

Incontro Europeo di Teatro e Carcere

Padova, dal 9 al 13 dicembre 1999



Lavori

- Diario di lavoro, di Giuseppe Mosconi
- Profilo del Tam Teatromusica
- L'incontro...
- Mosaico di visioni e pensieri
- Incontro con le istituzioni
- Conclusioni

Partecipanti

- Tam Teatromusica
- A.I.E.T.
- Teatro Universitario di Barcellona
- Unter Wasser Fliegen di Wuppertal
- Voix Polyphoniques
- Teatro Massalia

Diario di lavoro di Giuseppe Mosconi (Professore di sociologia giuridica dell'Università di Padova)

9 dicembre 1999 (mattina)

In cerchio non ci si limita ai nomi di presentazione. Michele ha accolto tutti con il suo semplice invito. E i passi attraversano lo spazio, le mani si stringono, due a due... Ricard, Joana, Pedro, Brigitte, Marie José, Kordula, Pierangela, Michele, Antonio, Samir, Angelo, Mohamed, Zlatomir... Inchini, strette di mano, ammiccanti ironie. È già spettacolo. Ognuno ha il suo carattere e la sua vita alle spalle e presente. In piedi, pochi passi, ritorno. Li racconta nel gesto, nel suono del nome. Il gioco c'è già, condiviso nel divertimento, nel riconoscere che la situazione è già comune. E sottile è il limite tra chi guarda e chi dovrebbe farsi vedere. Niente è fuori scena, ma la scena ancora non c'è, o non ci sarà mai. Piuttosto è l'intreccio di atmosfere diverse, di luoghi lontani, di diverse attese. Un intrigo allo stato nascente, contaminazione di diverse energie. Eppure chi viene da dentro, anche se i corpi si toccano, i gesti si intrecciano, sembra muoversi in uno spazio più suo, da cui, almeno per il momento, appare difficile uscire. Ma c'è una grande immedesimazione: impegno, divertimento, tecnica, gioco, esperienza, racconto, esibizione. I termini della situazione sono già tutti presenti, di volta in volta emergenti e nascosti. Ricard e Pedro iniziano con una piccola storia, che fanno ripetere a tutti, una sequenza di gesti e situazioni, ripetuta più volte, con diverse accentuazioni. Prima un viaggio in autobus, un giornale, un capitolombolo; poi un incidente, un poliziotto, un litigio. Allusioni al "dentro", ironie e autoironie, morali rovesciate e rovesciamento di ruoli sono la trama delle azioni che si snodano a salti, incursioni sceniche di singoli, ognuno con la sua voce e la sua storia, qualche raptus protagonista, ma anche docile gara, e gioco collettivo.

9 dicembre 1999 (pomeriggio)

Nel pomeriggio i laboratori crescono. Brigitte insegna un canto a canoni, una nenia africana, quasi un sogno ipnotico. L'intreccio melodico è assai complicato e stenta a decollare, ma poi è un cullarsi di tutti, ed è a finire che diventa difficile. Quando le fiammelle sembrano spegnersi, di riaccendono da un'altra parte del cerchio, e l'onda continua. Ricard dice il ritmo al tamburo, e invita i corpi a cambiare, seguendolo. Posture e gesti che si svolgono ad ogni colpo, immobili statue cangianti. Piedi, braccia, mani, parti si affrontano, si scontrano, poi è un unico corpo tentacolare, un respiro ritmico, pieno, fermo, intricato. Le marionette di Marie Jo sono di gomma piuma e hanno la testa quadrata; sono uscite dalle forbici, dalle mani e dai pensieri. Ognuna ha qualcosa da dire, la voglia di dire. A fronte delle altre, ancora gara tranquilla e senza sforzo. Qualcosa passa in alto, e tutte, sedute al tavolo, hanno gli occhi in su, aperti e lenti lungo la parabola, fino a che declina. Le forme rigide e tozze sono leggere, ed è l'incanto della prima volta. Più che spettacolo, dunque, il laboratorio è un'affluenza di sollecitazioni, di allusioni, di possibili spunti, di frammenti che potrebbero crescere e amalgamarsi. Fantasia e tecnica, creatività suscitata, ma anche consapevole e piena di imprevisti. Diverse possibili trame, che restano sospese. Forse il poco pubblico degli "addetti" presente è lasciato un po' a lato, e non avrebbe molto senso che a giocare con i "professionali" siano solo loro, i "detenuti", quasi che in quanto tali siano legittimati a farlo, e a lasciarsi guardare. Eppure il modo in cui intervengono in questo spazio,

occupandolo, non può che essere loro. Qui si può liberamente intervenire, dire la propria, non essere nient'altro che ciò che si sta facendo, ed essere riconosciuti ed approvati per questo. È una ridefinizione di sé che passa attraverso la creazione di un contesto mai prima definito e attraversato, in cui il mondo degli "altri" non può che essere coinvolto con aspettative e immagini diverse. Attraversare questo spazio diventa Quasi euforia, e semplicità di farsi riconoscere per ciò che semplicemente si è, e si è sempre stati, da molto tempo prima. Normalità come normalità del gioco e dell'infanzia. La rigidità dell'ambiente carcerario; il vuoto pesante delle etichette sociali; la sofferente ricchezza della conoscenza di sé; la voglia di raccontarsi, senza definizioni; il deserto incerto e incomprensibile dei "normali"; un incontro aspettato e cercato come tale, senza sovrapposizioni e recitazioni, proprio perché si "recita". Una diversa percezione del tempo e dello spazio in cui si agisce, e ci si ritrova. Questo ed altre cose si scontrano e si trovano su questa scena, anche spazio di verifica e di riconoscenza. L'espressione diviene così immediata, con qualche vena di protagonismo compiaciuto; ma è anche rimando di reciproche energie che si versano in energia collettiva. Questi e altri motivi si esprimono più o meno esplicitamente nel giro di opinioni e parole che chiude la giornata. E resta sospesa la domanda se dal gioco e dall'espressività si passerà alla struttura delle tecniche, o se quelle sono già superate e ridefinite in qualcosa di più intenso e profondo, che non si è ancora mostrato.

10 dicembre 1999 (mattina)

La situazione si sposta "dentro". Passati i metaldetector, i cancelli, gli antiproiettile, le guardiole, il lungo corridoio, che le belle riproduzioni affrescate hanno trasformato in improbabile galleria d'arte moderna, nella sala grigia a gradini l'atmosfera è quasi di festa. Una gradita rottura, evidentemente, dei rituali quotidiani.

Pura evasione, o maggiore consapevolezza critica sul contesto e le sue carenze? Forse niente che rientri in queste schematizzazioni. Semplice festa per qualcosa di nuovo, per il lavoro fatto da "alcuni di noi", che si preparano a presentarlo "fuori", un 0' di euforia per la sorpresa delle "presenze internazionali". Partono i video sui laboratori degli ospiti. Kordula presenta vari lavori in diverse situazioni di disagio, in cui il un'iniziativa realizzata a San Vittore: la scena è un gran carnevale che travolge, nel caleidoscopio coloratissimo, a tratti grottesco, delle maschere, ogni differenza tra dentro e fuori; molteplicità che fluisce nell'indistinto della comunanza, vissuta, nelle parole dei protagonisti, come gioco inaspettato e liberatorio. Barcellona presenta un lavoro su un testo di Cervantes, di impostazione classica, difficile da seguire nel concitato ritmo dell'idioma. Eppure si coglie il grande impegno, la grande tensione emotiva ed espressiva, tutto quello che ciò può voler dire per il contesto in cui l'esperienza si svolge. La discussione che segue è particolarmente concentrata sulle motivazioni del lavoro teatrale in carcere, sui problemi e le difficoltà che si incontrano, sulle situazioni che si creano, su come si possono ottenere e gestire certi spazi. Ma più che i discorsi che si intrecciano, a tenere il campo è soprattutto la comunicazione non verbale, la tensione della curiosità e della situazione nuova.

10 dicembre 1999 (pomeriggio)

Ripartono i laboratori, sperimentati il giorno prima alle Maddalene. C'era da aspettarselo. L'energia è assai diversa, come sempre "dentro". La nenia africana, a canoni, stenta meno ad amalgamarsi, si fa corale. Le voci, i rimandi, da un lato all'altro della scalinata, da uno spazio a un altro di chi ci sta seduto, sembrano per un attimo dissipare il grigio delle pareti, dissolvere la monotonia delle ore chiuse. Di tanto in tanto

qualcuno si fa piccolo direttore del suo gruppo, riporta gli altri ad unità, spinge a continuare quando le voci si attenuano. L'atmosfera è fusionale, un tenue rimando di compiacimenti, per l'effetto sonoro, ma un senso di appartenere, che acquieta; e una sottile vena di sogno e di nostalgia, che ognuno riempie come vuole e sa. L'intreccio di corpi a ritmo, di Ricard, è più misurato, preciso, e insieme più energico. Più persone si coinvolgono, e non serve avere già esperienze di animazione e di laboratorio, per rendersi conto di essere presi nel vortice dell'energia tentacolare che muove il grande polipo addormentato.

Le teste quadrate di gommapiuma di Marie Jo escono da una gara a chi le fa più strane, con la faccia più viva ed invadente. A parte i piccoli discorsi e scambi, le gag individuali estemporanee, l'azione collettiva è attesa e meraviglia compiaciuta di un'evoluzione possibile che non verrà, al di là degli occhi al soffitto. Chi non ha la marionetta, se la fa con un fazzoletto annodato, come nel più primordiale dei teatrini infantili occhi estatici, bocche socchiuse, braccia a penzolini. Tornano i primi giochi candidi, l'infanzia, la meraviglia per il dono, la voglia di dare, di avere affetto, la fratellanza. E se ad essere incarcerati fossero i sogni mai capiti?

11 dicembre 1999 (mattina)

Dopo due giorni di viaggio tra performances ed azioni è il momento di parlare un po'. Gli ospiti parlano del loro lavoro, delle loro idee ed esperienze sul teatro in carcere. Escono le prime domande, le prime linee di ricerca. Innanzitutto la ricerca di un'armonia tra istintività, fantasia, affettività e acquisizione di tecniche e di strutture, come mezzi di crescita di espressività e, insieme, di conoscenza di sé. Dal gioco all'esperienza, dall'espressione istintiva all'esperienza tecnica e alla consapevolezza critica, come ritorno più intenso e cosciente alla dimensione emotiva. Ma questi, che sono gli elementi essenziali di qualsiasi esperienza teatrale, e, più in generale, artistica, come si caratterizzano in carcere? Se gli attori non fossero detenuti, sarebbero allo stesso modo aperti all'esperienza teatrale? E l'energia che i loro lavori in genere esprimono, la particolare dimensione che viene a crearsi con le loro performances sarebbe la stessa? E l'esperienza teatrale in che rapporto si pone con la precedente esperienza del soggetto, quali riflessi può portare sulla consapevolezza della stessa? Quali continuità, quali rotture? Questi e altri interrogativi sono sottesi nel dialogo che si sviluppa. Più di qualcuno sottolinea il fatto che, a suo parere, l'esperienza di teatro in carcere è unica, tanto da costituire un particolare genere teatrale, che molti addetti ai lavori potrebbero avere interesse ad attraversare. Il Pinocchio, che si esibirà in serata, non sarebbe la stessa cosa se a recitarlo fossero attori comuni. Ma altri interrogativi restano sospesi. Essi rimandano comunque alla narrazione dell'esperienza personale. A fare teatro si impara qualcosa di nuovo, di unico, di decisamente significativo; ci si sente parte di un gruppo in cui si è uguali e solidali, e in cui ci si sente riconosciuti per le proprie capacità e caratteri, anche se i motivi che portano a coinvolgersi sono qualcosa di più profondo. Un'occasione unica per conoscersi, in un modo e in un contesto tali per cui altrimenti non sarebbe possibile. E così, "nel fango si scoprono le pepite d'oro". Certo le motivazioni potrebbero essere molte, a diversi livelli: riempire in modo piacevole un tempo che non passa mai, dimostrare di "partecipare all'opera di rieducazione", ai fini dell'ottenimento dei vari benefici; fare comunque un'esperienza diversa dal solito; migliorare complessivamente la propria situazione interna. Ma a fronte di questa serie di motivazioni meno "nobili", quella che appare emergere con più decisione è la ricerca su se stessi, il superamento dei propri blocchi emotivi ed espressivi, l'acquisizione della capacità di comunicare. E se ciò è utile a tutti, si può ben capire quale importanza questi aspetti rivestano per chi si trova in una situazione tale per cui, alle deprivazioni

interne si aggiungono deprivazioni e rigidità esterne. Ma a sviluppare queste implicazioni di tipo personale ed esistenziale si pongono questioni più di tipo, in senso ampio, politico. In carcere il teatro sveglia o addormenta? Rende il soggetto più adattato ad una realtà che gli risulta più sopportabile, o lo rende più libero e critico rispetto ad una realtà che appare meno accettabile? Può il teatro svolgere o supportare quella funzione rieducativa, che il carcere di per sé non riesce ad attuare? E può il teatro mutare la funzione del carcere da puramente repressiva a pedagogica? Ma, ancora una volta, ammesso che ciò avvenga, di che pedagogia si tratta? Quella di un cambiamento di personalità che induce ad una più adeguata accettazione delle regole sociali, o quella di una visione più consapevole e critica di sé e dei rapporti sociali, che rende la realtà meno accettabile? Dunque maturazione di sé in che senso? Davvero non pareva così immediato che al gioco, alla comunicazione espressiva, all'arte si associassero gli interrogativi di fondo sull'esistenza del carcere, della pena, della loro stessa natura e funzione. Ma in carcere la situazione è tale, che nulla può restare asettico e incontaminato. Certo a volte il teatro appare produrre una sfera a sé, di totale estraneazione, come se potere e repressività non esistessero più, allontanati e rimossi dalla seduzione del gioco. Ma il problema si ripresenta in termini più ampi, riproponendo il cuore stesso del conflitto tra istintività e organizzazione sociale. Qualcuno ricorda che la stessa danza che si è provata in carcere, la si è fatta per le strade di Bogotá, dove ammazzano i bambini di strada. Non è solo una metafora del padre di tutti i conflitti, quello tra violenza e amore; qui viene messo davvero il dito nella piaga. È in questione la capacità che la società ha di riconoscere e accettare la sfera emotiva, istintuale ed espressiva. Così quelle negazioni e quei disconoscimenti che stavano all'origine di molte "carriere devianti" si ripresentano all'ex- detenuto aspirante attore, quando del teatro vorrebbe fare una ragione di vita e un mezzo di sostentamento. Il "fuori" non accetta e non riconosce la creatività appresa. La stessa, agita al di fuori delle "carriere artistiche", non ha credito sociale e potere di scambio. Forse sarebbe necessario un mutamento troppo radicale di modelli relazionali e di logiche e riferimenti culturali e produttivi, perché il sistema di rapporti dentro cui la devianza si è definita diventi permeabile alla reintegrazione. Così la "caricatura carcere" rimanda al suo vero sembiante, la società in quanto tale. L'intuizione di questa dimensione del problema rivela i termini di un paradosso, possibile fonte di ambiguità. Se la creatività e la tecnica del teatro-carcere hanno bisogno di uno spazio libero di riconoscimento e di rivalutazione per facilitare la risocializzazione, questo non può che essere connesso a qualche forma di istituzionalizzazione. La questione non è certo nuova; essa ripropone i termini problematici della riconoscibilità e della tutela istituzionale della creatività, dell'arte non istituzionale e delle forme culturali alternative; il pericolo che, negli spazi definiti dalle maglie del patrocinio istituzionale tutto questo venga condizionato e snaturato, se non addirittura strumentalizzato. Eppure non manca l'impressione che la definizione del problema in questi termini riproponga qualcosa di arcaico e di schematico, a sua volta irrigidito nei termini di una cultura critica, per quanto in altri termini, istituzionalizzata. Una via d'uscita può presentarsi nella diversa articolazione delle definizioni e delle analisi, ad esempio non assumendo il termine "istituzione", come un tutt'uno strutturalmente omogeneo, ma come una dimensione articolata a diversi livelli. Essa può abbracciare l'intera organizzazione sociale, così come può riferirsi alle istituzioni strutturalmente preposte al controllo sociale e alla gestione della devianza. Ma può anche riferirsi ai settori istituzionali di tipo assistenziale, deputati alla tutela, oppure all'incentivazione e al sostegno; alla rete informale della solidarietà sociale, più o meno istituzionalizzata, e, più in genere, della socialità; così come può arrivare a coinvolgere la sfera soggettiva, l'atteggiamento più o meno conformista, innovatore o critico del singolo. Nella tensione tra questi diversi livelli si possono giocare

tutte le dialettiche, i tentativi, le ridefinizioni, più o meno provvisorie, possibili. Questo approccio che non può che indurre la consapevolezza che il lavoro di teatro-carcere si pone su una frontiera assai difficile, tra conservazione e cambiamento, tra provocazione e possibile strumentalizzazione, tra movimento e istituzione, termini che di per sé vanno decisamente ad ampliare la embrionale tensione tra istintività, creatività e tecnica professionale, presente nel nucleo più essenziale di questa esperienza. Sono questi gli aspetti che si annodano più o meno esplicitamente attorno alla proposta più definita cui il dibattito porta: una scuola di teatro, connessa al lavoro di teatro-carcere. Essa può essere utile per catalizzare investimenti, committenze e finanziamenti, ponendosi come strumento stabile di professionalizzazione e di definizione di possibili sbocchi occupazionali. Ma, per non ridursi ad asfittica articolazione istituzionale, essa va pensata, come dice qualcuno, come una scuola-non scuola, come una libera scuola di arti e mestieri, aperta a contributi esterni, innovazioni e verifiche, in un libero scambio interno-esterno, e con attitudini propositive e contrattuali.

11 dicembre 1999 (pomeriggio)

Questi aspetti ed elementi di riflessione, già tutti più o meno esplicitamente presenti nell'incontro del mattino, si sono proposti in forma più decisamente esplicita ed approfondita nella tavola rotonda del pomeriggio.

Giuliano Scabia, scrittore, ha preso spunto dal recente libro di R. Curcio (*La soglia*) per sottolineare come il problema si ponga sul sottile limite, non univocamente descrivibile, tra dentro e fuori. È il soggetto che deve porsi la scelta tra i due ambiti, individuando il suo riferimento principale, il suo privilegiato luogo di osservazione, dal quale non allontanarsi. Il passaggio dall'una all'altra direzione costituisce comunque una sorta di iniziazione; il superamento della soglia una specie di parto. Ma la soglia così intesa rimanda a qualcosa di più sostanziale. Il limite tra l'accettabile e il non accettabile nel rapporto tra istintività ed istituzioni diventa così un fatto puramente soggettivo, una scelta di vita che nasce dalla consapevolezza dell'ambito in cui ci si muove, delle sue caratteristiche e potenzialità. Ciò ripropone la questione del limite oltre il quale non c'è più rapporto tra istintività creativa e non, ed istituzioni. Oltre ad esso si rischia di perdere ogni visibilità, che costituisce il motivo principale del sentirsi vivi, e di sentirsi annullato a causa della costante disattenzione degli altri. Giuseppe Dell'Acqua, psichiatra del Dipartimento di Salute Mentale di Trieste, ha approfondito il tema della ricerca e della ridefinizione dell'identità. Dopo aver sottolineato come le istituzioni totali privino il singolo di ogni senso di sé e tendano a fagocitare tutto nello spazio asfittico delle loro definizioni, ha riproposto il valore del teatro come strumento per opporsi a tale logica. E non tanto perché non corra gli stessi pericoli di condizionamento di qualsiasi altra iniziativa attivata "dentro", quanto perché offre ai singoli l'opportunità di ridefinire la propria identità ed autopercezione di contro alle definizioni sociali ad essi attribuite; quelle di criminale, di delinquente, di pazzo. È questo piccolo cuneo nel sistema istituzionalizzato delle definizioni sociali, che, offrendo ai soggetti una possibilità in più di crearsi una propria identità e una propria storia, può aprire un processo dialettico dagli esiti imprevedibili. Non si tratta certo di una rivoluzione, tutti i problemi e i limiti del "dentro" e del "fuori" restano, ma si mette certamente in movimento qualcosa, che può servire a salvaguardare il soggetto rispetto a definizioni e coazioni deformanti. Ciò è ovviamente tanto più possibile, quanto più il teatro riesce ad operare in una situazione di piena autonomia. Se anche si sono fatti dei passi in avanti in questa direzione, si tratta di un cammino ancora lungo da percorrere. Angela Pianca, psicologa del Dipartimento di Salute Mentale di Trieste, ha riproposto, in questo senso, la questione dei limiti e dell'ambivalenza. Il teatro dietro le sbarre, in quanto può

servire a passare meglio il tempo e a rendere più accettabile la situazione, può avere l'affetto di rafforzarle, rendendo chi lo fa insieme eversivo e complice. Come superare tale limite? Non solo pensando ad un teatro che faciliti l'ottenimento di misure alternative e offra opportunità di reinserimento sociale, ma soprattutto sviluppando la dimensione dell'originalità e della unicità che il teatro in carcere propone. Esso è infatti destinato ad un'umanità dolente, che spesso riassume in sé la sintesi di tutte le assenze: della famiglia, della scuola, della socialità, dell'affettività, di opportunità di ogni genere. Le ristrettezze dell'ambiente carcerario non fanno che rafforzare e sintetizzare questo vuoto. Il pregio del teatro può essere allora quello di offrire uno spazio diverso, al di fuori del tempo e dello spazio penitenziario, in cui, da un lato, vengano a mutare i riferimenti in base a cui definire e percepire mancanze e frustrazioni; dall'altro si sviluppino, sul piano dell'azione istintuale, forme di compensazione emotiva ed affettiva. Resta il problema, non certo trascurabile, di raggiungere una certa qualità, in modo che i lavori siano spendibili all'esterno, così da attivare risorse economiche e credito, come risorse di risocializzazione. Immagine diversa di sé e alterità dello spazio praticato sarebbero, a questo punto, due aspetti destinati a rafforzarsi reciprocamente. È quanto sottolinea Cristina Valenti, ricercatrice del Dams di Bologna, prendendo le mosse da una considerazione sostanziale. Nelle condizioni estreme, come il carcere, il teatro riscopre i suoi elementi fondanti, quasi tornando alle sue origini, ad un nuovo "stato nascente". Chi è sottoposto a forti privazioni esprime istintivamente una irriducibilità dai tratti forti, irriducibilità degli istinti e dei corpi. Qui la libertà può rifare la sua comparsa, con una intensità emotiva ed espressiva che solo in questa situazione si può creare. Nello spazio così "liberato" dalle coazioni istituzionali, il soggetto può riprendere possesso di sé, delle sue emozioni ed anche delle sue ansie, di ciò di cui è stato spogliato e che normalmente gli viene vietato. Solo trasgredendo i ritmi e soprattutto il significato più profondo della detenzione il detenuto può farsi attore, divenendo protagonista della propria azione. Qui dunque la sintesi degli elementi portati dai precedenti due interventi, l'alterazione dei ritmi istituzionali e la ridefinizione del sé, raggiunge la sua definizione e il suo significato più pregnante. Ciò, se veramente avviene, non può che coinvolgere lo spettatore, portandolo al di fuori dei suoi pregiudizi sociali, ma anche della schematicità dei suoi riferimenti culturali in campo artistico, dei suoi pregiudizi teatrali. Vedere emarginati giudicati colpevoli, e magari pericolosi esprimersi in un linguaggio diverso, artistico e coinvolgente in modo particolare non può che alterare i propri riferimenti d'origine, imponendo nuove percezioni degli altri, dei diversi, e, quindi, di sé. Lo spettatore viene dunque coinvolto nella ridefinizione del problema. Senza nulla togliere alla profondità provocatoria di queste intuizioni e sottolineature proposte dalla studiosa, non si può trascurare come, da un lato, vi può essere il pericolo di attribuire tale potenziale e carattere a qualsiasi forma di lavoro teatrale in carcere, qualsiasi ne siano il livello e le modalità, per il solo fatto di svolgersi in questo luogo. Dall'altro come non sempre gli spettatori si mettono nelle condizioni di cogliere i reali caratteri dello spettacolo cui assistono, prevalendo gli elementi della curiosità, o della semplice fruizione ludica del linguaggio teatrale, così come precodificato in base alle aspettative correnti. L'impatto del teatro sull'altro, sul pubblico, è stato pure al centro dell'intervento di Claudio Meldolesi, docente di drammaturgia all'università di Bologna. La premessa è costituita dal quadro che si è venuto determinando nelle tecnologie della globalizzazione. Internet come completamento dell'isolamento dell'individuo nel suo rapporto solitario col mondo virtuale, scisso da qualsiasi interazione reale con i propri simili, e tale, d'altra parte, da assorbire qualsiasi aspettativa, qualsiasi prospettiva o alternativa. In questo quadro il teatro, specie quello sperimentale che nasce dalle situazioni limite, ripropone una magia antica, la stessa del gioco e della poesia: la meraviglia dell'uscita, del mondo

altro, che supera quello della natura e della quotidianità. Così il teatro può oggi uscire dallo scenario totalizzante della globalizzazione e del linguaggio virtuale, per coinvolgere lo spettatore con l'immediatezza delle espressioni e delle emozioni faccia a faccia. I reclusi scuotono i liberi ad essere sostanzialmente più liberi ed autentici; sollevano in loro domande come: dove sono; che sto facendo. Il teatro rappresenta la forma precedente alla poesia: la sospensione del linguaggio, dei gesti, che precede la sovversione della parola. Il teatro, così come nasce, è naturalmente politico. Oggi, in particolare, se è vero che politica non può essere che uscita e rottura dell'orizzonte sopra definito, costituendo il teatro il gesto del porsi fuori, del linguaggio altro, può rappresentare una nuova espressione politica. Ciò è particolarmente vero per il teatro-carcere, in quanto opera una rottura dei ruoli, un'uscita dalle definizioni sociali, tanto per i detenuti, quanto per gli spettatori. Una rottura delle costrizioni sociali tale per cui queste espressioni teatrali si pongono nel senso più sostanziale come teatro del nostro tempo. Il carattere pregnante e suggestivo di queste considerazioni implicherebbe, evidentemente, un approfondimento di diversi termini e categorie, quali individualismo, totalizzazione, istintività, politica, rottura, alterità ed altro. Ma già il fatto di sollevare questi aspetti dà l'idea della ricchezza di implicazioni che il discorso comporta.

