



FRANCESCA BARBIERI

### ***LA SPINGULA***

*Un laboratorio teatrale sull'Iliade nella Casa Circondariale di Pavia\**



Dopo le prime esperienze realizzate negli anni Ottanta<sup>1</sup>, il teatro in carcere ha conosciuto in Italia una progressiva affermazione e ha ricevuto ulteriore impulso negli ultimi dieci anni grazie alle nuove esperienze avviate nel campo dal mondo del teatro sociale, animato, come è noto, da una peculiare attenzione alla realtà del disagio nelle sue diverse manifestazioni<sup>2</sup>. Tali sperimentazioni hanno dato luogo a un panorama complesso in cui convivono approcci differenti. Tuttavia, nonostante le difficoltà, la pratica del teatro in carcere è generalmente affermata negli istituti penitenziari e approvata dalle autorità carcerarie in virtù della sua funzione pedagogica<sup>3</sup>.

Il panorama degli studi sul teatro in carcere cerca di fotografare una realtà in continuo movimento, difficile da cogliere nella sua ampiezza a causa dei molti spunti di riflessione che apre su vari fronti<sup>4</sup>. Alcune ricerche aspirano a fornire una mappatura delle esperienze realizzate in Italia e in Europa<sup>5</sup>. Altri studi si sono focalizzati sulla definizione del teatro in carcere come fenomeno appartenente all'universo dei cosid-

---

\* Ringrazio gli operatori dell'Associazione Calypso per i materiali che mi hanno messo a disposizione e per il tempo che hanno generosamente dedicato alle mie domande sull'esperienza.

<sup>1</sup> Sulle prime esperienze a Lodi e in Toscana si rimanda rispettivamente a C. VALENTI, *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2004 e L. BERNAZZA, V. VALENTINI (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998.

<sup>2</sup> Si vedano a proposito M. DRAGONE, "Esperienze di teatro sociale in Italia", in C. BERNARDI, B. CUMINETTI, S. DALLA PALMA (a cura di), *I fuorisce. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano 2000, pp. 61-123; C. BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004, in particolare pp. 149-154.

<sup>3</sup> Da qualche anno il suo ruolo è stato riconosciuto ufficialmente dalla Direzione Generale dei Detenuti e del Trattamento tramite la creazione del Gruppo di Studio «Teatro in Carcere», che si propone di sostenere tali esperienze e assicurarne la continuità. Il documento redatto dal Gruppo è riportato in A. MANCINI (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano 2008, pp. 317-325.

<sup>4</sup> Il più recente quadro generale è offerto in V. MINOIA, G. POZZI (a cura di), *Recito, dunque sogno. Teatro e carcere 2009*, Edizioni Nuove Catarsi, Urbino 2009. Nel volume si trova anche una bibliografia generale di riferimento.

<sup>5</sup> Si pensi ai progetti «Teatro e carcere in Italia» e «Teatro e carcere in Europa», che nel 2005-2006 hanno offerto un quadro generale della situazione. I risultati della ricerca «Teatro e carcere in Italia», a cura di Massimo Marino, sono pubblicati in A. MANCINI (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 25-98; il progetto «Teatro e carcere in Europa» è solamente illustrato *ivi*, pp. 13-24. I risultati ottenuti per l'Italia, la Svezia, l'Austria e la Gran Bretagna sono ora disponibili al sito [www.teatrocarcere.net/ricerca\\_ris.php](http://www.teatrocarcere.net/ricerca_ris.php) (ultimo accesso 20 aprile 2011).

detti teatri della diversità, tentando di definirne le caratteristiche<sup>6</sup>. Negli ultimi mesi è infine in corso la fondazione di un Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, nato dopo il convegno *Immaginazione contro emarginazione*, svoltosi a gennaio 2011 con l'intervento dei principali operatori e studiosi del campo nella realtà italiana<sup>7</sup>. Si avverte pertanto recentemente la necessità di delineare un quadro generale del teatro in carcere per ripensare criticamente il cammino compiuto e impostare nuovi sviluppi dell'esperienza.

