

Annamaria Sapienza

Il teatro invisibile

Abstract

Quello che oggi si identifica come teatro sociale è un complesso di esperienze non allineate di teatro applicate ad ambiti non specialistici, a luoghi e individui non deputati alla costruzione e alla rappresentazione teatrale di tipo professionale in special modo, ma non esclusivamente, alle cosiddette “aree del disagio”. I progetti realizzati in questi contesti prevedono, pertanto, l’adozione di un ampio concetto di teatralità in luogo di una concezione più ortodossa dell’arte rappresentativa. Il teatro nelle carceri rientra a pieno in questa tipologia di intervento rispondendo sia ad un’emergenza collettiva che a un difetto di comunicazione. In Italia il teatro è stato ammesso fra le attività “trattamentali” finalizzate al reinserimento sociale dei detenuti a partire dagli anni ’80 ma solo negli ultimi anni l’attenzione degli operatori teatrali si concentra anche sulle realtà femminili. Alcune specificità legate al mondo delle donne aggravano nella reclusione fenomeni di emarginazione, discriminazione e depressione che rappresentano al contempo gli ostacoli e i punti di forza sui quali poggia il laboratorio teatrale. L’analisi dell’esperienza dell’associazione Maniphesta Teatro nelle carceri femminili concepisce la prigione come luogo di esplorazione di linguaggi e matrici culturali disparate, spazio nel quale la marginalità e la detenzione diventano occasione di conoscenza profonda, indagine corporea e autoanalisi. Maniphesta Teatro individua prospettive differenti, spostamenti dai sentieri battuti, aperture alla sfida pedagogica e artistica al fine di elaborare pratiche di intervento che utilizzino le forme del teatro nella definizione e lo sviluppo di ulteriori orizzonti di senso.

Keywords: Teatro Sociale, Donne, Carceri

Premessa

L’espressione “teatro sociale”, che comprende le varianti analoghe di “teatro di comunità” e “teatro educativo”, è oggi particolarmente ricorrente e viene spesso utilizzata in maniera impropria. Tale imprecisione reca con sé la necessità di chiarirne con pochi dati il significato.

È oltremodo scontato che il teatro sia da sempre uno strumento sociale che si impone, in qualità di espressione artistica, come fondante nella formazione culturale di una collettività. Tuttavia è tendenza diffusa degli studi più recenti attribuire a tale concetto qualcosa di più specifico. Ciò che oggi viene inteso come teatro sociale, salutato spesso

con una certa enfasi come nuova frontiera del teatro occidentale, si riferisce ad un percorso teso ad una distinta formulazione di drammaturgia comunitaria. Tale processo non persegue un obiettivo artistico e professionale, ma punta alla costruzione dell'individuo e della comunità attraverso un'ampia scelta di tecniche performative.

Decenni di studi comparati (antropologici, psicologici, sociologici, neuropsichiatrici) hanno sperimentato il valore del teatro come strumento privilegiato di autorappresentazione, cura del sé, attenzione e zelo verso l'altro nonché mezzo trasversale di educazione. Tuttavia, tali considerazioni poggiano sulla strutturale caratteristica dell'arte rappresentativa di essere elemento di comunicazione e relazione per antonomasia, sociale nell'accezione più antica e completa del termine. Ciò che in questo caso modifica la socialità genetica del teatro è la scelta dei suoi protagonisti/destinatari, la rinuncia alla natura estetizzante della scena e l'attenzione al processo e non al prodotto (Goffman, 1969, 2002).

Quello che oggi si identifica come teatro sociale è, dunque, un complesso di esperienze non allineate di teatro applicate ad ambiti non specialistici, a luoghi e individui non deputati alla costruzione e alla rappresentazione teatrale di tipo professionale.

1. Tra disagio e dialogo: le carceri

In base a tale premessa si tratta di interventi rivolti a entità collettive unite da un senso di appartenenza e, in special modo ma non esclusivamente, alle cosiddette "aree del disagio". L'espressione riflette l'intenzione di gruppi e comunità, adeguatamente gestiti da un operatore teatrale esperto in processi formativi di questo tipo, alla ricerca di un percorso da intraprendere al fine di recuperare una dimensione umana e relazionale.