L'intervento di Gianni Stoppelli, ex detenuto-attore, aspirante attore a tempo pieno mette il dito nella piaga di tanti discorsi e questioni che si sono sino a qui intrecciati, riportandoli su un piano di dura realtà. Per quanto alternativo e di rottura sia il teatro, è il carcere che non cambia, che mantiene intatta tutta la sua rigidità; e soprattutto non cambia il rapporto carcere - società, la sua irreversibile capacità di produrre marginalità ed esclusione. Così se il teatro in carcere dice cose forti, non riesce a dire cose più forti di questa realtà così radicata. Così se in carcere si crede di aver imparato qualcosa, fuori ci si trova a ripartire da zero, come bambini inesperti di tutto. Quel profondo che l'esperienza teatrale interna aveva rimosso con la sua intensità e seduttività riemerge con drammatica evidenza. Sono le radici della scarsità e dell'ineguaglianza a farla da padrone, producendo nuove forme di guerre tra poveri. Si rischia così di passare dalle stelle alle stalle, nel senso che tutto ciò che riguarda il (questo) teatro non trova all'esterno possibilità di riconoscimento e di sostegno. Tra queste due dimensioni il difficile è riuscire a stare nel mezzo, accettando le contraddizioni, praticando ciò che serve, da un lato, a dare sopravvivenza; dall'altro a trovare forme di contrattazione che diano la possibilità di dare spazio all'esperienza teatrale. L'obiettivo è che l'attore sia considerato come uomo, a prescindere da altre etichette differenzianti ed emarginanti.

La sera "i fratellini di legno" si muovono nello spazio attraversato dagli echi delle questioni e delle domande. L'immedesimazione appassionata degli attori, il senso del coinvolgimento intenso e comune nelle azioni, il linguaggio di appartenenza danno la sensazione di un racconto personale, particolare, che va ben al di là dei contenuti narrativi. Il continuo avvicendamento degli attori che impersonano il protagonista bene rende l'idea della dimensione collettiva che coinvolge i singoli nella comune situazione. Continuo è anche il confronto-scontro con le regole, nel quale la pedagogia collodiana ne esce sistematicamente rovesciata a vantaggio di un soggetto incerto, sofferente, recalcitrante, desiderante, che più che da esempio per la riaffermazione delle regole, ne svela la contraddittorietà, la capziosità, l'inefficacia. La soluzione finale che vuole i ragazzi in fuga, decisi a restare animali, suona a dura contestazione dell'ipocrisia del mondo dei "normali", come sguardo di sintesi del mondo in cui si vive. Il pubblico è chiamato ad interrogarsi, innanzitutto sulla realtà e sull'identità delle persone cui si trova di fronte, sul chi sono e perché lo fanno, e come lo vivono, e dove li porterà. Poi sul senso della normalità e della diversità, sui coinvolgimenti e le distanze. La conclusione improvvisa e inaspettata, le diverse vie che attori e pubblico, finita la festa, prendono, riportano agli interrogativi di fondo su cui ci si è affaticati durante il giorno.

12 dicembre 1999 (mattina)

È il momento di cercare qualche risposta. Le istituzioni ci provano. Gianvittorio Pisapia, introducendo la tavola rotonda, propone l'installazione di un teatro stabile al Circondariale, come riferimento di continuità rispetto ad una popolazione carceraria fluttuante e molto composita. A gestirlo, con funzioni di supervisione e di orientamento, dovrebbe essere un gruppo di lavoro composto dagli esponenti delle principali istituzioni interessate. Tra le varie finalità da approfondire e realizzare, anche quella, non secondaria, di agganciare all'attività teatrale possibili sbocchi lavorativi. A partire da questa proposta i pareri e le indicazioni si confrontano, mantenendosi, per la verità, principalmente sul piano tecnico e organizzativo. Ben poche tracce è dato ritrovare degli interrogativi del giorno prima. Il mondo delle istituzioni elabora altre visioni, altri linguaggi.

Solo Chiara Ghetti, direttrice del Servizio Sociale Adulti di Venezia, sottolinea la grande distanza, quasi incolmabile, tra esperienza teatrale interna e la situazione che si incontra all'esterno. Anche se il teatro offre ai reclusi un'esperienza profondamente alternativa rispetto al menage della routine carceraria, la realtà esterna è molto più difficile, troppo diversa, perché quell'esperienza possa andare valorizzata e recuperata. È inevitabile il disorientamento, anche da parte di chi, (o proprio dalla parte di chi) nell'esperienza teatrale si è più coinvolto e ha dato di più. È la totalità della situazione carceraria a riflettersi nella radicale alterità della situazione esterna. Il gruppo interistituzionale avrebbe allora il compito di sintetizzare le esperienze fatte e porre in collegamento le diverse dimensioni, in modo di interpretare le distanze e ricucire possibili continuità. Tra le maggiori difficoltà, secondo il dott. Orazio Faramo, provveditore dell'amministrazione Penitenziaria del Veneto, il sovraffollamento carcerario, che non solo rende difficile il contatto coi detenuti, ma crea la necessità di continui trasferimenti, con la conseguente impossibilità di strutturare esperienze stabili di lavoro teatrale con le stesse persone. Il dott. Stefano Dragone, presidente del Tribunale di Sorveglianza di Venezia, sottolinea come, ai fini dell'ottenimento delle misure alternative, in particolare l'affidamento in prova e il lavoro all'esterno, le attività culturali possano essere poste sullo stesso piano delle attività lavorative, cosicché anche l'attività teatrale può essere ritenuta utile ai fini dell'ottenimento dei benefici. Domenico Menorello, Vicesindaco ed Assessore alle Politiche Sociali del Comune di Padova, attribuisce al teatro il compito di una sorta di mediazione culturale a sfondo pedagogico, per far apprendere ai soggetti provenienti dalle altre culture i significati, le tradizioni e le regole della nostra, ai fini di una più adeguata integrazione. Il Dott. Carmelo Cantone, direttore della Casa di Reclusione di Padova, obietta che, se è importante il confronto e lo scambio dei linguaggi e delle culture nel contenitore teatrale, bisogna evitare il rischio dell'assimilazione culturale. Il teatro poi va anche pensato come strumento di formazione professionale, ai fini del reinserimento, per cui ne deve andare anche meglio definita la fisionomia e la gestione sotto il profilo giuridico. Per questo obiettivo formativo possono essere anche utilizzati i fondi europei previsti allo scopo. Il dott. Ignazio Siracusa, Ispettore Capo per la Casa di Reclusione di Padova sottolinea altre difficoltà: la presenza, nel Penale di Padova, di oltre 400 detenuti, di almeno 10 nazionalità diverse, il che determina gravi problemi di integrazione e di convivenza, ostacolando le varie possibili attività, tra cui quella teatrale. Il frequente turn over dei detenuti del Circondariale suggerisce poi l'opportunità di attivare esperienze teatrali di breve durata, più facilmente fruibili dai singoli. La Dott.ssa Ghetti, reintervenendo, osserva come, al di là dei principi e delle buone intenzioni, sia difficile che venga attribuita all'attività teatrale la stessa dignità

di quella lavorativa, per cui è necessario rafforzarne in questo senso la fisionomia, attivando, ad esempio, delle borse -lavoro per il reinserimento teatrale. Michele Sambin, intervenendo per il Tam, richiama l'intreccio di esperienza artistica ed umana che si sviluppa nell'attività teatrale. In esso ognuno gioca la sua diversità e specificità, a fronte di quella degli altri. Ognuno, in questo scambio, elabora le sue forme di riconoscimento e di rispetto. Al di là delle definizioni normative e istituzionali, l'esperienza di teatro si costruisce sul campo, giorno per giorno. Esista o no la scuola in senso formale, bisogna fare esperienza. Provare, capire, praticare; questa è la migliore scuola. Rispetto all'apparato istituzionale si tratta di vivere ai margini, di mantenere vivo il proprio spazio. Ma anche di andare avanti, costruendo mezzi e contesti più solidi. A Gianni Stoppelli il compito di riportare ancor più decisamente alla realtà, di sollevare dubbi. A chi è utile il centro teatrale? In che senso può essere veramente utile ai detenuti? Si tratta pur sempre di un'articolazione dell'istituzione chiusa. C'è la possibilità che, essendo l'attività teatrale assimilata all'istituzione chiusa, i detenuti attori possano essere pagati? E che possibilità di continuità si può creare con l'esterno? Sono individuabili degli sbocchi occupazionali? La questione più importante è che si attivi seriamente un teatro autogestito, dopo di che si potranno definire le forme istituzionali e sviluppare le tecniche. A questo punto, considerando l'insieme degli interventi, è evidente come, al di là della diversità di culture e di esperienze dei soggetti e delle loro stesse intenzioni, si ripropongono, pur se in termini diversi, molte delle questioni discusse il giorno prima, soprattutto a proposito della capacità dello strumento teatrale di smuovere e, per quanto poco, destrutturare il contesto in cui opera, anche in vista di futuri sviluppi.

12 dicembre 1999 (pomeriggio)

È il momento di trarre le conclusioni di tutto questo. Ci ritroviamo in cerchio, attori, "fuori" ancora per qualche ora, ospiti, esperti, organizzatori, qualche irriducibile del pubblico. Chi scrive, incaricato di introdurre, cerca di schematizzare per punti.

A) Spontaneità e tecnica: livelli diversi e limiti.

Semplice animazione; apprendimento ed esercizio tecnico; spettacolo vero e proprio. Concettualmente si tratta di tre diversi livelli dell'itinerario che porta dalla formazione alla professionalità. Ma quando si passa da un livello ad un altro? E non potrebbe anche la sola dimensione dell'apprendimento comportare situazioni spettacolari? Qual'è il senso di queste definizioni? Esso va confrontato con altri aspetti: la presenza comunque di una forte espressività, l'immedesimazione totale in ciò che si fa, come un'esperienza diversa, particolarmente importante, nella propria situazione di vita; l'affetto e la solidarietà che nascono tra chi fa teatro, come effetto della condivisione che si crea tra chi vive un'esperienza che solo chi ne condivide il contesto e i retroscena può capire; lo stupore quasi ingenuo ed innocente, di veder nascere e vivere qualcosa di totalmente altro rispetto allo schematismo delle situazioni più note; qualcosa che riporta alle sensazioni, ferite e rimosse, dell'infanzia. Indipendentemente dal livello tecnico e professionale raggiunto, questa sfera affettiva e culturale vive nel teatro di carcere, costruendo una doppia negazione. Quella contro gli stereotipi negativi che riguardano i mondi della devianza penale e del carcere; quella contro un modello esterno di benessere e di consumo, che esclude qualsiasi momento di soggettività e di creatività informale e diretta. Tutto ciò muta in parte il senso e i termini delle suddette definizioni, ridimensionandole in un ambito più pregnante di significati.

B) Ambivalenze ed ambiguità.

Le questioni sottese al punto a) trovano una possibilità di approfondimento se si pongono in relazione ad un altro ambito di possibili ambiguità che caratterizzano il lavoro di

teatro in carcere. Tra conservazione e cambiamento; tra capacità di provocazione e pericolo di strumentalizzazione. Esse possono presentarsi a diversi livelli: verso se stessi, nei termini della percezione di sé: quanto, anche in virtù dell'esperienza teatrale, ci si sente innocenti, interi, diversi dalle definizioni sociali attribuite. Verso i propri compagni di carcere: quanto ci si sente e si appare dei privilegiati, che hanno avuto la fortuna di essere stati ammessi ad un'esperienza unica, o quanto si arriva ad esprimere, attraverso il linguaggio teatrale, l'esperienza degli altri, divenendo tramite di una nuova presa di coscienza di sé. Verso le istituzioni interne: quanto si è semplicemente dei soggetti premiati e più affidabili, o dei portavoce più espliciti ed efficaci dei disconoscimenti e delle frustrazioni che riguardano la condizione di tutti. Verso gli altri fuori: quanto si riesce ad affermare in modo autentico la propria soggettività ed esperienza, contro e al di fuori delle aspettative più stereotipate, o quanto si costituisce semplice oggetto di curiosità, espediente riparatorio dei sensi di colpa collettivi, per aver accettato il carcere, di cui l'attore diventa espressione. Verso la società e le istituzioni esterne: quanto si riesce a saldare al proprio lavoro una prospettiva reale di cambiamento dell'ambito applicativo e delle funzioni del carcere, del rapporto carcere-società, o quanto si rientra semplicemente nell'organigramma dei dispositivi di rieducazione e di reinserimento sociale. Ora è plausibile pensare che, più cresce la consapevolezza di queste alternative, più gli strumenti tecnici tenderanno a crescere e affinarsi, per riuscire a dire le cose più coerenti e puntuali, con il linguaggio più appropriato, nei contesti più opportuni. Tutto ciò si traduce sul piano dell'esperienza e della percezione soggettiva.

Il teatro come semplice evasione e sedativo, o come mezzo di conflitto e cambiamento? Ancora una volta la capacità di mettere in crisi le definizioni sociali, di costruire diversamente le questioni sociali, politiche ed economiche in cui trova spazio la propria condizione, di cambiare la percezione di sé e della propria esperienza costituiscono il terreno di verifica per sciogliere l'alternativa.

C) Le motivazioni soggettive.

È in rapporto a queste prospettive che acquisisce una particolare rilevanza l'ambito delle diverse motivazioni soggettive, più sopra descritte. Passatempo e sfogo, ricerca di evasione, miglioramento delle condizioni di vita, credito per l'ottenimento dei benefici, rilegittimazione-affermazione di sé, ricerca personale, culturale o esistenziale. Queste possibilità riflettono significati e orientamenti diversi sulle alternative ora richiamate, di volta in volta spingendo verso diverse soluzioni, facilmente intuibili.

D) Il rapporto con le istituzioni.

Anche in questo caso, nell'ottica del superamento di alternative e rigidità pregiudiziali, è stato ripreso il discorso del riconoscimento dei diversi livelli istituzionali e delle loro articolazioni, sapendo distinguere tra istanze e forme conservative e di controllo, e, d'altra parte, solidaristiche e promozionali, così da interagire con le stesse in modo adeguato alle strategie di sviluppo e di affermazione dell'esperienza teatrale.

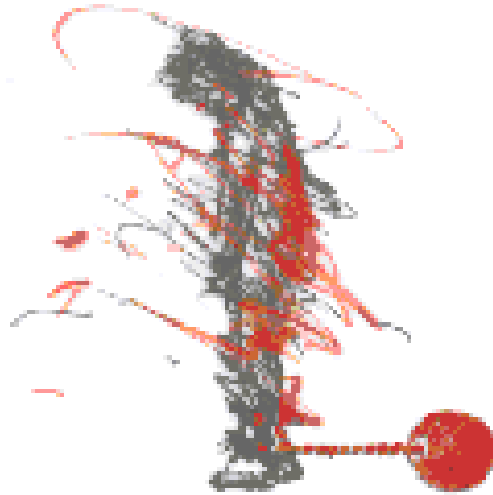
E) Il rapporto interno/esterno.

È qui intuibile il sovrapporsi di una serie complessa di diversi livelli e riferimenti. Innanzitutto l'interno, inteso come capacità di riflessione e di comunicazione sul senso della propria esperienza, sulla capacità di descriverla e di interpretarla, di recuperare comunque il senso della propria storia, con un'adeguata scelta di riferimenti interpretativi, tanto più adeguati, quanto più riusciranno a sommuovere l'alternativa tra colpa e non colpa, giusto e sbagliato, bene e male, quantomeno definiti in termini stereotipati. L'esterno come spazio dell'affermazione dei diritti al riconoscimento di sé e alla reintegrabilità sociale. Ciò significa anche spazio per il riconoscimento e il sostegno della dimensione creativa, intesa anche come approfondimento e maggior conoscenza della propria esperienza, oltre che promozione degli spazi di affermazione e

di tutela della creatività in genere, nell'organizzazione sociale. Ciò si pone anche in rapporto con la definizione di nuove professionalità e di possibili sbocchi occupazionali. L'esterno, dunque, anche come opportunità occupazionale per attività di animazione e creative. Qui gli ex-detenuti Possono portare l'originalità della loro esperienza e delle loro riflessioni, come fonte d'innovazione. Il rapporto con l'esterno implica comunque l'acquisizione di riferimenti e strumenti di interpretazione degli aspetti e dei processi che caratterizzano la realtà sociale e politica in cui l'attività teatrale si colloca, per dare ad essa il respiro che merita. L'insieme delle questioni considerate si annodano, in sintesi, attorno ad un aspetto cruciale. Quello del rapporto tra istinto e organizzazione, che costituisce la specificazione, con riferimento al problema in questione, del più generale rapporto, strutturalmente dato e inevitabile, tra individuo e società. La proposta è perciò quella di sfuggire a manicheismi o schematismi inutilmente rigidi tra essere effettivamente "contro", o inevitabilmente "con", tra essere "dentro" ed essere "fuori", ma di mantenere la dialettica aperta tra i due livelli, gestendone le diverse fasi ed articolazioni, con l'avvedutezza e la capacità critica necessaria a immaginare il teatro-carcere come un'occasione di maggiore libertà. Il dibattito successivo ha ribadito, all'interno di questo quadro sintetico, diversi elementi già emersi in precedenza, senza significativi avanzamenti, a riprova del fatto che solo una verifica degli stessi attraverso una sperimentazione progressivamente in tutti i sensi più avanzata sul campo può mutare sostanzialmente approcci e punti di vista.

Tam Teatrocarcere

notizie, realizzazioni, progetti futuri



Teatro e carcere

Teatro Carcere è essenzialmente un luogo.

Un luogo d'incontro tra realtà diverse.

Un luogo fisico e mentale di esperienze reciproche.

Un luogo in cui convergono e abitano infinite simbologie.

Cercando una figura mitica di riferimento viene da pensare al labirinto.

Ma non in quanto luogo che intrappola, che imprigiona, che occulta la creatura che si teme e che perciò è necessario nascondere. Non il luogo senza via d'uscita. Non solo.

Si tratta piuttosto della rappresentazione di un'idea che il labirinto incarna: il desiderio di ritornare alla vita dopo la morte. Per dirla in altri termini, giungere alla consapevolezza di sé dopo un attraversamento necessario che consenta però di tornare sui propri passi sani e salvi.

L'attraversamento di cui si parla è un percorso di conoscenza. Un viaggio da non fare in solitudine. Anche Teseo ha avuto bisogno di seguire un filo...

Mettere in relazione differenti esperienze, instaurare un dialogo a più voci, dare corpo alle utopie, segnare l'incontro tra arte e vita, desiderare. Questo è teatro carcere.

Siamo certi che la cultura può vivere nei luoghi più impensati e alimentarsi nelle situazioni più difficili e che il teatro, arte meno individuale delle altre in quanto prevede una creazione collettiva mettendo in moto energie di relazione, può essere una

scoperta affascinante, destabilizzante e provocatoria in un contesto in cui si è portati necessariamente al proprio tornaconto, al proprio affrancamento, alla libertà individuale per sopravvivere.

In un carcere bene non si starà mai. E sarebbe aberrante. Si può tentare di stare un po' meglio. Qualunque cosa aiuti a stare un po' meglio è necessaria. Partiamo allora dal presupposto che il teatro in carcere sia necessario a chi è dentro, ma anche a chi sta fuori e diamo al Teatro Carcere il senso di questa necessità.

Tam Teatrocarcere: curriculum attività

Nel 1992 ha inizio per il TAM un percorso di radicamento sul territorio attraverso il progetto di TEATRO CARCERE che, attuato in collaborazione con l'Amministrazione Comunale e Provinciale si realizza all'interno della Casa di Reclusione con detenuti definitivi di Padova.

L'attività, che si rinnova ogni anno, si esprime principalmente attraverso la realizzazione di un laboratorio teatrale all'interno del quale si sviluppa un lavoro scenico che porta alla creazione di uno spettacolo teatrale. Al laboratorio prende parte un gruppo di circa 30 detenuti.

I conduttori si recano in Carcere inizialmente due giorni alla settimana, nella fase finale le frequenze si intensificano.

Il gruppo di detenuti-attori rimane relativamente omogeneo nel tempo mantenendo un nucleo fisso a cui di anno in anno si aggiungono nuovi soggetti.

A conclusione del laboratorio viene realizzato ogni anno uno spettacolo teatrale, un video di documentazione e opere video autonome

Gli spettacoli sono presentati al pubblico sia all'interno, per la comunità dei detenuti che all'esterno al Teatro Maddalene.



Spettacoli realizzati

II CERCHIO NELL'ISOLA da Michel Tournier (1993)

TUTTO QUELLO CHE RIMANE spettacolo e video dalla Cappella Scrovegni di Padova (1994)

II RISO E' UN SEGNO DI FESTA (1995)

NATURA SELVATICA (1996/97)

B.B. viaggio tra le parole di un certo Bertolt Brecht (1998)

FRATELLINI DI LEGNO liberamente ispirato a *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi (1999)

Presentazioni a festival o altro

Tutti gli spettacoli sono stati presentati a Padova Teatro Maddalene e Carcere due Palazzi (1993/99)

Presenza monografica con video, laboratori e incontri alla Soffitta di Bologna D.A.M.S. (1997)

Spettacolo B.B. al Piccolo Teatro Studio Milano 3° Convegno europeo di Teatro e Carcere (1998); Spettacolo FRATELLINI DI LEGNO al Festival di Teatro di Santarcangelo (1999), primo premio Enrico Maria Salerno - edizione 2000 (miglior spettacolo di teatro carcere)

Video realizzati

Sono stati realizzati nel corso degli anni video documentazione di tutti gli spettacoli prodotti, video di fasi di lavoro laboratoriale e due opere video autonome:

VIDEOMEDIT'AZIONI 4 messaggi video ispirati agli Affreschi di Giotto per la Cappella Scrovegni, in collaborazione con Se Stessi Video (1994) e NATURA SELVATICA (1998)

Presentazione ai festival Video

TTV Video Festival di Riccione (1994) e (1998)

Festival Invideo 99- Senza Cornice- Triennale di Milano (1999)

Incontri

Nel 1994 il TAM organizza a Padova un incontro sul rapporto tra Carcere Teatro e Istituzioni.