Il laboratorio teatrale svolto nel 2010 dall'Associazione di Promozione Sociale Calypso – Il teatro per il sociale presso la Casa Circondariale Torre del Gallo di Pavia può offrire un nuovo tassello per ricostruire ed esplorare qualche aspetto del panorama in questione. Rispetto a tale esperienza si adotta in questa sede un punto di vista esterno, estraneo all'attività svolta<sup>8</sup>. L'approccio pone alcune difficoltà dovute alla ristrettezza dei canali di ingresso nel mondo del carcere e della sua popolazione: in mancanza di un accesso diretto a tale realtà ci si rivolgerà alle testimonianze orali, ad alcune fonti scritte e alla documentazione fotografica fornita dagli operatori. Con questo sguardo esterno si possono isolare diversi momenti del percorso compiuto per riflettere su alcune caratteristiche della pratica teatrale nei luoghi di detenzione.

#### **«Una cosa che non avevo mai fatto»<sup>9</sup>**

Da un approccio esterno emergono subito alcuni nodi problematici anche nella fase iniziale del laboratorio, apparentemente solo burocratica: l'apporto rieducativo e professionalizzante del teatro in carcere non costituisce infatti un dato univocamente inteso e acquisito, ma viene interpretato e vissuto in maniera molto diversa a seconda dei soggetti in azione, come avremo modo di approfondire più avanti.

Calypso nasce nel 2006 per volontà degli allievi usciti dal corso triennale per operatori di teatro sociale organizzato dall'Università degli Studi di Pavia e dal Teatro Fraschini: il gruppo comincia a operare sul territorio pavese e lombardo con interventi in contesti di prevenzione al disagio e di disagio conclamato, di percorsi di teatro di comunità, di teatro con anziani e disabili.

L'incontro con la realtà del carcere avviene nel 2010 con la presentazione di una proposta all'APOLF (Agenzia Provinciale per l'Orientamento, il Lavoro e la Formazione) di Pavia, che ha tra i suoi obiettivi «l'integrazione sociale dei detenuti attraverso il lavoro e la formazione come momenti di preparazione tecnica, relazionale e sociale»<sup>10</sup>. Facendo leva sulle finalità professionali e pedagogiche dichiarate dall'ente, alcuni membri di Calypso propongono un percorso di alfabetizzazione teatrale distribuito su centocinquanta ore da svolgersi in circa sei mesi e finalizzato alla messa in scena di uno spettacolo.

---

<sup>6</sup> Si veda principalmente C. MELDOLESI, "Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere", in «Teatro e Storia», IX, 1994, pp. 41-68.

<sup>7</sup> *Immaginazione contro emarginazione*, undicesima edizione del Convegno Internazionale di Studi sui Teatri delle Diversità, Urbina (PU), 15-16 gennaio 2011, organizzato da Teatro Aenigma – Centro Internazionale di Produzione e Ricerca sui rapporti tra Teatro e Disagio all'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo e Rivista Europea «Teatri delle Diversità». Per gli obiettivi del Coordinamento si rimanda al suo *Atto costitutivo*, p. 1, disponibile al sito [www.teatroaenigma.it/home.php](http://www.teatroaenigma.it/home.php), ult. acc. 20 aprile 2011.

<sup>8</sup> Solitamente le riflessioni sull'esperienza sono invece proposte in prima persona dagli operatori, o più spesso dal conduttore unico o principale dei laboratori effettuati.

<sup>9</sup> I titoli di paragrafo son tratti dai commenti scritti dai partecipanti e lasciati ai conduttori nell'incontro *feedback* dopo lo spettacolo.

<sup>10</sup> [www.apolf.org/carcere.php](http://www.apolf.org/carcere.php).

Si tratta di un modello organizzativo abbastanza frequente, in cui un ente pubblico promuove attività in carcere usufruendo di finanziamenti pubblici (in questo caso le doti lavoro della Regione Lombardia) e affidando l'attività a un'associazione competente<sup>11</sup>. Gli operatori devono pertanto articolare il progetto sulle richieste dell'ente: poiché APOLF aspira a fare dell'esperienza teatrale un momento non solo pedagogico e rieducativo, ma anche un'occasione professionalizzante<sup>12</sup>, la proposta di Calypso introduce la possibilità di acquisire, oltre alle basilari competenze attoriali, altre abilità proprie delle figure professionali che ruotano intorno al palcoscenico<sup>13</sup>. Nel progetto approvato da APOLF è inoltre indicata la metodologia utilizzata, mentre si dichiara che il tema dello spettacolo sarà individuato in un testo di riferimento solo dopo l'incontro dei conduttori con il gruppo.