I luoghi del disagio sono, dunque, quelli che riconoscono come prioritaria la rigenerazione degli strumenti e delle modalità del comunicare, gli ambienti nei quali "l'istituzione, garante dell'emarginazione prevista dal contratto sociale, sacrifica le potenzialità della persona e obnubila la sua carica espressiva (carceri, ospedali psichiatrici, realtà giovanili di aggregazione metropolitana, comunità di recupero, comunità sociali ecc.)", (Pontremoli, 2005, p. 4). I soggetti che abitano tali aree sono le comunità, intendendo con il termine un insieme di persone poste in relazione tra loro in una unità spaziotemporale definita, strutturate in un gruppo sociale che condivide necessità, obiettivi e tessuto socio-culturale. Per questa ragione i sinonimi più ricorrenti di teatro sociale sono, come accennato, "teatro di comunità" o "teatro educativo", soprattutto nella misura in cui quest'ultimo aggettivo rivendica con forza la provenienza etimologica latina da *ex-ducere* (tirare fuori).

I progetti realizzati in questi contesti prevedono, pertanto, l'adozione di un ampio concetto di teatralità in luogo di una concezione più ortodossa del teatro. Ciò comprende l'utilizzo di un vasto campionario di tecniche e linguaggi desunti da vari ambiti e affiancati a quelli di più diretta ispirazione teatrale, un iter formativo che prende le distanze dalle regole della rappresentazione in quanto arte (Bernardi 2004; Gedda 2007; Pagliarino 2011). Gli interventi concepiti secondo tali presupposti offrono l'occasione di esplorare, mediante la teatralità, realtà ricche di potenziale creativo in attesa di ascolto, comunità solitamente non designate all'esperienza teatrale ma che diventano territori assoluti di sperimentazione.

Le tecniche prese in prestito all'occorrenza attingono dalle sollecitazioni e dalle intuizioni delle avanguardie del Novecento, dai padri della sperimentazione della prima parte del secolo fino alle tendenze affermatesi a partire dagli anni Sessanta e, in particolar modo, dall'Animazione Teatrale (Per una sintesi: Perissinotto, 2004; come scritti più specifici: Bartolucci, 1972, e Scabia, 1971, 1973, 1974, 1976, 1990). L'abbandono della superiorità del testo drammatico in nome dell'esplorazione di nuovi linguaggi espressivi, il recupero della centralità dell'attore e la sua capacità relazionale, la rappresentazione come esito di un atto creativo collettivo, costituiscono l'eredità teorica e operativa delle pratiche generalmente utilizzate nelle esperienze di teatro sociale.

In particolar modo l'attenzione è spostata sulla dimensione costruttiva del laboratorio in sostituzione della compagnia teatrale (professionale o amatoriale che sia) che punta a sviluppare nel gruppo, tanto sotto forma di dinamiche interne quanto in termini di proiezioni esterne, meccanismi di espressione, formazione e interazione tra gli individui al fine di raggiungere il benessere psicofisico del singolo e della comunità. Si tratta di una dimensione orizzontale nella quale al regista si sostituisce l'operatore-guida in un rapporto che, sebbene asimmetrico come in ogni processo educativo, convoca ciascun membro della collettività a mettere in gioco le proprie qualità fisiche ed interiori nello spazio assoluto e atemporale della scena.

In tal senso la sollecitazione dell'intelligenza emotiva, piuttosto che di abilità e talenti performativi presunti, è particolarmente importante in un percorso laboratoriale di teatro sociale dal momento che questa meta-abilità, stimolata e sviluppata in diversi modi, riesce a gestire e a utilizzare le emozioni necessariamente suscitate dalla fase creativa (Goleman, 1996). Il genere di comunicazione che viene instaurata con lo spettatore si basa, quindi, su una delicata quanto coinvolgente condivisione esistenziale ed emotiva che genera nuove reti sociometriche e nuove modalità di rapporto. Si tratta in definitiva di un processo di alfabetizzazione teatrale, urgente e irrinunciabile, che scaturisce dalla perdita dell'identità collettiva tradizionalmente espressa dalla cultura popolare e dalla incapacità del contemporaneo di indirizzare gli individui ad una comunicazione autentica (Dalla Palma in Bernardi, Cuminetti, Dalla Palma, 2000).

Per tale ragione il teatro di comunità trova il suo punto nevralgico non solo nella connessione organica fra processo e prodotto, ma nella edificazione di un sistema sociale nel quale persone e gruppi siano in dialogo permanente con le istituzioni. Ed è questa una condizione imprescindibile in un intervento sociale di questo tipo dal momento che il sostegno delle istituzioni riconosce il progetto teatrale come necessario, lo orienta a una produttiva trasformazione e lavora in termini di sviluppo sociale (Rossi Ghiglione, 2007, 2011, 2013; Bernazza, 2010; Bernardi, Perazzo, 2001).

