



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle
Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

**Un teatro che non c'era:
l'esperienza italiana
del teatro in carcere**

Relatore

Ch. Prof. Federico Pupo

Correlatore

Ch. Prof. Fabrizio Panozzo

Laureanda

Francesca Fabbri
Matricola 869846

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

Prefazione	4
Introduzione.....	7
Capitolo 1	11
Il teatro sociale.....	11
1.1 Premessa	11
1.2 Cosa si intende per “teatro sociale”	11
1.2.1 I destinatari	12
1.2.2 Il metodo di lavoro	13
1.2.3 Il rapporto con le istituzioni	15
1.3 Le origini. Brevi cenni storici	16
1.3.1 Il Piccolo Teatro di Milano	17
1.3.2 Il teatro sperimentale.....	18
1.3.3 L’animazione teatrale.....	21
1.3.4 Psicodramma e drammaterapia	22
1.3.5 Il Teatro dell’Oppresso.....	24
1.3.6 Il teatro di base	25
1.4 Il teatro sociale in Italia	26
1.4.1 Giuliano Scabia: <i>Marco Cavallo</i>	26
1.4.2 Il teatro delle diverse abilità: la compagnia di Pippo Delbono	27
1.4.3 Il Teatro Sociale e di Comunità di Torino e l’impatto sulla salute degli anziani	29
1.5 Conclusioni	32
Capitolo 2	34
Il sistema penitenziario italiano: <i>governance</i> e dinamiche di cambiamento	34
2.1 Premessa	34
2.2 La rieducazione come fondamento del sistema penitenziario italiano	35
2.2.1 Legge 26 luglio 1975, n. 354.....	36
2.2.3 Legge 10 ottobre 1986, n. 663.....	41
2.2.4 Decreto del Presidente della Repubblica del 30 giugno 2000, n. 230.....	44
2.2.5 Dinamiche di cambiamento.....	47
2.2.6 Ordinamento penitenziario minorile	50
2.3 <i>Governance</i> : DAP, PRAP e gli istituti penitenziari.....	51
2.4 Conclusioni: alcune criticità	53

Capitolo 3	57
Il teatro in carcere	57
3.1 Premessa	57
3.2 Il ruolo del teatro tra le attività trattamentali all'interno degli istituti penitenziari60	
3.2.1 La pianificazione dei percorsi trattamentali: l'area educativa	60
3.2.2 Il teatro in carcere: caratteristiche ed obiettivi	62
3.2.3 L'impatto delle attività teatrali: problemi di misurazione.....	65
3.3 Un teatro che non c'era: origini, diffusione e principali esperienze italiane	68
3.4 Il rapporto con le istituzioni: reti nazionali e territoriali.....	72
3.4.1 <i>“La cultura del teatro in carcere. Milano verso Manchester, per un festival e una associazione europea”</i> : convegno del 1996.....	73
3.4.2 Protocollo di intesa tra il Ministero di Grazia e Giustizia e l'ETI, 1996	74
3.4.3 Centro Europeo Teatro e Carcere (CETEC), 1999	75
3.4.4 Coordinamento teatro in carcere della Regione Toscana, 1999.....	76
3.4.5 Il Centro Nazionale Teatro Carcere e il progetto europeo <i>“Teatro e Carcere in Europa. Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative”</i>	77
3.4.6 Protocollo di intesa tra il Ministero della Giustizia e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2006	78
3.4.7 Coordinamento teatro in carcere della regione Emilia-Romagna, 2011	79
3.4.8 Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, 2011	81
3.4.9 Protocollo di intesa tra l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari e il Coordinamento Nazionale dei Teatri in Carcere, 2013.....	83
3.5 <i>Best practice</i> : le esperienze esemplari attive nel contesto italiano.....	85
3.5.1 Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza	85
3.5.2 La compagnia Teatro Kismet OperA di Bari	88
3.5.3 La compagnia Tam Teatromusica e l'attività presso la casa circondariale di Padova	89
3.5.4 La cooperativa sociale Teatro del Pratello	90
3.6 Conclusioni: buone pratiche e criticità	91
Capitolo 4	96
L'associazione culturale Balamós Teatro e il progetto <i>“Passi Sospesi”</i> negli istituti penitenziari di Venezia	96
4.1 Premessa	96
4.2 L'associazione culturale Balamós Teatro	99
4.2.1 Il progetto <i>“Sguardi diversi”</i>	101
4.2.2 L'attività <i>“L'arte del teatro e dell'attore”</i>	102
4.2.3 Il progetto <i>“Il teatro e il benessere”</i>	102

4.2.4 I progetti di teatro in carcere tra convegni, laboratori e corsi di formazione	104
4.3 Il progetto teatrale “ <i>Passi Sospesi</i> ” negli istituti penitenziari di Venezia.....	105
4.3.1 I luoghi di “ <i>Passi Sospesi</i> ”: gli istituti penitenziari di Venezia	107
4.3.2 Le collaborazioni.....	109
4.3.3 Eventi collaterali: la Giornata Nazionale del Teatro in Carcere	112
4.3.4 Riconoscimenti e premi.....	113
4.3.5 Le edizioni del progetto.....	114
4.3.5.1 Casa Circondariale S.A.T, “ <i>Storie Scontate</i> ”	114
4.3.5.2 Casa Circondariale Santa Maria Maggiore, “ <i>Vite Parallele</i> ”	116
4.3.5.3 Casa Circondariale Santa Maria Maggiore, “ <i>Eldorado</i> ”	120
4.3.5.4 Casa di Reclusione femminile, “ <i>Cantica delle donne</i> ”	122
4.4 Conclusioni	124
Conclusioni.....	126
Appendice.....	131
Grafico 1: Detenuti presenti e capienze degli istituti penitenziari per regione -	132
situazione al 30 giugno 2020	132
Tabella 1: Soggetti esterni e assistenti volontari partecipanti alle attività rieducative - anno 2019.....	133
VIII Giornata del Teatro in Carcere, 27 marzo 2021	134
“ <i>Rock in Rebibbia</i> ”: intervista a Don Antonio	139
Appendice fotografica	145
Bibliografia.....	154
Sitografia	158
Ringraziamenti	170

Prefazione

Da poco più di un anno tutto il mondo è stato costretto a fermarsi. A causa della diffusione del nuovo *coronavirus* SARS-COV-2, infatti, per limitare il più possibile le probabilità di contagio, ci è stato imposto sia di non uscire di casa se non per bisogni essenziali e rigorosamente muniti di mascherina, sia di limitare gli incontri e i contatti fisici con persone non conviventi. Nel corso di pochissimo tempo, abituati alle nostre vite frenetiche animate da intere giornate in giro tra autobus, ufficio, scuola, uscite con gli amici e serate a far baldoria in compagnia, ci siamo ritrovati costretti nelle nostre case. Inevitabilmente, abbiamo dovuto riorganizzare le nostre abitudini, trovare nuovi *hobby* e, in un certo senso, imparare a stare bene da soli.

Seppure con modalità e condizioni differenti rispetto ad un carcere, anche noi, cittadini liberi, d'un tratto abbiamo visto il nostro mondo ed il nostro spazio di azione rimpicciolirsi drasticamente all'interno di quattro mura e, nei casi più fortunati, con la possibilità di usufruire di un balcone o di un giardino in cui fare quattro passi e respirare aria fresca. Sulla nostra pelle stiamo sperimentando cosa significa non poter abbracciare i nostri cari, non poter passare tempo in compagnia dei nostri amici, invitarli a casa, o semplicemente uscire e fare quattro chiacchiere con nuove persone. Al contempo, siamo stati privati di un altro bisogno essenziale: la cultura. Da oltre un anno, infatti, non ci è più concesso andare al cinema, a teatro o a vedere una mostra d'arte. Si tratta di abitudini quotidiane che abbiamo sempre dato per scontato e, invece, ora che ne sentiamo la mancanza, ci rendiamo conto di quanto fosse proprio la relazione con l'altro e la partecipazione ad attività ed eventi culturali a farci sentire vivi. Sicuramente, rispetto a coloro che si trovano all'interno di un istituto di pena possiamo definirci privilegiati, poiché, grazie ad uno *smartphone* e ad una connessione *internet*, riusciamo a rimanere

connessi con il resto del mondo, conoscere cosa accade intorno a noi, videochiamare amici e parenti, così da accorciare le distanze, e prendere parte alle numerose iniziative culturali organizzate da remoto da associazioni ed istituzioni locali.

Nonostante il nostro *status* di reclusione, viviamo comunque in condizioni agevolate rispetto a quelle imposte da un carcere, ma si è comunque ritenuto utile fare questo parallelismo così da avviare la lettura dell'elaborato con un'ottica diversa.

Consapevoli della necessità di aumentare le restrizioni in modo tale da tenere l'indice di contagio al di sotto di una certa soglia, allo stesso tempo ci sentiamo stanchi, abbattuti e soprattutto nutriamo il desiderio di rivendicare il nostro diritto di stare insieme agli altri e di andare a rigenerarci all'interno di un teatro o di un museo. La cultura è, infatti, un bisogno essenziale dell'essere umano: essa ci forma, ci dà la possibilità di entrare in contatto con nuove culture, di riscoprire le nostre radici e di comprendere la realtà attraverso molteplici linguaggi. Ci rende esseri pensanti e, per questo, ci arricchisce interiormente e ci fa sentire vivi.

Mediante questa prefazione, si vuole condurre il lettore verso una riflessione sulle nuove condizioni di vita a cui siamo stati costretti ad adattarci e quelle di chi sconta una pena all'interno di un istituto penitenziario, tra loro non del tutto differenti. In quanto esseri umani, siamo accomunati dalle stesse esigenze e dagli stessi bisogni, per cui si vuole far meditare sul fatto che avere la fedina penale pulita non ci rende superiori a chi ha commesso un crimine, poiché alla base delle azioni che compiamo c'è sempre una persona. Le mancanze che stiamo sentendo in questo lungo periodo di pandemia, in un carcere sono amplificate dalle circostanze dettate dalla particolarità del luogo ed occorre tenere a mente che, seppur con reati alle spalle, si tratta sempre prima di esseri umani e poi di detenuti con gli stessi bisogni e, soprattutto, con gli stessi sentimenti. Magari, inizialmente, avvicinarsi all'arte o alla cultura sembrerà loro inutile o una perdita di tempo, ma, al contrario, tramite determinate attività, essi avranno la possibilità di imparare cose nuove, di sviluppare la propria creatività ed il proprio pensiero critico. Si tratta di stimoli utili al singolo per migliorarsi, capirsi, confrontarsi con gli altri e rivalutare le proprie priorità.

Pertanto, per quanto l'attuale periodo ci stia mettendo a dura prova, il mio augurio è che ciascuno sia riuscito a trarne degli insegnamenti attraverso cui essere in futuro persone nuove: più compassionevoli, maggiormente empatiche e attente al prossimo.

Introduzione

La volontà di dedicare il presente elaborato all'approfondimento del teatro in carcere nasce dal desiderio di esplorare fino in fondo una tematica mai affrontata durante il mio percorso di studi. Da sempre interessata e attiva in campo sociale, oltretutto attenta alle pari opportunità ed ai diritti umani, essermi imbattuta, per caso, in pagine *web* dedicate alla materia in questione, ha fatto nascere in me l'esigenza di analizzare e comprendere un argomento così complesso ed importante per poterlo portare alla conoscenza di chi mi sta attorno. Trattare di arte congiuntamente a questioni sociali può apparire forse semplice o scontato, ma, soprattutto nella comunità odierna, ritengo sia necessario e utile per tutti i suoi membri, di qualsiasi generazione essi siano. Affrontare argomenti simili, infatti, consente di: abbattere i pregiudizi, educare all'inclusione e, infine, comprendere il valore e l'essenza dell'arte, troppo spesso sinonimo unicamente di bellezza.

All'interno degli istituti penitenziari le attività teatrali hanno una valenza trattamentale molto importante ed un impatto positivo sui detenuti e, conseguentemente, sulla società. Il teatro, oltre a porsi come strumento di dialogo tra l'interno del carcere e l'esterno, contribuisce ad avere una maggiore presa di coscienza del proprio vissuto e a creare spazi di libertà, creatività ed immaginazione nella mente. Sebbene le origini del teatro in carcere risalgano alla fine degli anni Ottanta, sono ancora molte le difficoltà sia a livello organizzativo sia economico che, spesso, impediscono a tali attività di realizzarsi in maniera continuativa nel tempo.

L'incontro tra attività culturali ed istituti di pena ha alle spalle un lungo ed articolato percorso che va rintracciato sia nell'ambito di ricerca e sperimentazione teatrale che ha contraddistinto il secolo scorso, sia in campo legislativo. Per fornire un quadro completo

ed esaustivo, si è scelto, pertanto, di iniziare la trattazione partendo da ciò che sta alla base delle esperienze di teatro in carcere, ovvero il teatro sociale. Per quanto il teatro incarna fin dalle origini una funzione sociale, in quanto strumento di formazione culturale della collettività, è a partire dai primi anni del secondo dopoguerra che hanno inizio numerose sperimentazioni in campo performativo. L'esigenza è, infatti, quella di far sì che l'arte, nello specifico il teatro, possa essere un sostegno concreto delle comunità, favorendo migliori condizioni di vita e spiragli di cambiamento. Rivolto a coloro che dimorano nelle cosiddette aree del disagio, l'espressione teatrale diviene un mezzo attraverso cui imparare ad accettare se stessi e le proprie peculiarità, conoscere gli altri e costruire una nuova identità collettiva. Un teatro, dunque, attento al processo di creazione e non unicamente orientato alla realizzazione di obiettivi artistici che, per portare a termine il proprio fine, necessita del sostegno delle istituzioni e degli enti territoriali, pianificando azioni in maniera sinergica. Ad oggi, in Italia, sono piuttosto numerose le esperienze di teatro sociale che vantano risultati particolarmente significativi come si avrà modo di approfondire nel corso del primo capitolo.

Nella seconda parte, invece, si è scelto di esporre le dinamiche e le relazioni che caratterizzano il sistema penitenziario italiano. Fondamentale per l'incontro fra teatro ed istituti penitenziari, è indubbiamente la Legge 354/1975, nota anche come Riforma del Sistema Penitenziario, poiché ha decretato la nascita di un ordinamento legislativo attento ai diritti umani. Convinti che le pene detentive debbano essere finalizzate alla rieducazione e al reinserimento sociale del detenuto, sono state previste, in tale direzione, misure alternative alla detenzione e, attraverso la promulgazione della Legge Gozzini nel 1983, può dirsi finalmente concretizzato l'obiettivo di un sistema carcerario meno segregante. Mossi, inoltre, dalla certezza che a ciascuno debba essere concessa la possibilità di riscattarsi e di essere adeguatamente reinserito all'interno della società, vengono ampliate le opportunità di introduzione nel mondo del lavoro, oltreché l'incremento delle misure alternative. Un contesto capace di offrire e garantire condizioni di recupero e di formazione contribuisce, infatti, ad indirizzare il detenuto verso una vita lontana dalla criminalità e, di conseguenza, ad un abbassamento del livello di recidiva. È in questo clima che vengono incentivate le attività teatrali in ambito penale: alcune saranno episodi sporadici, mentre altre avranno la possibilità di continuare in maniera più stabile. Seppure con diverse peculiarità, ci sono alcuni elementi comuni tra le diverse

esperienze teatrali, dovute alla particolarità ed alla complessità del luogo in cui prendono forma. Esse, infatti, dipendono sia dal regime detentivo dell'istituto, sia dalle dinamiche interne che contraddistinguono le istituzioni carcerarie. Per questo motivo, dunque, si è scelto di soffermarsi sulla struttura e sull'articolazione del sistema penitenziario italiano, approfondendo le funzioni dei principali organi di *governance*.

La terza parte dell'elaborato, invece, si pone come finalità lo studio e l'analisi del fenomeno del teatro in carcere di cui verranno enunciate le origini, la diffusione nel territorio italiano e le principali esperienze, senza tralasciare l'impatto che le attività teatrali hanno sulla popolazione reclusa, in quanto parte integrante dei piani trattamentali. Altro fondamentale aspetto a cui si è fatto riferimento riguarda, poi, il rapporto del teatro in carcere con le istituzioni: importante risulta, a tal proposito, la creazione di reti a livello nazionale ed internazionale in modo tale da definire linee di azione comuni, oltreché contribuire alla diffusione di tali iniziative. A partire dalla metà degli anni Novanta sono state molte le azioni messe a punto sia a livello nazionale che regionale, come dimostrato dai protocolli di intesa siglati tra lo stato italiano e i molti coordinamenti nati a supporto di tali progetti. Sebbene in Italia il fenomeno in questione rappresenti una realtà molto attiva e con un peso rilevante, sono ancora molte le criticità che, come si approfondirà nel corso del terzo capitolo, ostacolano l'affermarsi del teatro in carcere sotto molteplici punti di vista.

L'ultima parte della ricerca avrà per oggetto l'analisi di un caso studio, così da comprendere meglio quanto descritto precedentemente. Nello specifico, si è scelto di approfondire il progetto "*Passi Sospesi*" curato dall'associazione culturale Balamós Teatro ed attivo a partire dal 2006 all'interno degli istituti penitenziari di Venezia. Impegnata anche nella realizzazione di laboratori teatrali rivolti ad altre specifiche categorie di utenti, sotto la guida del regista e pedagogo teatrale Michalis Traitsis, l'associazione ha alle spalle ben quindici edizioni di "*Passi Sospesi*" a cui hanno partecipato numerosi detenuti durante il loro periodo di reclusione.

Alla base dell'iniziativa vi è la consapevolezza che il teatro costituisca uno strumento di espressione fondamentale poiché, libero da ogni pregiudizio, è capace di condurre il singolo verso nuove consapevolezze. Scardinando le logiche di omertà e di violenza che tendono a prevalere all'interno di un contesto così estremo come il carcere, il teatro contribuisce, inoltre, alla nascita di un nuovo senso di responsabilità da cui trarrà

beneficio sia la comunità reclusa, sia la società esterna. Del progetto verranno approfonditi: il metodo di lavoro, le peculiarità dei luoghi in cui esso si realizza, gli eventi collaterali ed i prestigiosi riconoscimenti ottenuti. Ampio spazio sarà dedicato, inoltre, alla presentazione dei numerosi enti ed istituzioni locali che, da tempo, collaborano con l'associazione per la buona riuscita di *"Passi sospesi"* e, in questo modo, contribuiscono alla diffusione dell'iniziativa. Infine, si è scelto di inserire un'analisi dettagliata di alcune delle edizioni portate a termine, così da potersi confrontare in maniera più diretta con il processo di creazione del laboratorio, la messa in scena dello spettacolo e, soprattutto, con le testimonianze dei detenuti che vi hanno preso parte e quelle degli operatori penitenziari.

Un viaggio, dunque, alla scoperta di un teatro diverso, nuovo, che tramite il proprio intervento all'interno di luoghi marginali ed estremi dimostra la sua efficacia nel contribuire sia all'abbattimento di pregiudizi ormai radicati nella società, sia alla sensibilizzazione della collettività al concetto di inclusione.

Capitolo 1

Il teatro sociale

*Non c'è arte che si presti,
come quella teatrale, alla
riattivazione dell'individuo
nelle comunità isolate¹.*

1.1 Premessa

Essendo questa tesi orientata all'approfondimento dell'organizzazione degli spettacoli teatrali all'interno degli istituti penitenziari, è indispensabile cominciare da ciò che si pone alla base di tali esperienze: il teatro sociale. In questo capitolo si provvederà a fornire una presentazione completa a riguardo, soffermandosi sulle sue origini e sui diversi aspetti che caratterizzano tale ambito di ricerca teatrale. In primo luogo, si cercherà di capire il significato e l'essenza del teatro sociale, a chi si rivolge, secondo quale metodo opera e la relazione che si crea tra esso e le istituzioni territoriali. A seguire verranno illustrati i principali movimenti teatrali e sociali del secolo scorso che possono considerarsi all'origine del teatro sociale e che ne costituiscono la matrice da cui potersi sviluppare. Infine, verranno brevemente esposte alcune delle più importanti esperienze e delle personalità più influenti che hanno animato, o animano tuttora, il territorio italiano.

1.2 Cosa si intende per “teatro sociale”

Fin dalle sue origini, il teatro ha avuto una funzione sociale imponendosi come strumento di fondamentale importanza per la formazione culturale della collettività. Il termine

¹ Meldolesi C., *Immaginazione contro emarginazione*, in “Teatro e Storia”, Roma, Il Mulino, 1994, vol. 16, p. 42.

“teatro sociale”, all’apparenza semplice e privo di un significato specifico, viene infatti molto utilizzato, spesso anche in maniera confusa e non del tutto precisa. Grazie agli studi più recenti, però, è possibile circoscrivere l’ambito in cui collocare il teatro sociale, fornire una definizione ed approfondirne scopo e principali caratteristiche. Nello specifico, dunque, ci si riferisce ad un percorso che, attraverso un’ampia scelta di tecniche performative, punta alla costruzione dell’individuo e della collettività, mettendo da parte gli obiettivi artistici e professionali. A caratterizzarlo ulteriormente, inoltre, vi è la particolare scelta dei protagonisti (nonché destinatari) e l’attenzione posta sul processo di creazione e non sulla *performance* finale: essa è infatti intesa come parte del percorso, non è il risultato, e talvolta può anche essere omessa².

Il teatro sociale, dunque, è uno dei molti teatri possibili, definito da regole e tecniche proprie così da non confonderlo con altre tipologie di teatro. Ha come finalità la costruzione della persona e della comunità attraverso attività performative e può essere considerato come la nuova frontiera del teatro poiché, attraverso l’arte, cerca di formare ed emancipare le persone. In parte ripresa di pratiche teatrali già sperimentate, in parte un rinnovamento di esse, il teatro sociale nasce dall’esigenza di risolvere alcuni problemi ponendosi al servizio degli utenti in maniera produttiva, attraverso una specifica metodologia di lavoro, di partenariato e l’individuazione di specifiche competenze professionali dei conduttori dei laboratori e degli artisti coinvolti. Vengono infatti esclusi tutti quei progetti che si pongono solamente come un’operazione di prestigio o miglioramento dell’immagine delle istituzioni coinvolte, senza cambiare nulla nel vissuto quotidiano. Le attività teatrali del settore, quindi, si concentrano attorno a tre punti fondamentali: la formazione della persona, la costruzione dei gruppi e delle comunità, l’intervento culturale delle istituzioni³.

1.2.1 I destinatari

Il teatro sociale, diversamente dal teatro commerciale, ha come protagonisti attori non professionisti e, in particolar modo, si rivolge agli individui che fanno parte di quelle che comunemente sono conosciute come aree del disagio. Si tratta di soggetti che possono vivere in prima persona una forma di disagio - ad esempio essere portatori di *handicap*

² Sapienza A., *Il teatro invisibile*, “La camera blu. Rivista di studi di genere”, 2013, vol. 9, pp. 1-2.

³ Bernardi C., *Il teatro sociale. L’arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 13-57.

psico-fisici, anziani in difficoltà, immigrati - o che si trovano in situazioni e territori socialmente difficili, come gli istituti penitenziari o le comunità di recupero⁴. Chi dimora in tali contesti si ritrova ai margini della società e, il più delle volte, ne viene escluso ed il teatro rappresenta una necessità.

A testimoniare l'importanza dell'intervento teatrale in tali ambiti vi è la domanda sociale di teatro: viene fatto da tanti e in moltissimi modi, esplodendo, soprattutto nell'ultimo trentennio, nelle scuole, nei quartieri, nelle piazze e nei centri sociali.

L'espressione teatrale, attraverso la messa in scena, diviene il mezzo attraverso cui comunicare le proprie necessità, ricostruire la propria identità individuale, ma anche e soprattutto quella comunitaria. Si cerca, così, di abbattere le disuguaglianze attraverso l'accettazione e far sì che siano proprio queste ultime a diventare la risorsa centrale del percorso di re-inserimento nella società. Il teatro, in questo senso, rappresenta un'«*opportunità di espressione e che come tale può aprire o meno a risultati d'arte, di certo si realizza nel concreto come percorso formativo, come sperimentazione di nuovi linguaggi scenici e creativi, e anche come prospettiva professionale [...] per le persone svantaggiate o soggette a esclusione sociale*»⁵.

Infine, è comunque bene puntualizzare che nonostante vi sia un progressivo orientamento del teatro, e più in generale delle pratiche artistiche, verso una prospettiva terapeutica e di utilità sociale, non è mai stata messa in discussione l'identità e l'autonomia di tali discipline. A riprova di questo aspetto sono, ad esempio, le parole del regista Horacio Czertok che nel 1977 operava all'interno dell'ospedale psichiatrico di Ferrara insieme al Teatro Nucleo: «*Il nostro approccio non è mai stato dichiaratamente terapeutico. Non volevamo vedere questi individui come 'pazienti', bensì come persone con cui era necessario creare un linguaggio, e potevamo farlo attraverso il lavoro teatrale*»⁶.

1.2.2 Il metodo di lavoro

Nel teatro sociale sono ammesse tutte le tecniche, tutti gli stili, tutti i generi teatrali e performativi. Dal momento, però, che tendono a prevalere sulla parola il canto, la danza,

⁴ *Accademia Nazionale Teatro e Arte nel Sociale*

<https://accademiateatrosociale.it/teatro-sociale/> - ultima consultazione: 06/05/20.

⁵ Valenti C., *Teatro e disagio*, in "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2004, fascicolo 4, p. 547.

⁶ *Ivi*, pp. 548-549.

il movimento, la gestualità e le emozioni degli attori, sarà quasi impossibile ritrovare nel teatro sociale i generi classici come la commedia o la tragedia. Frequenti sono, per citarne alcuni, il teatro danza, il teatro d'ombre, il teatro dei burattini e il teatro di narrazione. L'unica regola da rispettare riguarda la scrittura scenica. È fondamentale, infatti, che essa sia il frutto delle prove, delle improvvisazioni e del confronto tra gli attori. Ciò è molto importante anche quando si parte da un testo prefissato: durante il laboratorio si interviene per modificarlo e ricostruirlo⁷.

Il metodo di lavoro con cui opera il teatro sociale prevede che si lavori all'interno del contesto - formato da una complessa rete di relazioni, ruoli e spazi - in cui sono inseriti i destinatari e si articola su tre livelli:

- rappresentazione, grazie alle diverse forme di spettacolo messe al servizio dei soggetti che, indipendentemente dal fatto che lavorino individualmente o in gruppo, ne diventano al contempo autori, attori e spettatori;
- relazione, mediante l'esperienza del laboratorio teatrale che ne richiede partecipazione attiva;
- azione, ovvero attraverso la *performance* culturale e la *performance* sociale. La prima può essere intesa come un rito, un gioco o una festa, mentre la seconda mira alla rivoluzione delle dinamiche e degli equilibri vigenti in quel momento, ad esempio l'ordine dei ruoli, le abitudini e i comportamenti, tramite nuove sperimentazioni.

Tra i livelli è fondamentale che vi sia un'interazione. Essi infatti sono connessi tra loro grazie ad un processo di progettazione e di integrazione sinergica tra le diverse figure coinvolte: i soggetti partecipanti, gli operatori professionali, gli enti privati (ad esempio associazioni e cooperative) e gli amministratori pubblici. Le relazioni e le reti che si sono fortificate durante il lavoro creativo e culturale, così come l'abitudine di pensarsi come una collettività, possono definirsi delle vere e proprie «*perform-azioni sociali*»⁸ all'origine di nuovi processi sociali. Questo rende possibile l'obiettivo del teatro sociale:

⁷ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, da p. 98 a p. 100.

⁸ Bernardi C., Innocenti Malini G., *La bamba, "la" samba, la gamba. Il teatro di comunità: esperienze e teorie a confronto tra Italia e Brasile*, in "Visioni Latino Americane", Anno X, Numero 18, Gennaio 2018 p. 658.

diventare concretamente uno strumento a sostegno della società, favorendo migliori condizioni di vita e aprendo reali spiragli di cambiamento⁹.

Punto di inizio di qualsiasi progetto è l'analisi della situazione, essenziale per far emergere le priorità e gli obiettivi dell'azione. Segue poi la fase di progettazione: viene spiegato cosa si intende realizzare, la durata dei lavori, i mezzi di intervento, gli spazi, le metodologie e le figure coinvolte. A completare il progetto è il preventivo dei costi da sostenere. Una volta realizzati i progetti, poi, è bene valutare l'intervento complessivamente. La valutazione prevede sostanzialmente due voci: bilancio consuntivo e bilancio preventivo; oltre a verificare il raggiungimento degli obiettivi e del grado di soddisfazione tra i partecipanti, è molto importante sottolineare fatti, situazioni, elementi, risorse e persone emersi nel corso dell'opera, così come gli ostacoli che hanno rallentato il processo sociale. In questo modo sarà possibile discutere sugli interventi da predisporre e sui possibili percorsi da completare. È, inoltre, molto importante che il progetto drammaturgico sia aperto e flessibile. Nella fase di realizzazione, infatti, si presentano molto spesso due differenti criticità: l'alto numero dei soggetti partecipanti e la loro condizione. Trattandosi di utenti provenienti da situazioni di difficoltà, si trovano spesso in una condizione precaria, e può capitare che alcuni di essi manchino improvvisamente alla fase di realizzazione del progetto per motivi di salute, mobilità o provvedimenti presi dalle autorità¹⁰.

1.2.3 Il rapporto con le istituzioni

L'aspetto forse più delicato del teatro sociale, come preannunciato nel paragrafo precedente, è il rapporto che esso intrattiene con le istituzioni. Nonostante i risvolti positivi sia interni che esterni dei laboratori, se non si ricorre ad una drammaturgia più ampia ed attenta sia alla vita quotidiana che a quella istituzionale, si rischia di produrre effetti indesiderati. Una volta terminato il laboratorio, appunto, i soggetti coinvolti tornano alla loro quotidianità, alle loro abitudini e al loro sistema di relazioni che, nella maggior parte dei casi, è oppressivo e superficiale, rischiando di distruggere tutto il buono che tramite l'attività teatrale si è cercato di costruire.

⁹ *Ivi*, pp. 657 – 658.

¹⁰ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 112-113.

Per questo motivo è indispensabile allargare il sistema del laboratorio, raggiungendo educatori e responsabili istituzionali, i parenti e gli amici, formando una rete di relazioni sociali il più ampia possibile, non solo nella fase progettuale, ma anche in quella realizzativa. Lo scopo è creare un livello tale di benessere in grado di conquistare un equilibrio negli ambienti quotidiani – laboratorio, casa, istituzioni – così da migliorare la qualità di vita e l'autonomia dei soggetti partecipanti a livello individuale, ma anche e soprattutto a livello comunitario.

Si abatteranno così anche le barriere culturali, sociali e istituzionali, dimostrando che “il diverso” non è un peso per la società, ma una risorsa e un motore di civiltà¹¹.

Analizzando le principali relazioni che si vengono a creare nell'incontro tra teatro e istituzioni, quella tipica del teatro sociale è il partenariato. Si tratta cioè di una relazione paritaria in cui il teatro e l'istituzione si accettano reciprocamente e il loro incontro e rapporto continuativo fra soggetti e competenze dà vita a veri e propri processi di trasformazione e rinnovamento istituzionale. In questo modo si evitano alcuni degli errori tipici degli interventi sociali, quali l'episodicità, il dilettantismo, il gioco delle parti e la specializzazione¹².

Sebbene il partenariato preveda che in ciascuna fase realizzativa si operi in maniera sinergica svolgendo parallelamente il lavoro interno alla struttura e il lavoro artistico, i pesi delle diverse responsabilità della conduzione fra *partner* teatrali e istituzionali sono distribuiti in maniera diversa a seconda della fase. Nella fase laboratoriale, la prima, ha particolare rilevanza l'esposizione dell'operatore teatrale, nella fase della comunicazione pubblica si hanno pari responsabilità, mentre nella terza, ovvero quella della traduzione dell'eccezione in regola, è preponderante il ruolo delle figure istituzionali¹³.

1.3 Le origini. Brevi cenni storici

Il teatro sociale, le cui origini risalgono ai primi anni del secondo dopoguerra, può dirsi erede di una grande varietà di esperienze, ricerche e culture teatrali che hanno

¹¹ *Ivi*, pp. 107-108.

¹² Nava G., *Presupposti fondamentali per una diversa concezione del teatro nel sociale*, in Bruno E., Alberione E. (a cura di), *Percorsi teatrali e programmi scolastici. Notte introduttive al Convegno del 22-23 ottobre 1993*, Centro Culturale San Fedele, Milano, 1993, pp. 52-53.

¹³ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 112-113.

contraddistinto il secolo scorso e che ne caratterizzano le tecniche impiegate per poter raggiungere le proprie finalità. Tali esperienze si concentrano tra arti performative volte alla valorizzazione dell'individuo – in ambito artistico, terapeutico e formativo – e arti volte all'esaltazione e al recupero delle comunità e dei gruppi, sia in ambito artistico che sociale. Ciò ha portato a diverse contraddizioni tra le pratiche che fanno emergere la necessità di coniugare i due poli, in modo tale da non contrapporre l'individuo al gruppo e viceversa¹⁴.

Di seguito verranno presentate le tappe principali.

1.3.1 Il Piccolo Teatro di Milano

La storia italiana del teatro sociale comincia nel 1947, anno in cui si assiste alla separazione artistica tra il regista Giorgio Strehler (1921-1997) e uno dei più importanti storici del teatro italiano, Marco Apollonio (1901-1971). I due, insieme ad altri, avevano appena fondato il Piccolo Teatro di Milano: il primo teatro pubblico italiano concepito come servizio cittadino, simbolo dell'arte e della cultura. Si riteneva che, da ora, la cultura dovesse assumere in sé impegno civile, ponendosi al servizio del cittadino e della collettività in quanto garante di sicurezza, istruzione, salute e giustizia. Nonostante l'idea di fondo fosse comune ai due, nel manifesto del teatro comparivano due concezioni di teatro pubblico inconciliabili¹⁵. Nel manifesto programmatico del Piccolo Teatro, redatto da Strehler si legge, infatti:

[...] crediamo che sia tempo di lavorare inizialmente in profondità per poter quindi guadagnare in estensione: forse il gruppo dei nostri spettatori diventerà un nucleo vivo di più vaste platee: e, se non ci inganniamo, ogni civiltà si attua appunto secondo un processo che accosta e integra gruppo a gruppo nella sua varietà e molteplicità. Per questo recluteremo i nostri spettacoli, quanto è più possibile, tra i laboratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più possibile ridotti. Non, dunque, teatro sperimentale, e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ma teatro d'arte per tutti. Noi non crediamo che il teatro sia un'abitudine mondana o un astratto omaggio alla cultura. Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva: amiamo il

¹⁴ *Ivi*, p. 57.

¹⁵ *Ivi*, pp. 37-38.

riposo, non l'ozio; la festa, non il passatempo. [...] Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedano, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale. Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento. Ci spinge l'ambizione di essere d'esempio: domani ogni comune, grande e piccolo, potrebbe imitare il nostro Piccolo Teatro¹⁶.

Apollonio era contrario all'idea di un teatro elitario (come invece sosteneva Strehler), dimostrandosi, piuttosto, favorevole ad un teatro corale. Secondo tale concezione, il processo generativo del teatro doveva avere il suo attore principale nel pubblico, inteso appunto come coro e come protagonista attivo della vita culturale, sociale e politica. L'obiettivo diventa, dunque, quello di limitare il ruolo passivo del pubblico per trasformarlo in responsabilità e impegno della persona. Il teatro, per funzionare, deve saper essere attuale e guardare al futuro in quanto parte centrale della vita sociale.

Sebbene le prime sperimentazioni del teatro corale da parte dello storico non furono molto convincenti, negli anni Cinquanta, Apollonio riuscì ad elaborare le linee guida del teatro corale, in cui, in maniera del tutto differente rispetto al coro classico ed al concetto moderno di pubblico e spettatore, il coro diventa parte integrante del processo teatrale¹⁷.

I primi esperimenti in questo campo nacquero al circolo drammaturgico radunato attorno alla Rotonda dei Pellegrini a Milano per proseguire, poi, in altri circoli della città, «*per gemmazione*¹⁸», scambiandosi i metodi di lavoro adottati e i risultati raggiunti.

Nonostante l'idea rivoluzionaria di Apollonio, comunque, il teatro corale poté contare solo qualche buon risultato. Solo dopo la sua morte, divenne il motore di ricerca di molti suoi allievi¹⁹.

1.3.2 Il teatro sperimentale

Nel 1947 iniziano una serie di nuove esperienze teatrali volte ad un radicale rinnovamento del modo di fare e di concepire il teatro rispetto alle convenzioni tradizionali che, fino a

¹⁶ Strehler G., *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, 1974, a cura di Kessler S., Feltrinelli, Milano, pp. 36-37.

¹⁷ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, p. 39.

¹⁸ *Ivi*, p. 40.

¹⁹ *Ibidem*.

quel momento, lo hanno caratterizzato. Oltre a ricercare nuovi stili e linguaggi si inseguono anche nuovi modi di produzione. L'insieme di queste nuove sperimentazioni viene identificato con le espressioni: teatro d'avanguardia, teatro di ricerca e teatro sperimentale.

L'anno scelto come data simbolica di inizio di questa nuova fase teatrale corrisponde all'anno in cui Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926-2015) fondano negli Stati Uniti il *Living Theatre*, suggestionati dagli *happening*²⁰ di John Cage (1912-1982). I due, con ogni probabilità, sono i primi a fornire un rivoluzionario cambiamento ai modi teatrali del tempo, diventati ormai obsoleti e in ritardo rispetto alle innovazioni apportate negli altri campi artistici. Riprendendo il proposito originario delle avanguardie europee, riescono ad abbattere quel teatro ormai impegnato solo a portare sul palcoscenico una finta realtà. I primi esperimenti del *Living Theatre* si attengono a testi teatrali in versi, organizzati in forme linguistiche nuove, ad esempio utilizzando gli elementi proverbiali del teatro come scatti d'ira, tremiti e respiri affannosi, per poi essere modificati in seguito alla scoperta dell'opera di Antonin Artaud (1896-1948)²¹.

Nel 1958, Beck e Malina si orientano, infatti, verso un teatro in grado di raggiungere profondità inesplorate e coinvolgere il pubblico in un'esperienza liberatoria, abbandonando quindi la razionalità del linguaggio. In altre parole, si tenta di evitare l'illusione di una realtà finta che conduce lo spettatore a dimenticarsi di essere in una sala teatrale ad assistere ad uno spettacolo. Al contrario, l'obiettivo diventa il poter scoprire e

²⁰ Il termine indica una serie di eventi basati sull'incontro di più arti (musica, danza, teatro, arti visive) secondo un'idea liberatoria dell'arte. A caratterizzare questo genere di esperimenti vi sono: l'autenticità, l'immediatezza del risultato e il nuovo obiettivo dell'attività artistica. John Cage puntava infatti ad organizzare ambienti (spazi, persone, oggetti) e situazioni che permettevano la percezione di una realtà effettiva, naturale ed imprevedibile, lasciando da parte la volontà di produrre un'opera vera e propria nata dalla volontà dell'artista. Fondamentale era il coinvolgimento del pubblico, tanto che in alcuni casi non vi era alcuna distinzione tra attori e spettatori. Esperimenti multimediali, dunque, privi di funzioni narrative o rappresentative – e talvolta di significato – in grado di abbattere le barriere tra le diverse arti.

Cfr. Brockett O.G., *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2015, da p. 614 a p. 617.

²¹ Si tratta della figura più importante dell'avanguardia teatrale tra le due guerre. Secondo il suo pensiero, gli aspetti più importanti nell'esistenza di ciascuno sono quelli sommersi nell'inconscio, come l'odio, la violenza e gli impulsi distruttivi dell'uomo. Per questo, l'esperienza teatrale deve risultare una sorta di catarsi e di purificazione da tali sentimenti: il teatro viene infatti inteso come lo strumento di una possibile guarigione dal mondo e dalla società considerati, invece, malati. Artaud, dovendosi appellare all'inconscio e all'irrazionalità degli uomini, definisce il proprio teatro come «teatro della crudeltà»: toccava l'istinto dell'attore costringendo il pubblico a partecipare emotivamente al processo. A fine spettacolo gli spettatori dovevano sentirsi spossati, coinvolti e trasformati. Questa nuova concezione portò Artaud a pensare anche a nuove soluzioni teatrali: l'abbandono dell'edificio teatrale, in favore di vecchi spazi industriali, e l'abbandono della scenografia, in favore di fasci e giochi di luce.

Cfr. *Ivi*, pp. 560-561.

penetrare la realtà effettiva, i suoi aspetti più autentici ed essenziali che costringono ed opprimono la vita quotidiana. Nacquero così nuove tecniche in grado di mantenere il pubblico vigile della situazione e del luogo in cui si trovava, annullando, quando possibile, la finzione della vicenda rappresentata e della recitazione (ad esempio tramite apostrofi agli spettatori, commentando il loro atteggiamento nei confronti della vicenda in scena). L'unico modo per annullare la dissimulazione dell'attore in scena si realizza attraverso la sincera manifestazione del suo essere, in modo tale da rendere chiaro non solo il fatto che stia recitando, ma facendo trasparire anche le sue convinzioni personali, i suoi sentimenti e i suoi valori. Con questo sistema la recitazione si fa testimonianza umana in grado di portare un teatro esplicito, diretto a risvegliare le coscienze del pubblico e sollecitare una trasformazione della società.

Nel 1964, in seguito alla chiusura della sede, il *Living Theatre* emigra in Europa dove produce alcuni tra i suoi più celebri spettacoli e, verso la fine del decennio, diviene un modello ispiratore per i giovani coinvolti ed impegnati nelle contestazioni sociali²².

Fino alla fine degli anni Sessanta si assiste ad un acceso susseguirsi di nuove esperienze e scuole di ricerca teatrale, sia in territorio europeo che in quello americano che riescono a guadagnarsi un ampio consenso anche a livello internazionale. Tra le principali, vi sono il Teatro-Laboratorio di Jerzy Grotowski (1933-1999) e l'*Odin Teatret* di Eugenio Barba. Il Teatro-Laboratorio viene fondato nel 1959 nella città polacca di Opole. Secondo il suo ideatore il rinnovamento del teatro deve avere origine partendo dalla valorizzazione dell'attore. Egli deve raggiungere un completo controllo di sé, a livello gestuale, vocale e psicologico per poter operare con il proprio corpo secondo le esigenze dello spettacolo. Ispirato dagli insegnamenti di Grotowski, Barba fonda nel 1964, a Oslo, l'*Odin Teatret*. Del regista polacco viene mantenuto l'aspetto "povero" della messa in scena, e si continua l'approfondimento delle tecniche espressive dell'attore, oltretutto il suo rapporto vero e diretto con il pubblico. Il lavoro di Barba si focalizza anche sull'attività di tutti coloro che creano teatro sia al di fuori dei canali e dei contesti ufficiali, sia in contesti contrassegnati dalla discriminazione. Tale area teatrale viene identificata con il termine "terzo teatro". I due si mostrarono contrari alla parola e alla disciplina tecnica imposta al corpo, in favore

²² *Ivi*, da p. 617 a p. 619.

della piena trasparenza dell'essere. A trasparire, quindi, dovevano essere la verità psicologica e la spontaneità dell'attore²³.

Al termine delle rivolte sessantottesche il teatro incontra una prima fase critica. Le contestazioni misero al centro della vita individuale e collettiva il movimento, il sociale, la liberazione degli oppressi, la strada e la politica, distruggendo e riformando tutte le forme di repressione e autoritarismo. Così fu anche per il teatro che si schierò contro il principio di imitazione della realtà il cui scopo era il controllo da parte del potere. L'arte drammatica doveva essere un atto sociale a cui ciascuno forniva il proprio apporto e sostegno. Occorreva anche andare oltre alla figura del regista e dell'attore in quanto visti come i principali protagonisti della finzione.

A sostituirli, diventando quindi i nuovi operatori teatrali, dovevano imporsi figure come l'antropologo, lo psichiatra, l'insegnante e lo studente: in questo modo tutti si sarebbero potuti sentire inclusi²⁴. L'utopia degli anni Settanta, del teatro dell'avvenire, perseguì quindi la strada *«della promozione di un processo di elaborazione culturale dal basso e di base, attraverso l'instaurazione di un rapporto costante e prolungato fra operatori e comunità, che prefiguri, [...] la totale intercambiabilità e reciprocità dei ruoli e il conseguente porsi del fatto teatrale come pratica sociale generalizzata, autonoma e collettiva²⁵»*.

1.3.3 L'animazione teatrale

L'animazione teatrale nasce con il fine di trasformare l'istruzione in un'attività di formazione maggiormente creativa, attiva e dinamica. Tale esigenza deriva in seguito a due fattori principali: il primo riguardante la crisi del teatro pubblico che, contro i propri limiti, tenta con tutte le sue forze di coinvolgere le masse nel processo teatrale; il secondo ha a che fare con le difficoltà incontrate dal sistema scolastico nel cercare di superare il concetto di alunno ed istruzione passiva. Ispirati da diverse figure e movimenti aventi questo obiettivo comune - si pensi alla scuola per orfani organizzata dalla regista Asja Lacis (1891-1979)²⁶ -, l'animazione teatrale, come è ben intuibile, ebbe la scuola come

²³ Ivi, da p.655 a p. 657.

²⁴ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 41-42.

²⁵ De Marinis M., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La Casa Usher, Firenze, 1983, p. 170.

²⁶ Verso la fine degli anni Dieci del Novecento fonda in Russia una scuola teatrale per bambini orfani in cui l'unico metodo pedagogico adottato era il teatro. Esso si basava soprattutto su tecniche di

principale campo di sperimentazione. Si cercò di teatralizzare i contenuti didattici in modo tale da rendere più piacevole, coinvolgente e dinamico lo studio e la formazione scolastica. Inoltre, i ragazzi potevano essere liberi di esprimersi e di comprendere meglio l'importanza e la necessità della comunicazione tra gli esseri umani. La scuola, in questo modo, fece del teatro un'attività complementare attraverso cui poter diffondere un metodo pedagogico decisamente più attivo.

Fin dai primi tentativi furono molti i cambiamenti attuati non solo nella gestione della formazione scolastica, ma anche nei teatri e nelle istituzioni pubbliche, specie nelle attività destinate ai più giovani. L'istituzione teatrale poté infatti ampliare il proprio mercato, grazie allo sviluppo del teatro per i ragazzi, mentre le amministrazioni pubbliche utilizzarono l'animazione teatrale come strumento di riagggregazione sociale, di promozione culturale e di educazione della collettività.

Ciò fu possibile anche grazie alla nascita delle prime cooperative, dei primi gruppi e dell'intervento dei singoli professionisti in questo campo che collaborarono con le amministrazioni per raggiungere l'obiettivo sociale²⁷.