Si tratta di un'esperienza completamente nuova per il gruppo di operatori, che scelgono di affidarsi a un lavoro d'*équipe*: tre operatori dell'associazione condurranno stabilmente il laboratorio e saranno affiancati in alcune fasi da altri tre formatori che proporranno approfondimenti tecnici<sup>14</sup>. I rapporti con l'amministrazione carceraria saranno invece gestiti prevalentemente da APOLF, che si occuperà anche degli aspetti burocratici relativi allo spettacolo finale. Bisogna poi aggiungere che si tratta della prima esperienza di laboratorio teatrale in carcere non solo per gli operatori, ma anche per l'attuale amministrazione carceraria pavese e per quasi tutti i detenuti coinvolti.

Dalla fase di avviamento del percorso teatrale emerge, prima ancora che entrino in azione i partecipanti, una fitta trama di relazioni che si dipanano tra i componenti stessi dell'*équipe* e tra questi e APOLF, fino a giungere al contatto con l'amministrazione carceraria. È necessario tenere conto di tali dinamiche se si vuole analizzare il percorso compiuto da una corretta prospettiva, cercando di ricostruire dall'esterno le varie linee che si intrecciano lungo il lavoro.

### «Abbiamo superato indenni lo stretto»

La fase iniziale dell'esperienza porta a riflettere sull'approccio al teatro e sulle sue valenze nel mondo del carcere: a partire da questo incontro si intraprende un impegnativo cammino sul fronte relazionale, artistico e espressivo. Per i partecipanti iniziare un laboratorio teatrale significa accogliere, nonostante le sue difficoltà, un'opportunità destinata a portarli oltre i confini del proprio mondo.

---

<sup>11</sup> In altri casi le cooperative che organizzano i laboratori interagiscono direttamente con l'amministrazione carceraria. Per un panorama sintetico delle varie realtà italiane, con dati organizzativi e metodologici, si rimanda alle interviste riportate in V. MINOIA, G. POZZI (a cura di), *Recito, dunque sogno*, cit., pp. 118-202.

<sup>12</sup> Questa attenzione rivolta agli obiettivi professionalizzanti è ufficialmente dichiarata nel documento del Gruppo di Studio «Teatro in Carcere», cit., pp. 322-323. Alcune realtà hanno posto particolare impegno su tale aspetto, come la cooperativa sociale E.S.T.I.A. che opera nel carcere di Bollate (MI) sotto la direzione artistica di Michelina Capato Sartore: si vedano le sue dichiarazioni in V. MINOIA, G. POZZI (a cura di), *Recito, dunque sogno*, cit., p. 131.

<sup>13</sup> La proposta dattiloscritta presentata da Calypso ad APOLF dichiara: «Si possono prevedere partecipanti che, pur formandosi all'arte dell'attore, imparino i rudimenti del lavoro tecnico che sta alle spalle del lavoro di palcoscenico attoriale, necessario all'andare in scena della compagnia teatrale costituita».

<sup>14</sup> Il gruppo dei conduttori è composto da Alberto Malusardi (coordinatore), Elisa Sarchi, Alessandra Viola; in alcuni momenti sono stati affiancati da Alice Bescapè, Marzia Forni, Elisa Lupo.

Il percorso di alfabetizzazione teatrale inizia nell'aprile 2010 con l'incontro tra i conduttori e il gruppo dei partecipanti. L'approccio al teatro implica necessariamente la formazione di una complessa trama di relazioni che coinvolge i detenuti, i quali sono chiamati a confrontarsi con una modalità inconsueta di incontrarsi e rapportarsi con i compagni proprio mentre affrontano l'impatto con l'*équipe* dei conduttori.