Il teatro nelle carceri rientra a pieno in questa tipologia di intervento rispondendo sia ad un'emergenza collettiva che a un difetto di comunicazione. Senza entrare neanche per un istante negli ambiti di competenza giudiziaria legati alla legittimità e all'entità della pena, da un punto di vista strettamente sociale (e decisamente più esterno e distaccato) il teatro nei luoghi di detenzione è una sfida che riguarda lo statuto dell'invisibilità della popolazione carceraria, mentre sul piano

artistico risponde alla potenzialità dell'arte rappresentativa di pervadere ogni genere di spazi e di individui.

In Italia il teatro è stato ammesso fra le attività "trattamentali" finalizzate al reinserimento sociale dei detenuti a partire dagli anni '80 (Mancini, 2008; Pozzi, Minoia, 1999, 2009). Da allora gli istituti di pena hanno accolto con una certa frequenza gli operatori teatrali e, occasionalmente, gli spettatori. Società civile e società reclusa hanno cominciato ad entrare in contatto nello spazio e nel tempo della rappresentazione, intesa come spettacolo o solo come produzione di laboratorio, in un rapporto inedito e prudente fra scena e platea.

Dalle prime realizzazioni di Riccardo Vannuccini¹ a Rebibbia (1982) e di Luigi Pagano (1984) nel carcere di Brescia, nel 1985 si giunge ad un momento decisivo per lo sviluppo e l'affermazione del teatro in carcere: la prima tournée italiana del *The San Quentin Drama Workshop* che rappresenta al Teatro Argentina di Roma *Waiting for Godot* di Beckett. Si tratta di una compagnia fondata nel 1957 nel carcere californiano di San Quintino ad opera di un gruppo di detenuti diretto da Rick Cluchey, ergastolano graziato non tanto per buona condotta quanto per meriti teatrali. Tale avvenimento pone l'intervento del teatro nelle carceri al centro di una riflessione ancora aperta. Inteso come strategia di intrattenimento, in termini di psicoterapia o in qualità di spazio di ricerca, è ancora irrisolto il dibattito tra funzione riabilitativa e finalità artistica del teatro in carcere (Bernardi, Cuminetti, Dalla Palma, a cura di, 2000, pp. 149-154).

L'esperienza italiana a tutt'oggi più celebre e continuativa è quella di Armando Punzo il quale, a partire dal 1988, nel carcere di Volterra porta avanti con costanza un progetto sperimentale sul piano teatrale e innovativo nell'ambito delle misure trattamentali². Il lavoro di Punzo, infatti, individua con decisione la "scena reclusa" come luogo puro di sperimentazione in termini spaziali, testuali e attorici, dal momento che adotta luoghi, materiali e individui tradizionalmente interdetti all'esperienza teatrale. E, in maniera ancor più profonda, i fondamenti dialettici dell'attore concentrati nel dualismo fra realtà e finzione, essere e apparire, persona e rappresentazione risultano naturalmente sovrapponibili e avvicinabili ai protagonisti di quella che si configura come drammaturgia invisibile. Ma per sua natura, e per fortuna, la sperimentazione è priva di pregiudizi (Giannoni, a cura di, 1992; Bernazza, Valentini, 1998; Cremonini, a cura di, 1998; Vaja, a cura di, 2005; Ciari, 2011).

2. Percorsi al femminile

Come si è detto, dalla fine degli anni '80, grazie anche alla risonanza del lavoro svolto da Punzo nel carcere di Volterra, le esperienze italiane di teatro nelle carceri si

¹Nello stesso carcere di Rebibbia nel 1994 Vannuccini conduce un laboratorio teatrale anche nella sezione femminile.

²Armando Punzo fonda nel 1987 l'associazione culturale Carte Blanche di cui è attualmente direttore artistico. Nel 1988, attraverso la sua associazione, comincia a lavorare con i detenuti del carcere di Volterra e nasce la Compagnia della Fortezza con la quale crea molti spettacoli. Nel tempo, Punzo ha collaborato con alcune tra le più importanti strutture europee che si occupano di Teatro e Carcere: Il Teatro Yeses di Madrid (Spagna), il Theatre de l'Opprimé di Parigi (Francia), il Riks Drama/Riksteatern di Stoccolma (Svezia), l'Aufbruch di Berlino (Germania) e l'Escape Artists di Cambridge (Inghilterra). Si veda www.compagniadellafortezza.org.

sono moltiplicate. L'Amministrazione penitenziaria ha, infatti, aperto nuovi spazi, sostenuto nuove iniziative e progetti sperimentali e formativi³. Inoltre, fino al 2001, anche l'Ente Teatrale Italiano ha sostenuto un progetto speciale per il teatro in carcere.

