



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Per una storia del Teatro in Carcere: la Regione Toscana.
Origini, percorsi, esperienze

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottorando

Dott. Suzzi Claudio

(firma)

Tutore

Prof. Guardenti Renzo

(firma)

Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea

(firma)

Anni 2015 /2018

VOLUME PRIMO

INDICE

Per una storia del Teatro in Carcere: la Regione Toscana. Origini, percorsi, esperienze

Introduzione----- 4

Capitolo primo

Carcere e Teatro, una contraddizione in termini----- 9

1. Il carcere si apre al teatro: le riforme dell'Ordinamento Penitenziario----- 9

2. La Legge n°354 del 26 luglio 1975 e le attività culturali come forma di trattamento----- 23

3. La “Legge Gozzini” e la filosofia del “carcere della speranza” ----- 42

4. Le nuove norme restrittive degli anni Novanta e il ritorno all'ordine con il D.P.R. 230/2000 ----- 55

Capitolo secondo

Il teatro entra in carcere: un nuovo rapporto tra cultura e territorio----- 67

1. Le radici del fenomeno----- 67

2. Le avanguardie teatrali tra scena e comunità-----74

 2.1 La prima tournée italiana del Living Theatre-----77

 2.2 Il Teatro Cronaca come forma di rinnovamento drammaturgico-----90

 2.3 L'occasione mancata del teatro politico in Italia: il caso Brecht-----103

 2.4 *The Bring* del Living Theatre e lo spazio “acentrico” di Quartucci e Scabia
-----109

 2.5 La dimensione politica del Nuovo Teatro italiano-----118

3. Il Sessantotto teatrale e la crisi del Nuovo Teatro-----125

 3.1 I Gruppi di Base e i circuiti teatrali spontanei-----131

4. I pionieri del Teatro in Carcere-----136

Capitolo terzo

L'evoluzione legislativa toscana e l'affermazione del Teatro in Carcere come progetto d'interesse regionale-----152

1. Il progetto di rete della Regione Toscana e il Protocollo d'Intesa con il Coordinamento Teatro in Carcere. (1998-2004) -----152
2. Il Teatro in Carcere come valore civile della Regione Toscana e il Protocollo d'intesa con il Ministero della Giustizia. (2005-2011) -----173
3. La scissione dell'Associazione Carte Blanche di Volterra dalle fila del Coordinamento del Teatro in Carcere toscano. (2012-2018) -----211

Capitolo quarto

Per una storia del Teatro Carcere in Toscana-----239

1. L'affermazione del Teatro recluso (1989 - 1992) -----239
2. L'espansione del teatro in carcere in Toscana (1993 - 1996) -----283
3. La nascita del Coordinamento Regionale toscano e il riconoscimento del Centro Nazionale Teatro e Carcere di Volterra (1997 - 2000) -----316
4. La crisi del Coordinamento Regionale toscano e l'utopia di un Teatro Stabile in carcere (2001-2004) -----359
5. Il riconoscimento professionale dell'attore-detenuto e i vent'anni della Compagnia della Fortezza (2005-2008) -----391
6. Gli Shakespeare di Armando Punzo e la Rassegna Nazionale del Teatro in Carcere "Destini Incrociati" (2009 - 2012) -----421

Capitolo quinto

La dimensione nazionale ed europea del "modello toscano" -----443

1. Il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere e il Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna -----443
2. La dimensione europea del Teatro Carcere toscano-----457

Conclusioni-----488

Bibliografia -----	492
Indice dei Nomi -----	517
Sitografia -----	532

Introduzione

Il teatro in carcere si pone oggi come un fenomeno in estremo movimento in quanto, a livello storiografico, data la sua recente formalizzazione, non è stato ancora osservato in una prospettiva critica tale da inserirlo in un discorso ampio, svincolato dalle manifestazioni in atto che lo hanno caratterizzato e che lo pongono oggi come una delle forme teatrali di ricerca maggiormente fertili di novità.

La ricerca si pone quindi l'intento di voler inserire tale campo d'indagine in un quadro storico maggiormente dettagliato, procedendo dalle sue origini, per poi analizzare quella che è stata una delle esperienze fondamentali per la sua evoluzione, sia in ambito nazionale che europeo, e cioè quella della Regione Toscana.

Partendo dal supporto che ha permesso sul piano strutturale l'affermazione della Compagnia della Fortezza di Volterra, fino ad arrivare alla costituzione del primo Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere, in una visione di rete che ha riunito quattordici compagnie teatrali che nel tempo hanno abitato le carceri del territorio, la Regione Toscana nel corso di un trentennio è divenuta quindi un «modello», alla quale si sono ispirati altri enti a carattere nazionale e internazionale.

Il piano dell'opera si divide in cinque capitoli attraverso i quali, come espresso nel titolo, si sono approfondire le origini, i percorsi e alcune esperienze di rilievo, nate intorno a di questa complessa forma artistica.

Complessa, in quanto quel che generalmente si definisce Teatro in Carcere racchiude un ventaglio molto vasto di esperienze, accomunate tra loro dalla scelta di far convivere le arti con il mondo del disagio sociale.¹

Il teatro in carcere è quindi, all'interno del panorama della scena contemporanea, un fenomeno artistico che mantiene ancora, come suo elemento essenziale e fondante, uno stretto rapporto con la società civile, basato non tanto su dinamiche di mercato quanto su quella relazione originaria, che potremmo definire

¹ «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.». Annamaria Sapienza, *Il teatro invisibile*, in *La Camera Blu – Rivista di Studi di Genere*, Vol. 9, 2013, pp.1-2

rituale e «che coinvolge, al di là dell'esperienza individuale, la storia e il destino stesso del gruppo a cui l'individuo appartiene»².

Fin dalle sue prime espressioni, questa nuova modalità di concepire e produrre il teatro, nata dall'incontro tra due mondi opposti e apparentemente inconciliabili, ha avuto modo di strutturarsi ed evolversi in canoni riconoscibili, ma come sottolinea Fabrizio Fiaschini «[...] il teatro sociale non è un nuovo modello, una nuova metodologia teatrale, quanto, piuttosto, un nuovo modo di ripensare, radicalmente, il ruolo del teatro nel cuore della nostra contemporaneità, ritornando a valorizzare le potenzialità trasformative del suo linguaggio, in stretta relazione agli sviluppi dei processi sociali e culturali. [...]»³

Tale prospettiva di continuità con il passato e di rigenerazione del teatro nei suoi termini relazionali e trasformativi, riguarda anche il teatro in carcere, che si caratterizza ancor di più in tal senso in quanto cerca di conciliare, anche a livello semantico, due termini e due luoghi estremamente distanti tra loro.

Pertanto il primo capitolo: **Carcere e Teatro, una contraddizione in termini**, è stato dedicato all'indagine delle cause che hanno permesso all'Istituzione Penitenziaria di aprirsi all'arte teatrale.

Si è quindi ripercorsa l'evoluzione legislativa, a partire dal dopoguerra e dalla promulgazione della Costituzione della Repubblica Italiana, fino alle grandi riforme dell'Ordinamento penitenziario, la prima con la Legge n°354 del 26 luglio 1975 e successivamente con la sua modifica, nel 1986, con la Legge n. 663, comunemente conosciuta come Legge Gozzini.

Il processo di evoluzione legislativa è stato intrecciato con la vita politica italiana, in modo tale da comprendere le ricadute che tali cambiamenti sociali hanno avuto sul contesto penitenziario italiano e sulla condizione dei detenuti.

Tale percorso ci ha permesso di comprendere come in Italia la politica si sia spesso infiltrata nel contesto carcerario, tanto da farlo divenire un vero e proprio terreno di «lotta», in cui si sono espresse le basi ideologiche di molti gruppi armati extraparlamentari.

² Cesare, Molinari, *Storia del Teatro*, Laterza, Bari, 1996, p. 9.

³ Fabrizio Fiaschini, *Una formazione non selettiva ma inclusiva*, intervento durante il Convegno Buone Pratiche 2016, a cura dell'Associazione Ateatro, dal titolo *Teatro Sociale e di Comunità: la formazione degli operatori. Scuole e idee a confronto*, 5 novembre 2016, Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi".

Con il tramonto di tali fenomeni, il carcere cominciò, nel rispetto delle riforme, ad aprirsi alla comunità locale, con un incremento del volontariato laico, dell'associazionismo e del Terzo Settore, che permise la realizzazione di progetti di scambio tra la dimensione interna con quella esterna, in un contesto all'interno del quale i progetti teatrali assunsero presto un ruolo fondamentale.

Il capitolo si chiude con un'analisi della situazione dell'Italia dopo le riforme e con le restrizioni legate all'acuirsi del fenomeno della criminalità organizzata.

Il secondo capitolo: **Il teatro entra in carcere: un nuovo rapporto tra cultura e territorio**, di conseguenza traccia il percorso inverso, indagando le motivazioni per le quali alcuni professionisti dello spettacolo scelsero le carceri come luoghi in cui sperimentare nuovi linguaggi artistici e nuove modalità organizzative.

L'ipotesi legata a questa fase della ricerca è stata quella di dimostrare un legame genealogico tra il teatro in carcere con alcune forme di teatro politico e di teatro popolare.

Anche in questo caso è stato possibile interconnettere i cambiamenti sociali dell'Italia del Secondo Novecento con le mutazioni della scena teatrale che, per diverse ragioni di ordine sia artistico che politico, cominciarono a riversarsi nelle strade e in quei luoghi extra-teatrali, all'interno dei quali si pensava di poter far rivivere la necessità della relazione teatrale.

Tutto ciò andò a destabilizzare il sistema dello spettacolo, sia dall'interno di quel che già allora era definito Nuovo Teatro, sia con la creazione di nuovi circuiti e forme di aggregazione artistica, come ad esempio il Teatro di Base.

Da tali mutamenti, scaturiti soprattutto dal contesto di critica sociale ed estetica derivante dai moti del Sessantotto, il capitolo introduce quelli che furono i pionieri del teatro in carcere e il contesto ad essi legato nel quale, a partire dalla fine degli anni Settanta, cominciarono ed essere prodotti i primi spettacoli con il coinvolgimento dei detenuti in qualità di attori.

Questa fase di transizione, che arrivò fino al 1987, rappresentò l'ambito dalla quale prese l'abbrivio l'avventura di Armando Punzo nella Casa di Reclusione di Volterra e della Compagnia della Fortezza.

Ed è appunto con il terzo capitolo: **L'evoluzione legislativa toscana e l'affermazione del Teatro in Carcere come progetto d'interesse regionale**, che prende avvio la trattazione relativa all'esperienza del teatro in carcere toscano.

Uno dei tratti peculiari che ha caratterizzato il teatro in carcere in Toscana è stato il rapporto tra l'Ente Regionale e le compagnie teatrali, che sono state inserite in un progetto di riordino del settore dello spettacolo e della cultura che, a partire dal 1999, ha identificato nella strutturazione di *reti*, un punto innovativo con la quale dare stimolo al settore, in modo da farlo divenire un punto di riconoscimento identitario del territorio, in Italia e nel mondo.

Il terzo capitolo presenta una specifica periodizzazione, con cui si seguono i mutamenti più significativi dell'azione legislativa e amministrativa dell'Ente Pubblico, a partire dalla fondazione del Progetto d'Interessa Regionale *Teatro in Carcere* per arrivare, grazie alle fonti reperite dalla banca dati della Regione, a tracciarne l'evoluzione, fino alla scissione dell'Associazione Carte Blanche dalle fila del Coordinamento del Teatro in Carcere della Toscana.

Dopo aver ripercorso nel dettaglio il rapporto tra l'Ente Regionale e le compagnie di teatro carcere della toscana, il quarto capitolo: **Per una storia del Teatro Carcere in Toscana**, è interamente dedicato all'evoluzione storica del fenomeno.

Seguendo un impianto cronologico basato sia su fonti di letteratura critica che su documenti inediti, reperiti negli archivi delle compagnie toscane, e attraverso una periodizzazione che procede per quinquenni, è stato possibile ripercorrere nel dettaglio gli avvenimenti salienti del teatro carcere toscano, prendendone in considerazione l'evoluzione, sia nei suoi aspetti produttivi ed estetici, che in quelli organizzativi.

In tal modo si è tracciato un percorso complesso ed estremamente diversificato, legato soprattutto alla composizione del Coordinamento che, nel punto di sua massima espansione, contava ben quattordici compagnie attive in altrettante carceri del territorio.

La ricerca, ha svelato i punti di forza e i molti punti di debolezza del progetto toscano che, anche se negli ultimi anni ha evidentemente subito un depotenziamento nella sua capacità progettuale e di rappresentanza, nel tempo ha avuto la forza di imporsi come modello per altre esperienze di coordinamento, nate con obiettivi simili e sviluppatesi a fronte dell'espansione del teatro in carcere su tutto il territorio nazionale.

Il quarto capitolo termina nel 2012, con la prima Rassegna Nazionale del Teatro in Carcere dal titolo *Destini Incrociati*, organizzata dal Coordinamento

Nazionale Teatro in Carcere e dal Teatro popolare d'arte del regista Gianfranco Pedullà.

Partendo quindi da tale contesto si apre il quinto capitolo: **La dimensione nazionale ed europea del “modello toscano”**, nel quale si sono prese in considerazione due tra le maggiori esperienze di Coordinamento nate nel 2011, quella nazionale, diretta da Vito Minoia e quella della Regione Emilia Romagna.

Partendo dagli Atti Costitutivi e dagli Statuti di questi due soggetti, comparandoli con il Protocollo d'Intesa che nel 2004 sancisce la nascita del Coordinamento toscano, è stato possibile individuare i punti di tangenza e le differenze operative di questi soggetti.

Allo stesso tempo, continuando a indagare i progetti di rete concepiti nell'ambito del teatro carcere toscano, abbiamo approfondito tre progetti europei, realizzati nel 1997, nel 2004 e nel 2010 da tre organizzazioni toscane, in modo da comprendere la ricezione che negli altri stati dell'Unione Europea si aveva del teatro carcere toscano.

I risultati della ricerca hanno delineato quindi un quadro complessivo del teatro carcere di matrice toscana e in un senso più ampio, ci hanno permesso di comprendere come il teatro abbia rappresentato per i detenuti una fondamentale possibilità di espressione del sé, una decisiva possibilità di ritornare a riappropriarsi di una voce propria, con la quale trasformare, grazie alla scena, non solo la propria condizione personale, ma anche quella dell'Istituzione Penitenziaria e della società tutta, attraverso una dinamica di rigenerazione e rifondazione che fonda nella comunità, nella polis, la speranza di un possibile miglioramento della nostra condizione futura.

Porgo i miei ringraziamenti al Prof. Renzo Guardenti, che ha puntato su questa ricerca, e che mi ha indirizzato con consigli di metodo senza i quali questo lavoro non sarebbe stato possibile. Ringrazio la Regione Toscana, nella figura della Dott.ssa Laura Della Rosa, che mi ha fornito alcune coordinate indispensabili per poter impostare con criterio il reperimento delle fonti legislative regionali. e infine ringrazio i rappresentanti di tutte le Compagnie di teatro carcere della Toscana, che si sono rese disponibili per farmi accedere alla loro documentazione, senza la quale questa ricerca sarebbe stata priva di fondamento.

Capitolo primo

Carcere e Teatro, una contraddizione in termini.

1. Il carcere si apre al teatro: le riforme dell'Ordinamento Penitenziario.

Parlare dei mutamenti dell'universo carcerario in Italia significa sbrogliare un fitto intreccio, una trama che si annoda sotto l'incessante lavoro della storia e che arriva fino a noi sotto forma di tessuto policromo, all'interno del quale si possono individuare le fibre che hanno caratterizzato la vita politica e sociale del nostro paese.

Discernere poi, all'interno di un ordito così complesso, il punto esatto in cui i fili della storia del carcere si incrociano con quella delle arti dello spettacolo, risulta essere impresa ancor più ardua.

Ardua perché carcere e teatro sono termini considerati come inconciliabili tra loro, mondi agli antipodi difficilmente assimilabili all'interno di un unico campo d'indagine.

Il primo, noto come luogo di prigionia, sofferenza, solitudine e espiazione delle pene, il secondo come luogo di liberazione, all'interno della quale è possibile conoscere sé stessi attraverso l'immaginazione, il racconto e l'incontro con l'altro.

La dicotomia che divide il mondo del carcere da quello del teatro è incontestabile ma a ben guardare, quel che li separa così profondamente li rende allo stesso tempo facce opposte di una stessa medaglia: l'uomo.

Sia il carcere che il teatro si fondano su dispositivi teorici e prescrizioni pratiche predisposte dall'uomo in modo da riuscire a mutare, celebrare e proteggere il rapporto di unione sociale, culturale e religiosa, alla base della convivenza di un certo gruppo sociale.

Fin dalla fondazione delle prime città, il luogo dedicato all'espiazione delle pene, così come quello dedicato alle manifestazioni spettacolari hanno avuto una loro precisa collocazione urbanistica.

Sia il carcere che il teatro, nella loro evoluzione storica, sono stati perennemente in bilico tra tensioni reazionarie, volte al mantenimento dell'ordine preconstituito e aneliti progressisti, attraverso i quali innovatori arditi e lungimiranti hanno affermato, sul piano teorico e metodologico, approcci più moderni e innovativi.

Questa dinamica conflittuale e altalenante, riscontrabile certamente dal punto di vista teatrológico, risulta ancor più accentuata per quel che riguarda la storiografia del sistema penitenziario che, diversamente da altri contesti internazionali, in Italia si è evoluta in forma discontinua e in talune fasi, dolorosa.

È dunque dalle tensioni tra conservatori e riformisti che si dovrà partire per delineare le condizioni che hanno portato le porte dell'istituzione penitenziaria ad aprirsi all'arte teatrale.