In questa situazione gli operatori scelgono di ancorarsi in maniera esclusiva al teatro come mezzo espressivo, distanziandosi così immediatamente da altre figure attive nell'ambiente carcerario, come gli educatori e gli animatori. Rispetto a precedenti interventi effettuati da Calypso in contesti di disagio, si delinea infatti, fin dalla fase di programmazione, una più marcata intenzione di offrire ai partecipanti una rigorosa preparazione tecnica prima di intraprendere il lavoro sulla drammaturgia e sulla performance: inizialmente il laboratorio si affida al training, con «esercizi centrati sulla corporeità, sulla presenza scenica e sul gesto teatrale»<sup>15</sup> e a laboratori intensivi sull'uso della voce e del corpo. La reazione del gruppo è generalmente positiva nonostante alcune discontinuità nella frequenza dovute all'imbarazzo iniziale e alla difficoltà di comprendere l'impostazione proposta: in molti casi infatti l'idea di teatro dei partecipanti è legata soprattutto al copione, ai ruoli e alla recitazione di un testo preventivamente determinato. Superata questa prima fase, sono introdotti esercizi di improvvisazione e costruzioni di brevi azioni sceniche non mimetiche basate sui testi proposti dai formatori.

La dimensione professionalizzante dell'attività teatrale assume dunque un significato ben più ampio rispetto al reinserimento lavorativo dei detenuti in qualità di attori o tecnici di palcoscenico. I partecipanti mostrano infatti una forte «curiosità costruttiva sul perché fare teatro»<sup>16</sup>, sono molto interessati ad allenare corpo e voce e si mostrano attenti e aperti alle indicazioni tecniche dei conduttori. Viene apprezzata in particolare la possibilità di formulare proposte e di aprirsi uno spazio di creazione e di autorialità, il tutto in un percorso guidato ma libero e aperto. La chiave molto tecnica con cui è proposto il lavoro diventa per i partecipanti un elemento di richiamo: nel nostro caso tutto il gruppo ha scelto di andare in scena, ritenendo il momento dello spettacolo lo sbocco privilegiato dell'esperienza teatrale compiuta. Al di là delle difficili applicazioni professionali dell'attività teatrale fuori dal carcere<sup>17</sup>, appare comunque determinante l'apporto di competenze offerte dall'attività, per cui la dimensione professionalizzante si contamina con l'aspetto pedagogico e rieducativo, di cui si dirà in conclusione.

Rimane un ultimo aspetto formativo da considerare: il laboratorio ha indubbiamente educato i partecipanti a diventare consapevoli spettatori teatrali, come i detenuti hanno dichiarato in chiusura dell'esperienza, mostrando la loro volontà, una volta concluso il periodo di detenzione, di continuare a frequentare il teatro tra il pubblico. D'altro canto, anche la lettura dei testi letterari ha innescato nuova curiosità e aperto nuovi orizzonti: tutti questi aspetti concorrono forse ad affrontare quella «soglia» che Giuliano Scabia de-

<sup>15</sup> *Relazione sul laboratorio teatrale presso la Casa Circondariale Torre del Gallo-Pavia*, documento dattiloscritto fornito da Calypso.

<sup>16</sup> Intervista effettuata il 27 aprile 2011 da chi scrive a Elisa Lupo, Elisa Sarchi, Alessandra Viola.

<sup>17</sup> Si veda la dichiarazione di Armando Punzo in V. MINOIA, G. POZZI (a cura di), *Recito, dunque sogno*, cit., pp. 206-207.

finisce «l'inizio di ciò che non conosco [...]. Le soglie rappresentano iniziazioni. [...] Da dentro a fuori, da fuori a dentro»<sup>18</sup>.

### «Quasi avrei potuto farlo mio se non fosse stato uno spettacolo»

La costruzione della drammaturgia costituisce nell'attività teatrale in carcere un momento particolarmente ricco di creatività e di aperture, che conduce verso l'esito finale. Nella fase di lavoro sui personaggi si manifesta una prevalente tendenza a leggere in chiave tragica il repertorio testuale a disposizione, ma non mancano altri notevoli elementi su cui soffermarsi.

Nel nostro caso, dopo la fase iniziale di *training*, si affronta in uno specifico momento di approfondimento il lavoro di improvvisazione sul testo. Sulla base dei primi incontri con il gruppo i conduttori individuano il tema dello spettacolo conclusivo, che trarrà la propria ispirazione dall'*Iliade*. Sono dunque forniti ai partecipanti passi di opere ispirate alle vicende della guerra di Troia: oltre alcune sezioni del poema, vengono proposti testi appartenenti ad altre epoche e generi<sup>19</sup>. Da qui nascono le prime improvvisazioni, che mettono in luce alcuni nuclei narrativi rilevanti. Interviene però la pausa estiva, durante la quale sono lasciati ai partecipanti alcuni spunti di riflessione affidati alla lettura individuale dell'*Iliade* di Baricco<sup>20</sup>.

