Riveduta, 1994.

Secondo il Vangelo di Matteo, Gesù reinterpreterà così l'assunto veterotestamentario:

Voi avete udito che fu detto: "Occhio per occhio e dente per dente". Ma io vi dico: non contrastate il malvagio; anzi, se uno ti percuote sulla guancia destra, porgigli anche l'altra; e a chi vuol litigare con te e prenderti la tunica, lasciagli anche il mantello. Se uno ti costringe a fare un miglio, fanne con lui due. Dà a chi ti chiede, e a chi desidera un prestito da te, non voltar le spalle. Voi avete udito che fu detto: "Ama il tuo prossimo e odia il tuo nemico". Ma io vi dico: amate i vostri nemici, benedite coloro che vi maledicono, fate del bene a quelli che vi odiano, e pregate per quelli che vi maltrattano e che vi perseguitano, affinché siate figli del Padre vostro che è nei cieli; poiché egli fa levare il suo sole sopra i malvagi e sopra i buoni, e fa piovere sui giusti e sugli ingiusti. Se infatti amate quelli che vi amano, che premio ne avete? Non fanno lo stesso anche i pubblicani? E se salutate soltanto i vostri fratelli, che fate di straordinario? Non fanno anche i pagani altrettanto? Voi dunque siate perfetti,

come è perfetto il Padre vostro celeste ⁴.

La svolta neotestamentaria è radicale e rifondativa dell'idea di colpa e pena. Ciò che poteva apparire, nei primi secoli del cristianesimo, un paradosso utopico, ha profondamente segnato la concezione e la stessa storia del diritto penale. Nella Roma antica, tra il I secolo a.C. e il V secolo d.C., come si è accennato precedentemente, il carcere era considerato principalmente un luogo di contenzione temporanea (ricordiamo che la costruzione del Carcere Mamertino – ancora reperibile nell'area del Foro Romano – risale al settimo secolo a.C.). La pena stabilita poteva essere eseguita in forma privata o pubblica, corporale o capitale.

Il diritto romano conosceva pene di carattere privatistico per i trasgressori di norme di interesse individuale da comminarsi mediante processo civile, e

⁴ *La Sacra Bibbia, Vangelo secondo Matteo* 5:38-45, Nuovo Testamento, Torino, a cura di Società biblica di Ginevra, Nuova Riveduta, 1994.

pene di carattere pubblicistico per i trasgressori di norme di interesse collettivo da comminarsi mediante processo penale. Le pene private erano per lo più pene pecuniarie e consistevano in una somma da versare all'offeso in risarcimento del danno subito. Le pene pubbliche variarono nel corso del tempo: la più grave rimase quella capitale ma vennero applicate anche l'esilio, la fustigazione, le pene pecuniarie, la destinazione ai lavori forzati nelle miniere o ai giochi del circo ⁵.

Dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, il nuovo assetto politico-sociale fu segnato dal temporaneo oblio del Diritto Romano, che, nel tempo, venne lentamente riassorbito nella consuetudine, poi nel "diritto barbarico", per riemergere infine alla nascita del Sacro Romano Impero. Durante questa fase storica, durata per quattro secoli, in assenza di una struttura statale unitaria e di

⁵ Festa Roberto, *Elementi di diritto penitenziario, l'ordinamento penitenziario e l'organizzazione degli istituti di prevenzione e pena*, Napoli, Simone, 1984, (II ed), p. 6.

un potere centralmente costituito, i territori dell'occidente europeo assisterono al riemergere dell'antico paradigma della pena come vendetta.

La detenzione e/o la tortura erano funzionali alla confessione del reo. Solo fra Umanesimo e Rinascimento, con il recupero culturale della visione classica delle relazioni politiche, sociali e giuridiche, riprende forza la riflessione sul senso della pena in chiave neo testamentaria. Mentre il mondo culturale torna a riflettere sul senso della Giustizia, le unità statuali, ricostruite dopo la dissoluzione dell'unità imperiale romana, si apprestano ad affrontare in modo nuovo il problema della pena e del carcere. La nuova complessità delle relazioni politiche, sociali, economiche e l'incremento della popolazione residente nelle città, spinge l'Autorità costituita a ripensare la funzione della detenzione. E' nell'Inghilterra del 1500 che vennero istituite le cosiddette "case di correzione", in inglese "workhouses". Si trattava di luoghi fatti per riunire vagabondi, piccoli criminali, prostitute, ragazzi orfani e sbandati. Emerge l'idea di una "bonifica sociale": l'idea di "togliere dalla strada" i reietti e ridurre il problema dilagante della mendicizia.

Su richiesta pressante del clero anglosassone, Enrico VI d'Inghilterra facente parte della dinastia dei Tudor, mise a disposizione il palazzo di Bridewell, nella funzione ambivalente di reclusorio e casa di correzione.

Scopo dell'istituzione, che era condotta con mano ferrea, era riformare gli internati attraverso il lavoro obbligatorio e la disciplina. Inoltre essa doveva scoraggiare altri dal vagabondaggio e dall'ozio e, particolare non secondario, assicurare, attraverso il lavoro, il proprio auto mantenimento ⁶.

Nella nostra Penisola i primi istituti carcerari furono inaugurati nella seconda metà del 1600. Primo fra tutti il S. Filippo Neri a Firenze. All'interno della struttura architettonica, giovani di buona famiglia con problemi di disadattamento venivano isolati giorno e notte a scopo correzionale.

⁶ Melossi Dario, Pavarini Massimo, *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario*, Bologna, Il Mulino, 1979 (I ed. 1977), pp. 33-34.

A Milano, alla fine del 1600, furono realizzati sia una “Casa di correzione” dove vi venivano isolati colpevoli di reati minori, sia un “Ergastolo” (dal latino *ergastulum*, derivato dal greco *ergastérion*: officina, casa di lavoro, dal verbo *ergàzomai*: lavorare) dove i condannati per reati gravi venivano utilizzati per lavori pubblici. Nel 1770 a Roma venne realizzato il carcere del San Michele (oggi Complesso monumentale di San Michele a Ripa Grande e diventato centro direzionale di attività pubbliche relative ai beni culturali e ambientali). Nato inizialmente per volontà di papa Innocenzo XI (1676-1689) per accogliere ragazzi abbandonati e poveri anziani, il carcere del San Michele divenne un centro polifunzionale con ospedale, orfanotrofio, ospizio e carcere per minori e donne: una struttura di cura ma anche di contenimento per persone che potevano essere un problema allarmante per la gestione della città. Qui venne ripresa più fedelmente l'idea di “casa di correzione” immaginata nell'Inghilterra di due secoli prima. Michel Foucault descrive l'Europa fra il 1700 e il 1800 come una civiltà giuridica per niente colma di buoni intenti. Nella sua opera *Sorvegliare e punire* mette a fuoco

il fatto che la concezione della pena cambia il senso: dall'idea settecentesca di punizione nel corpo del reo, a quella ottocentesca di pena come condanna alla privazione della libertà di "impiegare il proprio tempo di vita". E' proprio nella metà del diciottesimo secolo, grazie all'apporto fondamentale dell'Illuminismo, che il problema della pena diventa materia della Filosofia del diritto penale. Almeno sul piano teorico, l'idea della pena come vendetta e la sua esecuzione in chiave di tortura, crudeltà, avvilito e disumanizzazione del reo, vengono espulse dall'idea di Diritto penale. Le idee illuministe contagiano anche i pensatori anglosassoni, come ricorda Foucault:

Punizioni meno immediatamente fisiche, una certa discrezione nell'arte di far soffrire, un gioco di dolori più sottili, più felpati, spogliati del loro fasto visibile [...] in pochi decenni il corpo suppliziato, squartato, amputato, simbolicamente marchiato sul viso o sulla spalla, esposto vivo o morto, dato in spettacolo, è scomparso. E' scomparso il corpo come

principale bersaglio della repressione penale ⁷.

Tra la fine del Diciottesimo e l'inizio del Diciannovesimo secolo, in vari paesi Europei, l'idea della pena cominciò una lenta trasformazione: le idee illuministe vennero progressivamente trasferite nelle legislazioni penali e nell'applicazione dei codici. In Francia nel 1791 viene abolita la confessione pubblica. Nel 1789 è soppressa la gogna pubblica (ma viene mantenuta l'esposizione al palo fino al 1848).

In Inghilterra viene abolita nel 1837. A cavallo fra '700 e '800 Austria, Svizzera e alcuni stati nord americani sopprimono i lavori pubblici per le strade delle città: niente più lavori forzati col collare di ferro, la palla al piede, fatti oggetto di ingiurie, beffe, percosse inflitte dalla folla.

Il cambiamento fu lento, contraddittorio, molto legato al contesto storico e sociale di

⁷ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, p.3.

ciascun paese. A titolo di esempio sul tenore dei provvedimenti vigenti all'epoca, si può citare il Regolamento steso da Léon Faucher, primo Ministro della Francia dal 10 Aprile al 2 Dicembre 1851, per la Casa dei giovani detenuti a Parigi:

ART. 17. La giornata dei detenuti comincerà alle sei del mattino d'inverno, alle cinque d'estate. Il lavoro durerà nove ore al giorno in ogni stagione. Due ore al giorno saranno consacrate all'insegnamento. Il lavoro e la giornata termineranno alle nove d'inverno, alle otto d'estate.

ART. 18. Sveglia. Al primo rullo del tamburo, i detenuti devono alzarsi e vestirsi in silenzio, mentre il sorvegliante apre la porta delle celle. Al secondo rullo essi devono essere in piedi e fare il loro letto. Al terzo, essi si mettono in fila per andare alla cappella dove si fa la preghiera del mattino. Ci sono cinque minuti d'intervallo fra ciascun rullo.

ART. 19. La preghiera è fatta dal cappellano e seguita da una lettura morale o religiosa. Questo esercizio non deve durare più di mezz'ora.

ART. 20. Lavoro. Alle sei meno un quarto d'estate, alle sette meno un quarto d'inverno, i detenuti scendono in cortile dove devono lavarsi le mani e la faccia e ricevere la prima distribuzione di pane. Immediatamente dopo si raggruppano secondo i laboratori e si recano al lavoro, che deve cominciare alle sei d'estate e alle sette d'inverno.

ART. 21. Pasto. Alle dieci i detenuti lasciano il lavoro e si recano in refettorio; si lavano le mani nei cortili e si raggruppano per squadra. Dopo la colazione, ricreazione fino alle undici meno venti.

ART. 22. Scuola. Alle undici meno venti, al rullo del tamburo, si formano le file, e si entra in scuola per squadre. L'insegnamento dura due ore, impiegate alternativamente nella lettura, nella scrittura, nel disegno lineare, nel calcolo.

ART. 23. Alla una meno venti, i detenuti lasciano la scuola per squadre, e si recano nelle loro corti per la ricreazione. Alla una meno cinque, al rullo del tamburo, si riuniscono secondo i laboratori.

ART. 24. Alla una i detenuti devono essere di nuovo nei laboratori: il lavoro dura fino alle quattro.

ART. 25. Alle quattro si lasciano i laboratori per recarsi nei cortili dove i

detenuti si lavano le mani e si riuniscono per squadre per il refettorio.

ART. 26. Il pranzo e la ricreazione che segue durano fino alle cinque: in questo momento i detenuti rientrano nei laboratori.

ART. 27. Alle sette d'estate e alle otto d'inverno, il lavoro finisce; si fa un'ultima distribuzione di pane nei laboratori. Una lettura di un quarto d'ora avente per oggetto nozioni istruttive o qualche tratto commovente è fatta da un detenuto o da un sorvegliante e seguita dalla preghiera della sera.

ART. 28. Alle sette e mezzo d'estate e alle otto e mezzo d'inverno, i detenuti devono essere riportati nelle loro celle, dopo il lavaggio delle mani e l'ispezione dei vestiti fatta nei cortili; al primo rullo del tamburo, svestirsi, al secondo mettersi a letto. Si chiudono le porte delle celle ed i sorveglianti fanno la ronda nei corridoi, per assicurarsi dell'ordine e del silenzio ⁸.

⁸ Léon Faucher, *De la réforme des prisons*, Parigi, Ange, 1838, pp. 274-82.

Si può ipotizzare che il corpo del reo non sia più il bersaglio. La punizione non è più uno spettacolo pubblico esemplare. Almeno in apparenza. Ma l'idea del supplizio corporale del detenuto non è mai stata abbandonata, e ancora adesso, nel ventunesimo secolo, possiamo trovarne traccia ed effetti nella prassi penitenziaria. Faucher (secondo quanto citato) abbandonava l'idea della flagellazione corporale pubblica, ma è evidente che si poté accettare sia quella corporale "privata" (all'interno di quattro mura chiuse), sia quella nuova e più sottile, psicologica e "impalpabile" come dirà Foucault: la pena in quanto entità astratta, non tangibile. Partiamo dal corpo che è certamente coinvolto anche se in modo molto meno severo: è privato di libertà, privato sessualmente, riceve scarso nutrimento e/o percosse, vive sotto la minaccia di pene peggiori, come la cella di isolamento.

Passiamo all'oggetto su cui fa maggiormente presa Faucher: l'anima e il suo castigo; al cervello e al blocco del pensiero; al tempo, al suo totale controllo, alla sua insormontabile ripetizione e immobilità.

Momento importante. I vecchi protagonisti del fasto punitivo, il corpo e il sangue, cedono il posto. Un nuovo personaggio entra in scena, mascherato. Finita una certa tragedia inizia una commedia con figure d'ombra, voci senza volto, entità impalpabili. L'apparato della giustizia punitiva deve ora mordere su questa realtà senza corpo ⁹.

E ancora

Se è ancora necessario, per la giustizia, manipolare e colpire il corpo dei giustiziandi, lo farà da lontano, con decenza, secondo regole austere, e mirando ad un obiettivo ben più «elevato». Per effetto di questo nuovo ritegno, tutto un esercito di tecnici ha dato il cambio al boia, anatomista immediato della sofferenza: sorveglianti, medici, cappellani, psichiatri, psicologi, educatori. Con la loro sola presenza presso il condannato, essi cantano alla giustizia le lodi di cui ha bisogno:

⁹ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, p.6.

le garantiscono che il corpo e il dolore non sono gli oggetti finali della sua azione punitiva. Dobbiamo riflettere su un punto: oggi, un medico deve vegliare sui condannati a morte e sino all'ultimo momento - sovrapponendosi così, in quanto preposto al benessere, in quanto agente della non-sofferenza, ai funzionari, incaricati, loro, di sopprimere la vita. Quando il momento dell'esecuzione si avvicina, si fanno ai pazienti iniezioni di tranquillanti. Utopia del pudore giudiziario: togliere l'esistenza evitando di far sentire il male, privare di tutti i diritti senza far soffrire, imporre pene libere dal dolore. Il ricorso alla psico-farmacologia e a diversi «deconnettori» fisiologici, anche se destinato ad essere provvisorio, rientra nel filo conduttore della penalità «incorporea»¹⁰.

Le prigioni stesse, all'inizio del 1800, vennero strutturate architettonicamente in modo tale da poter controllare i detenuti, privarli e castigarli.

¹⁰ Ivi, p. 4.

[...] Successivamente, le nuove teorie rivoluzionarie borghesi, politiche e sociali, favoriscono l'affermarsi di una nuova struttura giuridico-normativa (in Francia il codice rivoluzionario del 1791 e in Germania il codice bavarese del 1813) che stabilisce un'equivalenza tra delitto e pena cercando di sottrarre quest'ultima all'arbitrio. In questo clima vengono accolte con favore le teorie di alcuni "riformatori" inglesi tra cui spicca Jeremy Bentham, che assegna al carcere, prioritariamente, un carattere intimidatorio e di totale controllo al fine di realizzare il ruolo produttivo e risocializzante. E' il progetto Panopticon basato sul "principio ispettivo" che i pochi (carcerieri) possano controllare i molti (detenuti), e il controllo possa essere esercitato su tutti gli atti del carcerato nell'arco delle ventiquattro ore giornaliere. Nasce così la nuova struttura architettonica del carcere moderno (carcere Benthaniano), fatta di "bracci" (o "raggi") e rotonde, costruito cioè in modo che i carcerieri stando fermi nel posto di guardia posto sulla rotonda possano avere la visuale piena su un intero braccio di celle, o su più bracci (struttura a raggiera). Al contempo ogni detenuto sa che ogni suo movimento è controllato "a vista" con

estrema facilità. Sul piano pratico vengono introdotte, dapprima in Inghilterra (legge del 1810 e il Goal Act del 1823) e poi in tutta Europa, alcune innovazioni: separazione tra i sessi, isolamento notturno e lavoro diurno in comune ¹¹.

Da questo momento in poi, nasce il concetto di “prigione moderna”, luogo reale e concettuale di cui la società non riuscirà più a fare a meno. Il carcere entra nell’immaginario collettivo come emblema della presenza dello Stato di Diritto delegato dalla società all’uso della forza coercitiva. Luogo ideale, “riparatore” dove poter rinchiudere il colpevole permettendo di quantificare il tempo di prigionia a seconda della pena. Citando nuovamente Foucault riguardo la prigione, «evidenza economico-morale di una penalità che monetizza i castighi in giorni, mesi, anni, e che stabilisce equivalenze quantitative delittidurata». Dunque: luogo nel quale si tentò di far convivere la linea disciplinare e quella panoptica, citata poc'anzi.

¹¹ <http://digilander.libero.it/anok4u/htmlfile/StoriaCarcere.htm>

I principali sistemi penitenziari adottati durante il secolo XIX erano:

- il sistema della vita in comune basato sul principio della unione dei detenuti
- il sistema filadelfiano (che a Filadelfia aveva trovato la sua prima applicazione), basato sul principio dell'isolamento continuo (diurno e notturno) e assoluto dei detenuti
- il sistema auburniano (dal carcere di Auburn, vicino a New York, ove era stato sperimentato per la prima volta) basato sul principio dell'isolamento notturno in cella, durante i pasti e il riposo ma che consentiva il lavoro diurno in comune sia pure con l'obbligo del silenzio.¹²

Tra questi si collocano poi soluzioni intermedie quali il sistema misto inglese e quello progressivo irlandese.

Tuttavia durante tutto il periodo che va sino all'Unità e anche oltre, a parte la lenta costruzione di poche carceri giudiziarie cellulari, le case di pena continuano a venire gestite secondo l'arcaico sistema della vita in comune¹³.

¹² Guido Neppi Modona, *Carcere e società civile*, in *Storia d'Italia*, Vol. V/2 Documenti, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1909 – 1910.

¹³ Ivi, p. 1911.

1.2 Italia: la situazione carceraria dal XIX secolo ad oggi

In Italia, dopo l'Unità nel 1861, con regio decreto 9 ottobre 1861 n. 255 fu istituita la Direzione generale delle carceri dipendente dal Ministero dell'Interno. Giuseppe Boschi fu il primo direttore generale delle carceri del Regno d'Italia e rimase in carica fino al 1870. Tra il periodo giolittiano e la prima guerra mondiale ci furono molti tentativi di attuare nuove modifiche per migliorare la situazione carceraria attraverso riforme, consigli, ispettorati, progetti per nuove strutture penitenziarie e nuovi regolamenti sia per gli agenti di custodia che per i detenuti, ma vennero quasi sempre respinte, disapplicate o applicate superficialmente. Eccetto che nei primi anni del 1900, venne soppresso l'uso della catena al piede per i lavori forzati, venne eliminata la punizione della camicia di forza, dei ferri e della cella oscura.

Nel 1923 la Direzione generale delle carceri e riformatori venne trasferita dal Ministero dell'Interno a quello della Giustizia.

Fino al secondo dopoguerra ci furono poche modifiche riguardo la detenzione e le tensioni crescevano dato il peggioramento delle condizioni carcerarie e della delusione di chi sperava in un cambiamento dopo la liberazione dal fascismo.