In seguito partecipa a numerose manifestazioni a tema in diverse città e situazioni, tra cui Milano Forlì Arezzo La Spezia Torino Ferrara Bologna, dove racconta la propria esperienza.

Pubblicazioni

IL CERCHIO NELL'ISOLA ed. Comune di Padova a cura di P. Allegro (1993)

TUTTO QUELLO CHE RIMANE *Giotto Carcere Teatro* ed. Eldonejo a cura di P. Allegro (1995)

SCENA OCCIDENTE ed. Cafoscarina, Antonio Attisani pagg. 73/90 (1995)

Approfondimenti

Nel 1992 il tam teatrocarcere realizza il primo spettacolo dal titolo *Il cerchio nell'isola*. Dal '93 al '95 sviluppa il progetto Medit'Azioni, che ha visto la realizzazione di due spettacoli teatrali, *Tutto quello che rimane* (1994) e *Il riso è un segno di festa* (1995), un incontro/convegno sul rapporto fra carcere e teatro (1994), una videoinstallazione teatrale Blu di Giotto (1995), la pubblicazione di un libro Tutto quello che rimane e Medit'Azioni / 4 videomessaggi. Due laboratori, uno interno ed uno esterno, lavorano parallelamente su immagini degli affreschi di Giotto per la Cappella Scrovegni. Il materiale scenico elaborato viene selezionato e affidato alla memoria video. L'insieme delle Videomedit'Azioni è la testimonianza artistica della particolare relazione creatasi fra persone che non si sono mai incontrate in carne e ossa, ma che hanno lavorato in stretta comunanza: una relazione fatta di ascolto, sguardi, pensieri, curiosità, che dimostra come attraverso la condivisione artistica si possano aprire brecce nel muro del pregiudizio e dell'indifferenza.

Natura Selvatica è il progetto 1996/97. La ricerca approfondisce il linguaggio del corpo, la relazione con lo spazio, la vocalità. Il lavoro drammaturgico sviluppa i rapporti conflittuali o dialettici fra istinto e ragione, norma sociale e pulsione individuale.

Realizzazioni finali: *Natura Selvatica*, uno spettacolo teatrale e un'opera video. Al centro del lavoro l'indicazione di una prigione personale che si sovrappone a quella reale, da cui si può uscire recuperando uno stato iniziale di libertà. Gli incontri sono scanditi da una ricerca di risonanze emotive profonde secondo esercizi e prove dedicati alla presenza dei quattro elementi: aria, acqua, fuoco, terra, considerati come punto di partenza per azioni incentrate su un confronto tra la messa in scena di sé e la verifica della propria condizione esistenziale.

Con *B.B. viaggio tra le parole di un certo Bertolt Brecht*, nel 1998, si avvicina l'opera di Bertolt Brecht realizzando uno spettacolo/cabaret che muove dalle opere minori dell'autore Brecht e pesca a piene mani dalla biografia dell'uomo Bertolt.

Fratellini di legno, liberamente ispirato a *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi è l'ultima produzione (1999), in cui il testo è diventato il cuore naturale del lavoro scenico compreso il linguaggio così poeticamente arcaico ma anche così concreto al quale ben si sono sovrapposte, offrendo stratificazioni linguistiche e sonore, le lingue degli attori: tunisina, egiziana, slava, napoletana, siciliana... Il disegno di un'utopia, ingenua forse, ma che contiene un risvolto possibile mentre esprime il desiderio di abbandono di un'umanità disumanata in favore del ritorno a un'origine. È del 1999 il progetto europeo "dentro/fuori".

PROGETTO IN CORSO 2000/2001- T a m T e a t r o m u s i c a

Progetto TeatroCarcere e Nuovi Media

6 DENTRO

Cdrom interattivo di teatro e carcere

a cura di

TAM TEATROMUSICA

in collaborazione con

ass.to alla cultura e ai servizi sociali provincia di Padova

ass.to alla cultura comune di Padova

ass.to alle politiche sociali comune di Padova

6 dentro: premesse per un progetto in costruzione

La sperimentazione e la sinergia dei linguaggi visivi e sonori è uno degli elementi che stanno alla base della poetica del TAM fin dalla data della sua fondazione (1980). Il confronto con le tecnologie digitali e la scoperta delle potenzialità artistiche e comunicative che si possono sviluppare utilizzando tutti i linguaggi che appartengono a questo particolare supporto, ha suscitato il desiderio di sviluppare un progetto che possa raccontare la storia che il TAM ha percorso all'interno del carcere mostrandone gli aspetti più interessanti.

Il cdrom è un supporto agile e leggero che può contenere una grande quantità di dati permettendo quindi di raccogliere al suo interno immagini, suoni, video, computer animation, grafica vettoriale, ect... A partire da questo, un cdrom può essere costruito come un archivio più o meno complesso di dati oppure essere un luogo.

Un luogo in cui entrare. Immergersi. Un luogo da agire.

Azione è senza dubbio la parola chiave ed è a questa che l'aggettivo interattivo allude.

6 Dentro necessita di una partecipazione attiva da parte del fruitore.

Se si dovessero individuare le dinamiche di partecipazione da cui questo lavoro ha origine diremmo la curiosità della scoperta di una sequenza di ambientazioni visivo-sonore che provocano pensieri ed emozioni, che possono suscitare interrogativi e suggerire risposte. Quello che si vuole costruire è proprio un luogo che deve essere scoperto e attraversato con intenzionalità. Gli ambienti che lo compongono celano infatti al proprio interno elementi chiave che se non vengono scoperti e agiti bloccano il procedere del tempo, interrompono il percorso e impediscono di raggiungere la fine, o il fine... per citare la conclusione de *Il cerchio nell'isola*, primo spettacolo realizzato con un gruppo di detenuti del Carcere Due Palazzi. Perché se il fine immediatamente riconoscibile è il raggiungimento della fine del percorso che si propone, un percorso che ci porta ad una rinnovata condizione di libertà, il fine che lo sottende è nel percorso stesso. È nell'attraversamento di ciascun ambiente

L'inizio del cdrom **6 Dentro** è una condanna.

Sei anni di carcere da scontare.

Sei ambienti da attraversare e scoprire attraverso l'azione del fruitore. Ogni anno-ambiente ha come riferimento uno spettacolo di teatro carcere sia da un punto di vista dei contenuti (i temi che si sono affrontati all'interno del laboratorio e dello spettacolo teatrale vengono riproposti e riesaminati percorrendo altri linguaggi espressivi) che dei materiali visivi e sonori (tutti i materiali prodotti nel corso di questi otto anni di lavoro in carcere verranno rielaborati e integrati con materiali originali e inediti).

Una volta scoperto e agito un ambiente nella sua totalità, quindi dopo averne disvelato tutti i suoi elementi, si apre la strada al successivo. Un anno da scontare è così passato: la conoscenza rende liberi.

L'elemento tempo, ovvero il suo scorrere rapido, lento o la sua immobilità, è segno-segnale del procedere o meno da parte del fruitore. Il tempo sarà immobile qualora il fruitore non faccia nulla e di conseguenza il percorso si blocca. La fine è uscire. È riprendersi la libertà.

TAM TEATROMUSICA - Via XX Settembre 28 - 35122 Padova

TEL. FAX: 049.654669 - 049.656692

E-MAIL: info@tamteatromusica.it WEBSITE: www.tamteatromusica.it

L'incontro...

Voix Polyphoniques

" 4 giorni ad ascoltare, a condividere, a lavorare, ad arrabbiarsi, affaticati, turbati e sorpresi..."

Un bellissimo incontro ha permesso per la prima volta di riunire molti protagonisti nelle loro differenti cariche e il titolo: "dentro fuori" ha acquistato pienamente il suo significato. Ascoltare, espresse da altri, questioni già sollevate e che mai hanno trovato risposta, ritrovare in questi "estremi

Di spazio e di tempo" momenti di condivisione inespugnabili e non quantificabili. La volontà del Tam di far partecipare gli attori-detenuti ai dibattiti e alle discussioni ha dato a queste giornate un grandissimo valore, accettando anche il rischio di incontrare l'esclusione attraverso il discorso e la parola. Il confronto di differenti mondi nella loro crudeltà e i loro limiti, l'artistico, il giudiziario, il sociale, il politico, l'universitario, il carcerario, ha tentato di costruire dei ponti di comunicazione e d'incontro. Tutto ciò appariva del tutto normale ed evidente ed era certamente straordinario ed impensabile da organizzare. Una quantità di lingue, culture, visioni teatrali, prigionie... Tutto conduce alla differenza, a tutto ciò che non è simile e pertanto nell'ascoltare gli altri parlare, ci si sorprende a continuarne il pensiero, a condividere gli stessi vissuti, a riconoscere ancora e sempre la medesima ricerca con le parole, i volti, i racconti dell'altro. Quest'incontro è molto importante. A partire dagli scambi di questi quattro giorni si pongono le basi per una possibile, concreta riflessione futura. Quest'incontro solleva le contraddizioni, le opposizioni, le questioni di un dibattito prossimo, pone a confronto delle esperienze estremamente differenti nella loro durata e nella loro essenza. È essenziale restare in contatto con le possibili evoluzioni di ogni gruppo e condividere sia i risultati sia le questioni esposte da ogni situazione."

Brigitte Ciria

Il Tam Teatromusica ha organizzato a Padova, dal 9 al 13 dicembre 1999, un Incontro Europeo di Teatro e Carcere, riunendo diversi attori, italiani ed europei, del mondo carcerario e artistico. Presenti il direttore del centro di detenzione Due Palazzi di Padova, ma anche i rappresentanti della città, Magistrati, psicologi, assistenti sociali, detenuti e infine artisti ed intellettuali. Secondo il programma europeo "Caleidoscopio", realizzato in Italia da Tam Teatromusica, i rappresentanti di molte strutture culturali europee sono stati invitati a quest'incontro: A.I.E.T., Teatro Universitario di Barcellona (Spagna), Unter Wasser Fliegen, struttura d'intervento per gli emarginati a Wuppertal (Germania), Voix Polyphoniques e Teatro Massalia, entrambi produttori residenti alla Friche la Belle de Mai di Marsiglia. Questo incontro ha costituito uno spazio di scambio tra differenti artisti che lavorano nell'ambito del teatro carcere a livello europeo e uno spazio di laboratori (canto, teatro e marionette) condotto dagli artisti di ogni Paese e sviluppato con i detenuti del carcere Due Palazzi di Padova.

Il TAM Teatromusica

Il Tam Teatromusica è una compagnia teatrale residente a Padova che riunisce tre artisti. La loro scelta di teatro come espressione artistica non corrisponde all'inizio ad un interesse per la scrittura o il testo, ma ad una volontà di unire immagine e suono in uno stesso percorso. Su richiesta della città il Tam Teatromusica lavora dal 1992 al Centro di Detenzione Due Palazzi di Padova: la compagnia propone così ogni anno ad una

trentina di detenuti interessati, un laboratorio teatrale che sfocia spesso nella creazione di uno spettacolo diffuso anche "fuori dalle mura". Sono così stati realizzati cinque spettacoli con i detenuti di Padova, presentati poi al Teatro Maddalene, gestito dal Tam, così come in altri teatri italiani. Al termine, ogni realizzazione artistica con i detenuti è stata fatta oggetto di una creazione video che permette di far conoscere più ampiamente il lavoro del Tam Teatromusica sia all'interno che all'esterno del carcere. Il teatro in carcere è un incontro tra una grande energia artistica ed una grande energia umana. La relazione tra gli artisti ed i detenuti è, nell'ambito di un lavoro artistico, fondamentalmente equilibrata; non è in alcun caso una questione di rapporto umanistico.

1- Dalla parte degli artisti

L'artista sperimenta attraverso i detenuti dei nuovi modi d'espressione che vengono ad alimentare la sua ricerca.

All'origine della storia del teatro si trova una comunanza, in seno alla quale può esservi un'espressione artistica per la società nella sua globalità. La prigione ricrea la comunanza poiché è il luogo di una vita di gruppo dove il rispetto reciproco diviene indispensabile ad ognuno.

L'azione artistica in prigione rileva anche del militantismo.

Il momento della rappresentazione solleva sempre la questione del voyeurismo del pubblico.

2 - Da parte dei detenuti

Oltre certi importanti vantaggi materiali, quali la riduzione di pena o le uscite, i detenuti riferiscono di trovare un oggetto di divertimento che facilita una socializzazione in prigione. Il teatro permette di guardare sé stessi e di vedere il mondo da un altro punto di vista.

Il teatro è un mezzo d'apertura in rapporto all'universo carcerario: i detenuti sospendono mentalmente la loro reclusione durante i laboratori o le rappresentazioni. Da una parte la relazione con gli altri crea libertà, dall'altra il teatro in prigione trasgredisce le modalità e le regole del luogo di detenzione: è uno strumento di lotta e affermazione di sé; stimola gli attori ad esercitarsi, a creare le proprie azioni e ad esserne protagonisti: i detenuti appaiono con quest'espedito in modo diverso agli altri. Il gioco crea l'uomo.

Il teatro fornisce ai detenuti la capacità di riformulare la propria vita. Permettendo un passaggio dall'istintività all'espressività esso rappresenta un mezzo per condurre un lavoro personale: si tratta di prendere coscienza di sé stessi, del proprio istinto e di esprimerlo in un modo strutturato.

Il teatro può rappresentare un lavoro necessario per la vita futura. In certi casi può essere all'origine di un reinserimento economico e sociale all'uscita di prigione: il lavoro condotto nell'ambiente carcerario rappresenta in qualche modo un'alfabetizzazione teatrale. Una professionalizzazione resta pertanto necessaria in seguito. Il teatro è una forza assieme culturale e d'integrazione. Si discute la questione di una scuola permanente di teatro in carcere. Il rischio principale di tale progetto poggia sull'ideologia e la violenza inerenti al sistema carcerario: una scuola in carcere potrebbe facilmente essere recuperata dall'istituzione. Il lavoro artistico in carcere solleva il problema di una "collaborazione con le sbarre", o la prigione diviene uno strumento di disumanizzazione. L'incontro a Padova ha permesso di porre le basi per un gruppo internazionale di artisti che lavorano nell'ambiente carcerario.

Géraldine Garnier

Progetto europeo - programma caleidoscopio 1999

Progetto AIET:

1^a. Parte : Appunti per "Gli eventi dell'infame Accademia" (Frammenti di *Rinconete e Cordadillo* di Miguel de Cervantes)

2^a. Parte: Rincon e Cortado volano dal secolo XVII al terzo millennio.

Luogo di attività teatrali: Centre Penitenciaris d'Homes (Modelo) di Barcellona.

Giorni : Lunedì, mercoledì e venerdì dalle 9 alle 13 Novembre - Dicembre 1999

Tappe del lavoro

1. Proposta di lavoro e scelta dei testi
2. Realizzazione dei laboratori e andamento delle prove
3. Temi "a soggetto"
4. Partecipanti e funzioni
5. Osservazioni generali
6. Risultati: successi e continuità

1. Proposta di lavoro e selezione dei testi

Nelle riunioni precedenti il lavoro teatrale realizzato nel Centre Penitenciaris d'Homes (Modelo) di Barcellona, ci siamo posti la questione di quale tipo di lavoro teatrale potesse incastrarsi in un contesto di cui avevamo scarse conoscenze. Contavamo sull'esperienza di alcuni di noi (Ricard Salvat, Imma Ranedo) che, negli anni passati, avevano portato spettacoli teatrali all'interno dei centri penitenciaris, ma non avevamo familiarità con un processo lavorativo realizzato integralmente dentro il carcere in collaborazione con i detenuti. In ogni modo, la nostra intenzione era di lasciare sempre a loro la scelta. La prima considerazione è stata che il nostro lavoro conteneva due aspetti che dovevano complementarsi:

A) Il lavoro pedagogico.

L'insegnamento base dei diversi elementi che costituiscono la formazione teatrale, dal lavoro con il corpo (gestualità, danza, voce) o con l'immaginazione (improvvisazioni) alla storia stessa delle correnti teatrali e 38 dei testi. Tutto ciò con la finalità di arricchire l'esperienza e la sensibilità dei detenuti, aprendo loro nuovi spazi di conoscenza e fortificando la loro autostima. D'altra parte ciò doveva considerarsi un primo tentativo che in futuro ci avrebbe condotto alla creazione di una rete per l'insegnamento delle arti sceniche dentro i centri Penitenciaris.

B) La realizzazione di un montaggio teatrale.

Abbiamo ritenuto importante, date le circostanze, che il nostro lavoro e quello dei detenuti si dirigesse verso un obiettivo molto concreto, che in questo caso sarebbe stato il montaggio di un'opera da presentare pubblicamente. Il lavoro pedagogico sarebbe stato pertanto incanalato verso quest'obiettivo. Per quel che riguarda la scelta del testo, a nostro parere la privazione della libertà o l'inesperienza teatrale Dei detenuti non aveva motivo di condizionare la scelta di un testo frivolo, che li facesse sentire di giocare a fare teatro - 'jugar' nel senso spagnolo della parola - o che la loro partecipazione mancasse della dignità che in ogni momento desideravamo attribuirle (così, per esempio, non ci sembrò adatto forzarli ad interpretare ruoli femminili).

D'altra parte non desideravamo nemmeno offrire un testo-opera che potesse condurre ad un duro confronto personale o una rischiosa esplosione catartica. Partendo da queste premesse, ci sembrò adeguata una "novella esemplare", *Rinconete e Cortadillo* di Miguel De Cervantes, nella quale si narrano le avventure di due furfanti nella Spagna del secolo XVII. Nonostante la produzione di Cervantes sia ricca anche di testi teatrali, *Rinconete e Cortadillo* è un'opera ampiamente dialogata, che permette di muoversi con libertà al

momento di adattarla, di scegliere i personaggi, sopprimere o aggiungere azioni ecc. Inoltre, Rinconete e Cortadillo sono due personaggi che meritano di figurare tra le più vive creazioni della letteratura spagnola. Per la sua tematica - la vita di due malfattori che scelgono la libertà - questo testo poteva essere compreso dai detenuti persino nella sua alta lezione di etica cervantiana: la rivendicazione della libertà personale e il rifiuto dei delitti di sangue. Etica che, come sempre nell'autore, giunge attraverso le azioni e non discorsi etico-morali. Così, lavorando su questo testo mettiamo i detenuti in contatto con uno dei grandi classici della letteratura universale, un autore la cui visione del mondo e la vita furono segnate dalla ricerca della libertà fisica e spirituale (ricordiamo che Cervantes subì condanne carcerarie ad Argel e, pare, abbia soggiornato cinque volte nelle prigioni spagnole). Inoltre questo testo offriva loro il contatto con una lingua castigliana ricca, diversa da quella corrente, che accresceva il loro linguaggio (forme di cortesia, giri sintattici inusuali...). A noi però interessava anche aprire uno spazio nel quale i detenuti potessero sviluppare la loro creatività e offrirgli un progetto che non sentissero come imposto da fuori ma che potessero considerare come loro. Gli abbiamo proposto quindi di creare una seconda parte che loro stessi avrebbero costruito sulla base di improvvisazioni e testi propri e il cui tema fossero le avventure di questi due furfanti nel nuovo millennio. Lo spettacolo veniva allora diviso in due parti: la prima narrava alcune vicende di *Rinconete e Cortadillo* secondo il testo di Cervantes, mentre la seconda sarebbe stata un adattamento delle stesse avventure trasportate nel nuovo secolo, con testi e situazioni create dai partecipanti.

2 . Realizzazione dei laboratori e andamento delle prove

Il nostro lavoro è iniziato con un laboratorio di teatro: le prime sessioni sono state dedicate al lavoro essenzialmente fisico (esercizi di espressività fisica, di sensibilizzazione del corpo, di riconoscimento dello spazio ecc...). Tutto ciò accompagnato da improvvisazioni libere che ci permettevano di conoscere le capacità e le qualità artistiche dei partecipanti. Questa prima tappa è stata importante anche per stabilire una relazione di fiducia e amicizia tra tutti i partecipanti, consolidando una sensazione di gruppo e di complicità. Dopo la scelta del testo, abbiamo proposto il progetto ai detenuti, spiegando loro i particolari sull'autore e la sua epoca. Gli abbiamo fornito il testo completo così che lo conoscessero nella sua integrità e si è proceduto alla familiarizzazione con il linguaggio utilizzato. Allo stesso tempo le improvvisazioni e gli esercizi che si realizzavano parallelamente si orientavano verso temi relativi alle situazioni imposte dal testo. Tutti gli insegnanti sono intervenuti come attori. Si trattava sempre di mostrare che tutti ci trovavamo nella medesima condizione di fronte al grande classico. L'opera è stata riassunta in otto scene:

1. Lettura delle "aleluyas". Il cieco e il suo 'lazarillo' (guida dei ciechi) ci introducono alla storia che si va a rappresentare, aiutandoci con vignette che uno degli stessi detenuti aveva disegnato.
2. Rincon e Cortado si incontrano nel cammino da Castilla a Andalusia e fanno un patto d'amicizia.
3. Rincon e Cortado ingannano un 'arriero' (mandriano) mentre si trovano in una locanda.
4. In un mercato di Siviglia, capitale reale dell'impero, Rincon e Cortado ingannano e derubano un sagrestano. Ganchuelo, un briccone di Siviglia consiglia a Rincon e a Cortado di non rubare per proprio conto e li informa del potere di Monipodio.
5. I giovani accettano il suggerimento e decidono di recarsi al cortile di Monopodio. Sono accettati come membri Della confraternita di Monopodio. Nel cortile conoscono i segreti della vita da mascalzoni.

6. Banchetto di Monopodio. Episodio di Juliana la Cariharta e Repolido. Celebrazione della pace.

7. Dopo la riconciliazione si celebra un brindisi e si aprono le danze.

8. Rinconete e Cortadillo riflettono su ciò che hanno visto e vissuto e decidono di proseguire il loro cammino. Dopo aver scelto le scene, si è commentata con i detenuti la linea di azione di ciascun personaggio che interviene in esse, così come le sue caratteristiche e i tratti peculiari. A partire da ciò si sono realizzate diverse improvvisazioni cercando di integrare gradualmente il testo che i detenuti hanno memorizzato (nonostante il poco tempo a disposizione). Parallelamente si è discusso sull'equivalente contemporaneo delle avventure di Rinconete e Cortadillo. A partire da queste premesse gli stessi detenuti, basandosi sul testo di Cervantes, hanno costruito i loro dialoghi e Elaborato le scene corrispondenti a questa seconda parte.

3 . Partecipanti e funzioni

- Dott. Ricard Salvat Coordinamento e direzione generale. Professore dell'università di Barcellona e Presidente della A.I.E.T.

- Dott.ssa Maria José Sanchez Cascado. Selezione dei testi, drammaturgia e appoggio logistico-teatrale. Professoressa dell'università di Barcellona e Vicepresidente dell'A.I.E.T

- Dott. Pedro Gurrola. Lavoro d'improvvisazione. Professore all'università di Barcellona, attore e regista teatrale

- Sig.ra Marta Carrasco. Movimento ed espressione corporale. Coreografa e ballerina

- Sig.ra Anna Sanchez. Movimento ed espressione corporale. Coreografa e ballerina

- Sig.ra Thais Botinas.

- Sig.ra Montserrat Sans. Movimento e voce. Attrice e cantante. Assistenza del Sig. José Maria Gimeno, responsabile del teatro del Centro Penitenziario, del Sig. Enrique Munoz (coordinatore) e del Sig. Rosend Vinyas (coordinatore).

Per motivi di discrezione non possiamo segnalare il cast dei 18 attori e dei 5 tecnici che hanno partecipato al Progetto e collaborato con noi. Le riprese dei video sono state realizzate degli stessi detenuti. Tutte le riprese e il montaggio sono stati condotti dal Dipartimento Video del Centre Penitenciaris d'Homes (Modelo), sotto la direzione e selezione di Pedro Gurrola e Ricard Salvat.