A settembre il laboratorio riprende con il gruppo ormai numericamente stabilizzatosi sui dieci partecipanti che si impegnano a proseguire l'esperienza in vista dello spettacolo finale: con loro comincia il lavoro di costruzione delle scene, per il quale si ritorna ai testi con la nuova consapevolezza delle improvvisazioni precedentemente sperimentate. Si ricomincia dunque a lavorare sulle opere letterarie con due diverse modalità drammaturgiche: i testi dei dialoghi e delle scene collettive nascono durante le improvvisazioni di gruppo e sono rielaborati insieme; i monologhi sono invece frutto del lavoro dei partecipanti sul proprio personaggio, scelto autonomamente, e sulle situazioni da rappresentare sotto la guida del conduttore. Dalla fissazione delle scene così ottenute e dall'individuazione di un filo conduttore dell'intera azione emerge gradualmente il copione dello spettacolo, che tuttavia costituisce una sorta di traccia e non rappresenta mai un punto d'arrivo: rimane modificabile fino all'ultima prova e costantemente adattabile alle nuove dinamiche sceniche via via rilevate.

Fondamentale è la scelta del tema della rappresentazione nelle sue varie sfaccettature, poiché offre uno spunto di riflessione generale sui temi degli spettacoli realizzati in contesto carcerario. Nel nostro caso i conduttori individuano nell'*Iliade* un punto di partenza adeguato per le caratteristiche presentate dal testo: è un'opera prevalentemente popolata da personaggi maschili, e quindi agevolmente proponibile a un gruppo composto da soli uomini; le parti principali della trama sono universalmente note, almeno nelle sue trasposizioni letterarie e cinematografiche più recenti; infine, alcuni dei temi presenti, come la violenza o almeno la forza fisica degli eroi omerici, sembrano particolarmente consoni al contesto carcerario e

<sup>18</sup> G. SCABIA, "La soglia", in A. MANCINI (a cura di), *A scene chiuse*, cit., p. 308.

<sup>19</sup> Tra gli autori ricordiamo Christa Wolf, Konstantinos Kavafis, César Brie, Alessandro Baricco, David Malouf.

<sup>20</sup> A. BARICCO, *Omero, Iliade*, Feltrinelli, Milano 2004.

quindi interessanti e coinvolgenti per i partecipanti. Se si guarda al panorama della produzione teatrale carceraria italiana<sup>21</sup>, colpisce la presenza insistente di alcuni testi antichi, come i poemi omerici e soprattutto i tragici greci, e di alcuni classici moderni e contemporanei, principalmente Shakespeare, Beckett e Pasolini. Si potrebbe spiegare questa prevalenza con le motivazioni appena citate per l'*Iliade*, ma a una più attenta analisi emergono altri aspetti.

Una volta proposto il tema della guerra di Troia, si manifestano reazioni sorprendenti per i conduttori stessi: si crea per esempio una certa attenzione verso i personaggi femminili, che saranno comunque portati in scena, e il tema della fisicità emerge con particolare carica<sup>22</sup>. Al momento di individuare un filo conduttore per la rappresentazione si fa inoltre strada l'ipotesi di affidarsi a una «drammaturgia del Destino»<sup>23</sup>, in cui la storia degli eroi achei e troiani viene riletta come una trama ordita senza uno scopo preciso dal Destino, che assurge al rango di personaggio: tutti i sogni di gloria, le ire e gli amori che animano i personaggi si rivelano destinate senza scampo a un finale di morte privo di senso e fine a se stesso. Il titolo *La Spingula* (una sorta di conta in dialetto siciliano), individuato dagli attori stessi, allude proprio al gioco del tiro a sorte, alla dinamica crudelmente casuale che domina gli eventi nonostante le azioni e la volontà dei singoli individui, i quali si scontrano con un ineludibile destino di morte.

L'infrangersi delle aspirazioni umane contro un limite invalicabile caratterizza anche altri testi tipici del repertorio del teatro in carcere, dimostrando una particolare propensione di questa drammaturgia ad accogliere quella «coscienza tragica» che «si lega all'intuizione del limite ineludibile, inseparabile dalla condizione dell'uomo, all'ambiguità e contraddittorietà dell'umano, al sapere della sofferenza»<sup>24</sup>. Diversi possono essere i modi di accogliere tali tematiche, ma la questione di fondo rimane sempre urgente e pervade la scena del carcere.