Una sera di metà novembre spazzata dal vento, nel 1957, una troupe di attori della vicina San Francisco giunse nella prigione di San Quintino. Aveva con sé un albero secco, una grande pietra, un frustino da tori, più costumi assortiti per cinque attori. Fra il pubblico sedevano oltre 1.400 detenuti che scontavano lunghe pene per crimini vari, inclusi violenza carnale, assassinio e rapina. Io ero uno di questi e all'età di ventitré anni avevo già scontato tre anni della mia sentenza. Ero stato condannato all'ergastolo, senza possibilità di condono, per sequestro di persona e rapina a mano armata. Intorno a me nell'enorme sala mensa trasformata in teatro, l'aria era carica di eccitazione: la maggior parte di noi non aveva mai visto uno spettacolo e non era mai stata in un teatro, neppure per rapinarlo!... Il sipario si aprì su un paesaggio vuoto e silenzioso, avvolto da una densa oscurità che lo inghiottiva. Mi ricordava una grande gabbia. Sedevo immobilizzato, mentre lo spettacolo si apriva davanti ai miei occhi e le parole fluivano con una logica tagliente come un coltello. Aspettando! Il lavoro era sull'attesa! Aspettando qualcuno chiamato Godot. Intorno a me tutti i detenuti ridevano! Forse una risata di identificazione? Certo, noi sapevamo cosa voleva dire aspettare! Sapevamo cosa significasse aspettare qualcosa: l'attesa era diventata parte essenziale della esistenza dietro le tetre mura di San Quintino. Aspettare una lettera, il cibo, che le guardie aprissero la cella, aspettare un sorriso, una stretta di mano, il sonno. *Aspettare*. Aspettare il contatto con un altro essere umano, aspettare comprensione, amore, aiuto, un sollievo dall'oppressione di esseri intrappolati nel buco nero della prigione. E tutto intorno a me in questo mare di volti dimenticati, riconoscevo la stessa partecipazione... i detenuti si alzarono tutti insieme quando lo spettacolo finì, l'applauso fu fragoroso e sostenuto mentre gli attori del San Francisco Actors' Workshop si presentavano al pubblico per ringraziare. Tutto divenne chiaro. Avevo aspettato Godot per tre anni e non me ne ero accorto. Il giorno dopo aspettai i miei amici nel cortile, volevo sapere cosa pensassero dello spettacolo e se avevano capito cosa significava Godot. Decisi di sfogliare in biblioteca gli scritti di quest'uomo: Samuel Beckett [...].¹

¹ Rick Cluchey, *Aspettando*, in *Beckett directs Beckett*, a cura di Carla Pollastrelli, Edizioni del Centro Teatrale Pontedera, Pontedera, 1984, in *Hystrio - Trimestrale di teatro e spettacolo*, n° 1 gennaio - marzo, 2006, p. 40.

L'estratto riporta un frammento di un'intervista rilasciata da Rick Cluchey nel 1984, durante la sua permanenza in Italia per la tournée *Beckett Directs Beckett*² prodotta dal Centro Teatrale Pontedera e curata da Carla Pollastrelli.

Rick Clukey si riferisce all'allestimento di *Waiting for Godot* di Samuel Beckett che il *San Francisco Actor's Workshop*³, fondato nel 1952 da Herbert Blau e Jules Irving, realizzò il 19 novembre 1957 all'interno della prigione di massima sicurezza di San Quintino a San Francisco.

Nel 1957 Cluchey si trovava in quel penitenziario per scontare una condanna definitiva all'ergastolo con l'accusa di sequestro di persona e rapina a mano armata e quella sera di novembre, in compagnia di 1.400 compagni di galera, assistette al suo primo spettacolo teatrale che come vedremo in seguito, avrebbe cambiato drasticamente il corso di tutta la sua vita.

Al di là delle implicazioni d'ambito teatrologico, questo estratto ci fornisce una serie di informazioni, che ci illustrano il contesto penitenziario che Cluchey e compagni si trovavano a vivere nella prigione di San Quintino nel 1957.

Cluchey ci dice che per l'occasione la mensa del carcere era stata adattata a teatro.

Poi si sofferma sull'atmosfera con la quale i detenuti avevano accolto l'evento teatrale.

Parla di eccitazione, di risate, di un clima dal carattere nuovo e straordinario per il contesto monotono e ripetitivo del carcere e poi parla di come i detenuti avessero inteso profondamente lo spirito sotteso al testo che si stava rappresentando e che, come sappiamo, parlava dell'attesa.

Cluchey, rapportandoli alla sua esperienza di spettatore, elenca una serie di caratteristiche topiche del sentimento dell'attesa che un detenuto si trova a provare in carcere, sottolineando come l'aderenza che era venuta a crearsi tra i detenuti e gli attori che recitavano quel testo, avesse creato tra palco e platea un inedito legame di empatia e partecipazione:

² Per informazioni relative al progetto *Beckett directs Beckett*, si rimanda al sito consultabile al link: <http://mith.umd.edu/beckett/>

³ Per informazioni relative alla storia del *San Francisco Actor's Workshop*, si rimanda al sito della Compagnia: <http://www.sanfranciscoactorsworkshop.com/sanfranciscoactorsworkshop.com/Welcome.html>

[...] Certo, noi sapevamo cosa voleva dire aspettare! Sapevamo cosa significasse aspettare qualcosa: l'attesa era diventata parte essenziale della esistenza dietro le tetre mura di San Quintino. Aspettare una lettera, il cibo, che le guardie aprissero la cella, aspettare un sorriso, una stretta di mano, il sonno. *Aspettare*. Aspettare il contatto con un altro essere umano, aspettare comprensione, amore, aiuto, un sollievo dall'oppressione di esseri intrappolati nel buco nero della prigione. E tutto intorno a me in questo mare di volti dimenticati, riconoscevo la stessa partecipazione. [...].⁴

Cluchey e altri detenuti presenti la sera dello spettacolo del '59, ebbero la possibilità di riflettere sulla loro condizione di detenuti attraverso la mediazione teatrale in quanto, negli anni cinquanta, si inaugurò negli Stati Uniti un periodo di riforma del sistema penitenziario conosciuto come "l'era della terapia"⁵, durante il quale si cominciarono a utilizzare pratiche artistiche e culturali per la riabilitazione della popolazione detenuta.

Molto seguito ebbe la "biblioterapia"⁶, teorizzata e praticata da Herman Spector, bibliotecario del carcere di San Quintino che la utilizzò dal 1947 al 1968 come pratica sperimentale per il trattamento dei detenuti.

Negli Stati Uniti la libertà vigilata era stata istituita già nel 1891 in Massachusetts e risalgono al 1890 le prime testimonianze di rappresentazioni teatrali realizzate in occasioni festive per l'intrattenere dei detenuti.

San Quintino in tal senso diviene un carcere modello in cui la sperimentazione di tecniche riabilitative e rieducative attraverso l'arte si afferma.

Al 1950 ad esempio risale il primo laboratorio di pittura svolto dai detenuti di San Quintino a cui farà seguito una mostra di quadri aperta al pubblico esterno dal titolo *San Quentin Art Show*.

Nel 1957 la messa in scena di *Waiting for Godot* colpì talmente tanto l'ergastolano Rick Cluchey e i suoi compagni di prigionia che, il giorno seguente,

⁴ *Ivi*, p. 40

⁵ Walter Valeri, *Cinquanta anni di teatro in carcere negli USA - dal 1957 al 2007*, in «La macchina sognante - contenitore di scritture dal mondo.», n.10, reperibile al link: <http://www.lamacchinasognante.com/cinquanta-anni-di-teatro-e-carcere-negli-usa-dal-1957-al-2007-walter-valeri/>, consultato il 3/04/2018.

⁶ «All'inizio la terapia più diffusa era quella associata all'uso della letteratura col nome di 'biblioterapia'. Si crearono delle piccole biblioteche, con pochi titoli sottoposti a censura. I detenuti si costituivano come gruppo di lettura che poteva scegliere un volume poi, una o due volte alla settimana, si riunivano sotto stretta sorveglianza in una saletta per commentarlo. Per discutere i casi della loro vita intrecciati in forma diretta o riflessa con la trama dell'opera.». *Ibidem*.

come in preda ad una vitalità che pensavano assopita, cominciarono a porre le basi per un progetto assurdo ma innovativo:

[...] Nei pochi istanti successivi, parecchi altri detenuti si riunirono nella piccola redazione e i nostri discorsi confluirono sulla formazione di un gruppo drammatico dentro il carcere. Due giorni dopo ci trovammo davanti al Direttore con il nostro progetto per uno studio teatrale. Entro la fine della settimana il Direttore aveva approvato il nostro programma (...). Lentamente gli anni passavano e il nostro laboratorio continuava a produrre spettacoli. A quel tempo ero riuscito a leggere la maggior parte dei lavori di Beckett e nel 1961 ricevemmo il permesso del Direttore di allestire alcuni lavori sperimentali oltre al programma teatrale abituale. Scegliemmo *Aspettando Godot* come progetto iniziale del nostro laboratorio. Per ironia della sorte i primi spettatori di questa produzione furono i membri del *San Francisco Actor's Workshop* e non i nostri compagni di prigione! Gli attori che ci avevano portato quella serata di teatro beckettiano nel 1957 applaudevano adesso il nostro lavoro.⁷

I detenuti di San Quintino avevano compreso le potenzialità che il teatro poteva avere in carcere e come questa disciplina era in grado di alleviare l'attesa del fine pena e di far passare «lentamente», ma allo stesso tempo piacevolmente, gli anni di prigionia a cui erano stati condannati.

Da questa esperienza nascerà la *San Quentin Drama Workshop*, la prima compagnia formata esclusivamente da detenuti attori e diretta dallo stesso Cluchey.

Una tale iniziativa, approvata dopo solo una settimana da un Direttore progressista e supportata negli anni, fu possibile solo grazie alle condizioni favorevoli che il carcere di San Quintino stava vivendo in quel periodo di riforme.

Il costante lavoro di produzione della *San Quentin Drama Workshop* e del suo direttore Rick Cluchey all'interno del carcere, mise nelle condizioni l'amministrazione penitenziaria e i detenuti di prendere coscienza del grandissimo potenziale utilitaristico che il teatro in carcere poteva rappresentare per entrambe le parti.

Così, da intrattenimento sporadico, il teatro a San Quintino divenne un mezzo di espressione, di emancipazione e di cambiamento per i detenuti che lo praticavano.

Quella del *San Quentin Drama Workshop* sarebbe divenuta nel tempo un modello per altre carceri e per moltissime compagnie teatrali che hanno sperimentato, con il lavoro di teatro in carcere, nuove modalità organizzative e produttive.

⁷ Hystrio - Trimestrale di teatro e spettacolo, n° 1 gennaio - marzo, 2006, cit., p.40.

Nel medesimo arco temporale, in Europa e in Italia, la situazione del sistema penitenziario era diametralmente opposta da quella degli Stati Uniti.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale e la definitiva resa della Repubblica Sociale Italiana, le carceri italiane si trovavano in una condizione disastrosa.

Risale al 1944 un resoconto della “Commissione visitatrice e di assistenza dei detenuti di Roma” che in una relazione sullo stato delle carceri dell’Italia appena liberata descriveva la situazione con tali parole:

Gli stabilimenti carcerari, salvo qualche rara eccezione, sono in condizioni disastrose. Vecchi conventi, antiche fortezze, tetri castelli occupano la maggior parte delle carceri italiane. Nessuno è idoneo allo scopo: locali privi di luce, sporchi, sforniti dei più elementari servizi igienici, malsani, incapaci a contenere la pleora della sempre crescente popolazione carceraria, senza possibilità organizzative di lavoro, mancanti di oggetti di casermaggio, malsicuri, senza luce, senza aria, pieni di insetti e di parassiti. I detenuti vivono abbandonati alla rinfusa in indecenti, asfissianti cameroni o costretti in parecchi in celle infelicissime. Tutti gli istituti ospitano un numero superiore di individui a quello previsto dalla capienza massima.⁸

Il sovraffollamento, gli edifici vetusti e logori, anche per via dei bombardamenti alla quale molte città italiane erano state sottoposte, la lunga attività di contrasto ed “epurazione” di quella rappresentanza fascista che si sapeva ancora presente a tutti i livelli della società civile, militare e politica, resero il processo di normalizzazione del sistema penitenziario italiano lungo e di difficile attuazione.

Oltre alla situazione contingente si aggiungeva l’acceso dibattito tra conservatori e riformisti:

i primi concepivano la detenzione e la pena da un punto di vista retributivo⁹ e spingevano perché il nuovo sistema penale fosse concepito in continuità con la legislazione precedente¹⁰, i secondi invece si schierarono per un sistema penale più

⁸ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, Editori Laterza, Bari, 2009, p. 12.

⁹ «Non più quelle pene clamorose, ma inutili. Non più, neppure, pene segrete; ma che i castighi vengano considerati come una retribuzione data dal colpevole a ciascuno dei suoi concittadini per il delitto che li ha tutti lesi: pene «che si presentino senza posa agli occhi dei cittadini» e che facciano «risaltare l'utilità pubblica di movimenti comuni e individuali»: Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire - nascita della prigione*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1993, p. 118.

¹⁰ La legislazione a cui ci si riferisce è quella in vigore durante il periodo fascista e approvata con il Regio Decreto 19 ottobre 1930, n. 1398, comunemente conosciuta come *Codice Rocco* dal Ministro della Giustizia in carica, Alfredo Rocco.

umano, basato su un concetto di detenzione intesa come un percorso rieducativo attraverso la quale, rispettando i diritti umani, il sistema penitenziario avrebbe dovuto contribuire al reinserimento sociale del reo.

La prima vera occasione di confronto tra queste due opposte posizioni, si ebbe con l'iter istituzionale che l'Assemblea Costituente svolse dal 25 giugno 1946 al 31 gennaio 1948 per la redazione della Costituzione della Repubblica Italiana.

Nella seduta conclusiva, il 15 aprile 1947, tutti gli interventi furono concordi nell'inserire nel testo un passaggio sull'umanità del trattamento da riservare ai detenuti. Lo scontro si accese invece sull'opportunità di fare riferimento alla funzione rieducativa della pena. Si formarono su quel tema due raggruppamenti di forza assai diseguale. Quanti opposero alla menzione nel testo della funzione rieducativa della pena furono guidati da insigni giuristi come Giovanni Leone, Giuseppe Bettiol e dal giovane Aldo Moro. [...] Quei politici-giuristi miravano alla conservazione dei principi tradizionali del diritto penale e valutavano negativamente qualsiasi modifica che intaccasse l'impianto e il significato di fondo del Codice Penale del 1930, ritenuto un'abile mediazione tra la scuola positiva e la scuola classica del diritto penale. Vi era la preoccupazione che l'introduzione del concetto di rieducazione, nel testo dell'articolo relativo alla pena, minasse l'intero impianto del sistema penale: la rieducazione aveva già un suo posto, ed era nell'ambito delle misure di sicurezza; alla pena della reclusione spettava la connotazione retributiva che, sia pure mitigata da un processo di umanizzazione, doveva rimanere ben visibile.¹¹

Al termine delle consultazioni e con la pubblicazione del testo costituzionale definitivo entrato in vigore l'1 gennaio del 1948, lo scontro ideologico e politico tra conservatori e riformisti si condensò nell'articolo 27 del Titolo I, in cui si affermava che: «Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato. Non è ammessa la pena di morte.»¹²

Al di là delle vedute antitetiche però, entrambe le fazioni si trovarono d'accordo sull'abolizione della pena di morte.

Eliminata per la prima volta al mondo nel Granducato di Toscana il 30 novembre 1786 e poi abrogata definitivamente in Italia con il Codice penale del 1889, la pena di morte era stata riabilitata dal regime fascista nel 1929 per i reati di natura politica, per poi essere estesa nel 1930 anche a gravi reati comuni.

¹¹ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 21.

¹² Costituzione della Repubblica Italiana, Titolo I, Rapporti Civili, Art. 27.

L'abolizione della pena capitale, sancita nell'articolo 27 della Costituzione, rappresentò il terreno sulla quale conservatori e riformisti riuscirono a incontrarsi ponendo l'accento su valori comuni quali quelli espressi in passato da Cesare Beccaria e dal Codice Zanardelli.

Questa intesa di vedute rappresentò, in quel periodo di rifondazione del sistema penitenziario, uno dei pochi segnali di rottura con il passato e allo stesso tempo poneva le basi per il lungo processo politico e sociale che avrebbe portato alla riforma del 1975.

Se pur in sordina, il processo di umanizzazione del carcere in un'ottica riformista, ispirata dall'articolo 27, fu proseguito da Ministri e uomini politici delle successive legislature, ma nessuno riuscì concretamente ad attuare una vera riforma in tal senso¹³. Da un lato, questa situazione di stallo frenò l'evolversi del sistema penale e penitenziario italiano facendolo rimanere invariato, nelle sue linee d'indirizzo fondamentali, da quello del 1931, dall'altro, la legge costituzionale riuscì a mettere in luce le condizioni inumane in cui viveva la popolazione detenuta nelle carceri italiane, riconoscendo, nei confronti di questi ultimi, il rispetto dei diritti fondamentali dell'uomo, su basi operative volte alla loro rieducazione e al loro reinserimento nella società.

Il quest'ottica, alle attività ordinarie previste dal regolamento penitenziario, al lavoro e all'apprendimento scolastico, si affiancarono con rinnovata importanza le attività educative e d'intrattenimento. Queste ultime dovevano scandire il tempo libero dei detenuti che in passato era stato relegato alla cosiddetta «ora d'aria» in cui i detenuti potevano godere di brevi momenti di aggregazione al di fuori delle celle.

Il nuovo corso prevedeva che il detenuto fosse inserito in un progetto di riconversione morale, spesso programmato, coordinato e realizzato da organizzazioni volontarie a carattere religioso che avevano il loro punto di riferimento nel cappellano d'istituto.

Il carcere italiano, da essere contraddistinto come luogo repressivo e di stampo fascista, stava lentamente mutando in un carcere morale, all'interno del quale il

¹³ Si pensa alla Commissione guidata dal senatore Giovanni Persico (10 dicembre 1948), la Circolare emanata dal guardasigilli Adone Zoli (1 agosto 1951), la Circolare emanata dal Ministro di Grazia e Giustizia Michele De Pietro (24 febbraio 1954)

dispositivo religioso di stampo cattolico, puntando sui sani valori della famiglia, si premurava di curare e redimere le anime peccaminose dei condannati¹⁴.

In questa liturgia volta alla redenzione morale e spirituale del condannato, si inserisce l'evento che avrebbe sancito, nei confronti della società civile, la rinascita del sistema penale della nuova Italia repubblicana.