Tuttavia l'attenzione e la ricerca orientate in tal senso non sono andate di pari passo con l'estensione di progetti ed esperienze analoghe applicate alle carceri femminili. Le ragioni possono essere essenzialmente due e concatenate tra loro: le donne rappresentano una netta minoranza negli istituti penitenziari, circa 3000 unità che costituiscono il 4,35% della totalità nazionale dei reclusi; la gestione di tale quantità di detenute è più agevole e meno soggetta ad interventi di riabilitazione straordinaria.

Solo negli ultimi anni l'attenzione degli operatori teatrali si concentra anche sulle realtà delle reclusi e produce esempi interessanti sia dal punto di vista teatrale che strettamente sociologico. Particolarmente significative sono le esperienze condotte dall'associazione ferrarese Balamòs la quale, all'interno del progetto *Passi Sospesi*, dal 2006 conduce interessanti laboratori nelle carceri a detenzione maschile e femminile, tra i quali si ricorda il lavoro svolto nel 2011 su *Le troiane* di Euripide nella casa di reclusione femminile di Giudecca. Lo stesso Vannuccini, nel perseguire la sua sperimentazione nei luoghi di reclusione insieme all'Officina di Teatro Sociale Port Royal della quale è direttore artistico, nel dicembre 2010 presenta gli esiti di un percorso teatrale condotto con le detenute dell'alta sicurezza del carcere femminile di Latina. E proprio negli ultimi tempi, concentrati nel maggio del 2013, si presentano all'attenzione della critica e dell'opinione pubblica *Il silenzio*, scritto da Giampiero Beltotto e diretto da Alfredo Traversa con le detenute del carcere di Taranto, e *Le donne che hanno perso la guerra*, laboratorio condotto da Luisa Gay con le donne della casa circondariale di Sam Quirico a Monza.

In ciascuna delle esperienze citate come campione, al di là delle metodologie utilizzate, emergono caratteristiche peculiari legate all'universo femminile che aprono scenari e problemi relazionali totalmente differenti dagli ambienti penitenziari maschili. Senza cadere in qualunque ed approssimative differenziazioni di genere, alcune specificità legate al mondo delle donne aggravano nella reclusione fenomeni di emarginazione, discriminazione e depressione che rappresentano al contempo gli ostacoli e i punti di forza sui quali poggia il laboratorio teatrale. Una maggiore resistenza a sospendere forzatamente i legami con la vita privata, le difficoltà delle relazioni familiari a distanza e, soprattutto, la maternità come esperienza personale o rapporto conflittuale (spesso con figure autarchiche e giudicanti), sono solo alcune delle problematiche che costituiscono la rete complessa dell'emotività vibrante di un carcere femminile. La legislazione carceraria, inoltre, consente alle detenute con neonati (o in stato interessante) di allevare il proprio bambino per i primi due anni di vita, giungendo poi ad un distacco traumatico che dalla madre (e naturalmente dal bambino) si estende

³Nel 2011, ad esempio, il Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna ha firmato un protocollo d'intesa con il Provveditorato dell'amministrazione penitenziaria e la Regione Emilia Romagna. Le altre associazioni che operano nelle case circondariali della regione sono: il Teatro del Pratello presso la Casa circondariale di Bologna e l'Istituto penale per i minorenni di Bologna, il Teatro Nucleo presso la Casa circondariale di Ferrara, la Cooperativa Giolli presso la Casa circondariale di Reggio Emilia, il Teatro dei Venti presso la Casa di reclusione di Castelfranco Emilia.

all'intera comunità carceraria che ha condiviso il ruolo, con conseguenze psicologiche spesso devastanti.

Allo stesso modo una maggiore predisposizione a mettere in gioco il proprio potenziale creativo, la sfera emotiva e passionale distingue, in molti casi, l'esperienza teatrale nei luoghi di reclusione femminile. Incanalare la propria immaginazione nelle forme rappresentative può diventare, con maggiore facilità nelle donne piuttosto che negli uomini, l'antidoto all'emarginazione forzata, il risultato più compiuto di un processo che facilita l'interazione sociale in un luogo (o meglio, di un non-luogo) dove le regole di convivenza forzata inducono a interiorizzare la propria emarginazione.