1.3.4 Psicodramma e drammaterapia

Negli anni Settanta ebbero particolare diffusione ed attenzione le scienze umane ed in particolar modo quelle psicoanalitiche, in quanto promotrici di una serie di pratiche volte al miglioramento dell'espressione di sé, della gestione dei conflitti e delle proprie emozioni. È in questo contesto che videro la luce lo psicodramma e la drammaterapia che, insieme alle altre tecniche e movimenti fino ad ora presentati, hanno contribuito allo sviluppo e all'affermazione del teatro sociale.

Lo psicodramma fu inventato dallo psichiatra e teatrante Jacob Levy Moreno (1889-1974) nei primissimi anni Venti a Vienna, ma la cui affermazione si ottenne all'incirca trenta anni dopo, una volta giunto negli Stati Uniti. Moreno scoprì che l'esperienza teatrale, oltre ad avere una rilevanza a livello sociale e culturale per la comunità, aveva una forte importanza soprattutto in termini socio-psicologici e terapeutici. L'innovazione più importante, grazie alla quale fu possibile fare della psicoterapia una tecnica drammatica

improvvisazione, sull'autonomia creativa dei ragazzi, sull'irripetibilità dell'evento scenico e il coinvolgimento del territorio.

Cfr. Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, p. 43.

²⁷ *Ivi*, da p. 43 a p.45.

in cui il paziente diventa il protagonista ed il terapeuta il regista, fu sicuramente quella di applicare nella pratica la recita di un ruolo²⁸.

Egli definiva lo psicodramma come «*la scienza che esplora la verità attraverso metodi drammatici*²⁹». Il teatro terapeutico nacque infatti come teatro della spontaneità e dell'improvvisazione in cui l'unica regola vigente era quella di essere se stessi. Moreno, una volta aperto il suo centro terapeutico di formazione e produzione culturale a New York, iniziò a mettere a punto le sue tecniche e a lavorare nei contesti quotidiani dei suoi interlocutori (bambini, profughi e prostitute) in modo tale da riuscire ad interagire in maniera più efficace con essi, per far sì che questi potessero arrivare ad una piena consapevolezza di sé. Lo scopo ultimo di questa tecnica era la liberazione catartica delle emozioni. Il lavoro e l'opera di Moreno non vennero accettati dai colleghi in maniera unanime (alcuni aspetti della sua teoria, come quello catartico della pratica non si rivelarono del tutto convincenti), ma nonostante ciò venne comunque riconosciuta la potenzialità delle tecniche psicodrammatiche³⁰.

La drammaterapia, invece, vide origine e sviluppo in terra anglosassone nella seconda metà del Novecento, ispirata da diversi modelli e pratiche tra cui lo psicodramma moreniano, l'animazione teatrale, le ricerche junghiane e il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal (1931-2009). Secondo la *dramatherapy*, il teatro ha in sé una finalità terapeutica indipendentemente dal metodo clinico in cui viene inserito e adoperato. A differenza dello psicodramma, poi, il lavoro viene focalizzato sull'immaginario dei partecipanti e sulle loro parti sane. La finalità terapeutica quindi, in questo caso, non riguarda la guarigione da una malattia mentale, ma il raggiungimento di autonomia, e quindi di emancipazione, dalle problematiche causate da vissuti negativi, traumi sociali o dai legami familiari.

Attualmente in Italia vi sono tre principali scuole finalizzate alla cura e al benessere attraverso la mediazione teatrale: la drammaterapia di Salvo Pitruzzella, la teatroterapia di Walter Orioli e il Teatro degli Affetti fondato da Giulio Nava³¹.

²⁸ *Ivi*, p. 47.

²⁹ Rosati O., *Psicodramma*, in Attisani A. (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 477.

³⁰ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 47-48.

³¹ *Ivi*, p. 49.

1.3.5 Il Teatro dell'Oppresso

Il Teatro dell'Oppresso venne fondato in America Latina da Augusto Boal, pedagogo e drammaturgo brasiliano. La metodologia teatrale adottata da Boal in questa nuova forma teatrale pretendeva, attraverso la partecipazione attiva del popolo, di essere una modalità di intervento collettivo in grado di contestare e far prendere coscienza alle masse di contadini e lavoratori della loro condizione di sfruttamento. L'opera di Boal non ebbe, dunque, a che fare con la produzione di spettacoli, ma si tradusse in un insieme di azioni che, mediante le tecniche del gioco e del teatro, promuovevano il benessere della persona e un nuovo approccio alla vita comunitaria³². Ai partecipanti veniva chiesto di intervenire non più come spettatori, ma come «*spett-attori*³³». Lo spettacolo divenne un laboratorio, svolto per lo più in piazze o altri luoghi abbastanza ampi, in cui attraverso la forza creativa si cercava la liberazione da tutti quei malesseri ed oppressioni presenti nella società.

In questo senso l'atto drammatico simboleggia la modalità – ludica, espressiva, terapeutica – grazie a cui poter realizzare l'azione sociale in grado di condurre i protagonisti a volersi prendere cura di loro e di coloro che si ritrovano nella medesima condizione.

In questo modo era possibile il riscatto e la liberazione dall'oppressione in cui si trovavano costretti³⁴. Mosso dalla convinzione che il teatro fosse il motore e la prova per una rivoluzione, Boal decise di rifondare il teatro popolare, ovvero un teatro per tutti, fatto dal popolo grazie alla ricerca delle proprie espressioni, culture e linguaggio. Tutto doveva essere orientato alla presa di coscienza, all'azione e alla vita degli oppressi. Per poter riuscire nell'obiettivo fu necessario elaborare nuove forme di comunicazione. Era, infatti, fondamentale partire dall'istruzione e dall'informazione delle masse sugli avvenimenti e la politica del paese, in modo tale da promuovere partecipazione democratica, teatrale e per offrire la motivazione necessaria per far nascere il cambiamento. Oltre al "teatro invisibile" e al "teatro immagine", il più celebre dei generi popolari di Boal è senz'altro il "teatro *forum*". Esso prevedeva la rappresentazione da parte di un gruppo di attori di un problema; la messa in scena doveva essere interrotta e gli spettatori, sostituendosi agli attori, venivano esortati a presentare soluzioni e a

³² Pisciotta A., *Sul rapporto tra sociologia, teatro e società. Elementi per una etnometodologia teatrale: il Teatro dell'Oppresso*, Cambio. Rivista Sulle Trasformazioni Sociali, 6(11), p. 65.

³³ *Ivi*, p. 69.

³⁴ *Ibidem*.

mostrare come avrebbero risolto tale problematica. A gestire il tutto vi era la figura del *jolly* (il conduttore), il cui compito doveva essere solamente quello di aiutare nel confronto collettivo senza condizionare gli spettatori o giudicarne le scelte.

Il Teatro dell'Oppresso porta dunque con sé tre tipologie di liberazione: la liberazione dalla maschera sociale attraverso la scoperta del corpo, la liberazione della mente dai divieti e dai comportamenti che l'educazione repressiva ha attribuito alla propria personalità attraverso il gioco delle parti, dell'immedesimazione in altri personaggi; infine, la liberazione da tutte le oppressioni interne che, inevitabilmente, favorisce la liberazione socio-politica e le costrizioni che arrivano dall'ambiente esterno. Per tutte queste ragioni, seppur con qualche differenza rispetto allo psicodramma e alla teatroterapia, il Teatro dell'Oppresso non esclude gli effetti positivi immediati per le persone e, per questo, viene usato anche per fini terapeutici³⁵.

1.3.6 Il teatro di base

Generato dall'eredità del Sessantotto ed esortato dalle necessità dell'avanguardia teatrale, che conducono ad un nuovo modo di fruizione dell'arte, si giunse, nei primi anni Settanta, all'ampliamento dell'offerta dei servizi alla popolazione e all'avvio di politiche culturali aventi come obiettivo quello di migliorare la qualità della vita.

Si manifestò anche la richiesta, da parte dei giovani, di favorire una produzione della cultura creata da attori che facessero parte della "base" e non del vertice della società. Gli assessorati alla cultura e all'istruzione si fecero, in questo modo, promotori di iniziative artistiche e del settore dello spettacolo a sostegno della costruzione di un'identità civica, dell'aggregazione sociale, della valorizzazione delle risorse locali e delle tradizioni. I giovani, in particolar modo, si mostrarono fortemente motivati al cambiamento e al rinnovamento della società partendo dalle iniziative culturali. Le arti, dunque, costituirono uno dei mezzi per denunciare le oppressioni sociali, l'emarginazione e per riportare in vita i canti, le tradizioni popolari e tutti quei saperi che l'omologazione della società e dei vertici dominanti avevano cancellato³⁶.

³⁵ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 51-52.

³⁶ *Ivi*, pp. 53, 54.

1.4 Il teatro sociale in Italia

A partire dagli anni dell'animazione teatrale il territorio italiano fu vivacizzato da molteplici personalità impegnate in questo campo, le quali, grazie ai risultati ottenuti e ai successivi riconoscimenti, costituiscono ancora oggi un'importante fonte di ispirazione per coloro che tentano di avviare progetti teatrali aventi un risvolto sociale. Il loro contributo è fondamentale in quanto comprovazione e testimonianza dei benefici derivanti dall'inserimento delle pratiche teatrali (e più in generale di tutte le arti performative) in contesti ad esse estranei.

A partire dagli anni Novanta i laboratori nati dall'incontro tra teatro e i luoghi del disagio si sono moltiplicati e ulteriormente diversificati andando ad abbracciare i più disparati contesti e destinatari. Tra questi vi sono: il settore della terza età e delle case di riposo, le persone affette da disabilità, gli emigrati e le carceri. Ciò è stato possibile grazie a due condizioni: da un lato, la crescente formazione di nuove figure professionali in ambito teatrale e stabili collaborazioni nate tra queste ultime e gli istituti impegnati sia nel sociale e in ambito sanitario; dall'altro il sostegno pubblico da parte di aziende ed enti locali³⁷.

Di seguito verranno presentate alcune tra le esperienze e i personaggi esemplari che hanno fornito significativi contributi e offerto spunti per nuove ricerche teatrali sul territorio nazionale, ad eccezione degli interventi realizzati all'interno degli istituti penitenziari. Essendo infatti il *focus* dell'elaborato, verranno esposti ed approfonditi nel terzo capitolo.

1.4.1 Giuliano Scabia: *Marco Cavallo*

L'intervento più celebre del poeta e drammaturgo Giuliano Scabia fu quello promosso all'interno del manicomio di Trieste nel 1973. Il direttore dell'ospedale psichiatrico, Franco Basaglia (1924-1980), insieme alla sua *équipe* sanitaria, era al tempo impegnato nella rifondazione della disciplina psichiatrica italiana mirando, nello specifico, alla chiusura dei manicomi e ad un trattamento più umano nei confronti dei malati mentali. A questo proposito richiese l'intervento di Scabia che, con il supporto di Vittorio Basaglia (1936-2005) ed altri artisti, condusse un laboratorio di animazione teatrale coinvolgendo sia i pazienti sia il personale del plesso ospedaliero. Lo scopo era quello di garantire,

³⁷ Valenti C., *Teatro e disagio*, in "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2004, fascicolo 4, pp. 548-549.

soprattutto ai malati, libertà espressiva così da potersi misurare con se stessi attraverso nuove scoperte. Il contributo di Scabia venne descritto come un progetto di nuovo teatro e come un manuale di comunicazione, dal momento che si preoccupava di suggerire cosa sarebbe potuta diventare la pratica artistica in una società non punitiva.

Il laboratorio consisteva in un ampio spazio aperto in cui chiunque poteva entrare e dipingere, cantare storie o improvvisare una recita³⁸. Negli ambienti interni all'ospedale ci si organizzò per realizzare una grande parata di tutte le persone ricoverate che doveva invadere la città e che sarebbe poi terminata con una festa. A capeggiare il corteo vi era Marco Cavallo, un grande cavallo azzurro di carta pesta che manteneva vivo il ricordo del cavallo che un tempo trasportava il carretto della biancheria nell'ospedale. Metaforicamente, l'animale simboleggiava il contenitore della sofferenza e dei sogni dei partecipanti, le paure e le emozioni: chiunque poteva riempire il pupazzo con qualcosa, come se fosse una sorta di sfogo. Aprendo i cancelli dell'ospedale psichiatrico e giungendo in città, si concretizzava, tramite la liberazione di Marco Cavallo, la liberazione di tutte le persone rinchiusi, abbattendo quindi le mura soffocanti del manicomio e andando verso l'integrazione con la città³⁹.

L'esperienza, una volta conclusa, venne raccontata sotto forma di diario da Scabia in *Marco Cavallo* (1976), in cui traspare a pieno che l'intenzione all'origine dell'attività teatrale era quella di comunicare che ad esser matti non erano tanto coloro che erano ricoverati all'interno del manicomio, ma piuttosto chi risiedeva al di fuori.

1.4.2 Il teatro delle diverse abilità: la compagnia di Pippo Delbono

Dopo aver visto i benefici e l'entusiasmo generato dalla promozione occasionale di attività teatrali ed espressive all'interno di centri di accoglienza ed assistenza delle persone con *handicap*, si è passati ad accogliere il teatro come attività educativa di socializzazione ed espressione fondamentale all'interno di esse, diventando talvolta una vera e propria professione artistica. Sono in crescita, infatti, le compagnie formate da persone disabili che, oltre ad essersi affermate anche a livello internazionale, producono

³⁸ Vallortigara L., *Per un percorso bio-bibliografico di Giuliano Scabia*, in Vallortigara L. (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 139-140.

³⁹ Eco U., *Un messaggio chiamato Cavallo*, in Gasparini F., Marino M. (a cura di), *Della poesia nel teatro il tremite. Per Giuliano Scabia*, in "Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", Bologna, Edizioni Carattere, 2006, da p. 71 a p. 73.

spettacoli di elevata qualità. Sostanziale, in queste compagnie, è il rifiuto dell'etichetta di "disabile" in scena: gli attori vogliono essere giudicati per il loro lavoro sul palco, non per quello che sono, e quindi come artisti che, grazie ai loro limiti psico-fisici, scoprono nuove vie dell'arte teatrale. A colpire è senza dubbio la verità della rappresentazione: il disabile in scena fa emergere quanto sia irrinunciabile il teatro, in quanto figurazione di un riscatto, di una sfida nel voler andare oltre i propri limiti e difficoltà. In Italia vi sono compagnie teatrali molto note formate da persone con disabilità⁴⁰.

Di notevole interesse sono il lavoro e il percorso intrapresi, a partire dal 1997, dal regista Pippo Delbono. Con lo spettacolo *Barboni*, realizzato nel medesimo anno e vincitore del premio Ubu⁴¹, ha cominciato ad accogliere nella sua compagnia attori con diverse tipologie di disagio (mentale, fisico e sociale), considerandoli artisti a trecentosessanta gradi e coinvolgendoli totalmente all'interno della compagnia, nella vita fuori e dentro gli spettacoli⁴². La compagnia di Delbono è quasi interamente composta da persone con disabilità fisiche, anche piuttosto gravi, diventata molto importante sulla scena europea ed internazionale, il cui proposito concerne la rivendicazione di un percorso teatrale professionale ed estetico, rifiutando ogni pietismo o sospetti di terapia. Interessante, a tal proposito, è il suo punto di vista riguardo l'obiettivo che il teatro si prefigge di raggiungere con persone che tendenzialmente vengono considerate fuori norma dalla società: nonostante i confermati effetti sociali e terapeutici, Delbono è convinto che da queste esperienze non si debba ricercare un risultato né sociale né terapeutico.

L'arte ha infatti spesso una relazione con l'*handicap*:

c'è un'arte che nasce da una mancanza, una deficienza, uno squilibrio. Comunque da una ferita. Mi vengono in mente Van Gogh, Artaud, Frida Khalo. Io quando osservo Gianluca o Bobò o Nelson nella loro grande libertà, non mi sembrano per niente handicappati,

⁴⁰ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, p. 126.

⁴¹ Si tratta del riconoscimento di teatro più importante in Italia. Fondato nel 1977 dal celebre critico teatrale Franco Quadri, per i primi due anni viene consegnato per importanti meriti anche in campo cinematografico e lirico, ma, dal 1979 è interamente dedicato al teatro.

Cfr. *Associazione Ubu per Franco Quadri*: <http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu> - ultima consultazione 28/05/20.

⁴² Valenti C., *Teatro e disagio*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2004, fascicolo 4, p. 550.

riescono a vivere un rapporto diretto con le loro gioie, le loro sofferenze senza mediazioni, sono persone libere⁴³ [...]

Bobò, Mister Puma, Armando, Nelson, Gianluca no, fin dal primissimo istante in cui li vedi capisci quello che sono. Un microcefalo sordomuto. Un ipercinetico incontrollabile. Un uomo che ha perso del tutto l'uso delle gambe, o meglio non l'ha mai avuto. Un barbone rubato ai giacigli di cartone sui marciapiedi. Un ragazzo down. Però non sono mai icone della loro condizione, figure della sofferenza, segni di un disegno elaborato altrove. Sono in scena per quello che fanno, per le loro azioni, le loro parole. Non sono lì per stuzzicare il nostro fascino del bizzarro o del mostruoso. [...] Ogni attimo della loro presenza in scena è un trionfo di dignità. E spesso d'ironia e di autoironia. Il teatro per loro potrebbe essere un'occasione di socializzazione e terapia, come accade in molte altre esperienze. Ma in scena comunicano invece la pienezza, la completezza della loro esistenza. La prova è folgorante: la rivelazione di una bellezza assoluta, personale, inimitabile una bellezza che assume in sé il mistero della diversità e la trascende⁴⁴.

Il problema che affligge questa tipologia di compagnie professioniste riguarda il limitato accesso da parte del mercato all'espressione artistica: nel caso in cui il successo venisse improvvisamente a mancare la situazione potrebbe diventare molto delicata. La logica del mercato rischia infatti di schiacciare i più deboli. Vi è anche un'altra problematica. Dal momento che sulla scena gli attori cercano di liberarsi ed esprimere a pieno loro stessi, l'esperienza catartica rimane un'opportunità per pochi eletti. È soprattutto nelle fasi processuali del lavoro artistico che si scoprono nuovi modi di comunicazione, riti e tecniche che poi non vengono condivisi e quindi si perdono.

1.4.3 Il Teatro Sociale e di Comunità di Torino e l'impatto sulla salute degli anziani

Il Teatro Sociale e di Comunità (TSC) è una particolare metodologia teatrale messa a punto dal *Social Community Theatre Centre* dell'Università di Torino, riconosciuta

⁴³ Rossi Ghiglione A., *Il viaggio, la guerra, il volo. Conversazione con Pippo Delbono*, in: Rossi Ghiglione A. (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano, 1999, pp. 71-72.

⁴⁴ Ponte di Pino O., *Sguardi randagi*, in: Rossi Ghiglione A. (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano, 1999, p. 130.

dall'Unione Europea come *best practice* culturale per l'inclusione sociale e lo sviluppo del pubblico⁴⁵.

Questo modello di teatro si fonda sul principio secondo cui l'azione performativa trova il proprio significato e la propria autenticità se avviene a diretto contatto con le persone – e, quindi, all'interno di un contesto sociale – con il fine di incoraggiare e sostenere relazioni umane dense di un certo valore. Lo scopo del TSC è, dunque, quello di coinvolgere quante più persone possibile in attività e laboratori di partecipazione e fruizione organizzati da professionisti teatrali. Tali attività, attraverso la creazione di cultura, mirano a favorire l'inclusione sociale, stimolare la condivisione culturale tra i partecipanti ed ostacolare le disuguaglianze. In questo modo si creeranno legami sociali, si svilupperanno conoscenza, creatività e innovazione non solo tra i soggetti direttamente coinvolti, ma anche tra gli operatori delle aree di intervento e le organizzazioni sociali, sanitarie e culturali locali. Per funzionare, tale tipologia di teatro è necessario che si svolga al di fuori dell'edificio deputato e che prenda forma in occasioni e con tempi diversi rispetto a quelli dello spettacolo.

Il lavoro del Teatro Sociale e di Comunità si basa su progetti, la cui realizzazione risulta piuttosto complessa, in cui la comunità riveste il ruolo principale. A dirigere le attività vi è una squadra interdisciplinare, composta cioè sia da professionisti in ambito teatrale e artistico, sia da personale con competenze sociali. I progetti del TSC interessano, dunque, diversi ambienti (gli ospedali, i centri di accoglienza per stranieri o per minori, le periferie urbane e le case di riposo) e si svolgono attraverso l'impiego di forme teatrali (laboratori teatrali, spettacoli itineranti, interviste narrative) e linguaggi differenti (video, danza, teatro, pittura). Molto importante è lavorare nel contesto in cui sono inseriti i protagonisti, ponendoli al centro della loro rete di relazioni, ruoli e spazi del vivere. Ad esempio, lavorare in una casa di riposo implica operare con il contesto sociale attorno ai partecipanti, quindi composto dagli operatori e dagli animatori della struttura, dai direttori, dai familiari e dalle istituzioni, dai negozi e dai cittadini che popolano il quartiere in cui è inserita la struttura. In questo modo sarà possibile, attraverso la pratica teatrale, modificare le condizioni di vita dei partecipanti⁴⁶.

⁴⁵ Rossi Ghiglione A., *Comunità in scena: il teatro sociale tra cultura e salute*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2017, fascicolo 2, p. 277.

⁴⁶ Pagliarino A., *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne editrice S.r.l., Roma, 2011, p. 7.

Tra i vari progetti promossi dal *Social Community Theatre Centre* attraverso percorsi di Teatro Sociale e di Comunità vi è “*Sopra 60 – La vita che dura*” realizzato nel 2017 insieme alle Biblioteche civiche Torinesi e l’associazione *non-profit* Le Bloomers club⁴⁷, anch’essa avente sede nella città di Torino. Il fine dell’iniziativa riguarda lo sviluppo di una diversa concezione dell’invecchiamento e il voler creare una comunità basata su bisogni, aspettative e valori comuni, lavorando sul tema dell’identità. Durante il progetto era previsto, insieme a conferenze a tema e gruppi di lettura, un percorso teatrale che incentivava le partecipanti a raccontare di sé, della propria età e del bisogno di definire nuovamente la propria personalità. Il laboratorio teatrale aveva il compito di far riflettere sulla memoria e sull’ascolto come punto di partenza per scoprire nuovamente se stessi e i legami relazionali con l’altro, con l’obiettivo di creare benessere e, quindi, intervenendo in un’ottica di promozione della salute. Il risultato del percorso TSC è stato lo spettacolo dal titolo “*La vita che dura*”, messo in scena al Teatro Astra di Torino il 25 novembre 2017⁴⁸.

Più in generale, comunque, riferendosi agli anziani, è bene fare alcune differenze. Sebbene il principale disagio rimanga l’incapacità di badare a se stessi, vi è una notevole differenza tra coloro che sono ricoverati in strutture per la terza età e coloro che invece godono di una maggiore libertà ed autonomia. Molte sono le attività di animazione ideate per tale generazione, tra cui compaiono anche quelle teatrali. Spesso, però, tali iniziative pretendono solamente di intrattenere gli anziani, intesi quindi come consumatori e non come produttori di cultura e società, cioè, non considerando il potenziale sociale e culturale di grande valore di cui sono portavoce⁴⁹.

⁴⁷ Associazione senza fini di lucro nata a Torino nel 2012, a cui possono far parte solo donne aventi compiuto il cinquantesimo anno di età. Lo scopo è quello di raccogliere, condividere e valorizzare il patrimonio di esperienze delle socie, in modo tale da offrire, anche ad un pubblico esterno, occasioni di riflessione ed arricchimento culturale sul tema dell’avanzare dell’età. Grazie alle iniziative promosse fino ad ora è stato possibile far emergere aspettative, desideri e criticità di una fascia di età che vive una rivoluzione demografica e a cui non corrispondono adeguate politiche, oltreché incentivare lo sviluppo di relazioni intra-generazionali.

Cfr. *Sopra 60* <http://www.sopra60.it/lebloomersclub> - ultima consultazione 28/05/20.

⁴⁸ Cfr. *Social Community Theatre Centre – Italian Cultural Heritage for Human Development* <http://www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/sopra-60-la-vita-che-dura/> - ultima consultazione: 28/05/20.

⁴⁹ Dragone M., *Esperienze di teatro sociale in Italia*, in: Bernardi C., Cuminetti B., Dalla Palma S. (a cura di), *I fuoricena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano, 2000, da p. 63 a p. 68.

Nello specifico le persone ospitate in strutture protette a regime ospedaliero, i progetti di teatro sociale cercano di fare qualcosa in più del semplice intrattenimento e di occupazione del tempo, impegnandosi ad entrare quanto più possibile nel vissuto quotidiano e renderlo più piacevole. Il caso più difficile che il teatro sociale si trova ad affrontare è relativo agli anziani affetti da Alzheimer. Il lavoro con queste persone riguarda soprattutto la sensorialità e l'assimilazione di una comunicazione rituale, fornendo così supporto e sostegno sia ad operatori che alla famiglia. L'obiettivo dell'intervento teatrale, concordato insieme all'*équipe* sanitaria e ai familiari, è quello di rallentare il declino della memoria e dell'utilizzo del corpo (i sensi, le funzioni vitali e le azioni quotidiane), dal momento che intervenire sulle facoltà mentali e sul loro progressivo regresso è, purtroppo, un tentativo inutile. Per raggiungere tale scopo vengono trascinati nel laboratorio teatrale il paziente, insieme ai parenti e al personale di cura, in un contesto abituale e affettivo in grado di trasmettergli sicurezza. Si lavora così sulle esibizioni quotidiane di aspetti più intimi, come il lavarsi o il vestirsi, ma anche su aspetti della vita familiare, come ad esempio i pasti, per far sì che diventino azioni tecniche e meccaniche, ma che rappresentano già la cura⁵⁰.

1.5 Conclusioni

Ad oggi, come testimonia la grande pluralità di esperienze, in Europa e nel mondo, il teatro sociale può considerarsi uno degli ambiti di ricerca teatrale più fecondi e maggiormente ricchi di sperimentazioni. In continua crescita è infatti l'attenzione rivolta al potere delle pratiche artistiche che, come quella teatrale, attraverso la partecipazione al processo di creazione, riescono ad essere promotrici del benessere e della salute dei cittadini all'interno delle comunità in cui sono inseriti. Questa costante evoluzione ha dato vita ad importanti e duraturi incontri tra compagnie teatrali impegnate nel settore ed altri soggetti promotori, come possono essere i teatri stabili o gli istituti universitari.

Frutto di nuove ricerche e sperimentazioni, e in parte ripresa di esperienze e correnti teatrali che hanno animato la scena teatrale occidentale del secolo scorso, il teatro sociale può essere quindi considerato un «*teatro da fare più che teatro da vedere*⁵¹». Il prodotto

⁵⁰ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, p. 131.

⁵¹ Rossi Ghiglione A., *Comunità in scena: il teatro sociale tra cultura e salute*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2017, fascicolo 2, p. 276.

estetico e il puro intrattenimento sono, infatti, messi in secondo piano, per lasciare spazio alla ricostruzione dell'identità delle persone, la formazione della comunità e all'intervento culturale delle istituzioni. Partire, quindi, dai singoli e dai loro disagi, per creare un gruppo che, attraverso la relazione e la costruzione di rapporti con altri gruppi di individui, enti e associazioni riesca a stabilire una solida rete comunitaria di persone interessate alla cura del proprio territorio, allo sviluppo dei punti di forza della comunità e ad intervenire per contrastare, ad esempio, l'esclusione sociale.

Per far sì che i progetti di teatro sociale funzionino e impattino nella società innescando effetti duraturi, è necessario che si operi sinergicamente sia a livello istituzionale sia professionale.

Gli artisti coinvolti ed impegnati nel sociale sono molti. Come specificato nei paragrafi precedenti, infatti, essi intervengono negli ambiti più disparati: lavorano nelle carceri, nei quartieri mafiosi, con gli emigrati, con i disabili. Il loro interesse riguarda la ricerca della necessità originaria e più profonda del teatro che non è la rappresentazione, ma la trasformazione e la sua utilità sociale.

Questo, dunque, il contesto e le ricerche in cui prendono vita i progetti di teatro all'interno delle carceri, argomento che verrà approfondito nei prossimi capitoli.

Capitolo 2

Il sistema penitenziario italiano: *governance* e dinamiche di cambiamento

«[...] il carcere deve essere rimosso dal suo secolare isolamento, non deve rimanere il luogo della rimozione delle problematiche sociali, ma deve essere considerato una parte della società, proprio come una cellula ancora viva del suo complesso organismo vivente⁵²»

2.1 Premessa

In Italia il teatro in carcere è una realtà ampiamente diffusa sia nell'area penale per adulti sia in quella minorile, con scopi e metodologie molto diversi tra loro. Come verrà approfondito nel capitolo successivo, le prime esperienze risalgono alla fine degli anni Ottanta e, nello specifico, sarà l'opera di Armando Punzo all'interno del carcere di Volterra, con la Compagnia della Fortezza, a sancire l'atto di nascita di questo nuovo genere teatrale. Esso riuscirà gradualmente ad affermarsi, ed essere riconosciuto, come attività stabile all'interno di molte strutture carcerarie, sviluppando qualità proprie.

A rendere possibile l'incontro tra istituti penitenziari, attività culturali ed educative, oggi ritenute fondamentali per il re-inserimento dei detenuti all'interno della società, vi è un lungo e complesso *iter* legislativo il cui momento determinante può essere rintracciato nella riforma dell'ordinamento penitenziario della metà degli anni Settanta, ovvero la Legge 354/1975 e, in particolare, nella Legge 663/1986 (altrimenti detta Legge Gozzini), principale modifica della precedente. Il punto cardine su cui si fondano tali riforme riguarda l'attenzione rivolta alle finalità rieducative della pena tramite l'introduzione di misure alternative alla detenzione.

⁵² Cesari N., *Il nuovo Regolamento penitenziario: continuità e innovazioni*, in: "Autonomie locali e servizi sociali", Bologna, Il Mulino, 2000, fascicolo 3, p. 435.

Pertanto, in questo capitolo, verranno approfondite le principali tappe legislative che hanno sia contribuito all'incontro tra carceri ed attività culturali, ma anche e soprattutto alla nascita di un ordinamento penitenziario attento ai diritti umani: scontare una pena detentiva diviene sinonimo di rieducazione degli individui e orientamento al loro reinserimento nella società. Per comprendere a pieno il sistema penitenziario italiano è necessario, inoltre, analizzarne ed approfondirne la struttura e l'articolazione, mediante la presentazione dei principali organi di *governance*. L'indagine dell'argomento risulta fondamentale per avere un quadro chiaro ed esaustivo delle dinamiche e delle limitazioni che caratterizzano il particolare contesto in cui le attività teatrali oggetto di questa tesi prendono vita. Molto frequentemente, infatti, ci si ritrova davanti a notizie riguardanti la realtà degli istituti penitenziari e a giudicare alcuni aspetti di tale sistema. Ancor più spesso, si tende a concepirlo come un ambiente isolato dalla società e unicamente come luogo in cui debbano dominare la sofferenza e la pesantezza di una condanna, senza essere però a conoscenza dei fondamenti legislativi che vi stanno alla base.

2.2 La rieducazione come fondamento del sistema penitenziario italiano

Il nascere delle attività teatrali in carcere avviene in seguito ad una serie di tumulti, all'inizio degli anni Settanta, volti all'ottenimento di pene alternative alla detenzione e di pratiche sociali di tipo riabilitativo durante il periodo di prigionia. La richiesta alla base di tali agitazioni è quella di un contesto carcerario meno duro, focalizzato non sull'asperità della pena, ma sui soggetti reclusi, in quanto individui detentori di diritti⁵³. La legislazione dell'organizzazione penitenziaria risentiva ancora dell'impostazione fascista, piuttosto restrittiva: era, infatti, ancora in vigore il regio decreto del 18 giugno 1931, n. 787, emanato dall'allora Ministro della Giustizia Alfredo Rocco, passato alla storia come Codice Rocco⁵⁴.

⁵³ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, p. 4.

⁵⁴ I punti cardine su cui si fonda il Codice Rocco sono:

- netta separazione tra il mondo esterno e la realtà carceraria;
- all'interno del carcere sono consentite solo le attività che rimandano alle tre leggi fondamentali del trattamento, ovvero: lavoro, pratiche religiose, istruzione. Ogni altra attività è fatta oggetto di sanzioni disciplinari;
- obbligo di chiamare i detenuti con il numero di matricola (e non con il cognome), sopprimendo così la personalità del detenuto;
- divieto di qualsiasi collegamento e presa di coscienza collettiva tra i detenuti;

Analizzando il progresso delle normative e il conseguente mutamento della concezione ed esecuzione della pena, è possibile affermare che l'evoluzione della cultura in carcere affianchi la storia dell'istituzione penitenziaria, specie nella seconda metà del XX secolo⁵⁵. Le pressioni causate dalle rivolte carcerarie e dai mutamenti di opinione dell'epoca, come verrà spiegato nelle pagine seguenti, hanno avuto seguito a livello normativo, sancendo, in questo modo, leggi e risposte alle richieste sociali.

2.2.1 Legge 26 luglio 1975, n. 354

Lo spartiacque legislativo è identificabile con la riforma dell'ordinamento penitenziario del 1975 (Legge 26 luglio 1975 n. 354 "*Norme sull'ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure preventive e limitative della libertà*"), la quale, oltre a costituire ancora oggi un pilastro normativo di fondamentale rilevanza, ha radicalmente rivoluzionato la concezione della pena e, di conseguenza, la funzione del carcere. Ponendo al centro di tale riforma la persona detenuta con i suoi diritti, intesa quindi come soggetto partecipante, rifiuta interamente la visione secondo cui il detenuto è un soggetto passivo, unicamente destinatario di interventi punitivi, come invece era stato fino ad allora con il Codice Rocco⁵⁶. Si legge, infatti, nel primo articolo:

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

-
- esclusione di qualsiasi persona non facente parte della gerarchia all'interno del carcere e non sottoposta al trattamento penitenziario;
 - carcere inteso come istituzione chiusa.

Il Regolamento carcerario del 1931 suddivideva le carceri in tre gruppi: carceri di custodia preventiva, carceri per l'esecuzione di pena ordinaria e carceri per l'esecuzione di pena speciale. Secondo tale regolamento, il carcere giudiziario era uno stabilimento di custodia preventiva, ovvero riservato unicamente a coloro in attesa di giudizio, in modo tale da assicurare la loro presenza al processo. Secondo l'art. 26 potevano infatti accedervi: gli imputati, i detenuti a disposizione dell'autorità di pubblica sicurezza (o di altra autorità), i detenuti in transito, gli arrestati per motivi di estradizione e, infine, i condannati in attesa di essere assegnati ad uno stabilimento di pena.

Cfr. Neppi Modona G., *Vecchio e nuovo nella riforma dell'ordinamento penitenziario*, in: Cappelletto M. e Lombroso A. (a cura di), *Carcere e società*, Venezia, Marsilio Editori, 1976, da p. 68 a p. 70.

⁵⁵ Cantone C., *La cultura in carcere in Italia*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino, 2013, fascicolo 4, p. 423.

⁵⁶ Di Somma E., *La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria*, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2, p. 1.

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

Negli istituti devono essere mantenuti l'ordine e la disciplina.

Non possono essere adottate restrizioni non giustificabili con le esigenze predette o, nei confronti degli imputati, non indispensabili a fini giudiziari.

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

Il trattamento degli imputati deve essere rigorosamente uniformato al principio che essi non sono considerati colpevoli sino alla condanna definitiva.

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

Il trattamento è attuato secondo un criterio di individualizzazione in rapporto alle specifiche condizioni dei soggetti⁵⁷.

Risulta evidente, inoltre, come il legislatore, dopo quasi un trentennio dall'entrata in vigore della Costituzione, compia un primo tentativo di realizzazione, non propriamente concretizzato, dei principi costituzionali espressi nell'art. 27 riguardanti la funzione rieducativa delle pene e la loro conformità al senso di umanità⁵⁸.

Sebbene i primi sforzi di riforma del codice carcerario emanato nel 1931 risalgano agli anni dell'immediato dopoguerra, a causa di ostacoli e titubanze derivanti soprattutto da questioni di ideologia politica, fu necessario attendere il 1975 per attuare, e vedere effettivamente realizzata, la prima importante riforma penitenziaria della Repubblica italiana.

Dal 1948, anno di entrata in vigore della Costituzione, si cominciarono ad elaborare una maggiore familiarità e sensibilità verso le modalità trattamentali e di recupero – già sperimentate in altri Paesi - e, di conseguenza, un'attenzione maggiore verso il singolo detenuto, in quanto persona e per questo soggetto di diritti e destinatario di azioni e

⁵⁷ *Gazzetta Ufficiale, Legge 26 luglio 1975, n. 354*

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg> – ultima consultazione: 04/01/21.

⁵⁸ *Gazzetta Ufficiale, Costituzione della Repubblica Italiana*

<https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/costituzione> - ultima consultazione: 20/06/20.

pratiche alternative in grado di favorire il suo reinserimento sociale⁵⁹. Fondamentale fu anche il fatto che a proporre le azioni riformatrici, riguardanti la funzione rieducativa della pena, furono soprattutto gli addetti ai lavori all'interno delle carceri, principali testimoni della drammaticità e della gravità della situazione che coinvolgeva la popolazione reclusa.

La Legge 354/1975 si compone di novantuno articoli suddivisi in due titoli: il primo riguardante il trattamento penitenziario (artt. 1-58) ed il secondo avente come oggetto l'organizzazione penitenziaria (artt. 59-91). I punti sostanziali elaborati nella norma interessano: il principio della qualificazione del trattamento e la conseguente introduzione sia di operatori specializzati (quali l'educatore e l'assistente sociale), sia di attività ricreative, culturali e sportive; la disciplina del lavoro all'interno della struttura carceraria e l'adozione di misure alternative alla detenzione.

Volendo procedere con un'analisi dettagliata del testo legislativo è bene cominciare dall'approfondimento del terzo capo (artt. 13-31), il cui oggetto sono le modalità di trattamento. Rivoluzionario è il fatto che l'intervento sia individualizzato, ovvero attinente ai bisogni della soggettività del singolo individuo. Per riuscire nel compito, viene eseguita, in maniera costante e non solo all'inizio e alla fine del periodo di reclusione, un'osservazione scientifica della personalità in modo da poter mettere in luce possibili carenze psico-fisiche, oltreché di disadattamento sociale, per procedere poi con la definizione del programma rieducativo specifico che, ovviamente, potrà essere modificato durante l'esecuzione⁶⁰. Il trattamento dei detenuti viene svolto avvalendosi soprattutto dell'istruzione, del lavoro, della religione, delle attività culturali, ricreative e sportive, attraverso modalità che siano in grado di agevolare i contatti con il mondo esterno e con le famiglie dei soggetti coinvolti⁶¹. Ruolo fondamentale, infatti, è attribuito al mondo esterno alle mura del carcere rappresentato dai privati, dalle istituzioni e dalle associazioni: una volta ottenuti gli opportuni permessi ed autorizzazioni rilasciati dal magistrato di sorveglianza, i suddetti vengono coinvolti nel percorso rieducativo così da

⁵⁹ Di Somma E., *La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria*, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2, pp. 1-2.

⁶⁰ Art. 13 "Individualizzazione del trattamento"

Cfr. *Gazzetta Ufficiale*, Legge 26 luglio 1975, n. 354

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg> - ultima consultazione: 04/01/21.

⁶¹ Art. 15 "Elementi del trattamento"

Cfr. *Ibidem*.

facilitare il reinserimento del detenuto nella società. Tutti coloro che si dimostrano concretamente interessati nell'opera di risocializzazione dei condannati, rivelandosi utilmente promotori di contatti tra la comunità interna e la società libera, sono ammessi a frequentare gli istituti penitenziari⁶².

La formazione culturale e professionale all'interno delle carceri avviene attraverso l'organizzazione di cicli di istruzione primaria, secondaria ed universitaria, riservando una maggiore attenzione alla formazione culturale dei soggetti di età inferiore ai venticinque anni, e mediante l'attivazione di corsi professionali⁶³. Contemporaneamente, risultano di particolare rilevanza le attività culturali, o di altra tipologia, volte alla realizzazione della personalità dei detenuti, come per esempio, frequentare la biblioteca dell'istituto dove è possibile scegliere le letture senza alcuna restrizione. Ciascuno degli interventi inerenti al trattamento rieducativo, viene organizzato da due figure specifiche: l'educatore e l'assistente sociale⁶⁴. Essi, come precisato nell'art. 16 "*Regolamento dell'istituto*"⁶⁵ si occupano dell'osservazione e delle modalità di trattamento dei detenuti. Al vertice dell'istituto penitenziario, invece, vi è il direttore, incaricato di occuparsi della gestione della struttura e del personale.

Come è stato già accennato, l'altra grande novità della riforma riguarda l'introduzione di misure alternative alla detenzione, tra cui:

- l'affidamento in prova ai servizi sociali ai detenuti con condanne inferiori ai due anni e mezzo, in modo tale da poter agevolare l'adattamento alla vita sociale;
- il regime di semilibertà dopo aver espiato metà della pena: si tratta della possibilità per il condannato di trascorrere parte della giornata al di fuori del carcere per partecipare ad attività utili al proprio reinserimento sociale, come, ad esempio, attività lavorative o di istruzione;
- liberazione anticipata nei casi in cui sia stata comprovata la partecipazione in maniera proficua all'opera di rieducazione, cioè, per buona condotta;

⁶² Art. 17 "*Partecipazione della comunità esterna all'azione rieducativa*"

Cfr. *Ibidem*.

⁶³ Art. 19 "*Istruzione*"

Cfr. *Ibidem*.

⁶⁴ Art. 27 "*Attività culturali, ricreative e sportive*"

Cfr. *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

- permessi di uscita in caso di gravi motivi familiari⁶⁶.

Nuove modalità di trattamento dei detenuti e una maggiore flessibilità, dunque, oltre a superare le disposizioni del Codice Rocco, divenute ormai inaccettabili, fanno sì che il periodo di prigionia non sia puramente un momento della propria vita in cui si è esclusi dalla società. Piuttosto, contribuiscono a renderlo una fase più o meno lunga in cui poter attingere a diverse opportunità messe a disposizione dalla struttura carceraria, in grado di aiutare il reinserimento nella comunità di individui maggiormente consapevoli e responsabili. Il carcere, pertanto, visto il nobile obiettivo, può essere paragonato ad uno spazio capace di creare occasioni favorevoli e attività utili ad un progetto di recupero sociale da portare a termine con la partecipazione e la sensibilizzazione della collettività intera⁶⁷.

La portata innovativa della legge in esame, però, non fu in grado di modificare la struttura burocratica e centralizzata dell'organizzazione penitenziaria, presentata nel titolo secondo "*Disposizioni relative all'organizzazione penitenziaria*".

Tenendo in considerazione la personalizzazione del trattamento, gli istituti vengono divisi in quattro gruppi, elencati nell'art. 59 "*Istituti per adulti*" e presentati nel dettaglio negli articoli successivi:

- istituti di custodia preventiva, a loro volta distinti in case mandamentali e case circondariali, assicurano la custodia degli imputati;
- istituti per l'esecuzione delle pene, divisi in case di arresto e case di reclusione;
- istituti per l'esecuzione delle misure di sicurezza, suddivisi in: colonie agricole, case di lavoro e custodia, ed ospedali psichiatrici giudiziari;
- centri di osservazione.

Per quanto riguarda il ruolo del magistrato di sorveglianza, subisce anch'esso delle modifiche: come indicato nell'art. 69, infatti, non è più unicamente sorvegliante

⁶⁶ Capo VI "*Misure alternative alla detenzione e remissione del debito*" (artt. 47-58)

Cfr. *Ibidem*.

⁶⁷ Di Somma E., *La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria*, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2, pp. 1-2.

dell'esecuzione della condanna, ma diviene il giudice sulle riduzioni di pena e sugli strumenti alternativi alla reclusione⁶⁸.

Vi è, infine, un'ultima osservazione che riguarda la cultura. Nonostante ci si trovi nel momento in cui lo Stato, tramite le sue leggi, decide di intervenire attuando una serie di interventi volti a favorire la rieducazione e il reinserimento dei detenuti nella società e si inizi ad attribuire una certa importanza al ruolo della cultura, risulta impensabile che per portare formazione culturale all'interno delle carceri sia sufficiente l'organizzazione di corsi scolastici e la fruizione della biblioteca⁶⁹.

2.2.3 Legge 10 ottobre 1986, n. 663

Come approfondito nelle pagine precedenti, la legge 354/1975 ha consentito l'attuazione di un cambiamento notevole nell'ordinamento penitenziario italiano nonostante la presenza di alcune vaghezze che, in determinati casi, hanno impedito il raggiungimento degli obiettivi prefissati. Una di queste riguarda il fatto che, nonostante la redazione di norme volte al mantenimento del rigore e della sicurezza all'interno delle carceri, non siano stati definiti parametri che stabilissero quali detenuti sottoporre ad un regime più o meno rigoroso⁷⁰. Si tratta di un punto degno di essere sottolineato, poiché, per quanto ci si trovi di fronte alla concezione di un nuovo sistema giuridico volto al riconoscimento e alla tutela dei diritti e delle libertà fondamentali dell'essere umano, non si è tenuto in considerazione che molti tra i detenuti siano riluttanti al cambiamento e, di conseguenza, recidivi nel commettere reati. Verso la fine degli anni Settanta si assiste, infatti, alla crescita di proteste, evasioni e alla nascita di fenomeni di terrorismo.

Seguono, così, alcune leggi e decreti ministeriali orientati ad un miglior conseguimento degli obiettivi della riforma del 1975, in modo tale da soddisfare le esigenze di una società in attesa di un sistema penitenziario aperto, risocializzante e garante di sicurezza⁷¹. L'intervento normativo maggiormente rilevante in tale direzione è la legge n. 663 del 10

⁶⁸ *Gazzetta Ufficiale*, Legge 26 luglio 1975, n. 354

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg> - ultima consultazione: 04/01/21.

⁶⁹ Cantone C., *La cultura in carcere in Italia*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino, 2013, fascicolo 4, p. 424.

⁷⁰ De Angelis F., Torge S., *La realtà invisibile. Breve storia del diritto penitenziario dagli Stati preunitari ad oggi*, in: Pace L., Santucci S., Serges G. (a cura di), *Momenti di storia della giustizia. Materiali di un seminario*, Roma, Aracne Editore, 2011, pp. 28-29.

⁷¹ Di Somma E., *La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria*, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2, p. 3.

ottobre 1986 “*Modifiche alla legge sull'ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure privative e limitative della libertà*”, conosciuta anche come Legge Gozzini dal suo promotore, il senatore Mario Gozzini. In primo luogo, difatti, rappresenta il concreto compimento dell’attuazione delle disposizioni contenute nell’art. 27 della Costituzione mettendo in atto un nuovo progetto di rieducazione che doveva realizzarsi sia all’interno sia all’esterno del carcere.