All'esterno di Regina Coeli si disposero i carabinieri in alta uniforme. Era il 26 dicembre 1958 e Giovanni XXIII varcava la soglia delle carceri giudiziarie romane. Nell'atrio d'ingresso era schierato il picchetto d'onore degli agenti di custodia, con i mitra puntati a quarantacinque grandi verso il cielo e gli elmetti in testa. Nella sala convegno il capo della Chiesa cattolica era atteso dal Ministro di Grazia e Giustizia Gonella, dal direttore generale delle carceri, Reale, dal presidente della Corte di Cassazione e da altre alte autorità della magistratura. Il direttore e il cappellano del carcere fecero gli onori di casa. Il Pontefice officiò una messa nella prima rotonda del carcere, per l'occasione arredata come una cappella. All'ufficialità dell'evento e alla sacralità del rito si aggiunse, dopo la celebrazione, l'affabilità paterna del «Papa Buono». Una celebre foto lo ritrae con l'abito bianco e le braccia in un gesto assieme di preghiera, saluto e benedizione, vicino al guardasigilli, in mezzo ai detenuti sorridenti ripresi a mezzobusto, vestiti dell'uniforme di tela grezza a strisce e di una maglietta bianca.¹⁵

A solo un anno di distanza quindi, dal decisivo spettacolo del *San Francisco Actor's Workshop* all'interno della prigione di San Quintino in California, in Italia, nel carcere di Regina Coeli a Roma, nei giorni di Natale e di Santo Stefano, si svolgeva la visita di Papa Giovanni XXIII.

L'evento di portata storica, rappresentava la prima volta in cui la visita di un Papa in un carcere veniva diffusa sui maggiori quotidiani e sulle reti televisive nazionali della RAI¹⁶.

¹⁴ «L'orizzonte *familiare* era imprescindibilmente legato a un paradigma etico. Al centro di esso stava un'idea di *redenzione* del detenuto che declinava il principio costituzionale della rieducazione nel senso della morale cattolica. La prospettiva era quella della trasformazione complessiva dell'animo traviato del recluso più che un sostegno al suo reinserimento sociale.» Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 36.

¹⁵ *Ibidem*, p. 34.

¹⁶ «La prima visita di un Papa al carcere avvenuta sotto l'occhio delle telecamere fu quella, storica, compiuta da Giovanni XXIII il giorno di Santo Stefano del 1958. I dirigenti di Regina Coeli erano stati avvertiti con una settimana d'anticipo, ma avevano deciso di non dirlo ai reclusi fino alla vigilia. «Sono Giuseppe, vostro fratello», dice Papa Roncalli. I detenuti gli offrono un messale rilegato in pelle bianca, che da allora il Papa userà quotidianamente nella celebrazione della Messa privata. Ai reclusi che lo applaudono piangendo, confessa che uno dei suoi parenti un giorno era stato arrestato come braccioniere. Un passaggio che «L'Osservatore Romano» non riporterà nell'edizione del giorno successivo. Dopo aver impartito la benedizione, Giovanni XXIII chiede di poter visitare i ragni del carcere. Non era previsto. Particolarmente toccante è l'incontro con un omicida che lo aspetta in ginocchio, con le lacrime agli occhi e non osa alzare lo sguardo. Il giovane uomo non riesce a parlare, singhiozza soltanto.

La ponderata “regia” alla base dell’evento e l’iconografia prodotta per l’occasione, lo rende interessante per due differenti motivi: da un lato perché rappresenta un’iniziativa volta a rafforzare i rapporti tra Stato e Chiesa su un terreno problematico come quello del carcere, dall’altro, la visita del Papa doveva trasmettere all’intera nazione i cardini della nuova concezione moralista e cattolica con la quale, le amministrazioni, intendevano redimere i detenuti attraverso un loro profondo mutamento spirituale.

La potenza di un rito religioso solenne per l’ambiente povero e trascurato del carcere¹⁷, la presenza di cariche istituzionali di altissimo livello, la capacità comunicativa e oratoria del Papa, l’allestimento posticcio ma d’effetto, predisposto nella prima rotonda del carcere divenuta per l’occasione una cappella, ricordano alcune caratteristiche topiche di un evento spettacolare e se pur in presenza di un evento non prettamente teatrale, la descrizione della visita romana del Papa ci riporta, per alcuni tratti, alla descrizione che Rick Cluchey fa della rappresentazione di *Waiting for Godot* nel 1957 nel carcere di San Quintino.

Confrontando le due descrizioni anche il clima di entusiasmo e eccitazione diffusosi tra i detenuti di Regina Coeli sembra simile a quello descritto da Clukey durante la sua esperienza da spettatore a San Quintino:

Il clima rimase amichevole. Delle volte - disse Giovanni XXIII - sfugge all’uomo «il senso di quella che è la rettitudine»: si cade allora nella disgrazia, nelle pene e nello sconforto. Poteva accadere a tutti. Anche un suo cugino era stato arrestato per essere andato a caccia senza licenza. Ma tutti ciò «può essere elevato e trasformato quando è penetrato dal tocco della grazia del Signore». Alcuni detenuti gridarono «Viva il Papa!». Uno di essi gli si avvicinò, si inginocchiò

Roncalli si avvicina, fa cenno di non capire. Il carcerato gli chiede: «Quello che ha detto vale anche per me che ho tanto peccato? Ci può essere perdono anche per me?». Giovanni XXIII, commosso, non dice nulla, si piega su lui e lo abbraccia.»: Andrea Tornielli, *Quei gesti papali per chi è dietro le sbarre. La celebrazione giubilare in piazza San Pietro con i carcerati si inserisce in un cammino che ha visto passi significativi fatti dagli ultimi Pontefici*, in «La Stampa» del 5/05/2015. Articolo consultabile al link: <http://www.lastampa.it/2015/05/05/vaticaninsider/ita/vaticano/quei-gesti-papali-per-chi-dietro-le-sbarre-pb9Wpgkd5pdUOfHzdZZGEL/pagina.html>, consultato il 6/04/2018.

¹⁷ «È stato a questo punto che la manifestazione ha fatto tremare i muri di Regina Coeli. Dell’atmosfera tipica del carcere non è rimasto più nulla. Aperti i cancelli a pianterreno, il Papa ha visitato un ‘braccio’ e l’infermeria, fra ali di carcerati usciti dalle celle con i loro vestiti a strisce. Ma l’episodio che più ha colpito il Papa è stato quello che ha appreso una volta varcato il portone del penitenziario. Egli ha saputo che trecento detenuti, chiusi nelle celle di rigore perché considerati pericolosi, non hanno potuto vederlo. Ebbene: ha inviato a ciascuno di essi un’immagine con l’assicurazione che non dimenticherà i suoi ‘figli invisibili’. Al termine dell’incontro con i detenuti un’ultima raccomandazione: ‘Scrivete a casa, raccontate alle vostre madri ed alle vostre mogli che il Papa è venuto a trovarvi.’: *La commovente visita del Papa a Regina Coeli e agli ospedali*, «Il Messaggero di Roma», 27 dicembre 1958.

davanti a lui. Piangendo, chiese se le sue parole di misericordia valessero anche per un assassino. Papa Giovanni non rispose. Gli tese una mano, lo fece alzare in piedi, poi lo abbracciò¹⁸

In questo caso la retorica pietista, gli aneddoti con la quale il Papa con poche parole riesce a accostare la sua persona a quella di tutti i detenuti sofferenti, una mimica calibrata fatta di pause, silenzi, di contatto fisico, permisero al Santo Padre di coinvolgere i detenuti romani in un inedito senso di accettazione e liberazione dai loro peccati.

Pertanto, l'accostamento tra questi due eventi diversi nei contenuti, ma simili in quanto spettacolarizzazioni promosse e architettate dal potere dominante, con l'intento di affermare una precisa ideologia penitenziaria, non risulta azzardato nel momento in cui ci fornisce due ordini d'informazioni importanti per la comprensione del nostro oggetto di studio.

Da un lato ci mette nelle condizioni di comprendere lo stato di arretratezza nella quale, alla fine degli anni cinquanta, verteva il sistema penitenziario italiano se rapportato a quello americano, chiaramente più all'avanguardia.

Dall'altro, le descrizioni di questi due eventi, che risalgono ad un arco cronologico in cui il fenomeno del teatro in carcere non esisteva ancora così come noi oggi lo conosciamo, ci forniscono alcuni dati relativi alle modalità con la quale si caratterizza una manifestazione spettacolare realizzata all'interno di un contesto penitenziario.

In entrambe i casi, a San Quintino nel 1957 e a Roma nel 1958, possiamo riscontrare delle similitudini.

I documenti ci parlano di due eventi straordinari se rapportati alla monotona quotidianità carceraria, due eventi allestiti appositamente per una precisa occasione "festiva".

Data la straordinarietà di questi eventi sia il carcere, in quanto luogo fisico, che le manifestazioni spettacolari di cui sopra, con le loro peculiarità tecniche e retoriche, hanno dovuto adattarsi e adeguarsi in modo da poter essere realizzate.

Entrambe gli eventi descrivono un preciso intento politico e ideologico della direzione penitenziaria che, attraverso la loro realizzazione, intende creare una comunicazione anche propagandistica tra il dentro delle mura e il fuori della società civile.

¹⁸ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., pp. 34-35.

Per concludere, ci troviamo al cospetto di due eventi spettacolari che, con modalità differenti e sempre in linea con precisi intenti programmatici, hanno fatto scaturire nei detenuti un certo stato emotivo che li ha condotti a riflettere e se pur all'interno delle loro limitatezze detentive, ad agire.

Ed è proprio negli esiti con la quale si esprime questo processo di spinta verso l'azione, vissuto dal pubblico di detenuti, che è possibile riscontrare la profonda differenza tra i due eventi.

Nel caso di San Quintino, la drammaturgia beckettiana permette a Rick Cluchey e ai suoi compagni di agire nell'ottica di una esperienza sistemica, dando vita ad una vera e propria compagnia teatrale autorizzata dalla direzione e autogestita dai detenuti stessi.

I detenuti di San Quintino si pongono così nei confronti dell'istituzione carceraria in maniera *attiva* riuscendo, attraverso un progetto artistico, a riappropriarsi di alcuni spazi d'umanità che le tecniche detentive, per loro natura, tendono a ridurre.

Nel caso di Regina Coeli, la liturgia papale permette ai detenuti di agire attraverso una esaltazione transitoria, fatta di pianto, ovazioni, eccessi da festa popolare.

In questo caso la presa che l'esibizione papale ha nei confronti dei detenuti di Regina Coeli è dovuta soprattutto alla loro carente scolarizzazione che, per forza di cose, li rendeva privi di difese critiche dinanzi all'eccezionalità di un evento che li poneva al cospetto di un simbolo autorevole come il capo della Chiesa Cattolica.

Pertanto, pur essendo stati coinvolti emotivamente al pari o forse più di quelli di San Quintino, ai detenuti del carcere romano quell'evento non fornì nessuna reale possibilità di emancipazione, facendoli rimanere in una condizione *passiva* di ignoranza e di ulteriore remissività nei confronti del potere e del loro stato di reclusi.

Questa modalità di intervento e coinvolgimento della popolazione detenuta in Italia rimase invariata fino alla fine degli anni Sessanta e le rare testimonianze di spettacoli realizzati in contesti penitenziari rivelano costantemente questo carattere di intrattenimento temporaneo, di ricompensa per quei reclusi dalla condotta esemplare e soprattutto rappresentavano una vetrina per le amministrazioni, che dovevano esibire le carceri come luoghi rinnovati e pacificati.

«Il tempo perso per le attività ricreative tornava certamente a vantaggio delle anime»¹⁹, così si esprimeva il cappellano del carcere Le Nuove di Torino, padre Ruggero Cipolla, sapiente animatore e organizzatore del tempo libero dei detenuti che negli anni riuscì a realizzare molte iniziative anche a carattere spettacolare:

Lo stesso padre Ruggero riuscì negli anni a ottenere l'apertura di corsi professionali, ad accompagnare ripetutamente gruppi di detenuti in pellegrinaggio a Lourdes, a organizzare i «giochi con frontiera» e a mettere in funzione un campo di calcio con tribuna e gradinate. Il giorno dell'inaugurazione di quest'ultimo, i reclusi in maglia juventina e interista assisterono allibiti all'atterraggio a centrocampo dell'elicottero che trasportava il Ministro di Grazia e Giustizia e il cardinale. In un'altra occasione li si esibì il circo Togni: vi fu qualche problema per l'ingresso in carcere dei dodici cavalli e soprattutto dei cinque elefanti, ma alla fine un migliaio di detenuti e alcune decine di agenti di custodia poterono assistere all'impensabile spettacolo. Sull'alta pedana si esibì addirittura una contorsionista in bikini.²⁰

Il passo appena citato dimostra ancor di più il carattere sensazionalistico e simbolico con cui si intendeva fare breccia negli animi dei detenuti. Queste cerimonie occasionali, di carattere laico o religioso, il più delle volte non erano concepite come interventi diretti ai detenuti ma venivano utilizzate, all'interno dei penitenziari, per saldare rapporti sociali e politici delle classi dirigenti della nuova Italia:

A quelle cerimonie, «semplici e austere», nelle prime file assistevano ministri, magistrati, cardinali, vescovi, nobildonne. Lo status dei partecipanti dipendeva dall'importanza del carcere e dal tipo di iniziativa. C'erano ministri, arcivescovi e procuratori generali all'inaugurazione di un corso professionale nelle carceri giudiziarie di una grande città; un «trattenimento musicale» in una casa penale di provincia attirava invece procuratori della Repubblica, presidenti aggiunti di tribunale e «distinte signore componenti il Consiglio di Patronato». In ogni caso, lontana ormai la stagione della guerra, delle rivolte e del disordine, il mondo benestante poteva darsi convegno anche in carcere e lì rafforzare i suoi legami sociali e ostentare paramenti e abiti eleganti di fronte a quei detenuti in uniforme o in vestiti lisi.²¹

Il carcere dunque tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta si trasforma in un salotto, o meglio in un teatro dove distinte signore, in un gioco di

¹⁹ *Ivi*, p. 36.

²⁰ *Ivi*, p. 37.

²¹ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit. p. 35.

sguardi e riconoscimenti, possono ostentare abiti eleganti sperando di essere notate alla presenza di cariche più o meno importanti dello Stato o della Chiesa.

I detenuti invece erano sempre lì, con le loro divise consumate e a strisce, pubblico inconsapevole di un gioco di potere che usava il carcere come mezzo d'ostentazione e d'affermazione di sé.

2. La Legge n°354 del 26 luglio 1975 e le attività culturali come forma di trattamento.

La consapevolezza che il carcere morale non aveva sortito nei detenuti gli effetti desiderati, scaturisce ad esempio dai canti dei reclusi dei penitenziari di Pianosa e Porto Azzurro, in Toscana, registrati nell'estate del 1964 dall'etnologo Diego Carpitella.²²

In quei brani, testimonianze di tempi recenti o di una cultura carceraria stratificata in decenni, le voci stesse dei detenuti-interpreti, con i loro entusiasmi, le incertezze i tremori, le timidezze, crearono un doppio livello rispetto ai testi. Essi si calavano in situazioni e drammi non propri per parlare della propria condizione di reclusi, attualizzandone il contenuto. Martellanti sono i temi intimistici legati all'affetto e all'amore provato per i genitori, per i figli, le compagne, le mogli. Al lamento per la lontananza si aggiunge sovente lo strazio per situazioni estreme, quali la malattia o la morte della mamma, l'abbandono da parte di tutti gli amici e parenti o la fine del rapporto con l'amata, di cui il detenuto viene a conoscenza per vie traverse o a mezzo di un interminabile silenzio da parte del coniuge. In tutti i casi il detenuto è solo nella sua disperazione. L'impotenza domina nella condizione del recluso anche nel ricordo del reato, che non è accompagnato da religioso pentimento, ma anch'esso dalla rassegnazione di fronte a quella che è stata una situazione incontrollabile, e che per questo meglio prende forma nei delitti passionali. È dal contrasto tra la fissità della reclusione e l'ansia per quanto accade all'esterno che i canti traggono la loro drammaticità. Il carcere è il muro, il limite, la negazione della libertà, degli affetti. Esso viene identificato attraverso alcuni oggetti, innalzati a simboli della ripetitività e della miseria della vita quotidiana: le celle buie, pagliericci e cancelli, le bocche di lupo alle finestre, i «ferri» che le «guardie» battono ritmicamente a ogni conta, il numero di matricola, il vitto fatto di minestre acquose. Infine, la disciplina: intrisa di soprusi, ricatti, severità, violenze fisiche e morali. Un ordine interno che il detenuto subisce, come tutto il resto; verso il quale azzarda, talvolta, una critica, già sapendo che ne deriverà nuova violenza, nuova sofferenza. È il circolo della rassegnazione e della disperazione che si chiude.²³

Al «carcere morale» reagì un'équipe di riformatori capeggiata dal direttore dell'I.N.O. (Istituto Nazionale di Osservazione) di Roma, Mario Fontanesi.

L'I.N.O., fondato nel 1958, divenne fin da subito, per il suo approccio innovativo e in linea con le tendenze teoriche europee, un esempio di carcere modello.

²² I nastri delle registrazioni e i libretti di campo sono conservati presso la Discoteca di Sato, a Roma, nella sezione «Istituti di Pena di Porto Azzurro e Pianosa» dell'Archivio etnico linguistico-musicale. Il fondo è costituito da 123 brani.

²³ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., pp. 40-41.

L'Istituto Nazionale di Osservazione, che nel 1972 sarebbe stato inglobato nel plesso carcerario di Roma-Rebibbia, rappresentava un punto di svolta tra la dimensione del passato, basata sulla «redenzione» del condannato e un approccio scientifico, basato sulle teorie della criminologia clinica di Benigno Di Tullio fondatore, nel 1957, della Società Italiana di Criminologia²⁴, che vedeva nell'azione trattamentale volta alla «cura» del reo il fine ultimo del percorso detentivo.

Pur nella loro varietà, le posizioni di quei magistrati e criminologi erano legate da un forte tratto comune. Essi vedevano nel reato una manifestazione di una deviazione della personalità e nel carcere una «clinica» in cui la personalità di ciascuno detenuto avrebbe dovuto essere studiata. Ritenevano fosse quindi necessario osservare i detenuti e conseguentemente «trattarli» in base a programmi individualizzati all'interno di strutture penitenziarie specializzate. Rispetto alla concezione giuridica tradizionale si trattava di una vera e propria rivoluzione copernicana: al centro non era più posto il reato ma la personalità del reo. Il mondo penitenziario rivendicava in quel modo la sua piena autonomia rispetto al mondo giuridico: non si trattava di punire attraverso un meccanismo penale incapace di influire sulla personalità del reo, ma in primo luogo di «curare» quest'ultimo per prevenire ulteriori suoi comportamenti devianti e per garantire in questo modo una protezione reale alla parte sana della società. La funzione rieducativa della pena affermata dalla Costituzione era così letta in termini essenzialmente clinici: il carcere diveniva contemporaneamente luogo di esecuzione della pena e laboratorio di osservazione e cura degli individui puniti.²⁵

In linea con i dettami dell'opera *La défense sociale nouvelle*²⁶ di Marc Ancel, pubblicata a Parigi nel 1954 e diffusasi in Europa con importanti ricadute in ambito criminologico e politico, per l'équipe dell'I.N.O. l'osservazione scientifica, la cura del reo, il suo trattamento personalizzato e la funzione rieducativa del carcere, divennero punti fondamentali per «garantire [...] una protezione reale alla parte sana della società.».