Il tipo di lavoro teatrale generalmente applicato in un carcere femminile si fonda più che mai sull'ascolto, sulle biografie, sulle fantasie, sulla incessante reinvenzione dei linguaggi sollecitati su stimolo, in una costruzione che privilegia la tecnica della scrittura scenica modellata secondo i limiti imposti dalle circostanze estreme del tempo e del luogo. È qui particolarmente esaltata, secondo l'analisi di Claudio Meldolesi, "l'immaginazione contro l'emarginazione" laddove l'invenzione teatrale innesca un meccanismo di integrazione sociale strutturalmente basata sul confronto con l'altro da sé, a dispetto delle condizioni che indurrebbero una gestione solitaria del proprio stato di solitudine e separazione (Meldolesi, 1994, pp. 41-69).

3. Maniphesta Teatro

L'associazione onlus Maniphesta Teatro, fondata nel 1998 a Napoli dall'attrice e regista Giorgia Palombi, è tra gli esempi più significativi e duraturi di intervento teatrale nelle carceri femminili. Nata da una collaborazione stretta con le detenute della casa circondariale femminile di Pozzuoli (NA), Maniphesta Teatro persegue l'intento principale di promuovere attraverso l'espressione teatrale, a prescindere dalla sua applicazione negli istituti di pena, la cultura delle diversità come risorsa ed elemento di trasformazione sociale. Nello statuto di Maniphesta Teatro si legge:

Con i suoi spettacoli Maniphesta prova a diffondere una proposta di non violenza, contraria agli stereotipi e alle ghettizzazioni culturali. [...] Colpire con la forza dell'immagine e usare la parola con la sua qualità di suono e di ritmo oltre che di significato, con uno scopo vicino all'essenza della musica, e quindi alla sfera del sentimento⁴.

Dalla sua fondazione fino al 2009 Maniphesta Teatro ha costituito un laboratorio permanente all'interno del carcere di Pozzuoli, un territorio prescelto di ricerca all'interno del quale è stato possibile, non senza difficoltà, condurre una sperimentazione teatrale al di là di ogni pregiudizio sociale, estetico e culturale che ha

⁴Dal 1998 Maniphesta Teatro lavora anche con i reclusi del carcere maschile di Secondigliano con i quali ha prodotto *Pinocchio* da Collodi (1999); *Ditegli sempre di sì* da E. De Filippo (2000-2001); *Odissea* da Omero (2001-2002); *Storia degli animali che volevano essere liberi* da G. Orwell (2003); *Il Vangelo di Matteo* da P.P. Pasolini (2004); *Il re muore* da E. Ionesco (2005); *Serra S4* da A. Pinter (2006); *Lo stato d'assedio* da A. Camus (2007); *L'opera da tre soldi* da B. Brecht (2008); *Avanti tutta* dal *Diario di Cristoforo Colombo* (2010); *Canto di Natale* da C. Dickens (2010); *Aspettando Godot* da S. Beckett (2011).

dato vita a risultati particolarmente significativi. Da tale esperienza è nata una significativa raccolta di testi poetici composti dalle detenute e un cospicuo numero di spettacoli (AA. VV., 2004).⁵

Gruppo di ricerca innanzitutto, il cui nucleo creativo si è arricchito nel 2001 della presenza delle attrici Susanna Poole e Alessandra di Castri, l'associazione concepisce il carcere femminile come luogo di esplorazione di linguaggi e matrici culturali disperate, spazio nel quale l'esperienza della marginalità e della detenzione diventa occasione di conoscenza profonda, indagine corporea e autoanalisi (Palombi 2011). Maniphesta Teatro si è impegnata a cercare prospettive differenti, spostamenti dai sentieri battuti, aperture alla sfida pedagogica e artistica di concepire pratiche di intervento che utilizzano le forme del teatro nella definizione e lo sviluppo di ulteriori orizzonti di senso.

In un incontro tenuto all'Università degli studi di Salerno, organizzato all'interno delle attività dell'[OGEPO](#) (Osservatorio per la diffusione degli Studi di Genere e la cultura delle Pari Opportunità), Giorgia Palombi e Susanna Poole hanno raccontato la propria esperienza⁶. Dal dialogo con studenti e docenti dell'Ateneo salernitano è emerso che il lavoro svolto dalle artiste utilizza solitamente il criterio metodologico della partitura, ovvero, della composizione ottenuta attraverso la contaminazione fra testi originali (letterari, poetici, teatrali), storie personali e improvvisazioni a tema condotte sotto guida (Poole, 2007; Pozzi, Minoia, a cura di, 2009, pp. 192-196). Un percorso lungo e faticoso segnato da una iniziale e ostinata ritrosia che si allinea via via in esili trame di fiducia, si fa sentire nelle voci ignorate fino a esplodere nei movimenti in scena dei corpi riscoperti. Sulla componente del corpo, fondante e caratterizzante nelle carceri femminili, Maniphesta Teatro concentra particolarmente la sua attenzione e la sua metodologia di lavoro, come dimostra un interessante laboratorio-spettacolo, realizzato nell'inverno 2005, dal titolo *I racconti del corpo*⁷. Ed è proprio il dato della fisicità che risulta particolarmente dominante in un laboratorio teatrale a presenza femminile, un irrinunciabile e dirompente coinvolgimento della persona nella sua palpitante completezza, concreta ed emozionale, una volta abbattute le barriere della diffidenza.