Non poche furono le rivolte dei detenuti con sanguinose sommosse come al Regina Coeli a Roma, o nelle carceri Nuove a Torino e Milano San Vittore tra il 1945 e il 1946. Finalmente dal 1948, con la Carta Costituzionale, venne istituita la prima commissione parlamentare d'inchiesta sullo stato delle carceri che nuovamente dimostrava interesse per i problemi penitenziari. Alcune delle proposte furono l'abolizione dell'isolamento diurno, l'introduzione della musica tra i mezzi rieducativi, il potenziamento del lavoro agricolo, la facoltà di scrivere, chiedere e acquistare libri e l'abolizione del sistema di chiamare i detenuti con il numero di matricola. Fu certamente un miglioramento della condizione detentiva; ma già negli anni '50 ci fu un "richiamo all'ordine" o potremmo dire un "richiamo alle origini" di carattere conservatore. Fino a che, negli anni '60 ci furono nuove proposte per un trattamento

rieducativo basato sull'osservazione della personalità da parte delle figure di educatori e dei Centri del servizio sociale, introducendo il regime di "semilibertà". Ma spesso furono solo tentativi, date le tempistiche tra legislature, cadute di governi e approvazioni del Parlamento. I provvedimenti non vedevano mai veramente la luce. Alla fine degli anni '70, il movimento di contestazione sociale segna anni di lotte fuori, ma anche dentro il carcere. I condannati per reati di terrorismo politico dei gruppi armati, una volta entrati in carcere, uniscono la loro rivolta ideologica al disagio dei detenuti "comuni", portando una forte politicizzazione nei reparti penitenziari. Episodi di rivolte, proteste dai tetti, incendi di materassi e suppellettili, contestazione del ruolo autoritario repressivo degli agenti penitenziari: tutti fatti che segnano quasi un decennio della storia penitenziaria. Fino a che non viene approvata la riforma dell'ordinamento penitenziario del 1975 che, dopo decenni, prova a rendere effettivo l'art. 27, terzo comma, della *Costituzione della Repubblica Italiana*: «La responsabilità penale è personale. L'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva. Le

pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato. Non è ammessa la pena di morte».

La parola chiave è “ri-educare”. Oggi la giurisprudenza e il mondo del volontariato utilizzano il termine di “re-integrazione” nella sfera sociale. Sul significato della parola “educare” torneremo nel prossimo capitolo, ma possiamo già qui sottolineare cosa significò effettivamente l’applicazione, pure parziale e fra tante contraddizioni, dell’art. 27 dal 1975 in poi:

[...] il detenuto è posto al centro dell’azione penitenziaria e questo cambiamento considerevole ha inevitabilmente comportato anche una trasformazione dell’impostazione del lavoro negli istituti, nei rapporti tra il personale e i detenuti e, naturalmente, nel significato del lavoro stesso del personale che da "custode di uomini" è diventato anche "custode dei diritti delle persone detenute". La funzione della pena deve riguardare quindi la "riabilitazione" del reo, infatti, la mera sanzione penale non può da sola arrogarsi il potere di migliorare una persona ed in questa ottica anche il carcere dovrebbe

essere impiegato per permettere ai ristretti d'imparare a conoscere se stessi e la società in cui vivono ¹⁴.

Diventa importante il recupero sociale della persona detenuta attraverso la responsabilizzazione, il desiderio di cambiamento profondo, la libera scelta del patto sociale. La revisione del sé diventa un diritto, oltre che un dovere del singolo. Una possibilità che il sistema penitenziario ha la responsabilità di offrire al condannato. Ovviamente ogni percorso che il singolo individuo intraprenderà dovrà essere improntato al pieno rispetto dei regolamenti e della sicurezza. Il tutto in vista dell'uscita dal carcere e di un abbattimento del tasso di recidiva. Per il recupero della persona si farà uso dell'istruzione, della formazione, del lavoro, della riflessione religiosa, delle attività ricreative, culturali e sportive, evitando così l'isolamento a cui porta il regime carcerario e

¹⁴ *Le Dispense dell'ISSP n. 9*, Aspetti trattamentali sperimentali, Maria Manzella, cap.1, p. 9.

permettendo contatti con le famiglie, col mondo esterno “libero”, con istituzioni pubbliche e private.

Ha un grande ruolo il mondo del volontariato cui è consentito l'accesso in carcere per progetti di lavoro e cultura, mediante l'art. 17 della legge penitenziaria italiana.

Una delle attività più proficue in funzione di risocializzazione del condannato, è stata l'attività teatrale, a partire dagli anni '80 del novecento. La funzione del teatro in carcere sarà l'oggetto della riflessione che svilupperemo nei prossimi capitoli di questo lavoro. Concludiamo questo breve *excursus* storico riprendendo alcuni dati statistici sulla situazione penitenziaria italiana, aggiornati al giugno 2015.

A quella data le persone detenute in Italia erano 52.754; quasi 20.000 in più rispetto agli anni '90, ma in diminuzione rispetto al 2010, quando si toccò la vetta di 68.258 detenuti. Alcune riforme dal 2012 hanno diminuito l'affollamento. Ma sono comunque presenti 3.232 detenuti oltre la capienza limite. Gli imputati, ovvero i presunti innocenti, sono in diminuzione, il 33,8% rispetto al 43,4% del

2010. I numeri invece riguardo l'età sono: 631 i detenuti ultrasettantenni.

In aumento i giovani al di sotto dei 30 anni: 10.538. Aumentano anche i detenuti con “fine pena mai”. Il Ministero della Giustizia, nell'ultimo anno, ha modificato i criteri della sorveglianza, introducendo la cosiddetta “sorveglianza dinamica” che prevede la detenzione in cella chiusa solo nelle ore notturne e un minimo di 8 ore quotidiane di apertura e possibilità di svolgere attività fuori dalla cella. Il lavoro in carcere è incoraggiato a parole, ma, di fatto, le opportunità sono scarse. Meno del 15% delle persone recluse svolge una attività lavorativa modestamente retribuita.

In diminuzione anche la formazione professionale a carico delle Regioni. Nel secondo semestre del 2014 e solo nelle carceri che hanno l'opportunità di usufruirne, sono stati portati a termine 157 corsi di formazione professionale, contro i 228 del secondo semestre del 2010. I dati sono interessanti anche per l'istruzione: nel 2014 i corsi scolastici sono stati 1.141 e gli iscritti 16.698, i promossi 9.280. Gli iscritti ai corsi universitari sono stati 413, i laureati 72. Gli istituti dotati di ampie aree colloquio per famiglie sono ancora una

minoranza, e molti familiari sono costretti a lunghe fila d'attesa davanti alla porta di ingresso del carcere, in attesa di poter accedere al colloquio col proprio congiunto. L'adozione dei provvedimenti di pena alternativi al carcere (detenzione domiciliare, affidamento in comunità o affidamento lavorativo) sono ancora in via di sperimentazione. Sono stati attivati 6.011 progetti di lavoro di pubblica utilità, ma di questi 5.700 riguardano solo persone che hanno commesso violazione del codice della strada e 311 per reati minori. Presso il carcere di Milano-Bollate (con Rebibbia Nuovo Complesso di Roma, uno degli istituti più avanzati nell'applicazione dell'Art. 27 della Costituzione), il numero di detenuti lavoranti all'esterno del carcere è di 180 su 1200, ovvero il 15%: è questa la percentuale più alta d'Italia ¹⁵.

¹⁵ Associazioneantigone.it, *Rapporto 2015 sulle condizioni di detenzione*, 30 Giugno 2015.

CAPITOLO 2

PANORAMICA

Teatro Carcere in Italia

Il termine “educare” deriva dal latino “*e-ducere*”: la particella *e* sta per “fuori”, *ducere* sta per “trarre, condurre”; aiutare con opportuna disciplina a mettere in atto, a svolgere le buone inclinazioni dell’animo e le potenze della mente, e a combattere le inclinazioni non buone.

2.1 Dove, quando e come

Le fonti che ho utilizzato per la stesura di questo capitolo sono tratte maggiormente dall’opera *Recito, dunque so(g)no* di Emilio Pozzi e Vito Minoia, dalla sitografia delle associazioni di compagnie teatrali in carcere e dai Quaderni dell’ISSP (Istituto Superiore di Studi Penitenziari).

Che lo si intenda in funzione di *educare* o *tirar fuori ciò che si ha dentro* (e quindi liberare), il teatro è una grande risorsa, tanto più per un detenuto. Nel precedente capitolo abbiamo spiegato come nelle carceri italiane fu introdotta col tempo l'idea di poter recuperare il detenuto attraverso misure alternative alla detenzione in senso puramente punitivo e mettendo da parte le misure più repressive, offrendo la possibilità di praticare varie attività durante il periodo di detenzione: istruzione, lavoro, religione, attività ricreative, culturali o sportive. In questo capitolo, come fosse un vademecum, ci concentreremo passo per passo sull'attività culturale che più è riuscita e potrebbe riuscire nell'intento della risocializzazione del detenuto: la pratica teatrale nella specifica realtà penitenziaria italiana.

Partiamo dalla storia, precisando che la concezione della detenzione come opportunità di “recupero” in Italia possiede il suo massimo fondamento nell'art. 27 della Costituzione della Repubblica Italiana. Dopo la riforma penitenziaria del 1975, che già introduceva elementi di umanizzazione della pena, nel 1986 entrò in vigore la Legge 663, a firma del deputato Mario Gozzini, con l'intento di

valorizzare l'aspetto rieducativo della carcerazione rispetto a quello punitivo, sovvertendo l'idea che la pena potesse determinare la violazione dei diritti umani fondamentali. In questo senso la legge diede attuazione all'art. 27, terzo comma, della *Costituzione della Repubblica Italiana*: «La responsabilità penale è personale. L'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva. Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato. Non è ammessa la pena di morte».

La parola chiave è “rieducare”. Negli anni '70 in Italia il teatro in carcere venne introdotto come pratica ricreativa per i detenuti, senza il fine di creare spettacoli, ma come attività integrativa delle pratiche “rieducative”. Il teatro espresse la sua potenzialità in quanto pratica rieducativa, in *primis* per essere un'attività di gruppo e quindi capace di mediare il conflitto interpersonale e spingere al lavoro di squadra; in *secundis* per le potenzialità creative e stimolanti per il detenuto (tra le quali recitare, scrivere, cantare, suonare). Come già scritto, il termine “educare” deriva dal latino *e-*

ducere: la particella *e* sta per “fuori”, *ducere* sta per “trarre, condurre”. Un concetto più che affine ad una citazione relativa al “teatro delle diversità” ovvero il teatro fatto in carcere: «L’evento teatrale di per sé fa uscire dalle sbarre e dai loro condizionamenti, promuove osservazioni e riflessioni, emozioni e sentimenti»¹⁶.

E ancora:

[...] il teatro può esercitare, come dimostrano gli esperimenti in atto, una profonda funzione di recupero: può portare in superficie le inquietudini dell’inconscio, può enormemente favorire la maturazione dei linguaggi e del linguaggio comune, può orientare beneficamente passioni e desideri, può offrire spazi e possibilità alla creatività da cui nasce, nei casi più fortunati, anche una nuova personalità¹⁷.

Dal 1982 in poi, in alcune carceri di Italia

¹⁶ Pozzi Emilio e Vincenzo Cappellini in *Da Prometeo a Moreno, e oltre Breve storia del teatro in carcere*, da *Recito dunque so(g)no*, Cartoceto, Nuove Catarsi, 2009, p. 19.

¹⁷ Ivi, p. 20.

nacquero vari progetti con scopi e metodologie diversi: dalla pratica teatrale a quella laboratoriale dei detenuti, dalla funzione terapeutica a quella pedagogica, a finalità conoscitive (nei confronti della società) della realtà del carcere attraverso rappresentazioni di spettacoli, sia all'interno degli istituti penitenziari aperti al pubblico sia in teatri esterni. Di seguito riporto vari esempi riguardanti la nascita dei primi Laboratori teatrali e Compagnie nelle carceri italiane, dagli anni '80 fino agli anni 2000.

Il primo laboratorio teatrale in carcere nasce alla Casa di Reclusione di Roma Rebibbia nel 1982: il *Teatro Gruppo* (dal 1999 *Compagnia Stabile Assai*) grazie all'educatore Antonio Turco, direttore dell'area, pedagogica e responsabile delle attività culturali presso la Casa di Reclusione di Rebibbia che considerò inscindibile il binomio teatro e trattamento. Nel 1985 nacque la compagnia teatrale nella Casa Circondariale di Trieste *Velemir Teatro* (dal 1992 *Accademia della Follia*) sotto la direzione del regista teatrale Claudio Misculin e per iniziativa del direttore della Casa Circondariale di Trieste, Giovanni Attinà, che insieme al Dipartimento di salute mentale e al SERT

(Servizi per le Tossicodipendenze) avviarono un progetto di intervento al fine di curare e favorire misure alternative di detenzione e filtrare l'osservazione degli internati in ospedali psichiatrici o in centri di salute mentale. Tra questi progetti rientrò senz'altro il teatro. Nel 1988 venne creato il Laboratorio Teatrale nel Carcere di Volterra in Toscana, a cura dell'associazione Carte Blanche, dal quale nascerà la *Compagnia della Fortezza* guidata dal regista teatrale Armando Punzo. L'intento del progetto di Volterra fu quello di tirar fuori l'energia dei detenuti teatranti e metterli a confronto con i grandi testi letterari. Nel 1989 venne fondata la *Compagnia Ticvin* a Milano, nel carcere di San Vittore (dal 1999 diventato CETEC - *Centro Europeo Teatro e Carcere*) grazie alla direttrice artistica Donatella Massimilla (in collaborazione con l'allora Direttore del Carcere di San Vittore, Luigi Pagano) spinta dalla necessità di vivere un'esperienza umana e drammaturgica con donne realmente reclusi. Nello stesso anno, nell'Istituto penale minorile N. Fornelli di Bari, viene creata la compagnia teatrale *Teatro Kismet Opera* che con il regista Carlo Formigoni nacque per praticare e promuovere l'arte del teatro in quanto ricerca

e partecipazione civile. In questo laboratorio d'arte, la pratica espressiva è fondata sull'azione del proprio corpo come strumento di relazione con se stessi e gli altri, attori o spettatori che siano.

Nel 1992 in Toscana, nella Casa Circondariale di Arezzo (dal 2005 anche di Pistoia), sotto la direzione del regista e scrittore Gianfranco Pedullà e su richiesta dell'Assessore alla Cultura del Comune di Arezzo, Carla Galantini, venne istituito il *Teatro Popolare d'Arte*. Il *Teatro Popolare d'Arte* nacque come progetto di sperimentazione teatrale nel carcere di Arezzo, dove il regista Pedullà, attraverso metodologie teatrali riguardanti l'ascolto e la comunicazione, scopre le capacità liberatorie e di ricostruzione di se stessi attraverso l'esperienza teatrale. Ancora in Toscana, nel 1992, nel carcere di Porto Azzurro in provincia di Livorno, venne creato il laboratorio teatrale *Il Carro di Tespi* sotto la direzione di Manola Scali, la quale lavora sul teatro di parola attraverso la ricerca dei dialetti, l'improvvisazione e l'analisi della vocalità.

Nel 1993, nella Casa di Reclusione di Milano-Bollate, sotto la direzione artistica di Michelina Capato Sartore, nasce la compagnia *Teatro In-*

Stabile. Il progetto nasce dalla spinta di voler sfuggire dal senso di appartenenza alla collettività umana in quanto adeguata a modelli mediatici finti, ad immagini stereotipate e all'incomunicabilità della società dei primi anni '90. Nel carcere tutto questo si ribaltò: i bisogni dell'esistere, del vivere e del comunicare riuscivano a congiungere il "senso" al suo "agito". Il metodo della Sartore è connesso al concetto di verità del teatro: in questo caso il detenuto-attore offre il suo proprio senso del vero nel processo creativo e personale in scena, in quanto unico modo per far sì che quello che accade in scena trasmetta qualcosa di autentico.

Nel 1994 venne fondato il primo Centro Teatro e Carcere grazie all'associazione Carte Blanche attraverso un programma d'intesa tra Regione Toscana, Provincia di Pisa e Comune di Volterra. Il suo compito era di promuovere l'attività della *Compagnia della Fortezza* dopo i successi dei primi anni di attività. Dopo alcuni anni si aggiunsero anche le attenzioni del Ministero della Giustizia e il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali. Nel 1995 a Milano nacque la compagnia *Puntozero* nell'Istituto penale minorile Cesare Beccaria, guidata dal

regista e attore Giuseppe Scutellà. Da attore “amareggiato” dalle esperienze condotte nelle tradizionali compagnie teatrali del tempo, sentì il bisogno di fare teatro utile e con un senso, considerando la capacità del teatro di poter modificare intelletto e coscienza dello spettatore e dell’attore. Utilizzando inizialmente metodi ispirati ai maestri del teatro del ‘900, sviluppò col tempo un metodo d’azione che tenesse conto delle personalità problematiche che possono avere i detenuti di un carcere minorile.

Nel 1997 in Campania nacque la Compagnia *Manifesta Teatro* nella Casa Circondariale Femminile di Pozzuoli, nell’Istituto Penitenziario di Secondigliano e di S. Maria Capua Vetere, grazie alla regista Giorgia Palombi. Il progetto nacque dall’esigenza di volersi affiancare ad una realtà isolata quale era inizialmente il carcere femminile di Pozzuoli, con il progetto “Formazione di un gruppo di lavoro creativo orientato alla messa in scena di uno spettacolo”. Il metodo usato dalla regista iniziò con l’approccio alla parola e poi al movimento, fino all’improvvisazione muta o parlata. Ancora nel 1997 a Palermo, nell’Istituto penale minorile Malaspina, nacque la

Compagnia Teatrale Dioniso-Officine Ouragan sotto il regista Claudio Collovà. Inizialmente la compagnia ebbe scopi esclusivamente artistici più che terapeutici, arrivando a concepire il teatro in quanto terreno di emozioni e sentimenti, capaci di guidare le azioni su un piano diverso rispetto a quello del controllo razionale.

Nel 1999 nella Casa circondariale di Lauro ad Avellino, nacque la compagnia *I Liberanti* dall'idea delle registe Antonella Monetti e Alessandra Cutolo. Il loro intento era di portare in scena il corpo libero del contemporaneo attraverso il corpo limitato del detenuto e di produrre un teatro che facesse riferimento al reale più che al teatro "stesso". In breve tempo capirono di poter far esprimere liberamente il detenuto ponendogli una maschera-personaggio che non lo mettesse del tutto a nudo, lavorando con metodi legati alla spontaneità e freschezza delle battute, senza la restrizione di copioni scritti ma con scene tramandate a memoria.

Nel 2000 venne firmato il protocollo d'intesa per l'istituzione del "Centro Nazionale Teatro e Carcere" dal Ministero della Giustizia-Dipartimento dell'Amministrazione

Penitenziaria, dalla Regione Toscana, la Provincia di Pisa, il Comune di Volterra e l'Ente Teatrale Italiano.

Nel 2002 a Bologna, nella Casa circondariale Dozza, Sezione Alta Sicurezza, nasce la compagnia *La Città Invisibile*. Guidata dal regista Massimiliano Cossati, che colse l'occasione per poter fare di un impegno teatrale un impegno "colmo di senso", attraverso un approfondimento sui testi ed un training fisico e vocale, sperimentando i linguaggi. Nello stesso anno, nelle Marche, venne istituito il *Teatro Aenigma* nelle Case circondariali di Pesaro e di Ancona con la direzione di Vito Minoia. Inizialmente il progetto nacque a Pesaro tramite l'esperienza diretta da parte dell'assistente sociale del SERT che partecipò alle lezioni tenute da Vito Minoia sull'introduzione alle attività teatrali in contesti socio-educativi. Visti i risultati positivi con i detenuti di Pesaro, il laboratorio venne avviato anche ad Ancona. Con lo scopo inizialmente laboratoriale, Vito Minoia con i detenuti favorì metodologie sul riconoscimento della propria corporeità e la riappropriazione della presenza nello spazio, nel tempo e nel rapporto con gli altri. Attraverso un carattere comunicativo

interculturale ci fu una ricerca sulle varie etnie (dei detenuti) considerandone soprattutto i repertori musicali e gestuali.

Nel 2005 nel Carcere di Ferrara venne creato il *Teatro Nucleo laboratorio teatrale in carcere*, ideato dal regista Horacio Czertok: convinto che il concetto di carcere non era la risposta alla devianza e alla criminalità e con l'intento di trasformare la detenzione in tempo e luogo di creatività, ebbe lo scopo di invertire il passaggio da "cultura della repressione" a "cultura della creazione". Il tutto attraverso un processo di lavoro riguardante il movimento, l'espressione, la voce, la lettura, l'improvvisazione, la gestione delle emozioni e del conflitto. Nello stesso anno, in Sardegna, nel Carcere di San Sebastiano a Sassari, venne istituita la Compagnia *La botte e il cilindro*. I registi Sante Maurizi e Daniela Cossiga, "sfidarono l'impossibile" sperimentando per la prima volta nel carcere di S. Sebastiano un progetto teatrale, all'interno di in una prigione progettata nell'800 secondo le norme del Panopticon basate sul "principio ispettivo" (cfr. 1 cap., p. 8): una struttura debole, restrittiva e priva di spazi per lavorare e

socializzare e proprio per questo difficoltosa per poter realizzare dei percorsi teatrali.