Il pool capeggiato da Fontanesi era formato da giovani criminologi, assistenti sociali e magistrati provenienti per la maggior parte dal settore penitenziario minorile.

Quest'ultimo, negli anni Cinquanta²⁷, era stato oggetto di importanti riforme in ambito assistenziale e rieducativo, come il servizio sociale per i minori e il trattamento

²⁴ Per maggiori informazioni sulla figura di Benigno Di Tullio e sulla Società Nazionale di Criminologia si rimanda al link: <http://www.criminologiaitaliana.it/>, consultato il 9/04/2018.

²⁵ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 45.

²⁶ Marc Ancel, *La défense sociale nouvelle*, Édition Cujas, Parigi, 1954.

²⁷ Legge del 15 luglio 1956 n. 888 contenente “Modificazioni al regio decreto-legge n. 1404 del 1934 convertito con l. n. 835 del 1935 sull'istituzione e funzionamento del Tribunale per i minorenni”

in libertà assistita e in un certo qual modo, fu adottato dagli uomini di Fontanesi come modello per una riformulazione del servizio penitenziario rivolto agli adulti.²⁸

In questa fase, il carcere modello aderiva ad una visione di «carcere laboratorio», un carcere ospedalizzato all'interno della quale fu attuato un rafforzamento di personale specializzato in ambito medico, psichiatrico e assistenziale, che avrebbe dovuto agire osservando le peculiarità criminali di ciascun detenuto così da giungere alla diagnosi più appropriata e alla formulazione di un programma trattamentale personalizzato per ogni singolo caso.

In tale contesto venne consolidato, sempre sul modello del sistema penitenziario minorile, il ruolo dell'istruzione scolastica e quello dei laboratori creativi. A tal proposito si ricorda, a titolo d'esempio, un'esperienza svoltasi all'interno dell'Istituto di trattamento progressivo per giovani-adulti, «il club musicale dove a Civitavecchia i detenuti suonavano trombe, batterie e chitarre.»²⁹

L'esperienza degli Istituti nazionali d'osservazione e più in generale del «carcere laboratorio», riuscì a dare nuovo impulso al dibattito generale sulla riforma del sistema penitenziario che, nel 1975, avrebbe portato alla Legge n° 354, ma si rivelò fallimentare su almeno due fronti: da un lato, in queste carceri «L'individuo era ridotto a oggetto *passivo* dell'osservazione compiuta dagli esperti, negato in quanto persona. Sradicata dal suo contesto sociale e familiare, la sua articolata storia di vita veniva trasformata in una lineare «storia clinica» in cui ogni evidenza finiva per confermare una diagnosi di fatto già decisa in partenza. Anche la «terapia» rientrava nella competenza esclusiva dell'esperto, con l'esclusione di ogni apporto esterno alla

²⁸ «Nell'evoluzione penitenziaria italiana tutti gli studi, le iniziative e i nuovi istituti riguardanti il trattamento si devono ad una prima sperimentazione nel settore minorile. È la legge sul riordino dei riformatori per minorenni del 1907 che crea la nuova figura dell'educatore; quella n. 1404 del 1934 che istituisce il Tribunale dei minori apre agli esperti in pedagogia, psichiatria ecc.; fino alla legge del 1956 che sperimenta misure alternative alla detenzione. Sull'esempio del settore minorile, anche il trattamento per adulti comincia a recepire sostanziali mutamenti. Per la realizzazione di una adeguata sperimentazione, venne istituito a seguito del D.M. per 30 marzo 1954, l'Istituto nazionale di osservazione di Rebibbia a Roma, che consisteva in un centro di diagnosi e di classificazione per detenuti. La sperimentazione avrebbe dovuto fornire dati sulla specializzazione degli istituti e delle sezioni per tipo di trattamento. Per quanto riguarda le metodologie usate, si era ormai giunti al superamento della corrente individualistica e di quella sociologica, per passare ad una visione basata sul metodo di ricerca delle molteplici cause del fenomeno criminale e dell'individuazione del loro meccanismo di azione. La teoria a cui si aderiva era dunque quella multifattoriale. Non si negavano più le differenze personali, ma si affermava che esse non erano sufficienti da sole ad interpretare la condotta individuale; era quindi necessario per una valida interpretazione della persona umana, coglierla anche nel suo contesto ambientale, con i suoi stimoli e le sue dinamiche.»: Elisa Calamai, *I soggetti del trattamento - Aspetti normativi e sociologici*, Rivista L'altro diritto - Centro di documentazione su carcere, devianza, marginalità, Firenze, 2003, consultabile al link: <http://www.altrodiritto.unifi.it/rivista/2003/calamai/cap1.htm#h3>, consultato il giorno 10/04/2018.

²⁹ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 44.

«risocializzazione» del detenuto»³⁰, dall'altro, l'impostazione «scientifica» del carcere rimase una pratica operativa limitata a pochissimi istituti virtuosi ma, nel resto d'Italia, la situazione rimase sostanzialmente quella del passato con carceri sovraffollate, edifici fatiscenti e metodi di trattamento disumani.

La narrazione con la quale le istituzioni politiche e penitenziarie diffondevano la realtà carceraria italiana, non corrispondeva alla realtà vissuta quotidianamente dai detenuti.

Uno spaccato realistico dell'universo carcerario scaturì da un'inchiesta che i giornalisti Sennuccio Benelli³¹ e Franco Fedeli, pubblicarono a puntate, dal 24 novembre 1959 al 26 gennaio 1960, sulle pagine del periodico «Il Tempo»,

La situazione riportata nei dossier pubblicati, risultava particolarmente critica e ciò che più colpì i due giornalisti, fu l'uso reiterato del letto di contenzione come modalità di trattamento dei detenuti:

A Regina Coeli un giovane detenuto di 19 anni morì sul letto di contenzione al quale era stato legato. Benelli e Fedeli scoprirono così quello che definirono uno «strumento di tortura barbarico». Alla luce di quell'episodio e delle testimonianze di soprusi, carenze e violenze ricevute in quelle settimane per lettera da parte di centinaia di detenuti, sostennero: «la nostra inchiesta sulla situazione carceraria in Italia appare addirittura indulgente».³²

Questo spaccato realistico dei carceri, realizzato da Benelli e Fedeli, suscitò la preoccupazione dell'allora Direttore Generale dell'amministrazione penitenziaria Nicola Reale ma forse, proprio in virtù di una diffusione pubblica cos' capillare delle condizioni di vita estreme che la popolazione detenuta si trovava a vivere, l'11 giugno 1960, a soli cinque mesi dalle inchieste della rivista «Il Tempo», il Consiglio dei Ministri approvò il disegno di legge su «Ordinamento penitenziario e prevenzione della delinquenza minorile»³³ presentato da Guido Gonella, allora guardasigilli appartenente alla Democrazia Cristiana.

³⁰ *Ivi.*, p. 46.

³¹ Sennuccio Benelli (1920-1997), figlio del drammaturgo Sem Benelli (1877-1949), oltre a essere giornalista fu anche attore, autore e drammaturgo teatrale. Nel 1961 vince il Premio Saint-Vincent per l'inchiesta sulle condizioni dei detenuti nelle carceri italiane svolta con il collega Franco Fedeli sulle pagine del settimanale «Il Tempo».

³² Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit, p. 48.

³³ «Dopo una lunga fase di lavori ministeriali, il Parlamento fu finalmente investito dell'esame di un disegno di legge sull'ordinamento penitenziario, predisposto dal ministro Gonella (approvato dal Consiglio dei ministri l'11 giugno 1960). Questo disegno di legge inglobava anche la materia concernente la prevenzione della delinquenza minorile, nella prospettiva di riforma della legge istitutiva

Il testo del Ministro Gonella, pur seguendo un iter d'approvazione travagliato, nel dicembre del 1973 fu approvato dal Senato della Repubblica e rappresentò il testo di riferimento alla quale si ispirò la prima vera riforma dell'ordinamento penitenziario italiano che, dopo quindici anni dalla sua prima stesura, confluirà nella Legge n° 354 del 26 luglio 1975.

Il processo che avrebbe portato dal testo del Ministro Gonella del 1960, a quello della riforma del 1975, non fu solo di natura politica e legislativa ma soprattutto sociale.

La fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta videro l'Italia mutare da nazione proto-industriale a nazione moderna.

Sostanziali cambiamenti sociali come le intense migrazioni dalle aree del Meridione nelle grandi città del Nord, l'urbanizzazione di queste ultime, la trasformazione dei costumi e delle abitudini degli italiani, influirono molto sull'evoluzione della criminalità organizzata. Il cosiddetto «miracolo economico» aveva fatto sì che ingenti capitali pubblici, fossero investiti per la ricostruzione e per opere pubbliche necessarie allo sviluppo del paese.

In tale contesto la mafia, spesso in connivenza con le amministrazioni locali, cominciò ad ampliare i propri confini, uscendo dal contesto rurale all'interno della

del Tribunale per i minorenni del 1934. Esso, da un lato, adeguava il sistema penitenziario ai principi stabiliti dalle Regole minime dell'ONU, dall'altro introduceva il criterio della individualizzazione del trattamento rieducativo basato sull'osservazione della personalità. Conteneva inoltre alcune rilevanti novità, quali: l'istituto di studi penitenziari, i centri di servizio sociale per adulti, gli educatori per adulti, e il regime di semilibertà. Il testo decadde per fine della legislatura dopo che la Commissione affari costituzionali della Camera aveva formulato le sue osservazioni. Nel dicembre del 1965, su proposta del ministro Reale, il Consiglio dei ministri approvò un nuovo testo che fu trasmesso al Parlamento all'inizio del 1966. Esaminato parzialmente dalla Commissione giustizia del Senato, anche questo disegno di legge decadde per fine della legislatura. Nell'ottobre del 1968, il ministro Gonella presentava un nuovo testo che fu approvato dal Senato e che decadde anch'esso per fine della legislatura, fondamentale innovazione di questo testo era lo stralcio di tutta la materia concernente la prevenzione della delinquenza minorile. Il 31 ottobre 1972, sempre per iniziativa del ministro Gonella, il Senato fu nuovamente investito dell'esame dell'ordinamento penitenziario, che fu presentato nel testo integrale già approvato dal medesimo Senato nella legislatura precedente. Sulla originaria struttura del testo il Senato operò una serie di emendamenti che, sostanzialmente, miravano ad affinare gli aspetti garantistici attraverso un maggiore intervento del magistrato di sorveglianza e ad ampliare le possibilità di contatto con il mondo esterno. Nel dicembre 1973, il testo approvato dal Senato passava alla Camera, che introduceva alcune modifiche anche di carattere sostanziale, le principali furono: ripristino del controllo visivo sui colloqui di ogni genere; istituzione di una sezione di sorveglianza competente per le decisioni che modificano lo stato di detenzione; facoltà da parte del Ministro della giustizia di sospendere in tutto o in parte, con decreto motivato e per un periodo di tempo strettamente determinato, le regole di trattamento e gli istituti previsti dalla legge quando ricorrano gravi ed eccezionali ragioni di ordine e di sicurezza; soppressione dell'istituto di studi penitenziari e della disciplina della scelta e della formazione del personale. Il testo emendato fu restituito al Senato e fu da questo definitivamente approvato.»: Elisa Calamai, *I soggetti del trattamento - Aspetti normativi e sociologici*, Rivista L'altro diritto - Centro di documentazione su carcere, devianza, marginalità, Firenze, 2003, consultabile al link: <http://www.altrodiritto.unifi.it/rivista/2003/calamai/cap1.htm#h3>, consultato il giorno 12/04/2018.

quale si era formata e intensificando la sua presenza in una dimensione urbana in forte espansione e quindi ricca di occasioni in cui esercitare il proprio potere corruttivo.

Speculazione edilizia³⁴, traffico di droga, riciclaggio di denaro sporco, divennero le attività predilette delle organizzazioni criminali.

La morfologia della popolazione detenuta però non era ancora composta da un'alta percentuale di appartenenti a tali organizzazioni. La maggior parte dei detenuti apparteneva a quella classe sottoproletaria di borgatari e di immigrati del Mezzogiorno che, già nel 1955, era stata portata alla ribalta da Pier Paolo Pasolini in *Ragazzi di vita*³⁵ e che nei primi anni Sessanta, s'impose al grande pubblico con le inchieste dal titolo *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati*³⁶ di Danilo Montaldi e Franco Alasia e *L'immigrazione meridionale a Torino*³⁷ di Goffredo Fofi.

Ma i cambiamenti sociali e culturali che l'Italia stava vivendo, oltre a essere il risultato di una peculiare situazione interna al paese, erano frutto della ricezione di importanti movimenti di opposizione, che dai primi anni Sessanta si stavano propagando a livello internazionale.

Nell'ottobre del 1964, il *Free Speech Movement* inaugurò, presso l'Università della California di Berkeley, la stagione delle contestazioni studentesche.

Gli studenti americani reagirono al divieto, da parte dell'autorità accademica, di poter svolgere all'interno dell'Università attività a carattere politico. Fin da subito il movimento studentesco americano si caratterizzò come movimento non violento trovando, nel mondo operaio e nella *New Left*³⁸, i loro interlocutori privilegiati.

Presto l'eco di tali manifestazioni sociali, con cui si volle puntare i riflettori su temi riguardanti i diritti civili, la modernizzazione del sistema scolastico e la

³⁴ Nell'ambito della speculazione edilizia si ricorda il cosiddetto «Sacco di Palermo» e sul rapporto tra mafia e politica in Sicilia, si rimanda a Sedute del 13 aprile e del 23 - 24 aprile 1964. ARS, Resoconti parlamentari V legislatura, pp. 768 - 784, 1035 - 1041, *Irregolarità amministrative e collusioni con la mafia in alcuni enti locali*, Resoconto parlamentare dell'allora Deputato dell'Assemblea regionale siciliana per il PCI, Pio La Torre (1927-1982). Il testo del resoconto parlamentare è consultabile al Link: http://archiviopiolatorre.camera.it/img-repo/DOCUMENTAZIONE/Assemblea Regionale Siciliana/V Legislatura/Discorsi%20e%20interventi%20in%20Aula/1964_04_13-23e24.pdf, consultato il giorno 15/04/2018.

³⁵ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti Editore, Milano, 1955.

³⁶ *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati*, a cura di Danilo Montaldi, Franco Alasia, Feltrinelli Editore, Milano, 1960.

³⁷ Goffredo Fofi, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Feltrinelli Editore, Milano, 1964,

³⁸ Per un approfondimento sulla genesi della *New Left*, si veda: Massimo Teodori, *La nuova sinistra americana, Nascita e sviluppo dell'opposizione al regime negli Stati Uniti degli anni '60*, Feltrinelli Editore, Milano, 1970.

condizione dei lavoratori, dagli Stati Uniti d'America si diffuse in tutta Europa, terreno sulla quale pesava l'atmosfera belligerante della guerra fredda.

Nell'Europa post-bellica, oltre agli stimoli provenienti da oltreoceano, si stava assistendo a un radicale mutamento degli assetti politici, sociali e territoriali preesistenti.

In Italia il 1960 fu caratterizzato da imponenti manifestazioni antifasciste con la quale, esponenti del Partito Comunista Italiano in collaborazione con le organizzazioni dei lavoratori, reagirono al governo del democristiano Fernando Tambroni che il 26 marzo del 1960 aveva formato un governo sostenuto dal Movimento Sociale Italiano.

Le manifestazioni di protesta vennero affrontate con il pugno duro da parte del governo fino a quando, il 7 luglio, a Reggio Emilia, durante una manifestazione organizzata dalla CGIL e gli operai delle Officine Meccaniche Reggiane, le forze dell'ordine uccisero cinque tra giovani operai e partigiani.

Il 13 agosto del 1961, fu eretto il muro di Berlino e il 5 gennaio 1968, in Cecoslovacchia, con la salita al potere del riformista Alexander Dubček, venne inaugurata la «Primavera di Praga», con la quale si provò a instaurare riforme democratiche contro la volontà autoritaria dell'allora Unione Sovietica che però, nell'agosto dello stesso anno, ne impedì la realizzazione con la forza.

Per quel che riguarda il movimento studentesco europeo è possibile affermare che la sua militanza attiva sia cominciata in Italia, a Pisa nel 1967.

Il 7 febbraio 1967 alcune decine di studenti – la polizia ne avrebbe poi schedati settantadue, tra i quali quattordici donne – decisero di barricarsi all'interno del palazzo della Sapienza (dove si svolgevano le lezioni di Giurisprudenza e alcune attività di Economia e istituzionali di Ateneo) dando vita a una occupazione che presentava alcuni aspetti di novità rispetto alle analoghe azioni di lotta verificatesi a Pisa a partire dall'autunno 1963. Aveva una dichiarata proiezione nazionale: tra gli occupanti figuravano giovani provenienti da Cagliari, Firenze, Bologna, Roma, Torino e Camerino, ai quali si unirono, come si poteva leggere nel primo documento approvato dall'assemblea di occupazione, «la Facoltà di Architettura di Milano, la Facoltà di Architettura di Firenze, e gli OO.RR. di Siena, Bari, Urbino, Catania».³⁹

³⁹ Il 10 febbraio 2017 presso la Gipsoteca d'Arte Antica di Pisa si è tenuto l'incontro *Pisa e il 68. Le Tesi della Sapienza (1967-2017)*, in occasione dei cinquanta anni della ricorrenza. Per l'occasione è stato pubblicato il testo integrale: *Le tesi della Sapienza*, Tipografia Monteserra S.n.c, Vicopisano (PI), Pisa University Press, 2017, p.5. Il testo è consultabile al link: <https://pisaeil68.unipi.it/images/tesidellasapienza.pdf>, consultato il giorno 15/04/2018.

In quella occasione, settantadue giovani occupanti, tra cui Gian Mario Cazzaniga, Vittorio Campione e Adriano Sofri, diedero vita a un testo intitolato *Progetto di tesi del Sindacato Studentesco*⁴⁰.