Ciò fu possibile grazie all’ ideazione di norme volte all’ampliamento delle opportunità di reinserimento sociale, nonché mediante l’incremento delle possibilità relative alle modalità alternative alla detenzione, illustrate in maniera più precisa rispetto alla legge precedente⁷². Il principio legislativo che si afferma, dunque, è quello secondo cui ogni recluso, indipendentemente dalla gravità del reato commesso e dalla pena da scontare, può essere «*risocializzato*»⁷³, qualora inserito in un contesto che offre possibilità di recupero e formazione, garantendo, così, diverse possibilità a chi, a causa dell’ambiente di provenienza, è stato destinato alla criminalità. Chiunque, quindi, ha diritto ad una possibilità di riscatto sociale⁷⁴.

Da un’attenta analisi del contenuto legislativo, è possibile apprendere le novità e le modifiche riguardanti le misure alternative alla detenzione apportate al testo della riforma del 1975 il quale, nonostante il merito di averle introdotte, si mostrava, in parte, limitante:

- viene previsto il lavoro all’esterno senza scorta (art. 6);
- concessione dei permessi premio a tutti i condannati che, con regolare condotta, non risultino di particolare pericolosità sociale (art. 9);
- rimozione di ogni divieto per il permesso di affidamento in prova al servizio sociale, il quale può essere ammesso anche ai condannati in casi particolari, come ad esempio i tossicodipendenti o alcol-dipendenti che abbiano in corso un programma di recupero (artt. 11-12);
- introduzione della detenzione domiciliare nei casi in cui il condannato presenti uno dei seguenti casi: abbia superato il sessantesimo anno di età e sia inabile, anche solo parzialmente; non abbia ancora compiuto i ventuno anni e presenti

⁷² *Ivi*, p. 5.

⁷³ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, p. 4.

⁷⁴ *Ibidem*.

- comprovate esigenze di studio, lavoro, salute o famiglia; necessiti di cure mediche in seguito a gravi problemi di salute; donne incinte, che allattano, o madri di figli con loro conviventi, di età inferiore ai tre anni (art. 13);
- possibilità di espiare le pene inferiori o uguali ai sei mesi in regime di semilibertà (art. 14);
 - concessione della libertà anticipata ai condannati a pena detentiva che abbiano partecipato al trattamento rieducativo sia come riconoscimento di tale partecipazione, sia come incentivo di un più efficace reinserimento nella società. Essa consiste in una detrazione di quarantacinque giorni, per ogni semestre di pena scontata (art. 18).

La legge in analisi, inoltre, si preoccupa di intervenire anche sulle punizioni, prevedendo, in determinate situazioni e condizioni, disposizioni più aspre e dure. Tali interventi fanno capo agli articoli 14 *bis* “Regime di sorveglianza particolare” e 41 *bis* “Situazioni d'emergenza”. Importante è anche il contenuto dell'art. 21 in cui vengono esemplificate le funzioni e i compiti del magistrato di sorveglianza, ulteriormente valorizzati. Oltre a ad indicare le alternative alla reclusione, è chiamato sia alla valutazione del lavoro di recupero svolto dal detenuto, sia ad incrementare i trattamenti volti alla risocializzazione da svolgere al di fuori del carcere⁷⁵.

In conclusione, dunque, è possibile affermare che, in seguito alla promulgazione della Legge Gozzini, si sia effettivamente concretizzato l'obiettivo di un sistema carcerario meno segregante, all'interno del quale fosse possibile sottoporre la popolazione reclusa ad un effettivo processo di riabilitazione. Si tratta, questo, di un primo vero passo verso la considerazione dei diritti dei detenuti, fino a pochi anni prima considerati esclusivamente come soggetti devianti da re-inserire in maniera coercitiva all'interno del contesto sociale.

Tale provvedimento e la sua applicazione subiranno diverse modifiche: più limitanti, come avvenne con la legislazione di emergenza applicata nei primi anni Novanta in

⁷⁵ *Gazzetta Ufficiale, Legge 10 ottobre 1986, n. 663*

https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1986-10-16&atto.codiceRedazionale=086U0663&elenco30giorni=false – ultima consultazione: 22/06/20.

seguito agli attentati ai giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino; meno rigorose, in altri periodi in cui si cercava di rendere la vita in carcere più umana.

Ad ogni modo, è in questo clima e contesto che vengono favorite e incentivate le attività teatrali all'interno degli istituti penitenziari: talvolta singoli episodi sporadici e di breve durata, altre più stabili e continuative. *Fil rouge* che lega ogni singola esperienza teatrale alle altre riguarda la particolarità dell'ambiente in cui si sviluppa e le caratteristiche proprie di ciascuna struttura carceraria, tra cui: il forte ricambio di detenuti o condannati a periodi di lunga detenzione e la presenza di detenuti in maggioranza italiani o stranieri. Molto importante ai fini realizzativi risulta, inoltre, la disponibilità della direzione, delle guardie e degli educatori a collaborare con gli artisti e con le compagnie, oltretutto la possibilità di usufruire e frequentare i laboratori e gli spazi interni al carcere in cui ospitare tali attività⁷⁶.

2.2.4 Decreto del Presidente della Repubblica del 30 giugno 2000, n. 230

Alla Legge Gozzini, ha fatto seguito il D.P.R. 230/2000 *“Regolamento recante norme sull'ordinamento penitenziario e sulle misure privative e limitative della libertà”*.

L'esigenza di adeguare la propria normativa veniva imposta sia dagli impegni sovranazionali assunti dall'Italia con l'emanazione della carta costituzionale, sia dalle direttive e dai richiami emanati da organismi internazionali. Tra questi: la *“Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali”* del 1950, *“Le regole minime per il trattamento dei detenuti”*, approvate dall'ONU nel 1955, le *“Regole minime sul trattamento dei detenuti”*, approvate dal Consiglio d'Europa nel 1973 e la Risoluzione del Parlamento Europeo risalente al 18 dicembre 1998 sulle condizioni delle carceri nell'Unione Europea. Ciascuno di questi documenti costituisce un punto di riferimento della continua e diffusa evoluzione che ribadisce i valori universali della dignità della persona umana, partendo proprio dall'esecuzione della pena.

La redazione e l'emanazione di un nuovo regolamento risultano, inoltre, necessari al fine di ottenere un unico testo disciplinare in grado di essere aggiornato con le direttive degli altri Paesi e in cui siano raccolte una serie di disposizioni di ordine amministrativo e normativo succedutesi nel tempo. Oltre ad essere integrato con spunti innovativi, viene

⁷⁶ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, pp. 4-5.

precisata in maniera più dettagliata e specifica la certezza giuridica nelle autorizzazioni, nelle concessioni e nei procedimenti disciplinari, in modo da ridurre ogni fonte di dubbio ed incertezza per i detenuti e qualsiasi spazio di discrezionalità avente a che fare con l'intervento degli operatori⁷⁷.

Si tratta, dunque, della realizzazione più importante del movimento riformatore degli ultimi anni dal momento che, come introdotto nelle righe precedenti, ribadisce il dovere e l'emergenza di umanizzare le condizioni di vita dei detenuti. L'art.1, infatti, al primo e secondo comma precisa:

Il trattamento degli imputati sottoposti a misure privative della libertà consiste nell'offerta di interventi diretti a sostenere i loro interessi umani, culturali e professionali.

Il trattamento rieducativo dei condannati e degli internati è diretto, inoltre, a promuovere un processo di modificazione delle condizioni e degli atteggiamenti personali, nonché delle relazioni familiari e sociali che sono di ostacolo a una costruttiva partecipazione sociale⁷⁸.

Tali novità si sviluppano soprattutto nei colloqui dei detenuti con i relativi familiari, come disposto all'art. 37, i quali vengono sia aumentati in numero e frequenza, sia facilitati dall'eliminazione dei mezzi divisorii che, fisicamente, ostacolavano l'incontro. L'umanizzazione del trattamento penitenziario trova nel decreto un'ulteriore garanzia. Sebbene anche nelle precedenti normative fossero presenti i concetti di ordine e sicurezza, è nel secondo articolo del testo in esame che essi divengono i mezzi e gli strumenti attraverso cui poter raggiungere le finalità del trattamento⁷⁹. Altri indicatori fondamentali di una maggiore attenzione verso la persona detenuta e, nello specifico, verso l'adozione di misure per una permanenza dignitosa all'interno del carcere possono essere rintracciati in ulteriori elementi presentati nel decreto, quali: le condizioni igienico-sanitarie sia degli ambienti che dei detenuti - con particolare riguardo verso le gestanti e le madri con bambini - (artt. 6-21) e le modalità di ingresso in istituto (art. 23, terzo comma). Il condannato, oltre ad essere obbligato al colloquio con la direzione, viene sottoposto ad un secondo confronto con un esperto dell'osservazione e del trattamento per verificare

⁷⁷ Cesari N., *Il nuovo Regolamento penitenziario: continuità e innovazioni*, in: "Autonomie locali e servizi sociali", Bologna, Il Mulino, 2000, fascicolo 3, p. 431.

⁷⁸ *Gazzetta Ufficiale, Decreto del Presidente della Repubblica del 30 giugno 2000, n. 230*
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2000/08/22/000G0283/sg> - ultima consultazione: 30/06/20.

⁷⁹ *Ibidem*.

«se, ed eventualmente con quali cautele, possa affrontare adeguatamente lo stato di restrizione⁸⁰». I risultati di tale incontro vengono successivamente trasmessi ad altri operatori, il cui compito è quello di stabilire un percorso trattamentale personalizzato e conforme alle esigenze e condizioni del detenuto. Il punto riguardante l'individualizzazione di un intervento mirato, come già spiegato, era già stato introdotto in via amministrativa tramite precedenti circolari ministeriali a partire dalla metà degli anni Settanta, ma, con il presente decreto, si è voluto disciplinare meglio questo aspetto. Il primo impatto con il carcere costituisce, senza dubbio, un momento traumatico, difficile e delicato, in cui la persona ha estrema necessità di supporto. Per questa ragione, esaminare fin dal principio la personalità di chi sta per entrare nella struttura penitenziaria, è di fondamentale rilevanza per organizzare e disporre possibili offerte di azioni in grado di rispondere ai propri bisogni⁸¹.

Estremamente qualificante e significativo è, poi, il contenuto dell'art. 35, in cui viene introdotto il concetto di mediazione culturale:

Nell'esecuzione delle misure privative della libertà nei confronti di cittadini stranieri, si deve tenere conto delle loro difficoltà linguistiche e delle differenze culturali. Devono essere favorite possibilità di contatto con le autorità consolari del loro Paese.

Deve essere, inoltre, favorito l'intervento di operatori di mediazione culturale, anche attraverso convenzioni con gli enti locali o con organizzazioni di volontariato⁸².

Ancor prima di integrazione, una società multietnica, come quella odierna, necessita di comprensione reciproca. Ciò si avverte maggiormente all'interno di strutture totali, come il carcere, dove oltre ad essere sottoposti a vigilanza continua e a rigide regolamentazioni, è in continuo aumento il numero di detenuti extracomunitari costretti a vivere in spazi angusti insieme ad altri reclusi. Per affrontare in maniera opportuna ed efficace la mediazione culturale, tale norma privilegia e favorisce la convenzione con Enti locali ed associazioni di volontariato esterne⁸³. Quest'ultimo può essere effettuato, sempre previa

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Cesari N., *Il nuovo Regolamento penitenziario: continuità e innovazioni*, in: "Autonomie locali e servizi sociali", Bologna, Il Mulino, 2000, fascicolo 3, p. 432.

⁸² *Gazzetta Ufficiale, Decreto del Presidente della Repubblica del 30 giugno 2000, n. 230*
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2000/08/22/000G0283/sg> - ultima consultazione: 30/06/20.

⁸³ Cesari N., *Il nuovo Regolamento penitenziario: continuità e innovazioni*, in: "Autonomie locali e servizi sociali", Bologna, Il Mulino, 2000, fascicolo 3, p. 432.

autorizzazione del direttore del carcere, sia da singoli sia da più persone appartenenti ad organizzazioni le quali, tramite convenzioni con le direzioni degli istituti e dei centri di servizio sociale, assicurano continuità di presenza in determinate attività (art. 120). Tra queste, vi sono anche quelle culturali, ricreative e sportive che seppure in maniera non dettagliata, vengono regolamentate nell'art. 59: esse devono essere programmate in modo tale da favorire la partecipazione di tutti i ristretti ed essere definite in maniera articolata così da incentivare la possibilità di espressioni differenziate⁸⁴.

2.2.5 Dinamiche di cambiamento

Durante i primi dieci anni degli anni duemila, in Italia, si è assistito ad un notevole aumento della popolazione reclusa al punto da sfiorare, nel 2010, ventimila presenze in più rispetto alla capienza regolamentare degli istituti penitenziari, stimata a 44.568 unità⁸⁵. Ciò è sicuramente una conseguenza dell'emanazione di alcune leggi⁸⁶ che avevano inasprito le sanzioni previste in materia di immigrazione, uso di droga e recidiva. Il Governo, oltre a varare un piano carcere per costruire nuove strutture, intervenne anche proponendo al Parlamento nuove norme volte al rallentamento della situazione di sovraffollamento e che videro la realizzazione nella legge 17 febbraio 2012, n.9 *“Interventi urgenti per il contrasto della tensione detentiva atte a consentire effetti immediati incidenti sul sovraffollamento”*. Data la natura emergenziale di tali norme, però, fu possibile affrontare e cercare di soffocare solo in parte le problematiche che affliggevano il sistema penitenziario italiano, senza essere in grado di risolvere e contrastare in profondità le diverse cause che stavano esponendo il sistema a rischio di collasso, come ad esempio intervenendo a livello strutturale. L'urgenza di tali provvedimenti, tuttavia, divenne indifferibile in seguito alla severa censura di Strasburgo contenuta all'interno della sentenza del gennaio 2013, con cui la

⁸⁴ Gazzetta Ufficiale, Decreto del Presidente della Repubblica del 30 giugno 2000, n. 230

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2000/08/22/000G0283/sg> - ultima consultazione: 30/06/20.

⁸⁵ Cfr. Ministero della Giustizia - *Detenuti italiani e stranieri presenti e capienze per istituto – 31 dicembre 2010*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2_7&facetNode_2=0_2_7_0&facetNode_3=1_5_2&contentId=SST604969&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 13/07/20.

⁸⁶ Le leggi a cui si fa riferimento sono:

- Legge 189/2002, detta Bossi-Fini: disciplina l'immigrazione e introduce il reato di clandestinità;
- Legge 251/2005, Ex Cirielli: introduce modifiche al Codice penale italiano oltretutto all'ordinamento penitenziario in materia di recidiva e attenuanti generiche;
- Legge 49/2006, detta Fini-Giovanardi: riguarda il trattamento sanzionatorio di coloro che fanno uso di sostanze stupefacenti.

Corte Europea per i Diritti dell'Uomo (CEDU), accogliendo i reclami presentati da alcuni detenuti, condannava lo Stato italiano di aver violato l'art. 3 della Convenzione Europea sui diritti umani, ritenendo le condizioni delle carceri disumane e degradanti. Il beneficio dei diritti sanciti dalla Convenzione deve essere garantito anche durante la carcerazione, situazione in cui la persona può avere bisogno di una maggiore tutela sia per la circostanza vulnerabile in cui si trova, sia per il fatto di essere sotto la responsabilità dello Stato⁸⁷. A tal proposito, il già citato art. 3 pone a carico delle autorità un obbligo positivo che consiste nell'assicurarsi che ciascun detenuto sia in condizioni compatibili con il rispetto della dignità umana:

*No one shall be subjected to torture or to inhuman or degrading treatment or punishment*⁸⁸.

Inoltre, occorre accertarsi che le modalità di esecuzione della misura non portino l'interessato ad uno stato di sconforto o ad una prova d'intensità che ecceda il livello di sofferenza inerente alla detenzione, e che la salute e il benessere del detenuto siano tutelati in maniera adeguata. Con tale sentenza, conosciuta anche come Torreggiani, la CEDU concesse un anno di tempo all'Italia per rientrare nella legalità. Si trattò dunque di un provvedimento immediatamente esecutivo, dal momento che tutti gli interventi per riportare l'universo carcerario al centro delle attività istituzionali, non furono più rinviabili⁸⁹.

Sebbene vi sia ancora una situazione di sovraffollamento, lo scenario delle carceri italiane dal 2012 può dirsi essere notevolmente migliorato. Si è infatti proceduto sviluppando progetti in collaborazione tra gli Uffici centrali e quelli periferici, in modo tale da delineare in maniera chiara gli obiettivi da perseguire e il cammino da percorrere, evitando di dissipare le risorse, già esigue, a disposizione. È fondamentale che, al pari di qualsiasi altra organizzazione, anche l'amministrazione penitenziaria pianifichi i propri impegni, facendo leva sia sui legami esistenti all'interno degli istituti, sia tra quelli interni

⁸⁷ Cfr. Ministero della Giustizia - Sentenza della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo dell'8 gennaio 2013 [https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2\(2013\)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2(2013)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042) – ultima consultazione: 13/07/20.

⁸⁸ European Court of Human Rights, *European convention on Human Rights*

⁸⁹ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, pp. 39-40.

e l'azione delle strutture di governo, quali Provveditorati Regionali di Amministrazione Penitenziaria e Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria.

Come primo passo, quindi, si è intervenuti rimodulando l'architettura di sistema, secondo i diversi livelli di competenza. Il 30 maggio 2012 nasce il progetto "*Circuiti Regionali*" il cui scopo è quello di razionalizzare il sistema mediante la creazione in ogni regione di un insieme integrato di istituti differenziati in relazione alle diverse tipologie giuridiche del detenuto e alla sua pericolosità, al fine di creare delle categorie omogenee. Grazie a questo progetto si ponevano le basi per avviare un trattamento rieducativo il più possibile conforme alle specifiche problematiche di ciascun detenuto. Si sviluppavano, poi, soluzioni in grado di ampliare gli spazi utilizzabili all'interno delle strutture, e che aumentassero il tempo di permanenza al di fuori della cella per poter frequentare corsi scolastici, di formazione professionale, ma anche attività lavorative, culturali, ricreative e sportive. Emerge, così, la volontà di instaurare un modello diverso che, seppur attenendosi alle norme vigenti, uscisse, talvolta, dalla illogica contrapposizione tra la sicurezza e le attività trattamentali. La vita dei detenuti deve essere articolata al di fuori della cella: non è pensabile educare qualcuno tenendolo chiuso in uno spazio angusto, ma, al contrario, mettere a disposizione margini di libertà, benché limitati, aiutano notevolmente ad aumentare il senso di responsabilità e l'autodeterminazione. Ciò comporta benefici non solo ai ristretti, ma anche al personale operante all'interno dell'istituto garantendo la possibilità di poter analizzare e valutare il comportamento e gli aspetti relazionali tra i reclusi, tra essi e gli operatori e l'impegno dedicato alle attività trattamentali. È stato comprovato, a tal fine, che la sicurezza si rafforza nel momento in cui viene considerata la condizione necessaria per la riuscita di valide iniziative volte al miglioramento delle situazioni di vita penitenziarie e al processo di reinserimento sociale del detenuto e non quando viene considerata un fine⁹⁰.

La nuova prospettiva con cui occorre lavorare nella realtà carceraria è quella secondo cui l'amministrazione deve ruotare attorno al detenuto, e non il contrario, dal momento che il carcere deve essere un servizio garantito ad un'utenza.

A reggere questa prospettiva vi sono tre principi fondamentali:

⁹⁰ *Ivi*, pp. 50-51.

- principio di cittadinanza attiva basato sulla concezione del carcere simile ad una città all'interno della quale il singolo deve essere responsabilizzato, ovvero tramite un coinvolgimento attivo della persona, educata, inoltre, alla gestione del proprio tempo e del proprio spazio;
- contaminazione tra dentro e fuori: tramite la creazione di un sistema di relazioni e di una solida comunicazione con l'esterno, riempire di senso la quotidianità dei detenuti, mostrando che la comunità è interessata a ciò che succede all'interno degli istituti penitenziari e, inoltre, che il detenuto stesso può diventare una risorsa per la città, sfruttando l'energia positiva dell'individuo in qualcosa di costruttivo per la società;
- ampliare le misure alternative alla detenzione, mediante l'introduzione di vere e proprie pene differenti in grado di agire con maggiore efficacia sul percorso di reinserimento nella società⁹¹.

2.2.6 Ordinamento penitenziario minorile

La disciplina delle misure di esecuzione penale per i minori di età e per i giovani adulti, sebbene fosse prevista fin dalla Legge 354/1975, vede la concreta applicazione in seguito all'emanazione del Decreto legislativo 2 ottobre 2018 n.121 "*Disciplina dell'esecuzione delle pene nei confronti dei condannati minorenni*", dando ufficialmente vita ad un vero e proprio ordinamento penitenziario minorile.

Così come per gli adulti, anche per i minori l'attenzione del legislatore viene posta su alcuni principi basilari a cui l'ordinamento deve attenersi, quali: l'educazione e la responsabilizzazione al fine di un'adeguata preparazione alla vita all'esterno del carcere; il potenziamento di corsi di istruzione e formazione professionali da svolgere congiuntamente ad attività socialmente utili, culturali e sportive, in modo da prevenire la commissione di ulteriori reati; favorire percorsi di giustizia e mediazione con le vittime di reato attraverso l'esecuzione di misure penali di comunità, altrimenti dette misure alternative alla detenzione⁹².

In seguito ad una lettura più attenta del testo emergono alcune differenze in più, o meglio dire premure, rispetto alle norme previste per gli adulti. Esse riguardano soprattutto i

⁹¹ Castellano L., *Il carcere come opportunità?* Milano: Compagnia teatrale Opera Liquida.

⁹² Cfr. *Ministero della Giustizia - Ordinamento penitenziario minorile*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_5_4.page – ultima consultazione: 14/07/20.

colloqui e la tutela degli affetti dei ristretti, come disciplinato dall'art. 19: sono consentiti otto colloqui visivi mensili e fino a tre colloqui telefonici settimanali della durata di venti minuti ciascuno. Ciò è indispensabile affinché i legami familiari e gli affetti più solidi vengano mantenuti e siano uno stimolo ed un supporto per il minore coinvolto. Coerentemente con quanto appena precisato, un altro aspetto degno di nota riguarda il contenuto dell'art. 22 avente a che fare con la rafforzata tutela del principio di territorialità. Emerge, a tal punto, che, salvo diversa disposizione, la pena deve essere eseguita in istituti prossimi alla residenza o alla abituale dimora del detenuto e delle famiglie, in modo da mantenere le relazioni personali e socio-familiari educativamente e socialmente significative⁹³.

A sostenere l'ingresso di percorsi di attivazione relativi all'espressività e di formazione professionale (attività teatrali incluse) anche negli istituti penitenziari minorili, fu il protocollo di intesa tra il Ministero di Grazia e Giustizia e l'ETI⁹⁴ del 1996⁹⁵.

2.3 Governance: DAP, PRAP e gli istituti penitenziari

In seguito all'elaborazione degli obiettivi risocializzanti e delle finalità rieducative attribuite alla pena detentiva, molto complessi nella loro realizzazione, si sentì la necessità di adattare, e quindi di rinnovare, l'architettura organizzativa dell'intero sistema penitenziario. Nonostante gli elementi e la ridefinizione dell'organizzazione penitenziaria siano stati introdotti con la legge 15 dicembre 1990 n. 395 "*Ordinamento del Corpo di polizia penitenziaria*", il vero compimento di tale riassetto si concretizzerà solamente alcuni anni dopo. Ad ogni modo, l'approfondimento delle principali novità proposte nella norma sopra citata, risulta fondamentale per comprendere la struttura organizzativa del sistema penitenziario italiano: i principali organi e le aree operative istituite per progettare

⁹³ *Gazzetta Ufficiale, Decreto legislativo 2 ottobre 2018, n. 121*

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2018/10/26/18G00147/sg> – ultima consultazione: 14/07/20.

⁹⁴ L'Ente Teatrale Italiano è stato, dal 1942 al 2010, un ente senza fini di lucro il cui scopo riguardava la promozione e la diffusione di attività teatrali, prosa, danza e musica, mediante la valorizzazione di una politica di scambio del patrimonio culturale. La soppressione dell'ente viene sancita con il decreto legge n.78 del 31 maggio 2010 e i suoi compiti vengono attribuiti al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, nello specifico, alla Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo.

Cfr. *MiBACT - Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo*

<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/news-isituzionali/229-soppressione-eti-ente-teatrale-italiano> – ultima consultazione: 14/07/20.

⁹⁵ Valenti C., *Teatro e disagio*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino, 2004, fascicolo 4, p. 550.

e realizzare le attività trattamentali – tra cui le attività culturali - e seguire i detenuti in maniera adeguata nel loro percorso, garantendo, inoltre, il giusto sostegno⁹⁶.

Con l'art. 30 della legge 395/1990 si annuncia la soppressione della Direzione Generale per gli istituti di prevenzione e pena e viene istituito, in seno al Ministero della Giustizia, il Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria (DAP), i cui compiti sono così esplicitati al primo comma:

- a) all'attuazione della politica dell'ordine e della sicurezza degli istituti e servizi penitenziari e del trattamento dei detenuti e degli internati, nonché dei condannati ed internati ammessi a fruire delle misure alternative alla detenzione;
- b) al coordinamento tecnico-operativo e alla direzione e amministrazione del personale penitenziario, nonché al coordinamento tecnico-operativo del predetto personale e dei collaboratori esterni dell'Amministrazione;
- c) alla direzione e gestione dei supporti tecnici, per le esigenze generali del Dipartimento medesimo⁹⁷.

Il DAP si articola in un'unità centrale composta da:

- tre direzioni generali: del personale e delle risorse, dei detenuti e del trattamento e, infine, la direzione generale della formazione;
- il Corpo di Polizia Penitenziaria, istituito anch'esso con la legge 395/1990, in sostituzione al Corpo degli Agenti di custodia. La volontà era infatti quella di dare vita ad un corpo di polizia ad ordinamento civile, pronto ad assolvere i propri compiti in piena integrazione con le altre figure professionali operanti all'interno del carcere, specialmente con gli educatori, collaborando con esse alle attività trattamentali⁹⁸;

⁹⁶ Di Somma E., La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2, p. 6.

⁹⁷ *Gazzetta Ufficiale*, Legge 15 dicembre 1990, n. 395

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1990/12/27/090G0421/sg> - ultima consultazione: 14/07/20.

⁹⁸ Di Somma E., La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2, pp. 7-8.

- undici strutture territoriali amministrative intermedie, dette Provveditorati Regionali di Amministrazione Penitenziaria (PRAP), aventi sede nei capoluoghi di regione;
- gli istituti penitenziari presenti nello stato italiano.

Il ruolo dei PRAP è fondamentale poiché garantisce l'uniformità dell'azione penitenziaria sul territorio nazionale, ovvero diviene lo snodo mediante il quale la direzione strategica e gli obiettivi individuati dal DAP, vengono adattati alle singole specifiche del distretto facente capo ai singoli Provveditorati.

Per quanto concerne gli istituti penitenziari, invece, come già indicato precedentemente, si suddividono tra: case di reclusione, case circondariali ed istituti per le misure di sicurezza. Essi non sono altro che l'effettiva struttura operativa all'interno della quale la politica penitenziaria diviene concreta e si realizza nella redazione dei singoli progetti di istituto; in altre parole, come sarà facilmente intuibile, è il luogo in cui si esegue la pena. Al vertice di ciascuna struttura vi è il Direttore, capo e rappresentante di essa, il cui ruolo è paragonabile a quello di un regista. Egli infatti ha il compito di promuovere e coordinare le diverse aree interne agli istituti, redigere il Progetto di Istituto insieme agli operatori di ciascuna area e, necessariamente, sostenere e incoraggiare i rapporti con la comunità esterna e con gli enti territoriali.

Come preannunciato, ciascun istituto penitenziario è, generalmente, organizzato in cinque diversi settori operativi: in essi si ordinano e si raggruppano le varie attività, di cui l'area pedagogica rappresenta il punto nevralgico⁹⁹. Considerata l'importanza di tale settore, si ritiene più corretto e coerente con la struttura del presente elaborato, approfondirne i compiti e le professionalità coinvolte nel capitolo successivo dedicato alla pianificazione e all'impatto delle attività teatrali all'interno delle carceri.

2.4 Conclusioni: alcune criticità

Dopo aver esaminato le principali tappe legislative che hanno contribuito al proficuo incontro tra carceri e attività culturali, nonché ad affermare gli obiettivi e le finalità di un

⁹⁹ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, da p. 42 a p. 45.

sistema penitenziario sempre più attento ai diritti umani e, di conseguenza, alla caratterizzazione del periodo detentivo come un momento di crescita e maturazione per l'individuo ristretto, è bene fare alcune considerazioni a riguardo ed illustrare, ove necessario, alcune criticità. Esse avranno per oggetto sia le riforme, non del tutto realizzate secondo le volontà iniziali, sia l'architettura del personale facente capo al Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria.

Partendo dalla definizione del sistema penitenziario attuale, ovvero la riforma del 1975, risulta per certi aspetti, purtroppo, una rivoluzione non pienamente compiuta e, per questo, non è possibile affermare una perfetta corrispondenza tra quanto messo per iscritto a livello normativo ed effettiva attuazione. Permane tuttora in molti istituti una situazione in contraddizione con il principio costituzionale contenuto nell'art. 27 riguardante l'umanizzazione della pena. Benché non allarmante come dieci anni fa, in molte strutture vi è ancora un ragionevole disequilibrio tra il numero di posti disponibili negli istituti e il numero dei detenuti presenti¹⁰⁰ che rende gli spazi interni inadeguati, quasi una "condizione di cattività" che diviene molto spesso generatrice di episodi critici e comportamenti aggressivi, oltretutto ostacolo al pieno esercizio dei diritti dei detenuti, come previsto dall'ordinamento dello stato italiano. Il malfunzionamento del sistema penitenziario è soprattutto, dunque, un problema strutturale e pratico che si concretizza nella mancanza di strutture adibite alla reclusione.

È importante sottolineare che tale sovraffollamento, per tutte le cause elencate precedentemente, diviene per il detenuto una condizione di ulteriore disagio, costringendolo a portare a termine un percorso poco efficace alla sua rieducazione e al suo reinserimento. Un sistema che non compie a pieno il suo fine riabilitativo ed istituti di reclusione con limiti strutturali, volti maggiormente alla neutralizzazione della pericolosità del detenuto nell'ambiente anziché alla sua risocializzazione, aumenta il

¹⁰⁰ I dati del Ministero della Giustizia, aggiornati al 30 giugno 2020, indicano che a fronte dei 50.501 posti regolamentari totali nel territorio italiano, i detenuti presenti sono 53.579. Cfr. *Ministero della Giustizia - Detenuti italiani e stranieri presenti e capienze per istituto - aggiornamento al 30 giugno 2020*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?contentId=SST281553&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 14/07/20.

Per un'analisi più dettagliata, suddivisa per regione, si veda il Grafico 1 in Appendice (p.132).

tasso di recidiva. Quest'ultimo, oltre che minare la sicurezza collettiva, è un enorme costo per la società sia a livello sociale che economico¹⁰¹.

Un'altra criticità riguarda il ruolo della Polizia Penitenziaria, poiché, in seguito alla riforma del 1990 con cui vennero attribuiti al Corpo alcuni importanti compiti relativi al percorso trattamentale del recluso, continua ad essere concentrata, per lo più, in operazioni di pura custodia del detenuto. Il Consiglio d'Europa sancisce che le misure di assistenza nei confronti dei reclusi devono corrispondere al minimo necessario per poter garantire un'adeguata tutela, accanto a cui dovrà essere esercitata una sicurezza dinamica il cui fulcro è la conoscenza del detenuto, su cui deve poggiare ogni intervento trattamentale o securitario. Già nella riforma degli anni Settanta, facevano capolino sia il concetto appena descritto, sia quello di regime aperto secondo il quale la vita del ristretto dovesse svolgersi il più possibile al di fuori della cella e i diversi operatori, ciascuno con il proprio apporto professionale, dovessero riuscire a collaborare con i detenuti, scambiare informazioni riguardo l'istituto, il trattamento e la responsabilità¹⁰².

Occorre porre in evidenza, però, che l'istituzione del DAP e il decentramento delle articolazioni gestionali, ovvero i singoli Provveditorati Regionali dell'Amministrazione Penitenziaria, sono stati un importante riconoscimento della particolare complessità della materia penitenziaria e della necessità di un elevato livello di autonomia decisionale, sia al vertice (DAP), che a livello gestionale (PRAP), oltreché realizzazione di una amministrazione attiva.

Il susseguirsi di riforme, dunque, è un segnale da parte dell'Amministrazione Penitenziaria di rendere la propria organizzazione sempre più conforme sia all'esigenza di dotarsi di un patrimonio di risorse umane maggiormente qualificato, sia alle architetture ordinamentali presenti sul territorio nazionale. Pertanto, è necessario perfezionare il decentramento, ad oggi ancora in sordina, contrastando l'amministrazione centrale a cui, invece, dovrebbero spettare compiti di indirizzo, distribuzione delle risorse economiche e verifica degli obiettivi conseguiti. Sicuramente, nonostante le difficoltà intrinseche al contesto carcerario e alle debolezze appena descritte, occorre riconoscere al sistema penitenziario italiano la capacità di mantenere integra la forza di volontà

¹⁰¹ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, pp. 49-50.

¹⁰² *Ibidem*.

espressa fin dagli anni Settanta, di realizzare e mantenere un concetto ed un ideale di elevata civiltà e di rispetto della dignità umana¹⁰³.

Terminato, dunque, l'approfondimento riguardante i principali aspetti e caratteristiche dell'ordinamento penitenziario italiano, compresi gli ideali e le volontà alla base, ed avendo in mente i principali organi a capo di esso, è possibile procedere affrontando l'argomento centrale del presente elaborato: le attività teatrali all'interno delle carceri.

Conseguentemente, nel prossimo capitolo, verranno illustrati gli esordi di tale genere, gli interventi più significativi, l'organizzazione di queste iniziative e il loro impatto.

¹⁰³ Di Somma E., La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2, pp. 8-13.

Capitolo 3

Il teatro in carcere

«L'utilità del teatro, qui, è fare in modo che voi possiate contribuire alla crescita di tutti, dentro e fuori¹⁰⁴»

3.1 Premessa

Nonostante in Italia il teatro in carcere sia ormai affermato e ampiamente diffuso in molte istituzioni carcerarie, è possibile dichiarare che l'attenzione del grande pubblico verso questo fenomeno sia stata incentivata dall'uscita di due importanti film: *“Cesare deve morire”* dei Fratelli Taviani¹⁰⁵ e *“Reality”*, realizzato da Matteo Garrone¹⁰⁶. Entrambi i lavori, infatti, sono riusciti ad infondere consapevolezza negli spettatori riguardo diversi aspetti, quali: la professionalità acquisita dai detenuti durante i laboratori teatrali, la realtà della situazione detentiva e le potenzialità che possono scaturire da una diversa rappresentazione di sé¹⁰⁷.

Come approfondito nei capitoli precedenti, dunque, è evidente che le premesse per la nascita del teatro in carcere, ed il suo conseguente ingresso all'interno degli istituti penitenziari, vadano ricercate sia nelle sperimentazioni artistiche degli ultimi anni Sessanta, che portano alla nascita del teatro sociale, sia nell'urgenza di un intervento

¹⁰⁴ Montagna C., *Teatro e carcere. La verità della finzione*, Torino, Effatà Editrice, 2019, p. 29.

¹⁰⁵ Attraverso il linguaggio cinematografico, i Fratelli Taviani raccontano la realizzazione dello spettacolo teatrale basato sull'opera di Shakespeare *“Giulio Cesare”* da parte dei detenuti del carcere di Rebibbia. Il film, nel 2012, ha ottenuto l'Orso d'oro a Berlino e il premio David di Donatello come miglior film e migliore regia.

¹⁰⁶ Protagonista della pellicola vincitrice del *Grand Prix Speciale* della Giuria al Festival di Cannes del 2012, è Aniello Arena, attore ergastolano formatosi nella Compagnia della Fortezza fondata da Armando Punzo nel carcere di Volterra.

¹⁰⁷ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: *“Economia della cultura”*, Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 441.

normativo che conduce ad un sistema penitenziario in grado di garantire una maggiore attenzione e tutela dei diritti umani. È bene sottolineare, però, che per quanto si siano fatti progressi in campo legislativo, il carcere rimane un luogo particolarmente difficile, animato da continue contraddizioni e tensioni sia di carattere sociale sia politico, in cui il teatro cerca di affrontare una sfida relazionale molto complessa. Sebbene si sia giunti, fortunatamente, alla convinzione che i diritti dell'uomo siano inviolabili, all'interno degli istituti penitenziari continua a predominare una logica di vendetta secondo cui, anche tramite il più atroce patimento, è impossibile ripagare al male fatto. Ci si convince, in tal modo, che a contare siano esclusivamente i rapporti di forza e che non vi sia alcuna via d'uscita.

Anche la strada positiva della rieducazione è attraversata da un sistema relazionale fondato sul conflitto di poteri che, nello specifico, riguarda tutti coloro che devono certificare la buona condotta e la correttezza dei propri comportamenti. Tra questi troviamo: i detenuti, gli agenti di polizia penitenziaria e il direttore del carcere stesso. La situazione ostica di cui si sta trattando dipende in larga parte dall'influenza dell'opinione pubblica sul mondo carcerario: esso diviene il capro espiatorio delle tensioni e delle insicurezze sociali¹⁰⁸.

[...] Il carcere rappresenta simbolicamente e concretamente il margine della società: è un microcosmo coatto nel quale si specchia e si rappresenta una società multirazziale nei suoi aspetti socialmente più fragili. Le carceri italiane sono piene di persone emarginate [...] A questi cittadini "sospesi" [...] si rivolge il teatro che – solitamente – diventa un terreno di incontro, conoscenza, ricostruzione della propria storia personale. [...] Il teatro nel carcere è un forte strumento di cambiamento per gli attori-detenuti ma è anche un mutamento del mondo carcerario a sostegno della legislazione [...] che si batte per il reinserimento in società di chi vive l'esperienza del carcere¹⁰⁹.

L'ingresso del teatro negli istituti penitenziari avviene per rispondere a diverse esigenze e tramite variegate modalità di intervento, tra cui:

¹⁰⁸ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 149 – 150.

¹⁰⁹ Pedullà G., *Il teatro in carcere non è un "genere"*, in: "Catarsi. Teatri delle Diversità", VIII, 2003, pp. 49 – 50.

- l'intrattenimento: l'obiettivo principale è quello di occupare in modo piacevole e disinteressato il tempo dei detenuti. Il rischio, in questo caso, è quello di evitare di affrontare la questione carceraria, rinunciando alla conquista di un miglioramento della quotidianità interna all'istituto;
- terapia: interventi teatrali di questo tipo sono richiesti soprattutto laddove ci si trova di fronte a criminali affetti da disturbi psichici;
- teatro di ricerca: attualmente il più diffuso. Opponendosi al sistema sociale corrente, trova nella condizione dei detenuti una stretta familiarità con l'estraneità sociale che caratterizza l'artista, specie quello di teatro. Nel lavoro con i reclusi, egli è in grado di cogliere risultati difficilmente ottenibili con attori di professione: i detenuti, testimoni e protagonisti di esperienze di vita estreme, attingono dalla profondità del loro vissuto energia, forza e presenza scenica straordinarie¹¹⁰.

Da questa breve introduzione sulle condizioni che caratterizzano il contesto carcerario, dunque, risulta evidente la necessità di continuare a sviluppare progetti teatrali, oltre ad iniziative culturali in generale¹¹¹, poiché, rispondendo ad un'emergenza collettiva, in nessun altro luogo il teatro si rivela necessario. La sfida di cui esso si fa portavoce riguarda, a livello sociale, lo statuto di invisibilità a cui è costretta la popolazione reclusa e incarna, a livello artistico, la potenzialità dell'arte di diffondersi e penetrare in ogni spazio, coinvolgendo qualsiasi individuo¹¹².

Questa, in conclusione, la premessa essenziale per affrontare il complesso e vasto argomento delle attività teatrali realizzate all'interno degli istituti penitenziari. Lo studio della tematica, fortunatamente, consente di trovarsi di fronte ai comprovati benefici di tali iniziative artistiche e a testimonianze che, praticamente all'unanimità, incoraggiano la partecipazione ad esse, discostando l'attenzione dalla tragica realtà che, invece, la gran parte dei detenuti si trova ad affrontare. La complessità e, per molti aspetti pratici e funzionali, l'arretratezza dell'apparato legislativo italiano ostacolano, tra le altre cose, l'affermarsi in maniera stabile e duratura di tali iniziative.

¹¹⁰ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pp. 150 – 151.

¹¹¹ Si veda il capitolo 2.

¹¹² Sapienza A., "Il teatro invisibile", *La camera Blu. Rivista di studi di genere*, 2013, vol. 9, pp. 3-4.

In questo capitolo, pertanto, verrà approfondito il teatro in carcere: si comincerà enunciandone le origini e la diffusione nel territorio italiano, soffermandosi sulle principali esperienze. Verrà poi analizzato il ruolo e l'impatto che le attività teatrali hanno sui detenuti, in quanto parte integrante del loro percorso trattamentale. Secondariamente verrà affrontato il rapporto del fenomeno in questione con le istituzioni e l'importanza di creare reti sia a livello territoriale sia nazionale; in conclusione, verrà posto l'accento sulle criticità emerse cercando, per quanto possibile, di suggerire alcuni consigli per buone pratiche.

3.2 Il ruolo del teatro tra le attività trattamentali all'interno degli istituti penitenziari

Come si è avuto modo di approfondire nel capitolo precedente, l'attuale legislazione ha posto le direttive per far sì che ad accompagnare la popolazione reclusa durante il periodo detentivo non sia una logica esclusivamente punitiva. Al contrario, infatti, nonostante i luoghi del disagio annullino quasi totalmente la personalità e la carica espressiva di chi vi dimora¹¹³, il carcere cerca di farsi comunità educante capace di condurre i detenuti ad un responsabile reinserimento nella società. Per riuscire nell'obiettivo, il sistema penitenziario prevede percorsi trattamentali ed educativi individuali in cui si inseriscono, come già visto, molte attività artistico-culturali, tra cui il teatro. In questo modo il periodo detentivo diviene un momento di crescita e di maturazione, al cui termine, il detenuto avrà raggiunto una maggiore consapevolezza di sé, di voler vivere nella legalità, oltreché una maggiore fiducia nella propria persona e nelle proprie capacità¹¹⁴.

3.2.1 La pianificazione dei percorsi trattamentali: l'area educativa

Il periodo di reclusione è suddivisibile in tre fasi, quali: l'accoglienza, il trattamento e la dimissione. Nella prima fase, coincidente con l'ingresso del detenuto in istituto, oltre a fornire tutte le informazioni necessarie riguardanti le regole da rispettare durante la carcerazione e le figure interne a cui fare riferimento, viene fatto il primo colloquio con il direttore e viene elaborato un documento, detto anche valutazione di rischio, di carattere

¹¹³ Pontremoli A., *Teatro e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET Libreria, 2005, p. 4.

¹¹⁴ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 53.

medico-psichiatrico. Una volta conosciuto il contesto di provenienza e le principali connotazioni del nuovo entrato, inizia la fase di osservazione scientifica ad opera di uno *staff* interdisciplinare composto, oltreché dall'*équipe* interna dell'istituto penitenziario, anche da medici, assistenti sociali e mediatori culturali. L'insieme degli operatori – istituzionali e non – impegnati nell'osservazione, costituisce il Gruppo di Osservazione e Trattamento (G.O.T). La fase di osservazione è molto importante in quanto permette, oltre a monitorare l'evoluzione ed i progressi ottenuti, di avanzare eventuali suggerimenti ed azioni correttive al percorso trattamentale intrapreso¹¹⁵.

Nonostante la centralità del G.O.T, è bene sottolineare la predominanza del ruolo del funzionario giuridico pedagogico, detto anche educatore, il quale rappresenta «*il perno di tutte le attività connesse all'osservazione e alla realizzazione dei progetti individualizzati*»¹¹⁶.

Volendo brevemente presentare le mansioni e le responsabilità dell'area educativa, o pedagogica, è possibile cominciare dalle due linee di intervento su cui essa agisce: la presa in carico di ciascun nuovo detenuto e la messa a punto di un piano trattamentale *ad hoc*, a cui consegue la programmazione delle attività che compongono il programma di intervento. È nel Progetto Pedagogico che, oltre a mettere per iscritto quanto appena riportato, vengono anche indicati i soggetti – istituzionali, gli enti e le cooperative locali - che collaboreranno al raggiungimento degli obiettivi pianificati e le risorse necessarie. Una volta approvato dalla direzione, il Progetto Pedagogico viene sottoposto all'attenzione degli altri operatori e dei detenuti, i quali hanno il diritto di riflettere sui risultati da raggiungere e sugli impegni che dovranno assumersi¹¹⁷. Durante la fase rieducativa, il recluso non subisce le attività proposte in maniera passiva, ma, tramite momenti di confronto con il G.O.T., esprime o meno il suo consenso alle iniziative sottoposte. Ciò incoraggia l'individuo a partecipare in maniera attiva, lo responsabilizza e, quindi, contribuisce alla conquista di un vero cambiamento¹¹⁸. D'altronde, come è già stato ribadito, l'art. 54 dell'ordinamento penitenziario prevede una riduzione di

¹¹⁵ *Ivi*, p. 54-55.

¹¹⁶ Cfr. Ministero della Giustizia - Circolare 9 ottobre 2003 – *Le aree educative degli istituti* [https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_8_1.wp?facetNode_1=3_1_6&facetNode_3=1_1\(200310\)&facetNode_2=1_1\(2003\)&previousPage=mg_1_8&contentId=SDC31284](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_8_1.wp?facetNode_1=3_1_6&facetNode_3=1_1(200310)&facetNode_2=1_1(2003)&previousPage=mg_1_8&contentId=SDC31284) – ultima consultazione: 04/01/21.

¹¹⁷ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 54.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 56-57.

quarantacinque giorni per ogni singolo semestre di pena scontata, qualora l'individuo abbia dimostrato impegno e motivazione nel processo di rieducazione¹¹⁹.

L'ultima fase, invece, coincide con la dimissione dal carcere, ovvero con il reintegro dell'ormai *ex* detenuto nella società. È molto importante sottolineare che, diversamente da quanto si possa pensare, si tratta di un periodo della durata di sei mesi, particolarmente delicato. Gli operatori, infatti, tramite un lavoro sinergico con gli enti ed i servizi presenti sul territorio, si impegnano affinché il soggetto sia accolto dalla comunità. Vengono attuate, pertanto, attività di sostegno e di preparazione alla persona in cooperazione con le realtà con le quali è possibile entrare in contatto una volta usciti dal carcere¹²⁰.