4. Osservazioni generali

Noi, partecipanti-docenti, siamo stati felicemente sorpresi dalla qualità umana dei partecipanti-attori, dalla loro attenzione, duttilità e dal loro interesse e comportamento... Ciò dimostra che il progetto ha un senso che va ben oltre il semplice divertimento dei detenuti. Il reciproco rispetto e la considerazione che si stava facendo un serio lavoro ha presieduto ogni sessione. I problemi incontrati sono stati notevoli per il funzionamento abituale dell'istituto. Per esempio, è stato inevitabile che gli attori si assentassero quando erano desiderati dai loro avvocati, per i loro vis-a-vis o per altre attività,

Come quelle inerenti all'emittente radio, che si svolgevano nell'istituto stesso. Questi problemi, che dovrebbero essere riconsiderati in futuro, sono stati affrontati con la buona volontà. La mancanza di tempo è stata una sfida che noi, componenti del gruppo, abbiamo accettato perché il progetto ci sembrava sufficientemente interessante da tentare quasi l'impossibile, che era, in così poco tempo e data la reciproca non-conoscenza, il formare una unità capace di ottenere risultati concreti e di fare un'esperienza sufficientemente ricca che motivasse la continuazione del progetto.

5. Conclusioni e continuità

Forse la cosa più gratificante di questo progetto è stata constatare l'entusiasmo con il quale i detenuti accoglievano le proposte e si integravano nel lavoro che progettavamo. I risultati sono parzialmente visibili nel video. In queste sessioni interne e spesso parallele, abbiamo tentato di portare a termine due degli interessi fondamentali della A.I.E.T. per quel che riguarda il suo possibile lavoro futuro nelle prigioni: l'intenzione di dare lezioni di teatro (creare una scuola parallela di arti sceniche) che offrano ai detenuti l'accesso ad un certo livello espressivo, e la costruzione di uno spettacolo realizzato dai detenuti stessi. Data la scarsità di tempo a disposizione, potevamo per il momento presentare in video solo delle prove di ciò che si può definire spettacolo, così come alcuni degli aspetti più rilevanti del processo lavorativo che si è sviluppato in queste settimane. Per quel che riguarda l'aspetto teatrale la continuità è assicurata. Come già abbiamo detto, ciò che presentiamo ora è solo la prima parte di uno spettacolo. Questa prima parte continua nel viaggio dei due furfanti attraverso il secolo XXI, quello che abbiamo intitolato "Rincon e Corado volano dal secolo XVII al terzo millennio". Ovviamente tale continuità è subordinata alle condizioni che si stabiliranno con i programmi culturali della Comunità Europea, con le Istituzioni Penitenziarie, con i collettivi teatrali del TAM di Padova e Voix Polyphonique di Marsiglia, con l'Università... Insomma, con i differenti organismi interessati. A.I.E.T. mostra completa disponibilità a valutare e elaborare proposte.

Barcellona, dicembre 1999.

La libertà delle marionette *Unter Wasser Fliegen - Erhard Ufermann*

Lavoro culturale in carcere - nuovo impeto - Dicembre 1999

"Signori e Signore - siete spettatori dei rappresentanti in declino di un gruppo socio-economico in declino. Noi artigiani artisti, noi che lavoriamo con umili strumenti alla deriva, sui registri da quattro soldi di piccoli proprietari di negozi, siamo ingoiati dal grande capitale che sta dietro le banche. Cos'è un passpartout in confronto ad un valore di borsa? Cos'è una rapina in banca in confronto alla fondazione di una banca (Brecht, Three Penny Opera)?".

1. La carcerazione: un "prodotto culturale"

In Germania lo scopo della carcerazione è di risocializzare coloro che hanno calpestato le regole di questa società. Ma quali sono le regole di questa società o per meglio dire: di questo "mercato"? In quale direzione stiamo (ri)socializzando? Chi fa approvare le leggi, nell'interesse di chi e per conto di chi? Come affronta la società coloro che calpestano le sue regole, le sue leggi, i suoi regolamenti? Queste sono domande indirizzate alla cultura di una società (Tolstoy). "Cultura" significava inizialmente "coltivazione" del suolo. Preparare il suolo arando ciò che vi era sotto, nell'aspettativa di raccogliere qualcosa di nuovo. La "cultura", in definitiva, porta le persone a vivere insieme e a evolvere. In relazione alla più grande migrazione di tutti i tempi che ha avuto luogo alla fine del secondo millennio e la globalizzazione dei mercati, con l'aiuto delle più moderne tecnologie di comunicazione, la cultura è, da un lato, sempre più "comunicata" e internazionalizzata ma dall'altro sempre più strumentalizzata e soggetta a controlli e commercializzazioni. Lo spazio in diminuzione e le sempre più

limitate strutture del nostro pianeta hanno perciò provocato una minore approvazione trans-culturale ed un'egemonia crescente di interessi rappresentanti il potere economico, senza alcuna cura per le frontiere o le deleterie conseguenze sociali. Le esperienze di vita della gente, le tradizioni e le culture vengono digitalizzate (tradotte e semplificate in un linguaggio leggibile dal computer) e diffuse in forma di "network" su scala globale per "dare pieni poteri" alla gente (sfruttarli). Un incontro con qualcosa di completamente diverso, qualcosa che mette in discussione le persone in modo olistico e che ci permette di apprendere in quanto esseri culturali, solo però in forma digitalizzata e "virtuale". Il carcere è lo "specchio" della società. Il modo in cui la società tratta coloro che hanno problemi con le sue regole rispecchia il suo livello di sviluppo culturale. La democrazia non è mai inclusa nell' "istituzione totale" delle prigioni. Nella Germania federale le cifre parlano chiaro: la popolazione carceraria aumenta in relazione agli interessi politici ed economici, proprio come negli altri paesi. Allo stesso tempo, la criminalità è vista.

La libertà delle marionette

Sempre più come un fattore economico. In alcuni paesi l'industria della sicurezza sta sperimentando un tasso di crescita esponenziale (privatizzazione delle prigioni, reclusione come un'industria). La paura della criminalità sta mettendo in fermento i paesi industrializzati (attraverso i media, l'arena economica e politica). Anche se in Germania il numero totale di tutti i crimini sta diminuendo (come mostrano le statistiche del Federal German Bureau of Criminal Investigation - BKA), le prigioni sono piene al limite della capienza. Il 56% di tutti i prigionieri negli USA sono afro-americani, il 32% ispanici. Nelle vecchie Länder della repubblica Federale, fino al 60% dei prigionieri trattenuti non possiedono un passaporto tedesco (razzismo da parte delle autorità investigative?). Perciò se non siamo stati in grado di sviluppare un campo nazionale di riferimento per una cultura di co-esistenza senza la stigmatizzazione e l'esclusione di "coloro che sono diversi" o "più deboli", possiamo dire che siamo ben lontani dall'essere in grado di affrontare i lenti cambiamenti che, a seguito della migrazione e del capitalismo neo-liberale, hanno avuto luogo nel nostro sistema di regole etiche. La gente in Turchia, Libano, Marocco, Ghana o Colombia coltiva i propri campi in modo diverso. I frutti della loro fatica sono di conseguenza diversi da quelli che coltiviamo in occidente (incontro sempre persone in prigione che soffrono di diarrea a causa del nostro cibo). Esposto in termini chiari: dobbiamo ancora scoprire un modo per arare il suolo in modo che le persone di differenti origini, tradizioni, lingue e credenze possano vivere insieme. Nonostante la presunta società di comunicazione globale, siamo nell'età della pietra per quanto riguarda il processo di dialogo interculturale.

2. La sottocultura come "progetto culturale"

Si dice che un lungo periodo di detenzione, in quanto risultato della confisca obbligatoria dell'autoresponsabilità economica e sociale, porti ad un processo di deculturizzazione tra i prigionieri, i quali perdono quelle capacità che gli permettono di operare processi e cambiamenti culturali. Io credo che le persone che finiscono in prigione siano coloro che non erano più in grado di conformarsi alle norme sociali nel periodo precedente alla loro carcerazione. Il processo della cosiddetta deculturizzazione deve essere già iniziata, forse con l'esperienza sociale o individuale di essere rifiutati o non necessari (usati/sfruttati). Sappiamo che questo processo avviene in alcune famiglie e gruppi sociali nel corso di generazioni. E a coloro che sono così profondamente feriti vengono provocate costantemente altre ferite aggiuntive -

conducendoli nella disumana condizione della prigione. Nel descrivere questo fenomeno preferisco prendere a prestito la teoria di Paulo Freire di una "cultura del silenzio" più che di "decolturizzazione". È facile trovare prove nelle prigioni delle tipiche immagini di sfruttamento identificate da Freire (gente trasformata in oggetti, divieto di assumersi la responsabilità della propria vita portando alla non-socializzazione). Ma sappiamo anche che c'è una "cultura" nelle prigioni, una forma unica di vivere insieme: la cosiddetta sottocultura. Il ritiro nel pensiero e nell'azione sottoculturale è combattuto, stigmatizzato e punito dai rappresentanti della "cultura elevata", coloro che obbediscono alla legge, perché in esso percepiscono una minaccia. Instilla in loro paura perché non possono controllarla. La (sotto)cultura in prigione esiste nelle stanze di ricreazione, durante le ore del riposo, in ufficio, in mensa, in amministrazione, nelle docce, nelle escursioni. Non lo si può evitare. Ha sempre una funzione psico-igienica e creativa. Può rafforzare le strutture sociali e le personalità. Altrimenti ci sarebbe probabilmente molta più incidenza di suicidi tra la popolazione carceraria. Nella sua funzione di fenomeno sociale possiamo vedere la criminalità anche come una forma di sottocultura. Fino agli anni '70 l'omosessualità in Germania era soggetta ad azioni penali. Vista oggettivamente, la criminalità è un modo creativo di avere a che fare con norme esistenti, miranti a preservare le strutture sociali. La sottocultura è altrettanto sovversiva, anarchica e raramente non innovativa. Come bisogna allora valutare la cultura e la sottocultura? "Giocare a carte" in prigione, in una stanza di ricreazione, è parte della cultura o dev'essere vista in termini di sottocultura? Una persona che scrive per persone illetterate una forma illecita di "consiglio legale" (in violazione con il *German Legal Counsel Act* del 1934) è di natura sottoculturale o un'espressione di altruismo cristiano? La speculazione nel mercato azionario è un'espressione della nostra cultura elevata o piuttosto un gioco legale, estremamente sottoculturale, con un incontrollabile potere economico globale in rete che trae profitto dallo sfruttamento degli essere umani e delle relazioni (culturali)? Per citare ancora Brecht: "*Ma noi rispettiamo la legge! La legge è fatta solamente ed esclusivamente per sfruttare coloro che non la capiscono o non possono obbedirvi a causa della loro misera condizione. E chiunque voglia trarre profitto da questo sfruttamento deve seguire la legge rigorosamente!*".

3. Sulla libertà delle marionette

Nel 1998 a Marsiglia, per iniziativa di Kordula Lobeck de Fabris, tre attori del gruppo "Les guignols dans les Squares" ("Unter Wasser Fliegen") incontrarono dieci prigionieri al JVA Wuppertal per un workshop di tre giorni dedicato a costruire e lavorare con le marionette. L'argomento era "La libertà delle marionette". Che razza di titolo è questo?! Le marionette non sono libere. Fanno ciò che la gente gli fa fare. Nemmeno i prigionieri sono liberi. Devono fare quello che la gente gli fa fare. I mediatori definiscono dove esiste e dove non esiste la libertà. Definiscono la carcerazione come il ritiro dalla libertà e vogliono che chiunque, inclusi i prigionieri, credano che la libertà sia fuori, che in prigione la libertà sia tolta. E a volte la sensazione di impotenza e ansietà crea un secondo muro. Un muro interno di esclusione. Una volta creata questa sensazione è molto difficile sbarazzarsene. E a volte succede qualcosa di strano: dietro le sbarre - proprio giù nel corridoio - si fa la "danza delle marionette". Non il vostro teatro usuale, non quello nei corridoi o nelle stanze ricreative, dove tutti scherzano gli uni con gli altri. Non il teatro dove le persone si ingannano, ma piuttosto un teatro di cui le persone non hanno esperienza dai tempi dell'infanzia. Le guardie si fanno beffe e deridono l'evento. Gli altri prigionieri pensano sia "roba da bambini". Gli addetti alla sicurezza sono ansiosi. È la libertà. Non abbiamo cominciato con le parole (la barriera

della lingua ci ha aiutato), ma usando i corpi: lasciandoci andare, respirando, sentendo... Abbiamo usato la gommapiuma di vecchi materassi per costruire le marionette da portare in vita e protetti dietro i pupazzi, lentamente abbiamo dato vita a noi stessi. Un turco disse: "Alla fine mi sono sentito come fossi ancora un bambino". Gli spazi intorno a noi, che in qualche modo sembravano chiusi, si sono spalancati. Parlavamo con voci diverse. Ci guardavamo e ci toccavamo cautamente. Ci siamo incontrati in nuovi modi. Non dimenticavamo dov'eravamo. Ma per tre giorni non abbiamo permesso che ciò pesasse su di noi. Era il momento della "danza delle marionette". Un buon lavoro culturale è sempre "sottoculturale" e trascendente. Nella ex Repubblica Democratica il cantante di un gruppo punk fu condannato ad un anno e mezzo di prigione per il testo di una canzone. Trasformare una stanza di ricreazione per un lavoro culturale non dovrebbe rendere le persone ansiose o soddisfare i bisogni dei prigionieri, né essere una terapia del lavoro o una via di fuga. Dovrebbe piuttosto essere protetta come un'area non soggetta ad alcun obiettivo, scopo o controllo, nella quale la gente possa cercare una nuova comprensione e un nuovo modo di comportamento, senza essere vittimizzata dall'istituzione. Il compito è quello di trovare un posto nel quale io possa eliminare l'impotenza e la reclusione, dove possa cancellare il grigiore per meglio sopportarlo. Ciò comporta l'accettazione e l'incontro in un posto dove l'isolamento e la solitudine, la non-socializzazione e i carcerati addestrati come animali da circo, sono la regola. Ciò significa persone e relazioni soggette a considerevoli ferite, il dare pieni poteri a persone impotenti, un momento di libertà in un'istituzione totale. In questo "spazio" la questione importante non è quanto possiamo permetterci di essere umani, ma piuttosto: come possiamo metterli in grado di esserlo? La conclusione è la nostra cultura.

Mosaico di visioni e pensieri

11 dicembre 1999 - Padova, teatro Maddalene

Interventi di:

Giuliano Scabia - scrittore

Giuseppe Dell'Acqua - psichiatra e direttore del dipartimento di salute mentale di Trieste

Angela Pianca - psicologa al dipartimento di salute mentale di Trieste

Cristina Valenti - ricercatrice al d.a.m.s di Bologna

Claudio Meldolesi - professore di drammaturgia università di Bologna

Coordina: Ricard Salvat Ferré - direttore a.i.e.t. Università di Barcellona

Pierangela Allegro

Innanzitutto Antonio Attisani manda i suoi saluti, purtroppo trattenuto da un'influenza è rimasto a Torino. Manda comunque i suoi saluti, dice che l'argomento ancora gli interessa, ci sta lavorando...

Ricard Salvat Ferré, docente di Storia delle Arti Sceniche all'università di Barcellona, regista teatrale, direttore dell'a.I.E.T., Centro di Ricerca Teatrale di Barcellona, è il moderatore di questa giornata di pensieri che hanno a che fare con il teatro e i luoghi della differenza, quindi carcere ed altro. Farà una presentazione delle persone che abbiamo invitato. Abbiamo pensato inoltre di contrappuntare i pensieri, quindi le parole, con delle brevi visioni, degli estratti di differenti spettacoli teatrali o opere video che il TAM ha realizzato nell'ambito del teatro carcere dal '94 al '98.

Questo proprio per creare un contrappunto tra le parole e lo sguardo. Non ci sono necessariamente dei riferimenti o delle relazioni tra i frammenti che vedrete e i pensieri che ascolterete, non ci sono necessariamente, ma ci possono essere. Questo è un gioco che lasciamo libero di cogliere o meno. Il primo frammento video si intitola meditazioni, è del 1994, fonte di ispirazione gli affreschi di Giotto e la Cappella degli Scrovegni di Padova. È un lavoro che il TAM ha realizzato con i detenuti ed un gruppo femminile esterno al carcere costruito sulla relazione tra gli affreschi e volti corpi parole degli attori detenuti.

Ricard Salvat Ferré

Inizia la giornata degli interventi Giuliano Scabia. Lui ama essere presentato come teatrante, uomo di teatro. È un grande poeta, scrittore di teatro, insegnante di teatro, attore, cantautore, regista. È l'uomo totale del Teatro. Prima di cominciare si parlava della persona che ci ha messo in contatto tanti anni fa, una persona che amiamo molto, il professore Vladimiro Dorigo, direttore del Festival di Venezia, che ha avuto al tempo di Franco il coraggio di invitarci a recitare in catalano a Venezia nel '70, cioè cinque anni prima della sua morte. Prima di conoscere Giuliano Scabia io avevo visto il suo Scontri generali, se non mi sbaglio nel '69, e successivamente ha pubblicato All'improvviso e Zip nel '67, Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno del '72, Marco Cavallo che è un'opera bellissima del '76. Dopo Scontri generali, tragedia della dialettica pubblicato da Einaudi nell'83, pubblica Teatro con bosco e animali nell'86, In capo al mondo nel '90, Nane oca nel '92 e il Poeta Albero nel '95 che è quello di cui si sta occupando adesso.

Giuliano Scabia

È bellissimo che questi pensieri del teatro e della poesia si incontrino nel tempo, come i cavalieri dentro i poemi: si incontrano, si salutano, vanno in alveare, apeggiano, stanno lì, si reincontrano e ricominciano il discorso dal punto in cui l'hanno lasciato. Con Ricard Salvat è stata la sorpresa di un ora fa: non ci vedevamo dal 1970, ma ci siamo messi a parlare come se non ci fossimo lasciati mai.

Ho ricevuto il frammento video del lavoro su Giotto senza il sonoro, ma il mutore l'ho interpretato come un messaggio. Mi sembra un messaggio inconscio, ma molto bello. La riflessione parte proprio dall'aver rivisto senza sonoro un video che avevo già visto integro due anni fa. E Le riflessioni sono queste. Uno. Frammento muto a cui è stata tagliata la voce. Mi domandavo: "Cosa dicono? Cosa mi dicono?". Due. Stanno al di là, oltre una soglia: si vede che ci sono, ma a distanza di tempo non li sento più. Tre. Ci sono, ma sono dentro un televisore, presenti in immagine, nella stanza televisore, oltre la soglia del video. Quattro. Erano allora abitanti di un carcere. Sono ancora lì? Dove sono andati? La soglia. Chi è la soglia? Soglia di casa, della chiesa, del tribunale, del manicomio, del campo di concentramento. Ma soprattutto, qual è la soglia del corpo, fra il dentro e il fuori di me? Vado fuori di testa, vado fuori da che Soglia? Fuori del corpo? La soglia, la porta, janua, Janus - per gli antichi romani è un dio. Dà il nome a gennaio, dà l'inizio all'anno. E ha due teste, una che guarda avanti, una che guarda al passato. È dunque sacro, sacra. Sacro viene da sangue, ricordiamolo. Ogni dio a cui si sacrifica è sacro perché è insanguinato. Momento del bagnare col sangue, sangue vitale, quello che trasmigra da un essere che viene ammazzato a quello vivente che lo riceve. Ti dà la vita, però è una morte. La soglia è sempre l'inizio dell'altro. Dell'altro che non conosco. È la soglia, è l'inizio di ciò che non conosco. Ecco perché, secondo me, si ha così spesso tanta paura della soglia. Le soglie rappresentano iniziazioni. Continuamente compiamo iniziazioni senza rendercene conto. Da dentro a fuori, da fuori a dentro. Vi faccio due esempi di soglia. Uno. È nel libro che si chiama La soglia, che il fondatore delle Brigate Rosse Renato Curcio ha scritto per raccontare l'attesa dell'uscita dal carcere. È un libro tremante, che ha la febbre. Quei rari libri che hanno la febbre. Dopo diciotto anni si comincia a dire che Curcio uscirà. Questa uscita diventa qualcosa di cosmico. Lui si sente piano piano mutare, sente che deve attraversare qualcosa di enorme per affrontare un ignoto, un mondo che non conosce più. C'è sì la felicità, ma c'è anche un'immensa paura. E i suoi compagni lo aiutano come a essere partorito. Diventano i levatori di una nascita da un luogo dove il corpo si era abituato. Lui Curcio corpo aveva voglia di uscire, è proteso verso il fuori, ma ormai si era fatto casa lì. E ha gratitudine per la spinta che gli danno i compagni di carcere, per la felicità che hanno loro che lui esca. Un'altra soglia. L'altro giorno quasi per caso sono andato a vedere il film di Eyolf Silvan Un criminale moderno. Non c'era quasi nessuno in sala. Mi è sembrato un capolavoro, è un film sconvolgente. Montaggio di un'ora e venti sulle trecento sessanta ore del processo ad Eichmann. Silvan è un regista di trentacinque anni, israeliano, che ha visionato tutte le bobine del processo. Ecco la gabbia di Eichmann, diventa la scena e scenografia di questo grandissimo documento (credo che la gente non vada a vederlo perché di queste cose non ne vuole più sentir parlare). Ma è un film che bisogna vedere perché mostra l'ombra che sta dietro ognuno. E cosa si vede? Lui è dentro la gabbia, è compito, ha dei tic, si difende, risponde, prende appunti - straordinari appunti, sembra, detto da chi li ha letti - sempre difende la propria dipendenza dalla gerarchia. A un certo punto, alle domande del giudice sulla destra che gli si rivolge in tedesco (mentre gli altri gli parlavano in ebraico col tramite del traduttore), dice: "Sì. È stato il più grande crimine dell'umanità. Se avessi dovuto lavorare ad Auschwitz mi sarei suicidato."

Ecco, guardando il corpo di Eichmann, se guardate il suo corpo, ho notato che non c'è, per un solo momento, quello che ho sentito nel libro di Curcio - e cioè il fiorire verso il fuori. Lui la soglia non la vuole oltrepassare, vuole restare dentro, sta benissimo (malissimo) nella gabbia. Ho pensato: forse quel corpo, destinato alla morte, è sempre a lavorare con la penna, con le carte, perché vi trova rifugio. Si alza, si inchina, ma si sente che non vuole fare un passo per rientrare nel mondo e che è già condannato a morte prima del giudizio. Non può e non vuole rientrare. Ho pensato che lui non volesse più ritornare nel mondo perché tutti lo rifiutavano, aveva capito che era escluso per sempre.

I condannati a morte, gli auto condannati a morte. Ecco, io ho letto così il suo corpo - che era già nella morte. Sempre partendo dalle immagini del video muto mi sono venute queste altre riflessioni/riflessi. Il carcere. Dalla piccola segregazione al campo di concentramento. Campo, campagna, campus di concentramento... concentramento... Andare al centro, stare al centro, addensarsi al centro, stare stretti al centro. Ma anche stare concentrati, come un attore: concentrati!

Ricordo un campo di concentramento che visitai da bambino. Si trattava di un campo di prigionia occupato da soldati inglesi. Mio padre, che parlava l'inglese, disse a me e mio fratello che saremmo andati a trovare gli inglesi, a parlare un po' con loro. Sicuramente pensava a questo come un gesto buono. Arrivammo e loro erano là, in piedi, giovani, ben tenuti, in pantaloni corti cachi. La cosa che mi colpì furono i reticolati. Non erano fitti, ma c'erano. E loro soldati erano là. Ricordo l'impressione di quegli occhi, di quei corpi ritti - tutti erano giovani - la loro aria interrogativa, come certi animali che dalle gabbie ti guardano, vanno su e giù... Erano come cervi. E ricordo la gratitudine per noi, gratitudine del colloquiare con mio padre... Questa del visitare, entrare. Visitare gli ammalati, visitare gli ammalati di mente... A volte è liberare, aprire la porta... però a volte no... In certe famiglie ... Può creare un grande dolore. Andare a vedere i fantasmi, i banchi di una famiglia - è da entrare? O in certe case complesse, o dentro certe coppie che stanno massacrandosi? Si può entrare? Qual è il limite, la soglia oltre cui non bisogna spingersi? Soglie anche di malattie che non si possono varcare... Voglio morire, lasciarmi in pace... Quando uno sta male bisogna sempre varcare la soglia? Qual è il limite dello star male? Un altro punto di riflessione. La maschera menzognera, vero o falso. La demonizzazione dell'altro... La falsificazione della descrizione: i crociati buoni, gli anticrociati cattivi... I comunisti cattivi o buoni... I fascisti tutti cattivi... Fra il riferito narrato e il reale vero si crea una barriera, una soglia, una deformazione: un monstrum, una cosa che appare... ma dietro cui c'è n'è probabilmente un'altra. Questa soglia, questo monstrum fa paura ed è difficile da attraversare, ha cento teste, da che parte lo prendi? Non lo afferrì, è proteico, come un pastone di vermi... Ci resti dentro con le mani, ti prendi il suo male. Quanto male ha prodotto la falsificazione dell'altro, del nemico, ma anche dell'amico. Si usa dire: "crimini dell'informazione" - non voglio usarla questa espressione, però si dice. Crimini di pace e di guerra. Una soglia di falsificazione non abbattuta (un vero non rivelato) produce veleno nella società e negli individui, anche in chi pronuncia la falsificazione. È una soglia terribile quella fra verità e menzogna...