Il testo sarà fondamentale e porterà, negli anni successivi, la città di Pisa e il suo ateneo ad essere visti come un simbolo ispiratore per l'evoluzione futura del movimento studentesco.

Il testo, meglio conosciuto come *Le Tesi della Sapienza*, traccia le nuove linee di indirizzo alla quale si sarebbe dovuta adeguare sia l'istituzione accademica pisana che quella di tutta la nazione.

Al punto 2 del testo de *Le Tesi della Sapienza*, dove vengono illustrati gli obiettivi che gli occupanti si proponevano di raggiungere con quell'azione dimostrativa, si legge:

L'obbiettivo che oggi è alla base della lotta è quello della gestione da parte degli studenti della loro formazione. Esso va portato avanti nella unità con le altre componenti del mondo della scuola e dell'università, ma avendo chiaro che esso si può realizzare solo attraverso la lotta, e che il potere degli studenti non è materia di contrattazione.⁴¹

Questo tipo di tensioni crebbero, confluendo in quell'evento cruento conosciuto come «la battaglia di Valle Giulia» nella quale, l'1 marzo del 1968, studenti di destra e di sinistra, intenti a occupare le facoltà di Architettura, Giurisprudenza e Lettere dell'Università di Roma, si scontrarono con le forze dell'ordine.

Il 16 marzo del 1968, sulle pagine della rivista «L'Espresso» venne pubblicata la famosa poesia di Pier Paolo Pasolini dal titolo *Il Pci ai giovani*, in cui l'intellettuale di sinistra si schierava con le forze di polizia e non con gli studenti.⁴²

Il 22 marzo del 1968 la protesta dilagò anche in Francia.

Nei pressi di Parigi, 142 studenti attivisti decisero di occupare la sala del consiglio e gli uffici dell'amministrazione dell'Università di Nanterre.

⁴⁰ *Progetto di tesi del Sindacato Studentesco*, testo dattiloscritto conservato nell'Archivio Storico dell'Università di Pisa, cartella "Occupazioni 1967-'68", fascicolo "Pratica provvedimenti disciplinari", 33 fogli.

⁴¹ *Ivi.*, p.5.

⁴² «Avete facce di figli di papà. / Vi odio come odio i vostri papà. / Buona razza non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete pavidì, incerti, disperati / (benissimo!) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati: / prerogative piccolo-borghesi, cari. / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti. / Perché i poliziotti sono figli di pover»: Pier Paolo Pasolini, in «L'Espresso» del 16/03/1968.

L'occupazione rappresentava una reazione nei confronti dell'arresto di Xavier Langlade, studente di estrema sinistra appartenente alla *Jeunesse communiste révolutionnaire*, accusato di aver partecipato, durante una manifestazione contro la guerra nel Vietnam organizzata dal *Comité Vietnam National*, al saccheggio della sede centrale dell'*American Express* di Parigi.

Con questo evento prese il via il cosiddetto «Maggio Francese» che innescò, in tutta Europa, un processo di lotte politiche e sociali che in Italia si evolveranno nei sanguinosi «anni di piombo» della fine degli anni Settanta.

In Italia, più che in altre nazioni, i cambiamenti sociali appena illustrati e le reazioni dei movimenti studenteschi e operai agli arresti compiuti dalle forze dell'ordine, fecero del carcere un territorio di lotta privilegiato, una sorta di laboratorio di idee rivoluzionarie pronto ad esplodere e all'interno della quale, una nuova classe di prigionieri «politici» avrebbe contribuito all'emancipazione di quella fascia di detenuti semplici e analfabeti che, fino ad allora, avevano abitato le carceri italiane.

Nel 1968, il fenomeno delle rivolte carcerarie, con la quale i detenuti cominciano a sviluppare una coscienza di classe e a lottare per una concreta riforma dei codici e per un maggiore rispetto dei diritti dell'uomo, si diffuse.

Qui sono i “delinquenti”, i “criminali”, i “bruti”, che parlano di se stessi e della loro vita di tutti i giorni: che invece di accettare rassegnatamente la condanna, accusano, invece di starsene sottomessi per “espiare” o “emendarsi”, si ribellano, invece di ubbidire agli ordini, li discutono, invece di fare il loro dovere, reclamano i loro diritti, come un qualsiasi cittadino non ignaro della costituzione – di una costituzione che ha avuto la temerarietà di proclamare che le pene “devono tendere alla rieducazione del condannato” –, e delle leggi del suo paese, e quando possono, cioè quando riescono a raggiungere nel fuoco di una protesta un minimo di coesione, si rivoltano come si sono sempre rivoltati nella storia i popoli, le classi, le nazioni oppresse.⁴³

Il 6 luglio 1968 insorsero i detenuti del carcere di San Vittore a Milano. Dopo Milano insorsero le carceri di Torino (Le Nuove), Napoli (Poggioreale) e Palermo (Ucciardone).

I detenuti «Ora volevano lottare direttamente per affermare quella dignità, per cambiare i codici, le leggi, i regolamenti penitenziari e, insieme, per un aumento delle ore di passeggio e dei colloqui, per una maggiore pulizia delle celle, per un servizio

⁴³ Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973, p.5.

sanitario decente e contro gli abusi degli agenti di custodia. Le mura di cinta, la censura, i cancelli, i delatori, i buglioli⁴⁴, le celle d'isolamento, le sbarre: ecco la materia prima di cui erano fatte le proteste dei detenuti». ⁴⁵

Il 9 aprile del 1969 insorse nuovamente il carcere Le Nuove di Torino. La repressione si risolse nel sangue con l'intervento delle forze dell'ordine il 13 aprile 1969.

Il 14 aprile del 1969 i detenuti di San Vittore a Milano si mobilitano con un'azione molto più incisiva di quella dell'anno precedente. Presero in ostaggio alcuni agenti di Polizia Penitenziaria e in poco tempo riuscirono a conquistare la maggior parte degli spazi dell'istituto.

In serata, 2000 tra poliziotti e carabinieri circondarono l'istituto penitenziario milanese di San Vittore. Dai tetti altissimi sui quali precariamente si muovevano, sopra le file di finestre sbarrate delle celle, i detenuti tiravano tegole e qualsiasi oggetto a loro disposizione, sostenuti dai giovanissimi reclusi che dal prospiciente istituto penitenziario minorile lanciavano piatti e bicchieri. I reparti «celeri» accorsi da tutto il Nord Italia risposero con sventagliate di mitra, colpi di pistola, lacrimogeni. Dopo quindici ore, entrati nelle sezioni e liberati gli agenti presi in ostaggio, ebbero ragione dei ribelli. La battaglia era cominciata. ⁴⁶

La maggior parte delle rivolte furono risolte con l'uso dei mitra e con la violenza da parte delle forze dell'ordine. Lo Stato in primis e le amministrazioni penitenziarie poi, per tagliare alla radice questo fenomeno preoccupante che si stava trasformando in un vero e proprio «movimento», pensarono di agire attraverso i cosiddetti trasferimenti punitivi.

Questo tipo di pratica consisteva nel trasferire quei detenuti che avevano partecipato attivamente ai disordini, inviandoli in istituti caratterizzati da un regime

⁴⁴ Recipiente usato nelle carceri per far espletare i bisogni fisiologici ai detenuti. «Doveva essere davvero vomitevole prestare servizio in quei lontani anni, quando i detenuti avevano in cella il “bugliolo” oggetto indispensabile nella vita dei carcerati di quell'epoca, che conteneva gli umori e le feci e veniva svuotato regolarmente dai detenuti scopini, sotto l'attenta vigilanza della guardia che, inevitabilmente, respirava anche il puzzo stomachevole che si sprigionava nell'aria. Le sezioni detentive erano impregnate di quella puzza ... una puzza con la quale dovevate convivere e forse non ci facevate più caso per l'abitudine.»: Miguel Cervantes (pseudonimo), *C'era una volta il bugliolo...*, in Polizia Penitenziaria, società, giustizia e sicurezza - Periodico mensile del SAPPE fondato nel 1994, articolo del 28/02/2018, consultabile al link: <http://www.poliziapenitenziaria.it/public/post/blog/caposapose-una-volta-il-bugliolo--3457.asp>, consultato il 16/04/2018.

⁴⁵ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 59.

⁴⁶ *Ivi*, p. 58.

duro e restrittivo come potevano essere le carceri giudiziarie di Volterra, Pianosa e Porto Azzurro.

I trasferimenti punitivi intendevano anche separare quei detenuti definiti «sobillatori», che si ponevano nell'ambiente carcerario come vettori di idee sovversive e rivoluzionarie, da quei detenuti semplici che, pur nella loro ignoranza, erano interessati a conoscere quello che stava accadendo all'esterno e soprattutto cominciavano a interessarsi alla lotta di classe e alla lotta per la rivendicazione dei propri diritti.

Ma le rivolte dei detenuti cominciarono a sortire i primi risultati. In alcune carceri le direzioni decisero di concedere «la doccia più frequentemente, di assistere per tre volte a settimana agli spettacoli televisivi, di prolungare il tempo del «passeggio», di tenere in cella i fornelli da campeggio o l'aumento degli organici dei lavoranti preposti alle pulizie».⁴⁷

A livello centrale, importanti cambiamenti furono introdotti: con la Circolare del 24 maggio 1969 ad esempio, con cui si volle regolare la somministrazione del vitto; oppure con la Circolare dell'11 giugno 1969, con la quale si prese atto dell'incostituzionalità di alcuni articoli del regolamento penitenziario contrastanti con la libertà di culto; o con la Circolare del 3 luglio 1969, in cui fu disposto un miglioramento del vitto.

Ma nel quadro di questi primi cambiamenti, concessi dal Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, un'importanza capitale assume la Circolare del 14 febbraio 1970, con la quale «il governo consentì la circolazione in carcere della stampa politica e delle varie associazioni operanti nel paese, purché legalmente riconosciute»⁴⁸.

I detenuti di tutta Italia erano in agitazione per protestare affinché la riforma dell'ordinamento penitenziario fosse approvata, così come da tempo la politica aveva loro promesso.

Il 12 dicembre 1969 in Piazza Fontana a Milano, presso la sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura, fu fatto esplodere un ordigno che causò diciassette morti e ottantotto feriti, rappresentando il punto cruciale di quel che verrà definito l'«autunno caldo» italiano.

⁴⁷ *Ivi*, p. 61.

⁴⁸ *Ibidem*.

L'influenza della strage sull'evoluzione del Collettivo politico metropolitano, incubatrice delle future Br, è descritta da Renato Curcio, uno dei fondatori di entrambi: «Nel Collettivo, con sede in un vecchio teatro in disuso in via Curtatone, si cantava, si faceva teatro, si tenevano mostre di grafica. Era una continua esplosione di giocosità e invenzione. Con la strage il clima improvvisamente cambiò.⁴⁹

Per quel che riguarda la situazione penitenziaria il clima cambiò in quanto, alcuni gruppi della sinistra extraparlamentare, cominciarono a considerare il carcere non solo come luogo di reclusione dei propri «compagni» di militanza, ma soprattutto in quanto luogo in cui, più di ogni altro, si esprimevano a fondo le esigenze del sottoproletariato.

Uno dei gruppi più attivi in questo senso fu Lotta Continua⁵⁰ che intese la necessità di spostare la lotta di classe dalle fabbriche e dalle università all'interno di tutto il tessuto sociale e quindi anche e soprattutto all'interno delle carceri.

Un documento essenziale per comprendere il legame tra il movimento di Lotta Continua e il carcere, è il volumetto intitolato *Liberare tutti - I dannati della terra*⁵¹ all'interno della quale, nelle prime pagine, si legge:

Questo libro raccoglie documenti, lettere, cronache scritte da detenuti che hanno mantenuto un collegamento politico costante con i nuclei esterni di intervento nelle carceri di Lotta Continua. Quindi il libro non vuole essere una «inchiesta sul carcere», ma un bilancio e un rendiconto di un lavoro politico, iniziatosi in modo sistematico nella primavera del '71, che tuttora continua, e che si esaurirà solamente con l'abbattimento dello Stato borghese e dei suoi infami luoghi di segregazione e di tortura.⁵²

Risulta chiaro quindi che la lotta politica aveva spostato il suo asse e che, per Lotta Continua. «Il carcere era [...] l'espressione più nitida di quella ghettizzazione sociale e di quella repressione che il sottoproletariato subiva quotidianamente anche sul territorio. Adesso però, come il sottoproletariato non era più strumento nelle mani

⁴⁹ Giorgio Galli, *Piombo Rosso - la storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2004, p. 9.

⁵⁰ Lotta Continua (LC) è stata una organizzazione appartenente alla sinistra extraparlamentare italiana. Nasce nel 1969 dalla militanza inaugurata nel 1967 dal Movimento studentesco pisano e da Il Potere Operaio Pisano. Lotta Continua si distingue per l'attività di «controinformazione militante» operata attraverso il suo organo di stampa «Lotta Continua». L'archivio documentale di Lotta Continua è stato digitalizzato ed è consultabile al link: <http://fondazionerrideluca.com/web/archivio-lotta-continua/>.

⁵¹ Lotta Continua, *Liberare tutti - I dannati della terra*, Edizioni Lotta Continua, Roma, 1972. Il titolo del volumetto è ispirato all'opera di Frantz Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi Editore, Torino, 1962.

⁵² *Ivi*, p. 3.

della classe dominante, così anche il carcere poteva trasformarsi in una «scuola di rivoluzione».⁵³

Fatto sta che, con *I dannati della terra*, Lotta continua offrì all'opinione pubblica un vero e proprio compendio all'interno della quale, tutti gli elementi del sistema penitenziario, venivano affrontati e criticati.

Il 16 gennaio 1971, nel carcere di Torino Le Nuove, ricominciano le agitazioni. Prima con uno sciopero della fame, poi con una rivolta nel sesto raggio dell'istituto che viene quasi completamente distrutto.

Da quel momento, fino al 26 agosto dell'anno successivo, da nord a sud insorgono quasi tutte le carceri d'Italia.

Il 24 maggio del 1972 insorgono i detenuti dell'Istituto Nazionale di Osservazione di Rebibbia. Anche il «carcere modello» di stampo criminologico, all'interno del quale i detenuti avrebbero dovuto trovarsi in una condizione ottimale, non viene risparmiato dalle rivolte.

Il movimento di lotta delle carceri non solo aveva preso coscienza di sé, ma era riuscito a mettere il Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria con le spalle al muro. Urgeva una riforma concreta del sistema penitenziario.

Un altro documento importante, al fine di comprendere il peso che la lotta politica ha avuto all'interno delle carceri italiane e soprattutto per quel che riguarda una accelerazione del processo di riforma che si concretizzerà nella Legge 354 del 1975, è un volumetto pubblicato nel 1973 dalle Edizioni Lotta Continua.

Il volume si intitola *Ci siamo presi la libertà di lottare - il movimento di massa dei detenuti da gennaio a settembre 1973*⁵⁴ ed è redatto a cura della Commissione Carceri di Lotta Continua.

La pubblicazione, oltre a riportare alcune testimonianze di detenuti in rivolta, e un documento dal titolo *Il programma politico dei detenuti da «Le Nuove» a tutte le carceri italiane*, si poneva chiaramente come critica al testo di riforma presentata dal guardasigilli Guido Gonella nel 1960 e non ancora approvato.

In tale contesto è fondamentale ricordare che l'ordinamento penitenziario era regolato allora, dal Regio decreto n.1398 del 19 ottobre 1930 di stampo fascista e comunemente conosciuto come «Codice Rocco».

⁵³ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 65.

⁵⁴ Lotta Continua, *Ci siamo presi la libertà di lottare - il movimento di massa dei detenuti da gennaio a settembre 1973*, Edizioni Lotta Continua, Roma, 1973.

Caduto il Governo Andreotti, il 7 luglio 1973, a Gonnella successe in qualità di Ministro della Giustizia il socialista Mario Zagari che, essendo stato un partigiano del Comitato di Liberazione Nazionale e arrestato egli stesso dai fascisti nel 1943, fu accolto dai detenuti come colui che avrebbe portato a compimento la riforma tanto attesa, inserendovi le istanze espresse dal movimento durante la stagione delle rivolte.

Emblematica in tal senso è la testimonianza dell'incontro tra Zagari e i detenuti di Regina Coeli:

Mercoledì 11 luglio, a Regina Coeli, dove sono ancora molti dei detenuti trasferiti dopo la rivolta di Rebibbia, si stabilisce la ripresa della lotta, attraverso lo sciopero della fame. Giovedì mattina i lavoranti non si presentano a lavoro. Pagano, il direttore, manda a chiamare i detenuti che avevano organizzato lo sciopero della fame a maggio, insieme ad alcuni dei trasferiti di Rebibbia; questi gli consegnano un documento in cui ribadiscono gli obiettivi della lotta e chiedono di parlare con il Ministro Zagari. Nel documento si afferma inoltre: «Noi detenuti di Regina Coeli, avendo constatato che nel corso del precedente governo nulla è stato fatto per modificare i codici e l'ordinamento carcerario, ribadiamo con questo documento la validità della precedente manifestazione e comunichiamo la ripresa dello sciopero della fame a oltranza. Denunciamo all'opinione pubblica e a tutte le forze democratiche che un ulteriore rinvio della approvazione, da parte del parlamento, dei nuovi codici accrescerebbe lo stato di esasperazione dei detenuti la cui volontà di lotta è incrollabile.⁵⁵

Da questo passo si evince chiaramente il ruolo determinante che il movimento di lotta dei detenuti ha avuto nel processo di riforma che, di lì a poco, si sarebbe concretizzato nella Legge n.354. I prigionieri di Regina Coeli erano riusciti a forzare gli eventi, ma le acque si smossero realmente il giorno venerdì 13 luglio del 1973, pochissimo tempo dopo l'insediamento di Zagari in qualità di Ministro, in cui un detenuto del reparto di «preosservazione» s'impiccò con un lenzuolo nella sua cella.