I racconti delle operatrici hanno tracciato uno scenario complesso costituito da un ambiente multietnico (generalmente di scarsissima istruzione) nel quale, come nella vita ordinaria, non risultano automatici i meccanismi di comunicazione e integrazione.

⁵Gli spettacoli, tutti con la regia di Giorgia Palombi e la collaborazione di Alessandra di Castri e Susanna Poole, sono: *Donna Leonora giacobina*, di D. Maraini (1997); *Amleto, un buon pezzo di lui*, da W. Shakespeare (1998); *Jesus Christ Superstar* (1999); *Lepamara. Tutta un'altra storia*, di G. Palombi (2000); *Donna Leonora giacobina*, di D. Maraini (II ediz, 2001); *Un viaggio di dentro* di G. Palombi (2002); *Ritorno* di G. Palombi (2003); *I racconti del corpo* da M. Duras (2005); *Addereto nce sta 'na storia*, da Filumena Marturano di E. De Filippo (2006); *E tu chi sei*, da E. Moscato (2009); *Maria Stuarda* di D. Maraini (2009).

⁶L'incontro ha avuto per titolo *La scena reclusa. Esperienze di teatro nelle carceri femminili* e si è svolto nell'Ateneo salernitano il 17 aprile 2012.

⁷Susanna Poole ha presentato un intervento dal titolo *I racconti del corpo*, con letture di Alessandra di Castri e Giorgia Palombi, al convegno *Female narrations and contemporary forms of violence* organizzato dal Centro di Elaborazione Culturale e Formazione Archivio delle Donne presso l'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale" (8-10 novembre 2007).

In questa condizione difficile il teatro ha ridotto ineludibili segnali di differenza e discriminazione agendo, appunto, sul linguaggio universale della corporeità come segno, della voce come suono, della scena come spazio mentale ed emozionale consacrato di volta in volta come assoluto. Per questa ragione, accanto all'italiano nel laboratorio sono utilizzate lingue e dialetti diversi che entrano di diritto nell'identità del gruppo che esprime la sua appartenenza nell'alterità del luogo e della condizione e si rappresenta sulla scena nella tragica bellezza di una condizione esistenziale inedita.

L'avvicinamento ai testi, quando è presente, è il riflesso di una scelta istintiva operata sui temi (la prigionia, la libertà, il potere, il senso del sacro, il tradimento) sui quali le detenute lavorano su improvvisazione scomponendo, così, la forma letteraria di partenza che viene contaminata dalle proprie esperienze, dalle proprie invenzioni sceniche e dalle proprie censure. È quello che è accaduto nel 2009 con il testo di Enzo Moscato *Bordello di mare con città* che ha rappresentato un'esperienza emblematica sia sul piano artistico che su quello istituzionale. Lo spettacolo, infatti, è stato rappresentato all'interno della rassegna *Il carcere possibile*, oggi già all'ottava edizione, realizzata dall'omonima associazione onlus sorta nel 2002 dalla Camera Penale di Napoli e sostenuta dal Teatro Mercadante di Napoli. L'iniziativa continua a crescere ancora oggi e si attesta tra i più consolidati progetti nazionali di Teatro&Carcere, per realtà coinvolte e attività messe in campo⁸.

Durante il laboratorio sul testo dell'autore napoletano, si è evidenziato il valore creativo del laboratorio laddove il coinvolgimento (emotivo, fisico, concettuale e sociale) delle recluse di Pozzuoli è fortemente intervenuto sull'elaborazione del testo e dell'azione scenica. Il segno più eclatante è stata la sostituzione da parte delle detenute di una scena di incesto su una minore (estranea al proprio sistema di valori o ferita inguaribile) con la seduzione spinta di una donna adulta (più vicina ed accettabile nel medesimo codice)⁹.