Nel 2006 venne creata l'*Associazione Culturale Balamòs* nella Casa Circondariale di Santa Maria Maggiore a Venezia, a cura del sociologo, regista e pedagogo teatrale Michalis Traitsis. Nata dal desiderio di Traitsis di impiegare e sperimentare la propria esperienza di attore di strada nel teatro sociale e nelle strutture di detenzione, il tutto attraverso alcune fasi di preparazione fondamentali, tra le quali esercizi di respirazione e movimento del proprio corpo in relazione con se stessi e con gli altri, creando rapporti di rispetto e fiducia e scoprendo nuove prassi di comunicazione tra i detenuti, o anche tramite l'osservazione e riflessione sul lavoro proprio e degli altri, ci si confronta al fine di programmare il lavoro per realizzare lo spettacolo.

Nel 2007 ad Aversa, nell'Ospedale psichiatrico giudiziario Filippo Saporito, venne creato il progetto *Teatriingestione*, sotto la direzione dei registi e pedagoghi teatrali Anna Gesualdi e Giovanni Trono con l'idea di portare il teatro in luoghi nuovi, diversi, non consueti per la tradizionale pratica teatrale: luoghi nei quali poter dare al teatro nuovi usi e significati. I

registi, con l'intento di formare professionalmente gli attori-detenuti a scopo di realizzare uno spettacolo, percorrono la via del lavoro collettivo, operando su corpo e voce, spazi e tempi, paesaggi e tradizioni facenti parte di ogni detenuto, attraverso la voglia di giocare e di prendere le cose sul serio, tenendo conto della povertà e sobrietà dei mezzi di lavoro ma anche dell'entusiasmo e disciplina che li affiancano e sostengono ¹⁸.

¹⁸ Ivi, pp. da 122 a 202.

2.2 Teatro e Carcere nel Lazio

Ad essere precisi, il primissimo esperimento teatrale con fini rieducativi nel Lazio avvenne nel 1959. Don Boetti insegnava teologia dogmatica all'Università Cattolica e anche teatro e cultura ai minorenni, quando mise in scena con i ragazzi della casa di rieducazione di Tivoli lo spettacolo *Delitto e castigo* di Dostoevskij, con l'intento di valorizzare la loro espressività. Nel 1982 nella Casa di Reclusione di Rebibbia nasce la prima esperienza di teatro in carcere inizialmente con la compagnia *Teatro Gruppo* e, dal 1999, *Compagnia Stabile Assai*. Fu un'idea di Antonio Turco, direttore dell'area pedagogica e responsabile delle attività culturali presso la Casa di Reclusione di Rebibbia, quella di voler consolidare il senso di appartenenza dei detenuti adulti, considerando inscindibile il binomio teatro e trattamento e fondamentale il confronto con "l'altro". Il 5 Luglio 1982 per la prima volta in Italia, sei detenuti - attori si esibirono al di fuori del carcere, nella Rocca di Albornoz a Spoleto in occasione del Festival dei Due Mondi. Sotto la direzione del regista Marco Gagliardo misero

in scena lo spettacolo *Sorveglianza speciale* di Jean Genet, mentre nel 1984, proprio nel teatro all'interno del carcere di Rebibbia, rappresentarono l'*Antigone* di Sofocle. Queste furono le uniche due occasioni nelle quali la scelta ricadeva su opere già esistenti, successivamente le opere vennero costruite, tematizzate e scritte direttamente con la collaborazione dei detenuti. La compagnia si caratterizza per la stesura di testi inediti, dedicati ai temi dell'emarginazione, come quello dell'ergastolo (*Fine pena mai*, 2000-01), della follia (*Nella testa un campanello*, 1998-99), dell'integrazione interetnica (*Nessun fiore a Bamako*). Altri esempi di spettacoli realizzati furono *Bazar napoletano* nel 1985-87; *A Nicolas* nel 1990, *Momo* nel 1995-96, *La Carmen a Rebibbia* nel 2001, *Correnti* nel 2005, *Tutti i colori della notte* nel 2007, *Sabbie dorate* nel 2008, *Mediterraneo* nel 2009 ¹⁹.

Dal 2009 la Compagnia ha messo in scena rappresentazioni sulla storia criminale del nostro Paese del periodo 1977-1992, con

¹⁹ Ivi, p. 179.

spettacoli dedicati alla Banda della Magliana (*Roma, la capitale*), al periodo post cutoliano a Napoli (*Nascett'n'miezz o mare*), alla morte di Pier Paolo Pasolini (*Ma che razza di città*). Gli spettacoli sono stati inseriti nella programmazione ufficiale del Teatro Parioli di Roma.

Nel maggio del 2012 la Compagnia ha messo in scena *L'ultim canzone*, spettacolo dedicato a Osvaldo Pugliese, uno dei maestri argentini più importanti della storia del tango, spesso in carcere durante l'epoca peronista. Nel 2013 invece ha messo in scena *Bazar*, uno spettacolo comprendente otto monologhi legati a condizioni di malessere esistenziale, rappresentato in prima nazionale al Teatro Golden di Roma. Nel 2014 è andato in scena lo spettacolo *La fine all'alba* e successivamente nel 2015 *La verità nell'ombra* e *Un amore bandito*. Recentemente nel mese di maggio 2016 è andato in scena presso il Teatro Golden lo spettacolo *Diciannove più uno*, sul tema della sparizione del cargo italiano Hedia al largo delle coste tunisine nel 1962²⁰.

20 Cfr con sito www.cittadinanzainfesta.it/wp-content/uploads/2015/05/breve-storia-compagnia-stabile-assai

Nel 1994 venne creata l'Associazione culturale *Artestudio*, che lavora all'interno di vari istituti penitenziari fra cui Rebibbia Femminile, Rebibbia Casa di Reclusione, Velletri N.C., Regina Coeli e Civitavecchia N.C., ma anche in Centri di Igiene Mentale, nelle ASL e nei centri di accoglienza per rifugiati.

Grazie al regista Riccardo Vannuccini, nasce l'idea di creare necessariamente un nuovo angolo adatto al teatro per lavorare sulla rilettura dei grandi classici, sull'esigenza di comprendere le questioni del nostro tempo e sulla riacquisizione della propria identità in relazione al mondo circostante. Il palcoscenico diviene luogo sul quale è messa in scena la riflessione sulla contemporaneità e dove si contribuisce all'integrazione all'interno della società delle fasce più deboli (giovani e migranti) attraverso gli strumenti offerti dall'attività artistica. Con il fine di raggiungere benessere ed equilibrio psicofisico che divengono tangibili attraverso un lavoro intenso, mirato e di gruppo.

Gli autori dei testi sono principalmente scelti fra i classici tra i quali Euripide, Eschilo, Shakespeare, Pasolini, in modo da poter rappresentare dei modelli e riferimenti sia per

il detenuto che per il regista. Nel 1995 fu realizzato il primo spettacolo della compagnia, *Le troiane* di Euripide, nel Palazzo delle Esposizioni a Roma, successivamente nel 1997 *Storie nella città di Dio* da Pasolini, nel 1999 *Gli Dei alla spiaggia* da Eschilo, nel 2003 *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, nel 2005 *Amleto Atto I e Atto V* da Shakespeare, nel 2009 *Cleopatra* da Shakespeare ²¹.

Un'altra realtà è quella dell'Associazione *King Kong Studios* che collabora con *Artestudio*, nata nel 1999. Opera in vari Istituti del Lazio tra cui il Carcere di Regina Coeli, il Carcere Mammagialla a Viterbo, il Carcere di Paliano a Frosinone nella sezione femminile e nelle Case Circondariali di Velletri e di Latina. Un progetto nato dal direttore artistico Maria Sandrelli, inizialmente aiuto-regista di Riccardo Vannuccini nella Casa di Reclusione di Rebibbia.

I laboratori sono tutti volti alla creazione di spettacoli per il valore della partecipazione del

²¹ Cfr. Pozzi Emilio, Minoia Vito, *Recito dunque so(g)no*, Cartoceto, Nuove Catarsi, 2009, p. 175.

pubblico esterno, attraverso la lavorazione di azioni e situazioni apparentemente lontane dal testo, che diventano un pre-testo. Da lì l'elaborazione dello spettacolo procede per suggestioni ed emozioni, senza dialogica. Anche qui c'è una prevalenza nella scelta di testi classici, maggiormente di Shakespeare. Il primo spettacolo fu realizzato nel 1999 con *Gli dei alla spiaggia* a Rebibbia nella sezione femminile; nel 2001 *Amleto* di Shakespeare; nel 2005 *Scene di battaglia*; nel 2008 *Mac Beth*; nel 2009 *Orlando Furioso* di Ariosto.

Dal 2015 l'Associazione *King Kong Studios* opera primariamente nella Casa di Reclusione di Latina, sempre con Maria Sandrelli. Dal 2011 il lavoro si è spostato alla sezione maschile con la realizzazione dello spettacolo *Mac Beth*. Le attività sono proseguite nel corso del 2012 con la sezione Protetta della Casa di Reclusione di Latina, con la produzione di *Amleto*, da Shakespeare. Nella medesima sezione è stato realizzato, a fine 2013, un laboratorio per la messa in scena dello spettacolo *Agamennone* di Eschilo.

Nel 2007 è nata l'Associazione Compagnia *Sangue Giusto*, fondata da Ludovica Andò e Sarah Sammartino che opera negli istituti

penitenziari di Civitavecchia (sezioni maschile e femminile della Casa di Reclusione e Casa Circondariale N.C.), attraverso laboratori teatrali, di canto popolare, di disegno e pittura. La Compagnia *Sangue Giusto* porta avanti attività di teatro, pittura, canto, cinema ed espressione corporea, con la convinzione che oltre ad essere fonti di stimoli culturali, di riflessione e di distrazione per il detenuto, possano essere anche strumenti di autodisciplina, di scoperta di se stessi, di autoanalisi, insegnando ad ascoltare, a concentrarsi e ad assumersi le proprie responsabilità individualmente e collettivamente.

I primi spettacoli presentati furono *Questa è la voce mia*, *Sangue Giusto* e *Era il mio stesso sguardo* al Festival del Teatro Indipendente-Teatri di Vetro presso il Teatro Palladium di Roma, nel 2007. Un progetto recente conclusosi nel 2014 è stato *A(rte)DDENTRO*, vincitore del Bando Leda Colombini e finanziato dalla Provincia di Roma, Assessorato alle Politiche Sociali. Il progetto è stato articolato in due laboratori dalla durata di sei mesi, svoltisi nella Casa circondariale di Civitavecchia N.C., uno nella sezione

femminile e l'altro nella sezione maschile e che hanno portato alla realizzazione degli spettacoli *La favola del figlio cambiato* e *Poi la strada la trovi da te*. Oltre a questi anche un terzo laboratorio di Pittura Espressiva, nella Casa di Reclusione di Civitavecchia, finalizzato alla realizzazione di murales decorativi per l'area bambini della sala colloqui.

Nel 2013, nella sezione femminile di Rebibbia, la regista Francesca Tricarico avvia, con l'associazione *Per Ananke*, un progetto teatrale che chiamerà *Donne del Muro Alto* con le detenute attrici della sezione Alta Sicurezza. Uno dei primi spettacoli realizzati dalla compagnia è stato *Didone-Una storia sospesa*, che tratta il tema dell'abbandono e della maternità, mentre quest'anno ad Aprile è andato in scena *Amleto- Se lei è pazza allora sono pazza anch'io*, liberamente tratto da *Amleto* di Shakespeare.

2.3 L'Esperienza del Teatro Libero di Rebibbia, presso la Casa Circondariale Rebibbia Nuovo Complesso

Termino questo sguardo sulla storia del Teatro in Carcere nel Lazio, portando in primo piano il lavoro svolto a Rebibbia Nuovo Complesso (“Raffaele Cinotti”) a Roma, poiché proprio qui ho partecipato al Laboratorio teatrale universitario del DAMS nel 2015 e dove il regista Fabio Cavalli ha operato dal 2003 fino ad oggi. Dal 2002, l'Associazione *La Ribalta-Centro Studi Enrico Maria Salerno* (che organizza attività teatrali, cinematografiche e archivistiche dal 1995) intraprende percorsi di formazione e produzione di spettacoli con i detenuti della Casa Circondariale Rebibbia Nuovo Complesso. La Direzione artistica è assunta da Laura Andreini Salerno e Fabio Cavalli, agli inizi anche con la collaborazione di Valentina Esposito. Il Progetto si sviluppa in collaborazione con il Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, il Provveditorato Regionale del Lazio e la Direzione della Casa Circondariale. L'idea di fare teatro in carcere ebbe origine nel 2000

quando il *Premio Enrico Maria Salerno per la Drammaturgia* fu riservato ad opere prodotte nelle carceri italiane. Dall'incontro con quella realtà particolare ed emergente nel panorama del teatro nazionale, iniziò l'impegno nel voler accrescere il lavoro teatrale con i detenuti. Dal 2005 il Centro Studi ha iniziato a coinvolgere anche le scuole, creando occasioni di incontri fra detenuti e studenti e realizzando repliche degli spettacoli prodotti in carcere.

Attualmente sono due le compagnie operanti a Rebibbia: la compagnia *Liberi Artisti Associati*, con i detenuti del Reparto G12, Alta Sicurezza, di cui Fabio Cavalli è responsabile organizzativo e regista; la Compagnia *Evadere Teatro* con i detenuti del Reparto G8, in cui sono reclusi i "definitivi", guidati da Laura Andreini Salerno e Valentina Esposito in scena anche al Teatro Quirino Vittorio Gassman di Roma e al Teatro Argentina; esiste poi un Gruppo musicale che coinvolge principalmente i detenuti del *Reparto G9* Precauzionale. Fuori dal carcere opera la Compagnia *Teatro Libero di Rebibbia*, composta da ex detenuti, con cui il Centro Studi Enrico Maria Salerno ha realizzato diversi spettacoli. La metodologia utilizzata da Fabio Cavalli

«[...] parte dalla creazione del personaggio e arriva alla riflessione sul significato delle opere: ovvero, teatro come “letteratura vissuta e pronunciata”, “pensiero agito”»²².

Il primo spettacolo andato in scena fu *Napoli Milionaria* di Eduardo De Filippo, nel 2003, con la regia di Fabio Cavalli e la compagnia *Liberi Artisti Associati*. Un’opera fortemente voluta dai detenuti, per la maggioranza napoletani. Nel lavoro di Cavalli solitamente la scelta del repertorio ricade su autori classici (tra i quali Shakespeare, Dante, Cechov, Giordano Bruno, Eduardo de Filippo, i Classici greci) spesso rivisitati a livello linguistico a seconda del dialetto di provenienza del detenuto (per lo più napoletano, siciliano, calabrese, romanesco). La scelta è dettata da una ricerca di testi che riescano, a detta di Fabio Cavalli

[...] a rispondere all’esigenza di portare in scena una compagine di attori capaci di annientare la differenza fra il rappresentare l’opera e il vivere il tempo scenico come tempo e vita propri [...].

²² Pozzi Emilio, Minoia Vito, *Recito dunque so(g)no*, Cartoceto, Nuove Catarsi, 2009, p.168.

L'abbattimento della barriera fra il vivere e il rappresentare impone al regista di scegliere opere capaci di reggere l'impatto con un contesto, con gli attori ed un pubblico, tutti e tre al di fuori dell'ordinario ²³.

Molti spettacoli sono stati realizzati fino ad oggi, tra i quali *Tempesta* di Shakespeare nel 2005/6, con la traduzione in napoletano antico di Eduardo De Filippo; *Amleto, ovvero indagine sulla vendetta* da W. Shakespeare nel 2007; *Il giovane criminale* di Jean Genet, inserito nella programmazione ufficiale del Tetro Eliseo di Roma; *Dalla città dolente. Colpa, pena, liberazione attraverso le visioni di Dante* nel 2009; *Viaggio all'Isola di Sakhalin* da Cechov nel 2010; nel 2011 è stato realizzato il film *Cesare deve morire*, con regia cinematografica di Paolo e Vittorio Taviani e la regia teatrale di Fabio Cavalli. Il film testimonia la messa in scena dello spettacolo *Giulio Cesare* di Shakespeare, recitata dai detenuti di Rebibbia ed è stato

²³ *Ibidem*.

vincitore di molti premi cinematografici nel 2012 tra i quali l'*Orso d'oro* al Festival di Berlino; 5 David di Donatello tra i quali *Miglior Film* e *Miglior Regia*; *Premio del pubblico* ai Philadelphia Film Festival.

[...] è la prima volta che si “usa il carcere” dandone l'immagine di luogo produttore di cultura. È la prima volta che al grande pubblico viene mostrato come i detenuti possono sfruttare il proprio tempo per partecipare alla creazione di un prodotto artistico. [...] in questo film l'incontro tra cinema e carcere assume una veste nuova e di quest'ultimo si dà una immagine poco conosciuta e realistica di quella che è la vita all'interno del carcere di Rebibbia. [...] i fratelli Taviani, affascinati dal lavoro che Cavalli fa da anni, hanno ripreso la tecnica espressiva del regista, condividendo che la deformazione dialettale delle battute non immiserisce in alcun modo il tono alto delle tragedie, anzi regala loro una nuova verità. [...] I Taviani hanno realizzato come gli attori-detenuti riescano ad entrare in confidenza con il proprio personaggio attraverso una lingua a loro familiare, la scelta del dialetto avvicina gli attori ai personaggi e li fa percepire al

pubblico profondamente veri. Con questa pellicola il carcere è passato dalle pagine di cronaca nera dei giornali a quelle dedicate alla cultura e questo è uno dei risultati più alti ai quali può ambire un sistema penitenziario improntato al principio rieducativo della pena ²⁴.

Nel 2013 viene creato lo spettacolo *Nuvole e Nebbia* da Aristofane; nel 2014 viene rappresentato *Arturo Ui - Brecht a fumetti*, tratto da Arturo Ui di B. Brecht (fu, per chi scrive, l'occasione di assistere all'elaborazione dello spettacolo, proprio in occasione del Laboratorio Teatrale proposto agli studenti dal DAMS dell'Università Roma3 e guidato dallo stesso Cavalli. Fu un'occasione imperdibile per poter ammirare la dedizione e maestria innegabile degli operatori e la sorprendente capacità dei detenuti-attori); nel 2015 Cavalli ha allestito *Sonata a Kreutzer - Un radiodramma dal vivo* da Tolstoj. Nel corso di questo 2016 è stato realizzato il cortometraggio

²⁴ *Le Dispese dell'ISSP n. 9*, Aspetti trattamentali sperimentali, Samantha Mauro, cap. 2, p. 45.

Naufragio con spettatore, con soggetto, sceneggiatura e regia di Fabio Cavalli, in concorso nella sezione MigrArti della 73a Mostra del Cinema di Venezia, con Menzione Speciale della Giuria, e presentato alla Festa del Cinema di Roma 2016. Si tratta di un film documentario che racconta la condizione dei migranti che vivono la detenzione nelle carceri italiane. In riferimento ai dati risalenti all'anno 2012, i detenuti-attori coinvolti nei laboratori sono oltre 100, con oltre 50 repliche per un totale di oltre 30.000 spettatori esterni. La sala teatrale, regolarmente aperta al pubblico della città, è dotata di una platea di 340 posti e di un palcoscenico di m. 9x9.

Gli obiettivi fondamentali del lavoro teatrale in carcere a Rebibbia sono i seguenti: soddisfare il bisogno dei detenuti che aderiscono a questi progetti di impiegare energie in palcoscenico per ridurre l'angoscia della vita carceraria e cercare sconosciute potenzialità creative; rendere "professionale" il lavoro di palcoscenico, inquadrando la pratica teatrale nelle attività di "trattamento" al pari di quelle proposte dai programmi

educativi e scolastici; offrire ai detenuti l'opportunità di conoscere un ampio ventaglio di specializzazioni professionali - artistiche e tecniche - nel campo dello spettacolo; portare la "società civile" nel carcere e le voci del carcere oltre le mura, attraverso dimostrazioni di lavoro, spettacoli, riproduzioni video, contaminazioni con artisti ospiti. Ciò per testimoniare concretamente il valore dell'esperienza e razionalizzare allarmi sociali, pregiudizi e paure, ritrovando nel volto dell'attore, non solo il detenuto ma l'essere umano ²⁵.