Prima di concludere l'argomento, è bene riflettere su quanto sia importante e desiderabile la partecipazione di istituzioni ed enti esterni, oltreché di privati, all'azione rieducativa. Instaurare collaborazioni con la comunità è un fattore essenziale per le realtà penitenziarie poiché contribuiscono sia all'integrazione del carcere nella società, sia all'incremento del capitale sociale¹²¹. Proprio perché le attività finalizzate alla rieducazione riescano ad impattare positivamente sulla società, le disposizioni e gli incentivi per la creazione di sinergie vincenti tra istituti penitenziari e comunità civile trovano spazio anche nel testo degli artt. 17 e 78 della Riforma Penitenziaria del 1975¹²². I dati del Ministero della Giustizia riguardanti l'anno 2019, in tal senso, fanno intendere un discreto interesse da parte della società esterna a collaborare con le carceri per quel che concerne diverse attività ricreative e culturali¹²³.

3.2.2 Il teatro in carcere: caratteristiche ed obiettivi

Essendo il teatro identificabile come un atto comunitario ed un linguaggio vero e proprio, è possibile affermare che, in quanto tale, è più che motivato il suo svilupparsi all'interno delle diverse sezioni degli istituti penitenziari¹²⁴. Mossi anche da questa convinzione, il fenomeno teatro-carcere ha assunto nell'ultimo trentennio un peso particolarmente

¹¹⁹ *Gazzetta Ufficiale*, Legge 26 luglio 1975, n. 354

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg> - ultima consultazione: 04/01/21.

¹²⁰ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 57.

¹²¹ *Ivi*, p. 58.

¹²² *Gazzetta Ufficiale*, Legge 26 luglio 1975, n. 354

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg> – ultima consultazione: 04/01/21.

¹²³ Per una panoramica più dettagliata si rimanda alla Tabella 1 in Appendice (p.133).

¹²⁴ Montagna C., *Teatro e carcere. La verità della finzione*, Torino, Effatà Editrice, 2019, p. 70.

rilevante diventando una realtà diffusa, conquistandosi nuovi spazi di sperimentazione e formazione, oltre ad aver attirato anche l'attenzione e la curiosità del pubblico esterno¹²⁵. Con l'espressione "teatro in carcere" si intende un'attività prevalentemente artistica introdotta all'interno dell'ambiente carcerario non solo per realizzare spettacoli occasionali, comunque necessari, ma soprattutto per portare avanti laboratori e percorsi formativi capaci di avere effetti socializzanti e riabilitativi sui detenuti partecipanti. Si tratta, pertanto, di momenti per cui viene richiesto ai reclusi un notevole impegno e ciò implica la contestazione del tempo e dell'isolamento che caratterizzano gli istituti di pena¹²⁶. Volendo trattare in maniera più approfondita le caratteristiche delle attività teatrali realizzate all'interno delle carceri, è bene cominciare riflettendo sul concetto di pratica scenica. Essa, con la sua accezione plurilinguistica, è in grado di valorizzare ogni talento ed attitudine del detenuto: oltre alla recitazione, infatti, vi sono molteplici ruoli e mestieri che il singolo può imparare¹²⁷, come la fabbricazione delle scene o di oggetti necessari alla realizzazione del laboratorio e, qualora sia previsto, dello spettacolo finale¹²⁸.

Nel significato più antico e sacrale del teatro, esso viene paragonato alla luce in mezzo al buio poiché, tra le diverse forme di comunicazione artistica, riesce meglio di ogni altra a compiere la «riattivazione dell'individuo nel gruppo sociale, soccorrendolo nel passare dall'ombra alla luce¹²⁹». Con questo obiettivo, dunque, prendono forma le diverse esperienze teatrali nella realtà detentiva, fornendo al detenuto gli strumenti per scoprire se stesso attraverso la conoscenza e l'interazione con l'altro e riscoprendo i sentimenti che, per ovvi motivi, l'ingresso in carcere ha annientato. La pratica teatrale, poi, è capace, oltre a reagire alle logiche di dissociazione, di catturare l'interesse del detenuto

¹²⁵ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, p. 3.

¹²⁶ *Ivi*, p. 81.

¹²⁷ È infatti emerso come, tramite i laboratori teatrali, i detenuti, oltreché come attori, abbiano la possibilità di formarsi come scenografi, fonici o costumisti. Si tratta a tutti gli effetti di una formazione professionale completa ed articolata.

Cfr. Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 62.

¹²⁸ Meldolesi C., *Immaginazione contro emarginazione*, in: "Teatro e Storia", Roma, Il Mulino, 1994, vol. 16, p. 42.

¹²⁹ *Ivi*, p. 50.

offrendogli la possibilità di liberare la propria fantasia e riscoprire la propria espressività, bisogni essenziali per qualsiasi essere umano¹³⁰.

Il teatro in carcere non può essere ricondotto ad un unico genere, ma, piuttosto, ad una sperimentazione di diversi linguaggi, potendo quindi godere della fortuna di reinventarsi ogni volta. Per quanto l'idea di impiegare qualche ora della propria monotona giornata sia fascinosa, i laboratori teatrali riscontrano, soprattutto inizialmente, un grande successo comprovato dal numero di adesioni a tali iniziative. Dapprima, difatti, esso sembra esclusivamente un momento di svago, ma ben presto ci si accorge che la partecipazione richiede un notevole impegno, specie dal punto di vista psicologico, e, per questo motivo, il regista deve essere in grado di trovare spunti ed elementi che incentivino il proseguire del laboratorio nonostante gli sforzi richiesti. Tali fattori comuni possono essere rappresentati, per citarne alcuni, dall'età o dal dialetto, così come dal talento o dall'immaginario dei detenuti¹³¹. Da qui prendono forma le premesse per definire verso quali linguaggi e generi si decide di intraprendere il percorso e, tendenzialmente, si nota una predilezione per la tragedia o la farsa. Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che questi siano i generi attraverso cui i detenuti riescano a rappresentare la propria comunità.

Vista la grande quantità di differenze che contraddistingue l'esperienza carceraria italiana, è opportuno sottolineare che, nonostante le caratteristiche comuni attraverso cui si identificano le attività teatrali, ogni progetto deve adattarsi al particolare contesto in cui viene proposto. Partendo dall'idea che sia particolarmente difficile trovare un teatro vero e proprio all'interno del carcere, l'operatore – regista, pedagogo teatrale, etc. – insieme alla direzione del carcere e al responsabile dell'area educativa, deve essere in grado di inventare lo spazio in cui il laboratorio prenderà forma. Per quel che concerne, poi, il numero di detenuti da coinvolgere e i mezzi con cui operare, occorre sempre considerare il determinato contesto in cui si interviene, il tempo a disposizione, le necessità del gruppo e le peculiarità che caratterizzano ciascun partecipante¹³².

In conclusione, dunque, visti i benefici e l'ampio consenso ottenuto, è possibile ribadire la centralità del teatro nella pianificazione dei progetti pedagogici, volti alla rieducazione dei detenuti. Esso, come si è avuto modo di approfondire nelle righe sopra, grazie ad

¹³⁰ *Ivi*, pp. 42-43.

¹³¹ *Ivi*, p. 46-50.

¹³² Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, p. 82.

esercizi di scrittura, di studio del testo e dell'ascolto di sé e degli altri, apre alla comunicazione e all'espressività del singolo e del gruppo. Grazie a questi risultati si favoriscono l'evoluzione personale, oltreché comunitaria, le pari opportunità e, di conseguenza, l'inclusione sociale¹³³. Si potrebbe quasi azzardare che il recluso, durante la partecipazione al laboratorio, esca dalla propria condizione di pena e reclusione, esponendosi, quindi, alla ricerca di un senso alla propria esistenza costretta alla marginalizzazione¹³⁴.

Sebbene sia stata più volte ribadita l'importanza di tali attività, non tanto per la loro connotazione artistica, ma più per la loro valenza trattamentale, è d'obbligo un ulteriore ragionamento. Per quanto, infatti, il fine ultimo sia il processo laboratoriale e non la realizzazione dello spettacolo conclusivo del percorso, non bisogna sminuirne l'importanza. Più volte, infatti, si è fatto riferimento alla capacità e alla necessità, mediante le attività teatrali, di creare un ponte tra la comunità reclusa e quella esterna, il cui coinvolgimento avviene unicamente tramite la messa in scena di uno spettacolo a cui poter assistere. Solo tramite la conoscenza della realtà carceraria impersonata da chi la vive, è possibile comprendere che essa è parte complementare della società¹³⁵ e, in tale direzione, catturare l'attenzione di enti e istituzioni territoriali, così da trasformare il carcere in un vero e proprio centro di produzione con ricadute economiche positive sulla società.

3.2.3 L'impatto delle attività teatrali: problemi di misurazione

I progetti di teatro in carcere, visto l'impatto favorevole, possono essere considerati dei veri e propri strumenti di trasformazione sociale¹³⁶. I dati e le diverse ricerche condotte sull'argomento hanno dimostrato che vi è un legame tra la partecipazione ad attività teatrali, e più in generale a quelle artistico-culturali, e le ricadute positive sulla giustizia penale. Oltre, infatti, alle già citate funzioni pedagogiche e terapeutiche, il teatro riesce a risolvere in maniera del tutto nuova questioni sociali e dare vita ad un importante valore

¹³³ Benelli C., *Il teatro come strumento formativo in carcere*, in: "Rivista Internacional de Culturas & Literaturas", ISSN: 1885-3625, 2016, p. 3.

¹³⁴ Meldolesi C., *Immaginazione contro emarginazione*, in: "Teatro e Storia", Roma, Il Mulino, 1994, vol. 16, p. 65.

¹³⁵ Garavaglia V., *Il pubblico e la scena in carcere: come valutare la partecipazione dello spettatore nelle esperienze performative del Nuovo Teatro Galeotto di Bollate*, in: "Itinera", N. 16, 2018, p. 65.

¹³⁶ *Ibidem*.

collettivo. L'istituto penitenziario, mediante la realizzazione di spettacoli teatrali aperti al pubblico, crea una connessione con la società: mostrandosi, si fa conoscere, garantisce un'offerta culturale ed incentiva, così, l'abbattimento dei pregiudizi generati dall'ignoranza e dalla paura. Il servizio proposto dal teatro carcere, quindi, non è esclusivamente artistico, ma, anzi, contribuisce alla promozione di ulteriori iniziative di carattere sociale che coinvolgono i detenuti trasformandoli da costo a risorsa per la comunità¹³⁷.

Sebbene l'impatto delle attività teatrali rivolte alla popolazione reclusa, sia stato dimostrato anche attraverso un abbassamento del tasso di recidiva, è possibile constatare che siano poche le ricerche, anche in ambito internazionale, orientate ad un'effettiva valutazione. Manca, in sostanza, un modello di misurazione condiviso e una riflessione avente per oggetto le sfide organizzative che l'amministrazione penitenziaria deve affrontare in tema di rieducazione e reinserimento sociale dei detenuti. Senza dubbio, un efficace strumento di rilevazione su cui fare riferimento, avrebbe una notevole centralità nell'incentivare e sostenere processi di cambiamento¹³⁸.

Volendo tentare di fornire le informazioni necessarie alla comprensione delle difficoltà che si incontrano affrontando il tema della misurazione dell'impatto sociale, è giusto fare un passo indietro e presentare una breve panoramica dell'argomento. Definire ciò che è impatto sociale non è semplice e, infatti, è presente in letteratura un acceso dibattito in questo ambito che ha portato, inevitabilmente, all'utilizzo di numerose accezioni, metodologie di rilevazione e di valutazione. Seppur diverse, vi sono alcuni aspetti comuni che vengono enfatizzati in ogni ipotesi, quali: il benessere dell'individuo e la dipendenza che vi è tra le azioni messe in atto dalle imprese e la comunità a cui si rivolgono. Sulla base di queste premesse, è possibile circoscrivere il concetto di impatto sociale come il cambiamento – positivo o negativo – causato dall'operato più o meno volontario di soggetti privati o pubblici che si riflette sulla comunità¹³⁹.

Gli studiosi si trovano d'accordo sul fatto che prima di avviare il processo di misurazione sia necessaria una attenta analisi volta ad identificare le relazioni di causa-effetto tra le attività dell'organizzazione e le diverse aree di impatto. Dopo essersi consultati con gli

¹³⁷ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, da p. 59 a p. 61.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 16-17.

¹³⁹ *Ivi*, da p. 27 a p. 29.

*stakeholder*¹⁴⁰, poi, occorre circoscrivere l'oggetto della valutazione il quale, tendenzialmente, coincide con la *mission* dell'organizzazione¹⁴¹. Sulla base di tali considerazioni introduttive, si procede elencando alcuni tra i diversi approcci alla misurazione:

- metodi basati sul ritorno atteso: hanno come punto di riferimento la stima dei vantaggi sociali in rapporto a misure economiche (es. investimenti sostenuti);
- metodi strategici: trasformano le strategie aziendali e gli obiettivi in *set* di indicatori;
- metodi partecipativi: la misurazione avviene tenendo conto del principio di importanza per gli *stakeholder* coinvolti¹⁴².

In Italia, non si è ancora raggiunta una piena consapevolezza delle pratiche di misurazione nell'ambito penitenziario, sia per quanto riguarda la *performance* dell'amministrazione penitenziaria, sia per quel che attiene all'impatto generato dai percorsi trattamentali intrapresi all'interno degli istituti¹⁴³. Un attento e costante monitoraggio da parte dei vertici dell'amministrazione penitenziaria sulla valutazione dell'efficacia delle attività in questione vorrebbe dire, oltreché valutare la capacità di raggiungere i propri obiettivi istituzionali, ottenere comprovati benefici nella gestione del sistema carcerario. I direttori, una volta venuti a conoscenza di tali rilevazioni, sarebbero in grado di indirizzare al meglio le proprie azioni in modo tale da raggiungere benessere organizzativo, favorito da

¹⁴⁰ Con l'utilizzo di questo termine ci si riferisce a persone o enti aventi un reale, o presunto, interesse nell'organizzazione, nella sua sostenibilità e nella sua *performance*.

Cfr. Anheier H., *Governance, Accountability and Transparency*, in: "Non-profit Organizations. Theory, Management, Policy, Routledge", 2014, second edition, pp. 408-409.

¹⁴¹ Strumenti utili per svolgere questa analisi possono essere: la *Theory of Change (TOC)* e l'*Impact Value Chain*. Il primo permette di capire quali azioni intraprendere per ottenere specifici effetti sociali una volta che l'obiettivo è stato fissato, mentre il secondo rappresenta un insieme di elementi che si susseguono e sono legati da un rapporto di causa-effetto.

Cfr. Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 30.

¹⁴² *Ivi*, p. 36.

¹⁴³ A tal proposito, risulta interessante ciò che emerge dalla relazione della Corte dei Conti del 2013. Nel documento viene enunciata la mancanza di monitoraggi quali-quantitativi con la conseguente impossibilità di rilevare il raggiungimento degli obiettivi dell'attività di rieducazione.

Cfr. *Ibidem*.

un miglioramento del coordinamento degli interventi, e impiegare le risorse a disposizione in maniera più vantaggiosa¹⁴⁴.

Ad ogni modo, per quanto la situazione risulti ancora incerta e traballante in questo campo, è bene segnalare che, recentemente, è nato un progetto di ricerca particolarmente innovativo, il cui scopo riguarda proprio la possibilità di mostrare un'evidenza scientifica. Tramite strumenti statistici si cerca di comprovare la correlazione tra la diminuzione del tasso di recidiva e coloro che, durante il periodo detentivo, hanno partecipato a laboratori teatrali. L'indagine in oggetto, dal titolo "*SSTAR – Studio Statistico Recidiva*", è promossa e portata avanti, sotto la direzione di Fabio Cavalli, dal Centro Studi Enrico Maria Salerno¹⁴⁵.

3.3 Un teatro che non c'era: origini, diffusione e principali esperienze italiane

L'ingresso del teatro in carcere, come ormai noto, è avvenuto in seguito ad una serie di necessità ed esigenze avvertite sia in campo artistico sia in ambito legislativo. Sebbene si sia già avuto modo di sviscerare l'argomento nel dettaglio¹⁴⁶, si ritiene opportuno enunciare brevemente i punti salienti a favore di una migliore contestualizzazione delle tematiche affrontate in questo paragrafo.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, infatti, vengono messe a punto le fondamenta che portano alla nascita del teatro sociale. Si tratta nello specifico, oltre ai rinnovamenti stilistici e alla ricerca di nuovi linguaggi, di estendere i confini del teatro soprattutto per quel che riguarda il senso e la missione da portare a termine: premesse fondamentali grazie alle quali il teatro attuerà una vera e propria rivoluzione trovando il proprio posto al di fuori dei luoghi solitamente ad esso adibiti.

Per quanto concerne la sfera normativa, invece, è soprattutto con la Legge Gozzini del 1986 che si cerca di dare una efficace risposta alle esigenze di rieducazione e risocializzazione dei detenuti dando soprattutto spazio, all'interno dei percorsi trattamentali, ad attività artistiche e culturali. All'interno del mondo penitenziario si fanno strada, così, numerosi laboratori teatrali promossi per lo più da operatori e compagnie

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 36-37.

¹⁴⁵ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 451.

¹⁴⁶ Si vedano i Capitoli 1 e 2.

professioniste provenienti dall'esterno¹⁴⁷. Grazie a questa importante modifica alla Riforma Penitenziaria del 1975 si assiste, quindi, ai primi scambi tra società civile e comunità reclusa dovuti al teatro. Prima di presentare brevemente le principali tappe che hanno portato al riconoscimento, sia a livello nazionale sia internazionale del teatro in carcere, è bene precisare che, in questo percorso di affermazione, la Legge Gozzini ha rappresentato un importante spartiacque tra i primi esperimenti e le esperienze che, invece, sono state organizzate successivamente a tale promulgazione¹⁴⁸.

L'apripista del lungo e fruttuoso percorso del teatro in carcere è l'esperienza che prende forma all'inizio degli anni Ottanta presso il carcere romano di Rebibbia, grazie al contributo del regista Riccardo Vannuccini. Insieme a sei detenuti, egli fonda il Teatro Gruppo, rappresentante la prima forma di laboratorio teatrale realizzata all'interno di un istituto penitenziario italiano. Tale esperienza si concluse con la messa in scena di una delle opere di Jean Genet (1910-1986), presso la Rocca di Alborno a Spoleto davanti ad una platea di circa cinquecento spettatori. Ciò fu infatti possibile grazie all'impegno del direttore del carcere di Rebibbia, degli educatori e del Magistrato di Sorveglianza, il quale concesse ai detenuti dei permessi premio per poter presentare lo spettacolo al di fuori dell'istituto¹⁴⁹.

Sulla scia dell'esperienza romana, nel 1984, viene fondata una compagnia teatrale anche all'interno della Casa Circondariale di Brescia, fortemente voluta dall'allora direttore Luigi Pagano¹⁵⁰.

Particolarmente significativo fu, poi, ciò che accadde in Italia l'anno seguente, a dimostrazione del fatto che la strada intrapresa dal teatro fosse quella giusta e che gli obiettivi prefissati, potevano realmente essere raggiunti. Nel 1985, difatti, l'Italia ospitò la prima *tournee* della compagnia americana *San Quentin Drama Workshop*, la quale mise in scena al Teatro Argentina di Roma l'opera beckettiana "*Waiting for Godot*". La compagnia venne istituita nel 1975 dall'ergastolano Rick Cluchey (1933-2015) e prende il nome del carcere sito in California in cui Cluchey era costretto, in seguito ad una

¹⁴⁷ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, pp. 442-443.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Cfr. *Le due città. Raccontare il carcere – Teatro e passione*

<https://www.polizia-penitenziaria.it/index.php/544-archivio/2007/aprile-2007/1167-teatro-e-passione-1167> - ultima consultazione: 07/01/21.

¹⁵⁰ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, p. 5.

condanna per rapina a mano armata¹⁵¹. Durante un'intervista rilasciata nel corso della sua permanenza in Italia, egli racconta di essere rimasto particolarmente colpito dalla potenza scenica teatrale proprio mentre lui ed altri detenuti assistevano alla rappresentazione dell'opera di Samuel Beckett (1906-1989), con il quale, tra l'altro, avviò una collaborazione artistica una volta uscito dal carcere. Nonostante la condanna all'ergastolo, infatti, dopo aver preso parte a numerose attività teatrali avendo avuto modo di dare prova della propria passione e motivazione, ottenne il condono della pena non per buona condotta, bensì per meriti teatrali.

Riguardo il suo primo incontro con il teatro affermava:

Quando lo vedemmo in carcere per la prima volta *Godot*, suscitò in noi detenuti un entusiasmo travolgente. In fondo è un testo sulla condizione umana, sulla persona. La nostra reazione di allora fu naturalmente la più ovvia. Eravamo dei reclusi dallo Stato californiano. La nostra vita consisteva nell'aspettare la fine della pena, aspettare le visite dei parenti, aspettare il rancio o semplicemente aspettare dietro le sbarre. L'impatto con questo testo insomma fu notevole¹⁵².

Tale spettacolo venne accolto molto bene dal pubblico italiano, vennero riconosciute le capacità artistiche ed il talento dei detenuti e, soprattutto, in seguito a questa esperienza si aprirono le porte al dibattito: le attività teatrali proposte all'interno di un istituto penitenziario rappresentavano un momento di intrattenimento o uno spazio di ricerca¹⁵³? L'anno successivo all'episodio sopra descritto, come ormai ben noto, viene promulgata la Legge Gozzini e vengono immediatamente applicati i nuovi principi da essa introdotti: cinquantatré detenuti facenti parte della compagnia Teatro Gruppo, nata qualche anno prima all'interno dell'istituto di Rebibbia, usufruiscono dei permessi premio per le rappresentazioni teatrali¹⁵⁴.

Le sperimentazioni di teatro in carcere continuano a fiorire anche negli anni successivi, soprattutto in Lombardia e in Toscana. È nel 1987 che Alfonso Santagata e Claudio

¹⁵¹ Sapienza A., "Il teatro invisibile", *La camera Blu. Rivista di studi di genere*, 2013, vol. 9, p. 4.

¹⁵² Cfr. *la Repubblica* – "Il mio *Godot*. Da San Quentin a Beckett."

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/11/04/il-mio-godot-da-san-quentin-beckett.html> - ultima consultazione: 07/01/21.

¹⁵³ Sapienza A., "Il teatro invisibile", *La camera Blu. Rivista di studi di genere*, 2013, vol. 9, p. 4.

¹⁵⁴ Benelli C., *Il teatro come strumento formativo in carcere*, in: "Rivista Internacional de Culturas & Literaturas", ISSN: 1885-3625, 2016, p. 3.

Morganti, due tra i pionieri della ricerca teatrale italiana, cominciano a lavorare con i detenuti della Casa Circondariale di Lodi, nell'ambito di un progetto promosso dalla Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano. Dal laboratorio vedranno la luce due diversi lavori: un'opera video dal titolo *“Un giorno qualsiasi”* e lo spettacolo *“Andata e ritorno”*¹⁵⁵.

È nell'anno successivo, però, che grazie all'opera di Armando Punzo all'interno dell'istituto penitenziario di Volterra, che il teatro in carcere può considerarsi ufficialmente avviato. Il lavoro del regista napoletano presso l'istituto toscano e la conseguente fondazione della Compagnia della Fortezza sono da ritenersi le più importanti esperienze di questo ambito in tutto il panorama italiano e, per questo motivo, verrà esposta in maniera approfondita successivamente.

È con la fine degli anni Ottanta, quindi, che possono dirsi concluse le prime sperimentazioni aventi per oggetto l'incontro tra attività teatrali e mondo penitenziario. Dagli anni Novanta, infatti, sia all'interno degli istituti penali per adulti che in quelli per minori, si nota una crescente moltiplicazione di tali iniziative, le quali, sulla base delle prime, sviluppano metodologie e pratiche diverse tra loro. In alcuni casi, si concentrano le energie e l'attenzione sulla sfera laboratoriale, mentre in altre si dà maggiore spazio alla buona riuscita degli spettacoli, siano essi presentati all'interno o all'esterno delle mura dell'istituto¹⁵⁶.

La maggior parte di queste prosegue ancora oggi e gode di un ampio consenso sia sul piano nazionale che internazionale. Ciò, insieme all'accrescimento del numero di esperienze sul territorio italiano, ha contribuito a definire il quadro istituzionale di riferimento: numerose sono, in tale direzione, le collaborazioni nate tra le compagnie teatrali professioniste interessate ad avviare laboratori teatrali con i detenuti e il Ministero della Giustizia, il quale si è schierato più volte a sostegno di progetti di sperimentazione e formazione di questo tipo. Come verrà spiegato nelle pagine successive, anche gli enti pubblici territoriali – comuni, regioni, assessorati alla cultura e ai servizi sociali - hanno dato prova di uno spiccato interesse a cooperare per la realizzazione di tali progetti.

¹⁵⁵ Valenti C., *Teatro e disagio*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino, 2004, fascicolo 4, p. 549.

¹⁵⁶ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 444.

3.4 Il rapporto con le istituzioni: reti nazionali e territoriali

Più volte si è ribadito quanto sia complesso ottenere finanziamenti grazie ai quali poter avviare laboratori teatrali destinati ai detenuti e, allo stesso tempo, quanto sia difficile guadagnarsi il sostegno dell'Amministrazione Penitenziaria nel proseguire con tali attività. Nonostante questi ostacoli, i dati presenti in letteratura dimostrano che quello del teatro in carcere sia un fenomeno in continua crescita. A tal proposito, si è cercato di delineare un quadro della situazione italiana riferendosi al 2019 ed è emerso che, in quell'anno, fossero ben 321 le attività teatrali intraprese all'interno dei centonovanta istituti penitenziari, mentre i detenuti che vi aderivano fossero complessivamente 5021¹⁵⁷. Vista la natura del lavoro in carcere e la conseguente variabilità dei dati, occorre precisare che si tratta di un quadro complessivo importante, che pone l'Italia come realtà unica nel piano europeo, oltretutto un ambiente in cui ci si sta realmente avvicinando al raggiungimento dell'idea di carcere come luogo di cultura e centro di sperimentazione teatrale.

Le esperienze che animano il territorio nazionale, per quanto numerose, rimangono spesso nascoste e, di conseguenza, incapaci di relazionarsi tra loro. È possibile infatti affermare che, fin dagli esordi, i promotori di tali iniziative abbiano puntato sull'originalità senza pensare alla possibilità di creare, insieme, una vera e propria raccolta condivisa di linee comuni attraverso cui poter identificare questo nuovo settore teatrale e, conseguentemente, riuscire ad emanciparsi e a riconoscersi¹⁵⁸.

Avendo particolare rilevanza nell'area del *welfare* culturale¹⁵⁹, il teatro in carcere esige che i propri obiettivi siano condivisi tra gli operatori facenti parte dell'istituto penitenziario e tra coloro che rappresentano le istituzioni pubbliche, in modo tale da:

¹⁵⁷ Cfr. *Ministero della Giustizia - Attività trattamentali, anno 2019*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2&facetNode_2=0_2_6&contentId=SST283970&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 11/01/21.

¹⁵⁸ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 445.

¹⁵⁹ Con l'utilizzo di questa espressione ci si riferisce ad un modello di promozione del benessere fisico e psichico del singolo e della comunità, tramite pratiche basate sul patrimonio culturale, sulle arti visive e performative. Queste ultime sono state riconosciute efficaci dall'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS), poiché consentono, tra le altre cose: benessere soggettivo, soddisfazione personale, potenziamento delle proprie risorse e della capacità di apprendimento.

Cfr. *Treccani - Welfare culturale*

<https://www.treccani.it/magazine/atlane/cultura/Welfare.html> - ultima consultazione: 10/01/21.

- definire nuovi modelli organizzativi e gestionali che mettano in primo piano l'accesso alla cultura dei detenuti sia in quanto fruitori, sia come produttori;
- attribuire nuove funzioni a luoghi destinati alla detenzione;
- ampliare gli orizzonti del teatro: partire dal carcere per appropriarsi, poi, di tutti quegli spazi che, canonicamente, sono propri delle arti dello spettacolo.

È importante sottolineare che, in questa direzione, si è raggiunta una maggiore consapevolezza da parte delle istituzioni. Queste ultime hanno provveduto sia alla delineazione di politiche e linee di intervento innovative volte anche al reperimento di fondi pubblici, sia all'attivazione di diverse forme di partenariato in direzione orizzontale, ovvero tra diversi enti, ed in direzione verticale, cioè tra vari livelli di governo¹⁶⁰.

Lo Stato italiano e le Regioni hanno offerto il loro sostegno in questo campo tramite la promozione di progetti europei e la stipulazione di protocolli di intesa con i diversi Ministeri, supportando l'attuazione di attività teatrali sia nell'ambito penale per adulti, sia in quello minorile. L'apporto più significativo, però, va riconosciuto alle Amministrazioni Regionali, intervenute soprattutto attraverso l'azione dei diversi assessorati, quali: cultura, politiche sociali, sanità e formazione. La Toscana e l'Emilia-Romagna sono, inoltre, riuscite a creare dei veri e propri coordinamenti di teatro in carcere riuscendo, così, ad indirizzare meglio le proprie risorse e i propri sforzi per il raggiungimento degli obiettivi¹⁶¹.

Nelle prossime pagine, dunque, verranno illustrati i diversi tentativi fatti nel corso dell'ultimo ventennio volti alla creazione di reti nazionali e internazionali, attraverso cui garantire l'emancipazione e il riconoscimento ufficiale del teatro in carcere. Tali sforzi si sono concretizzati soprattutto in convegni, protocolli di intesa e progetti di ricerca, talvolta promossi anche a livello europeo.

3.4.1 “La cultura del teatro in carcere. Milano verso Manchester, per un festival e una associazione europea”: convegno del 1996

Il primo convegno dedicato al teatro in carcere viene organizzato nel 1996 a Milano e può essere considerato propedeutico alla Conferenza Europea su Teatro e Carcere, la seconda

¹⁶⁰ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 447.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 448-449.

sull'argomento, che si sarebbe tenuta all'incirca un mese dopo in Inghilterra, più precisamente a Manchester. L'obiettivo del seminario, oltre a quello chiaramente esplicitato nel titolo, convergeva sulla necessità di unire le forze e le risorse in modo tale da promuovere più efficacemente un'azione forte e coordinata attraverso cui poter offrire una più ampia risonanza alle esperienze realizzate nell'ambito e, contemporaneamente, valorizzare la natura specifica del teatro in carcere. Fondamentale per la realizzazione di quest'ultimo risultato era la comprensione del fatto che esso servisse sì alla rieducazione del detenuto, ma, primariamente, al teatro stesso. Seppur nato in condizioni di marginalità e costretto a sopravvivere all'interno di un ambiente caratterizzato da misure restrittive, i risultati ottenuti dalle esperienze teatrali realizzate all'interno delle carceri, hanno dimostrato di essere contraddistinte da un forte segno artistico, conferendogli un'importante rilevanza sul piano culturale ed ottenendo, indirettamente, effetti anche sui detenuti relativamente al loro piano trattamentale e rieducativo. Al termine del convegno, promosso dal Centro Teatro Carcere di Volterra e dall'associazione milanese Ticvin Società Teatro, venne redatto un documento presentato poi ai rappresentanti delle undici nazioni partecipanti alla Conferenza Europea¹⁶².

È opportuno ricordare, inoltre, che due anni dopo al convegno appena citato, ebbe luogo a Milano la terza Conferenza Europea su Teatro e Carcere "*Verso il Duemila. Il cammino di un'utopia concreta*": fu promossa anch'essa da Ticvin Società Teatro con la collaborazione di numerosi enti e *partner* europei nell'ambito del Programma Culturale Caleidoscopio CEE¹⁶³.

3.4.2 Protocollo di intesa tra il Ministero di Grazia e Giustizia e l'ETI, 1996

Nel 1996 si manifesta il primo intervento dello Stato a sostegno delle attività teatrali realizzate all'interno degli istituti penitenziari, nello specifico quello minorile. Viene,

¹⁶² Valenti C., *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, in: "Report 2012. Studi e ricerche, Teatro e carcere in Emilia-Romagna", p. 10
https://spettacolo.emiliaromagnacreativa.it/wp-content/uploads/2017/07/ricerca-teatro-carcere-E-R_2013.pdf - ultima consultazione: 12/01/21.

¹⁶³ Si tratta di un programma istituito dal Parlamento e dal Consiglio europeo nel periodo compreso tra gli anni 1996 e 1999, finalizzato al sostegno finanziario delle attività artistiche e culturali in tutta la Comunità. Scopo del progetto era l'incoraggiamento della creazione artistica in Europa, oltreché la diffusione della cultura così da rendere più facile l'accesso ad essa da parte di tutti.
Cfr. *Cordis - Risultati della ricerca dell'UE*
<https://cordis.europa.eu/programme/id/ET-KALEIDOSCOPE/it> - ultima consultazione: 12/01/21.

infatti, firmato il primo protocollo di intesa tra l'Ufficio Centrale per la Giustizia Minorile dell'allora Ministero di Grazia e Giustizia e l'Ente Teatrale Italiano¹⁶⁴ (ETI).

L'obiettivo da raggiungere mediante tale intesa riguardava la pianificazione di interventi formativi destinati alla popolazione minorile reclusa. Oltre alla programmazione di attività, il protocollo garantiva, per il primo anno, anche un aiuto di tipo economico.

I progetti portati a termine furono tre ed ebbero luogo in diverse aree di Italia, ovvero: Treviso, Catania e Bari, ed è giusto specificare che in tutti e tre i casi, i laboratori vennero realizzati da compagnie teatrali professioniste¹⁶⁵ operanti nel territorio. L'iniziativa, il cui titolo era *"I mestieri del teatro"*, ebbe molto successo e, per tale ragione, venne deciso di estenderla a tutti i servizi penali minorili presenti sul territorio nazionale: per molti, dunque, fu possibile formarsi ed apprendere i diversi mestieri dello spettacolo come, oltre all'attore, il fonico, il macchinista e lo sceneggiatore¹⁶⁶.

3.4.3 Centro Europeo Teatro e Carcere (CETEC), 1999

Grazie al lavoro della regista Donatella Massimilla, iniziato alla fine degli anni Ottanta all'interno degli istituti penitenziari milanesi, nasce nel 1999 il Centro Europeo Teatro e Carcere. Il centro è attivo tra Milano e Roma, città in cui concretizza i propri progetti grazie a finanziamenti ottenuti da programmi europei¹⁶⁷, come ad esempio il contributo ottenuto nel 2000 dall'iniziativa europea *"Cultura 2000"* con il progetto *"Diario di viaggio da luoghi reclusi: Cambridge, Belfast, Parigi, Wuppertal, Berlino, Milano, Roma, Reggio Calabria"*¹⁶⁸.

Alla base dell'impegno manifestato dalla compagnia nell'ambito della ricerca artistica e della promozione di attività teatrali nelle carceri e, più in generale, in luoghi marginali, vi è il concetto secondo cui l'arte è un luogo in cui avviene il cambiamento. A tal proposito, viene così indicato lo scopo primario del Centro: *«la realizzazione di una ricerca*

¹⁶⁴ Soppresso nel 2010 con il Decreto Legge n. 78, l'Ente Teatrale Italiano venne istituito nel 1942 con l'obiettivo di diffondere le attività teatrali di prosa, musica e danza. Tra le funzioni svolte vi sono: la gestione dei teatri di proprietà, programmazione di spettacoli e coordinamento delle attività teatrali.

¹⁶⁵ Si tratta, rispettivamente di: Tam Teatromusica, Gruppo Teatro Manipolazioni e Teatro Kismet Opera.

¹⁶⁶ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 448.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 446.

¹⁶⁸ Cfr. *CETEC - Storia*

<https://www.cetec teatro.it/storia/> - ultima consultazione: 12/01/21.

artistica, pedagogica e formativa che si ispira e si intreccia profondamente alle situazioni di disagio, marginalità e diversità»¹⁶⁹.

Si tratta, dunque, di una realtà pioniera in Italia ed in Europa del movimento Teatro in Carcere, la cui opera si caratterizza per l'attenzione rivolta sia all'atto performativo, sia alla concretezza della dimensione sociale, coinvolgendo tutti: dai più giovani a coloro che vivono in condizioni svantaggiate e il cui contributo ha portato alla creazione di una rete nazionale ed europea mediante l'attuazione di laboratori, conferenze e *festival*. Le attività promosse dal Centro vengono sostenute economicamente da enti pubblici e privati, ma è giusto precisare che alcune delle proprie produzioni artistiche sono autofinanziate grazie a “*Street Theatre e Street Food*”, ovvero una serie di *reading*, aperitivi e cene organizzati da attrici e cuoche *ex detenute*¹⁷⁰.

3.4.4 Coordinamento teatro in carcere della Regione Toscana, 1999

L'azione promossa dalla Regione Toscana a sostegno delle attività teatrali all'interno del mondo penitenziario è da considerarsi come la più rilevante per quel che riguarda il panorama italiano. Oltre ad essere stata la regione in cui si è sancito l'atto di nascita del teatro in carcere grazie al lavoro del regista Armando Punzo, rappresenta la regione più attiva in questo campo. Essa, inoltre, è stata la prima a sostenere un progetto coordinato di *network*, reso possibile mediante la collaborazione tra: progettualità regionale politico-culturale, enti locali coinvolti, esperienze teatrali e, infine, la direzione degli istituti penitenziari. Obiettivo comune era la realizzazione di un processo culturale innovativo, oltreché necessario, a cui ciascuno ha contribuito con le proprie competenze. Queste, quindi, le premesse che hanno portato alla nascita del progetto regionale “*Teatro in Carcere*” promosso dall'Assessorato alla cultura della Regione Toscana e, conseguentemente, anche a quella del Coordinamento regionale, a cui, attualmente, aderiscono dodici realtà operative nelle carceri toscane.

Il Coordinamento costituisce, in sostanza, uno strumento operativo necessario per monitorare eventuali esigenze e difficoltà dell'attività artistica e formativa all'interno del mondo penitenziario, oltre a rappresentare un importante veicolo di promozione, sensibilizzazione e crescita del progetto menzionato nelle righe sopra. Fondamentale per

¹⁶⁹ Cfr. *CETEC - Chi siamo*

<https://www.cetec teatro.it/chi-siamo/> - ultima consultazione: 12/01/21.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

il raggiungimento dei propri traguardi è lo scambio di informazioni: esso consente, difatti, di evadere dalla condizione di isolamento che, inevitabilmente, viene prodotta dalle attività che prendono forma in luoghi di disagio come, in questo caso, il carcere. In questo modo, dunque, è possibile attuare un potenziamento e la messa in risalto di ogni singola realtà teatrale conservandone, però, le peculiarità di ciascuna¹⁷¹.

3.4.5 Il Centro Nazionale Teatro Carcere e il progetto europeo “Teatro e Carcere in Europa. Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative”

Il Centro Nazionale Teatro e Carcere nasce in Italia, più precisamente a Volterra, nel 2000 sulla base del protocollo di intesa tra il Dipartimento dell’Amministrazione Penitenziaria, l’ETI, la Regione Toscana, il Comune di Volterra e la Provincia di Pisa¹⁷². Già sei anni prima, però, grazie all’associazione Carte Blanche, veniva istituito il primo Centro di Teatro e Carcere con sede sempre a Volterra, il cui compito consisteva nella promozione dell’attività della Compagnia della Fortezza. Questa prima iniziativa vantava il sostegno degli enti locali, ma, dopo alcuni anni, cominciarono a mostrare il proprio interesse all’operato della Compagnia, anche il Ministero della Giustizia ed il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali concretizzatosi con la firma del protocollo di intesa sopra citato. Oltre all’istituzione di un Centro Nazionale di Teatro e Carcere, tra gli obiettivi dell’accordo, vi sono:

- il riconoscimento di esperienza pilota alla Compagnia della Fortezza di cui si intendono produrre spettacoli aperti all’esterno e, compatibilmente con le misure previste dall’Ordinamento Penitenziario, organizzare *tournées* teatrali;
- la legittimazione dell’attività teatrale come lavoro;
- la promozione di opportunità lavorative per i detenuti;
- la definizione di attività formative anche per gli operatori penitenziari ed i collaboratori esterni così da ottenere risultati migliori;

¹⁷¹ Cfr. *Regione Toscana - Teatro*

<https://www.regione.toscana.it/-/teatro-in-carcere> - ultima consultazione: 12/01/21.

¹⁷² Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 446.

- l'istituzione sia di un Comitato Scientifico per l'analisi e la valutazione delle produzioni artistiche, sia dell'Osservatorio Nazionale ed Europeo in cooperazione con il Ministero della Giustizia e con l'ETI¹⁷³.

Tra le diverse iniziative promosse dal Centro, di particolare rilievo risulta il progetto finanziato dalla Comunità Europea portato a termine nel 2006, dal titolo: *“Teatro e Carcere in Europa. Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative”*, simbolo dell'importante spinta verso l'Europa, al fine di tracciare linee di indirizzo condivise attraverso cui poter sviluppare e diffondere nuove metodologie¹⁷⁴. Ad aderire al programma sono state sei diverse realtà europee: Italia, Inghilterra, Svezia, Francia, Germania ed Austria, le quali, tramite una solida rete di scambi, hanno unito le proprie esperienze di educazione, realizzate attraverso il teatro nel mondo penale, e cercato di delineare un modello comune di azione capace di stimolare il sistema carcerario. Raggiungendo gli obiettivi prefissati, l'intervento formativo rivolto a coloro che dimorano in contesti marginali sarebbe indubbiamente caratterizzato da una maggiore efficienza¹⁷⁵.

3.4.6 Protocollo di intesa tra il Ministero della Giustizia e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2006 ¹⁷⁶

Tra le varie forme di partenariato attuate a livello orizzontale con le istituzioni, è opportuno menzionare anche il protocollo di intesa firmato nell'aprile del 2006 dal Ministero della Giustizia e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. La motivazione che ha portato alla sigla del documento verteva attorno alla necessità di riuscire ad ottenere maggiori forme di sostegno per la realizzazione delle attività artistiche e dello

¹⁷³ Cfr. *Compagnia della Fortezza - Il Centro Nazionale Teatro e Carcere*
<http://www.compagniadellafortezza.org/new/altre-attivita/teatro-e-carcere/> - ultima consultazione: 13/01/21.

¹⁷⁴ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 62.

¹⁷⁵ Cfr. *Teatro e Carcere in Europa*
<http://www.teatroecarcere.net/progetto.htm> - ultima consultazione: 13/01/21.

¹⁷⁶ Si reputa doverosa una piccola precisazione: il protocollo in oggetto verrà introdotto brevemente, senza entrare nei dettagli degli obiettivi prefissati, poiché, purtroppo, il testo di tale documento non risulta accessibile né sul sito del Ministero della Giustizia, né sul sito del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo. Nonostante il poco materiale, si ritiene opportuno, ai fini della ricerca, inserirlo ugualmente nell'elaborato.

spettacolo¹⁷⁷. Tra queste, rientravano pienamente anche tutte le iniziative proposte all'interno dei percorsi trattamentali dei detenuti aventi a che fare con le arti dello spettacolo. Inoltre, il capo del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria e il capo del Dipartimento per le Arti dello Spettacolo dal Vivo e lo Sport, nonché firmatari del protocollo, predisposero una consulta per le attività in materia di spettacolo nelle carceri¹⁷⁸.

3.4.7 Coordinamento teatro in carcere della regione Emilia-Romagna, 2011

Sulla scia dell'esperienza toscana, anche l'Emilia-Romagna costituisce nel marzo del 2011 un coordinamento dando vita al secondo progetto di rete, a livello regionale, in Italia¹⁷⁹. Scopo dell'associazione, come si potrà facilmente intuire, è la costruzione di un sistema relazionale in cui le varie realtà del settore possano interagire tra loro e con il territorio in cui nascono.

Nell'aprile dello stesso anno viene siglato un protocollo d'intesa, rinnovato periodicamente, tra: la Regione Emilia-Romagna, il Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria, il Centro Giustizia Minorile Emilia-Romagna e Marche e, infine, tre Assessorati Regionali: Cultura, Formazione e *Welfare*¹⁸⁰.

Dall'esame del testo del protocollo, il cui rinnovo è avvenuto nel dicembre 2019 e la cui validità termina nel giugno 2022, emergono chiaramente quali siano gli obiettivi prefissati. Oltre alla necessità di potenziare le attività, di continuare la promozione di progetti di partenariato e diffusione delle esperienze di teatro in carcere regionali (anche attraverso la creazione di materiale fotografico e filmico), risulta particolarmente rilevante incentivare momenti di confronto tra i diversi enti territoriali coinvolti. Emergono, poi, ulteriori propositi da soddisfare, tra cui:

¹⁷⁷ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 62.

¹⁷⁸ Cfr. *Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo - Spettacolo e solidarietà: un accordo tra i Ministeri per i Beni Culturali e della Giustizia*
<https://www.beniculturali.it/comunicato/spettacolo-e-solidarieta-un-accordo-tra-i-ministeri-per-i-beni-culturali-e-della-giustizia#contenuto> – ultima consultazione: 13/01/21.

¹⁷⁹ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, p. 449.

¹⁸⁰ Cfr. *Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna*
<http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/> - ultima consultazione: 13/01/21.

- attribuire dignità artistica, culturale e trattamentale all'attività teatrale, oltreché il riconoscimento della sua imprescindibile funzione di collegamento con la società, agevolando, così, il percorso di reinserimento;
- adoperarsi in modo tale che sia la produzione teatrale, sia la formazione vengano identificati come strumenti necessari alla crescita personale dei detenuti e, in generale, nel mondo penitenziario;
- concepire il teatro in carcere come opportunità di cambiamento per coloro che vi aderiscono, i quali, grazie ad esso, potranno apprendere nuove modalità relazionali;
- promuovere, grazie all'acquisizione di nuove competenze in materia teatrale ed artistica, percorsi di inserimento sociale volti alla creazione di opportunità lavorative per i detenuti e per coloro che sono stati dimessi¹⁸¹.

Nell'azione volta al raggiungimento degli obiettivi appena descritti, il Coordinamento ha all'attivo ben nove edizioni del progetto *“Stanze di teatro in carcere”* in istituti penali per adulti e per minori. Tramite l'iniziativa promossa, oltre ad impegnarsi nella realizzazione periodica di laboratori teatrali, si è dedicato ampio spazio alla divulgazione delle esperienze di teatro in carcere presenti in regione, affinché si potesse sia concretizzare l'avvicinamento e l'incontro con il pubblico esterno, sia porre il teatro in carcere al centro del dibattito culturale contemporaneo. Per riuscire a far sì che il lavoro teatrale prodotto all'interno delle case circondariali e di reclusione potesse essere fruito dal mondo esterno, sono state organizzate numerose giornate di prove a porte aperte. Grazie alla collaborazione tra istituzioni culturali e giudiziarie, si è riusciti a svolgere diverse rappresentazioni nei teatri cittadini.