È qui più che mai evidente quanto il livello di partecipazione, indotto dall'esterno e sviluppatosi all'interno del gruppo femminile in termini esponenziali, definisca un'esperienza artistica ed esistenziale intensa capace di intervenire fortemente in quelle che convenzionalmente potrebbero essere definite indicazioni registiche. La linea operativa adottata asseconda, invece, gli impulsi e gli slanci dell'universo emotivo di donne capaci di rischiare, attraverso il teatro, un'introspezione irreversibile.

Gli effetti positivi derivanti da interventi laboratoriali di questo tipo sono così riassunte da Giorgia Palombi:

Risultati personali: sblocco dell'ansia, diminuzione dello stato depressivo, miglioramento della postura e dell'atteggiamento corporeo.

⁸ www.ilcarcerepossibile.org

⁹ Il testo, composto da Moscato nel 1987, intreccia religiosità, superstizione, malattia, prostituzione e solitudine in un noir particolarmente caustico. La vicenda tratta dell'ex prostituta Assunta la quale, con la compagna di mestiere Titina e la figlia dodicenne di quest'ultima Betti, mette su una truffa basata su millantate doti da taumaturga capaci di guarire le sue "eredi" dalle più immonde malattie in un vecchio bordello del porto rimasto ancora fortemente malfamato e che non risparmierà la piccola Betti, vittima innocente di un destino dannato. Nel testo originale, infatti, la ragazzina viene spinta da Assunta nelle braccia dello zio vescovo che ne abusa fino ad ucciderla; nella invenzione teatrale delle detenute è Assunta che col suo navigato "mestiere" seduce il prelato. Cfr. Moscato, 1991.

Risultati relazionali: acquisizione di un nuovo modo di comunicare, maggiore disponibilità al rapporto con le compagne, migliore capacità di sostenere il confronto con le istituzioni.

Risultati premiali concessi dal magistrato di sorveglianza nell'ordine di permessi premio, colloqui premiali, misure alternative alla detenzione (Pozzi, Minoia, a cura di, 2009, p. 193).

Il tutto è ottenuto, in ogni caso, attraverso l'utilizzo di tecniche di ispirazione teatrale, ovvero, metodologie creative basate sull'essenzialità degli elementi costitutivi, sulla sobria perfezione dello scambio emozionale tra attore e spettatore: unico assioma a determinare l'esperienza teatrale e a condurla lontano dai pregiudizi e dalle imposizioni di forma. Il linguaggio codificato del teatro dimostra di poter interagire con la scena della detenzione infrangendo i codici carcerari, fondati sulla spersonalizzazione e la standardizzazione dell'individuo. Il teatro può consentire all'attore/attrice detenuto/detenuta di impadronirsi della propria storia, di costruirla in scena insieme a quella degli altri, di raccontarla, di reinventarla, di superarla. Ma ancor più radicalmente l'esperienza della scena, al pari di qualsiasi laboratorio di ricerca, consente di riappropriarsi del proprio corpo svincolandolo dal vissuto, scoprendone le infinite potenzialità espressive e i molteplici modi di utilizzarlo al di là di ogni competenza artistica ordinaria, con la forza semplice e pervasiva del gioco della finzione¹⁰.

Così come la metodologia scenica qui adottata si allontana dalla prassi tradizionale del teatro per dirigersi verso la ricerca espressiva individuale e collettiva nella quale il teatro è strumento trasversale di esplorazione, un intervento nelle carceri femminili così realizzato devia inevitabilmente lo sguardo dall'assistenzialismo alla progettualità già nella sua fase programmatica. Il risultato supremo di una pratica scenica di tal genere è, inoltre, la gioia condivisa della costruzione teatrale unita all'intercettazione di uno spazio neutro di comunicazione all'interno di un ambito solitamente interdetto al discorso artistico in termini creativi. Il tutto contribuisce a formulare una cultura della relazione e della cura educativa che interpreti, anche in esperienze e ambiti estremi, una diversità non come differenza, un'alterità senza separazione, nella definizione di spazi di vita abitabili e non respingenti.

Bibliografia

- AA. VV (2004), *Davanti a me è caduto il cielo*. Napoli: Edizioni Filema.
Bartolucci Giuseppe (1972), *Il teatro dei ragazzi*. Guaraldi: Rimini-Firenze.
Bernardi Claudio (2004), *Il teatro sociale*. Roma: Carocci.
Bernardi Claudio, Cuminetti Benvenuto, Dalla Palma Sisto (a cura di, 2000), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Milano: Euresis.