A conferma del riconoscimento del ruolo centrale dell'attività teatrale rieducativa, nel 2012 si è svolto il primo seminario nazionale sulla drammaturgia penitenziaria presso l'ISSP (Istituto Superiore di Studi Penitenziari). Mentre dal 2014, ogni anno, il 27 marzo si celebra la Giornata Nazionale del Teatro in Carcere in concomitanza con la Giornata

²⁵ Fabio Cavalli, *A scene chiuse. Approfondimenti*, pubblicazione realizzata all'interno del progetto "Teatro in carcere" promosso e sostenuto dalla Regione Toscana, Corazzano, Tivillus, 2011, p. 78.

Mondiale del Teatro indetta dall'Istituto Internazionale del Teatro presso la sede UNESCO di Parigi. È la prima testimonianza concreta di attuazione del Protocollo sottoscritto il 18 settembre 2013 dal Capo del Dipartimento dell'Amministrazione penitenziaria, Giovanni Tamburino e dal presidente del Coordinamento Nazionale del Teatro in carcere, Vito Minoia (Dipartimento e Coordinamento sono affidati all'assistenza dell'Istituto Superiore di Studi penitenziari). L'intento del Protocollo è di creare, all'interno del Sistema penitenziario, aree di interesse culturale e costruire occasioni utili di reinserimento sociale al fine di realizzare alcune Scuole di Formazione professionale di Arti e Mestieri (teatrali e cinematografici) in carcere. Scuole dedite alla formazione professionale di macchinisti, elettricisti, montatori, illuminotecnici, scenotecnici, costumisti, truccatori, sartoria, ecc. i quali mestieri sono in grado di stimolare e motivare la creatività e coscienza del detenuto, per indirizzarlo nelle scelte sociali in età post-adolescenziale e/o in età adulta.

CAPITOLO 3

MESSA A FUOCO

Perché il teatro in carcere?

C'è qualcosa nell'arte,
come nella natura del resto,
che ci rassicura,
e qualcosa che invece ci tormenta, ci turba,
due sentimenti eterni in perenne lotta;
la ricerca dell'ordine, e il fascino del caos.
Dentro questa lotta abita l'uomo,
e ci siamo noi tutti, ordine e disordine.
Cerchiamo regole, forme, canoni
ma non cogliamo mai
il reale funzionamento del mondo,
è per gli uomini un eterno mistero.
L'incapacità di risolvere questo mistero,
ci terrorizza, ci costringe a oscillare
tra la ricerca di un'armonia impossibile
e l'abbandono al caos.

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, 1871

3.1 La Catarsi. Attore e spettatore/detenuto e personaggio

Catarsi:

(etim.) dal greco *kátharsis* “purificazione”,

deriv. Di *kathárein* “purificare”;

(filos.) l'azione purificatrice e rasserenante della poesia e dell'arte, purificazione;

(psicoan.) liberazione di affetti associati a un evento traumatico attraverso l'induzione del suo ricordo ²⁶.

Nella religione dell'antica Grecia, la Catarsi era originariamente il rito magico della purificazione, inteso a ripulire il corpo contaminato, visibilmente o non, da sangue o colpe.

Secondo l'enciclopedia Treccani, proprio sotto l'influsso dell'Orfismo (movimento religioso sorto in Grecia tra il 600 ed il 500 secolo a.C., intorno alla figura leggendaria di Orfeo), il concetto di Catarsi assunse un significato religioso designando particolari metodi o periodi di purgazione spirituale.

²⁶ *Dizionario Garzanti*, Catarsi

Il pitagorismo (530 a.C.) fece della Catarsi il nucleo del suo ritualismo ascetico e la intese sia come purificazione del corpo (attraverso particolari regimi dietetici) sia come liberazione dell'anima dall'irrazionale (anche attraverso l'uso della musica).

Gli stessi pitagorici avevano inoltre mostrato l'efficacia catartica della musica, che verrà tematizzata da Aristotele, secoli dopo, nella sua opera *Politica* (VIII, 7, 1342 a) osservando che coloro che siano fortemente scossi da sentimenti estremi (quali pietà, paura, entusiasmo), ascoltando melodie sacre che impressionano l'anima, ne vengono purificati o risanati.

Ma occorre citare come più antica fonte (pre-aristotelica) dell'idea di Catarsi, quei poemi omerici (750-720 a-C) di cui lo stesso Aristotele descriverà la funzione della mimesi epica. Nei poemi sarebbe fondamentale il carattere celebrativo mediante il quale Omero narra le imprese valorose degli eroi, mostrati come esseri eccezionali e divini agli occhi dell'ascoltatore, individuando la struttura del poema secondo la partizione in Proemio, Svolgimento dei fatti e Conclusione o Catarsi.

Dunque già in questo caso la Catarsi prende forma in quanto “purificazione” dello spettatore per mezzo degli atti teatrali tragici narrati da Omero.

Andando ancora in ordine cronologico, il concetto di Catarsi per i due predecessori ateniesi di Aristotele, assume diverse interpretazioni: secondo il pensiero di Socrate (470/469-399 a.C.), nella versione riportata da Platone nel *Sofista*, la Catarsi è il risultato del dialogo, quello che, secondo un susseguirsi di brevi domande e risposte, porta alla purificazione, alla liberazione da quelle croste dell'ignoranza presuntuosa nella quale l'uomo crede di possedere saperi definitivi; per Platone stesso (428/427-348/347 a.C.) il “momento catartico” inizia con il liberarsi dalle passioni più materiali, volte a soddisfare egoisticamente il proprio io, arrivando a raggiungere la “saggezza” (mondo delle idee dove domina il Bene) attraverso un processo conoscitivo. Platone intende dunque la Catarsi come purificazione non tanto dal corpo, quanto dagli eccessi del corpo. In questa chiave può essere interpretata la polemica che Platone, ancora una volta per bocca di Socrate, nella *Repubblica* (Libro XX), sviluppa contro la poesia e la

stessa tragedia che allenterebbero il controllo della parte razionale dell'anima su quella istintuale. L'emozione, l'autocompatimento, troverebbero pretesto per dilagare nell'anima proprio grazie alla contemplazione delle pene altrui rappresentate in scena o narrate dai poeti. Così il processo catartico che, come vedremo, verrà tematizzato in senso positivo da Aristotele, provocherebbe una sorta di allentamento dei freni inibitori del soggetto, trasformandosi, come estrema conseguenza, in una minaccia per il saldo equilibrio della comunità dei cittadini: la Polis.

Aristotele (384-322 a.C.) invece pose in senso positivo il tema della Catarsi in ambito teatrale, precisamente nella tragedia. Prendiamo più minuziosamente la questione della Catarsi tragica contenuta nella sua opera *Poetica* (334-330 a.C.), per poi arrivare alle teorie dei giorni nostri in relazione al teatro in carcere.

La *Poetica* in sostanza, non contiene altro che la teoria della tragedia secondo Aristotele: nell'opera si tratta della poesia e di come dovrebbero esser composti i racconti (*mythoi*) per far sì che l'opera poetica possa riuscire bene. Per Aristotele il Poeta era un uomo capace di imitare un'azione mediante la

costruzione di un racconto ben strutturato, e non solo un semplice facitore di versi.

Per Aristotele la poesia è un'arte (*techne*) che produce opere di imitazione (*mimesis*) della vita attraverso ritmo, parola e armonia.

La tragedia, attraverso la mimesi, porta alla Catarsi.

Dal punto di vista aristotelico, fondamentale componente della tragedia è la struttura di azioni ed eventi. Azioni che, attraverso una sequenza di avvenimenti che si succedono per verisimiglianza o necessità, passando dalla prosperità all'infortunio o viceversa, vengono deliberatamente scelte dal personaggio per un fine ben preciso: successo, benessere, non altro che la felicità. L'universalità del racconto tragico consiste proprio nel riuscire a rappresentare storie verosimili e vicine alla vita dell'umano. Le scelte che il personaggio compie sono condizionate dal fine da raggiungere e dal carattere del personaggio stesso, dalla sua personalità.

[...] La parte più importante di tutte è la composizione delle azioni. La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di

azioni e di un'esistenza, e dunque i personaggi non agiscono per rappresentare i caratteri, ma a causa delle azioni includono anche i caratteri, cosicché le azioni e il racconto costituiscono il fine nella tragedia, e il fine è di tutte le cose quella più importante. Ancora, senza l'azione non ci sarebbe la tragedia, mentre senza i caratteri ci potrebbe essere ²⁷.

Aristotele afferma che la tragedia potrebbe esistere anche senza caratteri (in quanto i personaggi ricevono i loro caratteri a causa delle loro azioni), ma non senza azioni. Imprescindibile è quindi l'intreccio fra azione e carattere attraverso due modi, Pierluigi Donini spiega:

L'ethos è per due modi legato all'azione: si forma dall'abitudine a ripetere continuamente certe azioni e, una volta che le abitudini si siano cristallizzate in un abito o disposizione, si può dire che il carattere di un individuo è ormai acquisito.

²⁷ Aristotele, *Poetica*, 6, 1450 a 15.

[...] l'individuo ne rimane poi vincolato: le scelte che da quel momento egli compirà saranno condizionate dall'orientamento morale che il suo carattere ha ormai assunto e l'individuo non è più padrone di controllare o mutare a capriccio il suo abito e, di conseguenza, le sue scelte; le scelte e le azioni conseguenti alla formazione dell'abito manifesteranno dunque soltanto la qualità morale connessa all'abito stesso: il carattere coraggioso compirà azioni e scelte coraggiose ²⁸.

Per Aristotele tre parti costituiscono il racconto: la peripezia, il riconoscimento e il “fatto tragico”. La prima è essenzialmente il vertice delle altre due parti, è il rovesciamento dei fatti verso il loro esito contrario (rispetto a quello apparentemente inteso); il riconoscimento è il ribaltamento più proprio dell'azione, una svolta sorprendente che risulta dai fatti anteriori per necessità o verisimiglianza; peripezia e riconoscimento

²⁸ *Guida ad Aristotele*, in A.A.V.V., a cura di Enrico Berti, Bari, Editori Laterza, 2004, pp. 341-342.

insieme creano pietà o terrore (di cui la tragedia è imitazione).

Il “fatto tragico” è un’azione che provoca dolore. I sentimenti di paura e pietà che il racconto tragico è in grado di suscitare, sono tanto più forti quanto più la storia li inciti contro l’attesa, creando così l’effetto “meraviglia” nello spettatore.

La tragedia è dunque imitazione di una azione nobile e compiuta, avente grandezza, in un linguaggio adorno in modo specificamente diverso per ciascuna delle parti, di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione, la quale per mezzo della pietà e del terrore finisce con l’effettuare la purificazione di cosiffatte passioni ²⁹.

Timore e pietà nascono nello spettatore perché egli è spinto a riconoscersi come incluso in quell’universale tipicità di azioni e caratteri che il racconto e i suoi attori costruiscono. Il tutto non per incutere nello

²⁹ Aristotele, *Poetica*, 6, 1449 b 24-28.

spettatore l'allerta che ciò che il racconto propone possa accadergli, ma con il fine di appunto «effettuare la purificazione di cosiffatte passioni». Dunque la tragedia, mediante pietà e paura, produce la Catarsi di queste emozioni.

La Catarsi è il compito che Aristotele affida all'Arte tragica, una funzione “purificatoria”, ma in quale senso? Che sia depurazione, eliminazione, purificazione, educazione delle emozioni (a seconda delle numerose spiegazioni che da secoli gli studiosi danno alla funzione della catarsi aristotelica), una interpretazione può essere chiara: paura e compassione devono essere o eliminate o tramutate in qualcosa di differente, grazie ad un meccanismo mentale che consenta allo spettatore di superare l'identificazione col personaggio della tragedia. Spiega ancora Pierluigi Donini:

Lo spettatore deve poter riconoscere che nella sequenza di eventi e azioni che hanno condotto il personaggio tragico alla rovina, c'è almeno un passaggio che poteva essere evitato e da cui dunque dovrà essere sua cura guardarsi nella vita

reale per non cadere in situazioni simili a quelle della tragedia ³⁰.

Dunque abbiamo indagato su cosa è stato in passato il senso della Catarsi e, con più attenzione, è stato esaminato il “rapporto speculare” dello spettatore nei confronti dell’attore e del dramma da lui interpretato.

Ma andiamo per ordine.

Il concetto di Catarsi non venne più ripreso dai tempi di Aristotele, o meglio, rimase per molti secoli fermo nell’ambito della tragedia greca così come l’abbiamo spiegato, fino a che non venne riproposto in ambito terapeutico alla fine dell’XIX secolo in Europa, a Vienna, dagli psicoanalisti Sigmund Freud (1856-1939) e Joseph Breuer (1842-1945). Dalla loro riflessione e sperimentazione clinica riguardo l’isteria e la cura della nevrosi, presentate nell’opera *Studi sull’isteria e altri scritti, Vol. 1* (pubblicato nel 1895), Breuer e Freud ipotizzarono che tramite l’ipnosi fosse possibile, attraverso le spontanee narrazioni di

³⁰ *Guida ad Aristotele*, in A.A.V.V., a cura di Enrico Berti, Bari, Editori Laterza, 2004, p. 347.

alcuni pazienti in stato di trance, evocare il ricordo dell'evento determinante del trauma psichico, riportandone alla luce anche l'aspetto affettivo, facendo così scomparire in modo immediato e definitivo i sintomi isterici del paziente stesso.

Freud è stato convinto di questa ipotesi finché, studiando col tempo i vari casi clinici, mise in atto un nuovo metodo terapeutico. Secondo Freud, l'eliminazione dello stato di sofferenza da sintomi isterici (considerando l'isteria come un disturbo della psiche autonoma dalle altre nevrosi quali nevrastenia, o nevrosi d'angoscia) era possibile attraverso il metodo catartico, che coinvolgeva il "transfert".

Dunque, partendo dal metodo ipnotico (per poi abbandonarlo), Freud si accorse che era possibile non solo rievocare verbalmente (attraverso il ricordo) il trauma (apparentemente dimenticato dal paziente) dal quale scaturiva l'isteria, ma soprattutto ipotizzò che ai fini della liberazione dal trauma, fosse possibile e necessario rivivere quello stesso trauma attraverso il "transfert".

Il transfert (in italiano "trasferimento") riguarda il processo di trasposizione, durante l'analisi e sulla persona dell'analista, di

sentimenti e di emozioni che il paziente ha avvertito in passato. Per Freud il transfert era strumento di indagine sui conflitti infantili e, a questo scopo, considerava necessario il superamento, da parte del paziente, della figura dell'analista, per poter giungere a una ricostruzione il più possibile attendibile di quanto avvenuto nel passato.

In questo intreccio di ruoli, Freud ripercorre con i pazienti i loro sogni, drammi interiori e ricordi «apparentemente non esistenti nel loro stato di coscienza normale»³¹. Con il metodo catartico quindi, Freud riusciva a far scaturire delle visioni, a mettere in scena con il paziente le immagini interiori della mente, ricostruendone i corpi, le voci, i volti dei personaggi, ridando vita al ricordo.

Dopo Freud e Breuer, non si può non citare lo psichiatra Jacob Levi Moreno (1889-1974) allievo di Freud e laureatosi a Vienna nel 1917. Se Freud fu il padre della psicoanalisi, Moreno fu il padre dello psicodramma e precursore dell'idea stanislavskiana di recitazione come

³¹ Sigmund Freud e Joseph Breuer, *Studi sull'isteria in Opere: studi sull'isteria e altri scritti, Vol. 1*, a cura di Musatti C. L., Torino, trad. it. Boringhieri, 1967, p. 266.

identificazione dell'attore con il personaggio. In totale opposizione ai metodi di Freud, la terapia di Moreno escludeva la psicoanalisi classica (ricordare, ripetere, rielaborare, rimuovere) o meglio, i ricordi e le reminiscenze del paziente non erano più contenuti da analizzare ma da trascendere con l'immediatezza e spontaneità dell'azione. Come spiega Giulio Gasca (nel libro *Vienna e la nascita dello psicodramma*): «Lo psicodramma è una terapia centrata sull'Atto ed è trasformazione dei vissuti, e del *là* e *allora* di un racconto, nelle sensazioni istantanee dell'*attore* nello *Stegreiftheater* (Teatro della spontaneità)». A Moreno si deve l'idea di aiutare l'individuo intervenendo sul suo sistema di relazioni interpersonali, il "tele" (termine che, secondo il dizionario dello psicodramma, Moreno utilizza per indicare "l'unità sociogenica che serve a facilitare la trasmissione della nostra eredità sociale." Il tele costituisce la struttura primaria della comunicazione interpersonale, è il principale strumento del processo terapeutico e dell'incontro tra le persone), a differenza di Freud che utilizzava come già citato, il "transfert". Con l'invenzione dello psicodramma Moreno fa entrare nella

psicoterapia i metodi “attivi” dei quali fanno parte il linguaggio del corpo ed una regia terapeutica basata sul fare oltre che sul dire, al fine di liberare il paziente da alcuni stati patologici della mente. Invece di curare ogni singolo paziente all'interno di uno studio medico, Moreno si convince che la terapia possa funzionare attraverso l'interazione sociale all'interno di un gruppo. Egli incoraggia i pazienti a sviluppare le loro capacità per arrivare a comprendere gli aspetti della propria realtà psicologica ed esistenziale. Nei primi decenni del '900, Moreno comprese le potenzialità terapeutiche del teatro e, col manifesto *Invito ad un Incontro* (1914) e la fondazione del “Teatro della spontaneità” (1921), provò l'inversione dei ruoli tra platea e palcoscenico, invitando gli spettatori a mettere in scena prima la cronaca quotidiana della loro città, i ricordi della propria giornata e poi la realtà personale. Scopre così come un'ampia rete di relazioni e di comunicazioni provenienti da più persone (il pubblico, gli attori, la cronaca, il teatro, il medico, il paziente) possano essere l'ingrediente principale dello psicodramma, insieme al racconto autobiografico di ogni partecipante, chiamato

a creare il copione improvvisato, il ruolo, l'azione: rappresentare la propria storia recitando i ruoli presenti nelle trame della propria esistenza.

Moreno scopre la psicoterapia di gruppo e il gruppo stesso come co-protagonista della terapia. L'allestimento scenico è rapido: Moreno usa materiale di una scena teatrale (inesistente in un set duale classico) [...] Un racconto e la sua rielaborazione, se verbalizzata, possono creare l'insight classico tramite l'interpretazione; il racconto in scena invece, si fa azione spontanea e catarsi abreativa. Il vissuto non è modificato da un'analisi che conduce gradualmente a cambiamenti dello stile di vita [...] Per Moreno è più importante far rivivere certi contenuti piuttosto che decodificarli. L'istantaneità è totalità di sensazioni, il *qui e ora* è "storia" che si condensa negli istanti della rappresentazione. La ricerca di trasformazione avviene attraverso un lavoro sul presente. I dati della memoria sono vissuti nell'istante, in tempo reale ³².

³² Mario Vigliano, *Vienna e la nascita dello psicodramma*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 46-47.

Attraverso lo psicodramma viene stimolata l'integrazione catartica che comprende la catarsi abreativa (ovvero la liberazione di emozioni a lungo contenute o negate e rievocate dal soggetto) e la catarsi di integrazione che si riferisce al graduale lavoro di ristrutturazione del campo percettivo nel corso dello psicodramma e che consente l'*insight* (dal tedesco *einsicht*: l'intuizione e la consapevolezza dei propri sentimenti, emozioni e moventi del proprio comportamento).

Dunque, in ambito terapeutico, è l'attore/paziente che sperimenta la catarsi, non più lo spettatore.