Di notevole spessore è anche il coinvolgimento degli studenti delle scuole superiori, delle università e dei conservatori: mediante questa cooperazione si cerca soprattutto di portare consapevolezza anche nei più giovani di ciò che è la condizione detentiva, della potenza insita nel teatro e, più in generale, nella cultura come strumenti di cambiamento.

Occorre, infine, menzionare due ulteriori iniziative portate avanti dal Coordinamento, ovvero: la rivista *“Quaderni di Teatro Carcere”*, in cui viene raccolto tutto il materiale

¹⁸¹ Si rimanda al testo del Protocollo, disponibile al seguente sito *web*:
<http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/wp-content/uploads/2019/12/NuovoProtocollo-Coordinamento-Teatro-Carcere-ER-1.pdf> - ultima consultazione: 13/01/21.

prodotto dalle attività realizzate in ambito teatrale, e il programma di formazione “*Patascuola 2020-2022*”, grazie al quale poter apprendere come operare all’interno del carcere attraverso il teatro¹⁸².

3.4.8 Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, 2011

Sebbene nel corso dell’ultimo trentennio si sia sviluppato un tessuto piuttosto diversificato di esperienze teatrali nelle carceri presenti sul territorio italiano, alcuni processi sociali e scelte culturali dell’ultimo periodo ostacolano il percorso, ormai affermato, del teatro. La mancanza di fondi e di personale in *primis*, insieme al sovraffollamento e alle difficoltà strutturali degli istituti penitenziari, contribuiscono a rendere questi ultimi ancor più deboli e, soprattutto, si corre il rischio di regredire e, quindi, di un ritorno alla concezione del carcere e della pena detentiva come qualcosa di prettamente esecutivo e punitivo¹⁸³. Nel tentativo di prevenire tali conseguenze e per supportare la continuità delle attività teatrali all’interno degli istituti di pena, nel gennaio del 2011 viene costituito il Coordinamento Nazionale Teatro Carcere, di cui viene eletto presidente Vito Minoia¹⁸⁴. Come riportato nello statuto, si tratta di un comitato senza fini di lucro, ad adesione libera, che vuole essere un centro associativo autonomo, la cui durata sarà valida fino al raggiungimento degli obiettivi prefissati.

Si tratta, dunque, di uno strumento attraverso cui supportare le esperienze teatrali nelle carceri italiane in modo tale che il teatro non perda la sua funzione di ponte tra la popolazione ristretta e la società libera. Al momento della sua istituzione furono nove i sottoscrittori fondatori, ma è giusto precisare che, al 29 agosto 2020, i soggetti aderenti al comitato sono cinquantasette, distinti tra privati e associazioni.

Focalizzato il fine verso cui orientare l’azione del Coordinamento, si è proseguito con la suddivisione dei compiti da svolgere e, per un più efficace impiego delle risorse, si sono

¹⁸² Cfr. *Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna*

<http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/> - ultima consultazione: 13/01/21.

¹⁸³ Cfr. *Coordinamento Nazionale Teatro Carcere - Chi siamo*

http://www.teatrocarcere.it/?page_id=9 – ultima consultazione: 14/01/21.

¹⁸⁴ Classe 1964, il suo ambito di ricerca riguarda le discipline dello spettacolo e dell’educazione in relazione all’espressività in situazioni di disagio come, appunto, il carcere.

Oltre ad essere presidente del Coordinamento Nazionale Teatro Carcere, è direttore del Centro Teatrale “*Aenigma*” di Urbino e, dal 1996, è direttore della rivista europea “*Catarsi – Teatri delle diversità*” in cui vengono approfondite in maniera scientifica tematiche inerenti alle attività artistico-performative nel sociale.

Cfr. *Teatro Aenigma - Direttore Artistico*

<https://www.teatroaenigma.it/direttore-artistico> - ultima consultazione: 14/01/21.

formati tre gruppi di lavoro. Tra i doveri del primo gruppo compaiono attività inerenti alla documentazione e alla diffusione delle esperienze di teatro in carcere presenti nel territorio italiano, come la creazione di un sito *web*, la promozione di un censimento di tutte le realtà teatrali operative nel settore, e la riflessione su possibilità concrete attraverso cui i detenuti, una volta tornati alla libertà, possano far fruttare le competenze tecnico-artistiche acquisite durante la detenzione. Competenze del secondo gruppo sono, poi, l'organizzazione ed il mantenimento di rapporti di collaborazione con gli enti locali e le istituzioni. Urgente è, infatti, l'esigenza di sviluppare protocolli di intesa sia per la condivisione di scopi comuni, sia per l'acquisizione di contributi finanziari utili al raggiungimento degli obiettivi del Coordinamento. Il terzo gruppo di lavoro, per concludere, ha l'obbligo di impegnarsi affinché vengano regolarmente promossi incontri di scambio e di confronto tra i membri del comitato, così da poter sviluppare nuovi progetti a livello nazionale ed internazionale, oltretutto diffondere esempi di buone pratiche¹⁸⁵.

L'azione del Coordinamento si concretizza, a partire dall'anno successivo, nella rassegna nazionale di teatro in carcere riconosciuta e finanziata dal Ministero per i Beni, Attività Culturali e Turismo, dal titolo "*Destini incrociati*". Il progetto è stato realizzato in diverse città italiane, come ad esempio Firenze, Pesaro e Roma, e, oltre al sostegno ed alla partecipazione di professionisti teatrali, studiosi e rappresentanti delle istituzioni, vanta anche quello delle università e, più in generale, del sistema scolastico. L'evento dura tendenzialmente qualche giornata e, nell'arco di queste, si incastrano e susseguono diverse alternative a cui prendere parte. Si spazia, infatti, dalle rappresentazioni teatrali messe a punto dai detenuti a mostre, conferenze e proiezioni video per mezzo delle quali è possibile avvicinarsi all'ormai affermato teatro in carcere e, d'altro canto, evidenziare tramite bilanci annuali la diffusione di tali esperienze e supportare la loro funzione sociale attraverso le testimonianze dirette dei detenuti, ed *ex* detenuti che vi partecipano, dimostrando anche la diminuzione del tasso di recidiva.

¹⁸⁵ Si rimanda al testo dello Statuto del Comitato, disponibile al seguente sito *web*: http://www.teatrocarcere.it/tcwp/wp-content/uploads/2013/05/statuto_documento_condiviso.pdf - ultima consultazione: 14/01/21.

Si tratta, quindi, di far comprendere che non si tratta di una moda teatrale, ma della funzione più autentica che il teatro possa rappresentare, essendo esso uno strumento educativo ed inclusivo, oltretutto dotato di una connotazione artistica¹⁸⁶.

Visto il prolungarsi dello stato di emergenza sanitaria internazionale dovuta alla diffusione del *virus* SARS-CoV-2, e nonostante l'impossibilità di organizzare spettacoli dal vivo ed eventi culturali, il Coordinamento Nazionale Teatro Carcere ha comunque deciso di realizzare nel novembre 2020 la settima edizione della rassegna "*Destini incrociati*" divenuta, per l'occasione, rassegna video nazionale¹⁸⁷.

Ulteriore iniziativa del comitato è l'istituzione della Giornata Nazionale del Teatro in Carcere, celebrata ogni 27 marzo in concomitanza con la Giornata Mondiale del Teatro, la quale viene promossa dall'ITI *Worldwide* - UNESCO¹⁸⁸ e dal centro italiano dell'ITI. Occorre precisare che tale iniziativa si colloca all'interno del programma messo in atto in seguito al Protocollo di Intesa siglato nel 2013, approfondito nel prossimo paragrafo. In occasione della ricorrenza appena menzionata, vengono invitati sia gli istituti penitenziari, sia le associazioni culturali operanti all'interno di essi a farsi protagonisti e promotori di iniziative teatrali da presentare all'interno del carcere e, ove possibile, all'esterno.

3.4.9 Protocollo di intesa tra l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari e il Coordinamento Nazionale dei Teatri in Carcere, 2013

In seguito al convegno "*La Drammaturgia Penitenziaria*" tenutosi presso l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari (ISSP)¹⁸⁹ nel novembre 2012, si avvertì l'esigenza di

¹⁸⁶ Cfr. *Coordinamento Nazionale Teatro Carcere - Rassegne Nazionali*
<http://www.teatrocarcere.it/?cat=4&paged=5> – ultima consultazione: 14/01/21.

¹⁸⁷ Cfr. *Coordinamento Nazionale Teatro Carcere - Manifestazione di interesse rassegna video - VII° edizione rassegna nazionale di teatro in carcere Destini Incrociati Roma – Novembre 2020*
<http://www.teatrocarcere.it/?p=3889> – ultima consultazione: 14/01/21.

¹⁸⁸ L'*International Theatre Institute* (ITI) è un'associazione non governativa operante in ambito culturale fondata nel 1948 a Praga da esperti di danza e di teatro dell'UNESCO. Tra le principali missioni dell'ITI vi sono: la promozione della pace attraverso l'arte, la valorizzazione delle diversità culturali e la garanzia dei diritti umani nel campo delle arti dello spettacolo.

I centri nazionali dell'ITI sono presenti in più di 100 paesi.

Cfr. *Giornata mondiale del teatro*

<http://www.giornatamondialedelteatro.it/> - ultima consultazione: 14/01/21.

¹⁸⁹ L'Istituto Superiore di Studi Penitenziari venne istituito nel 1992 con il decreto legislativo n. 446 del 30 ottobre. Esso svolge attività di studio, formazione e ricerca al fine di sviluppare consapevolezza professionale delle discipline riguardanti il sistema penitenziario come, ad esempio, l'indagine su problematiche penitenziarie inerenti alle metodologie di sviluppo dei piani trattamentali dei detenuti.

Cfr. *Ministero della Giustizia, Istituto Superiore di Studi Penitenziari*

intraprendere un percorso comune di coordinamento delle esperienze teatrali all'interno di oltre cento istituti penitenziari. Durante il convegno, infatti, venne illustrata la condizione del fenomeno di teatro in carcere e, oltre ad esserne state evidenziate le buone prassi, si pose l'attenzione sulla disorganicità che caratterizzava le vicende nazionali.

Questo, dunque, il contesto che condusse nel settembre 2013 alla firma del protocollo di intesa tra il Coordinamento Nazionale dei teatri in carcere e l'ISSP, rispettivamente rappresentati dal Presidente Vito Minoia e dal Capo del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria Giovanni Tamburino.

Tra i compiti esplicitati nel testo dell'accordo, l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari si impegna al fine di avviare attività sistematiche di studio e di ricerca in supporto alle istituzioni e alle realtà teatrali coinvolte, così da poter individuare fonti di finanziamento e poter ricavare elementi di sostegno per una migliore formazione del personale: in questo modo si sarebbe ottenuto anche un rafforzamento dei percorsi trattamentali rivolti ai ristretti¹⁹⁰. Altro significativo dovere, insieme alla diffusione di informazione dell'operato delle compagnie aderenti al coordinamento, riguarda l'inserimento tra le discipline di studio della cosiddetta drammaturgia penitenziaria, coerentemente agli obiettivi formativi dei corsi programmati.

Allo stesso tempo, invece, l'altra parte firmataria del documento assicura il proprio impegno nel raggiungimento di due traguardi: garantire l'attuazione di iniziative di carattere formativo e ampliare le opportunità di realizzazione delle attività culturali in carcere, mediante un maggiore coinvolgimento delle realtà ad esso associate.

Emerge, in sostanza, una rivoluzione nel rapporto tra Amministrazione Penitenziaria e cultura sotto diversi aspetti come comprovato, in questo senso, dall'interesse dimostrato dagli operatori penitenziari nel voler dilatare il raggio di azione verso altre forme d'arte, di cui il cinema rappresenta un esempio¹⁹¹.

<http://sspa.it/www.sspa.it/wp-content/uploads/2013/05/15-ISSP-Istituto-Superiore-Studi-Penitenziari-NW.pdf> -ultima consultazione: 14/01/21.

¹⁹⁰ Cfr. *Ministero della Giustizia - Protocollo d'intesa tra l'Istituto superiore di studi penitenziari e Coordinamento nazionale dei teatri in carcere - 18 settembre 2013*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_7_1.page?contentId=SCA954092&previousPage=mg_2_3_0_6 – ultima consultazione: 14/01/21.

¹⁹¹ Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: "Economia della cultura", Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4, pp. 448-449.

Il Protocollo, dalla durata triennale, venne rinnovato il 24 marzo 2016 in occasione della terza giornata nazionale del teatro in carcere¹⁹².

3.5 Best practice: le esperienze esemplari attive nel contesto italiano

Dopo aver analizzato le caratteristiche, gli obiettivi e i mezzi attraverso cui il teatro in carcere si è potuto affermare in Italia, è necessario presentare in maniera più approfondita alcune tra le iniziative maggiormente emblematiche, talvolta già menzionate nel corso dei precedenti paragrafi, così da esplicitarne gli elementi ed i connotati grazie ai quali godono di grande successo.

3.5.1 Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza

L'attività trentennale portata avanti dal regista napoletano Armando Punzo all'interno della casa circondariale di Volterra insieme alla Compagnia della Fortezza, oltre ad essere indubbiamente l'esempio italiano più noto, rappresenta una tra le esperienze di teatro in carcere maggiormente riconosciute sul piano internazionale. Dalla sua fondazione, avvenuta nell'agosto del 1988 ad oggi, la compagnia ha collezionato risultati unici riuscendo, tra le altre cose, a produrre in media uno spettacolo all'anno, ad essersi garantita il sostegno degli operatori penitenziari e ad ottenere numerosi premi¹⁹³.

L'attività della Compagnia della Fortezza viene curata e gestita dall'associazione culturale Carte Blanche, fondata nel 1987 dallo stesso Punzo con l'obiettivo di promuovere e produrre rassegne teatrali frutto della sperimentazione e della ricerca e, per riuscire nell'obiettivo di coordinamento, si avvale di tre strumenti, tra cui vi rientrano il Centro Nazionale di Teatro e Carcere di Volterra e il Festival Volterra Teatro, di cui Punzo ottenne la direzione artistica nel 1996 e nel 2000¹⁹⁴.

La motivazione che ha spinto il regista ad entrare in carcere proponendo iniziative teatrali riguardava sia il rifiuto del teatro istituzionale, sia la convinzione che al suo interno potesse incontrare un grande numero di persone con cui fare teatro. Per conseguire il suo

¹⁹² Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 63.

¹⁹³ *Ivi*, p. 68.

¹⁹⁴ Cfr. *Compagnia della Fortezza - Storia*

<http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/cera-una-volta/> - ultima consultazione: 16/01/21.

intento ha scelto fin da subito di entrare in carcere abolendo l'idea stessa di carcere e, tramite l'arte e la cultura, è riuscito a trasportare i detenuti in un'altra realtà. Mediante la lettura di testi e di poesie, ha cercato di creare un'isola all'interno dell'istituto penitenziario tentando, così, di portare a termine l'obiettivo principale che si prefigge il teatro all'interno del mondo penitenziario. Differentemente da quanto ribadito più volte nei paragrafi precedenti in merito alla funzione rieducativa e sociale del teatro, Punzo è convinto che il teatro si faccia portavoce di un obiettivo più alto rispetto ai percorsi trattamentali ed educativi, ovvero quello di poter crescere, evolvere ed andare oltre la normale socializzazione, aprendo un altro tempo ed un altro spazio. Le ricadute a livello sociale rappresentano, per il regista, degli effetti collaterali¹⁹⁵. Si procede, quindi, ricercando l'eccellenza artistica per poter comprovare che il lavoro svolto con i detenuti non è inferiore a quello dei professionisti e che la compagnia possiede tutti i requisiti necessari per poter divenire un vero e proprio teatro stabile¹⁹⁶.

Altra questione molto importante è il fatto che attraverso l'arte e, in questo caso, le discipline performative sia possibile dare prova delle potenzialità di ciascun essere umano e di dimostrare la possibilità di attuare cambiamenti di luoghi e persone, anche quando sembra impossibile.

L'opera della Compagnia, grazie al sostanzioso impegno del proprio fondatore, ha reso possibile una doppia rivoluzione: da un lato ha permesso che venisse riconosciuta dignità al teatro in carcere e, dall'altro, è riuscita a stravolgere il ruolo e l'immagine dell'istituto penitenziario toscano il quale, oggi, viene identificato come un vero e proprio istituto di cultura¹⁹⁷.

Un teatro, dunque, nuovo ed originale poiché basato sull'ascolto dei luoghi che lo ospitano e delle persone coinvolte, sulla ricerca continua di nuovi linguaggi scenici dettati dalle inusuali condizioni in cui opera, oltreché dai limiti imposti dal contesto. Proprio da questi ultimi è possibile trarre spunti ed opportunità creative, adottando linguaggi e forme derivanti dalle diverse culture, storie e dialetti che, incrociandosi, danno vita a nuove

¹⁹⁵ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, da p. 55 a p. 59.

¹⁹⁶ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, p. 151.

¹⁹⁷ Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, pp. 68-69.

alchimie sceniche¹⁹⁸. Si potrebbe quasi convenire che, in questo modo, il teatro metta se stesso alla prova, forzando un limite culturale e cercando di fiorire all'interno di un ambiente particolarmente angusto, dimenticato dalla società.

Occorre sottolineare, inoltre, che la continuità dell'esperienza della Compagnia della Fortezza è stata resa possibile, grazie alle capacità del suo fondatore, di instaurare solidi rapporti di collaborazione e di fiducia reciproca con il Ministero della Giustizia, la direzione del carcere di Volterra e le guardie penitenziarie che operano al suo interno. Alla base di questi legami, vi è la profonda convinzione che il teatro sia un mezzo di cambiamento utile all'istituto per migliorarne sia l'immagine, sia le condizioni di permanenza ed i rapporti relazionali¹⁹⁹. Per tali motivi, sebbene non rappresentino il fine ultimo del lavoro intrapreso da Punzo, è necessario che, tramite l'organizzazione di spettacoli e di *tourné*, la comunità esterna venga coinvolta in queste esperienze per far sì che possano essere abbattuti pregiudizi e stereotipi relativi a chi compie reati e, più in generale, all'istituzione carceraria.

Un'ultima precisazione riguarda l'influenza che l'attività della compagnia teatrale in esame ha avuto sull'orientamento di molte scelte di politica detentiva a livello internazionale, come dimostra ciò che è avvenuto in Libano. Tra i programmi finanziati dall'Unione Europea, di cui l'associazione Carte Blanche è *partner*, vi è "*The untold story of forgotten behind bars*", progetto ideato da Catharsis – Lebanese Center for Drama Therapy²⁰⁰. La finalità primaria verso cui si tende riguarda il potenziamento nella legislazione libanese del rispetto dei diritti umani, specie di coloro che sono stati condannati all'ergastolo. Per riuscire nella missione, si cerca di sensibilizzare, diffondendo una maggiore consapevolezza, l'opinione pubblica e i legislatori a proposito delle condizioni delle categorie menzionate sopra. Il ruolo dell'associazione toscana,

¹⁹⁸ Benelli C., *Il teatro come strumento formativo in carcere*, in: "Rivista Internacional de Culturas & Literaturas", ISSN: 1885-3625, 2016, p. 5.

¹⁹⁹ Cfr. *Compagnia della Fortezza - Storia*

<http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/cera-una-volta/> - ultima consultazione: 16/01/21.

²⁰⁰ Catharsis è un'associazione *non-profit* fondata nel 2007 e rappresenta il primo centro di teatro-terapia attivo in Libano e nella regione araba. La convinzione su cui si fonda riguarda la potenzialità delle arti e del teatro in quanto capaci di costruire ponti tra culture diverse e tra differenti segmenti della società, oltretutto come metodi efficaci per mezzo dei quali raggiungere condizioni di benessere fisico e mentale sia a livello individuale, sia a livello collettivo.

Cfr. *Catharsis, Lebanese Center for Drama Therapy*

<http://www.catharsisldt.org/> - ultima consultazione: 16/01/21.

nello specifico, è quello di contribuire alla stesura di una bozza di legge a favore di un sistema legislativo equo e non eccessivamente punitivo come, invece, è quello attuale²⁰¹.

3.5.2 La compagnia Teatro Kismet OperA di Bari

La compagnia Teatro Kismet OperA viene fondata all'inizio degli anni Ottanta da un gruppo di giovani artisti universitari mossi dalla volontà di «*promuovere e diffondere l'arte scenica in tutti gli ambiti della vita culturale e sociale*²⁰²». Per riuscire nell'intento di valorizzare l'idea di un teatro come punto di incontro, centro di cultura e officina artistica, i suoi fondatori scelsero come luogo di lavoro un *ex* capannone industriale dove cominciarono ad essere organizzati diversi laboratori e percorsi di produzione, capaci sia di aver catturato l'attenzione di artisti italiani ed internazionali, sia di configurarsi come modello di mediazione tra il teatro ed altri linguaggi creativi.

Il lavoro del gruppo teatrale, il cui nome deriva dal sanscrito e significa «*felice destino*²⁰³», si focalizza sulla riflessione e sul dialogo prendendo spunto da tematiche sociali e culturali: in questo modo, dunque, il teatro diviene uno spazio in cui si cerca di soddisfare un bisogno sociale e collettivo, accogliendo l'eterogeneità dell'ospite e le emozioni che scaturiscono dalle forme artistiche scelte²⁰⁴.

Dopo aver ottenuto il riconoscimento nel 1996 dal Ministero per i Beni, le Attività Culturali e il Turismo come teatro stabile di innovazione, l'anno successivo ha inizio la sua attività teatrale nell'Istituto Penitenziario Minorile di Bari. Insieme ai giovani detenuti viene realizzata una sala teatrale in cui ospitare, oltre ai laboratori, la programmazione di spettacoli e le conferenze tenute da artisti esterni.

Occorre riflettere sul fatto che, tendenzialmente, il tempo di permanenza all'interno di un carcere minorile, per i giovani condannati, è piuttosto breve e, di conseguenza, risulta particolarmente complesso organizzare attività continuative di qualsiasi tipo. Essere riusciti a creare una compagnia teatrale composta sia da detenuti-attori, sia da individui privi di condanna, rappresenta per la comunità un segnale molto importante. Attraverso

²⁰¹ Cfr. *Compagnia della Fortezza - Progetti europei*
<http://www.compagniadellafortezza.org/new/altre-attivita/progetti-europei/> - ultima consultazione: 16/01/21.

²⁰² Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017, p. 75.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Cfr. *Teatri di Bari - Kismet*

<http://www.teatridibari.it/kismet/> - ultima consultazione: 17/01/21.

lo spazio teatrale, infatti, avviene una connessione con il territorio, la quale si concretizza in produzioni di spettacoli, anche a livello professionale, da distribuire nel circuito nazionale ed internazionale²⁰⁵.

3.5.3 La compagnia Tam Teatromusica e l'attività presso la casa circondariale di Padova

La compagnia Tam Teatromusica nasce a Padova nel 1980 come compagnia di produzione e ricerca in ambito teatrale, con particolare interesse rivolto verso il potenziale sinergico dei diversi linguaggi espressivi, quali, ad esempio: musica, video-arte e *performance* scenica. I progetti realizzati si rivolgono sia ad un pubblico adulto, sia ai più giovani e coinvolgono realtà e situazioni marginali caratterizzate da forme di disagio psico-fisico o sociale, come, appunto, il carcere dove opera a partire dai primissimi anni Novanta²⁰⁶.

Dal 1992, infatti, la compagnia è presente con iniziative di vario genere all'interno della casa circondariale di Padova e, nello specifico, sono nati laboratori teatrali, studi, spettacoli e materiali, di cui fornisce un brillante esempio l'opera video dal titolo "*Domani, forse*". Esso è il frutto dell'attività realizzata durante il progetto "*Io era tra color che son sospesi*" iniziato nel novembre del 2014 e conclusosi all'incirca un anno dopo, la cui concretizzazione è stata possibile grazie al sostegno della Regione Veneto. La volontà di proporre tale percorso nasce proprio dalla particolare condizione che caratterizza il carcere e, più specificatamente, coloro che dimorano all'interno delle case circondariali. Come già specificato nel secondo capitolo, infatti, diversamente dalle case di reclusione, ciò che contraddistingue la casa circondariale è una dimensione sospesa e instabile, dal momento che vi sono destinati coloro che sono in attesa di giudizio. L'idea del progetto, sulla base di quanto appena precisato, riguarda la possibilità di intraprendere un viaggio condiviso verso l'esplorazione della condizione di colui che, per cause di forza maggiore, si ritrova come in un limbo, ad attendere che venga enunciato il proprio destino. Partendo dal titolo del laboratorio, che altro non è che un verso dantesco, si intende cominciare dalla riflessione personale del singolo detenuto per osservare come, in realtà,

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Cfr. *Tam teatromusica - Biografia*

<http://www.tamteatromusica.it/biografia> - ultima consultazione: 17/01/21.

l'attesa e la sospensione siano elementi caratterizzanti della natura di tutti gli esseri umani.

Preso nota della situazione, quasi di passaggio, che domina all'interno della casa circondariale, si è ritenuto più utile realizzare, come già accennato, un'opera video a testimonianza del progetto, anziché uno spettacolo teatrale, così da poter essere sicuri che tutti potessero prendervi parte regalando al futuro spettatore il proprio vissuto e le proprie considerazioni²⁰⁷.

3.5.4 La cooperativa sociale Teatro del Pratello

Fondata nel 2007 per proseguire e consolidare l'opera avviata con i detenuti dell'Istituto Penale Minorile di Bologna dall'associazione Bloom Culture Teatri, il nome della cooperativa deriva proprio dalla via in cui è ubicata la struttura detentiva, ovvero via del Pratello. Visti i positivi riscontri ottenuti dalla partecipazione alle proposte teatrali sia da parte degli adolescenti reclusi, sia dal pubblico esterno durante la messa in scena degli spettacoli finali, la cooperativa, sotto la direzione di Paolo Billi²⁰⁸, ha esteso la propria attività artistica anche in altre carceri tanto che, dal 2008, opera con le detenute della sezione femminile della casa circondariale di Bologna. Dal 2013 è presente anche presso l'Istituto Penitenziario Minorile di Pontremoli, sito in provincia di Massa-Carrara²⁰⁹. Tra i progetti rivolti agli adulti, appare interessante "*Esperimento di teatro alla Dozza*" di cui sono protagoniste le detenute dell'istituto penitenziario bolognese sopra menzionato. Esso, tramite l'attivazione di laboratori teatrali, di scrittura e di danza, fa parte di un'iniziativa triennale più ampia organizzata dal coordinamento regionale²¹⁰. Presso la struttura toscana, invece, viene promosso il programma annuale dal titolo "*Saran rose e fioriranno*". Le partecipanti hanno la possibilità, anche in questo caso, di scegliere tra diverse attività artistiche, le quali prendono forma sia tra gli spazi messi a disposizione

²⁰⁷ Cfr. *Tam teatromusica - Teatrocarcere*

<http://www.tamteatromusica.it/progetto/teatrocarcere> - ultima consultazione: 17/01/21.

²⁰⁸ Oltre ad essere il direttore artistico dei progetti di teatro carcere promossi dalla Compagnia del Pratello, riveste anche la carica di vicepresidente del Coordinamento di Teatro Carcere della regione Emilia-Romagna e di co-direttore della rivista, già menzionata, "*Quaderni di Teatro Carcere*".

Cfr. <https://teatrodelpatello.it/front/contents/downloads/cv-paolo-billi.pdf> - ultima consultazione: 17/01/21.

²⁰⁹ Cfr. *Teatro del Pratello - Teatro carcere*

<https://teatrodelpatello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere> - ultima consultazione: 17/01/21.

²¹⁰ Cfr. *Teatro del Pratello - Esperimento di teatro alla Dozza*

<https://teatrodelpatello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/esperimento-di-teatro-alla-dozza> - ultima consultazione: 17/01/21.

all'interno dell'IPM, sia all'esterno, così da permettere loro l'uscita dalle mura, oltreché di collaborare con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Carrara. Il lavoro svolto, poi, si conclude sempre con la realizzazione di uno spettacolo presso uno dei teatri cittadini²¹¹. La motivazione con cui viene portata avanti tale pluralità di percorsi espressivi nasce dalla convinzione secondo cui tramite il teatro, la scrittura e, in generale, i diversi linguaggi artistici abbiano la potenzialità di riuscire a promuovere l'integrazione delle persone confinate in situazioni complesse e, specialmente nei minori coinvolti, di offrire spunti di riflessione su tematiche inerenti alla legalità, le pari opportunità e la giustizia²¹².

3.6 Conclusioni: buone pratiche e criticità

Dopo aver sviscerato minuziosamente le caratteristiche e le problematiche che definiscono il teatro in carcere, è possibile concludere la trattazione dell'argomento soffermandosi su alcune riflessioni. Più volte si è ribadito quanto sia stato proficuo l'incontro tra cultura e mondo penitenziario e, nel dettaglio, come, attraverso le arti performative, si sia potuti giungere ad una vera e propria rivoluzione delle istituzioni carcerarie: da istituti di pena a centri di cultura. Il merito del raggiungimento di tale risultato proviene, come già preannunciato, dalle urgenze e dalle necessità manifestate sia nel campo della ricerca teatrale, sia in ambito normativo. Se da un lato, infatti, il teatro si pone il problema del senso e dell'utilità, estendendo i propri confini in luoghi fino a quel momento non convenzionali, dall'altra parte si compiono importanti modifiche legislative volte alla definizione di un carcere meno segregante e, al contrario, più attento all'essere umano e ai suoi diritti. In seguito all'inserimento di attività teatrali nei programmi trattamentali di ciascun detenuto, si ha la conferma che, mediante queste ultime, venga data la possibilità ai reclusi di: migliorare le proprie capacità relazionali ed espressive, creare spazi di libertà nella mente e, soprattutto, di agevolare il reinserimento nella società. È stato, infatti, comprovato che prendere parte a progetti di questa tipologia abbia

²¹¹ Cfr. *Teatro del Pratello – Saran rose e fioriranno/IPM femminile di Pontremoli*
<https://teatrodelpatello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/saran-rose-e-fioriranno-ipm-femminile-di-pontremoli> - ultima consultazione: 17/01/21.

²¹² Cfr. *Teatro del Pratello*
<https://teatrodelpatello.it/teatro-del-pratello> - ultima consultazione: 17/01/21.

impatti positivi sulla giustizia penale a tre livelli: individuale, collettivo e a livello di istituto. L'affermazione del teatro in carcere ha, a tal proposito, permesso lo sviluppo di un ponte comunicativo tra coloro che vi sono costretti e la comunità esterna. In questo modo si è riusciti sia a far conoscere la realtà carceraria come parte integrante della società, sia ad eliminare i pregiudizi e gli stereotipi che, troppo spesso, caratterizzano l'immaginario comune trasmesso dalle opere cinematografiche e dalle serie televisive.

Benché le prime sperimentazioni risalgano all'inizio degli anni Ottanta, occorre attendere il 1988 per l'effettiva affermazione del teatro in carcere in Italia e ciò, come ormai noto, si deve all'impegno e ai risultati ottenuti da Armando Punzo e dal lavoro avviato con i detenuti della casa circondariale di Volterra. Oltre ad averne sancito l'atto di nascita, ne ha definito la metodologia e, in particolar modo, ha fatto sì che fosse riconosciuto ed apprezzato anche dagli operatori penitenziari e dalle istituzioni, di cui si è guadagnato piena fiducia.

Nei paragrafi precedenti si è fatto più volte riferimento all'ampio consenso che le molteplici esperienze avviate negli istituti penitenziari hanno ottenuto sia a livello nazionale che all'estero, ponendo l'Italia tra i paesi più all'avanguardia in questo campo ed esempio a cui ispirarsi. Il raggiungimento di questo risultato, importante fattore motivazionale a voler migliorare ancora, è stato possibile grazie alla creazione di reti e forme di collaborazione che hanno permesso di consolidare, promuovere e potenziare le attività già avviate, ad incentivare la nascita di nuovi progetti e a far sì che potessero essere contraddistinti da stabilità e continuità.

A partire dalla metà degli anni Novanta, quindi, vedono la luce sia convegni, ricerche e studi volti alla valorizzazione e alla diffusione del fenomeno teatro carcere, sia coordinamenti regionali e protocolli di intesa, attraverso cui gestire al meglio la programmazione delle iniziative teatrali in carcere ed agevolare la ricerca di contributi finanziari. In tal senso, lo strumento principale volto al perseguimento dei traguardi menzionati è senza dubbio il Coordinamento Nazionale dei Teatri in Carcere che, dal 2011, si impegna affinché vengano portate avanti, con cadenza regolare, attività di formazione, di documentazione, vengano promosse iniziative di confronto e di monitoraggio, oltretutto il continuo sviluppo di legami di collaborazione con le istituzioni presenti sul territorio.

Per quanto, quindi, l'esperienza italiana possa essere considerata pioniera del teatro in carcere, è giusto essere consci del fatto che questa non vanti solo pregi e meriti. Al contrario, infatti, spiccano molte criticità e mancanze che, di conseguenza, limitano il naturale sviluppo e consolidamento di tali iniziative.

Prima fra tutti emerge la difficoltà che si cela dietro il reperimento di finanziamenti con cui poter garantire stabilità e sicurezza allo sviluppo di progetti teatrali negli istituti penitenziari. A tal proposito, si è osservato che i fondi pubblici siano ripartiti tra i contributi di diversi enti locali, come il comune e la regione, e quelli provenienti dal Ministero della Giustizia. Dove arriva il sostegno economico della regione, ad esempio, spesso non arrivano quelli del comune, o viceversa. Per quanto riguarda, invece, i proventi da parte dei privati è possibile affermare che essi siano quasi del tutto assenti: più che rare sono, infatti, le esperienze finanziate dalle fondazioni bancarie. Tale precarietà, che contraddistingue il sistema delle sovvenzioni, potrebbe essere motivata dalla mancata convinzione che le attività culturali in carcere siano una priorità²¹³.

Altro aspetto molto significativo su cui vale la pena riflettere riguarda l'arretratezza legislativa che si manifesta soprattutto nel fatto che la maggior parte delle rappresentazioni teatrali venga presentata all'interno delle mura del carcere anziché in spazi esterni o, addirittura, in altre città. Segno anche di una scarsa fiducia da parte degli operatori penitenziari e del magistrato di sorveglianza è il fatto che, per poter prendere parte ad uscite per motivi teatrali o a *tournée*, occorre utilizzare i permessi premio per buona condotta o per far visita ai propri familiari, costringendo in questo modo il detenuto a compiere una scelta di rinuncia ai benefici che gli spettano²¹⁴. Coerentemente con quanto appena illustrato, emerge un'ulteriore criticità, ovvero la partecipazione del pubblico. Sebbene la promozione degli spettacoli realizzati dai detenuti all'esterno del carcere faccia bene a loro in *primis*, occorre aggiungere che anche il teatro stesso, per essere effettivamente efficace, ha la medesima necessità. Il coinvolgimento della comunità a questa tipologia di eventi deve essere quanto più possibile incoraggiata, così

²¹³ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, p. 16.

²¹⁴ *Ivi*, p. 15.

da creare coesione, condivisione ed appartenenza, oltreché far conoscere l'essenza dei detenuti e della realtà carceraria senza alcun tipo di giudizio o stereotipo²¹⁵.

Nel corso del capitolo, inoltre, si è fatto riferimento all'urgenza di professionalizzare il teatro in carcere affinché gli possa essere riconosciuta la dignità che merita e perseguire l'eccellenza artistica. L'esperienza dello spettacolo in carcere deve essere rappresentata al pari degli altri progetti culturali rivolti al resto della cittadinanza. Si tratta, come già visto, di crescita collettiva e, conseguentemente, di un servizio reciproco tra carcere e società²¹⁶. Troppo spesso accade che le attività teatrali vengano realizzate da soggetti non provenienti dall'ambito del teatro di professione e, per questo, le esperienze diventano quasi un 'fai da te', rimanendo saltuarie e non continuative. Si potrebbe quasi azzardare che all'Amministrazione Penitenziaria vada bene tutto purché vi siano proposte, senza effettuare, come invece sarebbe più opportuno, una valutazione basata su parametri certi ed efficaci così da mettere in atto progetti mirati e, con più probabilità, anche durevoli²¹⁷. In merito al tema delle misurazioni, appare giusto sottolineare, anche in questa circostanza, la mancanza di un modello condiviso tramite cui effettuare rilevazioni scientifiche che comprovino l'impatto e le ricadute positive che il teatro in carcere ha sulla società.

L'ultima considerazione per quel che riguarda le carenze emerse dallo studio e dall'approfondimento dell'argomento, ha a che fare con un aspetto piuttosto delicato. Per quanto l'idea di prendere parte ad un'iniziativa teatrale possa essere utile per spezzare la monotonia e l'aridità che caratterizza la vita all'interno di un qualunque istituto penitenziario, il ritorno ad essa, una volta terminata l'esperienza artistica, può comportare diverse complicazioni per il detenuto. Questo momento, dunque, non va sottovalutato, ma, al contrario, va curato poiché, una volta abbandonata la normalità, sarà più difficile riabituarsi. Garantire continuità e stabilità al teatro in carcere contribuirebbe, senza alcun dubbio, a rendere quest'ultimo aspetto meno traumatico²¹⁸.

²¹⁵ Garavaglia V., *Il pubblico e la scena in carcere: come valutare la partecipazione dello spettatore nelle esperienze performative del Nuovo Teatro Galeotto di Bollate*, in: "Itinera", N. 16, 2018, p. 3.

²¹⁶ Montagna C., *Teatro e carcere. La verità della finzione*, Torino, Effatà Editrice, 2019, pp. 65-66.

²¹⁷ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, p. 14.

²¹⁸ Meldolesi C., *Immaginazione contro emarginazione*, in: "Teatro e Storia", Roma, Il Mulino, 1994, vol. 16, p. 45.

Per concludere la trattazione dell'argomento affrontato nel corso di queste pagine, si ritiene giusto, dopo aver elencato le diverse criticità, offrire spunti di riflessione su quelle che potrebbero essere buone pratiche da mettere in atto.

L'attività teatrale deve entrare in carcere soprattutto per le sue capacità e connotazioni artistiche con lo scopo di: produrre spettacoli, sviluppare laboratori e fare formazione teatrale. In questo modo è possibile, quindi, cambiare l'immagine delle strutture detentive e i rapporti relazionali all'interno di essa sia tra i reclusi che tra gli operatori. È necessario, inoltre, che si tenga conto del singolo contesto in cui si vogliono avviare iniziative artistiche e che le produzioni raggiungano il pubblico esterno. Il teatro in carcere, poi, deve essere concepito non come una forma di intrattenimento, ma come un lavoro e, pertanto, deve garantire la formazione professionale ai detenuti che vi partecipano sia in termini di capacità performative, sia in quanto tecnici dello spettacolo. Proprio perché esso costituisce un lavoro è necessario, inoltre, che vengano attuati provvedimenti normativi affinché i detenuti in possesso dei dovuti requisiti possano uscire dal carcere per andare in *tournee* mediante la fruizione di permessi per lavoro esterno e non tramite i permessi premio.

Oltre ad assicurare la formazione dei reclusi, occorre potenziare anche quella di chi opera all'interno del carcere, ovvero gli educatori e gli agenti di polizia penitenziaria. Questi ultimi, infatti, non devono svolgere una funzione di esclusiva sorveglianza, ma, in quanto coinvolti, è necessario che abbiano anch'essi un ruolo educativo.

Le esperienze avviate devono essere messe in rete così da agevolare il continuo sviluppo e il consolidamento delle forme di collaborazione e partenariato sia a livello nazionale sia internazionale e, magari, poter contare su fonti di finanziamento costanti. Bisogna, infine, sensibilizzare le istituzioni e far sì che parte della programmazione dei teatri pubblici venga destinata alle produzioni nate all'interno degli istituti penitenziari²¹⁹.

Compresa la complessa e ramificata realtà del teatro in carcere, si proseguirà, nel prossimo capitolo, con la presentazione del progetto "*Passi Sospesi*", curato dall'associazione culturale Balamós Teatro, presente negli istituti penitenziari di Venezia dal 2006.

²¹⁹ Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, da p. 81 a p. 85.

Capitolo 4

L'associazione culturale Balamós Teatro e il progetto "*Passi Sospesi*" negli istituti penitenziari di Venezia

4.1 Premessa

Nel corso dei capitoli precedenti si è avuto modo di enunciare ed approfondire le caratteristiche e le problematiche che contraddistinguono il teatro in carcere che, per quanto ampiamente riconosciuto ed in alcune realtà ben radicato, incontra, purtroppo, ancora molte difficoltà nel potersi affermare come attività stabile e continuativa all'interno di molti istituti penitenziari. Le ricerche in ambito teatrale del secondo dopoguerra e l'urgenza di un intervento normativo in ambito penale, hanno permesso alle attività teatrali e, più in generale, alle iniziative culturali di vario genere, di essere incluse nei piani trattamentali. È, infatti, a partire dagli anni Settanta che si avverte la necessità di sperimentare nuove forme performative aventi come obiettivi: la formazione della persona, la costruzione dei gruppi e delle comunità, incentivando l'intervento culturale delle istituzioni. Contemporaneamente a ciò, inoltre, si pongono le basi per attuare determinanti cambiamenti legislativi, grazie ai quali verrà ridefinito il sistema penitenziario. Mettendo al primo posto l'inviolabilità dei diritti umani e abbattendo l'ideologia di una pena detentiva aspra, dura ed unicamente punitiva, con la Riforma Penitenziaria del 1975 e, soprattutto, con la Legge Gozzini emanata otto anni dopo, si cerca di conferire una nuova identità alle istituzioni penitenziarie, garantendo in primo luogo il rispetto della dignità umana di coloro che vi sono costretti. Facendosi, dunque, comunità educante, il carcere cerca di condurre i detenuti ad un responsabile

reinserimento nella società: il periodo di reclusione diventa, mediante le attività trattamentali messe a punto dalla direzione del carcere, un percorso di rieducazione e risocializzazione attraverso cui ciascuno possa avere la possibilità di riflettere su se stesso, sui propri errori, ma anche, e soprattutto, di riscoprirsi e riscattarsi.

Dalle pagine precedenti, inoltre, è emerso quanto il teatro si riveli essenziale all'interno delle realtà penitenziarie, poiché esso diviene il portavoce di una sfida sociale molto importante. Da un lato, infatti, getta le basi per un ponte comunicativo e conoscitivo tra il carcere e la comunità, facendosi ambasciatore dell'invisibilità dei detenuti e, più in generale, delle diverse realtà penitenziarie. Dall'altro lato, poi, rappresenta la potenzialità dell'arte di farsi largo in ogni luogo rendendo suo complice qualsiasi essere umano.

Dopo aver sviscerato il lungo e difficile percorso che ha portato all'affermazione e al riconoscimento del teatro in carcere in Italia, si ritiene opportuno presentare ed analizzare il progetto "*Passi Sospesi*", curato dall'associazione culturale ferrarese Balamós Teatro e presente negli istituti penitenziari di Venezia a partire dal 2006. Sebbene nel capitolo precedente, oltre ad evidenziarne le peculiarità e le problematiche ancora presenti, si sia data dimostrazione dell'impatto positivo che le attività artistiche organizzate all'interno delle carceri abbiano sia sui loro destinatari, sia per la società esterna, si è scelto di introdurre nel presente elaborato l'analisi dettagliata di un caso studio, così da comprendere al meglio e in maniera più completa quanto descritto nel terzo capitolo.

Prima di concentrare l'attenzione sull'iniziativa "*Passi Sospesi*", *focus* di quest'ultima parte, si ritiene opportuno introdurre, seppur brevemente, il contesto in cui il progetto prende vita, ovvero la Regione Veneto. Ai fini dell'elaborato risulta, infatti, interessante comprendere l'impegno che quest'ultima ha mostrato in merito all'avvio di attività culturali, ricreative, sportive ed educative all'interno degli istituti penitenziari del proprio territorio. Il primo intervento importante può essere considerato il Protocollo di intesa siglato a Venezia tra il Capo del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria e l'Assessore delle Politiche Sociali l'8 aprile 2003. Il motivo principale che portò alla stipula del documento riguarda l'urgenza e la volontà di adeguare il contenuto del Protocollo firmato nel 1988 all'attuale normativa vigente e, nello specifico, vengono definiti settori di intervento congiunto su cui sia il Ministero della Giustizia, sia la Regione promettono di intervenire in maniera sinergica per il raggiungimento degli obiettivi costituzionali e legislativi, con il preciso riferimento alle leggi del 1975 e del

1986, approfondite nel secondo capitolo. Così come per l'intero territorio italiano, anche a livello regionale può dirsi compiuto un considerevole passo in avanti. Le modalità di intervento vertono, dunque, verso la ricerca di percorsi trattamentali alternativi alla detenzione, poiché maggiormente efficaci nella possibilità di ristabilire il legame con l'esterno e, quindi, incentivare le possibilità di reinserimento sia a livello sociale che lavorativo. Punti cardine del protocollo in esame, perciò, risultano:

- il superamento della concezione secondo cui il carcere rappresenti l'unica risoluzione alle devianze sociali e alla criminalità;
- la predisposizione di percorsi trattamentali che siano flessibili e che tengano conto dell'individualità di ciascun recluso. Da non dimenticare è, inoltre, il fatto che l'azione rieducativa debba essere sì messa in atto dall'istituzione carceraria, ma appare fondamentale il contributo ad essa da parte della comunità esterna, oltreché la collaborazione tra le molteplici istituzioni locali.

Mediante la sigla del protocollo viene riconosciuta l'importanza e l'esigenza di promuovere e supportare forme di collaborazione con gli enti impegnati nel terzo settore e, quindi, attivi all'interno del mondo penitenziario. Oltre che sugli interventi trattamentali, dunque, l'apporto dei firmatari volge, tra le altre cose, su: la territorializzazione della pena, la tutela e la promozione della salute dei detenuti, sulla formazione e l'aggiornamento del personale e, infine, sull'edilizia penitenziaria. Per riuscire nel complesso obiettivo prefissato, si è optato per la predisposizione di strumenti di coordinamento, di comunicazione e di controllo – tramite l'istituzione di una Commissione interistituzionale permanente e di un Osservatorio Regionale - così da sensibilizzare l'opinione pubblica sulle tematiche affrontate e garantire un efficace scambio di informazioni tra tutte le fonti istituzionali e i diversi organismi coinvolti²²⁰.

In seguito al rinnovo della stipula dell'accordo nel 2003, la Regione, tramite la regolare pubblicazione di bandi di concorso, stanziava ingenti finanziamenti destinati all'attuazione di interventi in ambito detentivo e a coloro che si trovano, invece, in area penale esterna. Come si avrà modo di approfondire successivamente, è bene anticipare che anche

²²⁰ *Protocollo di intesa tra il Ministero della Giustizia e la Regione del Veneto, 8 aprile 2003*
<http://repository.regione.veneto.it/banca%20dati/atti%20e%20normativa%20nazionale/protocollo%208%20aprile%202003.pdf> – ultima consultazione: 06/03/21.

l'associazione culturale Balamós Teatro è risultata più volte vincitrice di tali bandi, avendo, così, la possibilità di realizzare il proprio progetto con la popolazione carceraria veneziana, al punto da godere di un grande successo e di divenire un laboratorio teatrale permanente all'interno di uno dei due istituti presenti nella città di Venezia.