Un altro punto di riflesso o riflessione. Chi guarda? Lì, nel video, c'è quell'occhio di Dio che guarda e si vede che gli attori recitano l'essere guardati e giudicati... Chi guarda? È chi da dentro guarda fuori o chi da dentro sta guardando dentro (fa la guardia)? Se qualcuno non mi guarda esisto ancora? Il bambino per esistere ha bisogno dell'occhio dei genitori, e anche noi grandi abbiamo bisogno di qualche occhio che ci conforti. Il bisogno di essere guardati è domanda di cure, di amore. A volte il malato (solo il malato?) Finge una crisi che mette in moto una crisi vera perché è stato abbandonato dallo sguardo di qualcuno... Dallo sguardo che cura, o dallo sguardo che custodisce, o forse, a volte,

dallo sguardo che carcerava. Quante strategie per farsi guardare! Quasi tutti i comportamenti degli artisti sono strategie di seduzione per farsi guardare, anche i poeti maledetti, tutte strategie per essere al centro, inconsciamente recitate. Strategie che a volte portano all'autodistruzione. E forse è così, a volte, per molti comportamenti di santi: mi guarda Dio, mi vedono i seguaci. Il teatro è anche una strategia per farsi guardare. L'ultima osservazione. La camera che guarda i carcerati... La video camera. Sono i carcerati della prigione e anche, in maniera molto più lieve, dell'apparecchio televisivo in cui li vedo? Sono li prigionieri di quelle mosse che sono state fissate una volta? Chi è la camera? È lei l'occhio di Dio dell'affresco? Lo sostituisce, ne è una scimmia ipnotizzatrice e ipnotica ma anche impotente rispetto alla sua storica, epica di Dio onnipotenza? Ormai anche il teatro ha incamerato la camera. Di ogni spettacolo si fa il video, anche delle prove. Si sa che si lavora per il video. A che bisogno risponde questo fissare il tempo? Che desiderio è? Di fermare il trapasso dello spettacolo fisico? Questa camera-occhio che crea una soglia, ormai entrata nel profondo in tutti, è popolare... Se non è stato in televisione non è vero, non esiste... Chi è questa camera occhio? Che bene è per noi? E che soglia è?

Pierangela Allegro

Vorrei solo da aggiungere, rispetto a uno degli ultimi quesiti di Giuliano, qualcosa sul perché di questa mania di fissare, di bloccare il tempo. Lo spettacolo che abbiamo costruito sulle Meditazioni di Giotto si intitola tutto quello che rimane e c'è un'ossessione effettivamente che è quella di perdere, avere la necessità di trattenere qualcosa e addirittura nominarla come l'unica forse possibile al di là di quello che si sedimenta in ognuno di noi.

Il prossimo frammento video si intitola Natura selvatica, anno '96/'97, è un progetto che è durato due stagioni all'interno del Due Palazzi. Si è lavorato sul rapporto tra istinto e ragione, tra regole e pulsione istintuale, nel seguirle o trasgredirle.

Ricard Salvat Ferré

Ora la parola a Giuseppe Dell'Acqua, psichiatra dal 1971 e direttore del Dipartimento di Salute Mentale di Trieste. Ha lavorato con Franco Basaglia partecipando alla trasformazione e alla chiusura dell'ospedale psichiatrico di San Giovanni e si occupa di attività culturali connesse al lavoro di promozione della salute mentale.

Giuseppe Dell'Acqua

Il carcere, come il manicomio in cui ho lavorato a Trieste fino alla sua chiusura, è luogo particolarissimo, stravolgente, distorcente. Punti di riferimento soliti ed insostituibili al nostro orientamento quotidiano (ed esistenziale) cambiano completamente la loro connotazione, il loro peso specifico. I luoghi sempre gli stessi, immutabili, costringono le persone (i detenuti, i matti) a particolari e difficili "esercizi" di adeguamento, di sottrazione, di flessione per poter sopravvivere e salvaguardare al loro interno la dimensione "umana", la propria memoria dello spazio. Il tempo si ferma, si assoggetta ai ritmi e alle cadenze dell'istituzione e diventa complice della sua piatta riproduzione. Le persone finiscono di essere tali, finiscono di esistere in realtà. La continuità esistenziale, il corso della storia subisce minacce e attentati crudeli. Le persone, per difesa, per sopravvivere, devono entrare nel ruolo. Ora esse stesse introiettano le regole, ridimensionano il loro sentire, interrompono il loro dialogo col tempo. Vestono la maschera, diventano la maschera e sono pronti a soddisfare, a confermare lo sguardo

pregiudiziale di chi resta fuori: diventano ciò che noi conteniamo nella nostra categoria di "delinquente". E tuttavia resta dentro un filo, una finale e strenua resistenza, un legame alla propria storia contenuta in una memoria singolare. Lavorare nelle istituzioni totali richiede questa consapevolezza. Sapere che l'attributo della totalità si giustifica con la capacità di negare, annientare i soggetti, i singoli, gli Individui. L'istituzione è totale in quanto apparato pesante che produce sottilissimi ed infiniti meccanismi capaci di sottrarre senso al sentire singolare, al tempo proprio, perfino di "sottrarre il potere" sul proprio stesso corpo. Ecco perché quando vedo queste esperienze (il teatro in carcere), non posso non immaginare tutta la fatica e le resistenze, che, di solito ostacolano qualsiasi segnale di cambiamento. Vedo l'oblio, le rovine, le montagne da spostare, per ritrovare le persone, le loro storie, le emozioni, i sentimenti e la fatica per sfidarle di nuovo a scommettere nella relazione, nell'incontro. La relazione e l'incontro appunto, come momenti tanto naturali quanto difficili da produrre e riprodurre. Infatti, ciascuno reca in sé una differenza, la ragione della sua singolarità, una differenza che lo rende ineguagliabile a qualsiasi altra esperienza umana.

Avendo davanti agli occhi la materialità della vita negli istituti, lo spessore concreto della totalizzazione, non posso non comprendere la costrizione che gli uomini e le donne devono infliggersi per sopravvivere se è vero che l'individualità dell'essere non può essere interna all'esperienza collettiva, specie se coatta. L'individuo, patisce l'alterità. La vita nelle istituzioni costringe a vivere assieme agli altri ma in realtà spinge (sottilmente) a costruire muri invalicabili a difesa della propria indicibile e insopprimibile individualità. Spinge alla (falsa) convinzione che si può vivere evitando il patimento dell'incontro con l'altro, sfuggendo l'urto nella relazione con l'altro che pure ci è indispensabile. La speranza è proprio in questo campo di tensione, in uno spazio dialettico che si produce, si scompone, si ricompone, si dilata nell'incontro/scontro dell'individuo con l'altro.

L'individuo patisce l'alterità, intuisce tuttavia la necessità dell'altro, e costruisce così il limite al suo desiderio rischioso di individualità. Proprio in questa insopprimibile tensione la speranza per sé, la speranza di rimonta. In questo senso, credo, la scommessa che ha sostenuto le nostre esperienze nel manicomio che alla fine si è scompaginato, chiuso per sempre. La verità di quelle esperienze, come di queste si ritrova proprio nella ricerca di identità possibili. Ricerca che accomuna nel processo di cambiamento gli operatori, noi stessi, gli internati. Proprio questa ricerca abbiamo avviato, ormai quasi 30 fa, nell'ospedale psichiatrico di Trieste. L'ospedale psichiatrico, come si sa, è doppiamente sottrattivo, di quanto lo sia il carcere; non solo libertà (tempo e spazio) viene sottratta, ma anche, più duro ed insopportabile, viene sottratto il senso, il significato dei gesti, dei sentimenti, delle emozioni. Mentre criticavano il nostro ruolo istituzionale e la malattia come prodotto dell'istituzione scopriamo la ineludibilità di giocare le nostre stesse storie, le nostre identità, i nostri corpi in nuove dimensioni relazionali. Quanta gioia abbiamo provato nel vedere riemergere espressioni ormai sepolte, relitti di memorie, brandelli di abilità perdute e dimenticate! E quante scoperte per noi stessi, quanti radicali e dolorosi cambiamenti. E quanto stupore nel vedere l'internato, oggetto, povera cosa, muoversi e riscoprire di avere una voce, una parola, un corpo, che tutto - corpo, voce, espressione, movimento gli appartiene e può finalmente usarlo. Sto cercando di definire così il lavoro di cui stiamo parlando: quella grande fatica che immagino, quei lunghi tempi di costruzione che occorrono per arrivare alla fine ad un prodotto, relativamente semplice, come una Pièce teatrale, qualche minuto di video, una canzone, una performance. Piccolo risultato che tuttavia mette in gioco differenti, grandi strumenti. Per farsi deve difendere "con le armi" gli spazi di sopravvivenza per contrastare il processo, che sottilmente condanna le persone a stare fuori e le distrugge quotidianamente.

Chi vive nelle istituzioni, chi per eventi ed accidenti si trova costretto alla vita istituzionale perde progressivamente e completamente la possibilità di leggere la realtà, perde gli strumenti per farlo, e perde con ciò la possibilità, il potere della comunicazione. L'esclusione dal potere della parola, la marginalità nel sistema di produzione ed uso dei simboli, la totale perdita di accesso al mondo della comunicazione si struttura in questo modo. Questo tipo di esclusione, insieme alla marginalizzazione nella famiglia, all'esclusione dalla produzione e alla marginalizzazione nel gioco e nelle forme rituali riconosciute definisce le quattro aree descritte da Foucault come i pilastri del "quadrilatero" dell'esclusione. Qualche anno fa abbiamo avviato un percorso di formazione singolare. Un gruppo di giovani, una ventina, ragazzi e ragazze, che erano stati in carcere per periodi differenti, tutti con problemi di tossicodipendenza, seguiti dai servizi, sono stati stimolati, invogliati ad andare a LEROS. Leros è un'isola greca nel mare Egeo. È stata sede del comando navale italiano e campo di prigionia durante la seconda guerra mondiale. Tristemente famosa per essere stata usata durante la dittatura dei colonnelli come campo di concentramento per prigionieri politici e dagli anni '70 in avanti come ospedale psichiatrico, meglio si direbbe lager psichiatrico, per raccogliere gli scarti, i rifiuti di tutti i manicomi della Grecia. Negli anni '80 lo scandalo. La vergogna di Leros viene all'attenzione del parlamento Europeo. I visitatori che si recano a Leros negli anni ottanta raccontano di poveri corpi ammassati, nudi, sporchi in stanzoni chiusi e lerci. Uomini e Donne, come animali, assiepati intorno a secchi di cibo. Il gruppo di Trieste da allora, su richiesta della comunità europea, ha avviato un programma di collaborazione. Insieme ad un gruppo olandese per un programma di cambiamento, per la chiusura di quell'ospedale. I ragazzi, per farla breve, furono stimolati a partire con alcuni operatori per dare una mano, fare un'esperienza di lavoro, di volontariato. Mi fu dato il compito di preparare questi giovani al viaggio. Era importante cominciare a parlare di istituzioni e delle istituzioni totali, cosa sono, come funzionano. Parlare della storia del cambiamento, di Franco Basaglia, del grande "Cavallo Azzurro", che rompe i muri e lotta contro l'esclusione, di Giuliano Scabia che nei primi anni '70 aveva lavorato con noi, della follia e della malattia mentale, della politica e delle politiche sociali. Dal primo momento ho avuto l'impressione che dovevo comprendere che questi ragazzi avevano bisogno di mangiare, di nutrirsi con il cibo che avevano a disposizione e che, sebbene affamati, non erano capaci neppure di vedere. In un mondo stracolmo di cibo sembravano condannati a morire di fame. I segni della "cultura" intorno a loro erano oscuri. Tutto quanto è banalmente a nostra disposizione come un libro, un film, uno spettacolo teatrale, una conferenza, un giornale sembrava a loro vietato, impedito. Abbiamo cominciato a mangiare insieme e per la nostra tavola abbiamo voluto i cibi più buoni. Invitammo Fulvio Tomizza, Luigi Pintor, Fernando Savater, Alberto Gaston e tanti altri. Ognuno proponeva di vedere un film che alludeva o suggeriva il tema del seminario. I ragazzi alla fine, in quindici andarono a Leros. Per alcuni anni da allora abbiamo tenuto aperto uno spazio di formazione: Leros laboratorio permanente per la cultura della libertà. È questo che voglio intendere quando immagino il lavoro del teatro che si presenta qui: la fatica per dare ossessivamente possibilità per ricostruire la propria storia la propria continuità ed acquisire consapevolezza del proprio singolare e modo di stare al mondo.

Ricard Salvat Ferré

Segue la professoressa Angela Pianca, psicologa attiva al dipartimento di Trieste da più di vent'anni. Ha partecipato alla crescita e allo sviluppo dei servizi di salute mentale e ha sempre operato nel campo della ricerca teatrale all'interno del lavoro di abilitazione

e formazione delle persone con disturbi mentali. Lavora con il professore Giuseppe Dell'Acqua.

Angela Pianca

Sono una psicologa che lavora da venticinque anni nel Dipartimento di Salute Mentale di Trieste, ma proprio grazie e all'interno di questo lavoro ho avuto l'opportunità, l'onore ed il piacere di lavorare, in modo continuativo, con artisti come Giuliano Scabia, Mario Ursic, Ljubisa Georgievski, etc... Da sempre collaboro con Claudio Misculin e le Accademie della Follia. Abbiamo iniziato nel 1975, gli anni in cui con Franco Basaglia e i basagliani si apriva l'Ospedale Psichiatrico. Si lavorava con le porte aperte, per preparare alla libertà nella libertà, sulla possibilità, finalmente data, di esprimersi, sulle storie, sulla memoria. Da quindici anni lavoriamo in Casa Circondariale di Trieste, da quattro in quella di Gorizia. La domanda che continuo a pormi è questa: "Che significato assume il nostro operare che non è un lavoro in libertà? Che significato hanno questi percorsi che si fanno dietro le sbarre? Credo sia importante essere consapevoli di stare sul confine, al centro di una contraddizione, sapere che una parte del nostro lavoro è utile a mantenere l'istituzione delle sbarre, a riempire un vuoto senza giustificazione, a far passare/dare significato ad un tempo sempre uguale a se stesso, senza senso. Basaglia ci ha insegnato che il senso del nostro lavoro consiste nel cercare di modificare concretamente piccoli o grandi 'pezzi' di realtà, nel lavorare per progetti che creino opportunità, probabilità, spazi, ambiti, reti, varchi, confronti, per evitare di murarci vivi gli uni con gli altri. Come fare questo allora, operando dentro un'istituzione totale come il carcere? Che, lo sappiamo bene, non riabilita, non educa, non ripara, ma anzi, come ha detto Dell'Acqua, sottrae, toglie, frammenta, perde, disperde? Certo è importante ricostruire la storia, le storie, dare strumenti che aiutino a leggere criticamente la realtà, ma è altrettanto importante avere consapevolezza che, per alcuni versi siamo complici di questa istituzione e per altri versi dobbiamo lavorare per trasformare, modificare... Certo non solo a noi, ma anche a noi, è affidato l'immenso compito di collaborare per 'liberarci dalla necessità del carcere? Alcune piccole risposte ce le possiamo dare, alcune le hanno dette coloro che mi hanno preceduto, altre le ritrovo nella quotidianità del lavoro a Trieste, dove concretamente è possibile capire per cambiare invece di definire per invalidare altri, altro. L'Accademia della Follia gestisce, sul territorio, un Laboratorio Teatrale Permanente, aperto tutti i giorni. Le persone che escono dal carcere possono proseguire il percorso teatrale, in qualsiasi momento. Inoltre il Laboratorio fuori, può essere punto di riferimento per costruire programmi per usufruire di misure alternative. È una possibilità, fra le altre, che si elaborano con i Servizi di Salute ed il S.E.R.T.. Grazie ad un lavoro in sinergia è possibile costruire progetti, reperire risorse e risposte complesse e non frammentate ai bisogni di casa, di impegnarsi in un'attività, di accesso alla formazione intesa come diritto, possibilità di accesso, di recupero di identità, di appropriazione di strumenti per giocare di nuovo e in modo diverso la storia che si ha a disposizione. Ogni volta che rifletto sul carcere ciò che vedo è un'umanità dolente, segregata, una specie di promemoria delle assenze: assenza di famiglia, di socialità, di strumenti, di formazione, di qualsiasi opportunità... Penso che noi, il teatro, possiamo essere strumenti a disposizione: siamo corpi, voci, mani a rompere la routine quotidiana, siamo operatori culturali che possono rappresentare questo mondo vivo e sommerso e silente, possiamo dare parola a questa esistenza/esistenze e mettere a disposizione linguaggi di cui le persone possono appropriarsi, dar voce a questo infinito silenzio, con dignità, nelle infinite differenze. Costruire valorizzazione, protagonismo, qualità dei percorsi e dei

prodotti. Fare in modo che il "fuori" entri, irrompa in questo che è un luogo che compete a tutti, che è responsabilità di tutti; fare in modo che il "dentro" esca. Piccoli esempi/segnali in questo senso: nel '96 abbiamo scritto, interpretato, registrato insieme a detenuti Radiodrammi che descrivevano una giornata tipica in carcere. La trasmissione radiofonica di RAI 3 "Undicetrenta" li ha messi in onda in cinque differenti puntate come stimolo ad una discussione di esperti, detenuti, operatori, cittadini. Per cinque giorni si è raccontato, parlato, discusso di questo tema. Altre volte abbiamo pubblicato testi, racconti, poesie, sempre abbiamo costruito messe in scena, performances, spettacoli. Nel '97 siamo riusciti a rappresentare uno di questi spettacoli al Politeama Rossetti, nell'ambito Della Rassegna Estiva. Sorrido perché quasi sempre ho la sensazione di tentare di svuotare il mare con un cucchiaino e, a volte, mi sembra di essere proprio pazza. Ma sono convinta che in questo lavoro, che è anche ri/scoperta dell'identità dell'altro, degli altri, sia anche ri/scoperta della propria identità, che la ricostruzione di possibilità sia per tutti, così come la ricostruzione di libertà. Questa forse è la più grossa motivazione a continuare.

Pierangela Allegro

Proseguiamo con un altro frammento video, il riso è un segno di festa del '95.

Ricard Salvat Ferré

Da diversi anni si occupa di teatro del disagio, sia come studiosa, sia come promotrice di progetti dedicati a questo tema. È stata responsabile scientifica del progetto europeo "Teatro ed Handicap", organizzato dal Teatro Kismet di Bari e per tre anni ha progettato, in qualità di coordinatrice artistica, la rassegna "I luoghi del disagio" promosso dall'accademia Perduta Romagna Teatri. Sull'argomento ha scritto numerosi saggi, contributi critici, studia e frequenta il Living Theatre e la tradizione del nuovo Novecento. Segue il teatro di impegno sociale e civile e la ricerca di giovani generazioni alle quali dedica, in particolare, il suo lavoro all'interno dell'associazione scenario. Collabora a varie riviste ed è autrice dei volumi Comici artigiani, Premio Pirandello '94 per la saggistica, e Conversazioni con Judith Malina del '95. La parola a Cristrina Valenti.

Cristrina Valenti

Quando mi è stato chiesto di dare un titolo a questi brevi pensieri, ho pensato a questo: "Il teatro recluso, ovvero il teatro". Perché la mia frequentazione negli ambiti del teatro e disagio, mi ha via via convinta che in condizioni di disagio, di reclusione, di "impossibilità", in una parola, in condizioni estreme, il teatro deve necessariamente fare appello ai suoi tratti fondanti, rivelandoli quindi in misura maggiore. Quello dei detenuti, dei disabili, dei barboni è un teatro che si trova in una sorta di stato nascente, dove i gesti, le esperienze, le storie che gli attori interpretano è come avvenissero per la prima volta, e come tali noi li riceviamo. Un teatro in stato nascente perché chi lo fa non è attore professionista, e quindi nel bilanciamento fra tecniche apprese e risorse personali - un bilanciamento che riguarda il lavoro di tutti gli attori - è evidente che gli attori disabili, gli attori detenuti devono fare maggiormente appello a quello che è il proprio portato intimo di risorse, di esperienze, di soggettività. E quindi si trovano ad inventare un modo di stare sulla scena, un linguaggio espressivo personale, a partire dai tratti quotidiani della loro esistenza. E i tratti quotidiani di esistenze offese, segregate, rese invisibili dal sistema delle istituzioni sociali al quale apparteniamo, sono

particolarmente forti, tendono a farsi, come diceva Giuliano Scabia, "materiale esplosivo". Normalmente, noi operiamo una "falsificazione dell'altro" - per usare ancora le parole di Scabia - attribuendogli un'identità che è frutto del pregiudizio. E reciprocamente, come osservava Giuseppe Dell'Acqua, "ciò che percepiamo diventa ciò che l'altro finisce per essere". Il nostro pregiudizio, la nostra falsificazione rischia di diventare cioè simulacro di identità per queste persone. Vedendo questi video, e in particolare il frammento che mi è stato fornito per un commento, ne ho tratto una suggestione che ritengo importante per questo incontro. Attorno a quelle immagini - fra l'altro senza audio. Ho visto in qualche modo riannodarsi la mia esperienza di spettatrice di molti lavori di teatro carcere, del TAM e non solo. Ritrovavo in questo frammento video la forza irriducibile dei tratti quotidiani, della soggettività di questi corpi. È assolutamente impossibile per lo spettatore prescindere dalla considerazione di questi attori come di attori detenuti. Allora, anche lo spettatore è chiamato a un'esperienza particolare. Diceva prima Giuseppe Dell'Acqua che il maestro che si trova a fare il maestro in carcere fa male il suo lavoro, così come lo psichiatra che continua a fare lo psichiatra. Ecco, allora anche lo spettatore che continua a fare lo spettatore davanti a uno spettacolo di teatro e carcere è uno spettatore che non fa bene il suo lavoro. Non è uno spettatore "partecipante", non concorre cioè alla realizzazione di un accadimento di teatro vivente. Il teatro che si fa nelle carceri, quando non è solo un'attività ricreativa, è teatro vivente. E il "teatro vivente" è quello nel quale la vita dello spettatore "in presenza" è assolutamente necessaria per la vitalità del teatro stesso. Allora, in cosa consiste l'attivazione di questa partecipazione straordinaria dello spettatore di teatro e carcere? Lo spettatore è chiamato - esattamente come l'attore - a trasformare la propria esperienza, a prescindere dai pregiudizi che lo portano normalmente a giudicare ciò che percepisce come se fosse esattamente la realtà del soggetto con cui si relaziona. Deve prescindere da convenzioni teatrali e da pregiudizi di carattere sociale. Devo dire che quando l'esperienza di teatro carcere è forte, questo processo di trasformazione è oltremodo facilitato, è quasi inevitabile. Lo shock emotivo che lo spettatore prova di fronte a uno spettacolo di teatro carcere è assolutamente letterale. L'emozione che lo spettatore prova è esattamente l'esperienza di essere trasportato altrove. L'esperienza dell'emozione a teatro è esattamente un'esperienza di trasformazione, ossia di spostamento. Si sa che nel teatro e carcere questa è un'esperienza fortissima, solitamente si parla di commozione. Lo spettatore esce da uno spettacolo di teatro carcere commosso. E si pensa che questa commozione nasca dal miracolo del Teatro, che può far dimenticare la condizione degli attori detenuti, di fronte a spettacoli che rappresentano risultati artistici oggettivi, di grande valore al di là del fatto che siano interpretati da attori detenuti. Ma io trovo che questa commozione non derivi affatto dall'esperienza di un miracolo teatrale; il teatro non fa nessun miracolo e la nostra forte emozione nasce proprio dal fatto di avere inequivocabilmente visto dei detenuti sulla scena, i cui tratti quotidiani sono assolutamente irriducibili. È evidente che sono persone che abitano il carcere, che sono detenuti... Non lo abbiamo dimenticato un istante. Il nostro shock emotivo è dato dal fatto che abbiamo visto contemporaneamente gli attori e i detenuti. Il teatro non fa miracoli, ma fa affiorare le storie e le soggettività di queste persone trasformandole in espressione artistica e in poesia dello stare sulla scena. Quindi abbiamo visto contemporaneamente persone detenute e grandi attori, ossia, protagonisti di un'esperienza teatrale che appartiene a pieno diritto al genere del teatro vivente. Il teatro ci insegna che non esiste scoperta razionale senza uno shock emotivo di partenza. Per cui noi spettatori usciamo da teatro avendo scoperto che al di là di quella soglia di cui parlava Scabia, al di là del sipario che si è chiuso, non esiste un corpo unico e indifferenziato che chiamiamo con un singolare collettivo: il mondo della detenzione,

il popolo dei detenuti. Ma esistono degli individui, dei soggetti, delle persone che hanno delle storie da raccontare e che sono in grado, attraverso il teatro, di accedere a un livello di espressione assolutamente Alto come quello che siamo abituati a riconoscere nell'espressione artistica. Quindi qual è l'acquisizione razionale che consegue all'esperienza emotiva? È quella di comprendere come persone che la società tiene in disparte, che rende invisibili, che l'istituzione totale del carcere allontana dai nostri occhi e dalla nostra vita per "difenderci", ci restituiscono il risultato di un lavoro artistico così importante. Questo, se ci pensate, non corrisponde semplicemente a una trasformazione della nostra esperienza quotidiana, ma a una vera e propria rivoluzione del pensiero. A proposito della irriducibilità dei tratti quotidiani, quindi di questi corpi assolutamente espressivi di una realtà reclusa, i frammenti video che abbiamo visto e la nostra esperienza di spettatori di teatro e carcere ci hanno fatto sperimentare un altro tratto fondante del teatro in generale, che - di nuovo - nel teatro e carcere acquista una particolare evidenza. La capacità cioè di concertare in maniera straordinaria la coralità dell'insieme degli attori e il loro lavoro individuale, soggettivo. Anche questo è una conquista che lo spettatore fa... Educando il proprio sguardo. Ricordo perfettamente la prima volta in cui mi è stata chiara questa dialettica, anzi, questa Compresenza fra forza collettiva, grande coralità dell'insieme e presenza altrettanto forte degli individui nelle loro diversità. Fu quando vidi lo spettacolo Marat Sade della Compagnia della Fortezza a Milano. C'era un carosello che gli attori facevano, e che ritornava più volte nel corso dello spettacolo. Dapprima lo vidi come un corpo unico, il corpo unico dei detenuti che giravano in tondo. Poi, man mano che lo spettacolo andava avanti, mi è parso che diventassero sempre più evidenti i tratti individuali di ciascuno. E questa non è una cosa così scontata... Il gruppo degli attori è fortemente caratterizzato attraverso i segni della detenzione, con una particolare energia fisica, con particolari tratti... I tatuaggi che suscitano molto spesso anche una specie di voyeurismo dello spettatore. Poi, improvvisamente, non sono più un gruppo indistinto di detenuti... Rimane questa forte coralità, però vediamo degli individui, dei soggetti con delle storie da raccontare, con linguaggi,