Da questo spunto, si può già cogliere la suggestione di una qualche relazione fra l'approccio analitico della cura e la funzione che può assumere la pratica teatrale come risorsa importante nella mitigazione del disagio e/o del trauma in atto per chi vive in stato di detenzione. D'altra parte, l'analisi più recente degli effetti del teatro sulla personalità e le relazioni dei soggetti in stato di detenzione, può trovare altrettanto fondamento nella riflessione sul metodo psicoanalitico, quanto ne trovi e, in modo innovativo, sugli studi nel

campo delle neuroscienze. Fu in ogni caso Moreno a spianare la via: uno dei suoi contributi sostanziali è l'aver concepito che un soggetto potesse diventare agente terapeutico per un altro soggetto, fondando così la sua concezione della psicoterapia di gruppo proprio sulla funzione terapeutica della relazione. E' tramite la relazione che si può stabilire, secondo la visione di Moreno, un rapporto di reciprocità nel quale ognuna delle parti coinvolte riesce ad immaginarsi e a sentirsi nei panni dell'altra. In tale modo si realizza l'incontro, il ritrovarsi, l'essere in contatto fisico, il vedersi ed osservarsi, il condividere, l'amare, il comprendersi, il conoscersi intuitivamente attraverso il silenzio o il movimento, la parola o il gesto.

Se si confrontano alcuni dei vari metodi di approccio adottati dai conduttori/registi nelle esperienze di teatro in carcere (citati nel secondo capitolo), notiamo che si basano, esplicitamente o meno, effettivamente su questa concezione di rapporti interpersonali tra i detenuti.

Senza spingerci ad affermare che le esperienze di teatro in carcere possano rappresentare totalmente uno sviluppo della moreniana

psicoterapia di gruppo, è però indubitabile che la situazione teatrale applicata al trattamento penitenziario crea un terreno comune dove i partecipanti (nel nostro caso i detenuti) si incontrano, si conoscono, si legano l'uno all'altro nella ricerca di sé e nell'essere totalmente coinvolti, in senso fisico e mentale, nell'esperienza teatrale. Il contesto teatrale non è solo una cornice ma esalta le potenzialità di ogni individuo e il suo flusso di ricordi nella costruzione del personaggio affinché, in ultima analisi, detenuto, personaggio e spettatore possano incontrarsi nel vortice della propria vita, sullo stesso terreno, attraverso l'arte.

Da Moreno ai giorni nostri, la riflessione sulla funzione terapeutica del teatro non si è mai esaurita.

Ma è ancora possibile nel teatro di oggi dare vita alla Catarsi in senso classico, così come fondata nella *Poetica* di Aristotele?

A dimostrazione di ciò che il Teatro in Carcere è stato (dal XX secolo) ed è in grado di fare oggi, occorre riflettere sull'ipotesi che non solo la Catarsi sia possibile nei confronti dello spettatore, ma anche e specialmente, nel detenuto-personaggio.

Come abbiamo ricordato nel capitolo precedente, dalla metà del 1900 in Italia, il teatro entra nel contesto del disagio sociale e all'interno di istituti penitenziari, istituti penali minorili, ospedali psichiatrici giudiziari. In luoghi come questi, il senso antico della Catarsi sembra ravvivarsi.

Precedentemente è stata introdotta l'idea di una funzione terapeutica e sostanzialmente educativa del teatro in carcere: s'è accennato al fatto che la parola "educare" derivi dal latino "*e-ducere*": la particella *e* sta per "fuori", *ducere* sta per "trarre, condurre", tirare fuori ciò che si ha dentro e quindi, almeno per allusione o ipotesi, liberare.

Proviamo a descrivere quali siano i modi nei quali il teatro in carcere possa educare e in quale senso possa liberare.

Nel caso del teatro, la catarsi agisce in funzione di liberazione momentanea dalla prigionia mentale e fisica nella quale è costretta la persona detenuta. Il risultato catartico potrebbe determinarsi mediante un forte coinvolgimento dell'immaginazione del detenuto-attore, nella costruzione della psicologia e della fisicità del personaggio che

viene chiamato ad interpretare, ed anche nel momento della spettacolarizzazione in scena.

Dobbiamo ancora domandarci se si stia parlando di teatro in carcere come atto terapeutico o come catarsi artistica.

L'individuo si libera (per quanto possibile, e certo temporaneamente) dalla sua dimensione mentale reclusa, che consiste nel vivere sempre lo stesso spazio ristretto e unico, con le stesse persone, nella staticità del proprio corpo e mente, nello scorrere inesorabile del tempo ciclico, nell'incomunicabilità verbale.

Questa sorta di purificazione mentale è già di per sé, probabilmente, atto terapeutico. Ma non sembra esserci contraddizione fra questo e l'idea aristotelica di una catarsi mediante il processo artistico innescato nella rappresentazione. Per approfondire il tema occorrerà tenere ferma questa idea di duplicità del processo catartico, provando ad invertire i ruoli (come fece Moreno): la catarsi, secondo l'ipotesi che vogliamo sviluppare, non è più intesa come atto di purificazione dell'anima dello spettatore, bensì, e contemporaneamente, come catarsi per l'interprete: il detenuto-attore.

Se per Aristotele la poesia era un'arte (*techne*) che produceva opere di imitazione (*mimesis*) della vita attraverso ritmo, parola e armonia e la tragedia, composta da quest'ultime (attraverso la *mimesis*) portava alla catarsi, il teatro attuale, nel suo svolgersi nel contesto penitenziario, crea probabilmente un atto imitativo della vita. E come non poter considerare il carcere come l'archetipo della vita stessa?

Spesso l'attore-detenuto ritrova nei personaggi dei drammi che interpreta il coinvolgimento dell'anima e del carattere del personaggio stesso: un processo di rispecchiamento attraverso l'immedesimazione. A tal proposito, riporto un esempio di prassi teatrale in carcere riguardo la scelta dei testi, del regista Fabio Cavalli:

Le opere che ho scelto per le rappresentazioni in carcere provengono dai più diversi autori classici e moderni. Tale scelta ha sempre avuto a che fare con i possibili riferimenti ai tempi fondamentali dell'agire e patire degli uomini sul palcoscenico della vita. In *Napoli Milionaria* di Eduardo è centrale il tema della morale e della rettitudine nel

tempo del disordine sociale dettato dalla guerra e dalle disperate strategie di sopravvivenza degli uomini e delle donne. Nella *Tempesta* di Shakespeare dominano i temi del perdono, della riconciliazione, della libertà. Nell'*Amleto* è centrale il problema del rapporto fra vendetta e giustizia. Nell'*Inferno* di Dante emerge, come è ovvio, il problema del rapporto fra colpa, pena, espiatione, nel profondo di quel luogo immaginario che tanto assomiglia ad un carcere. Nella *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj ho creduto di poter evidenziare il tema della violenza di genere, della colpa, del rimorso. Nel *Giulio Cesare* shakespeariano è emerso il grande tema della congiura, dell'amicizia violata dal tradimento imposto dalla superiore ragione dello Stato di diritto di fronte all'impulso tirannico del dittatore. Nella *Guida dell'Ermitage* di Herbert Morote si sviluppa magnificamente il tema della forza dell'immaginazione e dell'arte come antidoto alla brutalità dei conflitti. Nella *Resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht, pubblico ed interpreti fanno i conti col paradosso vero del teatro: sottoponendo a critica la violenza che si esplica nella storia, gettiamo luci sinistre sulla nostra stessa condizione personale. Nelle *Nuvole* di Aristofane emerge il tema dell'avidità,

dell'ipocrisia, della falsa coscienza. [...] Quello che conta è che i tempi proposti dalle opere e dagli spettacoli abbiano sempre avuto un addentellato con il contesto, sia quello degli attori che quello degli spettatori. [...] L'insensatezza del mondo, quel suo essere un "delirio di un pazzo" che dura il tempo dell'alzata del sipario sulla nostra breve vita, pare possa riscattarsi per un momento, all'alzata del sipario sulla scena. Messa così, la questione ritorna alla sua origine e si risolve nell'idea citata della catarsi³³.

Ancora a proposito della scelta dei testi, secondo Cavalli non è sufficiente che l'attore si liberi del proprio dramma. L'effetto terapeutico/catartico è relativo all'opera artistica come sua conseguenza; come ricaduta dell'atto d'arte sulla mente e sulla vita stessa del detenuto-attore. Proprio per questo, sostiene Cavalli, il prodotto artistico deve essere "alto" (come nelle opere rappresentate da lui stesso ma anche, come abbiamo già descritto nel secondo capitolo, nelle opere scelte da altri

³³ Fabio Cavalli, *Teatro, Carcere Gnoseologia, Neuroscienze*, Master Diritto Penitenziario e Costituzione, Roma, 2016, pp. 12-13.

registi nelle varie carceri italiane). Ciò anche per mitigare il rischio che l'esibizione teatrale esalti eccessivamente l'individualità dell'interprete, esaltando le personalità più forti che spesso sono prevalenti tanto nel lavoro del laboratorio quanto nello stesso contesto detentivo e nella gerarchia criminale. Per cui, per evitare l'insorgere del problema, è fondamentale (sostiene il regista) la riflessione profonda e condivisa dell'opera da rappresentare e l'equilibrio nella distribuzione dei ruoli, evitando protagonismi ed esibizionismi, a vantaggio dell'idea di una comunicazione di intenti positivi e del consolidamento del gruppo di lavoro. Ancora Cavalli a proposito della scelta di un "alto prodotto artistico" per gli attori-detenuiti:

[...] è necessario affrontare argomenti di altissima problematicità etica, morale, politica; quella che i grandissimi poeti riescono a rendere accessibile e piacevole: quel desiderio di virtù, che se viene *proclamato* con la retorica insopportabile dei pedanti, è indigeribile; viene completamente rifiutato, sia dagli attori che dal pubblico. Per questo ci serve del

kalòs, la bellezza del verso, per riscattare la negatività dell'oggetto. Anche Leopardi diceva (cito a memoria): "io provo a comunicarvi che ciò che vi procura dolore mentre lo vivete, diviene emozione nella sua rappresentazione letteraria". Forse è un altro modo di parlare di catarsi ³⁴.

Inoltre non è un caso se ci è capitato di leggere spesso e volentieri il nome di Shakespeare tra gli autori di opere utilizzate dai vari registi nelle carceri. Sempre seguendo il pensiero di Cavalli, le opere shakespeariane funzionano all'interno del carcere perché non contengono mai personaggi secondari, tutti sono persone, nessun personaggio ha la meglio sull'altro, né ha valore maggiore o minore. Shakespeare con la sua capacità di argomentare sull'essere umano, diventa lo strumento principe per affrontare i sentimenti umani e le loro contraddizioni. Nel detenuto avviene dunque una trasformazione, potremmo dire,

³⁴ Fabio Cavalli, *Catarsi, dalla polis al penitenziario*, Intervista di Enrico Di Fabio in *Leussein*, 2015, www.leussein.eurom.it/intervista-fabio-cavalli/

contemporaneamente catartica e terapeutica. Due aspetti fondamentali da esercitare sono, per favorire il processo di rinascita mentale del recluso, la memoria e il dialogo: far riemergere, tirar fuori i ricordi dal passato per poi costruire pensieri e immagini nuove (in questo è importante l'impiego dell'immaginazione) che consentano di confrontarsi con il passato e di proiettarsi verso il futuro. La creazione di uno spettacolo è un'impresa collettiva, provoca forme d'interazione (liberandosi dalla propria prigione mentale) aiutando a ricordare percezioni e sentimenti oscurati dall'alienazione carceraria e facendone scoprire di nuovi. In questo caso sembra inevitabile affermare che agisca l'influsso della catarsi psicoanalitica di Freud per la terapia del ricordo e quello di Moreno sull'efficacia della terapia di gruppo.

Il teatro, più di altre attività rieducative, permette ai detenuti di confrontarsi su un terreno in cui i ruoli non sono più determinati dalle loro esperienze passate fuori il carcere ed è (insieme alla collaborazione di operatori e registi) lo strumento con cui vengono attenuati stili e costumi propri dell'agire deviante. Il detenuto apprende che questo tipo di arte

giova alla sua liberazione mentale, per poter sopravvivere in carcere (fino a che rimarrà), ma poi eventualmente anche fuori. Il teatro sembra offrire validi strumenti di conoscenza, come aspetto essenziale per la rieducazione e risocializzazione nell'esecuzione della pena. Il teatro produce autoconsapevolezza e auto percezione, determina maggiore capacità comunicativa, l'azione scenica è un elemento per consolidare percorsi socializzanti, il collaborare in gruppo può costituire una concreta opzione terapeutica individuale e collettiva favorendo un percorso di maturazione e crescita personale e supportando un positivo reinserimento sociale, finalizzato anche alla riduzione di recidiva. Potremmo ipotizzare che la catarsi che agisce nell'esperienza teatrale per il detenuto-attore sia una sorta di ibrido di catarsi filosofica, socratica, psicoanalitica, psicodrammatica ed estetica.

Ora passiamo invece al tema dell'esperienza catartica dello spettatore che assiste alla rappresentazione del detenuto-attore.

È una questione irrisolta e non facilmente circoscrivibile, ma possiamo dire che, in questo caso, la catarsi moderna abbia a che fare

contemporaneamente sia con l'aspetto estetico che etico.

Partiamo, secondo il ragionamento di Cavalli, da una poesia di Lucrezio e dalle considerazioni a tal proposito, del filosofo Hans Blumenberg tratte dal saggio *Naufragio con spettatore*

Suave, mari magno turbantibus aequora
ventis
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda
voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere
suavest ³⁵.

Di cui la traduzione letterale:

È dolce, mentre la superficie del vasto
mare è agitata dai venti, contemplare da
terra la gran fatica di altri;
non perché il soffrire di qualcuno sia un
piacere lieto, ma perché è dolce capire da
che sventure sei esente

³⁵ Tito Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 1-4.

Blumenberg scrive: «La gradevolezza dello spettacolo non sta certo nelle pene di un altro, ma nel fatto di godere il proprio imperturbato punto di vista»³⁶. Lo spettatore che scappa al naufragio può poggiare i piedi su un terreno solido e dall'alto della sua posizione guardare quanto lontani da lui siano i turbamenti, gli affanni e quanto egli sia immune dal mare in tempesta. Il naufragio, la tempesta, la natura di cui la società umana fa parte, incombono come pericolo, minaccia, fragilità: componenti alle quali la vita umana è quotidianamente esposta. Il saggio (in quanto spettatore distaccato, e la cui distanza dall'oggetto Robert Landy chiamerebbe “distanza estetica”), è sereno di fronte al gioco di creazione e distruzione, dinanzi allo spettacolo quotidiano di vita e di morte che la natura mette in scena.

Nel suo *Naufragio con spettatore*, l'analisi della metafora del naufragio che Hans Blumenberg propone, consiste nel dualismo di reazioni che l'umano acquisisce dinanzi la scena: rimanere

³⁶ Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore - Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 51.

indifferenti (spettatori) o prendere emotivamente parte al fatto, compatire il naufrago, immedesimarsi (protagonisti). Seguendo l'interpretazione che l'abate Galiani (in una lettera del 1771 dove contesta un articolo di Voltaire rispetto all'immagine del naufrago di Lucrezio) propone dell'idea di naufrago in senso lucreziano, Blumenberg trae la conclusione che dimensione estetica ed etica, nel teatro, risulterebbero svincolate.

Il pericolo viene recitato, la sicurezza è quella di una tettoia. Trasferito dal mare al teatro, lo spettatore di Lucrezio viene sottratto alla dimensione morale, è diventato spettatore "estetico"³⁷⁻³⁸.

Differentemente pensava Voltaire, che vedeva lo spettatore come colui che accorreva allo spettacolo non altro che per pura curiosità. Blumenberg scrive a proposito del pensiero di

³⁷ Ivi, p. 65.

³⁸ «Come se il teatro svincolasse l'estetica dall'etica nella quale la vita immerge l'uomo...» avrebbe ribattuto Cavalli in classe, durante una sua lezione tenuta al DAMS.

Voltaire:

[...] lo spettatore non è più la figura di una esistenza d'eccezione del saggio ai margini della realtà; è diventato esponente di una di quelle passioni che animano la vita e nello stesso tempo la minacciano. [...] L' estraneità dello spettatore non è quella della contemplazione ma quella di una curiosità bruciante ³⁹.

Un'altra teoria sulla catarsi (moderna) è quella di Michele Alessandrelli, il quale la vedrebbe realizzabile in chiave aristotelica, solo con un ritorno dell'uomo contemporaneo al rapporto umano con il divino. Scrive Alessandrelli

Perché sia possibile catarsi nel senso in cui ne parla Aristotele bisogna che l'intrigo tragico dispieghi il suo significato su due piani, il piano umano e quello divino, e che quest'ultimo, il piano divino, finisca con l'assorbire il piano umano al suo interno imponendo una verità che può

³⁹ Hans Blumenberg, Op. cit., p. 60.

determinare o la caduta [...] o obbligarlo a una completa ridefinizione di sé ⁴⁰.

Alessandrelli analizza la catarsi aristotelica partendo dal concetto di svincolamento dall'intrigo della tragedia che lo spettatore assume (con la sua "distanza estetica") di fronte alla scena che assiste.

La distanza del lettore o spettatore dal protagonista diviene allora un ingrediente essenziale della catarsi tragica. [...] Io sono in grado di comprendere cosa sta succedendo al tal personaggio tragico e questa comprensione è subito intonata secondo pietà o paura. Lo spettatore è tuttavia svincolato [...] ossia non è radicato nell'esperienza viva di chi si trova nella morsa dei fatti che la tragedia mette in scena ⁴¹.

Il protagonista-eroe tragico di cui si sta parlando e nel quale lo spettatore si rispecchia,

40 Michele Alessandrelli, *Catarsi tragica*, http://www.chaosekosmos.it/pdf/2008_01.pdf, p. 13.

41 Ivi, p. 5.

dice Alessandrelli, è colui che non ha più scampo, devastato dalla resa dei conti con le sue azioni, colpito, sovrastato, quasi perde la ragione (quasi sembra la descrizione del detenuto-attore). L'eroe (aristotelico) vacilla nella sua tragedia, ma è eroe perché, nel bene e nel male, si distingue dalla moltitudine e perché è sua stessa prerogativa trovare un senso di fronte all'ineluttabile (quasi sembra la descrizione del detenuto-attore che deve "fare i conti" con il personaggio che interpreta). Non tocca allo spettatore (che si pone comunque la domanda), ma tocca al personaggio trovare la risposta sul senso della propria sconfitta, rappresentando l'emblema dell'agire umano, è il prescelto, è colui che solleva lo spettatore dal dolore di dover decidere sul da farsi, all'interno del dramma.

A questo punto Alessandrelli pone la catarsi dello spettatore sul concetto divino-umano:

Lo spettatore sa collocare nell'ordine superiore della volontà del Dio la sofferenza dell'eroe poiché ha una visione d'insieme dell'intrigo che l'eroe non può avere. In questo consiste la catarsi, in un alleggerimento di pietà e paura in quanto

diluite e sciolte in una visione d'insieme
[...] della realtà ⁴².

Per concludere, diciamo che la catastrofe, la tempesta è da intendersi sia in chiave naturalistica che esistenziale. Stare sulla scogliera vuol dire sia sfuggire ad una burrasca o a morte certa, ma in questo caso, vuol dire anche rifugiarsi nei mondi metafisici della filosofia che salvano l'uomo (saggio) dalla deriva e dal naufragio della vita. Mentre la navigazione, l'immedesimarsi diventa per lo spettatore un atto di curiosità. Anche rintanato nel suo rifugio, contemplando la realtà da una platea, non può evitare di viverla, non può evitare il proprio destino di essere morale e sociale.

È anche importante sottolineare che quella scogliera del mondo filosofico (la visione trascendentale del saggio) che “sottrae l'uomo dalla deriva”, così come funziona per lo spettatore, può funzionare anche per il detenuto che rappresenta il suo personaggio?

⁴² Ivi, p. 13.

Forse è anche lui “il naufrago”, che si rifugia nell’arte, nel teatro, sulla scogliera, proprio dove magari c’è una catarsi, una esperienza di purificazione ad attenderlo.

Si può quindi supporre che si crei così questo gioco di “specchi catartici” direi, che riflettono le immagini dei liberi e dei reclusi, in modo diverso sì, ma attraverso lo stesso terreno comune dell’arte. L’arte come esperienza vissuta potrebbe essere uno specchio di intermediazione reciproca, dove l’uno (il libero) fa da riflesso all’altro (il recluso). Credo sia inevitabile questa reciprocità, la quale avviene quando ognuno diventa, a sua volta, il personaggio della mimesi della propria esistenza. Il detenuto nella maggior parte delle rappresentazioni inscena, attraverso il proprio ricordo e immaginazione e la mediazione del personaggio rappresentato, momenti di vita realmente vissuti che riemergono attraverso la mimesi (filtrati dalla poetica).