Emblematica in tale senso è la prima scena della rappresentazione de *La Spingula*: gli attori sono in scena e portano maschere neutre, mimano una sorta di mercato del pesce [Figura 1].

Entra Destino.

Si siede con davanti a sé con una bacinella di metallo, nella quale sta pulendo dei pesci, gli toglie le interiora. Terminata l'operazione si pulisce del sangue che ha su mani e braccia.

Mentre compie queste azioni Destino, con tono colloquiale, quotidiano, indifferente pronostica il futuro dei personaggi.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ancora una volta si rimanda alle interviste riportate in V. MINOIA, G. POZZI (a cura di), *Recito, dunque sogno*, cit., pp. 118-202.

<sup>22</sup> I conduttori sottolineano inoltre a proposito l'inaspettata preparazione fisica riscontrata nei partecipanti, i quali svolgono costantemente attività sportive all'interno dell'istituto.

<sup>23</sup> Intervista. Vedi n. 16.

<sup>24</sup> A. CASSETTA, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma - Bari 2009, p. 3. Sul concetto di limite nel '900 si veda in particolare *ivi*, p. 13.

<sup>25</sup> *La Spingula*, copione dattiloscritta del 17 ottobre 2010, ultima versione aggiornata.



**Figura 1.** *La Spingula*, scena prima.

Appaiono subito alcune immagini, emerse dalle improvvisazioni dei partecipanti, che saranno il filo conduttore della rappresentazione: i pesci sono legati al tema della mattanza e della morte, prigionieri senza scampo della rete in cui sono catturati e vittime di un Destino senza scrupoli. Nella scena finale, dopo il culmine della guerra, Destino entrerà in scena a ricomporre i cadaveri degli eroi: solo allora il suo disegno sarà compiuto [Figura 2].



**Figura 2.** *La Spingula*, scena finale.

### «Ho visto la luce dell'emozione negli occhi degli spettatori»

Lo spettacolo costituisce un momento irrinunciabile nel teatro in carcere poiché sembra coronare gli sforzi espressivi dei partecipanti, conducendoli finalmente a varcare quella soglia che si era presentata all'orizzonte con la sfida iniziale.

Dopo sei mesi di laboratorio giunge il momento di mettere in scena *La Spingula* all'interno della Casa Circondariale. Sono previste due rappresentazioni: il 5 novembre 2010 ha luogo la prima, riservata al pubblico dei detenuti, mentre il giorno successivo lo spettacolo è aperto al pubblico esterno, composto essenzialmente dai parenti degli attori. È un momento di particolare coinvolgimento per il gruppo, poiché l'esito finale del laboratorio offre la rara occasione di confrontarsi, tramite la mediazione della performance, con spettatori estranei alla popolazione carceraria. Anche lo spazio in cui si mette in scena lo spettacolo costituisce un'evoluzione rispetto al precedente percorso del laboratorio, svolto in un'aula non attrezzata: la sala teatrale dell'istituto, dotata di palcoscenico, è un ambiente separato rispetto all'area quotidianamente abitata dagli attori. La reazione del pubblico è entusiasta e gli attori raccolgono applausi e complimenti.

Lo spettacolo è l'importante momento finale dell'attività teatrale in carcere. Non si tratta soltanto di una necessità vincolante a livello burocratico, ossia mostrare tangibilmente all'amministrazione carceraria e agli erogatori dei fondi utilizzati il frutto del lavoro; non si può nemmeno tenere conto soltanto del suo valore umano, dato dalla possibilità offerta ai detenuti di rivolgersi all'esterno proprio grazie al laboratorio teatrale. L'opportunità di 'uscire con lo spettacolo' costituisce soprattutto una sorta di manifestazione visibile di quella «meraviglia dell'uscire» che Meldolesi attribuisce al teatro indicando in modo particolare nella «fuoriuscita» uno dei nodi centrali del teatro in carcere<sup>26</sup>.