Competenze e tratti personali riconoscibili nell'orchestrazione dell'insieme. È un obiettivo che appartiene al teatro in generale: come coniugare un lavoro di insieme, una coralità della rappresentazione scenica con il lavoro espressivo individuale dell'attore. E il risultato è particolarmente forte quando proviene dal teatro e carcere. Lo abbiamo visto nella carrellata dei volti [nel frammento video tratto dallo spettacolo Il riso è un segno di festa del Tam], tutti a giocare la stessa scena, eppure tutti portatori di una soggettività irriducibile. E questo forse è uno dei risultati del teatro carcere, al quale il resto del teatro può guardare per apprendere qualche cosa. Poi un altro elemento. Il teatro può invadere le nostre zone di sicurezza, come spettatori e come individui inseriti in una compagine sociale. L'antropologo Marc Auge nel descrivere l'esperienza della osservazione antropologica, dice: "l'altro è così prossimo che potremmo essere noi". L'osservazione dell'antropologo partecipante è molto simile a quella dello spettatore partecipante. Molto spesso gli spettatori di teatro e carcere sono spinti inizialmente da una specie di curiosità morbosa, e in seguito si trovano a vivere un'altra esperienza: erano andati a vedere il teatro dei detenuti ed hanno trovato il teatro. E queste persone da cui lo spettatore è stato difeso e protetto attraverso l'istituzione carceraria, si sono rese nuovamente visibili come artisti, capaci di restituire alla società Civile la poesia di un grande teatro. Questo infrangere le zone di sicurezza riguarda chiaramente anche chi il teatro lo fa da operatore insieme ai carcerati. Il lavoro della compagnia mista, come la definiva Pierangela, formata dagli attori detenuti e dalle attrici del Tam, è molto interessante da questo punto di vista. Ci sono delle note di lavoro nel libro di Pierangela, tutto quello che rimane, che riguardano anche il rischio di avere unito

queste due compagnie. Il rischio di scatenare pulsioni anche di tipo erotico, di tipo sentimentale. Però la consapevolezza che questo rischio vada corso in nome di una solidarietà impensabile nel quotidiano e realizzata nella "impossibilità" del teatro e carcere. (Perché il teatro e carcere resta qualcosa di "impossibile" nel nostro ordinamento istituzionale, che però avviene, come dice Armando Punzo, che ai "Teatri impossibili" ha dedicato una sezione del Festival di Volterra).

Quella scena che abbiamo visto, il poter giocare tra attrazione e ritrosia, oppure questo potersi abbandonare da parte delle attrici donne, tra le braccia degli attori detenuti. Tutto questo crea una prospettiva di superamento di confini, di soglie. Una prospettiva di solidarietà e di trasformazione di una modalità sociale, attraverso la quale il teatro può avere qualcosa da insegnare alla società in generale. Il teatro in carcere realizzando i propri presupposti di teatro vivente, si trova di fatto a trasgredire a quelle che sono le modalità e le dinamiche che appartengono alla condizione della reclusione. Il carcerato si trova normalmente spogliato della propria storia passata, dei propri ruoli passati, vede mortificato il precedente concetto di sé, si trova a vivere una perdita di potere rispetto al proprio mondo, è impossibilitato a determinare le proprie azioni... E il teatro agisce esattamente in senso opposto. Il detenuto che fa teatro è stimolato a gestire in prima persona il suo lavoro, a creare le

Proprie azioni, ad autodeterminare il proprio ruolo attraverso il personaggio, ad essere protagonista della propria azione. Quindi il teatro recluso, ovvero il teatro, significa anche la possibilità di trasgredire le modalità e le condizioni della reclusione. L'attore che non trasgredisca queste modalità, queste regole scritte o non scritte della convivenza sociale reclusa, non sarà un bravo attore (continuerà a fare il detenuto, anziché l'attore, per continuare ad usare l'immagine del maestro e dello psichiatra in carcere). Vorrei concludere leggendo un brano di Hanna Arendt che Oliviero di Ponte di Pino ha pubblicato a commento dell'esperienza della "Compagnia di Barboni" di Pippo Delbono. Sostiene Hanna Arendt che, a differenza delle altre arti per cui il processo creativo appartiene ad una fase differente rispetto a quella dell'opera compiuta, il teatro continua a conservare una natura processuale anche nel momento del risultato finale. E questo sposta un po' i termini del lungo dibattito sul rapporto fra processo e prodotto a teatro: il teatro avviene in tempo reale e quindi non costruisce un prodotto. Leggo: "...le arti che non realizzano alcuna opera hanno affinità con la politica. Gli artisti che le praticano - danzatori, attori, musicisti e simili - hanno bisogno di un pubblico al quale mostrare il loro virtuosismo, come gli uomini che agiscono hanno bisogno di altri alla cui presenza comparire: gli uni e gli altri, per 'lavorare, hanno bisogno di uno spazio a struttura pubblica, e in entrambi i casi la loro 'esecuzione dipende dalla presenza altrui. Tale spazio destinato alle apparizioni degli uomini non è affatto un attributo fisso e scontato di qualsiasi comunità.

La polis greca fu appunto quella "forma di governo" che forniva agli uomini uno spazio per apparire, nel quale agire, una sorta di teatro dove la libertà poteva fare la propria comparsa".

Se ci pensate, il fatto che il teatro avvenga in carcere, anche da questo punto di vista rappresenta un dato di trasgressione fortissimo, anche rispetto allo statuto delle arti. Evidentemente lo spazio carcerario non è affatto destinato alle apparizioni.

Evidentemente le apparizioni degli uomini non sono affatto un attributo fisso e scontato della comunità carceraria, anzi, non lo sono tout-court. Il teatro, secondo Hanna Arendt, non è un'opera, ma uno spazio. Uno spazio nel quale agire, uno spazio destinato all'apparizione degli uomini, uno spazio dove la libertà può fare la sua comparsa. "Il teatro recluso, ovvero il teatro": il teatro realizzato in condizioni impossibili è quindi un teatro dove la libertà può fare la sua comparsa in relazione ad altri uomini, alla cui presenza comparire.

Pierangela Allegro

Ultimo frammento video. Si tratta di B.B. Viaggio tra le parole di un certo Bertolt Brecht, anno 1998.

Ricard Salvat Ferré

Professore ordinario di Drammaturgia all'università di Bologna, è socio dell'accademia dei Lincei dal '90, si occupa di teatro in carcere, ha scritto fra l'altro Brecht regista dell' '89, Teatro e Spettacolo del primo Ottocento con Fernando Taviani, Premio Pirandello del '92. La sua vita intellettuale è molto lunga, è una persona di grande generosità e saggezza. Il suo interesse per il teatro è esempio per tutti noi. La parola a Claudio Meldolesi.

Claudio Meldolesi

Vorrei aggiungere un grano al rosario che Scabia ha cominciato a recitare. Lui stesso ha nominato "la soglia", dell'Acqua la necessità di "essere singolari" come momento della dignità umana, La Pianca il "bisogno", la Valenti la "coralità". Sono tutte cose straordinariamente pertinenti e centrali, sono i grani del nostro discorso. Però credo che di fronte all'enigma sociopolitico di fine millennio in cui ci troviamo il problema sia la fuoriuscita; ecco, aggiungo questa parola al nostro rosario, quasi con una confessione da compagno, come ci chiamavamo fino a ieri. Sembra che in queste condizioni non sia dato fuoriuscire, porsi in un altro luogo, professare utopie, poiché questa parola è logorata: fuoriuscire significa pensare ad un'umanità che possa avere altre dimensioni, meno previste, meno tallonate dalla collettività artificiale in cui viviamo, insomma un po' più naturali, un po' più reali: porsi fuori. C'è tutta una cultura dell'uscita, ripresa dalla stessa sociologia americana, che andrebbe riconsiderata. È un gesto novecentesco la fuoriuscita, collettivo e possibilmente allegro, d'intesa con Pierangela. I nostri ospiti sono artisti del teatro che hanno fatto un miracolo uscendo: Pierangela Allegro dall'accademia di Belle Arti, Michele Sambin dalla musica: uscendo fino ad un certo punto naturalmente, poiché hanno conservato il loro sapere. Il loro gesto d'arte è consistito in una specie di performance assoluta delle loro possibilità: usciamo da questo sapere per andare al teatro. Volevo poi dire a Dell'Acqua che forse il teatro non è come il calcio, è qualcosa di più in quanto luogo dell'uscita. Il teatro ha una magia antica perché è stato la prima invenzione dell'uomo dopo il giuoco; ed è fratello della poesia, in quanto "giuoco normato" esercitato con maestria individuale, tale da divenire memorabile. Il teatro non è il calcio, ma è questo dono singolare che ci è giunto dall'oscurità della vita con i segni del giuoco, anche se nelle maggiori lingue occidentali "giuocare" equivale a "recitare". È la meraviglia dell'uscire. Per questo noi sentiamo nel teatro in carcere qualcosa che ci riguarda da vicino. C'è il richiamo della diversità, la grande simpatia che suscitano i reclusi quando recitano, ma in particolare in questo spettacolo il nucleo è fornito dall'interpretazione musicale che - me lo confermava Pierangela Allegro - è opera dei reclusi. Questo Pinocchio vive di un giuoco collettivo da cui emergono notevoli finezze, come quella della proboscide che dà seguito al naso del burattino. I reclusi usano il teatro per uscire, per non pensare da carcerati, mi ha detto uno di loro, cosa che senza il teatro o senza potenti affetti non si riesce a fare. Quindi il teatro è una soglia e insieme un luogo di fuoriuscita mentale. In questo senso se la speranza alternativa è quella di porsi fuori, in questa fase storica in cui tutto il mondo è dominato dagli aerei americani che buttano bombe dove vogliono, porsi fuori è qualcosa

che ci riguarda da vicino. Lo spettacolo che abbiamo visto ci pone in questa ottica, facendo attraversare situazioni di Brecht con logica nuova rispetto a quella realizzata dall'Odine Theatre. Barba aveva mostrato la vita di Brecht mentre il TAM ha preferito guardare al Brecht giovane e a qualche altra cosa di lui. Brecht disse, poco prima di morire, che non era più interessato allo straniamento, al teatro epico. Gli sembrava importante invece che i giovani facessero l'agit-prop nel socialismo, in modo autonomo, non di partito. Brecht era una canaglia con le donne, era un peccatore, però aveva intuito la necessità di fare l'agit-prop nel socialismo, cioè di rompere l'equivoco che lo identificava con uno stadio risolto di superiorità politica. Se poteva farsi l'agitazione-propaganda contro le storture e le ingiustizie di quella società socialista, evidentemente era sostanziale ancora il legame di essa con la società borghese. Questo mi veniva in mente vedendo Pinocchio: che i reclusi non ci parlano della loro condizione, ma si pongono da agit-prop nei nostri confronti, quasi chiedessero "Perché siete così indietro voi a piede libero...". Questo è bello, è importante, che essi dicano ai loro compagni e a noi spettatori: "ma che stiamo facendo?" Siamo ancora al tempo di Galilei? Ho sentito profondamente politica la presenza di questo Brecht portatoci dai carcerati con la bellissima citazione di Hanna Arendt: il teatro è naturalmente politico, anche quando non pensa di esserlo. Insomma non abbiamo visto del "teatro politico", abbiamo assistito a una sospensione mentale della condizione dei reclusi, che ha permesso loro di giocare con la tragedia: perché è tragico lo spettacolo montato dal TAM e anche divertente. Noi siamo coinvolti, contagiati da questa condizione di disequilibri, prodotta da attori equilibristi che fanno riflettere sul futuro. Insomma questo è teatro del nostro tempo, e non solo un teatro di genere. Il bisogno del recluso di uscire dalla sua condizione esposta alla "fantasticheria", alle ossessioni mentali, innesca delle dinamiche di nuova proiezione nel tempo, per cui siamo portati a pensare gli anni venti legati al dopoduemila, senza i politologi e i soliti parlamentari istrioni. Il teatro in carcere ha quindi una natura molteplice, perché molti sono i reclusi, ma ha soprattutto questa capacità di rovesciamento, di riformulazione (come ho cercato di mostrare su "Teatro e storia" n. 16 con il saggio Immaginazione contro emarginazione). L'intermezzo dei tre clown, ideato da Brecht per il dramma didattico l'accordo, funge in questo spettacolo del TAM da motivo ispiratore, ora per aggiornati richiami grotteschi ora per giochi come quello dello squartamento umano che provoca riso e orrore insieme. Anche per questo la coralità di cui parlava Cristina Valenti è di tipo nuovo: non è il coro dell'opinione reclusa, è la presenza psicofisica a mente libera di un gruppo di persone in cui il pubblico si può rispecchiare. C'è quindi una riformulazione continua: c'è il gioco, c'è il grottesco, c'è il sesso, c'è qualcosa che assomiglia al bisogno e c'è la disposizione alla poesia, c'è la scrittura di Brecht e c'è il nostro dopo. Brecht scriveva alternando poesia al dialogo, perché sapeva che quest'ultimo è pericoloso essendo scenicamente antistorico e tendenzialmente mistificatorio. Qui non c'è la lirica, ma c'è la condizione precedente alla poesia, la sospensione del teatro. Allora non dico che abbiamo visto frammenti di uno spettacolo di nuova poesia, abbiamo visto però il gesto della poesia, abbiamo visto la sospensione del gioco narrativo e l'ingresso di qualcosa di diverso, un po' all'improvviso: in questo spettacolo c'è anche un seme di commedia dell'arte, evidenziato da classiche quinte. Forse il teatro in carcere rimette alla prova il teatro stesso, che in questo caso ha retto bene. Per fuoriuscire dalla condizione angosciata in cui ci troviamo a vivere, il teatro può fungere da veicolo che ci porta fuori dalle mura, reggendo ancora con le sue antiche strutture. Quando vince il teatro, nascosta in questo veicolo c'è una dimensione politica nuova: non quella dei volantini, dei proclami, delle elezioni, ma quella perlustrativa che fa riflettere su come porsi fuori dal circuito dei consensi.

Incontro con le istituzioni

Interventi di:

Carmelo Cantone - Direttore della Casa di Reclusione di Padova

Salvatore Erminio - Direttore della Casa di Circondariale di Padova

Orazio Faramo - Provveditore alle Carceri del Triveneto

Stefano Dragone - Presidente del Tribunale di Sorveglianza di Venezia

Chiara Ghetti - Responsabile del C.S.S.A. (Centro Servizio Sociale Adulti) Venezia

Domenico Menorello - Assessore alle Politiche Sociali della Regione Veneto

Coordina: Gianvittorio Pisapia - Professore di Criminologia dell'Università di Padova

Chiara Ghetti

Sono direttore del Centro di Servizio Sociale per Adulti di Venezia (C.S.S.A.), una struttura dell'amministrazione Penitenziaria, che interviene prevalentemente a valle della sentenza di condanna; è un servizio che fisicamente si trova al di fuori del carcere e che opera con i propri assistenti sociali, non solo all'interno del carcere, collaborando con gli altri operatori dell'équipe penitenziaria, a quella che è chiamata "l'attività di osservazione e di trattamento", ma anche soprattutto negli ultimi anni lavorando per seguire le persone che scontano la condanna in "misura alternativa alla detenzione", in particolare, con l'affidamento in prova al servizio sociale. Esso è chiamato a contribuire al reinserimento sociale. Quindi, è un lavoro che si svolge a contatto sia con chi ha subito la condanna, sia con il contesto familiare e sociale. Si lavora molto con i servizi del territorio, ed in particolare con i servizi per le tossicodipendenze e con le comunità terapeutiche, allorché si lavora con persone tossicodipendenti.

Orazio Faramo

Io sono provveditore per l'Amministrazione Penitenziaria per le regioni Veneto, Trentino Alto Adige e Friuli. Il provveditorato è un organo intermedio tra il Dipartimento dell'amministrazione Penitenziaria che sta al vertice e gli istituti penitenziari e i centri di servizio sociale del territorio. Il provveditore dipende direttamente dal Direttore generale dell'amministrazione penitenziaria. I compiti del provveditorato sono compiti organizzativi e di controllo. Nell'attuazione del decentramento che si sta attuando in questi anni, in pratica il provveditorato sta assumendo, per certi aspetti, una posizione di autonomia, in quanto emette dei provvedimenti definitivi in materia di organizzazione dell'amministrazione penitenziaria sul territorio di sua competenza e quindi sta assumendo maggiore autonomia.

Stefano Dragone

Sono presidente del tribunale di sorveglianza di Venezia. Il tribunale di sorveglianza di Venezia ha giurisdizione su tutto il Veneto. Comprende sotto di sé tutti gli uffici dei magistrati di Sorveglianza di Verona, di Padova e Di Venezia. In estrema sintesi, il magistrato che poi si inserisce nel tribunale, ha competenze cautelari e la funzione di controllo della legalità nell'istituto. Può applicare provvisoriamente misure alternative alla detenzione che dopo il tribunale deve ratificare. Questo perché in situazioni di particolare urgenza sarebbe incongruo che il tribunale che decide dopo alcuni mesi venisse a trovarsi di fronte ad una situazione

pregiudicata al passare del tempo. Il tribunale decide sulle misure alternative alla detenzione e nei confronti dei detenuti e nei confronti dei liberi. Per il nostro ordinamento, la persona libera condannata con sentenza definitiva, che deve espiare una pena fino a tre anni, non va in detenzione fino a quando il tribunale non ha deciso sulla domanda che il condannato stesso propone di espiare la pena con una misura alternativa.

Domenico Menorello

Sono Assessore alle Politiche per la Solidarietà ed Interventi Sociali per il Comune di Padova. Il comune non ha competenze dirette nell'ambito dell'amministrazione carceraria, ma piuttosto sostiene piccole realtà associative che coadiuvano i detenuti in attività rieducative e poi c'è chi collabora nella fase in cui il detenuto ritorna a vario titolo a far parte della vita libera e con tutti i conseguenti problemi che sono il lavoro e l'abitazione.

Carmelo Cantone

Sono direttore della Casa di Reclusione di Padova. Un istituto che ospita quasi esclusivamente detenuti condannati a pene detentive di durata media o lunga non inferiore ai cinque anni. È un istituto di nuova concezione che dispone di quelle risorse necessarie per svolgere programmi di lunga o media permanenza.

Salvatore Erminio

Sono direttore della Casa Circondariale di Padova, l'altro, nel quale vengono associate tutte quelle persone soggette a misure cautelari o soggetti a sentenza non definitiva oppure persone con pena definitiva non superiore a tre anni. A differenza della Casa di Reclusione, questo è un istituto che funge da trincea, primo impatto per una persona proveniente dalla libertà e destinataria di una misura coercitiva. Il problema primario che investe da alcuni anni questa struttura è il sovraffollamento con il conseguente costante ricambio che non permette di proporre interventi trattamentali pensati a lungo periodo ma solo molto parziali e limitati nel tempo.