Nel mondo del rispecchiamento che avviene tra il palcoscenico e la platea, lo spettatore, a sua volta, diventa personaggio, dal momento che lascia cadere il proprio pregiudizio e intermedia, sullo stesso terreno dell’arte, una nuova relazione con persone (detenuti) che

apparentemente non hanno nulla a che fare con lui. Egli, tuttavia, si rende conto di assistere alla mimesi di una possibile propria vita (ma che per fortuna non tocca a lui) e quindi già in questo modo oltrepassa la soglia dal proprio mondo libero verso il mondo comune con il recluso. Da questa dimensione di esperienza, si tende ad identificarsi con l'attore-detenuto, fino ad interrogarsi su cosa provi il recluso mentre racconta di sé. Fino a domandarsi cosa farebbe lui, lo spettatore, se si trovasse al posto dell'attore. Se fosse lui l'interprete, ad esempio, del ruolo che l'attore (detenuto) sta recitando: alludo, per esempio, al caso del detenuto-attore che recita un canto di Dante (come nel recente spettacolo *Dalla città dolente*, diretto da Cavalli al teatro del carcere di Rebibbia) interpretando i temi del peccato e della pena a proposito di accidia, ira, lussuria... Immaginando, lo spettatore, che quell'attore ammirevole per talento e maestria nel dire il verso, non sia altro che un uomo magari condannato proprio per aver commesso reati inerenti a peccati danteschi.

Ed è qui, forse, che lo spettatore diventa personaggio, riflettendosi con e nel detenuto.

Per curiosità? Per compassione? Per sua etica, di fronte all'atto estetico?

Chi è allora l'attore? Chi lo spettatore? Sembrerebbe che l'uno causi la catarsi all'altro, con esiti certamente differenti, sì, ma prima o poi tutti quanti, liberi e reclusi, fanno i conti con i propri mostri, con la propria burrasca, con il senso della propria esistenza. È lo spazio del teatro che li accoglie, platea e palco diventano spazio stesso della vita che rappresenta se stessa.

E' proprio nel teatro in carcere che si permette l'incontro-scontro di questi quesiti esistenziali. Potrebbe sembrare azzardata la teoria su questa ricerca, ma allora, se il rispecchiamento catartico causa un doppio personaggio, una doppia reazione, potrebbe essere il teatro in carcere una nuova e delicata realizzazione di quel "teatro e suo doppio" tanto voluto e immaginato da Antonin Artaud all'inizio del Novecento?

Restano le domande e qualche ipotesi in risposta, ma non esiste una vera e propria definizione, o non ancora, per questo tipo di dualismo catartico. Ma sembrerebbe, in effetti, improbabile evitare l'incontro tra i mondi

dell'etica e dell'estetica nel caso della catarsi agente nel pubblico del teatro in carcere. Concludo questa parte della riflessione, con la citazione tratta da uno scritto di Jacob Levi Moreno, del 1914, che credo esprima in modo alto e poetico quell'attuale gioco di specchi tra detenuto-attore e spettatore, fino a qui trattato con gli strumenti della riflessione analitica:

Un incontro a due: occhi negli occhi, volto nel volto. E quando tu sarai vicino io prenderò i tuoi occhi e li metterò al posto dei miei e tu prenderai i miei occhi e li metterai al posto dei tuoi, allora io ti guarderò coi tuoi occhi e tu mi guarderai coi miei.

Così anche la cosa comune invita al silenzio e il nostro incontro rimane la meta della libertà: il luogo indefinito, in un tempo indefinito, la parola indefinita per l'uomo indefinito ⁴³.

⁴³ Jacob Levi Moreno, Manifesto *Invito ad un incontro*, 1915

3.2 *Tempo-ritmo, parola e spazio teatrale, “dentro albe meccaniche”*⁴⁴.

In questo capitolo tenterò di proporre un confronto. I termini sono: gli elementi di cui la pratica teatrale di inizio '900 si è nutrita maggiormente, ovvero il “tempo-ritmo”, la “parola” e lo “spazio”, così come sono stati organizzati sulla scena teatrale; e quegli stessi elementi, così come sono organizzati e vissuti sulla scena teatrale penitenziaria, all'interno di quelle “albe meccaniche” in quanto giornate “organizzate” e costituite dalla inesorabile ciclicità del tempo, dall'afasia e dalla restrizione dello spazio, nel giuoco di ordini e freni che inevitabilmente determina la meccanicità⁴⁵ della vita carceraria.

44 Estratto dal brano *Albe meccaniche* del gruppo musicale italiano Subsonica, 1999.

45 Per il termine “meccanicità” rimando al pensiero di Georges Ivanovič Gurdjieff tratto dal testo *La quarta via. Discorsi e dialoghi secondo l'insegnamento di G. I. Gurdjieff* (Roma, ed. Astrolabio, 1974) di Petr Dem'janovič Ounspenskij.

G. parla della “meccanicità” dell'umano in generale che consiste nell'agire senza coscienza e consapevolezza, senza fare alcun

Come linea guida seguiremo una citazione di Cavalli

Il carcere è un luogo di deprivazione sensoriale, emotiva, affettiva, intellettuale. La pratica teatrale opera una profonda modificazione dei ritmi della vita intramuraria. Ecco i campi di intervento del teatro: 1) creare una scena alternativa a quella della vita quotidiana – un nuovo Mondo; 2) spezzare l'immobilità psico-fisica imposta dalla reclusione – Espressività Gestuale; 3) trasformare il tempo ciclico dell'abitudine compulsiva in Tempo "altro" – Ritmo, Armonia; 4) ampliare lo spazio ristretto attraverso l'uscita dalla cella e l'ingresso nella sala teatrale, ed anche attraverso l'apertura

tipo di sforzo nella direzione dell'auto-riflessione e dell'auto-osservazione (che invece il detenuto per fortuna, nella pratica teatrale, è costretto a fare). Per G. l'uomo è una macchina e tutto in lui accade meccanicamente e senza vera coscienza, in base agli stimoli esterni. G. parla dell'uomo libero, delle sue emozioni, i suoi pensieri e le sue azioni, ma l'uomo detenuto (seppur in condizioni diverse) agisce sullo stesso campo. Si intravede così la condizione di prigionia dell'uomo paragonandola, nel nostro caso, all'uomo detenuto e al suo status mentale. Per G. se l'uomo non comprende di essere prigioniero, non può voler "evadere" e sentire la necessità di un reale cambiamento.

spaziale che la drammaturgia offre all'immaginazione – lo Spazio; 5) riempire di parole nuove il silenzio e l'afasia carceraria – il Linguaggio; 6) illuminare l'ombra cupa del carcere attraverso la potente luce della ribalta, modificando così la Percezione Emotiva di sé e del mondo circostante ⁴⁶.

Il carcere è il luogo dell'immobilità temporale, mentale e fisica.

Il tempo-ritmo del detenuto si scandisce trascorrendo all'interno di camere di pernottamento, spesso anche venti ore al giorno in una cella di pochi metri quadri. Il tempo in carcere (luogo di deprivazione sensoriale) è composto da una ciclicità insormontabile che provoca, nella persona detenuta, la perdita di senso del tempo. Il tutto finché la ritmica (penitenziaria) non viene interiorizzata dal recluso, facendo anche in questo modo) entrare quest'ultimo nella meccanicità temporale.

⁴⁶ Fabio Cavalli, *Teatro, Carcere Gnoseologia, Neuroscienze*, Master Diritto Penitenziario e Costituzione, Roma, 2016, p. 13.

Leggiamo un'interpretazione del tempo-ritmo
shakespeariano tratta dal *Riccardo II*

Mi pare di sentire una musica. Ah! andate a tempo! Quanto è spiacevole la musica quando non si va a tempo e non si osserva l'armonia: e così è nella musica della vita umana. In questa musica che sento ora ho l'orecchio abbastanza fino da percepire se una corda è all'ordine e se non tiene il tempo giusto; ma per l'armonia del mio Regno, al tempo mio, non avevo orecchio per capire quando non si andava a tempo! Ho sciupato il tempo e ora il tempo sciupa me, perché ha fatto di me il suo orologio: i pensieri sono i minuti e coi sospiri accompagnano il battere del pendolo, e appaiono negli occhi che sono il quadrante; il dito, la freccia, è sempre rivolto ad essi per tergerne le lacrime; i suoni che dicono l'ora sono gli alti gemiti che battono sul cuore, la campana: così sospiri, lacrime e gemiti indicano i minuti e le ore; ma il tempo corre portando letizia a Bolingbroke, mentre io sto qui pensando a sciocchezze, automa del suo orologio ⁴⁷.

⁴⁷ William Shakespeare, *Riccardo II*, Torino, Einaudi, 1966 (I ed. 1596), Atto V, Scena IV.

Un concetto di tempo-ritmo come coerenza o rottura dell'armonia sia sociale che interiore. Direbbe a tal proposito il critico letterario Northrop Frye «le metafore dell'armonia sono di casa ovunque si discuta di ordine sociale, e lo svanire di tale ordine si esprime abitualmente per simboli musicali»⁴⁸. Fabio Cavalli sostiene

[...] c'è una definitiva analogia in Shakespeare fra armonia musicale e, quindi, “tempo” e “ritmo” e l'equilibrio sociale. E possiamo notare, rifacendoci ancora al *Riccardo II*, che le sorti dell'equilibrio sociale e di quello individuale spesso coincidono. Riconciliarsi col tempo, fermare il tempo, riscattare il tempo mediante la costruzione di una nuova armonia, è fondamentale in carcere [...] quando il tempo è a-ritmico, quando entriamo nel tempo del disordine, della devianza, è ancora una volta Shakespeare, nel *Pericle* che ammonisce: “...sei uno strumento suonato fuori tempo, solo l'inferno può danzare un suono così stridente”. Andare

⁴⁸ Northrop Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime – Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 32.

a tempo, riscattare il non-tempo del carcere: questo è ciò che può fare la scena. E sulla scena sarebbe certo opportuno praticare proprio la musica, la ritmica, il canto. Il ritmo restituisce l'Armonia 49.

La scena teatrale tenta di riscattare questa disarmonia e discrasia del tempo penitenziario. Ma in quale modo?

Oltre al possibile concetto di tempo-ritmo shakespeariano prenderei in considerazione anche quello del “sistema” di Stanislavskij (1863-1938) con il suo approccio psicologico, in quanto pone alle basi dell'arte dell'attore il concetto dell'immedesimazione, della memoria emotiva, della reviviscenza. Nel far vivere il personaggio dentro se stesso e poi sulla scena, l'attore deve scoprire e valorizzare le proprie potenzialità in una sorta di autoanalisi che ha lo scopo di portare a compimento la “reviviscenza” e la “personificazione”.

49 Intervento di Fabio Cavalli
http://enricomariasalerno.it/CentroStudi/Formazione_e_Scuole/TeatroTempoRitmo.pdf

L'attore deve trovare dei punti di contatto tra la propria vita e quella del personaggio, scoprire delle analogie fra il sé e l'altro da sé, tali da trovare in se stesso e poi offrire al personaggio che interpreta, emozioni autentiche. La reviviscenza parte proprio dalle funzioni dell'immaginazione arrivando all'identificazione del tempo-ritmo. Tutto ciò che non è rivissuto dall'attore resta inerte, meccanico ed inespressivo.

L'identificazione del tempo-ritmo giusto secondo Stanislavskij, consiste nella logica e coerenza dell'azione fisica rispetto al sentimento a cui l'azione fisica corrisponde. Come è noto per Stanislavskij, l'azione fisica dell'attore esprime un sentimento proprio in quanto manifesta esteriormente la logica e la coerenza interiori del sentimento stesso. Citando Franco Ruffini «[...] l'azione fisica logica e coerente non è altro che l'azione fisica dotata del tempo-ritmo giusto»⁵⁰.

Sembra di poter trovare analogie tra questo esempio di metodi attoriali, proposti dal

⁵⁰ Franco Ruffini, *Stanislavskij Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Bari, Laterza, 2003, p. 69.

maestro del teatro russo del '900, e alcune pratiche che vengono adottate nel contesto penitenziario, proprio riguardo all'espressività scenica del detenuto-attore. Pratiche sceniche che potrebbero anche essere adottate inconsapevolmente dai detenuti (come qualcosa che si verifica quasi automaticamente in quel mondo così particolare), o proposte in modo non esplicito dagli stessi conduttori delle esperienze.

Occorre al detenuto riconciliarsi con lo scorrere del tempo, un tempo-ritmo che opprime ma anche (se filtrato dall'arte teatrale) redime. Altrimenti il tempo diventa aritmico e, ancora peggio dell'immobilità e dell'assenza del ritmo c'è il disordine, specchio di quel caos interiore continuo che governa ogni recluso ed è dissonante nel contesto di un carcere pieno di ordine/i. Grazie al teatro questo tempo-ritmo negativo tra le mura, diventa sul palco un modo per poter exteriorizzare sentimenti attraverso azioni (coerenti) che li rispecchino. Sull'utilizzo dell'immaginazione nell'arte abbiamo già parlato nel precedente paragrafo, per il recluso pare essere uno strumento

naturale per effettuare una fuga da una realtà spersonalizzante e diventa il moto per arrivare a un personaggio e per rendere possibile uno scatto intellettuale rispetto alla realtà vissuta.

Sul palcoscenico potrebbe offrirsi alla persona detenuta la possibilità di recuperare qualcosa della propria emotività; di svolgere un compito di penetrazione nel profondo di sé, mediante il quale superare blocchi o automatismi spesso condizionati dalla vita reclusa.

Per quanto riguarda l'esercizio della memoria si è già accennato su quanto sia utile per l'attore-detenuto rimetterla in moto. Poiché il carcere tende a cancellare l'identità (anche culturale), l'esercizio della memoria può risultare un rimedio piuttosto efficace: da un lato la si rafforza in quanto l'attività teatrale si basa inevitabilmente sul memorizzare le proprie parti o azioni; e dall'altro la memoria agisce nella reviviscenza del personaggio che si sta costruendo e che, spesso, ha qualcosa di somigliante con episodi della propria vita vissuta. Se questa specie di circuito della memoria si chiude, ciò può provocare quindi un'autoidentificazione dell'attore nel personaggio, un'immedesimazione maggiore

(proprio ciò che Stanislavskij intendeva nel suo metodo).

In questo il lavoro teatrale per il detenuto sembra davvero essere principalmente un lavoro su se stessi, quel *lavoro dell'attore su se stesso* su cui Stanislavskij ha scritto nella sua opera omonima (del 1938), un lavoro di attori provenienti da ambienti diversi, certamente, eppure che fanno i conti con loro stessi, con le proprie percezioni e autoanalisi comunemente attraverso l'arte teatrale.

L'uno (l'attore stanislavskijano) lo fa *per* diventare attore sul palcoscenico teatrale, potremmo dire che lavora su e per se stesso (poi anche per il pubblico).

L'altro (l'attore-detenuto) *nel* diventare attore sul palcoscenico, lavora e *migliora* se stesso.

Fabio Cavalli in classe parlando di questo teatro, avrebbe esordito dicendo «Noi stiamo avanti!»

Allora mi chiedo se siamo andati avanti e oltre quel teatro che lavora su e per se stesso in confronto a questo (teatro) in carcere che lavora sul detenuto, nello spettatore e per la società?

L'arte è certamente la ricerca di un canale di comunicazione e nel carcere si avverte maggiormente tale esigenza perché il contesto totalizzante limita la possibilità di comunicare dell'individuo. Comune è quell'afasia carceraria che tende a cancellare l'identità culturale del recluso e a sgretolare la lingua, l'arte del parlare. In rimedio a questo, il dialogo e/o la parola teatrale, sono fondamentali ed efficaci nel rafforzare ed arricchire l'intelletto dell'individuo, portandolo ad esprimersi sia fisicamente che mentalmente, rompendo il silenzio e riappropriandosi della possibilità di comunicare con il gesto e con la parola, sia con se stesso che poi con gli altri. Come già scritto nel secondo capitolo, in Italia spesso i vari metodi di regia del teatro in carcere sono caratterizzati (nella rielaborazione dei testi teatrali) dall'uso del dialetto. Il detenuto-attore esprime se stesso attraverso il proprio dialetto, valorizzandolo. Il testo di uno spettacolo che potrebbe sembrare interpretato in modo rude o volgare, solo perché detto attraverso un linguaggio "basso" che apparentemente svaluta l'originale lessico "alto" del poeta, se ben fatto, spesso risulta uno spettacolo di alta qualità estetica. Gli alti momenti poetici,

recitati in dialetto, spesso vengono enfatizzati e/o resi più sublimi o ilari (non dimentichiamo che nell'evasione del detenuto attraverso l'arte, c'è anche la propensione verso una "comicità sognatrice e un po' farsesca"⁵¹) o più drammatici a seconda del tipo di dialetto, della modulazione vocale o del verso. Si potrebbe dire che sul palcoscenico le parole, per chi le dice, riacquistano "vita", si inventano, si creano, si illuminano rispetto a come sono utilizzate in senso funzionale nella sopravvivenza della vita intramuraria. Senza mai tralasciare il fatto che attraverso le parole di grandi poeti, il detenuto può riuscire a trovare le parole per descrivere (e tentare di normalizzare) il proprio disagio, con la possibilità di sperimentare e/o esprimere nuovi modi di essere, rispetto all'immobilità identitaria e meccanica nella quale si trova, vivendo emozioni e sentimenti con diversi gradi di intensità e libertà durante la costruzione del personaggio.

51 Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in "Teatro e storia", Bologna, Il Mulino, n. 16, 1994, p. 51.

Di certo non è un caso che un'attività del genere sia così tanto esercitata nelle carceri italiane. Non ci si ferma solo al modo che i detenuti hanno di passare diversamente il tempo, ma ci si sofferma tanto più sulla qualità testuale del prodotto artistico (su cui lavorare in quel tempo) in quanto è strumento di comunicazione per ogni recluso e fondamento della motivazione al cambiamento personale. Un percorso di cambiamento che comprende il relazionarsi con se stessi e con gli altri, la riflessione e la rielaborazione dei propri vissuti, il riconoscimento dei propri bisogni, il recupero della propria integrità individuale.

Lavorando sia su testi di repertorio, sia su tracce di auto drammaturgia, il recluso scopre che la vita teatrale è una specie di vita parallela: dotata di senso? Sembrerebbe superflua, eppure tante volte la scena, porto franco del sé, ci ha fatto *vedere*: essa è in grado, in piccola scala, di svelare ciò che nella società appare smisurato, indecifrabile. La piccola realtà del teatro può aiutare a superare la sfiducia nelle proprie forze, il senso di

sproporzione che l'individuo prova rapportandosi alla società ⁵².

Il carcere viene spesso definito come un non-luogo dove il tempo è svincolato dallo spazio, i diversi momenti e gli atti quotidiani, che nella vita normale si svolgono in ambienti diversi e con persone diverse, qui avvengono in un luogo unico, insieme alle stesse persone.

I vari spazi in cui il carcere è suddiviso, ovvero le celle detentive, i corridoi, le sale colloqui o cortili, sono spazi privi di riferimenti con la realtà e non creano appartenenza. Ciò accade, a maggior ragione, all'interno della cella: luogo in cui entra in gioco l'intimità e la riservatezza del recluso, soprattutto nei casi di sovraffollamento e promiscuità, quando, quasi inevitabilmente, l'identità viene annullata.

La scena teatrale ridefinisce e incrementa quegli ambienti ristretti intramurari: uscendo da questi, i detenuti si formano e approfondiscono la propria cultura nella sala

⁵² Ivi, p. 50-51.

teatrale, ampliando il proprio spazio (e la propria immaginazione).

Nello spazio teatrale si illumina e si ribalta la percezione di se stessi e del mondo circostante. Si riacquisisce un'identità o se ne crea magari una nuova, migliore. Attraverso il lavoro collettivo nel realizzare un prodotto artistico, si crea una dimensione di appartenenza per i reclusi. L'appartenere all'arte, condividendola, conoscendosi, confrontandosi.