Giunti al termine di questa doverosa premessa, la trattazione proseguirà, come già annunciato, con la presentazione del caso studio scelto, ovvero il progetto teatrale "*Passi Sospesi*", di cui sono protagonisti i detenuti del territorio veneziano. Dell'iniziativa, oltre a enunciare gli scopi e gli obiettivi della già citata associazione ideatrice, verranno analizzate le peculiarità e gli aspetti principali di alcune delle edizioni portate a termine. Prima di cominciare con la trattazione dei diversi argomenti è giusto fare una piccola precisazione riguardo la citazione delle informazioni presenti nel capitolo. Gran parte delle notizie che verranno riportate provengono, infatti, sia dal confronto avuto in merito a quanto verrà trattato direttamente con Michalis Traitsis, sia dal materiale video, disponibile *online*, prodotto da Marco Valentini per l'associazione²²¹.

4.2 L'associazione culturale Balamós Teatro

L'associazione culturale Balamós Teatro viene fondata nel 2005 dal regista e pedagogo teatrale Michalis Traitsis con lo scopo di promuovere e valorizzare la cultura teatrale. Il nome dell'associazione, avente sede a Ferrara, richiama l'esperienza del viaggio e, nello specifico, si tratta di un termine in uso tra la popolazione nomade greca per indicare «*colui che raggiunge l'estasi in movimento*»²²². L'ispirazione nasce in seguito alla visione, negli anni Ottanta, della pellicola dal titolo "*Balamós*" realizzata dal regista e sceneggiatore greco Stavros Tornos (1932-1988) e, così come Tornos trovò riparo in Italia durante il periodo di dittatura, anche Traitsis lascia la Grecia e, girando per l'Italia, costruisce il suo percorso artistico, in movimento²²³.

L'associazione è attiva con progetti specifici sia a livello nazionale che internazionale e, tramite questi ultimi, cerca di coinvolgere diverse categorie di utenti, di cui forniscono un

²²¹ Il materiale video prodotto dall'associazione Balamós Teatro è disponibile sulla piattaforma Vimeo.com al seguente indirizzo: <https://vimeo.com/balamosteatro>.

²²² Cfr. *Listone Magazine – La storia di Balamós Teatro* <https://www.listonemag.it/2013/04/15/la-storia-di-balamos-teatro/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²²³ *Ibidem*.

esempio: gli studenti, i detenuti e coloro che si trovano in quartieri degradati o in comunità di recupero. L'operato dell'associazione può, quindi, essere considerato come la perfetta continuazione dell'attività teatrale, a carattere pedagogico, iniziata molto tempo prima dal direttore artistico di Balamós. Egli, infatti, dal 1993 al 2003 è stato attore e pedagogo teatrale presso il Teatro Nucleo di Ferrara e, successivamente, ha deciso di dedicarsi alla realizzazione di laboratori teatrali in scuole ed università, oltretutto in luoghi cosiddetti del disagio.

È giusto specificare, inoltre, che i compiti e gli obiettivi dell'associazione riguardano, non solo la valorizzazione, la diffusione della cultura teatrale tramite l'attuazione di progetti specifici e l'allestimento di eventi performativi e spettacoli, ma anche la gestione e l'organizzazione di corsi di formazione nel medesimo ambito e il coordinamento con le diverse istituzioni teatrali e culturali presenti sia sul territorio nazionale che sul piano internazionale²²⁴.

Per la realizzazione delle proprie iniziative, l'associazione Balamós Teatro si avvale della collaborazione del Centro Teatro Universitario (CTU) di Ferrara²²⁵, tramite la convenzione stipulata con l'Università di Ferrara nel 2013 e rinnovata nel 2016. Mediante tale atto, l'Ateneo intende consolidare le attività teatrali promosse dal CTU sia all'interno dell'istituzione universitaria, sia a livello nazionale e, per riuscire nell'intento, instaura nuove forme di cooperazione con gli enti e le associazioni presenti nel territorio comunale. Nello specifico, a Balamós Teatro viene affidata la direzione dei laboratori annuali organizzati dal CTU. Dal canto suo, invece, l'associazione culturale in esame, date le finalità statutarie orientate allo sviluppo della personalità umana in ogni sua espressione, compresi il diritto alla cultura e la propria formazione, giova delle competenze del Centro Teatrale dell'Ateneo ferrarese al fine di promuovere ed

²²⁴ Cfr. *Balamós Teatro – Chi siamo*

<http://www.balamosteatro.org/chi-siamo/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²²⁵ Attivo dall'anno accademico 1993/1994, il Centro Teatro Universitario (CTU) di Ferrara organizza annualmente laboratori di pedagogia teatrale rivolti a tutti coloro che hanno interesse e motivazione ad avvicinarsi alla conoscenza pratica dei linguaggi teatrali. Sebbene possa essere riconducibile ad una scuola di teatro, esso si identifica più correttamente come luogo di sperimentazione.

Insieme alla produzione di studi teatrali conclusivi, vi è la ricerca, attraverso le molteplici forme del teatro, dell'espressività e della creatività personale.

Il CTU, sotto l'attenzione del regista e pedagogo teatrale Michalis Traitsis, collabora inoltre alla realizzazione di diversi progetti pedagogici e laboratori di formazione sia presso la scuola pubblica, sia in contesti impegnati nella lotta al disagio sociale, fisico e psichico.

Cfr. *Centro Teatro Universitario*

<http://www.unife.it/centri/ctu> - ultima consultazione: 31/12/20.

incrementare progetti di formazione soprattutto negli ambiti del disagio sociale, fisico e psichico in cui essa opera²²⁶ e dei quali, si fornirà un accenno di seguito.

4.2.1 Il progetto “*Sguardi diversi*”

Tra le iniziative teatrali promosse in ambito scolastico²²⁷, vi è il progetto “*Sguardi diversi*”, attivo a partire dall’anno 2013/2014 e rivolto agli alunni delle classi medie dell’istituto “T. Tasso” di Ferrara. Si tratta di un laboratorio teatrale svolto in collaborazione con il Teatro Comunale della città emiliano-romagnola e con il CTU, la cui promozione si deve all’Osservatorio Adolescenti del Servizio Giovani del Comune di Ferrara con il contributo dell’Ufficio Alunni Stranieri dell’Istituzione Servizi Educativi, Scolastici e per le Famiglie del Comune di Ferrara.

A compimento del percorso, viene allestito, a maggio di ogni anno, uno spettacolo finale, dal titolo “*Voci e suoni da un’avventura leggendaria*”, presentato in più repliche sia in diverse scuole limitrofe, sia alla cittadinanza durante la stagione del Teatro Ragazzi. Il tema dell’evento conclusivo è tratto dalle avventure eroiche e mitologiche di Odisseo e dei suoi compagni presso l’isola dei Ciclopi, le quali vengono messe in scena e raccontate al pubblico in modo ironico e leggero dai ragazzi che hanno preso parte al progetto.

Partecipare ad un’attività teatrale, risulta per gli allievi un’opportunità estremamente formativa, soprattutto a livello personale. Tramite le pratiche teatrali e la messa in atto di metodologie specifiche, i ragazzi possono comprendere il valore dello stare insieme, scoprirsi l’un l’altro e collaborare per riuscire a sconfiggere le proprie paure, oltreché superare conflitti e giudizi. Durante tutto il percorso il regista funge da guida e mediatore, facilitando le dinamiche del gruppo ed incoraggiando ciascuno ad essere protagonista²²⁸. È giusto sottolineare, inoltre, che, oltre ad essere presentato nelle scuole e alla cittadinanza, l’iniziativa “*Sguardi diversi*” è stata invitata a partecipare a diversi *festival*

²²⁶ Cfr. *Balamós Teatro – Progetti: Rinnovata la convenzione con Unife*

<http://www.balamosteatro.org/rinnovata-la-convenzione-con-unife/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²²⁷ Altre iniziative realizzate nelle scuole del comune di Ferrara sono: “*Fuori dai margini*” rivolto agli alunni frequentanti le classi quarte della scuola primaria “M. Polidrelli”; “*Il gioco di teatro*” anch’esso diretto agli alunni delle classi quarte della scuola primaria “C. Govoni”; “*Teatro inclusione*” i cui partecipanti sono i ragazzi delle classi medie dell’istituto “T. Bonati”.

Cfr. *Balamós Teatro – Progetti: Progetti di teatro nelle scuole*

<http://www.balamosteatro.org/progetti-di-teatro-nelle-scuole/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²²⁸ Cfr. *Balamós Teatro – Progetti: Progetto teatrale Sguardi Diversi 2015*

<http://www.balamosteatro.org/progetto-teatrale-sguardi-diversi-2015/> - ultima consultazione: 07/03/21.

di Teatro Scuola come, per citarne uno, il Festival Nazionale di Teatro Scuola “*Strade Maestre*” di Altopascio (LU), in cui ha preso parte come progetto speciale nel 2015²²⁹. Nell’ambito del teatro in carcere, invece, è stato rappresentato più volte alla Casa di Reclusione sita sull’isola della Giudecca. Essendosi rivelato un momento particolarmente importante di formazione teatrale, ma soprattutto umana, è giusto menzionare ciò che accadde il 27 marzo 2019: in occasione della sesta Giornata Nazionale del Teatro in Carcere, i ragazzi dell’istituto Tasso e quattro detenute hanno avuto la possibilità di portare in scena lo spettacolo assieme²³⁰.

4.2.2 L’attività “*L’arte del teatro e dell’attore*”

Visto il prolungarsi dell’emergenza sanitaria da nuovo *coronavirus* SARS-Cov-2 e il conseguente blocco di ogni tipologia di manifestazione culturale, ricreativa e sportiva, è opportuno citare in questa sede l’impegno che il presidente dell’associazione culturale ferrarese ha mostrato durante questo periodo. Sebbene, infatti, non sia stato possibile portare a termine, o avviare, nuovi percorsi teatrali, egli ha trovato il modo di continuare i progetti iniziati prima dell’inizio della pandemia. È il caso dell’attività “*L’arte del teatro e dell’attore*”, rivolto a studenti e studentesse intenti a sperimentare i linguaggi teatrali, che ha saputo adattarsi alle nuove modalità telematiche ed è divenuta un laboratorio di scrittura collettiva, rinominato in seguito “*Presenze nel presente – diari al tempo di virus covid 19*”. Guidati dal pedagogo teatrale di Balamós Teatro, gli allievi sono stati invitati a tenere un diario della loro quotidianità e, dopo un confronto, i testi prodotti sono stati letti, registrati ed associati ad immagini evocative. Il risultato finale del percorso è stato un video in cui viene raccolto tutto il materiale che gli studenti hanno realizzato durante il periodo di frequenza²³¹.

4.2.3 Il progetto “*Il teatro e il benessere*”

Altro ambito in cui l’associazione mostra il suo impegno è senza dubbio quello connesso con la medicina e la salute umana. Con l’obiettivo di rafforzare il legame tra i processi

²²⁹ Cfr. *Balamós Teatro – Progetti: Strade Maestre ad Altopascio*

<http://www.balamosteatro.org/strade-maestre-ad-altopascio/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²³⁰ Cfr. *Balamós Teatro – Teatro Ragazzi: progetto teatrale “Sguardi Diversi” 2018 – 2019*

<http://www.balamosteatro.org/progetto-teatrale-sguardi-diversi/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²³¹ Cfr. *estense.com - Balamós Teatro quando il teatro non c’è più*

<https://www.estense.com/?p=849000> – ultima consultazione: 07/03/21.

creativi ed artistici con quelli di cura, Balamós Teatro organizza, insieme ad altri enti del settore, diverse attività teatrali così da rinnovare e mostrare buoni esempi di cooperazione tra *performing arts* e *medical humanities*. Tra questi vi è “*Il teatro e il benessere*”, ovvero un insolito, oltreché innovativo, progetto teatrale realizzato sia grazie ad alcuni allievi del Centro Teatro Universitario, sia al sostegno finanziario da parte dell’Azienda Servizi alla Persona (ASP) del Comune di Ferrara²³². In questo caso, dunque, tale proposta artistica si rivolge a persone affette da malattie degenerative, ai loro familiari e agli operatori del settore. Scopo del laboratorio, guidato dal regista Traitsis, è quello di creare un luogo di incontro in cui potersi esprimere e raccontare in libertà, nel rispetto di se stessi e degli altri, così da condividere le proprie disperazioni, delusioni ed emozioni.

L’esperienza teatrale, congiuntamente alle attività riabilitative, vuole essere uno strumento attraverso cui dare vita ad una rete solidale, di supporto e di incoraggiamento: la malattia impone un radicale e, molto spesso, improvviso cambiamento nella vita di chi ne viene colpito e di chi gli sta intorno, al punto tale da causare quasi un arresto ed un blocco alla propria vita ed alla propria quotidianità comportando, inevitabilmente, la perdita di fiducia nelle proprie risorse e nelle proprie speranze. Pertanto, grazie al teatro, prende forma uno spazio collettivo separato dalla quotidianità in cui si cercano di riattivare le proprie capacità relazionali, la voglia di condividere e stare insieme, concentrandosi, quindi, sulle proprie parti sane e vive. Per riuscire nell’impresa è necessario non utilizzare copioni o testi già scritti, ma, al contrario, costruire il percorso adeguandosi alle parole ed agli stimoli dei partecipanti²³³.

È giusto affermare, inoltre, quanto siano importanti la realizzazione e la diffusione di iniziative simili, dal momento che offrono una testimonianza viva e diretta dei benefici e della condizione di benessere che si crea grazie al teatro di comunità.

A tal proposito, è utile ricordare che in occasione di cinque edizioni del “*Caregiver day*” di Ferrara, ovvero quelle dal 2015 al 2019, sia stato lasciato spazio alla presentazione de “*Il teatro del benessere*” ricorrendo, ad esempio, alla proiezione dei video documentari

²³² Cfr. *Balamós Teatro – Progetto “Il teatro e il benessere” 2019-2020*
<http://www.balamosteatro.org/progetto-il-teatro-e-il-benessere-2019-2020/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²³³ Cfr. *Balamós Teatro – “Che cos’è l’amor”*
<http://www.balamosteatro.org/che-cose-lamor/> - ultima consultazione: 07/03/21.

realizzati durante il percorso laboratoriale e la messa in scena degli spettacoli conclusivi²³⁴.

4.2.4 I progetti di teatro in carcere tra convegni, laboratori e corsi di formazione

Come si è precisato nelle pagine precedenti, altro campo in cui l'associazione in analisi è particolarmente impegnata è quello del teatro in carcere, come dimostra la longevità ed il successo del progetto "*Passi Sospesi*" con cui il suo ideatore ha ricevuto diversi riconoscimenti. Oltre all'iniziativa appena nominata, a testimoniare la capacità e l'interesse ad operare nell'ambito della detenzione, vi sono altre attività a cui Balamós Teatro, membro fondatore del Coordinamento Nazionale del Teatro in Carcere, ha fornito il proprio contributo.

Procedendo in ordine cronologico si incontrano, rispettivamente negli anni 2013 e 2014, due momenti di dialogo e di riflessione sulle metodologie ed i progressi ottenuti inerentemente al teatro in carcere, organizzati in collaborazione con il CTU ed inseriti nel programma del festival "*Internazionale a Ferrara*"²³⁵. In particolare, il primo era intitolato "*La cultura ci rende migliori? Dialogo sul teatro in carcere*" ed aveva l'obiettivo di approfondire il ruolo della cultura all'interno dei trattamenti penitenziari²³⁶, mentre, nel 2014, si è scelto di indagare la relazione tra etica ed estetica nel teatro, con specifico riferimento, appunto, al teatro in carcere²³⁷.

Il 2015, invece, ha visto l'associazione ferrarese ed il suo presidente alle prese con due diverse esperienze, singolari e significative, entrambe realizzate nel mese di dicembre. La prima di queste si è svolta a Roma, presso l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari,

²³⁴ Cfr. *Balamós Teatro – Progetto "Il teatro e il benessere" 2019-2020*
<http://www.balamosteatro.org/progetto-il-teatro-e-il-benessere-2019-2020/> - ultima consultazione: 07/03/21.

²³⁵ Si tratta di un festival di giornalismo promosso dalla rivista "*Internazionale*". Generalmente della durata di un anno, vengono proposti, a cadenza mensile, mostre, *workshop* ed incontri inerenti diverse tematiche, tra cui: fotografia, scrittura e cinema.

Cfr. *Internazionale a Ferrara*

<https://www.internazionale.it/festival> - ultima consultazione: 13/03/21.

²³⁶ Cfr. *Balamós Teatro – Progetti: La cultura ci rende migliori? Dialogo sul teatro in carcere*
<http://www.balamosteatro.org/la-cultura-ci-rende-migliori-dialogo-sul-teatro-in-carcere/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²³⁷ Cfr. *Balamós Teatro – Etica ed estetica del teatro in carcere*

<http://www.balamosteatro.org/etica-ed-estetica-del-teatro-in-carcere/> - ultima consultazione: 13/03/21.

all'interno di un seminario di formazione rivolto agli operatori che seguono le attività teatrali, organizzato dal Coordinamento Nazionale del Teatro in Carcere. Sotto la direzione del presidente del Coordinamento, Vito Minoia, l'evento dal titolo "*Recito, dunque so(g)no*" è stato animato dagli interventi di molti studiosi accademici, oltreché di personalità facenti parte del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria. Tra i relatori vi era anche Michalis Traitsis, il quale ha fornito il proprio apporto sulle tematiche della formazione interculturale²³⁸.

Il secondo, invece, ha preso forma in Grecia, più precisamente all'interno della Casa di Reclusione maschile di Salonicco dove, oltre ad aver presentato il progetto condotto presso le carceri veneziane, Traitsis ha guidato un laboratorio teatrale insieme ai detenuti. L'incontro, ripetutosi anche nell'anno successivo, è stato organizzato da uno dei più grandi centri di accoglienza e reinserimento sociale dei detenuti presente in Grecia, ovvero l'associazione Kethèa Promithèas, insieme al Ministero della Sanità e dei Servizi Sociali, con il fine di dare prova dell'importante ruolo del teatro all'interno delle strutture penali²³⁹.

Grazie alla presentazione delle esperienze teatrali in ambito detentivo che hanno visto protagonista, nel corso degli anni, l'associazione culturale Balamós Teatro, è giusto, ora, concentrarsi e scoprire il progetto principale realizzato in questo campo, ovvero "*Passi Sospesi*" il quale può essere considerato il motore iniziale attorno al quale hanno potuto vedere la luce le iniziative sopra elencate.

4.3 Il progetto teatrale "*Passi Sospesi*" negli istituti penitenziari di Venezia

Si è già avuto modo di ribadire quanto l'istituzione carceraria rappresenti ancora oggi una realtà piuttosto complessa e di difficile gestione e, a tal proposito, si è fatto riferimento a tutte quelle novità trattamentali introdotte per tentare di sciogliere le difficili dinamiche che dominano al suo interno. Tra queste, trova ampio spazio e riconoscimento la

²³⁸ Cfr. *Balamós Teatro – Recito dunque so(g)no*

<http://www.balamosteatro.org/recito-dunque-sogno/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²³⁹ Cfr. *Balamós Teatro – Il progetto teatrale "Passi Sospesi" alla Casa di Reclusione di Salonicco*

<http://www.balamosteatro.org/il-progetto-teatrale-passi-sospesi-alla-casa-di-reclusione-di-salonicco/> - ultima consultazione: 13/03/21.

diffusione di iniziative culturali e, soprattutto, del teatro poiché, oltre ad essere un potente mezzo espressivo, costituisce uno strumento di confronto privo di pregiudizi e diffidenze. Grazie ad esso, infatti, è possibile scardinare le logiche di violenza e di omertà che, generalmente, caratterizzano i luoghi di detenzione per lasciare spazio, piuttosto, a relazioni interpersonali e comunitarie volte alla creazione di una convivenza civile. In questo modo, dunque, i detenuti, diventati inabili nel prendere decisioni, saranno condotti verso un nuovo senso di responsabilità e di crescita, di cui oltre a trarne benefici e vantaggi per loro stessi, ne gioverà anche tutta la società di cui essi fanno parte.

Sulla base di queste premesse, quindi, l'associazione culturale Balamós Teatro sceglie di intraprendere un nuovo percorso artistico, pedagogico ed educativo nei luoghi di reclusione in cui la cultura contribuisce a creare informazione, inclusione e reti sociali, oltreché uno strumento di tutela per i più fragili.

Alla base della metodologia utilizzata durante le numerose edizioni avviate, vi è la disciplina che viene acquisita dai destinatari del laboratorio teatrale sia mediante esercizi di ascolto, sia attraverso l'assimilazione di nuove consapevolezza. Tra queste appare particolarmente rilevante il fatto di imparare ad agire dopo aver pensato all'azione da compiere poiché, soprattutto ad ogni gesto, corrisponde inevitabilmente una conseguenza. Oltre a quanto appena specificato, è giusto ricordare che la disciplina consente anche di ovviare alla monotonia quotidiana della vita in carcere dal momento che, tramite essa, è possibile, appunto, sfuggire alla pigrizia. Si potrebbe azzardare, dunque, che, attraverso la pratica teatrale, si riscoprono percezioni che la detenzione tende ad annullare, come ad esempio la volontà di interagire con gli altri ed essere solidali. Coerentemente con quanto detto, quindi, *“Passi Sospesi”* può dirsi un'impresa collettiva in cui ciascun individuo scopre, ed ottiene, la possibilità di: vedere la propria persona in un ruolo diverso, di riscoprirsi, di avere cura di se stesso e del gruppo di cui si è parte²⁴⁰.

L'iniziativa teatrale in esame è stata sostenuta economicamente dalla Regione del Veneto, nello specifico: la Direzione Servizi Sociali, l'Unità Organizzativa Dipendenze, il Terzo Settore e Nuove Marginalità e Inclusione sociale, che, mediante la pubblicazione di bandi a cadenza annuale, mette a disposizione del progetto una somma pari a circa 10.000 euro.

²⁴⁰ Traitsis M., “Il progetto teatrale ‘Passi sospesi’ negli istituti penitenziari di Venezia”, *La salute umana. Rivista trimestrale di promozione ed educazione alla salute*, 2020, n. 278, pp. 43-44.
https://www.medicinamisuradidonna.it/images/Carla_Di_Grazia/LA_SALUTE_UMANA_278_2020_TEARTRI_IGEA_1.pdf - ultima consultazione: 10/03/21.

Successivamente ha ricevuto finanziamenti sia dal Comune di Venezia, sia dal Ministero della Giustizia, oltreché dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo.

Terminata l'essenziale premessa per comprendere ciò che si cela dietro le motivazioni dell'ideatore, è possibile procedere con l'analisi di tutte le dinamiche ed i successi relativi al progetto in questione, esempio importante di teatro in carcere nel territorio italiano.

4.3.1 I luoghi di “Passi Sospesi”: gli istituti penitenziari di Venezia

Il progetto “Passi Sospesi” è attivo dal 2006 nella Casa Circondariale Santa Maria Maggiore e nella Casa Circondariale S.A.T (Sezione Attenuata Tossicodipendenza), mentre, dal 2010, anche alla Casa di Reclusione femminile sita nell'isola veneziana della Giudecca.

La Casa Circondariale S.A.T, attualmente chiusa²⁴¹, si caratterizza per un regime detentivo decisamente più attenuato rispetto agli altri due istituti presenti nella realtà veneziana: è previsto, infatti, un larghissimo uso della semilibertà e, conseguentemente, del lavoro esterno. Nato agli inizi degli anni Novanta con l'obiettivo di ospitare detenuti con problematiche relative alla tossico- e *alcol* dipendenza prevede, in stretta collaborazione con il Ser.T²⁴² di Venezia, un percorso di recupero individualizzato capace di promuovere l'efficace reinserimento del detenuto nella società, garantendo, così, la realizzazione della funzione rieducativa della pena, nonché dettato costituzionale²⁴³.

²⁴¹ La chiusura dell'istituto è avvenuta nei primi anni Duemila in seguito al provvedimento dell'Amministrazione Penitenziaria. Le motivazioni principali che hanno portato a questa decisione inaspettata, e non del tutto condivisa, riguardano principalmente: la mancanza di risorse finanziarie necessarie per la messa a norma delle cucine, l'esiguo numero di detenuti ristretti all'interno dell'istituto e lo scarso impatto delle attività trattamentali svolte all'interno. Quest'ultima considerazione, secondo l'Amministrazione Penitenziaria, è causata da uno scarso interesse verso l'istituto da parte delle cooperative sociali presenti nel territorio.

Cfr. *Unione Sindacale di Base*

<https://veneto.usb.it/leggi-notizia/chiusura-casa-circondariale-della-giudecca-veneziana-ex-sat.html> - ultima consultazione: 02/01/21.

²⁴² L'organizzazione dei Servizi per le Tossicodipendenza (Ser.T.) è presente in Italia presso le unità sanitarie locali a partire dagli anni Novanta, nello specifico in seguito alla promulgazione della Legge 162/90 e nell'ambito del DPR 309/90. Si tratta di Servizi Pubblici del Sistema Sanitario Nazionale dedicati alla prevenzione, alla cura e alla riabilitazione di persone aventi problemi conseguenti all'abuso e alla dipendenza da sostanze stupefacenti.

Con la Legge 79/2014 vengono ridenominati Servizi Pubblici per le Dipendenze (Ser.D.): viene così messo in luce il cambiamento culturale e il mandato istituzionale riconosciuto a tali servizi, volti, ora, all'assistenza di soggetti con diverse tipologie di patologie da dipendenza.

Cfr. *Manuale operativo. Sistema Informativo Nazionale Dipendenze*, Ministero della Salute, Roma, 2017, pp. 4-5.

²⁴³ Cfr. *Unione Sindacale di Base*

La Casa Circondariale Santa Maria Maggiore, invece, fu realizzata nel 1926 in sostituzione al carcere sito nell'isola della Giudecca. Si trova in Santa Croce, al civico 324 ed è diretto dalla Dott.ssa Immacolata Mannarella. Si tratta di un istituto maschile, il cui regime di detenzione prevede che vi siano trasferiti detenuti in attesa di giudizio o la cui condanna sia inferiore ai cinque anni. Questa peculiarità comporta, ovviamente, un frequente ricambio della popolazione interna. I dati riportano che a luglio 2020 gli ospiti della struttura fossero 184, a fronte dei 159 posti regolamentari²⁴⁴.

L'ultimo istituto, in cui negli anni hanno preso vita numerosi laboratori teatrali, è la Casa di Reclusione della Giudecca. La struttura che ospita il carcere, composta da più fabbricati il cui nucleo originale è formato dalla chiesa e dal convento, ha una storia piuttosto interessante, poiché, prima di essere adibita alla sua attuale funzione, ha avuto diversi ruoli. Costruita, infatti, con ogni probabilità nel XII secolo per essere un monastero, nei primi anni del Seicento divenne, invece, un convento in cui venivano accolte prostitute redente. Fu verso la metà dell'Ottocento che, il cosiddetto Convento delle Convertite, su volere del governo austriaco divenne una casa di pena femminile in cui la gestione e la custodia delle ristrette venne affidata alle suore del convento. Nel 1990, grazie alla legge di riforma del corpo di polizia penitenziaria, vengono sottratti i compiti istituzionali e direttivi alle religiose che ancora operavano nell'istituto²⁴⁵.

Nonostante alcuni problemi organizzativi derivanti dagli specifici regimi di detenzione, grazie all'azione di Balamós Teatro, a partire dall'anno 2006 sono stati realizzati quindici laboratori teatrali. In particolare, all'interno della Casa di Reclusione femminile della Giudecca, l'attività artistica proposta dall'associazione costituisce, ad oggi, un laboratorio permanente, attivo, quindi, indipendentemente dal flusso di finanziamenti. Si tratta senza dubbio di un grande successo del teatro in carcere, ma anche, e soprattutto, di uno stimolo a non arrendersi per tutti gli artisti che stanno portando avanti esperienze in questo campo. Una volta proposta l'attività teatrale, i detenuti hanno la libertà di scelta sul prendervi parte o meno. Nonostante questo aspetto, però, si verifica spesso una difficoltà nel coinvolgimento degli stessi a partecipare, oltre al fatto che sia particolarmente complesso

<https://veneto.usb.it/leggi-notizia/chiusura-casa-circondariale-della-giudecca-veneziana-ex-sat.html> - ultima consultazione: 02/01/21.

²⁴⁴ Cfr. *Ministero della Giustizia – Venezia Santa Maria Maggiore*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/dettaglio_scheda.page?s=MII181863 – ultima consultazione: 11/03/21.

²⁴⁵ Cfr. *Ministero della Giustizia – Venezia Giudecca, Casa di reclusione femminile*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/dettaglio_scheda.page?s=MII181847 – ultima consultazione: 13/03/21.

capire chi, tra loro, sia realmente motivato. Ciò è dovuto sostanzialmente ad alcuni fattori organizzativi come, ad esempio, il frequente ricambio della popolazione reclusa, oltreché l'incertezza e l'attesa del giudizio finale di condanna che, inevitabilmente, conduce il detenuto ad interrogarsi costantemente sul proprio futuro. Ciò, ovviamente, distrae le persone dalle attività che li circondano e, in un certo senso, li allontanano da esse. D'altro canto, poi, ci sono quelli che pur di uscire dalla cella e passare il tempo farebbero di tutto e, infatti, molti dei detenuti scelgono di partecipare al laboratorio teatrale poiché concepita come passatempo. Infine, è opportuno considerare un'altra questione che funge da deterrente per non prendere parte alle attività culturali. L'esperienza del teatro chiede sensibilità e, si potrà ben immaginare, che all'interno di un istituto penitenziario in cui, come già visto, dominano logiche di forza, questo aspetto è sinonimo di debolezza.

Il successo e la continuità di *"Passi Sospesi"* si deve, oltre all'impegno e alla dedizione del direttore Traitsis, al rapporto di collaborazione e stima che si è instaurato con gli operatori e la direzione degli istituti penitenziari, come si avrà modo di comprendere dalle testimonianze delle direttrici e del responsabile dell'area educativa riportate più avanti. Tale fiducia si è concretizzata, inoltre, nella possibilità di replicare alcuni spettacoli al di fuori del carcere.

4.3.2 Le collaborazioni

Sebbene il progetto sia sì ideato dall'associazione culturale Balamós Teatro, è doveroso precisare che esso si svolge in collaborazione con diversi enti ed istituzioni di un certo spessore. Tra questi vi sono: il già più volte citato CTU di Ferrara, la fondazione Biennale di Venezia, l'Università Ca' Foscari, il Coordinamento Nazionale del Teatro in Carcere e, infine, l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro²⁴⁶.

²⁴⁶ Si tratta di un'associazione *no profit* di promozione e sviluppo sia a livello sociale che culturale con sede in provincia di Bologna. Fondata negli anni Sessanta, nello specifico, ciò che si propone l'associazione riguarda il poter contribuire alla crescita della vita teatrale italiana patrocinando la realizzazione di *festival*, manifestazioni, convegni ed attività editoriali. Compito della critica è, infatti, quello di favorire e valorizzare incontri di dialogo tra, e con, chi opera nel mondo della cultura come: istituzioni, studiosi, spettatori, artisti e lettori.

Tra le numerose iniziative promosse dall'ANCT vi è il prestigioso Premio della Critica mediante il quale, ogni anno, viene riconosciuto l'operato di artisti ed eventi capaci sia di valorizzare la tradizione culturale italiana, sia di aver contribuito all'innovazione e all'originalità della vita teatrale.

Cfr. *Associazione Nazionale dei Critici di Teatro*

<https://www.criticiditeatro.it/> - ultima consultazione: 10/03/21.

Con gli allievi del Centro Teatro Universitario, ad esempio, vengono organizzati incontri e laboratori misti insieme ai detenuti coinvolti nell'attività teatrale al fine di allestire insieme gli spettacoli conclusivi di ciascuna edizione.

Particolarmente significativo è, poi, il rapporto instaurato sia con il Liceo "Foscarini" di Venezia, sia con l'Università "Ca' Foscari": molti, infatti, gli incontri che hanno permesso a queste due istituzioni di entrare in contatto con l'operato dell'associazione ferrarese, così da sensibilizzare i propri studenti al tema della cultura in ambito detentivo. Scopo di "*Passi Sospesi*" è, a tal proposito, diffondere, ampliare e consolidare la cultura, specie quella teatrale, sia all'interno degli istituti penitenziari, sia al di fuori di essi. Per riuscire nell'intento, oltre a presentare il progetto ai più giovani, viene mostrato il materiale multimediale che testimonia in maniera più concreta quanto realizzato e, inoltre, in determinate occasioni, è stata concessa la partecipazione degli studenti alla rappresentazione teatrale conclusiva direttamente all'interno della Casa di Reclusione femminile della Giudecca²⁴⁷.

Nel 2008 "*Passi Sospesi*" incontra l'interesse della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia e, anche in questo caso, si instaura un fruttuoso rapporto collaborativo destinato a durare negli anni. Numerosi sono, infatti, gli incontri organizzati tra detenuti e registi, attori e sceneggiatori all'interno dell'istituto penitenziario femminile in collaborazione con la Biennale Cinema e, d'altro canto, sono state altrettante le occasioni in cui durante il *festival* sono stati presentati i video documentari nell'ambito dell'iniziativa "*L'esperienza del progetto teatrale Passi Sospesi negli istituti penitenziari di Venezia*". Rilevante è il fatto che, grazie all'intervento di maestranze provenienti dal mondo del cinema, si ha l'opportunità di dare vita a veri e propri momenti di lavoro, oltreché di scambio ed arricchimento personale e formativo. Tendenzialmente si parte, infatti, dalla proiezione di alcune tra le produzioni realizzate dagli ospiti inerenti ai temi che si affrontano durante il laboratorio teatrale diretto da Traitsis o, più in generale, aventi a che fare con questioni sociali, per procedere, poi, ad un momento di riflessione e scambio tra artisti ed allievi. Nel corso degli anni sono stati invitati, tra gli altri: il regista serbo Emir Kusturica, Ascanio Celestini, Fabio Cavalli, Gabriele Salvatores e Judith Malina²⁴⁸.

²⁴⁷ Cfr. *Balamós Teatro – Passi Sospesi*

<http://www.balamosteatro.org/passi-sospesi-2/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²⁴⁸ Cfr. *Balamós Teatro – Emir Kusturica e Fabio Cavalli alla C.R. Giudecca*

Considerevole, l'intervento della regista, nonché fondatrice, del *Living Theatre* Judith Malina, in visita all'istituto penale nel luglio del 2013, poiché ha permesso alle detenute partecipanti di entrare in contatto diretto con la sua immensa attività teatrale, e sociale, svolta a partire dalla metà degli anni Settanta. Ella, infatti, lotta con molta tenacia a favore di una cultura non violenta e della volontà di mettersi in gioco a vantaggio di un teatro capace di andare oltre i pregiudizi ed attuare grandi cambiamenti²⁴⁹. Commovente, inoltre, la riflessione sulla messa in scena in carcere di "*Antigone*". Secondo la regista è necessario rappresentare opere di questa tipologia in luoghi come gli istituti di pena poiché sono in grado di aiutare la comunità a comprendere come sarebbe giusto eliminare tali strutture. Occorre trovare altre soluzioni e superare il concetto di carcere: chi commette errori, chi fa del male agli altri necessita di compassione e comprensione, poiché, così come avviene con i bambini, le punizioni non aiutano a fare meglio. Tutti, dunque, proprio come il personaggio di Antigone, dovrebbero lottare per il cambiamento e la resistenza.

Altro apporto fondamentale all'iniziativa veneziana di teatro in carcere, è quello fornito dal Teatro Stabile del Veneto a partire dal 2013, anno in cui viene firmato un Protocollo di Intesa tra l'associazione culturale Balamós Teatro, il Ministero della Giustizia, la Casa Circondariale Santa Maria Maggiore e, appunto, il Teatro Stabile del Veneto. A sei anni dall'avvio del progetto teatrale si è giunti alla creazione di un importante bagaglio di tecniche di intervento, oltretutto conoscenze tra le sfere coinvolte, ovvero la cultura e l'esclusione sociale e, pertanto, è giusto tendere ed agire in favore di un arricchimento e di una maggiore attenzione nei confronti sia dell'espressione artistica, sia della dimensione intellettuale ed emotiva di ciascun detenuto. In tale direzione, dunque, mediante linee guida comuni, si orienta l'azione dei firmatari dell'accordo così da intensificare le attività e gli interventi di scambio. I detenuti potranno, quindi, ampliare la propria conoscenza delle diverse pratiche teatrali, attraverso cui ottenere, inoltre, maggiori stimoli²⁵⁰.

<http://www.balamosteatro.org/emir-kusturica-e-fabio-cavalli-alla-c-r-giudecca/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²⁴⁹ Cfr. *Balamós Teatro – Judith Malina alla Casa di Reclusione di Giudecca*

<http://www.balamosteatro.org/judith-malina-alla-casa-di-reclusione-di-giudecca/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²⁵⁰ Cfr. *Ministero della Giustizia - Protocollo d'Intesa tra il Teatro Stabile del Veneto, l'associazione culturale Balamòs e la Casa circondariale di S.Maria Maggiore di Venezia - 13 febbraio 2013*

Frutto di questa cooperazione, sono, a titolo esemplificativo, gli incontri realizzati con l'attore ed autore di testi teatrali Paolo Musio (2014) e con l'attrice Ottavia Piccolo (2015).

4.3.3 Eventi collaterali: la Giornata Nazionale del Teatro in Carcere

Nel 2014, in concomitanza con la Giornata Mondiale del Teatro, è stata istituita dal Coordinamento Nazionale del Teatro in Carcere la Giornata Nazionale del Teatro in Carcere che viene celebrata il 27 marzo di ogni anno. Nell'ambito di questa iniziativa, l'associazione culturale Balamós Teatro promuove insieme al Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, all'Istituto Superiore di Studi Penitenziari ed al Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere una serie di eventi dedicati. A partire da quell'anno, dunque, all'interno ed all'esterno della Casa di Reclusione femminile della Giudecca, si svolgono diversi incontri inerenti alle attività teatrali in carcere. Nel 2014, ad esempio, si è scelto di proiettare all'interno dell'istituto la pellicola dei fratelli Taviani "*Cesare deve morire*", con successivo incontro con Fabio Cavalli che, oltre ad essere stato co-sceneggiatore del *film*, è responsabile delle attività teatrali all'interno del carcere romano di Rebibbia, nello specifico, per la sezione di alta sicurezza. Nei giorni successivi, inoltre, presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, si è avuto modo di dibattere sulla questione del teatro in carcere e di presentare il progetto "*Passi Sospesi*"²⁵¹. Anche gli anni seguenti, precisamente in una delle sedi dell'Università di Venezia, Ca' Dolfin, il pedagogo teatrale Michalis Traitsis ha potuto presentare l'iniziativa teatrale da lui condotta.

In occasione della seconda celebrazione della giornata in oggetto, invece, si è scelto di proiettare il video documentario "*STORYBOARD la rinascita nell'incontro*", testimonianza dell'attività teatrale svolta durante la missione dei Frati Minori Cappuccini di Sondrio in Africa, presso le prigionie del Camerun²⁵².

Di stampo differente è, poi, quanto accaduto in occasione della sesta Giornata Nazionale del Teatro in Carcere, sempre presso l'istituto di reclusione femminile. Spunto di

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_7_1.page?facetNode_1=2_7&facetNode_2=0_2&contentId=SCA917614&previousPage=mg_1_7 – ultima consultazione: 13/03/21.

²⁵¹ Cfr. *Balamós Teatro – Giornata Mondiale del Teatro 2014*

<http://www.balamosteatro.org/giornata-mondiale-del-teatro-2014/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²⁵² Cfr. *Balamós Teatro – Giornata Mondiale del Teatro 2015*

<http://www.balamosteatro.org/giornata-mondiale-del-teatro-2015/> - ultima consultazione: 13/03/21.

osservazione e meditazione, oltreché sulle attività teatrali nelle strutture di pena, su come la comunità possa aiutare concretamente i detenuti nel loro percorso rieducativo e di reinserimento sociale, si è optato per l'incontro tra scuola e carcere. Detenute e ragazzi hanno avuto, quindi, la possibilità di recitare insieme nello spettacolo realizzato nell'ambito del progetto "Sguardi diversi", dal titolo "Voci e suoni da un'avventura leggendaria"²⁵³. Oltre ad essere stato un importante incontro formativo per i giovani studenti, tale scambio ha senza dubbio costituito un'esperienza particolarmente ricca a livello emotivo per le detenute della struttura dal momento che, molte di loro, hanno figli di quell'età.

4.3.4 Riconoscimenti e premi

Oltre all'ampio consenso ricevuto dagli spettatori, dai detenuti, dagli operatori penitenziari e dalle maestranze accademiche, l'iniziativa "Passi Sospesi" è stata oggetto di due prestigiosi riconoscimenti, entrambi risalenti all'anno 2013.

Nell'aprile di quell'anno, infatti, il suo direttore Michalis Traitsis ha ricevuto l'encomio della Presidenza della Repubblica per l'impegno della sua associazione culturale nell'attivare iniziative volte alla promozione del reinserimento nella società della popolazione reclusa mediante l'utilizzo di pratiche artistiche²⁵⁴.

Qualche mese dopo arriva a Balamós Teatro anche il Premio della Critica Teatrale per l'anno 2013 assegnato a Traitsis dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, la quale afferma:

[...] La scena teatrale ha bisogno di sguardi per essere interrogata, studiata, anche messa in crisi, ma continuamente rilanciata. La critica teatrale è ponte tra il teatro e la società, tra il lavoro degli artisti e gli sguardi degli spettatori, ma non solo. Il compito del critico è anche un'interrogazione costante sulle nuove pratiche teatrali, artistiche e quelle che sono poi le politiche del teatro e della cultura in generale. Compito della critica è creare e favorire

²⁵³ Cfr. *Balamós Teatro – Giornata Mondiale del Teatro – Giornata Nazionale di Teatro in Carcere* <http://www.balamosteatro.org/giornata-mondiale-del-teatro-giornata-nazionale-di-teatro-in-carcere/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²⁵⁴ Cfr. *Ministero della Giustizia – Pubblicazioni, studi, ricerche* https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.page?facetNode_1=1_2%282013%29&facetNode_2=1_2%28201312%29&facetNode_3=4_48&facetNode_4=0_2_25&facetNode_5=0_2&contentId=SPS984664&facetNode_6=1_2%2820131230%29&previousPage=mg_1_12 – ultima consultazione: 13/03/21.

continue occasioni di dialogo con gli artisti, con il mondo della cultura, le istituzioni, gli enti pubblici, gli studiosi, gli spettatori, i lettori [...] ²⁵⁵.

4.3.5 Le edizioni del progetto

Avviato nel 2006 nei due istituti penitenziari maschili di Venezia e, dal 2010 attivo anche e soprattutto nel carcere femminile della città, l’iniziativa “*Passi Sospesi*” ha alle spalle ben quindici edizioni. Visto l’interesse nato nei confronti delle tematiche trattate all’interno del presente elaborato, oltre ad un’ammirazione profonda nei confronti di quanto realizzato da Balamós Teatro, sarebbe doveroso approfondire quanto emerso dal lavoro di ciascuna singola edizione, ma si è scelto di presentare in maniera quanto più dettagliata possibile unicamente quelle ritenute più significative ed emozionanti.

4.3.5.1 Casa Circondariale S.A.T, “*Storie Sconte*”

Nel suo anno d’esordio il progetto “*Passi Sospesi*” giunge anche in Giudecca, più precisamente nella struttura detentiva a custodia attenuata dove prende forma una delle prime edizioni dell’iniziativa, la cui conclusione sarà determinata dalla messa in scena dello spettacolo itinerante “*Storie Sconte*”. Le attività sono state realizzate in collaborazione con il Centro Teatro Universitario di Ferrara, e sono state finanziate dall’Assessorato alle Politiche Sociali – Servizio di Prevenzione alla Detenzione della Regione Veneto. Importante è stato, inoltre, il contributo del Comune di Venezia e della Cooperativa sociale Co.Ge.S ²⁵⁶.

A partecipare al laboratorio sono stati sette detenuti di diversa etnia e provenienza e, proprio per questa peculiare caratteristica del gruppo, si è deciso di lavorare sull’aspetto pedagogico del teatro, in modo tale da favorire la costruzione di un’identità unitaria del *team*. Per raggiungere tale obiettivo si è cominciato esercitando la coordinazione dei movimenti, la respirazione e svolgendo esercizi di rilassamento, per procedere poi verso

²⁵⁵ Cfr. *Balamós Teatro – Premio della Critica 2013 a Michalis Traitsis*
<http://www.balamosteatro.org/premio-della-critica-2013-a-michalis-traitsis/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²⁵⁶ La Cooperativa sociale Co.Ge.S. don Milani nasce nel 1994 ed è impegnata oltreché nel settore sociale, anche in quello sanitario e in quello del lavoro. Organizzata in cinque diverse aree di interventi, tra cui “Agenzia Sociale”, “Cura delle Dipendenze” e “Immigrazione”, sviluppa percorsi di orientamento, attività di convegnistica e di ricerca ed eroga servizi in ambito sociale e socio-sanitario, sia in autonomia, sia in collaborazione con soggetti esterni.

Cfr. *Gruppo Coges don Milani Mestre*
<https://www.cogesdonmilani.it/coges/> - ultima consultazione: 31/12/20.

la relazione con l'altro e, quindi, ponendo attenzione sulla propria voce. Molto importante è stato, infatti, il lavoro svolto sulle sonorità e sulla loro disciplina così da poter giungere a momenti di confronto e di scambio tra i diversi membri tramite canzoni e danze.

Il laboratorio si è poi concentrato sull'analisi dell'opera di Hugo Pratt (1927-1995) e, più precisamente, sul suo personaggio più celebre: Corto Maltese. Disincantato, sognatore e talvolta spericolato, egli raffigura un eroe d'altri tempi e il cui vagabondare lo porta ad esplorare ogni luogo del mondo. Tramite la figura di Corto Maltese, Pratt tentava di stimolare la curiosità e la sensibilità del lettore indirizzandolo, poi, all'acquisizione del sapere.

Un uomo eternamente situato in un crocevia dove si incontrano la nostalgia e il sogno del domani, di una carta possibile da giocare. Una condizione esistenziale che lo rende vicino a chi vive, passo dopo passo, sospeso tra dimensioni temporali distanti, il passato e il futuro; a chi si arrabatta per provare a riempire quella distanza con le storie del tempo presente, in svariati modi²⁵⁷.