Lo spettacolo rappresenta l'esplicitazione di un'esigenza espressiva profondamente sentita: mentre in altri contesti di intervento del teatro sociale viene proposto un percorso non necessariamente finalizzato a un momento performativo (e in ogni caso la decisione in merito viene lasciata ai partecipanti sulla base dell'andamento dell'esperienza), nel laboratorio in carcere l'idea dello spettacolo è particolarmente forte ed è un elemento propulsore vitale soprattutto nella fase conclusiva dell'attività. In questo momento si approfondiscono i rapporti tra i membri del gruppo e i conduttori, si assiste a una responsabilizzazione dei partecipanti e a un loro coinvolgimento in prima persona nel supplire alle esigenze della realizzazione, come la ricerca di materiali per le scene e per i costumi.

Nello spettacolo i partecipanti portano il frutto del loro lavoro drammaturgico facendolo finalmente 'uscire' in una forma capace di aprire una comunicazione con il pubblico.

Per le scene sono stati selezionati alcuni nuclei narrativi sullo scoppio della guerra, sulle battaglie, sull'ira di Achille e le sue nefaste conseguenze, fino alla morte di Patroclo, di Ettore e dello stesso Achille. Nella scena della battaglia è visibile l'esito della saldatura di due diverse improvvisazioni: da un lato il combattimento, che vede Achei e Troiani scontrarsi partendo da due schieramenti opposti, nasce da un lavoro di preparazione fisica sui movimenti e sulla voce; sulla scena gli eserciti schierati sono dapprima lontani, lanciano l'urlo di battaglia e si avvicinano a passi cadenzati mentre le grida si fanno progressivamente più assordanti, finché inizia il corpo a corpo. Lo scontro si trascina a lungo ma si protrae sempre più stanca-

<sup>26</sup> C. MELDOLESI, "La fuoriuscita", in A. MANCINI (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 311-313.



mente e i combattenti abbandonano gradualmente la scena, lasciando sul campo soltanto Glauco e Diomede<sup>27</sup>. A questo punto però i due nemici interrompono il combattimento e il loro registro espressivo muta repentinamente perché riconoscono casualmente un legame di amicizia tra i propri antenati e rievocano l'episodio in un dialogo dai toni *non sense*:

GLAUCO – Sono Glauco, nacqui nella città di Oplonti. Mio padre è Pablo Estonio de la Vega che a sua volta fu generato da Totò u Guerriero Estonio de la Vega.

Mio nonno era il capo di Oplonti e governava il popolo con tanta dignità, ma un giorno il suo braccio destro Gertrude aizzò il popolo contro di lui dicendo che mio nonno si era fatto vecchio e non stava più a posto con la testa. A mio nonno Gertrude disse che il popolo stava tramando contro di lui.

In quel tempo era in visita alla città di Oplonti il nobile Giuliano, che era stato a scuola con Gertrude e quindi lo conosceva bene e allora mise in guardia mio nonno sulla sua infedeltà e scoprì che si stava preparando un attentato ai danni di mio nonno.

Mio nonno mise un fantoccio nel letto e, calandosi giù dalle mura, scappò alla corte di Giuliano, che...

DIOMEDE – Cosa sentono le mie orecchie? Il nobile Giuliano era il figlio del fratello del nonno di mia madre. Allora poiché un mio congiunto ha salvato la vita a un tuo congiunto, io non posso togliere la tua vita, poiché l'ospitalità è sacra per sempre...<sup>28</sup>

La storia sull'antica amicizia delle due famiglie si trasforma in un raccontino comico, inventato dagli attori stessi. Questa nota di levità è però inserita in un contesto che modifica fortemente il senso della riscrittura: non si tratta di una pausa dalle atrocità della guerra o di un richiamo ai valori dell'amicizia, ma di un misero, inutile espediente degli eroi per evadere almeno un momento dal terribile destino che incombe.

Oltre all'improvvisazione che ha originato le scene collettive, si percepisce nello spettacolo il lavoro dei singoli sul proprio personaggio, che ha prodotto i brevi monologhi incastonati nella drammaturgia. Un partecipante si è concentrato sulla figura di Ulisse arrivando a 'imporre' il proprio monologo in chiusura della rappresentazione, prima della ricomposizione finale messa in opera da Destino. Il viaggio verso Itaca diventa così il desiderio di ritorno dell'eroe disarmato, la sua personale nota di speranza.