Gianvittorio Pisapia

In questo incontro svolgo la funzione di portavoce del TAM; mi prendo però la libertà di tradurre le loro proposte alla luce della mia esperienza di operatore penitenziario: spero di non tradirne il significato originario. Il mio compito è quello di riuscire a raccogliere debiti di riconoscenza nei confronti delle persone presenti, avanzando alcune proposte che mi auguro possano trovare, se non in questa sede almeno in prospettiva, riscontri operativi. La prima proposta è la costituzione di un gruppo interistituzionale di progettazione e di valutazione, all'interno del quale si possano ideare e coordinare nuove iniziative e valutare quelle già avviate. È da parecchio tempo che a Padova, e nel Veneto, i rappresentanti delle diverse istituzioni non hanno uno spazio di confronto al cui interno prendano corpo le linee guida di una progettazione ragionevole e praticabile. A questi incontri potrebbero essere invitati a partecipare, in base alle iniziative da avviare, i rappresentanti delle associazioni che operano in ambito penitenziario. Una seconda proposta è quella di istituire una sorta di "teatro stabile", che mi piacerebbe fosse chiamato Teatro Di Vetro: teatro di vetro nel senso della sua inevitabile fragilità, ma anche della sua trasparenza. Sul piano pratico, penso alla struttura, apparentemente

in disuso, situata al Circondariale, alla quale si potrebbe accedere dall'esterno senza dover passare per l'Istituto. Vi sono lavori di ristrutturazione da fare, ma per questi si potrebbero coinvolgere sia associazioni di volontariato sia detenuti del Circondariale. Una volta che siano garantiti quei criteri di sicurezza indispensabili per qualunque attività che coinvolga il settore penitenziario, all'interno di questo spazio potrebbe svolgersi non solo l'attività teatrale, ma potrebbero essere organizzati anche momenti di incontro e di dibattito sulla realtà carceraria, in particolare sul problema dei detenuti immigrati. È un problema con il quale sempre più ci si dovrà misurare in quanto siamo di fronte a un fenomeno non transitorio e destinato a diventare quantitativamente sempre più pressante. Altro aspetto sul quale può valere la pena di soffermarsi è l'opportunità di un'ulteriore valorizzazione dello strumento teatrale in ambito penitenziario. In questi anni - grazie anche al contributo della Regione Veneto, della Provincia e del Comune di Padova - è emerso con chiarezza come il teatro sia un momento estremamente significativo non solo per i detenuti che vi lavorano, ma anche per il pubblico al quale le rappresentazioni sono dirette. Ieri alcuni detenuti stranieri erano fra gli attori dello spettacolo organizzato dal TAM, a dimostrazione di come il teatro sia un fondamentale strumento di mediazione culturale. Sono ormai quasi quindici anni che seguo esperienze teatrali in ambito carcerario. Ricordo che nel vecchio carcere di Monza, dove pure gli spazi disponibili erano minimi, l'attività teatrale era stata non una fatica in più per il personale di custodia e per gli operatori, ma era diventata un momento che ha coinvolto tutti, creando

In istituto un clima nuovo e diverso. La condizione prima affinché queste iniziative possano avere continuità nel tempo - e questo vale per tutte le iniziative che riguardano il carcere - è che non devono diventare carico di lavoro in più per gli operatori. Se sono l'esito di una concertazione condivisa possono, per contro, diventare una risorsa per lavorare meglio. È salvaguardando questa condizione che le iniziative potranno fiorire anche in situazioni difficili come quella del Circondariale, dove la popolazione detenuta è composta in massima parte da immigrati. Oltre che strumento di mediazione culturale, il teatro, nella nostra prospettiva, può diventare una risorsa lavorativa significativa. Bisogna quindi affrontare il problema di come consentire ai detenuti di partecipare alle rappresentazioni esterne senza dover necessariamente ricorrere ai permessi-premio. Una strada sulla quale può valere la pena confrontarsi è l'utilizzazione dell'articolo 21 dell'ordinamento Penitenziario, cioè del lavoro all'esterno. I detenuti-attori potrebbero infatti essere pagati a cachet come tutti gli altri attori.

Chiara Ghetti

I contenuti e le proposte che vengono presentate a questo incontro, richiedono alcune riflessioni, che derivano dal fatto che questo servizio può osservare ed entrare in relazione con persone condannate, che hanno avuto l'opportunità di sperimentare, per dei tempi più o meno lunghi, un'attività di teatro all'interno o al di fuori del carcere. Attività svolte da persone che hanno avuto condanne definitive, che stanno scontando all'interno del carcere, o da persone che, dopo un periodo di detenzione o addirittura senza essere entrati in carcere, scontano la condanna fuori dal carcere.

Da questo punto di vista il tema "dentro - fuori" è un tema molto presente nell'attività di un servizio come il Centro di Servizio Sociale per Adulti, che oscilla continuamente fra il dentro e il fuori, per consentire che l'osservazione, svolta su persone detenute, non sia isolata all'ambiente interno al carcere, ma mantenga un contatto ed un legame con ciò che è stato, ed è, fuori dal carcere. Il "fuori" non solo come spazio fisico, ma anche come altra dimensione rispetto al tempo presente della detenzione. E allora, si cerca di portare all'interno del carcere una riflessione sulla storia delle persone, per mantenere

un legame tra quel tempo presente e il tempo passato, in rapporto ad un possibile tempo futuro. Sull'attività di teatro che è stata svolta e vissuta da alcune persone seguite dal C.S.S.A., si possono dire cose emerse in un contesto diverso da quello del carcere, nei colloqui che avvengono fuori, ove è meno presente l'esigenza di fingere, ove si può osservare qualcosa che ha un contenuto di maggiore verità. Quello che spesso ci viene riportato è che l'esperienza del teatro ha rappresentato la possibilità di avere uno spazio di pensiero e di riflessione "altra", diversa da quella resa possibile all'interno del carcere. Nel contempo ciò che ci viene riportato è anche una particolare difficoltà a tenere insieme il "dentro" e il "fuori" dopo la detenzione, quando una persona prosegue la condanna in misura alternativa. Paradossalmente, spesso l'opportunità di far teatro dentro non si traduce in una possibile continuità con l'esperienza fuori dal carcere, ma viene dispersa con il termine della condanna. Questo può rappresentare un problema. E mi sembra paradossale, visto la fatica, l'impegno e la ricchezza che un'attività di teatro interna ed esterna, richiede a ciascuna delle persone coinvolte. Ciò necessita da parte di chi opera all'interno delle istituzioni, trovare un modo perché questa frattura non avvenga, perché questo legame dentro-fuori possa continuare a restare. Da questo punto di vista penso che la proposta della creazione di un gruppo interistituzionale, che possa raccogliere e valutare le esperienze diversificate che si sono andate facendo, sia indubbiamente molto importante. A questo proposito vorrei riprendere una sollecitazione del professor Pisapia circa il possibile significato del teatro nel lavoro con extracomunitari. A Venezia si sono tenuti, oltre ad una serie di rassegne teatrali svolte nei tre istituti Veneziani, anche dei laboratori di teatro e al termine di una di queste iniziative, svolta nel carcere femminile nell'isola della Giudecca, c'è stato un momento di particolare significato allorché alcune donne detenute, che appartenevano a diverse etnie, hanno chiesto di poter celebrare il rito del caffè "turco", come rito di riconciliazione simbolica, tra persone provenienti dalla Bosnia, dalla Croazia e dalla Serbia. Ecco, quello è stato un evento "magico", in cui si è potuto toccare con mano come la cultura possa contribuire ad andare oltre le categorie con cui ciascuno osserva ciò che lo circonda.

Orazio Faramo

Mi trovo concorde nel prevedere un gruppo di progettazione e di valutazione che riunisca rappresentanti delle istituzioni interne ed esterne all'ambito penitenziario e che quindi diventi un effettivo momento di confronto tra esperienze sensibilità impegni istituzionali diversi. E sono concorde perché la valutazione è un momento fondamentale anche per una esperienza come quella teatrale che coinvolge emotivamente sia chi vi partecipa sia chi vi assiste. Pierangela Allegro nel suo libro Tutto quello che rimane, ci ha offerto un esempio di atteggiamento valutativo centrato sulle sensazioni e sul vissuto di chi conduce l'esperienza teatrale. Si tratta di riflessioni importanti ma non sufficienti come lei stessa sottolinea, quando esprime la fatica di tradurre in scrittura eventi forti, coinvolgenti, difficili, affinché possano divenire materiale di conoscenza e di riflessione per altri. A questo tipo di valutazione bisogna affiancare momenti di riflessione teorica, come ha fatto il professor Attisani nel suo Scena Occidente, prendendo spunto proprio dall'esperienza di Padova. Bisogna inoltre affiancare momenti di riflessione che abbiano il coraggio di far emergere le contraddizioni che nascono quando l'esperienza teatrale e realtà carceraria si incontrano. La cosa importante è la formazione del gruppo. L'invito è quello di lavorare per delle proposte realizzabili. Il direttore dell'istituto le valuterà e personalmente non farò mancare il mio contributo. Il gruppo interistituzionale spero non produca solo la sperimentazione di attività teatrali, ma che parta da questo per immaginare altro. Ho letto il libro Il carcere e la città, lo trovo realistico,

metodologicamente impegnato in una progettualità ambiziosa tipo quella di restituire significato alle vittime. Il progetto poteva e doveva funzionare... Erano altri tempi e probabilmente non vi era uniformità di vedute. Per dare l'idea di un gruppo dinamico, propongo che lo stesso si incontri, a rotazione, in tutti i luoghi istituzionali deputati al cambiamento. Sarò felice di ospitarvi negli uffici del provveditorato, come il direttore della casa circondariale vi ospiterà, almeno per il momento.

Delegerò una persona del mio ufficio a lavorare in questo gruppo progettuale, mi riferirò per iscritto i bisogni, le proposte, le possibili soluzioni, affinché possa visionarli e premere per la loro fattibilità.

"È tempo di darsi", leggo sul già citato libro, e noi, vi assicuro, faremo la nostra parte, come siamo abituati a fare nonostante la povertà numerica degli operatori e le difficoltà di gestire tanta sofferenza.

Riporto una frase del Consigliere Francesco Gianfrotta, direttore dell'ufficio deputato al trattamento presso il Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria: *"...Il nuovo regolamento di esecuzione, evidenzia una più forte attenzione alla proiezione sociale del soggetto detenuto. Le sue esperienze nell'illegalità sono state quantomeno favorite o agevolate da una trama di relazioni personali e sociali negative. Su queste ultime occorre intervenire per avviare un processo di recupero e reinserimento sociale.*

Processo che è affidato all'amministrazione Penitenziaria in primis, ma che questa deve poter svolgere avvalendosi della collaborazione fruttuosa dell'intera comunità. Per il tramite dell'istituzione in essa presente e delle altre opportunità che vengono dalle formazioni sociali". E questo credo che esprima bene quella che è la situazione e quello

che è il compito dell'amministrazione penitenziaria in questo settore. Ora vi leggo invece una frase che accompagna ogni capitolo del libro del professor Pisapia e che ne fa quasi da leit motiv: *"Contribuire a far sì che in futuro vi siano sempre meno autori di reato dei quali la collettività debba farsi carico e sempre meno vittime alle quali le istituzioni debbano rispondere dei propri insuccessi"*. Quelle che voi citate sono diverse voci, una è quella della politica penitenziaria, l'altra è quella di un criminologo studioso del territorio, non vi sembra che unite possano produrre un cambiamento e rendere fertile la terra di mezzo riempiendola di un sapere che la trasformi? Tentiamo di unire le forze, proviamoci. Con questo augurio e questo impegno, vi ringrazio per l'attenzione prestata. Ovviamente le altre due proposte direi che sono consequenziali al gruppo di lavoro, quindi non è che non ne parli per non affrontarle, dico anzi che sono entrambe realizzabili e per ciò che è più attinente a quella che è la mia funzione e competenza, credo che potremmo cercare senz'altro di esportare questa esperienza nel Veneto e nel Triveneto. Anche perché in altre città qualcosa si è già fatto, quindi troveremo un terreno già in parte arato, per cui è possibile seminare anche altrove. Grazie.

Stefano Dragone

Nella mia qualità di operatore giudiziario sono sollecitato ad una chiacchierata e ad alcune valutazioni però con una doverosa premessa. Mi devo scusare, perché ho scoperto il teatro a Padova solo quando mi ha telefonato il professor Pisapia, perché del teatro sia pure come presidente di un tribunale poco sapevo. Voi mi direte: male. Il che è abbastanza legittimo. Però sulla attività culturale nelle istituzioni di detenzione non sono del tutto impreparato e il dottor Faramo può convenire con me che a Verona c'è stata una esperienza, che ho seguito personalmente, di pittura che ha coinvolto i detenuti: un'attività culturale, prima ancora che ricreativa. I detenuti hanno fatto degli splendidi murali che hanno avuto un grandissimo successo, sia pure a livello locale con un ottimo coinvolgimento di tutte le istituzioni responsabili in quel territorio. Questo volevo dire perché rispetto al teatro sono parzialmente impreparato. Però ho ascoltato

con attenzione e l'idea di una esportazione del teatro e quindi di un teatro stabile, mi convince pienamente. Anche perché non dovete pensare che se il presidente è impreparato sia impreparata tutta la magistratura di Sorveglianza: perché il collega Magistrato di sorveglianza di Padova sul teatro sapeva tutto e quindi ritengo giusto che ora vi legga quanto il collega mi dice. Tenete presente che queste sue tre frasi potrebbero essere riportate in una ordinanza del tribunale nel punto "*Valutazione dell'esperienza lavorativa*". La chiamo "lavorativa", proprio perché essendo l'attività lavorativa l'attività principe che il tribunale di sorveglianza valuta quanto alla decisione dell'idoneità del trattamento, voi possiate capire che non vi è da parte della magistratura nessuna pregiudiziale discriminazione rispetto alla attività culturale in genere. Allora, il collega, Pavarin, dice: "*La magistratura di sorveglianza non può che guardare con favore ad ogni forma di impegno che valga a valorizzare il tempo e le risorse personali del detenuto. La fatica dell'apprendere, l'impegno volto a migliorare la qualità della recita, il desiderio di far comprendere al pubblico il messaggio sotteso alla trama, costituiscono non solo elementi utili ad alleviare la sofferenza della detenzione, ma anche strumenti attraverso i quali si può acquistare fiducia in se stessi*". Voi capite bene che il collega magistrato che mi scrive questo è molto aperto alla vostra fatica. Detto questo, vorrei fare due brevissimi flash, più di carattere tecnico che altro. Intanto, per quanto riguarda gli immigrati, la mia esperienza mi dice che per gli immigrati extracomunitari deve essere fatta una divisione, una distinzione. Vi sono immigrati i quali aspirano a ritornare all'estero: lo dico perché, interrogati in istituto, mi chiedono quando saranno espulsi, quando potranno tornare, e per i quali l'interesse alla partecipazione alla vita collettiva è abbastanza scarso. Invece i sono immigrati che sia pure devianti, sia pure illegittimamente, perché senza titolo, presenti nel territorio, aspirano all'integrazione e per questi sicuramente il discorso va approfondito ed il coinvolgimento deve essere ricercato a tutti i costi. Detto questo vengo a due o tre considerazioni giuridiche che possono dare una motivazione a tutto ciò che è stato finora detto, a un livello sicuramente condivisibile ma sociologico. Innanzitutto la giurisprudenza della Cassazione non ha mai detto che l'attività di lavoro quale noi la intendiamo normalmente è la attività, *conditio sine qua non*, indispensabile per consentire al giudice l'affidamento in prova al servizio sociale. In secondo luogo, nella legge fondamentale sull'ordinamento penitenziario e le attività ricreative, culturali ed anche sportive, hanno la stessa dignità delle attività lavorative. Quindi il problema non è questo, ma è un problema di cultura e di impegno. Perché se non si tocca con mano che questo risultato si ottiene, una certa prevenzione da parte delle istituzioni giudiziarie ci sarà sempre. Cioè, le istituzioni giudiziarie vogliono un minimo di sicurezza e la sicurezza che viene data dall'attività di lavoro tradizionale è un po' diversa da quella di chi va a fare un attività di teatro e gira per il territorio. Al riguardo facevo vedere prima una sentenza della cassazione al dottor Pisapia, che dice così: "*...Ai fini dell'articolo 21 (che è quello che disciplina il lavoro all'esterno che è deciso dall'amministrazione penitenziaria quindi dalla direzione dell'istituto che permette al detenuto di uscire con l'approvazione del magistrato di sorveglianza) è equiparato in tutto e per tutto il lavoro al trattamento in istituto per tossicodipendenti dove si svolga attività rieducativa e ricreativa*". È vero che il caso considerato era quello di un minore, ma il principio considerato è quello che dicevo.

Domenico Menorello

Ringrazio per gli spunti di lavoro che sono stati prospettati dal professor Pisapia. Io non ho tentennamenti nel dire che il comune di Padova aderirà a questa iniziativa anche nelle forme che si potranno dettagliare anche a margine di questo incontro. Credo che

sia utile dirci qual è l'obiettivo che si persegue facendo un gruppo di lavoro, obiettivo che a mio avviso è in qualche modo lo stesso che la costituzione assegna alla detenzione. E cioè la possibilità di rieducazione di una persona e sotto questo profilo credo si possa evidenziare l'importanza anche dell'attività teatrale, la quale certamente serve a riempire le ore che sarebbero libere, ma credo che ci sia qualcosa di più interessante ed affascinante. Infatti la detenzione segue alla violazione di una regola penale e la regola penale è una regola in cui il nostro ordinamento, cioè la nostra società, attribuisce una valenza particolarmente importante. Allora dobbiamo capire da che parte ci poniamo; c'è qualcuno che pensa che la violazione della regola, così formalisticamente intesa pone in pericolo la società per cui il carcere è una forma di deterrente nei confronti di tutti gli altri. Per quanto mi riguarda prendo decisamente le distanze da questa visione della pena. Se noi utilizzassimo delle persone per spaventare gli altri non vedrei differenza rispetto a forme di tortura, magari più edulcorate, ma non avremmo a cuore la singola persona. Invece se noi pensiamo che la regola, in questo caso la regola penale, non sia in sé valida ma sia come un segno di un valore, di un ideale cui la nostra cultura attribuisce una posizione positiva per la persona, la violazione della quale in qualche modo viene ricondotta ad un fatto negativo per la persona, allora la persona che ha violato queste regole, viene considerata in maniera negativa per se stessa... e per questo credo che anche gli insegnamenti di un maestro padovano del diritto penale come Bettiol andrebbero recuperati, anche in un senso prettamente culturale nei lavori che potremo immaginare assieme. Se il problema è che se una violazione di una regola implica una non condivisione di una posizione culturale, va spiegata la posizione culturale a cui si riferisce la nostra società e questo mi pare particolarmente importante per quello che riguarda la situazione degli immigrati, che per quanto possiamo vedere dal punto di vista dell'amministrazione comunale, non sempre nemmeno si pongono il problema del sistema culturale in cui sono arrivati. È certo che non dobbiamo costringere una persona a condividere un sistema culturale, ma chiedere lo sforzo di comprenderlo sì. E credo che alla radice di molte attività illecite degli immigrati ci sia una non comprensione delle motivazioni per cui la nostra cultura attribuisce un valore negativo a molte attività illecite. Per molti di loro compiere una attività illecita è una nota di merito. Noi consideriamo scontato il nostro sistema culturale, mentre lo stesso ha una tradizione, una storia europea ben precisa, e solo recuperando questa credo si possa comunicare anche con chi ha violato la regola penale. Per questo ritengo molto importante la chiave di lettura che mi pare di aver colto nelle parole del professor Pisapia; è che dobbiamo immaginare strumenti di mediazione culturale, non astrattamente intesi, ma strumenti con cui sia possibile, per chi è detenuto, ma anche per noi, perché questo è un lavoro che non si finisce mai di svolgere fino in fondo, sia possibile ricapire la tradizione culturale entro la quale noi siamo cresciuti, che abbiamo accettato, che condividiamo, pur da diversi punti di vista, ma che ha una matrice europea. La quale non è indefinita. Allora il teatro aiuta in questo, perché è un'attività in cui la persona è portata ad attingere in quella che è la tradizione culturale europea. E questo aiuta a ripescare gli ideali fondanti della nostra comunità. Ed è per questo che deve essere una attività che deve essere valorizzata, ed è per questo che il comune per quanto riguarda la propria competenza la sostiene. Perché ci sembra attinente al bene della persona e direttamente attinente alla funzione rieducativa della pena. Sotto questo profilo è giusto anche dire che il ripensare a se stessi per ritrovare degli ideali per cui valga la pena condurre una vita da liberi, per questo fine è utilissimo il teatro e sono altrettanto importanti altri strumenti di rieducazione, come tutte le altre forme lavorative. In questo quadro se abbiamo a cuore di poter porre in essere tutte quelle iniziative per cui la singola persona detenuta può reincontrare una tradizione culturale che ha violato, non conoscendola forse, allora, in

questo senso ha un significato importante pensare ad un gruppo interistituzionale che coordini le diverse attività che possano aiutare ogni singola persona a ritrovare una strada dentro la comunità. E anche qui, come è stato sottolineato nel primo intervento, la tematica del dentro e fuori è una tematica particolarmente significativa. È importante avere attenzione che le esperienze positive si ritrovino fuori. E per questo è importante che ci sia una stretta collaborazione fra il dentro ed il fuori rappresentante le istituzioni. Il comune di Padova aderirà e chiederà anche ad altre istituzioni e penso in particolare alla Provincia ed in particolare al Progetto Impresa, istituzione del comune di Padova che si occupa specificatamente di formazione al lavoro, di aderire fattivamente al gruppo interistituzionale, mettendo in rete le molte iniziative che già ci sono e se poi all'interno di questo lavoro si riterrà utile anche la realizzazione di un teatro stabile, non ci sottrarremo certo agli oneri richiesti, ma anzi vi aderiremo con convinzione, nell'auspicio che questo serva a ciascuna singola persona. Grazie.

Carmelo Cantone

Fare progetti per arrivare poi a degli obiettivi. L'obiettivo è in sé abbastanza chiaro, anche se è un obiettivo per niente facile. Leggevo qualche giorno fa in un articolo scritto sul nostro periodico "Ristretti Orizzonti". Un collaboratore esterno sottolineava la sorpresa nel vedere come, a fronte di un'opinione pubblica che nel suo complesso in molte componenti, appare in posizioni di forte conservazione rispetto al problema carcere e agli scopi che il carcere deve avere, invece l'Amministrazione Penitenziaria nei suoi referenti, ci mettiamo anche quelli locali, ma soprattutto quelli centrali, ha posizioni molto pacate e molto più ragionevoli e, sottolineo, molto più corrette ed equilibrate. È facile sparare in un senso o nell'altro, fare affermazioni apodittiche sulla funzione che il carcere debba svolgere: mero contenimento oppure un carcere che sia puntato verso l'esterno. È difficile vivere con equilibrio le scelte che si vanno a fare. Dico però che nonostante la grande confusione dell'opinione pubblica su questo tema, perché c'è l'obiettivo problema della richiesta di sicurezza da parte dei cittadini, che porta poi a dare delle risposte un po' confuse, non penso che il carcere debba svolgere solamente viva funzione di contenimento. Nell'ultimo incontro che c'è stato in carcere il Procuratore della Repubblica di questa città, il Procuratore Calogero ha sottolineato, io credo molto correttamente, come il carcere debba essere un momento di forte ed austera risocializzazione. Quindi l'obiettivo in sé è difficile, ma è abbastanza chiaro, lo è sicuramente per gli addetti ai lavori. Sono d'accordo con la proposta del prof. Pisapia e mi piace l'idea di un tavolo a tutti gli effetti informale. Perché prima di montare tante cattedrali, tante commissioni, io credo che a livello locale ci debba essere la capacità da parte di tutti di cogliere questa attenzione che c'è oggi. La disponibilità che c'è da parte di una costellazione di presenze sul territorio che ci invitano, ci stimolano a dire, mettiamoci intorno ad un tavolo e buttiamo giù le idee e scegliamo le priorità su cui, insieme come ente territoriale, come amministrazione penitenziaria, come strutture esterne andiamo a spendere qualche cosa. Nell'ambito di queste priorità senz'altro c'è quella dell'esperienza teatrale perché ha una storia ben precisa. Ovviamente ci sono state e ci saranno piccole grandi difficoltà, ci si scontra anche con le nostre diffidenze e resistenze. Il teatro è un'esperienza così particolare che inserita dentro il carcere rischia di scatenare tutta una serie di piccole e grandi contraddizioni, quindi la difficoltà di chi operatore teatrale viene in carcere è quella di capire anche i tempi del carcere. Ogni tanto con Sambin ci prendiamo reciprocamente in giro sulla "domandina" da fare per portare fuori la chitarra. Ma glielo ricordavo anche giorni fa che il carcere non può basarsi semplicemente sulla comunicazione orale. Alla fine mi pare che ci sia un linguaggio più o meno burocratico e un linguaggio di operatore informale, che si possono

incontrare e prendere anche atto delle reciproche contraddizioni. Questa è una fetta di difficoltà. Poi c'è la difficoltà di fare della proposta teatrale qualcosa di profondo. Onestamente non so che cosa i detenuti hanno trovato all'interno di quel laboratorio. A noi è sembrato Molto importante ciò che è stato sottolineato prima in alcuni interventi, in particolare con forza dal prof. Pisapia: la capacità di integrazione dei linguaggi all'interno di questo contenitore. In effetti accade che una proposta teatrale venga manipolata, rielaborata, fatta propria da persone che hanno esperienze culturali totalmente diverse. Anche l'ultimo spettacolo è una particolare esemplificazione. Il Pinocchio di Collodi ripreso, spappolato, smembrato, rimesso assieme in una decuplicazione di Pinocchi, da persone che vengono da diversi luoghi. Mi sembra importante e giusto che il prof. Pisapia ci proponga di fare un teatro stabile nella casa circondariale. Allora, se questo carcere deve essere un momento di forte e austero trattamento è vero che bisogna aumentare l'attenzione per questo tipo di utenza, stando bene attenti però a due cose. Quando facciamo delle proposte di lavoro o culturali ai detenuti stranieri bisogna capire che i modelli culturali si confrontano e non cadere nell'inganno che solo (e non è tipico solo dell'operatore penitenziario, ma credo che sia tipico di chi comunque istituzionalmente occupa certe posizioni) la proposta culturale nostra è quella buona e che il cittadino o il detenuto buono è quello che si adegua automaticamente ai miei modelli culturali. Dico questo perché il rischio è quello di ricercare rassicurazione a tutti i costi. Più che di modelli culturali penso che bisogna parlare di proposte che permettano poi di comunicare. Quando vedo le cose messe in scena ed ascolto una lingua di cui non capisco nulla, mi pongo ugualmente in ascolto. Poco tempo fa andai a vedere uno spettacolo in dialetto friulano e pur non comprendendo neanche una parola mi sono giunti comunque tutta una serie di messaggi. Quello che sto cercando di dire è che l'esperienza del teatro è sicuramente un fatto importante. Sicuramente un'esperienza sulla quale bisogna concentrarsi con maggior forza. Allora l'esperienza del teatro stabile potrà funzionare ed allora dare maggiore dignità all'esperienza del laboratorio teatrale riconoscendo anche l'attività lavorativa in esso svolte, mi sembra sicuramente corretto in linea teorica, e necessita di sforzi adeguati per la realizzazione pratica. Insomma è importante scegliere delle priorità e poi man mano in un tavolo che sia immediato, ma informale riuscire a ritrovarsi per convogliare gli interventi.