Tramite il confronto con tale personaggio e con l'immaginario di Pratt, ciascuno ha avuto la possibilità di arricchire la propria fantasia, trovando, quindi, spazi ben più ampi rispetto a quelli in cui si è costretti nella loro quotidianità: «[...] Così in carcere, dietro una lettera, un pacco, un ricordo, una somiglianza, una canzone, un bicchiere di vino, si costruisce una trama di immagini nel palcoscenico dell'esistenza [...]»²⁵⁸.

Lo spettacolo conclusivo del laboratorio teatrale, dal titolo "Storie Sconte", è stato presentato all'interno della Casa Circondariale S.A.T il 24 settembre 2007. La particolarità di tale evento si identifica nel fatto di essere stato uno spettacolo teatrale itinerante: il pubblico era infatti accompagnato all'interno dell'istituto dai detenuti, il cui ruolo era quello di essere guide per gli spettatori. Essi, mostrando gli spazi in cui trascorrevano la loro quotidianità, sono riusciti ad ottenere un coinvolgimento totale della piccola comunità interna alla struttura detentiva.

Alla realizzazione di tale evento hanno contribuito alcune personalità artistiche esterne, quali: la danzatrice Elena Souchilina, il musicista e compositore Roberto Manuzzi ed il

²⁵⁷ Cfr. *Balamòs Teatro, Storie Sconte* – Casa Circondariale S.A.T. di Giudecca
<http://www.balamosteatro.org/storie-sconte-casa-circondariale-s-a-t-di-giudecca/> - ultima consultazione: 31/12/20.

²⁵⁸ *Ibidem*.

designer Carlo Tinti, il quale ha realizzato il *murales* ispirato alle avventure di Corto Maltese posto nel cortile interno della struttura, fulcro, anch'esso, attorno a cui ha preso vita lo spettacolo.

Nonostante l'enorme responsabilità che comportava la realizzazione di un'esibizione itinerante, il Corpo della Polizia Penitenziaria ha accolto favorevolmente questa idea dimostrando, così, un reale interessamento al progetto da parte di tutti gli operatori.

Fin da subito, il progetto "*Passi Sospesi*" ha dimostrato l'efficacia del ruolo pedagogico che può avere la realizzazione di iniziative teatrali destinati alle comunità detentive. Esse, infatti, possono diventare importanti mezzi di espressione e di consapevolezza del proprio bagaglio immaginario attraverso cui incentivare la propria creatività. Nella stessa direzione si orientano le considerazioni di Ferdinando Ciardiello. L'allora responsabile dell'area educativa dell'istituto ha sostenuto come la partecipazione al suddetto progetto abbia consentito ai detenuti di comprendere gradualmente l'importanza di lavorare sulla propria gestualità e sulle proprie emozioni, riuscendo così a gestire le paure e le ansie durante il periodo detentivo e, successivamente, al di fuori del carcere, una volta scontato il periodo di condanna.

Particolarmente significativa è l'opinione della Dott.ssa Gabriella Straffi, direttrice degli istituti penitenziari veneziani dalla metà degli anni Novanta fino alla fine del 2016, la quale ritiene che le attività ricreative e culturali rappresentano continuità e si inseriscono con una piena integrazione rispetto al programma trattamentale.

4.3.5.2 Casa Circondariale Santa Maria Maggiore, "*Vite Parallele*"

Nello stesso periodo in cui è stata realizzata l'edizione descritta nel paragrafo precedente, ovvero da settembre 2006 al 28 settembre dell'anno successivo, ha avuto luogo anche la seconda edizione di "*Passi Sospesi*" in uno degli altri istituti penitenziari dell'isola di Venezia: la Casa Circondariale Santa Maria Maggiore²⁵⁹. Così come il laboratorio realizzato presso la l'istituto S.A.T, anche questo è stato condotto in collaborazione con il Centro Teatro Universitario di Ferrara, ed è stato finanziato dall'Assessorato alle Politiche Sociali – Servizio di Prevenzione alla Detenzione della Regione Veneto.

²⁵⁹ Cfr. *Balamòs Teatro, VITE PARALLELE – Casa Circondariale di Santa Maria Maggiore di Venezia* <http://www.balamosteatro.org/vite-parallele-casa-circondariale-di-santa-maria-maggiore-di-venez> - ultima consultazione: 11/03/21.

Il gruppo di lavoro era formato, anche in questo caso, da detenuti di diverse etnie e, questo aspetto, si è rivelato la caratteristica vincente del gruppo, poiché ci si è ritrovati di fronte ad una molteplicità di linguaggi e di identità culturali che hanno portato i partecipanti ad essere maggiormente stimolati al dialogo e al confronto con gli altri. Ciò ha inevitabilmente contribuito a rafforzare l'identità di ciascuno e, conseguentemente, quella del gruppo, orientato verso lo stesso obiettivo.

Insieme alla ricerca di un'identità personale e comunitaria, il direttore del progetto ha predisposto le attività in modo da raggiungere altri due traguardi: educare al teatro ed incentivare la partecipazione creativa di ciascuno. Rifacendosi all'etimologia dell'espressione "educare", dal latino *ex ducere*, cioè "tirare fuori", ciò che auspica ai detenuti è la possibilità di indagare nel proprio mondo emotivo, così da ritrovare l'essenza di se stessi, della persona, per incoraggiarli nel fare uscire questo aspetto.

Per quel che riguarda, invece, la volontà di incentivare la creatività dei partecipanti, Traitsis elabora diversi esercizi mediante i quali sarà possibile animare le proprie emozioni. Nello specifico, vengono identificate tre diverse fasi di intervento:

- il linguaggio del corpo, ovvero esercizi di riscaldamento, di respirazione e rilassamento a cui faranno seguito movimenti nuovi ed insoliti, necessari per instaurare una prima relazione con se stessi ed il proprio corpo e, poi, con gli altri. Questa tipologia di azioni è molto utile per intraprendere rapporti di fiducia e di rispetto reciproco con gli altri e, soprattutto, permette la nascita di nuove modalità di comunicazione;
- improvvisazione: ricerca della creatività individuale e di gruppo;
- osservazione del lavoro svolto: si tratta di un momento di riflessione personale e collettiva necessaria per raccogliere informazioni e pensieri su quanto appena svolto, così da indirizzare gli interventi futuri.

Successivamente, il regista ha suggerito ai detenuti di dedicarsi alla scrittura e, sebbene non tutti si siano trovati a proprio agio, oltre ad aver fatto ciascuno il proprio tentativo, il materiale prodotto è stato raccolto da Traitsis che, dopo averli rielaborati in un testo unico, ha deciso di proporre al gruppo di sfruttare quel materiale per la preparazione dello spettacolo conclusivo.

Si è anticipato più volte che il progetto teatrale in esame vede la collaborazione del Centro Teatro Universitario di Ferrara e, infatti, oltre ai detenuti della casa circondariale veneziana, ha preso parte attiva all'intero percorso laboratoriale, il tirocinante Nicola Zampieri, allievo, appunto del CTU. Significativa è la sua testimonianza in merito all'esperienza: egli afferma di essere stato accolto fin dal principio «*come se fosse uno di loro*», senza essere, quindi, messo da parte perché proveniente dall'esterno. Aggiunge, inoltre, che, seppur nelle loro difficoltà, neanche tra loro ha notato esclusioni e diffidenze di alcun tipo. Altro aspetto importante della cooperazione è il fatto che, grazie all'Assessorato alle Politiche Sociali e Rapporto con il Volontariato del Comune di Venezia, è stato possibile invitare il gruppo di allievi del CTU a presentare all'interno dell'istituto lo spettacolo "*Ecclesiazuse – Donne dell'Assemblea*", adattamento libero dell'opera di Aristofane. L'incontro tra i due gruppi di allievi di Traitsis si è rivelata un'eccezionale esperienza poiché, infatti, oltre alla rappresentazione, i soggetti coinvolti hanno avuto la possibilità di partecipare ad un incontro laboratoriale misto, così da potersi confrontare anche sulle pratiche teatrali sperimentate durante il percorso intrapreso. Successivamente a tale incontro, gli attori del CTU si sono esibiti di fronte a tutti gli ospiti della struttura veneziana, offrendo numerosi spunti di critica.

A tal proposito appare opportuno riportare in questa sede la riflessione fatta dal direttore del CTU Daniele Seragnoli, il quale afferma che esperienze di questo tipo sono necessarie perché, oltre a servire ai detenuti e alla formazione della propria persona, indagare il teatro in carcere, in quanto luogo estremo, mostra ricadute positive soprattutto sul cosiddetto teatro dei professionisti.

Nelle pagine precedenti si è accennato all'idea attorno cui costruire la rappresentazione conclusiva del laboratorio teatrale, ovvero i testi prodotti dai detenuti stessi rielaborati, poi, dal direttore dell'attività Michalis Traitsis.

La modalità scelta per la messa in scena è quella del teatro *forum*²⁶⁰, di cui sono state approfondite le metodologie, attraverso un laboratorio teatrale del pedagogo teatrale Roberto Mazzini della Cooperativa Sociale Giolli²⁶¹.

²⁶⁰ Per approfondire le caratteristiche del Teatro Forum di Boal, si rimanda al Capitolo 1.

²⁶¹ Giolli Cooperativa Sociale è un centro permanente di ricerca e sperimentazione teatrale sui metodi di Boal (Teatro dell'Oppresso) e Freire (Pedagogia degli Oppressi) impegnata nella promozione di spettacoli, corsi di formazione e progetti locali, oltreché europei in diversi ambiti, come ad esempio: la scuola, l'università, il carcere e centri dedicati a coloro che soffrono di disturbi psichici.

Cfr. *Giolli Cooperativa Sociale*

Lo spettacolo, dal titolo “*Vite Parallele*”, è stato rappresentato all’interno della casa circondariale e vi hanno potuto assistere gli altri detenuti della struttura. Per comprendere meglio il titolo scelto, si propone di seguito parte del testo prodotto durante il laboratorio:

L’immagine che ho spesso della mia vita è quella di una linea parallela che da sempre non riesce a intersecare le linee, come dire, della normalità.

E ammetto che qualche volta ne vado quasi fiero, in fondo la diversità non è la mediocrità della vita quotidiana, mi dico.

Ma sempre più spesso mi trovo a pensare che non voglio più una vita parallela, ma una bella perpendicolare, dritta, con poche scosse e qualche sicurezza. [...]

Non sono di quelli che scrive i giorni e poi li cancella ad uno ad uno, in un ossessivo conto alla rovescia. Però lo so che, giorno più giorno meno, sta per arrivare il momento in cui mi chiameranno, mi porteranno in matricola, mi riconsegneranno quei pochi oggetti del passato e percorrerò i cancelli a ritroso, nello spazio e anche nel tempo.

Finalmente un bicchiere di vetro, un abbraccio non a mezzo busto come nei telegiornali, lenzuola morbide, desideri, sfizi e peccati soddisfatti.

Finalmente spazi e nuove facce. Anche se poi... lo so già che proprio queste facce, almeno alcune, le ricorderò a lungo e mi sembreranno forse tra le migliori conosciute [...]²⁶².

In merito allo spettacolo conclusivo, inoltre, si ritiene opportuno riportare alcune riflessioni del regista. Egli afferma, infatti, che gli allievi attori, fino al momento della rappresentazione, non hanno piena coscienza dello spettacolo e, di conseguenza, nemmeno una chiara percezione di sé in quanto attori. La consapevolezza di quel che si sta facendo arriva sia durante che dopo lo spettacolo e, per quanto si tratti di un’epifania piuttosto breve, rappresenta comunque un momento molto positivo e di impatto poiché ci si accorge dell’impresa che si sta per compiere.

Giunti al termine della presentazione della seconda edizione del progetto “*Passi sospesi*”, si ritiene utile presentare alcuni aspetti derivanti da questa esperienza rivelatasi, anch’essa, portatrice di ricadute positive e stimoli a voler dare seguito all’attività.

https://www.giollicoop.it/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=219&Itemid=101 – ultima consultazione: 11/03/21.

²⁶² Cfr. *Balamòs Teatro, VITE PARALLELE – Casa Circondariale di Santa Maria Maggiore di Venezia* <http://www.balamosteatro.org/vite-parallele-casa-circondariale-di-santa-maria-maggiore-di-venezias/> - ultima consultazione: 11/03/21.

In primo luogo, appare opportuno riportare il pensiero della direttrice del carcere di Santa Maria Maggiore di allora, ovvero la Dott.ssa Gabriella Straffi, entusiasta dell'iniziativa e del riscontro positivo avuto tra gli ospiti della struttura. Ella afferma, infatti, che sia molto importante per i detenuti avere occasioni in cui cimentarsi con le pratiche teatrali, in quanto queste consentono di mettersi in gioco e di condurre riflessioni riguardo la propria vita passata, presente e futura, aspetto fondamentale per il trattamento rieducativo. L'essenza dei piani trattamentali, appunto, è far rinascere una persona partendo dall'elaborazione del proprio vissuto, positivo o negativo che sia.

Anche altri membri del personale della struttura hanno espresso il proprio parere riguardo l'attività in oggetto. Nello specifico, il responsabile dell'area educativa, Ferdinando Ciardiello, oltre ad aver partecipato attivamente al laboratorio, sostiene l'inserimento del teatro tra le attività rieducative, dal momento che consente di migliorare il rapporto tra i detenuti e gli operatori. Della stessa opinione è l'ispettore capo che si è mostrato soddisfatto dei risultati ottenuti.

Ultime, ma non per importanza, le testimonianze dei detenuti che, entusiasti, hanno riferito: di aver instaurato nuove amicizie più profonde con i compagni, di aver trovato coraggio gli uni negli altri, di aver scacciato la timidezza e di continuare a sperare di poter vivere esperienze simili in futuro, sia dentro che fuori dal carcere.

4.3.5.3 Casa Circondariale Santa Maria Maggiore, “Eldorado”

La terza edizione del progetto si è svolta, così come la precedente, presso la Casa Circondariale Santa Maria Maggiore a partire da ottobre 2008, per concludersi, poi, il 18 dicembre del 2009 con la rappresentazione dello spettacolo “Eldorado” all'interno della sala polivalente dell'istituto. La rappresentazione è stata realizzata dai detenuti in collaborazione con gli allievi del CTU²⁶³.

Nell'ambito di questa edizione, il progetto ha ottenuto il patrocinio del Comune di Venezia, Assessorato alle Politiche Sociali, Direzione Politiche Sociali, Partecipative e dell'Accoglienza.

²⁶³ Cfr. *Balamòs Teatro - Eldorado*

<http://www.balamosteatro.org/con-lo-spettacolo-eldorado-si-e-concluso-il-laboratorio-teatrale-linguaggi-dellattore-e-del-teatro-dellanno-accademico-2008-2009-condotto-da-michalis-traitsis-presso-il-centro-teatro-univ/> - ultima consultazione: 11/03/21.

Nella stessa, inoltre, vi è un elemento nuovo che arricchirà anche molte delle manifestazioni successive e, nello specifico, si tratta dell'incontro dei detenuti con alcune maestranze del teatro e, più in generale, del mondo dell'arte. Ospiti del laboratorio furono, infatti, i registi della Compagnia Diablogues, Enzo Vetrano e Stefano Randisi, e César Brie del Teatro de Los Andes, grazie ai quali è stato possibile fornire agli allievi del laboratorio ulteriori mezzi per potersi confrontare nella maniera più ampia possibile con metodologie e realtà teatrali differenti.

Si è già fatto cenno al fatto che una delle caratteristiche delle case circondariali riguarda il veloce, oltreché frequente, ricambio dei detenuti. Si tratta di un aspetto che influisce inevitabilmente anche sullo svolgimento e sull'andamento del laboratorio teatrale stesso poiché, infatti, risulta difficile formare un gruppo di lavoro omogeneo e solido con cui svolgere un lavoro continuativo. Per quanto questo aspetto possa rappresentare una debolezza, il direttore del progetto, afferma che, nonostante tutto, sia possibile ricavarne un'opportunità. Tramite la ripetuta rotazione dei reclusi, si mette in atto una sorta di rinnovamento all'interno del processo laboratoriale, favorendo ed integrando le persone che entrano a farne parte. È necessario, pertanto, un adattamento da entrambe le parti, ovvero: il nuovo allievo dovrà adeguarsi alle dinamiche ed alle regole di un processo già iniziato e, allo stesso tempo, anche il percorso laboratoriale dovrà saper mutare ed accogliere il detenuto appena arrivato.

Lo spettacolo finale, dal titolo "*Eldorado*", è stato montato nelle due ore precedenti alla messa in scena, insieme agli studenti del Centro Teatro Universitario di Ferrara. Michalis Traitsis afferma che l'incontro tra i due gruppi di allievi si è rivelato un vero e proprio atto di comunione, poiché, seppur estranei, hanno saputo subito riconoscersi. Ciò è senza dubbio una testimonianza di quanto esperienze teatrali in carcere come questa che si sta descrivendo siano in grado di abbattere la barriera del giudizio. L'incontro con la realtà penitenziaria, infatti, per quanto delicata, e spesso sconosciuta, è in grado di attuare uno stravolgimento del concetto di spazio e di tempo ed è dimostrato dal fatto che i due gruppi hanno saputo collaborare allo stesso obiettivo senza domandarsi le motivazioni e i fatti che hanno condotto parte degli allievi a scontare una pena in carcere.

Il tema della messa in scena finale, tratta dal romanzo "*Eldorado*" di Laurent Gaudé, riguarda vicende inerenti all'immigrazione clandestina. L'*Eldorado* rappresenta, infatti,

nella testa dei migranti un'ineguagliabile forza che permette di avanzare verso il raggiungimento del proprio sogno: giungere in una terra caratterizzata dall'abbondanza. Lo studio teatrale del testo ha permesso di riflettere sul percorso morale di ciascuno e, più in generale, sulla condizione umana²⁶⁴.

Dal racconto dei detenuti e degli operatori, sia coloro che hanno partecipato direttamente all'attività teatrale, sia la direzione della struttura ospitante, è emerso, ancora una volta, un riscontro molto positivo su quanto svolto. Gli allievi della Casa Circondariale Santa Maria Maggiore hanno, tra le altre cose, manifestato il proprio entusiasmo in merito al gruppo di lavoro, alla serenità e all'aiuto reciproco che hanno animato il periodo di svolgimento, oltretutto la felicità di essere riusciti a fare teatro, a cui, prima del carcere, non avevano mai pensato. Piuttosto toccante sono, poi, le parole di altri detenuti che sono rimasti increduli dall'intesta nata durante l'incontro con il CTU, poiché, essendosi sentiti uomini e non carcerati, hanno affermato: «*allora anche noi siamo come loro*».

La direttrice dell'istituto di quegli anni, Dott.ssa Irene Iannucci, ha dichiarato, invece, che, di fronte agli interrogativi posti dagli operatori su cosa sia, effettivamente, il trattamento della popolazione detenuta, la migliore risposta è proprio quella del teatro. Da qui, infatti, si può ripartire e reinventare il significato di piano trattamentale intramurario.

Positivo e incoraggiante è poter asserire, dopo queste testimonianze, che mediante progetti come “*Passi Sospesi*”, gli istituti penali, da luoghi in cui domina la sofferenza, possono essere trasformati in ambienti animati da attenzione e sensibilità verso il prossimo.

4.3.5.4 Casa di Reclusione femminile, “*Cantica delle donne*”

La nona edizione del progetto “*Passi Sospesi*” ha visto protagoniste sei detenute della Casa di Reclusione femminile sita nell'isola della Giudecca che, nel corso dell'anno 2014, insieme al regista Michalis Traitsis hanno contribuito alla realizzazione di uno studio teatrale replicato in più occasioni ed in diversi contesti. “*Cantica delle donne*”, questo il titolo scelto, nasce da una riflessione condotta sulla ricchezza e sul valore che contraddistinguono la figura femminile. Mediante l'approfondimento e la meditazione su determinate canzoni, musiche e testi, come ad esempio le poesie di Alda Merini, le

²⁶⁴ *Ibidem*.

detenute hanno cercato, attraverso il loro immaginario, di farli propri e di presentarli in scena, dandogli così un nuovo respiro ed un significato unico.

La prima dello spettacolo è stata allestita presso l'istituto di reclusione in occasione della celebrazione della giornata internazionale della donna, per poi essere replicato nella medesima sede il 25 novembre 2014, giornata internazionale contro la violenza sulle donne²⁶⁵. Significativa è la decisione di portare in scena il frutto del laboratorio in occasione di ricorrenze così particolari poiché, infatti, la motivazione che ha portato alla realizzazione di tale studio teatrale ha a che fare proprio con la ricerca del senso che queste due ricorrenze hanno. Spesso si parla, a tal proposito, di quanto le donne abbiano il diritto di essere rispettate, tutelate e di non essere discriminate ogni singolo giorno e non di essere oggetto di solidarietà unicamente in occasione di una giornata dedicata. Scopo di "*Cantica delle donne*" è, dunque, proprio questo: far comprendere la ricchezza e la complessità della figura femminile così da ritrovare il senso di tali celebrazioni nella quotidianità²⁶⁶.

Lo spettacolo non viene presentato solamente all'interno della casa di reclusione, ma, anzi, viene replicato in più occasioni in diversi teatri sia veneziani, sia al di fuori della regione. L'anno successivo, infatti, tale produzione venne riproposta: a marzo presso il Teatro Groggia di Venezia, a settembre a Ferrara, nella sede del Centro Teatro Universitario. A novembre, poi, tre detenute misero in scena la rappresentazione nel Teatro Ca' Foscari e, infine, a dicembre, venne allestito a Pesaro, nella Chiesa della Santissima Annunziata, durante il *festival* promosso dal Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere e dal Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, "*Destini incrociati*", a cui si è fatto riferimento nel capitolo precedente. Nel 2016, inoltre, lo studio teatrale trovò il proprio spazio presso il Teatro Comunale di Casalmaggiore, in provincia di Bologna.

L'opportunità di incontrare numerosi spettatori in diversi teatri e città rappresenta un modo piuttosto efficace attraverso cui far conoscere le potenzialità e i risultati dimostrati dall'organizzazione di attività teatrali all'interno degli istituti penitenziari. Assistere ad

²⁶⁵ Cfr. *Balamòs Teatro* – "*Cantica delle donne*" alla C.R. Femminile di Giudecca <http://www.balamosteatro.org/cantica-delle-donne-alla-c-r-femminile-di-giudecca/> - ultima consultazione: 13/03/21.

²⁶⁶ Cfr. *Balamòs Teatro* – *Unifestival 2015: Cantica delle donne* <http://www.balamosteatro.org/unifestival-2015-cantica-delle-donne/> - ultima consultazione: 13/03/21.

un evento simile, potervi prendere parte in prima persona, rende la testimonianza concreta ed ineluttabile. Per queste ragioni, si rivela necessario far sì che vengano incentivate *tourné* teatrali grazie a cui diffondere e sensibilizzare su quanto avviene all'interno delle carceri. Per riuscire in questo passo è necessario che, come accennato nel terzo capitolo, vengano rivisti e riadattati alcuni aspetti legislativi che su questo punto appaiono un po' arretrati. Oltre a quanto appena specificato, occorre anche che si instauri un rapporto di fiducia tra chi promuove le attività teatrali con i detenuti e la direzione delle strutture in cui queste prendono forma come, nel caso specifico, è avvenuto tra la direttrice della Casa di Reclusione femminile della Giudecca e Michalis Traitsis.

4.4 Conclusioni

Nel corso di questo capitolo è stato approfondito l'operato dell'associazione culturale Balamós Teatro, dedicando particolare attenzione al progetto "*Passi sospesi*" attivo presso le carceri veneziane dall'anno 2006. Si è scelto di inserire all'interno del presente elaborato l'analisi di un caso studio così da poter comprendere meglio quanto spiegato nei capitoli precedenti, oltreché poter presentare al lettore una testimonianza concreta e positiva di quanto avviene all'interno degli istituti penitenziari in cui l'ente interviene.

Con l'obiettivo di valorizzare e diffondere la cultura teatrale, il regista e pedagogo teatrale Michalis Traitsis fonda, nei primi anni Duemila, Balamós Teatro, associazione culturale impegnata in progetti con risvolti sociali. Essi, infatti, hanno specifiche caratteristiche ed obiettivi, riadattati a seconda dell'ambito di intervento che spazia dalle scuole alle comunità di recupero ai quartieri degradati. Ulteriore settore in cui l'associazione è molto attiva sono le realtà penitenziarie, nella fattispecie quelle facenti parte della città di Venezia dove, grazie ad un lavoro continuativo, è riuscita ad ottenere importanti risultati sia con i detenuti, sia a livello di riconoscimenti nazionali ed internazionali.

L'iniziativa teatrale "*Passi Sospesi*" si propone di creare, all'interno del carcere, una dimensione educativa in cui, grazie al teatro, si possa sperimentare la possibilità di riscoprire se stessi, di vedersi in maniera ed in ruoli diversi, oltreché di instaurare legami con gli altri ed imparare ad essere solidali. In questo senso, la cultura si fa informazione, confronto, tutela dei più deboli ed inclusione sociale. Tali obiettivi sono raggiungibili

grazie all'adozione di pratiche teatrali dal momento che, per sua natura, il teatro, è uno strumento espressivo e di confronto particolarmente efficace poiché privo di pregiudizi. Come approfondito, molti sono gli enti e le istituzioni che collaborano alla riuscita dell'iniziativa come, ad esempio: il Coordinamento Nazionale del Teatro in Carcere, la Biennale di Venezia, il Teatro Stabile del Veneto ed il Centro Teatro Universitario di Ferrara. Grazie a questi rapporti di scambio è possibile organizzare incontri con importanti maestranze sia del mondo del cinema sia di quello teatrale, tramite cui i detenuti possono ampliare il proprio bagaglio culturale, oltreché la propria immaginazione, ed ottenere, così, ulteriori stimoli creativi. A tal proposito, risultano particolarmente interessanti le testimonianze degli allievi detenuti dei vari laboratori organizzati da Traitsis poiché emerge quanto, effettivamente, abbia impattato nella loro vita la partecipazione ad un'esperienza di questo tipo. Sebbene la maggior parte di loro inizialmente fosse scettica riguardo gli esercizi proposti, poco dopo si è rivelata entusiasta dell'attività al punto da affermare di aver finalmente provato nuove emozioni, di essersi sentiti fieri di quanto portato a termine e di aver ottenuto la possibilità di riflettere sui propri valori come uomini, e non come detenuti.

Oltre ad essere stato presentato in numerose occasioni tra convegni e *festival* sull'argomento, "*Passi Sospesi*", nel 2013, ha ricevuto sia l'encomio del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, sia il Premio della Critica Teatrale. Si tratta di prestigiosi riconoscimenti che, oltre a celebrare l'impegno e la dedizione dietro a tale iniziativa, visti i benefici per la società, incoraggiano alla diffusione di esperienze simili.

Mediante l'approfondimento del caso studio è stato possibile anche ascoltare le affermazioni degli operatori penitenziari interni agli istituti veneziani le quali si sono rivelate tutte a favore di iniziative teatrali dal momento che, grazie ad esse, si attuano miglioramenti nel rapporto tra detenuti ed agenti, in quanto si impara ad andare oltre al ruolo rivestito e a considerarsi, in primo luogo, persone. La direttrice di allora, inoltre, afferma che la convinzione di potersi riscattare e di avere una seconda possibilità deve giungere in maniera preponderante dai cittadini liberi e dalla polizia penitenziaria: se la società di cui si fa parte manca di fiducia, sarà impossibile che si manifesti il cambiamento.

Un progetto, dunque, esemplare che dimostra l'importanza e l'urgenza della diffusione di cultura, oltreché fuori, dentro a luoghi marginali ed estremi come il carcere.

Conclusioni

Nel corso dell'elaborato si è cercato di presentare nella maniera più esaustiva possibile il percorso di affermazione del teatro in carcere in Italia, tematica complessa ed articolata. Si è avuto modo di dimostrare che l'incontro tra la cultura e il carcere sia stato proficuo e rivoluzionario dal momento che ha permesso di avviare la trasformazione degli istituti di pena in luoghi di cultura. Le ragioni che hanno permesso la realizzazione di tale passaggio hanno a che vedere sia con circostanze artistiche, sia con l'ambito legislativo. Il teatro, infatti, già a partire dal secondo dopoguerra, comincia a porsi il problema di senso e di utilità che lo condurrà ad ampliare i propri confini ed a raggiungere contesti non convenzionali, ovvero i cosiddetti luoghi del disagio. A partire dalla fine degli anni Sessanta, inoltre, si è avvertita la necessità di apportare modifiche legislative volte all'attuazione di un sistema penitenziario meno segregante ed attento ai diritti della persona. Viste le premesse che portano alla nascita del teatro in carcere, si è scelto di cominciare la trattazione affrontando, appunto, il teatro sociale e, successivamente, di soffermarsi sulle principali tappe legislative che, dal 1975, hanno concentrato l'attenzione verso la tutela e il rispetto della dignità umana dei detenuti.

In Europa, quello del teatro sociale, rappresenta un ambito di ricerca teatrale piuttosto fecondo e, nello specifico, riguarda tutte quelle pratiche teatrali che divengono promotrici del benessere dei cittadini all'interno della comunità di cui fanno parte. Si tratta di un teatro in cui il prodotto estetico ed il risultato finale sono messi in secondo piano per concentrare le energie sull'importanza di rafforzare l'identità sia del singolo individuo, sia di quella collettiva. Nel processo di creazione, il teatro sociale, parte dal singolo per giungere alla costruzione di nuovi rapporti con altri gruppi di persone e con le istituzioni

locali in modo tale da realizzare una solida rete di collaboratori il cui obiettivo riguarda la cura del proprio territorio e della propria comunità, pronti ad intervenire per contrastare l'esclusione sociale.

Per quanto riguarda, invece, i passi compiuti in ambito legislativo, si è fatto riferimento alla Riforma Penitenziaria del 1975 che, per quanto le basi facessero ben sperare in un significativo cambiamento, non può dirsi pienamente realizzata. Manca, infatti, corrispondenza tra quanto messo per iscritto e quanto effettivamente realizzato. Molte, a tal proposito, le situazioni di sovraffollamento all'interno delle strutture carcerarie che vanno contro quanto espresso, invece, nell'articolo 27 della Costituzione italiana in materia di umanizzazione della pena. Scarseggiano, dunque, strutture adeguate in cui collocare i detenuti e ciò comporta, inevitabilmente, un malfunzionamento del sistema e, conseguentemente, caratterizzano il periodo detentivo come una condizione quasi di cattività in cui il detenuto sopravvive senza essere, invece, adeguatamente rieducato. È possibile affermare, quindi, che a causa di quanto appena descritto, le istituzioni penitenziarie siano maggiormente impegnate a neutralizzare la pericolosità del detenuto, anziché attuare un percorso trattamentale tramite cui egli possa crescere e migliorare. Questa mancanza, purtroppo, contribuisce all'aumento del tasso di recidiva che, inoltre, si riflette in una minore sicurezza per la società e ad un aumento dei costi che lo Stato deve sostenere.

Ulteriore aspetto a cui si è fatto riferimento, ha a che fare con il ruolo della Polizia Penitenziaria che mantiene ancora oggi una funzione di pura custodia e sorveglianza, senza partecipare attivamente al processo di rieducazione, come invece veniva previsto nel testo della Riforma del 1975.

Nonostante le criticità presentate, però, è giusto riconoscere la volontà da parte dell'Amministrazione Penitenziaria nel continuare ad agire per raggiungere un ideale di civiltà e di rispetto per la dignità umana. Ciò, ad esempio, si manifesta nel decentramento di autorità del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria e la conseguente nascita dei Provveditorati Regionali. Mediante tale cambiamento si è data prova del riconoscimento della complessità della materia penitenziaria e dell'importanza di compiere scelte non in maniera universale, ma ponderate in base al contesto di riferimento.

Sebbene vi siano ancora alcuni aspetti da migliorare in molte realtà penitenziarie italiane, il teatro in carcere è riuscito ad affermarsi al loro interno, dando prova di benefici e di risultati positivi sia a livello individuale per il singolo detenuto, sia a livello istituzionale migliorando le dinamiche interne all'istituto, sia a livello sociale. Partecipando ai laboratori teatrali, infatti, i detenuti hanno la possibilità di sviluppare la propria immaginazione, di migliorare le capacità espressive e relazionali e di reinserirsi più facilmente nel tessuto sociale una volta scontato il periodo di condanna. Per quanto l'efficacia si sia riscontrata soprattutto nella vita di chi vi prende parte, il teatro in carcere ha un risvolto positivo a livello sociale non indifferente. Esso diviene un ponte comunicativo tra cittadini liberi e popolazione reclusa tramite cui è possibile conoscere realmente la realtà penitenziaria come parte integrante della società, abbattendo il pregiudizio secondo cui essa rappresenti una comunità al margine.

Grazie alle attività e alle esperienze messe a punto a partire dal 1988 da Armando Punzo all'interno del carcere di Volterra, l'Italia può essere considerata un Paese all'avanguardia in questo campo. Mediante la promozione di convegni e studi sull'argomento, oltreché di coordinamenti regionali e di protocolli di intesa, si è riusciti a consolidare e promuovere esperienze di questo tipo, cercando, inoltre, di conferire loro una maggiore stabilità e continuità nel tempo. Fondamentale in questo senso l'istituzione nel 2011 del Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere che, oltre a contribuire alla diffusione ed alla valorizzazione di tale fenomeno, svolge attività di monitoraggio periodico così da comprendere l'andamento delle iniziative in corso, i punti di forza e quelli su cui intervenire.

Nonostante l'impegno e il successo del teatro in carcere in ambito italiano, nel corso della trattazione, sono emerse alcune criticità su cui è bene soffermarsi. Ad esempio, il reperimento dei finanziamenti risulta un ostacolo piuttosto difficile da sormontare dal momento che non vi è alcun tipo di sostegno da parte dei privati e i fondi pubblici sono ripartiti tra i contributi degli enti locali e quelli del Ministero della Giustizia. Ciò, probabilmente, potrebbe essere la conseguenza della mancata convinzione che le attività artistiche non rappresentino una priorità all'interno delle realtà penali. Altro aspetto importante su cui occorrerebbe intervenire, riguarda l'arretratezza legislativa: data l'importanza della partecipazione del pubblico esterno, sarebbe opportuno aumentare le

possibilità di rappresentazione degli spettacoli conclusivi in contesti esterni al carcere e inserirle all'interno delle consuete programmazioni teatrali.

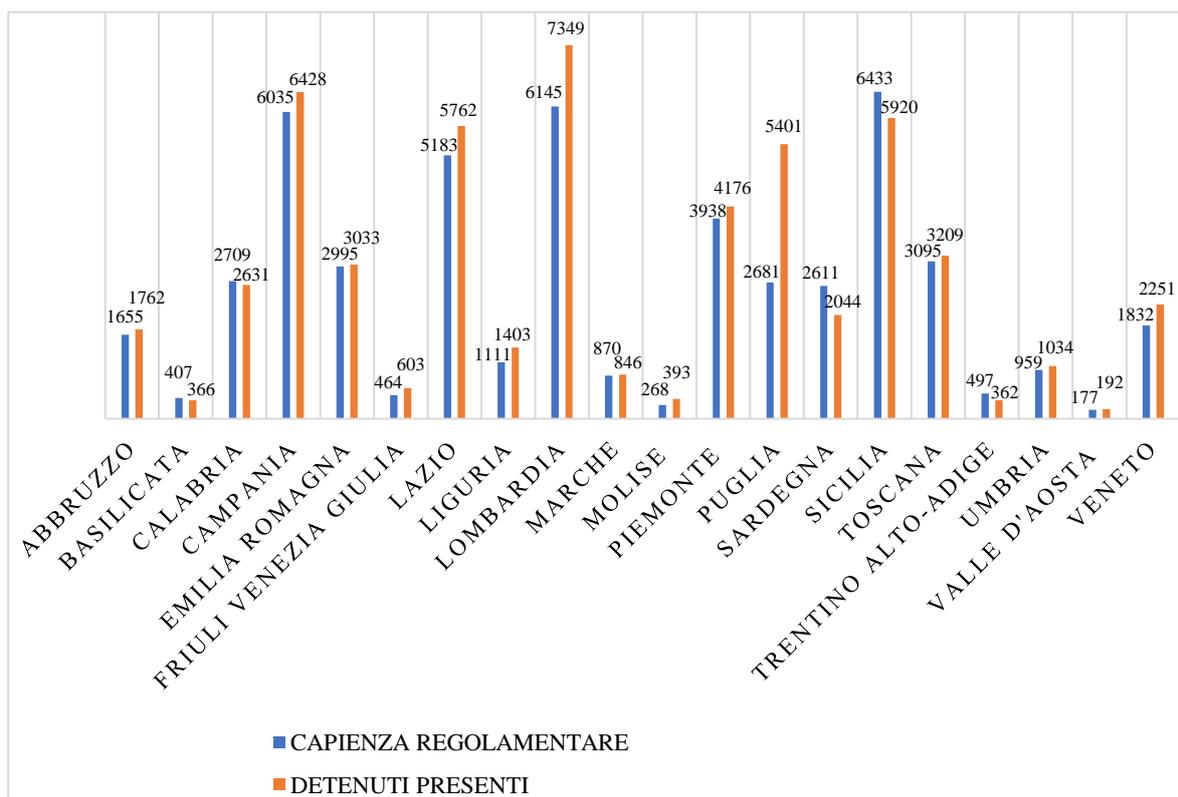
Un'ulteriore urgenza ha a che fare con la necessità di professionalizzare il teatro in carcere. In quanto percorso di formazione e di possibile occupazione futura, è necessario che i laboratori teatrali vengano portati avanti da compagnie professioniste, così da conferire a tali attività la dignità che meritano.

È giusto precisare che, ad oggi, sono molti gli esempi a cui far riferimento in questo campo e che offrono una testimonianza positiva grazie anche ai riconoscimenti ottenuti. Tra questi, si colloca il progetto "*Passi Sospesi*" promosso dall'associazione culturale Balamós Teatro all'interno delle realtà penitenziarie di Venezia. L'iniziativa è stata avviata nel 2006 e, grazie al lavoro continuativo e sinergico con le istituzioni e gli enti operanti nel territorio, ha ottenuto importanti risultati con i detenuti ed è stata oggetto di prestigiose onorificenze, come l'encomio della Presidenza della Repubblica nel 2013. Con l'obiettivo di promuovere e valorizzare la cultura all'interno ed all'esterno degli istituti penitenziari, il direttore Michalis Traitsis è riuscito a creare una comunità educativa in cui, per mezzo del teatro, è possibile riscoprire i propri valori e la propria identità, oltretutto imparare ad essere solidali. Il progetto "*Passi sospesi*" è oggi un laboratorio teatrale permanente, attivo soprattutto all'interno della Casa di Reclusione femminile sita in Giudecca. Dopo anni di lavoro è riuscito a guadagnarsi la fiducia degli operatori penitenziari che hanno partecipato alle attività programmate e hanno dimostrato il loro supporto all'iniziativa dal momento che, per primi, sono stati testimoni dei benefici ottenuti grazie a tali attività artistiche.

Alla luce di quanto emerso nel corso dell'elaborato è possibile affermare che occorre agire e muoversi per far sì che ogni progetto di teatro in carcere non rimanga un episodio isolato, ma abbia la possibilità di continuare nel tempo e coinvolgere quanti più detenuti possibili. Occorre l'impegno di tutti: istituzioni, associazioni, compagnie teatrali, operatori penitenziari e, soprattutto, un interessamento attivo da parte dei cittadini liberi. Vivere in una società sicura, solidale ed attenta ai bisogni dell'altro è ciò che ciascun individuo si augura e, pertanto, ci si auspica un cambiamento di mentalità ed un impegno attivo affinché possa concretizzarsi un miglioramento del benessere collettivo.

Appendice

Grafico 1: Detenuti presenti e capienze degli istituti penitenziari per regione - situazione al 30 giugno 2020²⁶⁷



²⁶⁷ I posti sono calcolati sulla base del criterio di 9 mq per singolo detenuto + 5 mq per gli altri, lo stesso per cui in Italia viene concessa l'abitabilità alle abitazioni, più favorevole rispetto ai 6 mq + 4 stabiliti dal CPT + servizi sanitari. Il dato sulla capienza non tiene conto di eventuali situazioni transitorie che comportano scostamenti temporanei dal valore indicato.

Cfr. *Ministero della Giustizia - Detenuti italiani e stranieri presenti e capienze per istituto – aggiornamento al 30 giugno 2020*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?contentId=SST281553&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 14/07/20

**Tabella 1: Soggetti esterni e assistenti volontari partecipanti alle attività rieducative
- anno 2019²⁶⁸**

Attività Ricreativa	Soggetti esterni ex art. 17 o.p. ²⁶⁹ Appartenenti ad associazioni, enti, etc.	Soggetti esterni ex art. 17 o.p. ²⁶⁹ Non Appartenenti ad associazioni, enti, etc.	Totale	Assistenti volontari Ex art. 78 o.p. ²⁷⁰ Appartenenti ad Associazioni, enti, etc.	Assistenti volontari Ex art. 78 o.p. ²⁷⁰ Non Appartenenti ad Associazioni, enti, etc.	Totale
Sostegno alla persona, alle famiglie, ecc.	5059	421	5480	695	135	830
Attività sportive, ricreative e culturali	5201	1850	7051	166	46	212
Attività di formazione lavoro	1305	296	1601	25	5	30
Attività religiose	2927	1212	4139	106	62	168
Totale	14492	3779	18271	992	248	1240

²⁶⁸ Cfr. *Ministero della Giustizia - Attività trattamentali – Volontariato - Anno 2019*

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2&facetNode_2=0_2_6&facetNode_3=1_5_41&contentId=SST283980&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 04/01/21.

²⁶⁹ Si tratta di soggetti e/o istituzioni sia pubbliche che private che, in seguito ad autorizzazione, prendono parte alle attività rieducative con l'obiettivo di promuovere i contatti tra comunità esterna e popolazione detenuta.

Cfr. *Ibidem*.

²⁷⁰ Si tratta di soggetti autorizzati a prestare sostegno ed assistenza morale al fine di agevolare il futuro reinserimento nella vita sociale del detenuto.

Cfr. *Ibidem*.

VIII Giornata del Teatro in Carcere, 27 marzo 2021

In occasione dell'ottava Giornata Nazionale del Teatro in Carcere, in concomitanza con la Giornata Mondiale del Teatro, sabato 27 marzo 2021, il Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere e l'International Network Theatre in Prison hanno organizzato un seminario di formazione internazionale²⁷¹. L'iniziativa, visto il prolungarsi dell'emergenza sanitaria, si è svolta *online* ed aveva come obiettivo la presentazione del lavoro di Michalis Traitsis con i detenuti delle carceri di Venezia e quello di Claudio Collovà svolto presso l'Istituto Penale Minorile di Palermo.

A condurre l'evento è stato Vito Minoia, coordinatore del *network* di teatro in carcere, il quale ribadisce l'importanza di continuare a promuovere e sostenere attività teatrali in carcere, in quanto testimonianze dell'evoluzione di possibili scenari di formazione culturale e professionale. Per far fronte alla marginalità e all'esclusione che caratterizzano il carcere, viene utilizzato come strumento di intervento privilegiato il linguaggio del teatro. Alla base del teatro in carcere, infatti, vi sono: l'ascolto dei luoghi in cui opera, la biografia delle persone coinvolte e la continua capacità di reinvenzione dei linguaggi della scena. Si tratta di peculiarità che hanno fatto sì che tramite l'utilizzo dell'espressione artistica si ottenessero numerose ricadute sociali, sia dentro che fuori dagli istituti.

Significativa la partecipazione del Ministro della Giustizia della Repubblica Italiana, Prof.ssa Marta Cartabia, e del Prof. Mauro Palma, Garante nazionale dei diritti delle persone private della libertà personale, entrambi a favore e a sostegno di quanto realizzato fino ad ora dai professionisti teatrali in ambito carcerario. Nello specifico, il Ministro della Giustizia ha ricordato due momenti in cui ha partecipato come spettatrice, soffermandosi sulla straordinaria capacità dei detenuti attori di riappropriarsi della propria vita durante la messa in scena, oltreché dal fatto che a tali eventi avessero preso parte tutte le componenti della vita carceraria: detenuti, operatori, agenti e volontari. Quest'ultimo aspetto è particolarmente degno di nota poiché rivela lo spirito positivo e comunitario volto alla costruzione di un legame sociale, traumaticamente interrotto dalla commissione del reato. Pertanto, il teatro non può essere inteso come un momento di puro

²⁷¹ Il seminario è accessibile su *You Tube Italia* al seguente *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVEOjob5Tug&t=5082s>. Si ritiene giusto precisare che le informazioni riportate in questa sezione sono riconducibili alla medesima fonte.

intrattenimento, ma, al contrario, dimostra di essere in grado di condurre i detenuti all'acquisizione di consapevolezza e alla propria libertà interiore.

Della stessa convinzione è anche il Prof. Mauro Palma che individua nel teatro l'elemento positivo interno al sistema penitenziario italiano. L'esperienza teatrale incarna un valore essenziale per ogni forma di rieducazione sociale, dal momento che svolge un ruolo fondamentale all'interno del processo di recupero del sé. Tale riappropriazione della propria coscienza avviene su tre livelli, ovvero: il recupero del corpo che in carcere è costretto in condizioni particolari, il rapporto con la dimensione linguistica - in carcere domina un linguaggio di deprivazione - e, infine, quello con la lettura e con i testi, grazie ai quali è possibile misurarsi come interpreti di nuove soggettività.

Dopo i saluti si è passati alla presentazione delle due esperienze a cui si è fatto cenno nella pagina precedente. I registi Michalis Traitsis e Claudio Collovà, in seguito alla riproduzione di alcuni frammenti video di quanto da loro realizzato, hanno dialogato rispettivamente con Valeria Ottolenghi, critico teatrale e membro dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro, e con Valentina Venturini, docente di storia del teatro presso l'Università degli Studi di Roma Tre.

La prima esperienza raccontata è stata quella presso gli istituti penitenziari di Venezia, resa possibile grazie all'impegno e alla dedizione di Michalis Traitsis, insieme alla compagnia Balamós Teatro. Fondamentali ai fini della buona riuscita del percorso laboratoriale sono sia il fatto di poter garantire continuità all'attività teatrale, sia la necessità di lavorare sinergicamente con enti e personalità operanti nel territorio. Il teatro in carcere, infatti, deve potersi svolgere in maniera stabile e deve contare su spazi di azione piuttosto ampi, dal momento che per programmare e progettare un'attività è necessario molto tempo. Ciò, inoltre, contribuirebbe alla possibilità di far divenire il teatro un elemento della quotidianità all'interno del carcere e non un qualcosa di supplementare. Altro aspetto significativo riguarda la poetica adottata da Traitsis. Fondamentale è, infatti, riuscire ad ascoltare le esigenze, i desideri e le visioni dei detenuti allievi, poiché, una volta compresa l'identità del gruppo, si può procedere verso la creazione di un'identità artistica. Il contenuto del laboratorio è, così, deciso insieme al gruppo e, per quanto il regista abbia una predilezione per la drammaturgia classica, si cerca di scegliere testi affini al contesto creato nello spazio di azione teatrale.