Sabato 14 luglio, il ministro della Giustizia, Zagari, va a Regina Coeli a trattare con i detenuti in lotta, accompagnato da una folta schiera di funzionari del ministero, tra i quali l'ispettore Manca. Il direttore del carcere, Pagano, ha chiamato la commissione composta da circa 20 detenuti. La commissione ha chiesto che il ministro vada alla 2.a rotonda, dove sono riuniti in assemblea tutti gli altri detenuti del carcere. Zagari accetta: è accolto da applausi, dallo sventolare di magliette e fazzoletti rossi e pugni chiusi. Viene allestito un microfono. Parla un compagno che ricorda come la responsabilità dell'attuale situazione della giustizia e delle carceri italiane, ricada interamente sulla politica attuata dai precedenti governi che, insieme alla magistratura, hanno

⁵⁵ *Ivi*, p. 96.

sempre difeso i codici fascisti e hanno sempre protetto gli interessi dei padroni e di una società fondata sullo sfruttamento e sulla repressione. [...] Poi un altro compagno legge un documento, consegnato poi al ministro, in cui si spiega l'origine fascista dell'attuale codice penale, l'arbitrio e l'irresponsabilità con cui vengono inflitte pesanti condanne («i processi non sono mercati dove si vendono mesi, anni ed ergastoli»), e in cui si ribadiscono le richieste per la riforma del codice (abolizione della carcerazione preventiva, abolizione della recidiva, abolizione delle misure di sicurezza, abolizione della pericolosità sociale, colloquio con l'avvocato difensore dopo il fermo, abolizione della chiamata di correo⁵⁶, trasformazione di tutti gli istituti di pena in strutture adatte al reinserimento nella società degli ex detenuti.) A questo punto prende la parola il ministro Zagari; legge una dichiarazione da lui fatta tempo addietro, in riferimento all'articolo 27 della Costituzione, che parla della funzione della pena, sempre rieducativa e mai afflittiva.⁵⁷

Questa la situazione di cambiamento che si stava vivendo all'interno degli istituti di pena, ma allo stesso tempo, all'esterno, oltre a Lotta Continua e al Soccorso Rosso Militante, di cui si parlerà in seguito, cominciarono a interessarsi al contesto carcerario anche altre associazioni e riviste, che attraverso un'attività di controinformazione, cercavano di sensibilizzare l'opinione pubblica.

Allo stesso tempo l'industria culturale cominciava a elaborare prodotti che avevano sullo sfondo temi legati alle carceri e alla prigionia:

Furono gli anni delle inchieste televisive sul carcere e di film come *L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, *Fuga da Alcatraz*. Fu il periodo nel quale perfino i Pooh, non certo noti per il loro impegno militante, raccontarono le vicende di detenuti in *Pensiero* e poi in *Il primo giorno di libertà*. E Fabrizio De André, da sempre attento narratore delle storie degli emarginati, cantò di un detenuto suicida ne *La ballata di Michè* e si schierò dalla parte dei detenuti in rivolta in *Nella mia ora di libertà*⁵⁸

Questa nuova sensibilità che si stava formando presso l'opinione pubblica, influì anche sulla concezione teorica con la quale l'amministrazione concepiva il «trattamento» a cui i detenuti dovevano essere sottoposti all'interno delle prigioni.

Se prima, come abbiamo visto, il trattamento era concepito in termini complessivamente scientifici, criminologici e psichiatrici e quindi attraverso un processo che tramite l'«osservazione» dei detenuti doveva arrivare a formulare un

⁵⁶ La chiamata di correo viene regolata dal Codice di procedura penale, Libro Terzo, art. 192, *Valutazione della prova*.

⁵⁷ Lotta Continua, *Ci siamo presi la libertà di lottare*, cit. pp. 98-99.

⁵⁸ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 71.

percorso di «cura», ora: «Il trattamento doveva [...] essere concepito solo come una «offerta di servizi» e l'accento andava spostato dall'aspetto curativo a quello fattivamente rieducativo. «L'interesse del soggetto medesimo alla propria guarigione» diveniva ora la condizione essenziale per il trattamento e in primo piano venivano le tecniche in grado di favorire il coinvolgimento cosciente dei detenuti. Queste non erano più di tipo criminologico e psichiatrico, ma psicologico e pedagogico. Si attenuò fino quasi a scomparire il discorso relativo all'«osservazione scientifica», mentre si cominciò a parlare di «liberalizzazione all'interno delle sezioni», di *group counselling* e di «équipes interdisciplinari».⁵⁹

Questo cambiamento sostanziale nell'ottica delle modalità di trattamento, da un lato rappresentò un primo stimolo al lento processo che negli anni successivi avrebbe portato le amministrazioni a considerare le attività artistiche e creative come mezzo d'intervento pedagogico a favore dei detenuti e dall'altro, aprì il confronto sul delicato tema delle «misure alternative alla detenzione».⁶⁰

In questa temperie di cambiamento, a soli due mesi dall'incontro avvenuto tra il Ministro Zagari e i detenuti di Regina Coeli, il 14 settembre del 1973, la Commissione giustizia del Senato si recò all'interno della casa di reclusione Le Murate di Firenze.

La commissione si rese conto delle condizioni inumane in cui i detenuti erano costretti a vivere e subito dopo l'ispezione, si recò presso la redazione del foglio *Noi, gli altri*⁶¹, dove i detenuti si erano riuniti in assemblea.

In quella occasione, un gruppo di reclusi ebbe la possibilità di consegnare alla Commissione giustizia del Senato il documento dal titolo *Riforma codice e regolamento penitenziario*, all'interno del quale i detenuti avevano diffusamente trattato e criticato tutti gli articoli del disegno di legge Gonella.

I senatori recepirono quelle puntuali richieste. Essi centrarono la propria elaborazione sulle misure alternative alla detenzione, introducendo nel testo il regime della semi-libertà e l'istituto dell'affidamento in prova al servizio sociale. [...] La Commissione concluse i suoi lavori il 6 dicembre 1973. Il 18 dello stesso mese il testo fu approvato senza modifiche nell'Aula del

⁵⁹ *Ivi*, p. 73.

⁶⁰ Le misure alternative alla detenzione sono regolate dal Capo VI, *Misure alternative alla detenzione e remissione del debito*, della Legge del 26 luglio 1975, n.354.

⁶¹ Il foglio *Noi, gli altri - il periodico dei detenuti fiorentini*, è stata la pubblicazione interna al Carcere fiorentino Le Murate, curata dai detenuti fino al 1977. Per un approfondimento sulle redazioni giornalistiche in carcere si rimanda a: Mauro Sarti, *Il giornalismo sociale*, Carocci Editore, Roma, 2017.

Senato. Esso rappresenta il punto più alto raggiunto dal dibattito parlamentare sull'Ordinamento penitenziario negli anni compresi tra il 1969 e il 1975.⁶²

I fuochi riformisti però furono spenti nel 1974, anno in cui lo Stato reagì con durezza a qualsiasi forma di manifestazione esterna, organizzata da gruppi extraparlamentari, così come ovviamente nei confronti delle rivolte interne.

Il 23 febbraio di quell'anno insorse il carcere giudiziario Le Murate di Firenze. Come ormai era solito, i detenuti chiedevano la riforma dei codici e migliori condizioni di vita così si organizzarono per manifestare salendo sui tetti.

La rivolta venne sedata con la forza e con l'uso di mitra. Giancarlo Del Padrone, detenuto ventenne, dall'otto febbraio in carcere per il furto di una «Giulia», viene ucciso dalle forze dell'ordine, mentre altri otto detenuti rimangono feriti.

Il quartiere fiorentino di Santa Croce, all'interno del quale era situato il carcere Le Murate, scese in piazza a supporto della popolazione detenuta ma i cortei spontanei furono dispersi e allontanati dal perimetro del carcere.

Pochi giorni dopo, sempre a Firenze, le detenute del carcere femminile di Santa Verdiana si unirono alla protesta.

Ma l'episodio più grave in quegli anni avvenne il 10 maggio del 1974 all'interno del carcere di Alessandria in cui alcuni detenuti appartenenti ad un gruppo nominato *Pantere Rosse* e legato alla sinistra extraparlamentare, con l'ausilio di alcune pistole e un coltello prese in ostaggio nove, tra agenti di polizia penitenziaria e operatori dell'istituto.

Durante gli scontri, coordinati dal generale dei carabinieri Carlo Alberto Dalla Chiesa, morirono due reclusi e tre ostaggi.

Da questo momento cominciò un periodo di dura repressione e di ridimensionamento delle concessioni fatte ai detenuti in precedenza, soprattutto in termini di privazione del tempo libero. Questo periodo si tradusse in un documento dell'amministrazione in cui veniva espressa la necessità di istituire gli «istituti di massima sicurezza», strutture specifiche in cui arginare i detenuti recidivi e pericolosi. La creazione di questo tipo di istituti fu resa possibile solo nel 1977.

⁶² Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 75.

Un altro elemento fondamentale che influì sul movimento di lotta dei detenuti, fu il momento di crisi che l'organizzazione Lotta Continua ebbe in materia di carceri e giustizia.

Lo spostamento di asse attuato dal gruppo che, da federazione di avanguardie locali volle avvicinarsi a una dimensione politica più istituzionalizzata, mise in atto un cambiamento all'interno delle Commissioni carceri e di fatto rappresentò un allentamento dell'azione interventista all'interno di questo settore.

Questa situazione favorì il debutto sulla scena delle contestazioni sociali degli anni Settanta, dei Nuclei Armati Proletari (NAP), nati da frange clandestine di Lotta Continua e specificatamente dal Movimento dei proletari emarginati di Napoli e dal Collettivo George Jackson di Firenze.

Lo stile d'intervento dei NAP si basava sulla pura lotta armata, in quanto: «Il loro immaginario politico era dominato dall'urgenza del cambiamento, dalla ribellione violenta e istintiva, da una visione della società composta da sfruttati e sfruttatori».⁶³

In questo clima il processo di riforma dell'ordinamento penitenziario si era arenato nuovamente. Il 17 aprile del 1974 il testo, già approvato al Senato, passò alla Commissione giustizia della Camera.

Nel contempo i media, vista la situazione critica che attraversava l'intero paese, stava dando molto spazio alle vicende legate alla delinquenza in generale e alle carceri in particolare.

Il mondo politico intese che quello era il momento giusto per dare concretezza alla riforma ma ben presto, si inasprì nuovamente lo scontro di opinioni tra conservatori e riformisti.

Il testo di legge era considerato dai conservatori di destra e da buona parte della Democrazia Cristiana troppo permissivo nei confronti dei detenuti, mentre per la sinistra rappresentava la giusta innovazione, che avrebbe permesso di dare adito ai dettami dell'articolo 27 della Costituzione.

Il guardasigilli socialista Zagari, che aveva promulgato il cambiamento dei codici già nel 1973, fu sostituito dal democristiano Oronzo Reale che, contrariamente al suo predecessore, aveva una visione molto meno disponibile ai cambiamenti.

⁶³ *Ivi*, p. 80.

Le divergenze portarono a uno stravolgimento del testo precedentemente approvato al Senato da parte degli esponenti della coalizione tra democristiani e missini.

Il 22 maggio 1975⁶⁴ il testo originario venne modificato e discusso nuovamente nella Commissione giustizia del Senato.

La legge, n.354 di riforma dell'Ordinamento penitenziario, approvata il 26 luglio 1975, costituì un indubbio passo in avanti rispetto alla normativa precedente. In essa erano contenuti elementi che rafforzavano la giurisdizionalizzazione della fase dell'esecuzione penale e la tendenza all'umanizzazione della pena. Erano introdotti inoltre alcuni strumenti concreti di supporto alla funzione rieducativa della pena: una considerevole apertura alla comunità esterna, l'ingresso in ambito penitenziario di assistenti sociali ed educatori, la previsione di misure alternative alla detenzione e una maggiore attenzione all'individualizzazione del trattamento.⁶⁵

L'approvazione del regolamento di esecuzione della Legge 26 luglio 1975, n.354, venne approvata definitivamente l'anno dopo, con il Decreto del Presidente della Repubblica 29 aprile 1976, n. 431.

⁶⁴ Norme sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure privative e limitative della libertà.

⁶⁵ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 84. Per una analisi approfondita della Legge 26 luglio 1975 n. 354, si veda il commento in: *Ordinamento Penitenziario e misure alternative alla detenzione*, a cura di Giuseppe Di Gennaro, Renato Breda, Giuseppe La Greca, Giuffrè Editore, Milano, 1997.

3. La “Legge Gozzini” e la filosofia del “carcere della speranza”.

[...] MAESTRO: La prigionia di guerra è dura a causa della guerra. Ma la prigionia di pace, in un paese civile, nell’anno 1975 di Cristo, non ha nessuna giustificazione alla sua durezza. È gratuita, è sadica. Carceri medievali, regolamenti Borbonici, locali insufficienti, servizi antiigienici, in una società che ufficialmente educa a modelli raffinati di vita, sono tenuti in piedi per distruggere la personalità dei detenuti. Vi si aggiunga la disperazione, la rozzezza del personale, le umiliazioni davanti ai compagni, i cattivi odori, le sconcezze, il ‘tu’ del secondino, il numero di matricola, le botte, l’isolamento [...]

SIGNORA: (*Proiezione: letto di contenzione. Prigioniero che viene legato con violenza al letto, che è lasciato solo con la sua disperazione, la fame la sete, i dolori ai polsi e alle caviglie, seminudo, nell’umidità; prigioniero che ha da fare i suoi bisogni, non può non riesce, finisce con l’orinare verso l’alto bagnandosi tutto il corpo. Grida, accorre un agente, schiaffi... Impotenza*) E così?

MAESTRO: E così, (*al pubblico*) Una società che si comporta così è civile?⁶⁶

L’estratto dal testo teatrale *Fabbrica di mostri*, scritto da Davide Melodia, riporta uno spaccato preciso del sistema penitenziario italiano, nell’anno in cui era stata promulgata la riforma dell’Ordinamento penitenziario con la legge n. 354.

Melodia, scomparso a Livorno l’8 marzo del 2006, fu uno di maggiori animatori della Lega non violenta dei detenuti, attiva dal 1974 fino al 1977 per reagire da un lato, all’uscita di campo di Lotta Continua dal dibattito sulle carceri e dall’altro, per contrastare l’interventismo armato con la quale i Nuclei Armati Proletari continuavano a fomentare il clima di contrasto con le istituzioni.

La Lega Nonviolenta dei Detenuti è nata nel novembre del 1974 per iniziativa di alcune personalità politicamente impegnate del Partito Radicale, del Movimento Nonviolento e di altri gruppi che si rifanno ai valori della Resistenza con il proposito di combattere il principio stesso del carcere, da cui nasce ogni stortura dell’ambiente, senza rinunciare a intervenire per l’eliminazione delle storture stesse. [...] Per noi il carcerato è ancora un uomo: bisogna lottare perché conservi, preservi, riscopra la sua fondamentale umanità. Fra altri uomini, come lui. A partire dal carcere, in carcere. Con la presa di coscienza politica e culturale, e per la umanizzazione della società nel senso di contribuire a formare delle comunità in cui il detenuto, l’ex detenuto e chi non conosce le catene si comportino da eguali.⁶⁷

⁶⁶ Davide Melodia, *Fabbrica di Mostri*, testo teatrale conservato in bozze nell’Archivio privato di Davide Melodia, faldone «Dossier Carceri DM»: in Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 85.

⁶⁷ Davide Melodia, *Carceri: riforma fantasma*, SugarCo Edizioni, Milano, 1976, p. 33.

Esemplare è il sottotitolo del libro di Melodia, da cui è tratta la citazione, in cui si legge: «*Dalle lettere e dalle testimonianze dei detenuti, la realtà della situazione carceraria in Italia così come appare ad un anno dall'approvazione della Riforma*».

In effetti, già nel 1976, l'intento di Melodia era quello di denunciare una situazione di stallo in cui la Legge n.354 si era impantanata e che, per quel che riguardava la quotidianità dei detenuti e le innovazioni presenti nel testo, risultava essere ancora a tutti gli effetti una «riforma fantasma».

Stessa situazione era denunciata nel 1977 da dodici magistrati di sorveglianza in un documento-lettera indirizzato ai gruppi parlamentari della Commissione giustizia della Camera dei Deputati, all'interno del quale si sottolineava che: «Chi partecipa direttamente alla vita carceraria sa bene che le più qualificanti innovazioni della Riforma non hanno avuto neppure un inizio di attuazione».⁶⁸

L'impianto normativo della Legge del 26 luglio del 1975, era stato concepito nel rispetto delle *Regole minime per il trattamento dei detenuti* del 30 agosto 1955, in attuazione dell'articolo 27 della Costituzione italiana e soprattutto, in risposte a quelle richieste per le quali i detenuti negli anni precedenti avevano strenuamente lottato e che erano state considerate dai legislatori come importanti per un processo di modernizzazione del sistema penitenziario.

L'applicazione della legge però, venne a scontrarsi con una condizione carceraria ancora a dir poco inadeguata ad accoglierne i cambiamenti.

Gli edifici penitenziari non erano stati rimodernati e il sovraffollamento, invece di diminuire, era aumentato.

Il Corpo degli agenti penitenziari cominciava a esprimere, dal canto suo, un proprio malcontento, in quanto l'introduzione della legge n.354 aveva fatto aumentare la mole di lavoro all'interno degli istituti, ma non aveva previsto un reale cambiamento del loro status, sia in termini di parificazione con gli altri corpi di polizia, che dal punto di vista del loro trattamento economico⁶⁹.

Dopo il 1975, un effettivo mutamento del sistema penitenziario non si era registrato neanche per quelle norme che, come vedremo, rappresenteranno i punti salienti della nostra trattazione, in quanto fondamentali per lo sviluppo delle attività

⁶⁸ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 87.

⁶⁹ Per un riordino del Corpo di polizia penitenziaria si veda: Legge 16 dicembre 1990, n. 395, *Ordinamento del Corpo di polizia penitenziaria*.

culturali intra carcerarie e per la realizzazione delle prime sperimentazioni di attività teatrali con i detenuti.

I metodi rieducativi legati alle azioni trattamentali⁷⁰, l'allestimento all'interno degli edifici penitenziari di ambienti utili ad agevolare le attività di lavoro, studio o ricreazione⁷¹, gli elementi funzionali con i quali l'azione trattamentale avrebbe dovuto realizzarsi ed essere applicata⁷², anche attraverso una implementazione delle attività culturali⁷³ e un più agevolato contatto con il mondo esterno⁷⁴, per giungere alle misure alternative alla detenzione e al periodo post-penitenziario, erano tutti elementi di modernizzazione concepiti nel testo di legge n.354, ma ancora ben lontani dall'essere concretamente applicati.

Fatto sta che in quegli anni l'instabilità del clima sociale non si era affatto attenuata e l'opinione pubblica, percepiva ancora con un alto grado di insicurezza sia per quel che riguarda l'interno che l'esterno delle carceri.