### «Scopri in te cose che non conoscevi»

Si può ora riflettere sul valore dell'esperienza teatrale in carcere ponendosi alcuni interrogativi finali. Al termine dell'esperienza descritta, a distanza di pochi giorni dallo spettacolo, viene proposto ai partecipanti un incontro di feedback da condividere con i conduttori. È richiesto loro, tramite l'espediente narrativo del ritorno degli eroi dopo la guerra, di riesaminare l'andamento del laboratorio, i momenti del percorso considerati più importanti, le difficoltà insorte e le competenze acquisite. Ne emerge un quadro in

<sup>27</sup> Il noto episodio è tratto da *Iliade* VI, 119-236.

<sup>28</sup> *La Spingula*, cit., p. 6.

cui si sottolineano l'evoluzione sul fronte relazionale e la crescita del gruppo; assume particolare rilievo anche il lavoro di costruzione del personaggio, ma la maggior parte delle riflessioni «riguarda l'approccio al teatro come strumento di indagine e di lavoro, anche su stessi»<sup>29</sup>.

Tornando alle considerazioni iniziali, si può allora nuovamente affrontare la questione della funzione terapeutica del teatro in carcere: se da un lato appare esplicitamente enfatizzata nei documenti istituzionali, essa è d'altro canto rifiutata in molti casi dagli operatori teatrali poiché tale definizione implica una condizione patologica di partenza, che può essere sanata, ma che rischia di chiudere il detenuto in una sorta di ghetto, senza offrirgli la possibilità di distanziarsi dal proprio vissuto. Nella stessa ottica, anche lo scopo direttamente rieducativo è respinto: come ha spiegato Armando Punzo sulla base della sua esperienza a Volterra, «le ricadute sociali sono degli “effetti collaterali?”; lo scopo principale è quello di aprire un altro tempo e un altro spazio»<sup>30</sup>. Anche la giovane esperienza pavese che abbiamo ripercorso si colloca in questa dimensione, avendo implicitamente offerto ai detenuti una possibilità di crescita personale e culturale attraverso un percorso di carattere artistico, senza scavo autobiografico.

Arte e funzione pedagogica non costituiscono comunque due polarità opposte, ma si compenetrano e si ricompongono se si considera il teatro in carcere all'interno del concetto di rappresentazione dal vivo. La parola fa infatti etimologicamente riferimento a qualcosa di già dato, che sta davanti e prima, che viene ripreso e riportato in presenza, come indicano i prefissi latini *re* e *prae*: a questi si aggiunge l'*ad* (in italiano compreso insieme a *re* nel prefisso «ra-») a indicare un avvicinamento, una meta che comincia a rivelarsi<sup>31</sup>. Il viaggio della rappresentazione intrapreso in carcere attraverso il teatro si carica allora di un vasto significato che non si può ridurre a una contrapposizione tra crescita personale e artistica, poiché il campo di forze in gioco è davvero molto più complesso.

Inoltre, la rappresentazione dal vivo, per sua natura, coinvolge il corpo dell'attore, non come linguaggio accessorio ma come vero e proprio protagonista espressivo: nel contesto della detenzione tale caratteristica assume un'intensità tutta particolare, diventa una nuova chiave di accesso a sé e agli altri che nessuna attività praticata può eguagliare.

Rimangono certo molte questioni aperte sugli effetti positivi di tale attività e soprattutto sulla loro durata oltre il momento effimero dello spettacolo, ma indubbiamente l'incontro con il teatro in carcere costituisce una tappa formativa ricca di potenzialità indipendentemente dai futuri sviluppi. Non si tratta, come sappiamo, di un genere a sé stante, ma innegabilmente la condizione dei detenuti genera una sete di teatro peculiarmente intensa, che risponde a un profondo bisogno degli individui e che li spinge a affrontare, come Ulisse, un lungo viaggio per ritrovare se stessi e gli altri.

---

<sup>29</sup> *Relazione sul laboratorio*, cit., p. 2.

<sup>30</sup> La dichiarazione è riportata in A. MANCINI (a cura di), *A scene chiuse*, cit., pp. 84-85.

<sup>31</sup> Si vedano sul concetto di rappresentazione le fondamentali riflessioni di V. MELCHIORRE, *Essere e Parola*, Vita e Pensiero, Milano 1993.