Salvatore Erminio

Sono pienamente interessato alla costituzione di questo gruppo anche se mi trovo in grossa difficoltà nel realizzare l'obiettivo prefissato. L'assessore, che mi ha preceduto, ha parlato del teatro come contenitore di cultura. Tutto bene, ma oggi alla Casa Circondariale ci sono tutta una serie di problemi dovuti al sovraffollamento che dobbiamo quotidianamente risolvere: abbiamo l'ottanta per cento di detenuti stranieri appartenenti ad almeno dieci nazionalità differenti che convivono con assoluta difficoltà, non solo per quanto riguarda gli spazi ma proprio perché appartenenti a culture differenti. Diventa un problema anche l'incontro tra religioni differenti: ortodossi ed integralisti, musulmani ed ebrei. Questa realtà è la variegata realtà che quotidianamente si vive in istituto. Il teatro è importante, è opportuno realizzare un laboratorio teatrale, chiave di volta per un incontro fra culture, però, il problema attuale è che l'iniziativa deve essere di breve durata. Adesso abbiamo impostato il trattamento con una serie di iniziative che hanno la durata di quattro mesi al massimo. Per il semplice motivo che non si può assicurare la presenza di un numero ragionevole di detenuti per più di quattro mesi. Altrimenti il percorso non trova nessun riscontro. Ad esempio, in un corso dove all'inizio erano iscritti ventitré detenuti alla fine sono giunti

in due, per cui, nonostante i sacrifici fatti dagli insegnanti e dagli operatori si rischia di ottenere un risultato non consono alle aspettative ed all'impegno profuso. Questi sono i problemi e su questi si dovrà discutere se si vuole realizzare qualsiasi iniziativa trattamentale.

Orazio Faramo

Solo per evitare il pessimismo espresso dalle parole del direttore della casa circondariale. La situazione è quella che lui ha descritto effettivamente. Ed ecco perché dicevo bisogna che ci sia il gruppo e poi si studieranno delle soluzioni. Spero che questa situazione non sia permanente, c'è già un progetto per la ristrutturazione e l'ampliamento della casa circondariale. La ristrutturazione dovrebbe consentire condizioni di vita migliori dal punto di vista igienico e sanitario e delle attività. L'ampliamento ci dovrebbe consentire di aumentare la capienza in modo da diminuire il ricambio conseguente ai continui trasferimenti. Ovviamente poi quello che si auspica è anche qualche cambiamento della politica giudiziaria e di contrasto alla criminalità che comporti un alleggerimento della pressione che oggi grava sull'istituto. Altrimenti situazioni come quelle di Padova costringeranno a costruire nuovi istituti. E l'impossibilità di gestire spazi non consente di mettere in atto quelle attività sancite dai regolamenti. Grazie.

Chiara Ghetti

Vorrei aggiungere questo, dopo aver ascoltato le persone che sono intervenute fino a questo momento. La riflessione che stavo facendo era questa: se c'è condivisione circa l'importanza dell'attività di teatro, perché è così difficile che le venga dato il riconoscimento che ognuno di noi ritiene le debba essere attribuito. Forse c'è tuttora una difficoltà nel considerare alla stessa stregua e quindi nell'attribuire analoga dignità ad una attività di teatro rispetto a una attività quale il lavoro tradizionalmente considerato fondante per un possibile percorso di reinserimento sociale. Nella forma classica del termine, il lavoro subordinato sembrerebbe peraltro presentare maggiori caratteristiche anche per le esigenze di sicurezza. E mi domando inoltre: come mai, anche nel confrontarsi tra operatori di un servizio quale il C.S.S.A., racconti sulla partecipazione ad attività di teatro non sono frequenti come quelli su attività lavorativa, svolta all'interno di un'impresa? Verosimilmente anche tra gli operatori c'è una difficoltà a considerare altrettanto importante e dignitosa, seppure assolutamente diversa, un'attività come quella del teatro rispetto ad una attività svolta alle dipendenze di una ditta. Questo può anche essere condotto a motivi di tipo strutturale, al fatto che un'attività di teatro non si pone con la stessa chiarezza e persistenza nel tempo di un'attività lavorativa. Ed allora, per fare in modo che un'ipotesi di concessione di semilibertà o di affidamento in prova, possa essere prospettata alla magistratura sulla base di una attività di Teatro, c'è bisogno che questa offerta sia individuata con certezza e che l'attività di teatro possa assumere una sua stabilità. Penso inoltre, che una attività di questo genere possa essere sostenuta anche attraverso i finanziamenti che l'Amministrazione Penitenziaria già prevede per percorsi di inserimento lavorativo per persone in misura alternativa tossicodipendenti. Questa è una risorsa già prevista e può essere sin d'ora presa in considerazione. In questo caso l'obiettivo diventa quello di facilitare un percorso di reinserimento attraverso l'attività di teatro.

Stefano Dragone

In parte dissento da quanto finora pur autorevolmente è stato detto. Perché il teatro cammina poco e non si espande? Facciamo il possibile che cammini e si espanda. Però per dovere di chiarezza devo dire che i mezzi dell'amministrazione sono quelli che sono. Potete pensare che un'attività senza una relazione di sintesi possa essere proposta come idonea per una misura? Ci sono pochi educatori, dicono i detenuti di Belluno. Queste relazioni di sintesi ci impiegano sei mesi ad essere trasmesse al magistrato, che sulle basi di queste deve poter decidere se concedere il beneficio oppure no. Quindi sono le risorse che sono insufficienti! E il progetto proposto trova le sue difficoltà intrinseche che personalmente valuto con una buona dose di pessimismo.

Michele Sambin

Vorrei fare solo un piccolo intervento in risposta alla questione di come rendere un lavoro questa attività. Il TAM è una compagnia professionale riconosciuta dal Ministero e i lavoratori dello spettacolo hanno un contratto che funziona a giornate. Io posso, legalmente scritturare una persona alle otto di mattina e terminare il contratto alle dieci di sera. Io stesso sono assunto a giornate. Questo è il meccanismo. Il Tam può assumere i detenuti che fanno teatro per la giornata in cui c'è lo spettacolo. Noi avremmo potuto assumerli già ieri, dalle otto di mattina a mezzanotte. Questo solo per chiarire come potrebbe risolversi la questione lavorativa per i detenuti Attori.

Conclusioni

a cura di Giuseppe Mosconi, professore di sociologia giuridica
dell'Università di Padova

A me è stato affidato il compito di osservatore. Il mio sforzo è stato quello di individuare quelli che in questi giorni si sono presentati come problemi cruciali e di cercare di riproporli con alternative ed interrogativi aperti, in modo che la discussione possa aiutarci a capire ed approfondire meglio.

Voglio innanzi tutto riportare due flash. Il mio primo appunto sulle mie note è stato: "*Ed è subito spettacolo*". Ho come istintivamente respirato il bisogno dell'incontro e la libertà dell'apertura reciproca, indipendentemente dalle diverse lingue, dalle diverse situazioni di vita. Quel saluto era già carico di aspettative e di espressività. E questo mi sembra il referente forte di tutti i nostri discorsi. Il secondo è che l'intervento di Gianni Ieri, mi ha dato l'idea profonda di tutta la continuità del lavoro che il TAM ha fatto. Io seguo i lavori del teatro in carcere da prima ancora che il TAM si assumesse questa responsabilità, che avviasse questa impresa. Ogni volta è stata una sorpresa diversa. È sempre stato un progressivo approfondimento della conoscenza della realtà, da un lato, del carcere, dall'altro quella esterna. In particolare con Gianni ho avuto varie discussioni durante questi anni e dalle sue parole ho respirato un passaggio dal vissuto principalmente personale dell'esperienza di attore in carcere all'esperienza di una persona che poi vede le cose in tutte le sue dimensioni e si pone con sofferenza e drammaticità delle questioni di fondo. Nelle sue parole ho rivisto tutto l'itinerario; dal gioco, all'autoespressione, al raccontarsi nel proprio vissuto, al cercare di emergere come tutte le persone che vivono una dimensione umana, al cercare di parlare ad una società estranea, fino all'esperienza di cercare di reinserirsi in quella. Questo dimostra come il punto di vista cambi a seconda dei momenti e degli strumenti che ci diamo. Vorrei inquadrare i punti più problematici che mi sembra siano emersi. Dico subito che all'interno di ognuno di questi punti vedo aperte delle alternative e che queste portano ad una questione di individuazione di metodi. Il dibattito credo che vada approfondito attorno a queste possibili proposte. Il primo punto riguarda il passaggio dall'istintività dell'espressività più immediata, al gioco con se stessi e gli altri, e all'acquisizione di strumenti tecnici. Il primo aspetto, d'istintività, credo sia molto presente e molto vivo, una cosa che coinvolge moltissimo. Quello che fa star bene quando si vede uno spettacolo fatto da detenuti è che si respira una emotività, una capacità comunicativa, una espressività, un divertimento, anche un senso di solidarietà, uno spirito di fratellanza non comune. I fratellini non sono solo di legno, mi sembra che siano molto in carne ed ossa. Questo livello di esperienza mi sembra vada a scontrarsi direttamente con due aspetti; quello che da un lato può essere ciò che una persona si aspetta quando entra in contatto con persone che la società ha definito come sappiamo, e che comunque hanno un ruolo sociale abbastanza strutturato, di segno tendenzialmente negativo, così come definito dal linguaggio istituzionale. Insomma è certo che vedere che questa è la dimensione emotiva, istintiva, comunicativa, sposta un po' i riferimenti e le definizioni. Il primo tipo di scontro, di confronto, è dunque con le aspettative e le definizioni esterne. Viene da chiedersi, ma queste sono le persone che stanno lì dentro, queste sono le persone che devono stare chiuse? Il secondo è così definibile: "...queste persone che in fondo, per stare dentro un certo modello di benessere, di consumo, di soddisfazione che questa società trasmette, hanno rischiato la loro vita, si sono esposte (questa ovviamente è l'idea che si ha dei condannati per reati contro il patrimonio),

hanno messo in pericolo il loro equilibrio, per stare ad un messaggio che la nostra società trasmette, si divertono con delle cose che sembrerebbero da bambini, almeno per ciò che riguarda la tecnica essenziale. Con cose che fanno riemergere un vissuto infantile, innocente, puro e semplice nella sua estrema essenzialità.

Una provocazione di queste dimensioni sposta i riferimenti e il primo interrogativo è cosa c'entra questo con la tecnica. Questa istintività, questa essenzialità, questa affettività ed affettuosità, questo senso di fusione, cosa c'entra con l'acquisizione delle capacità tecniche di espressività? Questa è la prima ambiguità che emerge. Tra il vivere la tecnica da un lato come una forma di acquisizione di professionalità e una forma di ridefinizione anche della propria accettabilità sociale, della propria rispettabilità sociale. Una forma cioè di acquisizione di professionalità, come forma di autolegittimazione al di fuori delle definizioni che la società e i tribunali hanno dato. Oppure una tecnica che man mano che cresce ci porta di più al centro di noi stessi, ci porta di più alla consapevolezza di quello che si può vivere, che si può esprimere, di tutte le potenzialità che si hanno e ci portano a sentirci più vivi e più presenti. Il secondo punto è il modo in cui questa esperienza possa essere vissuta all'interno del carcere. Quindi il discorso delle motivazioni soggettive, che credo siano estremamente complicate, possono essere coesistenti o sovrapposte, in conflitto o in armonia e solo chi è protagonista di questa storia è in grado di raccontare. Il teatro può essere semplicemente un passatempo, un modo di uscire dal grigiore di una quotidianità detenuta, il modo di sfogare il proprio malessere. Può essere un modo di rendere più accettabile la situazione interna, di presentarsi come socialmente più adeguato, quindi in grado di meritare i benefici, può essere un'esperienza prettamente culturale, oppure una forma di affermazione di sé, ma può essere anche, e forse questa è la prima cosa, l'esperienza della propria istintualità più pura, che si arricchisce delle capacità espressive, delle tecniche espressive, ma che è essenzialmente l'uscire, il venir fuori. L'interrogativo va rivolto anche a chi va dentro a fare teatro e a me stesso che da molti anni mi interesso del carcere.

Perché si fa teatro in carcere? È una ricerca personale? È un'altra frontiera? È un disegno politico che si propone di far emergere questo sommerso per sbatterlo in faccia a questa società che l'ha negato, che l'ha rimosso? Questi discorsi credo, anche per chi fa teatro in carcere, debbano essere oggetto di autoriflessione. Non devono essere solo quelli che recitano a chiederselo, ma anche chi il teatro lo organizza. Il terzo discorso ha a che fare con la funzione di questa esperienza. Essa è una forma di riorganizzazione più armonica, più accettabile, dei rapporti interni all'istituzione, o se è qualcosa di eversivo, che provoca, che rompe. Rispondere a questo non è assolutamente facile, perché c'è già un'ambiguità di fondo. Cioè, l'esperienza del teatro in carcere è consentito dall'istituzione. L'istituzione, aprendo questa esperienza, si coltiva una serpe. In seno o si riorganizza meglio? Che spazio concretamente viene dato all'esperienza stessa in rapporto all'organizzazione complessiva dell'istituzione? Che spazio crea questa situazione tra chi è direttamente coinvolto e chi non lo è direttamente? Che spazio e che realtà la stessa crea tra la propria definizione di se stesso come recluso e di se stesso come uomo, come persona: che possibilità crea nella ridefinizione complessiva della propria realtà sociale. E che spazio si determina tra una concezione essenzialmente disciplinare ed una condizione minimalista del carcere? A queste domande è necessario trovare delle risposte. Questo vuol dire quante persone sono coinvolte, come sono coinvolte, con che futuro, con che scambio con l'esterno, con che scambio con l'istituzione. Sono tutti aspetti che ruotano attorno a questa questione fondamentale. Il quarto punto mi sembra quello del rapporto con le istituzioni esterne o con la questione dell'istituzionalizzazione. Io sono consapevole che attorno al tema teatro si gioca uno scontro molto intenso dal punto di vista della sua percezione sociale, che potrei

estremizzare intorno al nodo: il teatro con la pelliccia e il teatro sulla strada. Questo fa parte di ciò che è il teatro. Sta di fatto che l'immagine esterna che si sviluppa intorno al teatro è un'immagine in cui, come moltissime forme artistiche, la provocazione è già sotto controllo, è già strutturata, ha già un suo statuto, ha già uno spazio piuttosto definito. Le aspettative intorno al teatro sono le aspettative di una fruizione di uno spettacolo. In questo senso, la sostanza, la forza, la natura selvaggia che si agita nell'esperienza artistica, nell'esperienza teatrale, ha già una sua struttura che può essere il teatro, il palcoscenico o la strada, ma pur sempre fruita come spettacolo. Quale riflessione un teatro che viene da una situazione difficile e diversa, come questa del carcere, riesce ad esercitare sul piano istituzionale? E qui ancora un'alternativa. Ci sono le istituzioni che intorno a questo linguaggio riconosciuto si assicurano: rubavano e adesso fanno gli attori, benissimo sono rieducati, siamo tutti più tranquilli. Insomma finché fanno teatro tutto bene. Questa aspettativa, questa dimensione che si definisce è: ...se questo hanno fatto dentro che continuino a farlo fuori. Questo determina in qualche modo una affidabilità nel rapporto interno/fuori. Ma la sostanza? La scoperta di sé, l'espressività, il rovesciamento del mondo che nasce dal raccontare chi si è e cosa si è vissuto? Tutto questo in questa dimensione avrà qualche senso? In ambito istituzionale mi pare che il senso si giochi tra il fatto che le istituzioni recepiscano l'esperienza nella sua definizione, secondo il suo statuto culturale prevalente e la assumono dentro un suo sistema di equilibrio acquisito, oppure si aprano per cambiare il punto di vista su questa realtà. Cioè, ad esempio, sarebbe importantissimo che intorno a questo ci fosse un discorso di occupazione, di riconoscimento da parte della città di questa realtà, che è al suo interno, ma soprattutto (lancio già una provocazione che è tutta da approfondire) se questo aprisse un discorso profondo sullo spazio che la creatività ha nei rapporti sociali. Quando l'affermazione di sé è contro la legge e quando invece la legge non può che ritirarsi rispetto alla intensità, alla positività umana nell'esprimersi creativamente? E quale spazio questa istintività non può che pretendere in termini di riconoscimento di se stessa? Il dubbio è se il bisogno di dare spazio alla creatività non possa portare ad un approccio diverso verso i ritmi quotidiani, le differenze sociali, il rispetto della natura e tutto ciò che riguarda la società nel suo complesso. Questo mi sembra un nodo fondamentale, a seconda di quanto le istituzioni si aprano o meno a questa dimensione. Questo vuol dire per esempio, quante ore si lavora al giorno, o a che livelli si è riconosciuti come lavoratori oppure no. L'ultimo tema è legato al discorso interno/esterno. E cioè, come l'intensità dell'esperienza soggettiva, che fa parte della scoperta di riuscire ad esprimersi come attori, possa trovare un riconoscimento esterno, anche in forma lavorativa, ma anche come diceva Gianni ieri, è importante il fatto di essere uomini come attori e non persone diverse a vario titolo, con vari stigmi sociali addosso che a partire da questo, tolgono il permesso di potersi esprimere come attori anche dopo, impedendo il fatto di sentire la propria realtà umana. Allora questa dimensione che spazio ha? Che continuità può avere verso l'esterno, perché non si limiti a qualche episodio, da cui si è tratto vantaggio. E pure, d'altra parte, non significhi neanche: io farò l'attore tutta la vita. Credo che sia una pretesa utopistica pensare ad un reinserimento che passa attraverso una propria ridefinizione sociale in questi termini. Anche perché avrebbe una grossa dose di ambiguità, quella tra il pensare di aver fatto un'esperienza unica, interessante, di approfondimento e pensare di istituzionalizzarsi in quanto tale definitivamente.

Questo credo che porti ad una questione di fondo che si presenta in tutta la sua ambiguità. La domanda è: "Se non fossi stato in carcere avrei fatto l'attore? Se non ci fossi i detenuti avrei fatto questa esperienza di Teatro? Questa domanda si presenta su due versanti. Quello che ci porta a dire, certo il carcere è un momento di rottura con

le proprie attitudini negative, col circuito negativo e senza questa rottura non ci sarebbe la possibilità di fare questa esperienza; quindi il carcere è un momento rieducativamente efficace, in quanto sottrae alle deformazioni mentali ed emotive indotte dalla società, è uno spazio di riflessione e approfondimento e quindi è uno strumento sostanzialmente positivo di rieducazione. E altrettanto per gli attori all'interno, se non ci fosse questa realtà, questa esperienza artistica non avverrebbe. Sull'altro versante mi sembra vada giocata la dimensione dello scontro tra ciò che questa esperienza esprime, ciò che questa esperienza approfondisce, tra ciò che diventa unica dimensione della scoperta di sé e ciò che l'istituzione continua ad essere. Non è possibile che la stessa istituzione, ad un tempo, mi fornisca le condizioni per vivere questa esperienza e si presenti come qualcosa di positivo, se la mia esperienza è giocata come negazione della situazione di costrizione in cui mi trovo. In questo scontro c'è qualcosa che non funziona. Secondo me tutto è riconducibile, nella sua sintesi estrema, nello spazio dell'esperienza soggettiva, il proprio essere se stessi ha concretamente la possibilità che fluisce in termini di possibile autoriconoscimento nell'organizzazione sociale. In fondo tutto questo era presente prima del manifestarsi di comportamenti illegali o asociali, che hanno avviato questo viaggio attraverso un'istituzione chiusa, e resta presente dentro e si ripropone fuori. Ma si ripropone nel tema complessivo di come la nostra società è organizzata. Quindi in questo teatro si gioca anche la grande rappresentazione dello scontro tra individuo e struttura sociale. E dentro questo scontro bisogna giocare, viverlo nella sua dimensione, nella sua sostanza, nella sua ambiguità, nella sua complessità e saper stare in sospenso. Tra le stelle e le stalle con coscienza e consapevolezza.

Michele Sambin

Teatro carcere, dopo mille domande, dopo mille domande e tormenti, ha una risposta. E si riassume nel contratto che da qualche anno si stabilisce nel laboratorio teatrale con i detenuti: il nostro obiettivo comune è di realizzare una comunicazione artistica teatrale. Viene messo in chiaro immediatamente. Tutto il resto, le questioni trattamentali, la redenzione, e tutti gli argomenti che conosciamo, rimangono la conseguenza di questo obiettivo e sono assolutamente diversi per ognuno. Non è possibile immaginare che la categoria dei detenuti sia omologa. Quindi dipenderà dal percorso individuale di ciascun detenuto il saper utilizzare questa esperienza a modo suo. Posso dire che per quello che sono i pensieri che mi restituiscono i detenuti, molte volte è per loro un modo di guardar dentro di sé, avere la possibilità di vedere il mondo spostando il punto di vista. Per altri è la possibilità di continuare questa trasformazione avvenuta e quindi di poterla alimentare. Come potrei lavorare immaginandomi una redenzione con persone che mi dicono, tranquillamente: quando esco di qui continuo a fare il mio mestiere? Sarebbe assurdo poter immaginare di cambiare le cose. Per quanto riguarda la questione della formazione, è molto difficile per me affrontare questo argomento. Perché se guardo la mia esperienza di artista, io non ho avuto nessuna formazione. E quando Gianni parlava dei mostri sacri del teatro, io pensavo che ho iniziato senza aver letto nulla di ciò che loro dicevano. Questo però è molto soggettivo. Non è detto che per fare teatro bisogna fare per forza una scuola di teatro, e non è detto che facendo una scuola di teatro si sia in grado di far teatro. Il teatro carcere, dal mio punto di vista è, nel suo nucleo fondamentale (poi possiamo analizzare le conseguenze), l'incontro tra una grande energia artistica e una grande energia umana. Tra queste due energie deve nascere una collaborazione che ha come obiettivo la comunicazione. Poi, però, è vero che subentrano illusioni disilluse. Gianni mi dice: voi mi avete dato un'illusione, sono uscito e mi hanno segato le gambe. Mi rivolgo a lui

perché lui molte volte si rivolge a me. Gli spazi, il saper far teatro, si devono conquistare attraverso un percorso. Si conquistano con il lavoro sul campo. Poi sono d'accordo che ci sono altre visioni e che molti, prima di far teatro o qualunque altra cosa, si danno una formazione. Sono d'accordissimo di immaginare di fondare una scuola come il teatro stabile, sono delle formule di cui ha bisogno la società per dare spazi, mezzi. Poi la grande scuola è fare esperienze, fare. Un'altra osservazione è: che cos'è questo incontro europeo? Vuole rompere o vuole aggiustare? Io non penso né alla rottura né all'aggiustamento. C'è una via di mezzo, c'è il bordo, e quello è l'unico modo di vivere questo incontro. L'incontro vive sulla linea di confine, su questo bordo.