Uno spaccato della situazione carceraria di quegli anni, possiamo desumerlo altresì da un volume dal titolo *Il carcere dopo le riforme*⁷⁵, in cui si riportano alcuni degli interventi svolti durante il Convegno *La realtà del carcere a due anni dalla riforma*, realizzato a Firenze nel dicembre del 1977 e promosso da Magistratura democratica e dalla giunta regionale toscana.

Nella prefazione, affidata alla penna del magistrato e allora Senatore Carlo Galante Garrone, si legge:

Io credo che questa *premessa* agli atti del convegno fiorentino sulla "realtà del carcere a due anni dalla riforma" (parlo di premessa e non d'introduzione per chiarire immediatamente come le mie parole non abbiano nessuna pretesa di completezza e di approfondimento del tema) potrebbe e forse dovrebbe essere utilmente sostituita dall'ultimo numero di *Noi, gli altri*, il periodico dei detenuti di Firenze, distribuito all'inizio dei lavori: dalla viva voce, intendo dire, dei *destinatari*

⁷⁰ Giuseppe Di Gennaro, Renato Breda, Giuseppe La Greca, *Ordinamento Penitenziario*, cit., p. 43. Legge 26 luglio 1975, n. 354. Capo I: Principi direttivi; Art. 1 «Trattamento e rieducazione».

⁷¹ *Ivi*, p. 86. Legge 26 luglio 1975, n. 354. Capo II: Condizioni generali; Art. 12 «Attrezzature per attività di lavoro, di istruzione e di ricreazione».

⁷² *Ivi*, p. 114. Legge 26 luglio 1975, n. 354. Capo III: Modalità del trattamento; Art. 15 «Elementi del trattamento».

⁷³ *Ivi*, p. 169. Legge 26 luglio 1975, n. 354. Capo III: Modalità del trattamento; Art. 27 «Attività culturali, ricreative e sportive».

⁷⁴ *Ivi*, p. 120. Legge 26 luglio 1975, n. 354. Capo III: Modalità del trattamento; Art. 17 «Partecipazione della comunità esterna all'azione rieducativa».

⁷⁵ *Il carcere dopo le riforme*, atti del convegno *La realtà del carcere a due anni dalla riforma* (Firenze, dicembre 1977), a cura di Vincenzo Accattatis, organizzazione Magistratura Democratica, Feltrinelli Editore, Milano, 1977.

della riforma penitenziaria del 1975, una voce dolente (e tuttavia serena, quasi disincantata) sulle inadempienze, legislative e governative, che nel corso di trenta mesi hanno vanificato, o quasi, la riforma, e ridotto al silenzio, con il crollo di tante e forse ingenuo speranze, la *libera* voce dei *detenuti* fiorentini (pare un bisticcio e una contraddizione accostare libertà e detenzione, e non è: quanto più liberi si rivelano, nelle diagnosi e nelle indicazioni, i detenuti di *Noi, gli altri*, guidati e animati da Giovanni Spaziano, in confronto ai pavidotti legislatori e ai governanti responsabili dell'annullamento di quel tanto, o di quel poco, di nuovo e di buono che l'ordinamento penitenziario del 1975, pur con tutti i suoi limiti, portava in sé e sottintendeva come indicazione di una linea di tendenza per i pubblici poteri!)⁷⁶

Dalle parole di Galante Garrone si evince tutta la delusione e lo sconforto per un'occasione mancata, delusione confermata da due azioni concrete che nei mesi precedenti erano state poste in atto dallo Stato: da un lato l'applicazione dell'articolo 90⁷⁷ della legge n. 354, con cui si intendeva ripristinare a tutti i costi la sicurezza all'interno degli istituti e dall'altro, la redazione di due testi di modifica della legge del 26 luglio 1975, con la quale il legislatore operò una sostanziale riscrittura di alcuni articoli essenziali della riforma.

Le modifiche al testo del 1975 furono, anche questa volta, il risultato di un duro scontro tra conservatori e riformisti che portò, in nome di una maggiore sicurezza e in ragione della tutela dell'ordine pubblico, alla Legge 12 gennaio 1977, n.1⁷⁸ e alla Legge 20 luglio 1977, n.450⁷⁹.

A quel che si pensava la stagione di modernizzazione del sistema penitenziario seguì solo dopo due anni quel che venne chiamato «processo di normalizzazione».

Questo, se per alcuni rappresentava il giusto compromesso ad una legge troppo «lassista» e permissiva, per altri fu invece percepito come un vero e proprio atto di «controriforma» che, in un certo qual modo, vanificava i risultati ottenuti andando a ripristinare le basi di quel carcere duro che si sperava oramai definitivamente superato.

⁷⁶ *Ivi*, p. 7. Per il periodico *Noi, gli altri*, vedi nota 61.

⁷⁷ Legge 26 luglio 1975, n. 354. Capo IV - Disposizioni finali e transitorie, Art. 90. *Esigenze di sicurezza*. Quando ricorrono gravi ed eccezionali motivi di ordine e di sicurezza, il Ministro per la grazia e giustizia ha facoltà di sospendere, in tutto o in parte, l'applicazione in uno o più stabilimenti penitenziari, per un periodo determinato strettamente necessario, delle regole di trattamento e degli istituti previsti dalla presente legge che possano porsi in concreto contrasto con le esigenze di ordine e di sicurezza.

⁷⁸ *Modificazioni alla legge 26 luglio 1975, n. 354, sull'ordinamento penitenziario, e all'art. 385 del codice penale*.

⁷⁹ *Modifiche al regime dei permessi ai detenuti ed agli internati previsto dall'art. 30 della legge 26 luglio 1975, n. 354*.

In quegli anni il Generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, nominato «coordinatore dei servizi di sicurezza esterna degli istituti di prevenzione e di pena», diede il via al processo che, con il decreto ministeriale del 4 maggio 1977, istituì la rete di carceri speciali a regime di massima sicurezza⁸⁰.

Tale regime inasprì le condizioni di tutti gli istituti dai quali i detenuti ritenuti scomodi o pericolosi, venivano tratti per essere trasferiti nelle carceri di massima sicurezza.

L'intento era quello di separare e di «differenziare» i detenuti comuni da quelli politicizzati, considerati causa principale delle rivolte che ancora infiammavano il contesto penitenziario.

Il 16 marzo del 1978, il parlamentare democristiano Aldo Moro viene rapito dalle Brigate Rosse. Il ritrovamento del suo cadavere, il 9 maggio, all'interno di una Renault 4 parcheggiata in Via Caetani a Roma, diede il via all'ultima fase di scontri tra lo Stato e i nuclei armati di estrema sinistra. Anche questa volta il carcere divenne terreno di scontro ideologico e militare.

Fuori dalle carceri, tra il 1978 e il 1979, molti rappresentanti delle istituzioni penitenziarie vennero uccisi da militanti di gruppi come Prima Linea, Brigate Rosse, Proletari armati per il comunismo, mentre all'interno delle carceri, lo Stato cominciava a fare i conti con i limiti che il suo esercizio di controllo poteva operare sul «circuito dei camosci»⁸¹.

I detenuti cominciarono a eludere i limiti imposti dalle carceri speciali, tornando a disporre facilmente di armi, esplosivo e altri prodotti contrabbandabili.

Dal 9 al 26 agosto 1978, i detenuti del carcere speciale de l'Asinara diedero vita a una rivolta che passò sotto il nome di «settimana rossa». Il 2 ottobre 1979 il comitato di lotta dei detenuti insorse intraprendendo un'azione di guerriglia con gli agenti di polizia.

Era la prima volta che una sommossa di tali dimensioni veniva organizzata all'interno di un supercarcere. Questo evento dimostrò alle istituzioni un nuovo assetto organizzativo dei detenuti politici che, superando le limitazioni date dalla «differenziazione», erano riusciti a coinvolgere negli scontri molti detenuti comuni.

⁸⁰ I primi cinque supercarceri vengono istituiti nel luglio 1977: Favignana, Asinara, Cuneo, Fossombrone e Trani. A questi si aggiunsero presto Novara, Termini Imerese, Nuoro e Pianosa (D.M. 21 dicembre 1977).

⁸¹ «Circuito dei camosci» veniva chiamato il circuito a regime speciale istituito nel 1977.

Agli scontri dell'Asinara lo Stato reagì con forza, anche in virtù del fatto che con il processo al nucleo storico delle Brigate Rosse conclusosi il 23 giugno del 1978 e con gli arresti del 1980, il gruppo stava vivendo la sua vera prima scissione interna e risultava quindi maggiormente vulnerabile che in precedenza.

La prima occasione di scontro tra lo Stato e le Brigate Rosse si presentò il 12 dicembre 1980, giorno in cui il direttore dell'ufficio III della direzione generale degli istituti di prevenzione e pena presso il Ministero di Grazia e Giustizia, Giovanni D'Urso, venne sequestrato.

Il 13 dicembre i brigatisti rivendicarono l'attentato chiedendo che, in cambio della liberazione di D'Urso, venisse chiuso il carcere dell'Asinara.

La trattativa divise il Parlamento tra fautori di un dialogo con i brigatisti e oppositori. Ebbero la meglio i primi e il 14 gennaio D'Urso venne liberato e il carcere dell'Asinara chiuso.

Questa fu una grave sconfitta per l'allora governo democristiano di Arnaldo Forlani mentre, per le Brigate Rosse, questo evento rappresentò uno degli ultimi momenti di coesione interna che saldò il movimento militante dei detenuti dentro le carceri, con le iniziative politiche e militari promosse all'esterno.

Malgrado questo però, il destino delle Brigate Rosse era segnato e destinato, di lì a breve, a frammentarsi in piccoli nuclei regionali. Tale frammentazione avrebbe portato il gruppo a disperdere la propria rilevanza politica e soprattutto la propria forza militare.

Il 3 settembre 1982, il Generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, sua moglie Emanuela Setti Carraro e un agente della scorta vennero uccisi a Palermo da Cosa Nostra, in quella che sarà ricordata come la strage di Via Carini.

In quegli anni si stava assistendo a un cambiamento sostanziale, un momento di passaggio tra il tramonto dei movimenti di lotta armata e l'avvento di una nuova forma di criminalità organizzata più agguerrita e potente di prima, tanto da aprire un fronte diretto o di collaborazione occulta o di lotta con gli organi dello Stato.

Questo cambiamento influì decisamente sull'assetto della popolazione detenuta e se da un lato, all'esterno delle carceri, si assisteva a un'azione repressiva nei confronti dei gruppi armati agita in questo momento anche con l'uso della tortura, all'interno degli istituti cominciò a essere applicata una strategia legata alla «differenziazione» dei prigionieri, che prevedeva un dislocamento degli stessi in

specifici istituti o in specifici settori in base al loro grado di pericolosità o all'appartenenza o meno a delle organizzazioni mafiose o terroristiche.

La strategia della differenziazione si dimostrò in quel contesto lo strumento decisivo nelle mani delle autorità politiche e carcerarie. Una minuziosa gradazione fu introdotta all'interno dello stesso sistema delle carceri di massima sicurezza. Vi era l'istituto penitenziario di Palmi per soli detenuti politici e quello di Ascoli Piceno per soli detenuti comuni «pericolosi»; quello di Fassombrone era un istituto meno rigido del carcere speciale di Pianosa e soprattutto di quello di Badù e Carros a Nuoro, che dopo la temporanea chiusura dell'Asinara nel 1981 era divenuto il punto di massima repressione del circuito.⁸²

Parallelamente alla strategia di «differenziazione», con la Legge 6 febbraio 1980, n. 15⁸³, detta anche legge speciale Cossiga, si introdusse la possibilità per i detenuti di usufruire di agevolazioni di pena, qualora questi avessero deciso di istaurare un rapporto di collaborazione con la giustizia.

Il cosiddetto fenomeno del pentitismo mise in crisi le organizzazioni criminali. Subito dopo l'approvazione della legge del 6 febbraio, alcuni importanti esponenti cominciarono ad aderire al programma, avviando quell'importante processo di «desolidarizzazione» che contribuirà a smembrare dall'interno le organizzazioni terroristiche.

Questo processo di disgregazione, soprattutto ideologica e politica, che si stava venendo a formare tra le fila delle organizzazioni criminali, si evidenziò tra il 7 dicembre e il 5 gennaio del 1984, periodo in cui sei detenuti del carcere speciale di Badù e Carros portarono avanti uno sciopero della fame. Questa forma di lotta pacifica era di solito praticata dalla Lega non violenta dei detenuti di Davide Melodia e quella era la prima volta che esponenti di spicco delle Brigate Rosse e da militanti dediti alla lotta armata la utilizzavano per imporre le loro richieste all'amministrazione penitenziaria.

La loro protesta, come di consueto, era rivolta contro l'applicazione dell'articolo 90 e contro le precarie condizioni carcerarie, ma questa volta si era in

⁸² Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 104.

⁸³ Legge 6 febbraio 1980, n. 15, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 15 dicembre 1979, n. 625, concernente misure urgenti per la tutela dell'ordine democratico e della sicurezza pubblica*.

presenza di un evento inedito in quanto dei detenuti politici si stavano mobilitando attraverso una forma di protesta che si poneva al di fuori degli schemi ideologici utilizzati dalle loro organizzazioni di appartenenza.

Fu quello un chiaro segno che, le politiche di «differenziazione» attuate nelle carceri di massima sicurezza negli anni precedenti, gli incentivi offerti ai pentiti dalla legge Cossiga e il graduale disgregamento politico che stava colpendo la base dei gruppi di estrema sinistra, stavano iniziando a dare i loro risultati, avviando un profondo cambiamento in quei detenuti altamente politicizzati che, fino a quel momento, avevano rappresentato per le istituzioni uno dei problemi di più difficile risoluzione.

Il comportamento dei sette scioperanti di Badù e Carros, era stato anticipato e alimentato da un documento scritto dai detenuti di Rebibbia nell'agosto del 1982.

Lo scritto, intitolato *Documento dei 51*, portava la firma di esponenti di Autonomia Operaia, Unità comuniste combattenti e altri gruppi minori. Nel documento si leggeva:

Oggi, nelle carceri italiane, all'interno di quella ampia fascia di compagni che si colloca tra le due rumorose polarità costituite da 'combattenti' e 'pentiti', esistono diverse posizioni o tendenze che spesso preferiscono la sordina, il pianissimo, insomma forme di comunicazione sottovoce. Tutti coloro che esprimono queste posizioni, tuttavia, sanno con certezza qual è il problema centrale: è la ricerca di una soluzione politica alla questione di migliaia di compagni oggi detenuti, latitanti, esiliati o in libertà provvisoria.⁸⁴

Il porsi in una posizione liminare tra «combattenti» e «pentiti», avviava quel processo di «dissociazione» dalla lotta armata che dilagò e si radicò in quegli anni tra i detenuti politici e che rappresentò un'importante stimolo che si tradusse nell'approvazione della Legge 10 ottobre 1986, n. 663, comunemente conosciuta come legge Gozzini.

Il passaggio decisivo del processo di «dissociazione» avvenne nel 1983 all'interno del carcere Le Vallette di Torino in cui, un folto gruppo di detenuti, redassero un documento intitolato *Sarà che avete nella testa un maledetto muro*, documento nel quale si delegittimava ufficialmente la lotta armata, considerata come

⁸⁴ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 105.

fase storica oramai conclusa a favore di una fase di pacificazione sociale che, dal 1983, si palesò nell'istituzione delle cosiddette «aree omogenee».

Le istituzioni penitenziarie intesero il profondo cambiamento che stava avvenendo tra le fila dei detenuti politici e cominciarono ad attivare, prima con un progetto sperimentale, poi con la loro effettiva formalizzazione avvenuta con una Circolare del 3 agosto 1983, il circuito delle «aree omogenee», sezioni speciali in cui venivano collocati quei detenuti che avevano espresso ufficialmente il loro allontanamento da ideali militanti e soprattutto legati alla lotta armata.

Le «aree omogenee» rappresentavano un ulteriore passo all'interno di quel disegno di «differenziazione» dei detenuti che le istituzioni penitenziarie avevano cominciato ad attuare dal 1977 con il circuito delle carceri di massima sicurezza.

All'interno delle «aree omogenee» le amministrazioni penitenziarie cominciarono ad agevolare il fenomeno della dissociazione dei colpevoli per «favorire e sviluppare processi di superamento dall'interno delle esperienze di terrorismo».⁸⁵

Oltre a Roma-Rebibbia, all'interno del quale esisteva una sezione omogenea già dal 1982, dopo la formalizzazione da parte delle istituzioni vennero aperte altre sezioni omogenee a Torino-Le Vallette, Bergamo, e Firenze-Sollicciano. All'interno di queste sezioni il regime di controllo era opposto a quello dettato dall'applicazione dell'articolo 90 vigente negli altri istituti. Qui veniva agevolata la socializzazione tra detenuti, con spazi condivisi e celle aperte. Oltre a queste misure speciali, era agevolato e favorito tra i detenuti internati in queste sezioni il confronto politico anche con l'esterno.

Tale apertura al mondo esterno, permise a diverse personalità laiche e cattoliche di frequentare le «aree omogenee», con l'intento di contribuire alla ricongiunzione dei detenuti dissociati con le comunità locali. Funzionari penitenziari come Niccolò Amato e rappresentanti del Partito Radicale, da sempre attivo in ambito penitenziario, si alternavano a personalità del mondo universitario, degli Enti Locali e del mondo cattolico. Soprattutto a Firenze si respirava una atmosfera riformista.

Al mondo cattolico legato a padre Ernesto Balducci, della Badia Fiesolana, si unirono il presidente del Tribunale di sorveglianza di Firenze, Alessandro Margara, il presidente del Tribunale minorile Gian Paolo Meucci, Carmelo Pellicanò, che aveva

⁸⁵ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 110.

contribuito alla chiusura dell'Ospedale psichiatrico San Salvi di Firenze e il Senatore della sinistra indipendente Mario Gozzini.

L'opinione pubblica cominciò così a mobilitarsi e molti dei detenuti dissociati cominciarono a usufruire di misure alternative alla detenzione previste nella riforma del 1975 ma non ancora applicate.

Nel 1983, proprio Alessandro Margara e Mario Gozzini avevano redatto un testo di modifica della legge n. 354 del 1975 in termini di modernizzazione, proponendo l'abolizione dell'articolo 90 e una nuova disciplina per il regime di massima sicurezza. Ma il clima instauratosi negli anni successivi e il grande cambiamento generato dalle «aree omogenee», fece sviluppare il testo della proposta di legge in termini decisamente più progressisti di quanto gli stessi ideatori potevano prevedere.