Impossibile parlare di spazio teatrale senza parlare di illuminazione, quella dei riflettori sulla scena e sull'attore, in senso pratico e metaforico. Sicuramente il riflettore influisce sulla richiesta d'attenzione e chi ci si mette sotto, l'attore-detenuto, pretende l'attenzione del mondo, si espone per trovare una centralità nella sua esistenza (carceraria) marginalizzata.

Cito di nuovo Claudio Meldolesi

[...] il teatro in carcere si rivela ambizioso e un po' malato: nascendo dall'introversione e vivendo di illusoria libertà. Ma esso vive in quanto reagisce all'alienazione, al fatto di essere subordinato, nascosto alla vista della città, animato/fagocitato dall'inesperienza.

L'uomo caduto in disgrazia qui cerca fortuna e giustizia [...] Chi sta in scena informa la vita e, se è in posizione di comando, può addirittura presiedere al suo svolgimento. [...] Interazionistico è il bisogno che porta il recluso a *res citare*, e ciò fa sì che in carcere la relazione fra teatro e vita sia coltivata da ambo i lati, l'esistenziale e l'artistico [...] 53.

Il buio è il paradigma del teatro (e non della vita, che pretende luminosità) che ha bisogno di luce per illuminare la scena, per far uscire dall'ombra un pezzo di poesia, di emozione, di riflessione su di sé, rappresentando la tragedia che, ormai illuminata, riguarda tanto il detenuto-attore, quanto lo spettatore della scena reclusa. Senza luci, l'ombra, la cupezza del carcere non viene illuminata e, senza buio, la scena sul palco non si manifesta, proprio come il teatro shakespeariano. Fabio Cavalli spiega

53 Ivi, p. 52, 53 e 58.

Shakespeare va fatto emergere dall'oscurità con discrezione. Gran parte della sua opera è notturna. Ha bisogno dell'oscuro circostante per manifestarsi. [...] Nell'ombra si svolgono le storie che narra. E i momenti diurni sono brevi parentesi fra una notte e l'altra. Notte degli amanti, notte dei delitti, delle congiure, delle vendette. L'alba è destinata alle esecuzioni capitali. Il sole per il risveglio dagli incubi, per la momentanea sensazione di essere vivi. L'Autore sa che ciò che avviene al chiaro del giorno è la banale prosa del quotidiano, mentre la poesia dell'esistenza brilla di chiaroscuri ⁵⁴.

È anche vero che il teatro può essere un faticoso ostacolo (ma in senso costruttivo), giorno dopo giorno, prova dopo prova, per colui che deve disimparare e abbandonare il negativismo della vita di prima, a cui si era aggrappato per tentare di normalizzare il disagio, la routinarietà della prigione interiorizzata, nello strazio del quotidiano tempo immobile.

⁵⁴ Fabio Cavalli, *Shakespeare in carcere. L'esperienza di Fabio Cavalli*, <http://www.stratagemmi.it/?p=4759>

La detenzione crea una sospensione del tempo vitale, ma l'arte teatrale fornisce strumenti e stimoli affinché il detenuto possa, effettivamente, cambiare vita in un processo di revisione e cambiamento (in quella sospensione).

Michele Baraldi direbbe: «il teatro rieduca al respiro, all'essere in equilibrio vitale con lo spazio e col tempo»⁵⁵.

⁵⁵ Michele Baraldi, *La Qabbalà e Antonin Artaud*, in "Teatro e Storia", n. 10, 1991, p. 10.

3.3 *Rompere gli sche(R)mi: la parola agli attori-detenuti*

«...signori miei, ma quanto mi costa questa felicità?»

Salvatore Striano in *Gadda vs Genet* regia di Fabio cavalli

«Vorrei che questo simulacro
ristabilisca nella nostra anima
quell'equilibrio che la nostra miseria perpetua,
perché tutto si svolga in un modo tanto armonioso
da far sì che voi non estorciate quella bellezza.

Tanto, fuori da questo palcoscenico,
la nostra vita si confonde con la vostra.»

Aniello Arena in *Santo Genet* regia di Armando Punzo

Quelle che seguono sono le autentiche parole dei detenuti-attori, estrapolate da interviste-video trovabili nel web, risalenti agli anni 2006-15. Ognuno di loro testimonia riguardo gli effetti del teatro sulla sua persona, nella vita attuale e nelle aspettative per il futuro. Si racconta della bellezza dell'arte, di rinascite, di aperture mentali, di cambi di scelte di vita. La maggior parte dei (allora) reclusi, attualmente ha terminato di scontare la pena (salvo alcuni ergastolani). Non solo sono liberi, ma, cosa più importante, nessuno di loro ha messo più piede dentro le carceri, se non in veste di attore o tecnico, e non ha subito nuove condanne.

Oltre ad essere attori nell'ambito teatrale carcerario, alcuni di loro hanno recitato anche sul grande schermo (spesso insieme) in film italiani degli ultimi anni, tra i più noti: *Gomorra* (regia di Matteo Garrone, 2008); *Cesare deve morire* (regia di Paolo e Vittorio Taviani, 2012); *Reality* (regia di Matteo Garrone, 2012); *Take Five* (regia di Guido Lombardi, 2014).

Queste pagine, oltre ad essere la trascrizione di brani di interviste, sono la premessa all'ultimo argomento di questo scritto, dove proverò a fare alcune ipotesi di lavoro riguardo a come l'esperienza "catartica" del teatro

concretamente sperimentato dietro le sbarre, possa funzionare, e a quali livelli, nella mente della persona detenuta. Ciò al fine di prendere in considerazione la possibilità dell'esperienza teatrale come possibile via alla diminuzione del tasso di recidiva. Il dato sull'abbattimento della recidiva che possiamo considerare in linea di massima validato, nonostante l'incertezza statistica, spinge a riflettere sul fatto che determinate condizioni ed esperienze (educativo-artistiche) attuate durante la carcerazione, possano effettivamente indirizzare il destino dei detenuti dentro e fuori (una volta scontata la pena).

Fabio Rizzuto:

«Il teatro per me è stato importante, una rivelazione. È iniziata un po' per gioco come percussionista ne *La Tempesta* e poi effettivamente ho scoperto che era una bella cosa. Entravo in scena e mi sentivo libero, anche quando ero ancora carcerato [...] e alla fine dello spettacolo la frustrazione non aumentava perché comunque sapevamo che dovevamo tornare in cella, eravamo consapevoli di quello che succedeva dopo, però quello era comunque un modo per evadere dai vari pensieri.»⁵⁶

Salvatore Striano:

«Dico “grazie” al teatro [...] se non riesco ad accettare più quel tipo di vita. Il teatro mi ha dato una coscienza e una forza interiore di reagire, ho una prospettiva e un mondo davanti, non la considero neanche come ultima spiaggia quella di ricorrere al crimine o all'illegalità, preferisco l'arte [...] Voglio portare questo spettacolo (*Gadda Vs Genet*) in tutte le carceri per far sì che alle persone possa accadere quello che è accaduto a me, mi sono illuminato, mi sono salvato la vita grazie al teatro. [...] un'altra cosa che il teatro è riuscita a fare a

⁵⁶ Fabio Rizzuto, Intervista di Michele Sciancalepore per *Retrosцена*, Tv 2000.
<https://www.youtube.com/watch?v=Xo6iQ9AvLYI>

Rebibbia: ha cambiato i ruoli. Chi è il più bravo sul palcoscenico, quello è il protagonista, quello è il “boss” artisticamente parlando. Magari sei un criminale e c’è qualcuno sotto a te, poi al teatro chi sta sotto si mette al di sopra di te, sempre artisticamente parlando. [...] a 36 anni non ho ancora capito quali sono le regole le leggi e i sacramenti delle persone che ci devono guidare, cambiano ogni secondo, non riesci a stargli appresso...per quanto mi riguarda ho smesso di essere un criminale.»⁵⁷.

57 Ivi

Aniello Arena:

«[...] del teatro in carcere mi ha colpito il suo essere sperimentale, lavora su quel che tu hai dentro, sulla fisicità: fa vedere non solo Aniello, ma altro [...] era un contatto comunicante verso le persone, quello che tu avevi dentro dovevi farlo vedere [...] è uno strumento il teatro, poi sta a noi usarlo nel migliore dei modi.»⁵⁸

«All'inizio mi sono avvicinato con curiosità, per capire che tipo di teatro era: la prima cosa che mi colpì fu, vedendo le persone che provavano, che non si trattava di sceneggiate napoletane (come intendeva lui il teatro). La prima domanda che mi aprì la mente fu “ma io fino adesso dove ho vissuto?”, da lì ho iniziato a frequentare perché mi piaceva il teatro che faceva Armando (il regista Armando Punzo, *Compagnia della fortezza*). Faceva uscire fuori quel che tu eri e man mano ti trasformava in un altro, non eri più un detenuto. Prima di arrivare a Volterra, quando sono stato condannato all'ergastolo, non sapevo nemmeno che esistesse l'inserimento per avere un'altra possibilità, per me l'ergastolo voleva dire

⁵⁸ Aniello Arena, Intervista per *intoscana.it*, <https://www.youtube.com/watch?v=whD4em0Der4>

“morire” [...] invece poi con il teatro [...] è come se io fossi nato un'altra volta, ho iniziato a scoprire cose di me che avevo dentro, sepolte, che non riuscivo a riordinare nella mia testa e nel mio stato d'animo. [...] quando si parla nel teatro, si aprono dei vortici, ci confrontiamo (nella compagnia tra il regista e i detenuti) e, quando tornavo solo, in cella, mi riconoscevo nelle cose che dicevamo e mi si apriva una mente che prima non avevo mai aperto, mi mettevo in discussione da solo, mi ponevo delle domande vedendo la vita sotto un'altra prospettiva. [...] è da un po' di anni a questa parte che non penso più di essere un detenuto, perché proprio attraverso il teatro ho capito tante cose [...] so che devo rispettare delle regole, mi devo ritirare, però è solo il mio corpo che si ritira (nella cella), mentalmente io sto fuori [...] il mio corpo, si stacca dalla mia anima.» 59.

«[...] io sono un detenuto ma faccio teatro, quindi sono anche altro. Sono Aniello che va in scena e diventa un'altra persona attraverso i personaggi, mi trasformo.» 60.

59 Aniello Arena, Intervista di Michele Sciancalepore, Intervista per *Retrosceca*, Tv2000

<https://www.youtube.com/watch?v=m5r2HsV8qzY>

60 Aniello Arena, Intervista per *Fanpage*,

<https://www.youtube.com/watch?v=cOj255d7gtc>

Carmine Paternoster:

«(parlando del film *L'intervallo*) Non mi era mai capitato di interpretare un boss, ho cercato io stesso di prenderlo con le molle, avevo anch'io paura, probabilmente, di questa maschera che m'ha messo in evidenza. [...] in carcere facemmo uno spettacolo teatrale: una sera uscimmo 13 detenuti, con la scorta. Erano 4 anni che non uscivo fuori. Poi ho fatto *La tempesta*: una tournée di due anni, siamo stati in giro per tutti i teatri d'Italia, poi ho fatto Gomorra [...] Alla fine è diventato il mio lavoro.»⁶¹

Cosimo rega:

«Io purtroppo ho un'esperienza di quasi 30 anni di carcere e posso dire una cosa: queste mura sono uno strumento micidiale per il detenuto [...] fanno abituare l'uomo a non capire il senso della sofferenza, il senso del dolore, il senso dell'amore.»⁶²

⁶¹ Carmine Paternoster, Intervista per il film *L'intervallo*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZYoemIcCDwY>

⁶² Interviste da *Amleto indagine sulla vendetta - Detenuti alta sicurezza*, per *Blob*, <https://www.youtube.com/watch?v=sarh8-0W7tA>

Carmine Rispoli:

«Il teatro qua è diventato una bella cosa perché si manifesta qualcosa dentro di noi che nella vita normale, reale, non riusciamo a trasmettere e invece con l'opportunità del teatro cerchiamo e vediamo cosa esce da dentro di noi. [...] È una cosa molto bella, istruttiva.» ⁶³.

Salvatore Pesce:

«In questo posto poter avere l'opportunità di fare teatro ti trascina, senti qualcosa dentro, qualcosa di cambiato, io sento qualcosa che pare mi cambi sempre la vita.» ⁶⁴.

Ugo De Lucia:

«Per me lo spettacolo è stata una cosa meravigliosa, io non l'ho mai fatto prima e, ti dico la verità, mi sento ancora a disagio quando salgo sul palco. Però è una bella realtà, voglio proseguire [...] voglio vedere a cosa mi porta: spero ad un futuro migliore.» ⁶⁵.

⁶³, ⁶⁴, ⁶⁵ Ivi

Umberto Truillo:

«Per me è stata un'esperienza molto importante imparare ciò che significa trovarsi lontano dalla famiglia perché attraverso il teatro ho avuto la possibilità di acquisire forza e voglia di andare avanti. Tutti i miei compagni mi hanno aiutato, recitando parola dopo parola, sono sempre stati disponibili e gentili visto che il mio italiano è molto scarso, essendo io colombiano.» 66.

Enzo Gallo:

«Sono 5 anni che insieme agli altri ragazzi faccio teatro. Questo è un luogo senza senso e, con il teatro, si ha un senso.» 67.

Carmelo Romeo:

«Con tutta onestà, devo ammettere che l'unica parte che mi ha emozionato tantissimo è il monologo di *Essere o non essere*, tradotto da me in dialetto calabrese. Questo monologo lo recito con molta passione perché fa riferimento ad alcune verità, nelle quali credo forse ognuno di noi, ci si riconosce.» 68.

66, 67, 68 Ivi

3.4 Nella mente del detenuto: ipotesi sulle neuroscienze

L'idea che il cervello possa modificare la propria struttura e le proprie funzioni attraverso il pensiero e l'attività è, credo, il cambiamento di prospettiva più importante da quando abbiamo iniziato a tratteggiarne l'anatomia e il funzionamento della sua unità di base, il neurone. [...]

La rivoluzione neuro plastica gioca un ruolo importante nella comprensione di come l'amore, il sesso, il dolore, le relazioni, l'apprendimento, le dipendenze, la cultura, la tecnologia e le psicoterapie modificano il cervello umano.

Norman Doidge, *Il cervello infinito*, Salani, Milano, 2007

A conclusione di questa analisi su alcuni aspetti importanti della problematica del teatro in carcere, vorrei parlare del “massimo grado” di funzione dell'attività rieducativa rivolta ai detenuti destinati, secondo la Costituzione e la Legge penitenziaria, ad essere riaccolti nella società, una volta scontata la pena (lasciando in sospeso il tema dei condannati alla pena

dell'ergastolo che, teoricamente, non potrebbero essere riammessi). E' proprio questo il punto ultimo (ma non meno importante) dell'argomento conclusivo del mio lavoro: tentare di ripensare tutto il percorso fin qui svolto, dal punto di vista delle neuroscienze. Ipotizzerò sulla possibile efficacia dell'esperienza teatrale in carcere, secondo il suo agire nella mente della persona detenuta. E, in particolare, domandandoci perché l'esperienza teatrale possa essere motivo dell'abbattimento di recidiva nelle persone recluse che hanno partecipato a laboratori teatrali.

Proviamo a domandarci: cosa accade nella mente di un recluso che pratica teatro? In quale modo agisce la recitazione? Perché colui che è stato un detenuto-attore, una volta tornato in libertà, commette reati molto più raramente, se non per niente? Cos'è che permette di cambiare il destino del detenuto dentro e poi fuori le sbarre, nella società?

Nei paragrafi precedenti ho cercato di "stressare" (dall'inglese *to stress the point*: porre l'accento, insistere o sottolineare la questione/argomento) l'argomento della catarsi, in ambito filosofico prima e,

psicoanalitico e teatrale poi, mentre ora passerò al campo neuro scientifico, tenendo conto del fatto che stiamo trattando di ipotesi e analisi scientifiche ancora ampiamente in via di studio e definizione, probabilmente prive di una base sperimentale compiuta, eppure rese molto interessanti da alcuni dati statistici che certamente fanno riflettere: il tasso attuale medio di recidiva nazionale si aggira attorno al 65-70%, mentre fra i detenuti che hanno compiuto un'esperienza di teatro dietro le sbarre, quel tasso scenderebbe al 10%.

Metteremo a confronto alcuni dati e proveremo a interpretarli, ancora una volta seguendo le linee guida proposte da Fabio Cavalli (sulla base delle sue lezioni) e tratti da alcuni articoli già citati e dal Ministero della Giustizia (rintracciabili nel web).

Per cominciare, propongo una trama di intrecci di parole e significati da tenere presenti, come “sottofondo”, durante la riflessione sull'ipotesi neuroscientifica circa il ruolo del teatro in carcere. I termini sono: mente, linguaggio e gioco (scenico). Proviamo a collegare questi termini nel contesto del palcoscenico penitenziario e nell'ambito

psicofisico del detenuto-attore. Domandiamoci come agiscono in esso, considerando in primo luogo quanto finora proposto riguardo all'esperienza "catartica" sperimentata dall'attore-detenuto e, nel contempo, includendo l'etimologia e/o significati (tratti da vari dizionari) derivanti dai tre termini sopra proposti.

Mente: l'etimologia della parola "mente" proviene dal latino *mens mēntis*, affine alla parola latina *meminisse* e al greco *μνῆσις*, ovvero "ricordare". La comune definizione di "mente" è: il complesso delle facoltà umane riferite al pensiero (quest'ultimo nel suo articolarsi pone centrali l'attività e la funzione dell'immaginazione, nella quale convergono tutte le operazioni mentali e la quale comunica attraverso il linguaggio) e, più specificatamente, all'attività intellettuale, percettiva, mnemonica, intuitiva e volitiva, propria dell'uomo.

Linguaggio: il significato del termine "linguaggio" si riferisce alla capacità comune a tutti gli esseri umani di apprendere una o più lingue e di servirsene per ragionare, intendersi

reciprocamente, comunicare sia oralmente che graficamente.

Nelle filosofie di ispirazione idealistica, il linguaggio è l'attività creativa dello spirito umano che si manifesta nell'esprimersi e nel rinnovarsi (sottolineo il significato di "rinnovellare" che in senso letterale vuol dire rinnovare, rendere nuovo; ma in senso figurativo può intendersi anche come ripetere una narrazione, rievocarla, ridestarla, ravvivarla) in ciascun individuo.

Gioco: l'etimologia della parola "gioco" proviene dal latino *iŏcus*: "scherzo", "facezia" (la parola "facezia" vuol dire breve racconto incentrato su un motto di spirito), o "arguzia" (ovvero prontezza, sottigliezza e vivacità nel cogliere e nell'esprimere gli aspetti delle cose). Nel nostro caso, il gioco "scenico" è un modo o tecnica di espressione, recitazione, di rappresentazione teatrale.

Le moderne discipline neuro scientifiche e la neurobiologia, si fondano nella seconda metà del XX secolo e riguardano lo studio della biologia molecolare, dell'elettrofisiologia e delle neuroscienze computazionali, le quali

permettono di studiare il sistema nervoso in tutti i suoi aspetti: come è strutturato, come funziona, come si sviluppa, il suo cattivo funzionamento e come quest'ultimo possa essere modificato.

Oggi è possibile comprendere i complessi processi agenti nel singolo neurone il quale costituisce l'anatomia e il funzionamento dell'unità di base del cervello. Il sistema nervoso emerge proprio dall'assemblaggio di neuroni che sono collegati tra loro. I neuroni sono cellule specializzate per la comunicazione: sono in grado di contattare altri neuroni e altri tipi di cellule attraverso delle giunzioni chiamate "sinapsi" che creano il cosiddetto "*network* neurale" appunto una rete neurale o un circuito di neuroni.

Queste giunzioni, spiega Norman Doidge nel libro *Il cervello infinito*, creano appunto delle connessioni sinaptiche che proprio la "terapia della parola" incrementerebbe, modificandone l'intensità (moltiplicandole) e la struttura, fino ad alterare così lo schema anatomico e le relazioni fra le cellule del cervello in determinate aree. Altre aree della corteccia cerebrale non direttamente coinvolte nell'attività linguistica muterebbero invece

attraverso l'esercizio ripetuto dell'ascolto, della visione, del movimento, dell'esperienza tattile ecc.

Questo è, secondo le teorie e le sperimentazioni neuro scientifiche, ciò che accade all'interno di un cervello "plastico".