Il teatro in carcere non deve essere puro intrattenimento, ma deve essere percepito come un luogo di lavoro e fatica che porta soddisfazione. Mediante un percorso di analisi e scoperta della propria persona, della conoscenza dell'altro e del confronto sia con i compagni che con i propri limiti, si offre la possibilità di attuazione di un processo di trasformazione che consenta di trovare una nuova identità come persone. A questo scopo, pertanto, risultano particolarmente efficaci, oltreché ricchi di stimoli, gli incontri realizzati con artisti ed altre personalità del mondo dello spettacolo, così da offrire nuovi spunti di riflessione e confronto con altre sensibilità ed altre identità. È importante, infatti, creare momenti di interazione e scambio con persone con cui si condividono principi e metodologie. Ciò, inoltre, diviene anche testimonianza di quanto sia necessario far dialogare il carcere con l'esterno e, in quest'ottica, è giusto sottolineare che Traitsis è riuscito a creare molteplici reti, di cui forniscono un brillante esempio il lavoro svolto dai detenuti insieme ai ragazzi del Centro Teatro Universitario di Ferrara ed altri studenti delle scuole secondarie di primo grado. Potersi incontrare e relazionare con altri individui attraverso la pratica teatrale, dimostra che il teatro è un ottimo strumento di coesione sociale, soprattutto per i reclusi. Esso, infatti, consente di andare oltre lo *status* di detenuti, aiutando questi ultimi a potenziare la propria presenza nella vita quotidiana.

Da non sottovalutare, infine, è la possibilità di creare ed usufruire di uno spazio fisico dedicato all'attività teatrale. L'esperienza di Balamós Teatro presso la Casa di Reclusione femminile della Giudecca è diventata permanente, ma non è stato semplice riuscire a ricavare all'interno dell'istituto un luogo adibito a teatro. Racconta Traitsis che inizialmente veniva utilizzato uno spazio privo di una funzione specifica, ma che con il tempo, si è riusciti a farlo diventare una vera e propria, seppur di dimensioni modeste, sala teatrale attrezzata. La missione del regista è, ora, far sì che quest'ultima possa divenire un teatro della città di Venezia.

In seguito al dialogo tra Valeria Ottolenghi e Michalis Traitsis, si è passati all'approfondimento dell'operato del regista Claudio Collovà con i minori in area penale e a rischio di esclusione sociale di Palermo. Le radici dell'esperienza di Collovà in ambito detentivo risalgono al 1997, quando arriva al centro di prima accoglienza della medesima città e da allora non si è più interrotta. Fedele ad una poetica principalmente legata alla pittura e alla fisicità dell'attore, trae fonti di ispirazione non solo dal mondo teatrale.

Anche in carcere utilizza lo stesso approccio che avrebbe adottato in altre situazioni: non è, infatti, né teatro per il carcere, né teatro nel carcere, ma è, semplicemente, teatro.

Numerosi sono sia i riconoscimenti ottenuti dal regista per la propria dedizione in questo campo, sia le battaglie che egli ha intrapreso per conferire al teatro in carcere la dignità che merita. Ciò che preme, infatti, è la possibilità di far sì che quest'ultimo possa essere protetto sia economicamente che artisticamente così da non annullare ciò che è nato e da mantenere alto il livello di qualità del processo creativo realizzato. Grazie al teatro, inoltre, il carcere potrebbe diventare una sorta di officina di lavoro in cui vengono messi al primo posto valori importanti come: il rispetto, l'umiltà, l'onestà e la relazione con gli altri. Oltre a questi, poi, si faciliterebbe l'acquisizione di: puntualità, concentrazione, riscoperta del proprio corpo e si annullerebbe ogni ostilità.

Di particolare interesse risulta la riflessione in merito alla necessità della messa in scena conclusiva del laboratorio. Secondo Collovà, infatti, non esiste separazione tra il percorso laboratoriale e la rappresentazione finale, poiché ogni processo creativo deve condurre a qualcosa che, in questo caso, è rappresentato dallo spettacolo. L'uno non si salverebbe senza l'altro. Inoltre, afferma di non aver mai accettato l'idea di intraprendere un percorso formativo fine a se stesso e, per questa ragione, la messa in scena finale di fronte ad un pubblico rappresenta sia il giusto esito di quanto svolto, sia il premio che i ragazzi si meritano e si aspettano. A sostenere quanto appena detto vi è il fatto che gli applausi degli spettatori sono fonte di gioia e soddisfazione. Andare in scena, poi, è anche un atto liberatorio che pone fine ad un percorso fatto di sacrifici. Conseguentemente a quanto appena esplicitato, si giunge automaticamente a meditare su un'ulteriore questione piuttosto delicata. La conclusione di qualsiasi rappresentazione teatrale rappresenta un momento buio per ogni artista, nonostante questi sappiano che torneranno alle proprie vite e al proprio lavoro. Per i minori in carcere, così come per tutti i detenuti, al termine dello spettacolo si fa rientro ad una *routine* vuota e arida a cui non è semplice riadattarsi. Per quanto il teatro in carcere porti con sé alcune complicazioni dovute alle condizioni particolari in cui interviene, il regista sostiene che sia molto più difficile fare teatro fuori dal carcere anziché dentro, ed è proprio ciò per cui bisogna battersi. Se il teatro in carcere rimane un episodio isolato non serve a nessuno e, per questo motivo, è necessario che vengano offerte e garantite le possibilità di continuare all'esterno il percorso di formazione iniziato dentro le mura. Specie per i minori, infatti, che di solito sono soggetti

a pene detentive piuttosto brevi, è fondamentale coinvolgerli anche dopo il ritorno alla libertà soprattutto per diminuire le probabilità di un possibile ritorno nel circuito criminale. Tale formazione deve prevedere anche corsi per insegnare tutti i mestieri del teatro: dal fonico, al tecnico luci, al sarto e al macchinista.

Un teatro, dunque, che fa comprendere l'importanza di far parte di una comunità che lotta per uno scopo comune, che fa riflettere sulle proprie emozioni e permette di esprimerle e che insegna ad avere coraggio, oltretutto ad essere responsabili.

Dopo aver approfondito l'esperienza siciliana avviata e condotta da Claudio Collovà, Vito Minoia ha ribadito come attraverso il teatro in carcere abbiano visto la luce sia momenti di dialogo, coscientizzazione e confronto, sia una cultura del rispetto della dignità dell'essere umano. Il teatro consente al detenuto di trasformare la propria condizione di passività in energia attiva e, più in generale, di far sì che la pena detentiva possa concretamente rappresentare un'opportunità di formazione e crescita.

A concludere l'evento inaugurale dell'ottava giornata nazionale del teatro in carcere sono le parole di Tobias Biancone, direttore generale dell'ITI-UNESCO. Dopo aver espresso il proprio sostegno a tutte le iniziative orientate alla valorizzazione del teatro in carcere, afferma che il teatro e l'educazione alle tecniche teatrali devono poter essere accessibili a tutti gli individui. Il teatro, infatti, oltre a consentire la possibilità di interpretare ruoli diversi, consente di dialogare con gli altri e di recuperare il rispetto per se stessi. Nel profondo di ciascuno vi sono: onore, gentilezza e dignità e proprio il teatro in carcere ha dato prova che è possibile scoprire mediante le tecniche teatrali ciò che di più profondo è in ciascuno di noi.

“Rock in Rebibbia”: intervista a Don Antonio

Antonio Gramentieri, in arte Don Antonio, è un ex critico musicale di origini romagnole che da una decina di anni ha fatto della musica il suo primo mestiere, riuscendo ad ottenere un certo consenso anche a livello internazionale. Nel 2008 è stato chiamato, insieme all'amico Denis Valentini, a prendere parte al programma prodotto da MTV Italia e Wilder s.r.l. dal titolo *Rock in Rebibbia* in qualità di maestro di musica. In maniera molto simile ad un *reality show*, il nuovo *format* puntava ad offrire un'immagine ragionevole della vita all'interno degli istituti penitenziari. In particolare, l'obiettivo era quello di formare una *rock band* in grado di sostenere un concerto: otto, quindi, i detenuti scelti e nove le settimane di lavoro a disposizione per riuscire a preparare i brani in vista dell'esibizione finale²⁷².

Come è nata la collaborazione con MTV e, quindi, la partecipazione al progetto *Rock in Rebibbia*?

MTV aveva comprato i diritti di un programma simile andato in onda in Spagna in cui l'obiettivo era quello di mettere in piedi un coro formato dai carcerati che si sarebbe esibito in un concerto finale. MTV aveva però intenzione di trasformare il *format* e, anziché creare un coro, voleva mettere in piedi una *rock band*. Per riuscire a realizzare un gruppo musicale variegato, però, era necessario impiegare una grande varietà di figure con diverse competenze e, televisivamente parlando, sarebbe stato improponibile da realizzare. Un amico che lavorava per MTV mi chiamò per avere qualche consiglio a riguardo e gli dissi che, a mio avviso, erano necessari almeno due insegnanti. Il giorno dopo mi richiamò dicendomi che i provini che avevano fatto agli insegnanti di musica erano andati molto male e mi chiese di consigliargli qualcuno di mia conoscenza. Gli consigliai di provare a contattare Denis Valentini, che è un mio caro amico oltre ad essere un polistrumentista, ma gli ribadii la mia opinione riguardo al fatto che un solo insegnante non sarebbe stato sufficiente. Dopo venti minuti, ricevetti un'altra chiamata in cui mi chiedeva che cosa avessi da fare nei mesi successivi perché voleva che sia io che Denis il giorno dopo partissimo per Roma per parlare di un progetto molto importante. Una volta

²⁷² Per le informazioni riguardanti il programma televisivo *Rock in Rebibbia* si rimanda a: <https://it.reuters.com/article/entertainmentNews/idITDIA65612820080327> - ultima consultazione: 07/05/20

arrivati a Roma ci siamo resi conto di essere già all'interno della produzione del progetto che sarebbe partito di lì a poco.

Secondo te perché è stato scelto proprio il *rock*?

La scelta del *rock* secondo me è stata molto più azzeccata di quella del coro, come avevano fatto in Spagna, perché si tratta di un genere musicale molto viscerale e che non sempre ha bisogno di una grande pulizia tecnica per funzionare. Infatti, già dopo poche settimane, i ragazzi erano in grado di suonare i loro strumenti e i brani tutti assieme. È questa, secondo me, la parte eterna del *rock*, ovvero quella che con pochissimi elementi e con poca scolarizzazione riesce a farti arrivare al dunque; per me è un equilibrio molto sottile tra preparazione e istinto. In quel caso poi, a causa dei tempi televisivi, non saremmo di certo riusciti a prepararli a livello tecnico, quindi abbiamo deciso di puntare molto sull'espressività. Molte volte sono rimasto colpito ad ascoltarli e a vedere cosa succedeva quando una chitarra elettrica arriva in mano ad una persona che si trova in un contesto così complicato. È stato molto emozionante.

Come avveniva la scelta dei brani musicali?

Nonostante ci fossero quattro o cinque autori, il regista, il capo-progetto, etc. le decisioni venivano sempre prese tutti assieme, ma dal momento che il tutto doveva essere il più spontaneo possibile hanno sempre lasciato molta libertà a me e Denis. Uno dei brani scelti, ad esempio, era *Sympathy for the devil* dei *The Rolling Stones* che parla dell'ambivalenza tra bene e male e dell'empatia con esso; aveva un valore simbolico che potesse far riflettere sullo *status* dei detenuti.

Era la prima volta che prendevi parte ad una iniziativa simile o ti era già capitato di collaborare ad attività musicali nelle cosiddette "aree del disagio"?

Sì, in situazioni simili era la prima volta. Insieme a Denis, però, prima di allora avevamo fatto alcuni laboratori di musica nelle scuole. Dopo l'esperienza a Rebibbia ho fatto due laboratori con ragazzi disabili a Firenze a cui sono seguiti altri laboratori nelle scuole ed ho sempre accettato perché mi riporta a pensare ad un'esperienza molto bella della mia vita, come quella a Rebibbia.

In generale posso dire che portare la musica al di fuori dei suoi luoghi tradizionali mi è sempre interessato per vedere quali fossero le reazioni, indipendentemente dal fatto che fossero ambiti di disagio.

Quale è stato il primo impatto con il carcere e con i detenuti?

Ho provato sensazioni fortissime: il mondo “normale” in cui siamo abituati a vivere ha regole completamente diverse rispetto al mondo “dentro”, ma finché non ci entri non puoi averne coscienza. Entri in carcere e devi lasciare il telefono, poi cominciano a chiudersi delle porte dietro di te mano a mano che avanzi, ad ogni porta ti controllano il pass, etc. Sono cose che diamo sempre per scontate quelle che riguardano la libertà individuale e che sono, ovviamente, da ripensare da capo una volta entrati in carcere. Inizialmente è stato molto stressante e a fine giornata, una volta usciti, io e Denis eravamo disintegrati ed avevamo l’urgenza di andare a mangiare bene e bere qualcosa per riassaporare la vita e la libertà, oltre al fatto che fosse essenziale per riuscire ad entrare nuovamente dentro al carcere il giorno successivo. L’aspetto curioso è che dopo un mese e mezzo in cui sei parte di una situazione così al limite ti sei quasi abituato, non al punto di non percepire la differenza tra il dentro e il fuori, ma, forse anche aiutati dal fatto che ogni sera potevamo uscire, alcune cose assolutamente non normali cominciano ad esserlo.

Come si sono posti i detenuti nei confronti di questa iniziativa? È stato facile fare gruppo?

Credo che i detenuti abbiano accettato semplicemente perché si trattava di un laboratorio nuovo ed era un’occasione per passare i giorni in maniera diversa. Credo anche che insieme agli altri, quindi sia Denis che i cameramen che erano dentro alla sala prove con noi, siamo stati molto bravi a creare un rapporto vero con i ragazzi che sono sì detenuti, ma prima di tutto sono uomini. Si è creato un bel *team*, ci siamo divertiti molto ed abbiamo costruito dei legami forti. È stato un procedimento in cui è stata richiesta della flessibilità: ad esempio all’inizio mi è capitato di essermi posto magari in maniera troppo amichevole e questo ha fatto sì che se ne approfittassero, ma una volta chiarita la questione siamo riusciti a stabilire un bel rapporto di fiducia e sincerità, nonostante vi fosse comunque una differenziazione dei ruoli.

Rispetto alla messa in onda delle puntate eravamo sfalsati di circa due mesi ed ho notato che durante l'ultimo mese qualcosa nei ragazzi era cambiato, cioè quando il progetto andava avanti ma contemporaneamente stavano andando in onda le puntate. Loro si sono potuti vedere e dal giorno dopo hanno infatti cominciato a ragionare come personaggi che si erano visti in televisione. L'equilibrio era un po' cambiato, non necessariamente in peggio: c'era la consapevolezza di star facendo qualcosa che sarebbe arrivato nelle case di centinaia di migliaia di persone, per cui forse ha tolto un po' di spontaneità, portando però una grossa motivazione per arrivare in fondo nella maniera migliore possibile. È capitato che alcuni volessero abbandonare l'attività, ma abbiamo sempre cercato di tenere questi episodi lontani dalle telecamere. La logica del *reality show*, che dieci anni fa era ancora molto *soft*, prevedeva di documentare anche i momenti di dolore dei ragazzi, ma abbiamo cercato di mantenere una certa riservatezza e risolvere determinate questioni tra di noi.

Quale metodo di lavoro avete adottato?

Non facendo di mestiere gli insegnanti di musica non eravamo esperti in questo campo e c'era anche un margine di rischio perché era necessario capire come realizzare effettivamente il concerto. L'abbiamo buttata molto sul gioco e sull'espressione mettendogli, per esempio, in mano degli strumenti che magari non sapevano suonare provando a convincerli di mettersi in gioco davanti agli altri. In questo modo siamo riusciti a far sì che nessuno si vergognasse dei compagni. Per fortuna è andata molto bene, perché ovviamente poteva capitare che nonostante la buona volontà andasse malissimo, per cui mi piace pensarla come una bellissima coincidenza di persone e di interazione tra loro. Tra l'altro tutte le persone che hanno lavorato al progetto, al di là dei detenuti, sono rimaste legate per molti anni dando vita ad un gruppo allargato molto bello ed io stesso ho lavorato, negli anni successivi, con alcuni di loro in altri progetti.

Quali sono stati gli effetti di questa esperienza? Quali benefici ed insegnamenti pensi che possa aver lasciato ai ragazzi questo percorso?

Credo che abbia creato un orizzonte. È chiaro che non poteva essere una prospettiva per chi aveva condanne molto lunghe, ma per chi aveva ancora pochi mesi da scontare credo

che questa esperienza sia stata un cuscinetto tra la vita che sarebbe ricominciata e l'esperienza del carcere. Per quelli con condanne più lunghe è stato comunque un momento utile per poter investire di nuovo su loro stessi e su qualcosa che sapevano fare dato che molto spesso dentro al carcere c'è un progressivo annullamento dell'autostima e della fiducia nelle proprie capacità. Ci sono molti altri laboratori in carcere, ma questo ha lavorato anche un po' sul lato bambino e sul lato narcisista, in senso buono, delle persone in un contesto che tendenzialmente soffoca questa parte.

Pensi sia giusto continuare a promuovere attività culturali in contesti simili?

Ho delle opinioni contraddittorie rispetto a questo punto. Il progetto *Rock in Rebibbia* ha funzionato perché, al di là del legame che si era creato tra di noi, c'era una struttura attorno molto pesante, tutto era fatto a livelli molto alti e questo consentiva di dare ai detenuti la percezione che fossero dentro qualcosa di importante. Se fossi andato senza telecamere da solo con la mia chitarra probabilmente mi avrebbero comunque dato retta, ma in un'altra maniera. Credo che la cosa che potrebbe maggiormente funzionare e soprattutto dare la possibilità al detenuto di raccontare, di raccontarsi e di portare all'esterno quello che si fa lì dentro di positivo per rimettersi in gioco, sia attraverso delle finestre comunicative tra l'esperienza carceraria e l'esterno. Se questo avviene tramite lo spettacolo bene, se tramite modalità artistiche, narrazioni, canzoni ancora meglio perché si tratta di mezzi molto diretti per raccontare queste cose. Per fargli avere una risonanza serve anche una certa cura, un determinato contorno e un apparato economico di struttura perché altrimenti c'è il rischio che rimangano esperienze "a spot" legate ad esempio all'empatia che riesce a stabilire un operatore invece di un altro senza avere un reale impatto all'esterno.

Nei giorni scorsi mi hai parlato di un prima e di un dopo l'esperienza a Rebibbia: in che modo ti ha cambiato sia a livello professionale che personale?

Mi ha obbligato a lasciare il mio lavoro e ad abbracciare la musica come lavoro a tempo pieno; prima infatti ero un giornalista e la musica era sì molto importante, ma era il mio secondo mestiere, ma da allora ho fatto sempre e solo il musicista. Per chi fa questo lavoro è necessario che nella vita ogni tanto succeda qualcosa che ti porti ad avere nuovamente fiducia nel potere della musica nella tua vita e nelle vite degli altri, e questa esperienza è

stata veramente un'iniezione molto potente di fiducia in questa direzione che non si è ancora esaurita.

Oltre a questo, anche il fatto di essermi trovato a lavorare con delle belle persone, dai detenuti al resto del *team*, mi ha permesso di capire che ci siano ancora delle cose interessanti da fare se ti trovi con le persone giuste, nella situazione giusta al momento giusto.

Come è stato il ritorno alla normalità?

È stato disastroso soprattutto perché ci hanno proibito, e ne capisco il motivo, di continuare ad avere un rapporto con i ragazzi. Fosse stato per me sarei andato a trovarli tutte le settimane, ma non sarebbe stato giusto perché magari gli avremmo fatto delle promesse che poi non saremmo stati in grado di mantenere. È stato un distacco che andava metabolizzato da entrambe le parti. C'è un picco adrenalinico costante di quando abbiamo suonato l'ultima nota del concerto finale: avevamo capito che eravamo arrivati alla fine del percorso e mi sono serviti diversi mesi prima di riuscire a riprendere la vita normale. Ho poi cambiato nuovamente città, sono infatti tornato ad abitare a Modigliana; quindi riabituarsi alla normalità, in generale, non è stato affatto semplice dal momento che questa esperienza mi aveva coinvolto in maniera molto profonda a trecentosessanta gradi.

Appendice fotografica²⁷³

²⁷³ In questa sezione sono state inserite alcune testimonianze fotografiche del progetto “*Passi Sospesi*”, approfondito nel capitolo 4. Le immagini provengono sia dal sito *web* dell’associazione culturale Balamós Teatro (<http://www.balamosteatro.org/>), sia dalla piattaforma *Vimeo.com* (<https://vimeo.com/balamosteatro>) in cui è possibile accedere ai video documentari dei vari laboratori teatrali realizzati dall’ente e da cui sono stati catturati alcuni fotogrammi.



Fig. 1: Lo spettacolo “*Storie Scontate*” alla Casa Circondariale S.A.T.



Fig. 2: Trampoliere, rappresentazione “*Storie Scontate*”

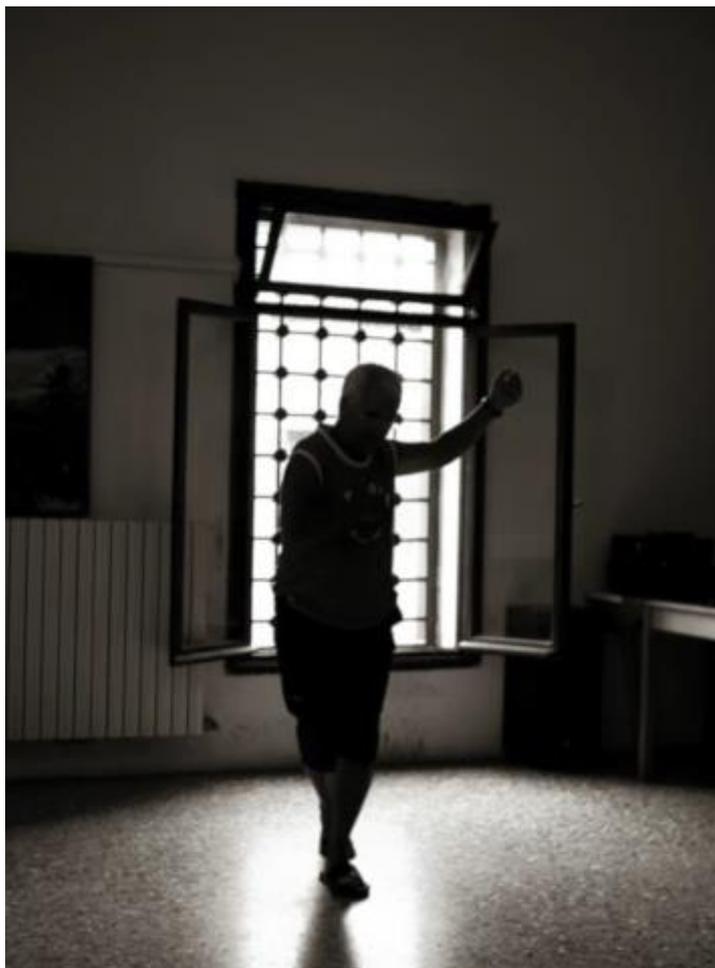


Fig. 3: Detenuto che balla un tango argentino



Fig. 4: Alcuni detenuti durante il laboratorio teatrale



Fig. 5: Michalis Traitsis all'opera durante uno dei laboratori teatrali



Fig. 6: Detenuti durante il laboratorio teatrale



Fig. 7: Rappresentazione di *“Voci e suoni da un’avventura leggendaria”* alla Casa di Reclusione femminile della Giudecca



Fig. 8: Judith Malina alla Casa di Reclusione femminile della Giudecca



Fig. 9: Detenute ed allievi del CTU durante l'incontro con Giuliano Scabia



Fig. 10: Gabriele Salvatores alla Casa di Reclusione femminile della Giudecca



Fig. 11: "*Cantica delle donne*"



Fig. 12: "*Cantica delle donne*", scenografia



Fig. 13: La musicista Lara Patrizio insieme alle detenute durante la rappresentazione di
“Cantica delle donne”



Fig. 14: Michalis Traitsis, Lara Patrizio e insieme alle detenute al termine della messa in scena di
“Cantica delle donne”

Bibliografia

Anheier H., *Governance, Accountability and Transparency*, in: “Non-profit Organizations. Theory, Management, Policy, Routledge”, 2014, second edition

Benelli C., *Il teatro come strumento formativo in carcere*, in: “Rivista Internacional de Culturas & Literaturas”, ISSN: 1885-3625, 2016

Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004

Bernardi C., Innocenti Malini G., *La bamba, “la” samba, la gamba. Il teatro di comunità: esperienze e teorie a confronto tra Italia e Brasile*, in: “Visioni Latino Americane”, Anno X, Numero 18, Gennaio 2018

Brockett O.G., *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2015

Cantone C., *La cultura in carcere in Italia*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino, 2013, fascicolo 4

Cesari N., *Il nuovo Regolamento penitenziario: continuità e innovazioni*, in: “Autonomie locali e servizi sociali”, Bologna, Il Mulino, 2000, fascicolo 3

De Angelis F., Torge S., *La realtà invisibile. Breve storia del diritto penitenziario dagli Stati preunitari ad oggi*, in: Pace L., Santucci S., Serges G. (a cura di), *Momenti di storia della giustizia. Materiali di un seminario*, Roma, Aracne Editore, 2011

De Marinis M., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La Casa Usher, Firenze, 1983

Di Somma E., *La riforma penitenziaria del 1975 e l'architettura organizzativa dell'Amministrazione Penitenziaria*, in: "Rassegna penitenziaria e criminologica", Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, numero 2

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

Eco U., *Un messaggio chiamato Cavallo*, in Gasparini F., Marino M. (a cura di), *Della poesia nel teatro il tremito. Per Giuliano Scabia*, in: "Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", Bologna, Edizioni Carattere, 2006

European Court of Human Rights, *European convention on Human Rights*

Garavaglia V., *Il pubblico e la scena in carcere: come valutare la partecipazione dello spettatore nelle esperienze performative del Nuovo Teatro Galeotto di Bollate*, in: "Itinera", N. 16, 2018

Giordano F., Perrini F., Langer D., Pagano L., Siciliano G., *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Milano, EGEA S.p.A., 2017

Marino M. (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, 2006, edito in: Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008

Meldolesi C., *Immaginazione contro emarginazione*, in: "Teatro e Storia", Roma, Il Mulino, 1994, vol. 16

Montagna C., *Teatro e carcere. La verità della finzione*, Torino, Effatà Editrice, 2019

Nava G., *Presupposti fondamentali per una diversa concezione del teatro nel sociale*, in: Bruno E., Alberione E. (a cura di), *Percorsi teatrali e programmi scolastici. Notte introduttive al Convegno del 22-23 ottobre 1993*, Centro Culturale San Fedele, Milano, 1993

Neppi Modona G., *Vecchio e nuovo nella riforma dell'ordinamento penitenziario*, in: Cappelletto M. e Lombroso A. (a cura di), *Carcere e società*, Venezia, Marsilio Editori, 1976

Pagliarino A., *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne editrice S.r.l., Roma, 2011

Pedullà G., *Il teatro in carcere non è un "genere"*, in: "Catarsi. Teatri delle Diversità", VIII, 2003

Pisciotta A., *Sul rapporto tra sociologia, teatro e società. Elementi per una etnometodologia teatrale: il Teatro dell'Oppresso*, Cambio. Rivista Sulle Trasformazioni Sociali, 6(11)

Ponte di Pino O., *Sguardi randagi*, in: Rossi Ghiglione A. (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano, 1999

Pontremoli A., *Teatro e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET Libreria, 2005

Punzo A., *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019

Rosati O., *Psicodramma*, in: Attisani A. (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980

Rossi Ghiglione A., *Comunità in scena: il teatro sociale tra cultura e salute*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2017, fascicolo 2

Rossi Ghiglione A., *Il viaggio, la guerra, il volo. Conversazione con Pippo Delbono*, in: Rossi Ghiglione A. (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano, 1999

Sapienza A., “Il teatro invisibile”, *La camera Blu. Rivista di studi di genere*, 2013, vol. 9

Strehler G., *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, 1974, a cura di Kessler S., Feltrinelli, Milano

Taormina A., Valenti C., *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti, prospettive*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino – Riviste Web, 2013, fascicolo 4

Traitsis M., “Il progetto teatrale ‘Passi sospesi’ negli istituti penitenziari di Venezia”, *La salute umana. Rivista trimestrale di promozione ed educazione alla salute*, 2020, n. 278

Valenti C., *L’età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, in “Report 2012. Studi e ricerche, Teatro e carcere in Emilia-Romagna”

Valenti C., *Teatro e disagio*, in: “Economia della cultura”, Bologna, Il Mulino, 2004, fascicolo 4

Vallortigara L., *Per un percorso bio-bibliografico di Giuliano Scabia*, in Vallortigara L. (a cura di), *Camminando per le foreste di Nane Oca*, Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015), Venezia, Edizioni Ca’Foscari, 2016

Sitografia

Accademia Nazionale Teatro e Arte nel Sociale

<https://accademiateatrosociale.it/teatro-sociale/> - ultima consultazione: 06/05/20

Associazione Nazionale dei Critici di Teatro

<https://www.criticiditeatro.it/> - ultima consultazione: 10/03/21

Associazione Ubu per Franco Quadri

<http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu> - ultima consultazione 28/05/20

Atto costitutivo comitato “Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere”

http://www.teatrocarcere.it/tcwp/wp-content/uploads/2013/05/statuto_documento_condiviso.pdf - ultima consultazione: 14/01/21

Balamòs Teatro – “Cantica delle donne” alla C.R. Femminile di Giudecca

<http://www.balamosteatro.org/cantica-delle-donne-alla-c-r-femminile-di-giudecca/> -
ultima consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – “Che cos’è l’amor”

<http://www.balamosteatro.org/che-cose-lamor/> - ultima consultazione: 07/03/21

Balamós Teatro – Chi siamo

<http://www.balamosteatro.org/chi-siamo/> - ultima consultazione: 07/03/21

Balamòs Teatro - Eldorado

<http://www.balamosteatro.org/con-lo-spettacolo-eldorado-si-e-concluso-il-laboratorio-teatrale-linguaggi-dellattore-e-del-teatro-dellanno-accademico-2008-2009-condotto-da-michalis-traitsis-presso-il-centro-teatro-univ/> - ultima consultazione: 11/03/21

Balamós Teatro – Encomio Presidenza della Repubblica

<http://www.balamosteatro.org/encomio-presidenza-della-repubblica/> - ultima
consultazione: 07/03/21

Balamós Teatro – Etica ed estetica del teatro in carcere

<http://www.balamosteatro.org/etica-ed-estetica-del-teatro-in-carcere/> - ultima
consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Giornata Mondiale del Teatro – Giornata Nazionale di Teatro in Carcere

<http://www.balamosteatro.org/giornata-mondiale-del-teatro-giornata-nazionale-di-teatro-in-carcere/> - ultima consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Giornata Mondiale del Teatro 2014

<http://www.balamosteatro.org/giornata-mondiale-del-teatro-2014/> - ultima
consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Giornata Mondiale del Teatro 2015

<http://www.balamosteatro.org/giornata-mondiale-del-teatro-2015/> - ultima
consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Il progetto teatrale “Passi Sospesi” alla Casa di Reclusione di Salonico

<http://www.balamosteatro.org/il-progetto-teatrale-passi-sospesi-alla-casa-di-reclusione-di-salonicco/> - ultima consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Judith Malina alla Casa di Reclusione di Giudecca

<http://www.balamosteatro.org/judith-malina-alla-casa-di-reclusione-di-giudecca/> -
ultima consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Passi Sospesi

<http://www.balamosteatro.org/passi-sospesi-2/> - ultima consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Premio della Critica 2013 a Michalis Traitsis

<http://www.balamosteatro.org/premio-della-critica-2013-a-michalis-traitsis/> - ultima consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Progetti: La cultura ci rende migliori? Dialogo sul teatro in carcere

<http://www.balamosteatro.org/la-cultura-ci-rende-migliori-dialogo-sul-teatro-in-carcere/> - ultima consultazione: 13/03/21

Balamós Teatro – Progetti: Progetti di teatro nelle scuole

<http://www.balamosteatro.org/progetti-di-teatro-nelle-scuole/> - ultima consultazione: 07/03/21

Balamós Teatro – Progetti: Progetto teatrale Sguardi Diversi 2015

<http://www.balamosteatro.org/progetto-teatrale-sguardi-diversi-2015/> - ultima consultazione: 07/03/21

Balamós Teatro – Progetti: Rinnovata la convenzione con Unife

<http://www.balamosteatro.org/rinnovata-la-convenzione-con-unife/> - ultima consultazione: 07/03/21

Balamós Teatro – Progetti: Strade Maestre ad Altopascio

<http://www.balamosteatro.org/strade-maestre-ad-altopascio/> - ultima consultazione: 07/03/21

Balamós Teatro – Progetto “Il teatro e il benessere” 2019-2020

<http://www.balamosteatro.org/progetto-il-teatro-e-il-benessere-2019-2020/> - ultima consultazione: 07/03/21

Balamós Teatro – Recito dunque so(g)no

<http://www.balamosteatro.org/recito-dunque-sogno/> - ultima consultazione: 13/03/21

Balamòs Teatro - Storie Sconte – Casa Circondariale S.A.T. di Giudecca
<http://www.balamosteatro.org/storie-sconte-casa-circondariale-s-a-t-di-giudecca/> -
ultima consultazione: 31/12/20

Balamòs Teatro – Unifestival 2015: Cantica delle donne
<http://www.balamosteatro.org/unifestival-2015-cantica-delle-donne/> - ultima
consultazione: 13/03/21

Balamòs Teatro - VITE PARALLELE – Casa Circondariale di Santa Maria Maggiore di Venezia
<http://www.balamosteatro.org/vite-parallele-casa-circondariale-di-santa-maria-maggiore-di-venezias/> - ultima consultazione: 11/03/21

Catharsis – Lebanese Center for Drama Therapy
<http://www.catharsislcdt.org/> - ultima consultazione: 16/01/21

Centro Teatro Universitario
<http://www.unife.it/centri/ctu> - ultima consultazione: 31/12/20

CETEC – Chi siamo
<https://www.cetecteatro.it/chi-siamo/> - ultima consultazione: 12/01/21

CETEC – Storia
<https://www.cetecteatro.it/storia/> - ultima consultazione: 12/01/21

Compagnia della Fortezza – Il Centro Nazionale Teatro e Carcere
<http://www.compagniadellafortezza.org/new/altre-attivita/teatro-e-carcere/> - ultima
consultazione: 13/01/21

Compagnia della Fortezza – Progetti europei
<http://www.compagniadellafortezza.org/new/altre-attivita/progetti-europei/> - ultima
consultazione: 16/01/21

Compagnia della Fortezza – Storia

<http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/cera-una-volta/> - ultima consultazione: 16/01/21

Coordinamento Nazionale Teatro Carcere – Chi siamo

http://www.teatrocarcere.it/?page_id=9 – ultima consultazione: 14/01/21

Coordinamento Nazionale Teatro Carcere – Manifestazione di interesse rassegna video - VII° edizione rassegna nazionale di teatro in carcere Destini Incrociati Roma – Novembre 2020

<http://www.teatrocarcere.it/?p=3889> – ultima consultazione: 14/01/21

Coordinamento Nazionale Teatro Carcere – Rassegne Nazionali

<http://www.teatrocarcere.it/?cat=4&paged=5> – ultima consultazione: 14/01/21

Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna

<http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/> - ultima consultazione: 13/01/21

Cordis - Risultati della ricerca dell'UE

<https://cordis.europa.eu/programme/id/ET-KALEIDOSCOPE/it> - ultima consultazione: 12/01/21

estense.com - Balamós Teatro quando il teatro non c'è più

<https://www.estense.com/?p=849000> – ultima consultazione: 07/03/21

Gazzetta Ufficiale, Costituzione della Repubblica Italiana

<https://www.gazzettaufficiale.it/dettaglio/codici/costituzione> - ultima consultazione: 20/06/20

Gazzetta Ufficiale, Decreto del Presidente della Repubblica del 30 giugno 2000, n. 230

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2000/08/22/000G0283/sg> - ultima consultazione: 30/06/20

Gazzetta Ufficiale, Decreto legislativo 2 ottobre 2018, n. 121
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2018/10/26/18G00147/sg> – ultima consultazione:
14/07/20

Gazzetta Ufficiale, Legge 10 ottobre 1986, n. 663
https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1986-10-16&atto.codiceRedazionale=086U0663&elenco30giorni=false– ultima consultazione:
22/06/20

Gazzetta Ufficiale – Legge 15 dicembre 1990, n. 395
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1990/12/27/090G0421/sg> - ultima consultazione:
14/07/20

Gazzetta Ufficiale – Legge 26 luglio 1975, n. 354
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/08/09/075U0354/sg> – ultima consultazione:
04/01/21

Giolli Cooperativa Sociale
https://www.giollicoop.it/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=219&Itemid=101 – ultima consultazione: 11/03/21

Giornata mondiale del teatro
<http://www.giornatamondialedelteatro.it/> - ultima consultazione: 14/01/21

Gruppo Coges don Milani Mestre
<https://www.cogesdonmilani.it/coges/> - ultima consultazione: 31/12/20

Internazionale a Ferrara
<https://www.internazionale.it/festival> - ultima consultazione: 13/03/21

la Repubblica – “Il mio Godot. Da San Quentin a Beckett.”

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/11/04/il-mio-godot-da-san-quentin-beckett.html> - ultima consultazione: 07/01/21

Le due città. Raccontare il carcere – Teatro e passione

<https://www.polizia-penitenziaria.it/index.php/544-archivio/2007/aprile-2007/1167-teatro-e-passione-1167> - ultima consultazione: 07/01/21

Listone Magazine – La storia di Balamós Teatro

<https://www.listonemag.it/2013/04/15/la-storia-di-balamos-teatro/> - ultima consultazione: 07/03/21

Manuale operativo. Sistema Informativo Nazionale Dipendenze, Ministero della Salute, Roma, 2017

http://www.salute.gov.it/imgs/C_17_pagineAree_3001_listaFile_itemName_16_file.pdf - ultima consultazione: 22/03/21

MiBACT - Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo

<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/news-isituzionali/229-soppressione-eti-ente-teatrale-italiano> – ultima consultazione: 14/07/20

Ministero della Giustizia – Attività trattamentali, anno 2019

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2&facetNode_2=0_2_6&contentId=SST283970&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 11/01/21

Ministero della Giustizia - Circolare 9 ottobre 2003 – Le aree educative degli istituti

[https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_8_1.wp?facetNode_1=3_1_6&facetNode_3=1_1\(200310\)&facetNode_2=1_1\(2003\)&previousPage=mg_1_8&contentId=SDC31284](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_8_1.wp?facetNode_1=3_1_6&facetNode_3=1_1(200310)&facetNode_2=1_1(2003)&previousPage=mg_1_8&contentId=SDC31284) – ultima consultazione: 04/01/21

Ministero della Giustizia - Detenuti italiani e stranieri presenti e capienze per istituto – 31 dicembre 2010

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2_7&facetNode_2=0_2_7_0&facetNode_3=1_5_2&contentId=SST604969&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 13/07/20

Ministero della Giustizia - Detenuti italiani e stranieri presenti e capienze per istituto - aggiornamento al 30 giugno 2020

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?contentId=SST281553&previousPage=mg_1_14 – ultima consultazione: 14/07/20

Ministero della Giustizia, Istituto Superiore di Studi Penitenziari

<http://sspa.it/www.sspa.it/wp-content/uploads/2013/05/15-ISSP-Istituto-Superiore-Studi-Penitenziari-NW.pdf> -ultima consultazione: 14/01/21

Ministero della Giustizia - Ordinamento penitenziario minorile

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_5_4.page – ultima consultazione 14/07/20

Ministero della Giustizia - Protocollo d'Intesa tra il Teatro Stabile del Veneto, l'associazione culturale Balamòs e la Casa circondariale di S.Maria Maggiore di Venezia - 13 febbraio 2013

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_7_1.page?facetNode_1=2_7&facetNode_2=0_2&contentId=SCA917614&previousPage=mg_1_7 – ultima consultazione: 13/03/21

Ministero della Giustizia – Pubblicazioni, studi, ricerche

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.page?facetNode_1=1_2%282013%29&facetNode_2=1_2%28201312%29&facetNode_3=4_48&facetNode_4=0_2_25&facetNode_5=0_2&contentId=SPS984664&facetNode_6=1_2%2820131230%29&previousPage=mg_1_12 – ultima consultazione: 13/03/21

Ministero della Giustizia – Schede trasparenza istituti penitenziari

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_2.page - ultima consultazione: 10/01/21

Ministero della Giustizia - Sentenza della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo dell'8 gennaio 2013

[https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2\(2013\)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.wp?facetNode_1=1_2(2013)&facetNode_2=0_8_1_85&previousPage=mg_1_20&contentId=SDU810042) – ultima consultazione: 13/07/20

Ministero della Giustizia – Venezia Giudecca, Casa di reclusione femminile

https://www.giustizia.it/giustizia/it/dettaglio_scheda.page?s=MII181847 – ultima consultazione: 13/03/21

Ministero della Giustizia – Venezia Santa Maria Maggiore

https://www.giustizia.it/giustizia/it/dettaglio_scheda.page?s=MII181863 – ultima consultazione: 11/03/21

Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Spettacolo e solidarietà: un accordo tra i Ministeri per i Beni Culturali e della Giustizia

<https://www.beniculturali.it/comunicato/spettacolo-e-solidarieta-un-accordo-tra-i-ministeri-per-i-beni-culturali-e-della-giustizia#contenuto> – ultima consultazione: 13/01/21

Protocollo d'intesa sull'attività di Teatro in Carcere, per minori sottoposti a misure penali e soggetti in misura alternativa e sanzioni di Comunità

<http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/wp-content/uploads/2019/12/NuovoProtocollo-Coordinamento-Teatro-Carcere-ER-1.pdf> – ultima consultazione: 22/03/21

Protocollo di intesa tra il Ministero della Giustizia e la Regione del Veneto, 8 aprile 2003

<http://repository.regione.veneto.it/banca%20dati/atti%20e%20normativa%20nazionale/protocollo%208%20aprile%202003.pdf> – ultima consultazione: 06/03/21

Regione Toscana – Teatro

<https://www.regione.toscana.it/-/teatro-in-carcere> - ultima consultazione: 12/01/21

Social Community Theatre Centre – Italian Cultural Heritage for Human Development

<http://www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/sopra-60-la-vita-che-dura/>

ultima consultazione 28/05/20

Sopra 60

<http://www.sopra60.it/lebloomersclub> - ultima consultazione 28/05/20

Tam teatromusica – Biografia

<http://www.tamteatromusica.it/biografia> - ultima consultazione: 17/01/21

Tam teatromusica – Teatrocarcere

<http://www.tamteatromusica.it/progetto/teatrocarcere> – ultima consultazione: 16/01/21

Teatri di Bari – Kismet

<http://www.teatridibari.it/kismet/> - ultima consultazione: 17/01/21

Teatro Aenigma – Direttore Artistico

<https://www.teatroaenigma.it/direttore-artistico> - ultima consultazione: 14/01/21

Teatro del Pratello

<https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello> - ultima consultazione: 17/01/21

Teatro del Pratello – Esperimento di teatro alla Dozza

[https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/esperimento-di-teatro-alla-](https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/esperimento-di-teatro-alla-dozza)

[dozza](https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/esperimento-di-teatro-alla-dozza) - ultima consultazione: 17/01/21

Teatro del Pratello – Saran rose e fioriranno/IPM femminile di Pontremoli

[https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/saran-rose-e-fioriranno-ipm-](https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/saran-rose-e-fioriranno-ipm-femminile-di-pontremoli)

[femminile-di-pontremoli](https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere/saran-rose-e-fioriranno-ipm-femminile-di-pontremoli) - ultima consultazione: 17/01/21

Teatro del Pratello – Teatro carcere

<https://teatrodelpratello.it/teatro-del-pratello/teatro-carcere> - ultima consultazione:
17/01/21

Teatro e Carcere in Europa

<http://www.teatroecarcere.net/progetto.htm> - ultima consultazione: 13/01/21

Unione Sindacale di Base

<https://veneto.usb.it/leggi-notizia/chiusura-casa-circondariale-della-giudecca-venezia-ex-sat.html> - ultima consultazione: 02/01/21

Vimeo.com, Balamós Teatro

<https://vimeo.com/balamosteatro> - ultima consultazione: 22/03/21

You Tube Italia, Teatro Aenigma

<https://www.youtube.com/watch?v=ZVEOjob5Tug&t=5082s> – ultima consultazione:
29/03/21

Ringraziamenti

Giunta al termine del mio percorso universitario ci tengo a ringraziare chi mi ha accompagnata nel corso di questi anni e coloro che hanno permesso la realizzazione di questa tesi.

Grazie al Prof. Federico Pupo per l'interesse dimostrato verso questa tesi fin dal principio e per avermi seguita ed incoraggiata durante tutto il percorso di ricerca e di scrittura con entusiasmo ed estrema disponibilità.

Grazie a Michalis Traitsis per aver accettato di collaborare e per avermi permesso di approfondire quanto svolto dalla sua associazione. Grazie per il prezioso materiale messo a disposizione e per aver dedicato tempo a raccontarmi dettagli ed aneddoti del progetto *"Passi Sospesi"*.

Grazie a Don Antonio per la testimonianza di quanto svolto presso Rebibbia.

Grazie a mia mamma, che mi guida e sostiene in ogni scelta, anche quando queste mi portano lontano da casa. Grazie a mia nonna per essere stata sempre così attenta e preoccupata per il buon esito dei miei esami. Grazie a Gioele perché da tre anni riempie di sorrisi e spensieratezza la mia vita.

Grazie alle coinquiline di Casa Muneghe e ad Anna per i momenti passati "in famiglia".

Grazie a Luisa, Alessandra, Paola ed Enrico che, oltre ad essere stati dei colleghi di lavoro meravigliosi, si sono rivelati amici speciali ed insostituibili.

Grazie a Silvia, sempre presente.

Grazie a Nancy per la sua capacità di infondere gioia, anche di prima mattina, e per avermi insegnato a non avere paura.

Grazie a Brunilde, amica di una vita che sono contenta di non avere perso. Grazie per essere un punto fermo.

Grazie a Noemi per farmi sentire ogni volta a casa e per aver portato luce nella mia vita.