¹⁰Dopo l'esperienza pluriennale di Maniphesta Teatro, il carcere femminile di Pozzuoli continua ad accogliere progetti teatrali orientati innanzitutto all'integrazione. È del 17 maggio 2013 il successo ottenuto da *Edoné, le inattese gradazioni della gioia*, evento conclusivo del laboratorio teatrale scaturito dal progetto ContaGIOIAMoci a cura del Coordinamento Donne CISL.

Bernardi Claudio, Perazzo Daniela (a cura di, 2001), Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni di emergenza, in *Comunicazioni sociali*, XXIII, 3, numero speciale.

Bernazza Letizia (a cura di, 2010), *Frontiere di teatro civile*. Spoleto: Editoria e Spettacolo.

Bernazza Letizia, Valentini Valentina (a cura di, 1998), *La compagnia della Fortezza*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Ciari Lapo (2011), *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*. San Miniato: La conchiglia di Santiago.

Cremonini Anna (a cura di, 1998), *La Compagnia della Fortezza*. Edizioni Millelire.

Dalla Palma Sisto, *Momenti e modelli della transizione teatrale*, in Bernardi, Cuminetti, Dalla Palma (a cura di, 2000), pp. 9-24.

Gedda Lido (2007), *Il teatro del disagio e del riscatto*, Torino: Trauben.

Giannoni Maria Teresa (a cura di, 1992), *La scena rinchiusa*. Piombino: Tracce edizioni.

Goffman Ervin (1969), *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino.

Id. (2002, I ed. 1961), *Espressione e identità. Giochi, ruoli, teatralità*. Bologna: Il Mulino.

Id. (2002, I ed. 1963), *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione*, Torino: Einaudi.

Goleman Daniel (1996), *Intelligenza emotiva*. Milano: Rizzoli.

Mancini Andrea (a cura di, 2008), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*. Corazzano: Titivillus.

Id. (2008), *Il segno inspiegabile*. Corazzano: Titivillus.

Meldolesi Claudio (1994), Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere, in *Teatro e Storia*, n. XVI, Bulzoni, pp. 41-69.

Moscato Enzo (1991), *Angelico bestiario*. Milano: Ubulibri.

Pagliarino Alberto (2011), *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*. Roma: Aracne.

Palombi Giorgia (2011), L'esperienza di Maniphesta Teatro a Pozzuoli, in *Teatri delle diversità*, maggio.

Perissinotto Loredana (2004), *Animazione teatrale*. Roma: Carocci.

Pontremoli Alessandro (2005), *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*. Torino: UTET Libreria.

Poole Susanna (2007), Voicing the Non-Place: Precarious Theatre in a Women's Prison, in *Feminist Review*, n. 87.

Pozzi Emilio, Minoia Vito (a cura di, 1999), *Di alcuni teatri delle diversità*. Cartoceto (PS): ANC.

Id. (2009), *Recito, dunque sogno. Teatro e carcere 2009*. Fano: Edizioni Nuove Catarzi.

Rossi Ghiglione Alessandra (2007), *Fare teatro di comunità*. Torino: Elledici.

Ead. (2011), *Teatro e salute*. Torino: Ananke.

Ead. (2013), *Teatro sociale e di comunità*. Roma: Dino Audino.

Ead., con Pagliarino Alberto (2011), *Fare teatro sociale*. Roma: Dino Audino.

Scabia Giuliano (1971), Quattordici azioni per quattordici giorni, in *Biblioteca Teatrale*, n. 2, Roma, Bulzoni.

Annamaria Sapienza

Id. (1973), *Forse un drago nascerà*. Milano: Emme Edizioni.

Id. (1974), *Il gorilla quadrumano*. Milano: Feltrinelli.

Id. (1976), *Marco Cavallo*. Torino: Einaudi.

Id. (1990), *La città e l'anima*, in AA. VV., *L'attore culturale*. Firenze: La Nuova Italia.

Vaja Stefano (a cura di, 2005), *Elogio della libertà*. Parma: Monte Università Parma.

Annamaria Sapienza, insegna Discipline dello Spettacolo all'Università degli Studi di Salerno. Ha condotto per la maggior parte studi sulla sperimentazione teatrale italiana della post-avanguardia, l'opera lirica e il teatro napoletano dal XIX secolo ad oggi. È membro del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in *Italianistica* ed è componente della Commissione per le Attività Formative e di Ricerca inerenti il teatro di Ateneo dell'Università degli Studi di Salerno. Ha pubblicato diverse monografie e numerosi articoli su riviste e volumi miscellanei. E-mail: asapienza@unisa.it