La plasticità del cervello verrebbe dunque "resa visibile" dal gioco delle azioni che, nel nostro caso, vengono praticate sul palcoscenico e sostenute dalla facoltà che si definisce comunemente come "immaginazione".

La "produzione" dell'immaginazione è strettamente collegata all'emozione, la quale agisce come "motivante" per innescare un processo mentale che si esprime proprio nell'esperienza immaginativa: possiamo ipotizzare, secondo le principali correnti del pensiero neuro scientifico, che le emozioni siano la "risposta" alle immagini prodotte dalla mente, mentre esse vengono mediate ed esterne attraverso il linguaggio.

Il concetto d'immaginazione viene "stressato" da molti secoli. Se ne cerchiamo una definizione, notiamo che i suoi tanti significati e interpretazioni passano attraverso la più vasta letteratura nel campo della filosofia, della psicologia, della gnoseologia o della fisiologia.

Significati, questi, tutti importanti per definire la funzione dell'immaginazione.

Spiega Cavalli

Dal Rinascimento il tema della facoltà di immaginare come facoltà psico-fisica di mediazione fra mente ed oggettività reale, è stato sviluppato in tante possibili direzioni. [...] Il riferimento alla storia del pensiero sul tema dell'immaginazione è importante ai fini di questa riflessione, perché proprio sulla funzione dell'immaginazione si fonda una delle ipotesi relative all'apporto dell'esperienza teatrale nella modificazione profonda della relazione fra uomo imprigionato, contesto di prigionia, prospettiva di liberazione dalle sbarre e catene. [...] La neuroscienza suggerisce che la rappresentazione del mondo sia un "processo" di continua mediazione fra l'*input* esterno e la sua ricostruzione proiettiva operata dal cervello. ⁶⁹

⁶⁹ Fabio Cavalli, *Teatro, Carcere Gnoseologia, Neuroscienze*, Master Diritto Penitenziario e Costituzione, Roma, 2016, p. 5.

Seguendo il ragionamento di Cavalli e delle scoperte neuro scientifiche, la plasticità del cervello (o neuro plasticità) viene “alimentata” continuamente dall’impiego della propria immaginazione e, in una mente detenuta, si “sostiene” questa “plasticità” presupponendo che la si possa perdere in caso di inutilizzo (espressione derivante dall’ inglese “use it or loose it” che si tradurrebbe in “usalo o lo perderai”⁷⁰)

Nel libro *Il cervello infinito* Doidge spiega come, nel caso di un esperimento dove ai pazienti veniva assegnato di imparare poesie a memoria, l’utilizzo della parola e della memoria (e quindi il compiere esercizi mentali) riuscisse a trasformare chi fosse «eccessivamente irriflessivo, con problemi nella pianificazione o nello sviluppo di strategie, nello stabilire delle priorità, nel prefiggersi uno scopo o nel perseguirlo»⁷¹, il che richiama proprio l’usuale situazione mentale di una persona reclusa.

Probabilmente l’attività teatrale è terapeutica

⁷⁰ Norman Doidge, *Il cervello infinito*, Milano, Salani, 2007, p. 110.

⁷¹ Ivi, p. 53.

ed efficace nel detenuto in quanto essa richiede l'impiego dell'immaginazione per poter esteriorizzare, attraverso il linguaggio, ciò che di potenziale si trova dentro ogni partecipante: la sua capacità di leggere, di parlare, di muoversi, di creare, di memorizzare, di rievocare, (attività rese passive durante la detenzione, in un contesto di deprivazione sensoriale, affettiva ed intellettuale).

Dunque potremmo ipotizzare che mentre il detenuto crea un personaggio e lo interpreta, si trasforma il *network* neurale ed il suo cervello viene modificato ma, cosa più importante, al fine di migliorare le funzioni cognitive (che di base sono l'attenzione, la memoria e la percezione e nel mondo della marginalità sociale possono essere deviate verso una perdita di controllo dell'impulsività o, nella patologie psichiche possono diventare blocchi emotivi).

Spiega Michael Merzenich, nel 2001 in *Neuronal plasticity*, che l'esercizio mentale richiesto nella memorizzazione di azioni e parole, se è accompagnato da una gratificazione (ad esempio la presenza del pubblico applaudente durante la rappresentazione) potrebbe modificare milioni, forse miliardi di

connessioni neurali nella nostra mappa cerebrale.

E, per l'appunto, Norman Doidge scrive:

[...] immaginare un'azione impegna gli stessi programmi motori e sensoriali che sono coinvolti nel compierla [...] Tutto ciò che la mente immateriale immagina lascia delle tracce materiali. Ogni pensiero altera lo stato fisico delle sinapsi cerebrali a livello microscopico. [...] Si tratta di ciò che gli scienziati chiamano “esercizi mentali”: imparare a memoria le battute di un'opera teatrale, ripetere le prove di una performance o di una presentazione pubblica, sono azioni che modificano fisicamente il nostro cervello. ⁷²

Un altro fenomeno che si verifica nella plasticità del cervello, è l'“unlearning” (in italiano “disapprendimento”) ovvero quando lo sviluppo di un *network* neurale diventa autosufficiente e difficile da cancellare, poggiandosi su delle “tracce” mentali che

⁷² Ivi, p. 229.

possono condurre a delle buone o cattive abitudini, «alla rigidità o flessibilità del cervello» direbbe Steven Mithen ⁷³.

Spiega Doidge

Il disapprendimento e l'indebolimento delle connessioni tra i neuroni è un processo plastico importante quanto l'apprendimento e il consolidamento dei legami neuronali. Se potessimo rinforzare le connessioni, i nostri *network* neuronali si saturerebbero. L'evidenza suggerisce che la cancellazione dei ricordi è necessaria per fare spazio nei *network* a nuovi ricordi ⁷⁴.

Ma Doidge si chiede anche

È possibile, una volta che le tracce o i percorsi neurali siano stati stabiliti, uscirne e seguirne altri? [...] Prendere un percorso diverso diventa sempre più difficile. È necessario un ostacolo di qualche tipo per aiutarci a cambiare direzione ⁷⁵.

⁷³ Ivi, p. 383.

⁷⁴ Ivi, p. 130-131.

⁷⁵ Ivi, p. 226.

Nella mente del detenuto il fenomeno del “disapprendimento” si può supporre che accada sia nel caso di “imparare” i vari metodi vitali per poter sopravvivere nel carcere e disapprendere quelli passati (nella vita che conduceva fuori, da libero), sia quando deve disimparare i metodi appresi in carcere e, nel caso in cui pratici attività teatrale, impararne altri nuovi, diciamo “nuovi percorsi”, atti a risocializzare, a pensare, ad immaginare, a riflettere, ad utilizzare il tempo in modo costruttivo, ad usare lo spazio scenico come spazio vitale.

Quella “cancellazione di ricordi necessaria per fare spazio a dei nuovi” di cui parla Doidge, è una possibile chiave di lettura, quasi poetica, del necessario e faticoso lavoro di disapprendimento che il detenuto deve attuare quando abbandona la sua prigionia mentale e/o le proprie abitudini per poter incontrare un “ostacolo” positivo quale è il teatro, e apprendere tutte le capacità, facoltà e potenzialità essenziali da impegnare nella costruzione di uno spettacolo, del proprio personaggio ma soprattutto per un cambio di direzione positiva nella costruzione e rieducazione della propria persona.

Tengo a sottolineare, per di più, che c'è un effettivo, e credo illuminante, riconoscimento (da parte degli scienziati) proprio alla cultura in relazione col cervello.

La ricerca neuro plastica ci ha mostrato che qualunque attività sia stata mappata - fra cui attività fisiche, sensoriali, relative all'apprendimento, al pensiero e all'immaginazione - modifica il cervello così come la mente. Idee e attività culturali non sono un'eccezione. [...] Tutti abbiamo quello che potrebbe essere chiamato un "cervello culturalmente modificato" ⁷⁶.

Con i nuovi studi sperimentali attraverso il *Neuroimaging* (definizione tratta dal web) ovvero con "l'utilizzo di tecnologie di neuroimmagine in grado di misurare il metabolismo cerebrale per poter analizzare e studiare la relazione tra l'attività di determinate aree cerebrali e specifiche funzioni cerebrali", viene spiegato l'esperimento fatto su dei

⁷⁶ Ivi, p. 301.

musicisti e di come appunto le attività culturali modificano la struttura cerebrale:

Gli studi condotti [...] su musicisti che suonavano strumenti a corda mostravano che più il musicista si esercita, più le mappe cerebrali della mano sinistra si ampliano, mentre i neuroni e le mappe che rispondono ai timbri delle corde aumentano; nei trombettisti, i neuroni e le mappe che rispondono ai suoni tipici degli ottoni si estendono. Il neuroimaging mostra che nei musicisti alcune aree del cervello – tra le altre, la corteccia motoria e il cervelletto – sono diverse rispetto ai non musicisti ⁷⁷.

O ancora un esempio risalente invece agli scritti del Vasari riguardanti Michelangelo, dove anche se non scientificamente, si afferma una trasformazione nel comportamento, dovuto probabilmente proprio ad un mutamento della struttura cerebrale:

⁷⁷ Ivi, p. 303.

[...] quando Michelangelo dipinse la Cappella Sistina, costruì un ponteggio alto fin quasi il soffitto e lavorò per venti mesi. [...] Scrive il Vasari «l'opera venne eseguita in condizioni di grande scomodità, dato che Michelangelo doveva stare in piedi con la testa piegata all'indietro, e in questo modo si rovinò la vista a tal punto che per molti mesi poté leggere e guardare i disegni solo in quella posizione». Potrebbe trattarsi di un caso di riorganizzazione del cervello, che si era adattato a vedere solo in quella posizione

78.

L'ultima considerazione sulle neuroscienze, è tratta da un'intervista fatta a Rita Levi Montalcini nel 2009, intitolata *I due cervelli*⁷⁹.

La Montalcini sosteneva che nel cervello umano esistono due tipi di cervelli: uno è il cervello arcaico (perché esistente da 3.000.000 anni) costituito dal sistema limbico, localizzato nell'ippocampo, è piccolo e controlla tutte le emozioni; l'altro cervello è quello cognitivo, molto più giovane (esistente da 150.000 anni)

78 Ivi, p. 304.

79 Rita Levi Montalcini, *I due cervelli*, Intervista di Paolo Giordano, in *la Repubblica*, 2009

e si trova nella neo-corteccia o area corticale. È nato con il linguaggio e si è sviluppato specialmente grazie alla cultura.

Entrambi hanno funzioni diverse ma interconnesse perché (spiega la Montalcini), buona parte del nostro comportamento è spesso dominato dal cervello arcaico, quindi dal sistema limbico che controlla la nostra emotività determinando le reazioni istintive come la paura, l'aggressività o gli istinti di sopravvivenza (direi che questa descrizione sembra quasi rispecchiare perfettamente la condizione ambientale di chi vive nell'emarginazione e poi, magari, finisce in carcere).

Il nostro istinto dunque si attua grazie alla prevalenza della componente emotiva su quella cognitiva ed il cervello arcaico ci induce a pensare che il tutto sia controllato dal nostro pensiero, mentre è controllato nella maggior parte dei casi, dalle nostre emozioni.

Ma, il cervello cognitivo, proprio perché nato con il linguaggio e sviluppatosi grazie alla cultura, scrive Cavalli «attraverso un profondo sviluppo della nostra cultura può essere il solo

strumento per tenere a freno l'invadenza del sistema limbico, nella sfera del linguaggio»⁸⁰. Concludo questa tesi proponendo un estratto dai documenti del Ministero della Giustizia riguardo alla diminuzione della recidiva, risalenti a Marzo 2016. Anche se non certificati scientificamente, i seguenti dati fanno riflettere molto sull'efficacia di un'attività rieducativo-culturale e, ipotizziamo alla fine di quest'analisi, che il senso ultimo della pratica teatrale nel carcere possa essere proprio quello di diminuire il tasso di recidiva in base all'immaginazione (collocandola nell'analisi finora fatta in ambito filosofico, psicoanalitico e neuro scientifico) che il detenuto impiega nella costruzione di uno spettacolo e del proprio personaggio

Alcuni studi testimoniano lo stretto legame tra 'teatro recluso' e risocializzazione, anche nei concreti termini dell'abbattimento della recidiva. Molteplici fonti internazionali e nazionali – tra le quali l'ISSP – attestano che, fatti

⁸⁰ Fabio Cavalli, *Teatro, Carcere Gnoseologia, Neuroscienze*, Master Diritto Penitenziario e Costituzione, Roma, 2016, p. 6.

salvi alcuni casi particolarmente virtuosi (Catalogna, Paesi del Nord Europa), il tasso di recidiva, che è circa del 65% nella media italiana (analogo in Europa), scende sotto il 20% fra coloro che durante la detenzione possono accedere al lavoro (intramurario o esterno), e, addirittura, al 6% (Italia, Catalogna, Grecia, Stati Uniti) fra coloro che in carcere svolgono attività artistiche e culturali. In particolare il teatro. Si segnala questo dato perché esso – ancora non suffragato da un completo studio statistico sperimentale [...] è tuttavia ampiamente testato in sede di studi osservazionali su campioni non irrilevanti (ad esempio oltre 500 detenuti presso Rebibbia N.C. in un decennio di osservazione, con un tasso di recidiva inferiore al 10%)⁸¹.

81 Stati Generali dell'esecuzione penale, *Istruzione, cultura, sport*, Tavolo tematico n. 9, 2016, p. 81, https://www.giustizia.it/resources/cms/documents/sgep_tavolo9_relazione.pdf

Bibliografia

SUL CARCERE E SUI SISTEMI PENITENZIARI

- Faucher Léon, *De la réforme des prisons*, Parigi, Ange, 1838
- Festa Roberto, *Elementi di diritto penitenziario, l'ordinamento penitenziario e l'organizzazione degli istituti di prevenzione e pena*, Napoli, Simone, 1984 (II ed)
- Foucault Michel, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993
- Goffman Erving, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 2010
- *La Sacra Bibbia*, a cura di Società biblica di Ginevra, Torino, Nuova Riveduta, 1994
- Melossi Dario, Pavarini Massimo, *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario*, Bologna, Il Mulino, 1979 (I ed. 1977)
- Neppi Modona Guido, *Carcere e società civile*, in *Storia d'Italia*, Vol. V/2 Documenti, Torino, Einaudi, 1973

SU TEATRO E CARCERE, E TEATRO SOCIALE

- Bernardi Claudio, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004

- Buscarino Maurizio, *Il segno inspiegabile*, Corazzano, Titivillus, 2008
- Mancini Andrea (a c. di), *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere nel mondo*, Corazzano, Titivillus, 2008
- Meldolesi Claudio, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in "Teatro e storia", n. 16, Bologna, Il Mulino, 1994
- Moreno Jacob Levi, *Manifesto Invito ad un incontro*, 1915
- Moreno Jacob, *Il teatro della spontaneità*, Roma, Di Renzo Editore, 2007
- Pozzi Emilio, Minoia Vito (a c. di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, Nuove Catarsi, 1999
- Pozzi Emilio, Minoia Vito, *Recito, dunque so(g)no*, Cartoceto, Nuove Catarsi, 2009
- Taviani Ferdinando, *Il raso dei dimenticati vivi*, in M.T. Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Piombino-Pontedera, Tracedizioni, 1992
- Valenti Cristina (con Antonio Taormina), *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti e prospettive*, in *Economia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 2013

SUL TEATRO E LE SUE FILOSOFIE

- Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000
- Aristotele, *Poetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1973
- Baraldi Michele, *La Qabbalà e Antonin Artaud*, in “*Teatro e Storia*”, n. 10, 1991
- Berti Enrico (a c. di), *Guida ad Aristotele*, Bari, Laterza, 2004
- Blumenberg Hans, *Naufragio con spettatore - Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985
- Croce Benedetto, *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Bari, Laterza, 1902
- Lucrezio Tito, *Antologia De rerum natura*, Torino, SEI, 1966 (I ed. 56 a.C.)
- Majakovskij Vladimír, *La nuvola in calzonni*, Torino, Einaudi, 2012 (I ed. 1915)
- Miller Henry, *Il giudizio del cuore*, Milano, Marinotti, 2006 (I ed. 1941)
- Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia*, Adelphi, 1977 (I ed. 1871)
- Northrop Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime - Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Ruffini Franco, *Stanislavskij Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Bari, Laterza, 2003

- Shakespeare William, *Riccardo II*, Torino, Einaudi, 1966 (I ed. 1596)
- Stanislavskij Konstantin Sergej, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma, Laterza, 2007

SU TEATRO E NEUROSCIENZE

- Bortoletti Francesca (a c. di), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, in *Culture teatrali*, n. 16, 2007
- Doidge Norman, *Il cervello infinito*, Milano, Salani, 2007
- Falletti Clelia e Sofia Gabriele, *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni, 2012
- Sofia Gabriele, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013

SU PSICHE E LINGUAGGIO

- Dehaene Stanislas, *Coscienza e cervello: come i neuroni codificano il pensiero*, Milano, Cortina, 2014

- Freud Sigmund e Breuer Joseph, *Studi sull'isteria in Opere: studi sull'isteria e altri scritti, Vol. 1*, a cura di Musatti Cesare Luigi, Torino, Boringhieri, 1967
- Pani Luca, Corbellini Gilberto, *Imperfezioni umane. Cervello e dissonanze evolutive: malattie e salute tra biologia e cultura*, Linaro, Rubettino, 2015
- Siegel Daniel, *Mappe per la mente. Guida alla neurobiologia interpersonale*, Milano, Cortina, 2014
- Vigliano Mario, *Vienna e la nascita dello psicodramma*, Milano, Franco Angeli, 2015

SAGGI E ARTICOLI IN PERIODICI E RIVISTE

- *Le Dispense dell'ISSP n. 9*, Aspetti trattamentali sperimentali
- Montalcini Rita Levi, *I due cervelli*, Intervista di Paolo Giordano, in *la Repubblica*, 2009, www.ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/02/19/rita-levi-montalcini-due-cervelli.html
- Alessandrelli Michele, *Catarsi tragica*, www.chaosekosmos.it/pdf/2008_01.pdf
- Cavalli Fabio, *Teatro, Carcere Gnoseologia, Neuroscienze*, Master Diritto Penitenziario e Costituzione, Roma, 2016

- Cavalli Fabio, *Teatro, tempo ritmo*, www.enricomariasalerno.it/CentroStudi/Formazione_e_Scuole/TeatroTempoRitmo.pdf
- Cavalli Fabio, *Shakespeare in carcere. L'esperienza di Fabio Cavalli*, www.stratagemmi.it/?p=4759
- Cavalli Fabio, *Catarsi, dalla polis al penitenziario. Intervista a Fabio Cavalli*, Intervista di Enrico Di Fabio in *Leussein*, 2015, www.leussein.eurom.it/intervista-fabio-cavalli/
- Stati Generali dell'esecuzione penale, *Istruzione, cultura, sport*, Tavolo tematico n. 9, 2016, www.giustizia.it/resources/cms/documents/sgsep_tavolo9_relazione.pdf

SITOGRAFIA

- www.digilander.libero.it
- www.associazioneantigone.it
- www.leussein.eurom.it
- www.chaosekosmos.it
- www.enricomariasalerno.it
- www.stratagemmi.it
- www.repubblica.it

- www.giustizia.it
- www.cittadinanzainfesta.it
- www.teatroecarcere.wordpress.com
- www.sanguegiusto.weebly.com
- www.ledonnedelmuroalto.it

Per le interviste ai detenuti rimando al sito di www.youtube.com

- sul canale *retroszenasat2000*, sotto la voce “Teatro e carcere”;
- sul canale *intoscana*, sotto la voce “Teatro in carcere
Intervista ad Aniello Arena”;
- sul canale *Tv2000it*, sotto la voce “Io, ergastolano, devo la mia vita al Teatro. Aniello Arena racconta la sua rinascita”;
- sul canale *Fanpage.it*, sotto la voce “Aniello Arena: «Non mi sentivo ergastolano anche prima di Reality»”;
- sul canale *lintervallo*, sotto la voce “Videointervista a Carmine Paternoster protagonista de *L'Intervallo* di Leonardo di Costanzo”;
- sul canale *LaRibalta*, sotto la voce “TEATRO E CARCERE
Amleto - Indagine sulla vendetta Rai3 Blob Dicembre 2007”