Il 1985 fu l'anno in cui il testo Gozzini-Margara venne ampliato e il 5 giugno del 1986 venne approvato dal Senato.

Con un percorso di approvazione molto più celere e lineare di quello della Legge 26 luglio 1975, il 10 ottobre 1986 venne approvata la Legge n. 663. Il testo pur essendo una integrazione alla legge del 1975, fu accolta come una vera e propria riforma.

Quando fu approvata, quasi all'unanimità, dal Parlamento la Legge Gozzini, il 10 ottobre 1986 (n°663), svolgevo le funzioni di magistrato di sorveglianza a Milano da sei anni e non fu per me un fulmine al ciel sereno perché attorno a quel testo, con altri personaggi- per me autorevoli-, avevo lavorato da anni. Rappresentò l'inizio di una storia diversa di costruzione e di speranza, di un modo nuovo di fare il mio lavoro avendo a disposizione strumenti più idonei per attuare le funzioni costituzionali della pena, per realizzare percorsi di inserimento sociale dei tanti esclusi, alternativi alla cruda carcerazione, per tentare di innervare le carceri nella società, insomma per costruire il carcere della speranza nella dialettica sociale.⁸⁶

Come ricorda Francesco Maisto, quello inaugurato dalla Legge Gozzini rappresentava un nuovo capitolo della storia delle istituzioni penitenziarie italiane, quello del «carcere della speranza».

⁸⁶ *A trent'anni dalla Legge Gozzini e dopo gli Stati Generali cosa è stato fatto, a che punto siamo, cosa si può fare*, a cura di Francesco Maisto, Convegno Regionale realizzato il 14 dicembre 2016 presso la Casa Circondariale Milano San Vittore - Sala Polivalente Francesco Di Cataldo, organizzato da Ordine degli avvocati di Milano e da Ministero della Giustizia Provveditorato Regionale Lombardia. Estratto consultabile al link: http://www.ristretti.it/commenti/2016/dicembre/pdf5/articolo_maisto.pdf, consultato il giorno 18/04/2018.

In effetti molti furono i campi sui quali la legge n. 663 interveniva in modifica a quella del 1975. Su dava così il via da un lato, a un'attuazione concreta delle riforme previste nella legge n. 354 e dall'altro, avendo recepito le istanze della popolazione detenuta, alla modifica di alcuni articoli della riforma non più attuali e funzionali al nuovo corso del sistema penitenziario.

Ad esempio, le restrizioni che potevano essere inflitte ai detenuti non potevano più verteere sui loro diritti fondamentali⁸⁷, veniva rafforzato e modernizzato l'impiego lavorativo dei detenuti all'interno⁸⁸ degli istituti e all'esterno⁸⁹, vengono disciplinati i permessi premio⁹⁰, veniva estesa l'applicazione dell'affidamento in prova ai servizi sociali⁹¹ e veniva introdotta la detenzione domiciliare⁹² e le misure di semilibertà⁹³.

Come potremo appurare in seguito, i cambiamenti apportati nel contesto carcerario dalla legge Gozzini saranno fondamentali anche per lo sviluppo e l'affermazione delle esperienze di teatro sia all'interno che all'esterno delle carceri.

Soprattutto per quel che riguarda la possibilità di evolvere le attività teatrali in ambito professionale, parificando quello dell'attore ad altri lavori da poter far espletare ai detenuti, anche attraverso l'organizzazione di vere e proprie tournée esterne, fu decisivo l'utilizzo dei permessi premio⁹⁴ concessi per motivi legati ad attività culturali

⁸⁷ Legge 10 ottobre 1986, n.663, art.3, comma 4: «In ogni caso le restrizioni non possono riguardare: l'igiene e le esigenze della salute; il vitto; il vestiario ed il corredo; il possesso, l'acquisto e la ricezione di generi ed oggetti permessi dal regolamento interno, nei limiti in cui ciò non comporta pericolo per la sicurezza; la lettura di libri e periodici; le pratiche di culto; l'uso di apparecchi radio del tipo consentito; la permanenza all'aperto per almeno due ore al giorno salvo quanto disposto dall'art. 10; i colloqui con i difensori, nonché quelli con il coniuge, il convivente, i figli, i genitori, i fratelli».

⁸⁸ Legge 10 ottobre 1986, n.663, art.5: «Ai fini dell'assegnazione dei soggetti al lavoro si deve tener conto dei loro desideri ed attitudini nonché delle condizioni economiche della famiglia. Le direzioni degli istituti penitenziari, in deroga alle norme di contabilità generale dello Stato e di quelle di contabilità speciale, possono, previa autorizzazione del Ministro di grazia e giustizia, vendere prodotti delle lavorazioni penitenziarie a prezzo pari o anche inferiore al loro costo, tenuto conto, per quanto possibile, dei prezzi praticati per prodotti corrispondenti nel mercato all'ingrosso della zona in cui è situato l'istituto».

⁸⁹ Legge 10 ottobre 1986, n.663, art.6, comma 1, 2, 3, 4.

⁹⁰ Legge 10 ottobre 1986, n.663, art. 9, comma 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

⁹¹ Legge 10 ottobre 1986, n.663, art.11, comma 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, art.12, comma 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

⁹² Legge 10 ottobre 1986, n.663, art.13, comma 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

⁹³ Legge 10 ottobre 1986, n.663, art.14, comma 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

⁹⁴ Legge 10 ottobre 1986, n.663, art. 9, comma 1: «Ai condannati che hanno tenuto regolare condotta ai sensi del successivo comma 8 e che non risultano di particolare pericolosità sociale, il magistrato di sorveglianza, sentito il direttore dell'istituto, può concedere permessi premio di durata non superiore ogni volta a quindici giorni per consentire di coltivare interessi affettivi, culturali o di lavoro. La durata dei permessi non può superare complessivamente quarantacinque giorni in ciascun anno di espiazione», comma 9: «La condotta dei condannati si considera regolare quando i soggetti, durante la detenzione, hanno manifestato costante senso di responsabilità e correttezza nel comportamento personale, nelle attività organizzate negli istituti e nelle eventuali attività lavorative o culturali».

e in seguito, una più regolata applicazione dell'articolo 21 della legge 26 luglio 1975 da parte dei magistrati di sorveglianza.

Le attività culturali e artistiche erano già concepite e disciplinate nella legge del 1975⁹⁵ ma come abbiamo visto in precedenza il processo di applicazione delle innovazioni apportate dalla riforma non aveva avuto modo di realizzarsi.

Con la Legge Gozzini, le possibilità offerte dalla legge del 1975 vengono attuate e sviluppate in senso pratico.

Nell'ambito delle attività ricreative, uno studio pubblicato nel 2001 sul sito del Centro di documentazione su carcere, devianza e marginalità, *L'altro diritto*, che fa capo al Dipartimento di Teoria e Storia del diritto dell'Università di Firenze, si menzionavano le seguenti iniziative presenti nelle carceri a favore dei detenuti: teatro, biblioteca, redazione di giornali e telegiornali, internet, radio, musica, pittura, sport, artigianato, cineforum e laboratori televisivi.⁹⁶

Ma la Legge Gozzini influì così profondamente sul contesto carcerario principalmente perché introdusse il carattere «premiale» della detenzione, nel senso che i detenuti furono portati a migliorare la loro condotta interna in virtù di un loro possibile accesso alle misure alternative.

Tale dinamica mitigò molto il contesto carcerario interno, nel quale diminuirono vistosamente i tentativi di evasione, le agitazioni e soprattutto migliorò il rapporto tra detenuti e agenti di custodia.

Un altro cambiamento importante, che contribuì ugualmente al processo di modernizzazione delle carceri, fu quello del rafforzamento, nell'ambito delle risorse umane degli istituti, dei «tecnici del trattamento». Queste erano state introdotte nell'ambito degli Istituti di Osservazione e furono promotori di quella visione scientifica del carcere promossa agli inizi degli anni Settanta ma ora, gli educatori, venivano posti all'interno degli organici come figure professionali indispensabili, con una loro funzione precisa e sullo stesso piano del personale di custodia.

⁹⁵ Legge 26 luglio 1975, n. 354, Art.12: *Attrezzature per attività di lavoro di istruzione e di ricreazione*. Art. 15: *Elementi del trattamento*. Art. 20: *Lavoro*. Art. 27: *Attività culturali, ricreative e sportive*. Art. 30-ter: *Permessi premio*. Art. 78: *Assistenti volontari*.

⁹⁶ Eleonora Neglia, *Pratiche religiose ed istruzione in carcere - Garanzie e limiti nell'attuale ordinamento*, Rivista del centro di documentazione su carcere, devianza e marginalità, *L'altro diritto*, Firenze, 2001. Consultabile al link: <http://www.altrodiritto.unifi.it/rivista/2001/neglia/cap3.htm#h1-2> , consultato il giorno 20/04/2018.

Agli educatori era affidato il ruolo di osservazione e predisposizione dei percorsi trattamentali dei detenuti che, in base ai programmi predisposti dagli uffici tecnici del trattamento e dai gruppi di osservazione e trattamento (GOT), dovevano seguire un programma di attività ricreative, lavorative e sportive.

In base al programma predisposto e all'osservazione con cui gli educatori monitoravano i detenuti, le direzioni penitenziarie potevano porre al vaglio della magistratura di sorveglianza la possibilità di far accedere i detenuti più meritevoli alle misure alternative alla detenzione.

L'osservazione non era più prerogativa delle «carceri modello» ma ora in tutti gli istituti, una équipe di educatori, psicologi, assistenti sociali, aveva il compito di redigere approfondite relazioni in base alle specifiche caratteristiche comportamentali di ciascun detenuto.

Una tale organizzazione del settore rieducativo e trattamentale permise, già dai primissimi anni Ottanta, di sviluppare una maggiore sensibilità e attenzione alle discipline artistiche usate a favore dei detenuti.

Come vedremo, le discipline teatrali si inseriranno ben presto nell'offerta che gli educatori predisposero nel quadro delle attività ricreative rivolte ai detenuti e il processo di contatto tra il «dentro» e il «fuori», che cominciò ad agevolare l'ingresso di professionisti del settore teatrale all'interno degli istituti, portò questa forma artistica a svilupparsi e a radicarsi in carcere con risultati a volte inaspettati e sorprendenti.

4. Le nuove norme restrittive degli anni Novanta e il ritorno all'ordine con il D.P.R. 230/2000.

La legge n.663 del 10 ottobre 1986, rappresentò dunque un impulso decisivo nel processo di modernizzazione del sistema penitenziario italiano.

Per quel che concerne l'argomento di tale ricerca, risulta doveroso soffermarsi sugli effetti dell'articolo 17 della Legge n.354 del 1975 che, come sappiamo, venne applicata in tutta la sua forza innovatrice solo a partire appunto dal 1986.

L'articolo 17 della Legge 354 si intitola: *Partecipazione della comunità esterna all'azione rieducativa*⁹⁷ e prevede la possibilità che enti pubblici o privati, volontaristici o professionali, possano contribuire da un lato, all'azione rieducativa del condannato e dall'altro, alla creazione di un legame tra carcere e comunità locale.

L'applicazione di questo articolo diede una spinta decisiva al passaggio da un volontariato religioso, cifra di quel «carcere morale» oramai quasi del tutto superato, a un volontariato laico, che cominciò ad affermarsi contribuendo così al cambiamento del sistema penitenziario attraverso un attivismo basato su competenze specifiche ben definite.

La presenza del volontariato non era nuova all'interno delle carceri. I cappellani e le suore avevano rappresentato un tassello importante nell'organizzazione quotidiana della vita dei detenuti, ma questo tipo di impegno non si era mai inserito in un progetto educativo e pedagogico mirato e soprattutto, fino agli inizi degli anni Ottanta, la presenza di organizzazioni esterne che, all'interno delle carceri, potessero contribuire alla realizzazione di tale progetto, non era stata vista di buon grado e quindi non sempre agevolata dalle amministrazioni.

Con la riforma del 1975 e in modo più strutturato con la Legge Gozzini, questa dinamica osmotica tra il «dentro» e il «fuori», venne a definirsi e consolidarsi.

In quel periodo non solo le associazioni entravano all'interno degli istituti ma stimolavano gli stessi detenuti a unirsi a loro volta in associazioni. Vennero così

⁹⁷ Legge 26 luglio 1975, n. 354, Art.17: «La finalità del reinserimento sociale dei condannati e degli internati deve essere perseguita anche sollecitando ed organizzando la partecipazione di privati e di istituzioni o associazioni pubbliche o private all'azione rieducativa. Sono ammessi a frequentare gli istituti penitenziari con l'autorizzazione e secondo le direttive del magistrato di sorveglianza, su parere favorevole del direttore, tutti coloro che avendo concreto interesse per l'opera di risocializzazione dei detenuti dimostrino di potere utilmente promuovere lo sviluppo dei contatti tra la comunità carceraria e la società libera. Le persone indicate nel comma precedente operano sotto il controllo del direttore.»

fondate cooperative e associazioni all'interno delle quali molti degli associati erano detenuti.

L'A.R.C.I. (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana), fondata a Firenze nel 1959 e da sempre impegnata attivamente nel contesto penitenziario, fondò nel 1984 all'interno del carcere Roma-Rebibbia il Circolo 'Albatros'. Queste iniziative ebbero luogo anche grazie a supporti economici del PCI, che vide nell'aggregazione pacifica e spontanea una nuova forma di attivismo svincolato dalle ideologie politiche ma basato su un rapporto inedito tra «carcere e società» e «carcere e territorio». Tali forme di aggregazione si inserirono nel vuoto lasciato dai movimenti politici ai quali molti detenuti comuni avevano aderito negli anni precedenti.

Si mobilitò in questo senso la Federazione giovanile comunista italiana (F.G.C.I.) e, sempre a Roma, Carmen Bertolazzi, membro della Commissione carceri di Lotta Continua negli anni Settanta, fondò l'A.R.C.I. 'Ora d'Aria'.

Molti ex detenuti, soprattutto facenti parte del movimento di «dissociati» che aveva stimolato il processo di rinnovamento del carcere, cominciarono ad aderire al fenomeno associazionistico.

Nel dicembre 1985 nacque la rivista *Antigone*⁹⁸ che, in un primo momento fu allegata al quotidiano *Il Manifesto* e successivamente alla Legge Gozzini, si affermò come importante strumento di critica e informazione del contesto carcerario.

I volontari vennero spinti a raggrupparsi in associazioni, a coordinare le proprie attività con le direzioni carcerarie, con il personale addetto al trattamento, con gli Enti Locali. Le varie associazioni vennero sollecitate a organizzare corsi di formazione per trasformare il tradizionale approccio caritatevole in un «volontariato mirato e competente - come scrisse Gozzini - in grado di dar vita, negli istituti, a iniziative permanenti».⁹⁹

Un cambiamento sostanziale, che rafforzò il settore associazionistico e del volontariato in generale, dando fiducia in quello specificatamente penitenziario, arrivò con la legge dell'11 agosto 1991¹⁰⁰ che permise agli enti del cosiddetto «Terzo Settore» di instaurare collaborazioni e soprattutto di istituire dei tavoli tematici di

⁹⁸ La rivista *Antigone* è attualmente presente on-line al link: <http://www.osservatorioantigone.it/rivista/>.

⁹⁹ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 120.

¹⁰⁰ Legge 11 agosto 1991, n. 266, *Legge quadro sul volontariato*.

confronto atti a monitorare, sia a livello regionale che nazionale, gli interventi nei quali le diverse organizzazioni erano impegnate.

Dal punto di vista delle attività riguardanti temi legati al carcere e alla giustizia, importante fu la collaborazione tra l'Arci 'Ora d'Aria', il Segretariato enti assistenza carceraria (S.E.A.C.), la Caritas Italiana e la Federazione italiana del volontariato (F.I.V.O.L.) che, in partenariato con il Ministero di Grazia e Giustizia e i rappresentanti degli Enti Locali, diedero vita, nel 1994, alla Conferenza Nazionale Volontariato Giustizia¹⁰¹.

Dopo un periodo di fermento, in cui il «Terzo Settore» rappresentò un importante mezzo di cambiamento dell'assetto organizzativo delle carceri italiane cominciò, intorno alla metà del Duemila, a notarsi un affievolimento della forza

¹⁰¹ «Alla fine del 1994 nasce il progetto di costituire un tavolo di confronto per tutto il volontariato che opera nel vasto campo della giustizia. Promotori dell'idea il Coordinamento Enti ed Associazioni di Volontariato Penitenziario SEAC, Arci-Ora d'Aria, Caritas Italiana e Fondazione Italiana per il Volontariato. Nel novembre 1996 si ritrovano a Roma oltre 400 persone in rappresentanza di circa 200 associazioni per la costituente della Conferenza nazionale. L'iniziativa viene presentata all'interno della Casa circondariale di Rebibbia Nuovo Complesso a Roma alla presenza del Ministro di Grazia e Giustizia e dei Direttori generali del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria e dell'Ufficio Centrale giustizia minorile. L'incontro viene seguito con grande interesse dagli operatori del settore, dal mondo del volontariato e dalla stampa nazionale. In occasione dell'iniziativa viene presentato il volume "Volontariato e Giustizia", edito dalla Fivol e curato dai promotori della Conferenza, per offrire una riflessione sulla portata culturale del volontariato nel settore della giustizia. Il 1 giugno 1998, a Roma, avviene la costituzione della "Conferenza Nazionale Volontariato Giustizia". L'8 giugno 1999 la Conferenza firma un protocollo d'intesa con il Ministero della Giustizia, un fatto storico per tutto il volontariato impegnato nella giustizia. Il 28 giugno 1999 la Conferenza Nazionale promuove un incontro pubblico a Roma alla presenza del Presidente della Camera dal Titolo: "Mediazione: il contributo del volontariato". Dal 2 al 4 luglio la Conferenza aderisce all'organizzazione di un seminario di studi a S. Felice del Benaco (BS) sul tema "Il volontariato tra vittime e autori di reato". Il 18 luglio 2000 il dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria ha emanato la circolare n. 3528/5978 volta a dare piena attuazione al protocollo d'intesa siglato l'anno precedente tra la Conferenza e il Ministero della Giustizia. Nel mese di settembre 2000 è uscito un volume sulla mediazione penale curato dalla Conferenza dal titolo "Giustizia senza vendetta", edito dalla Fivol. Il 25 ottobre 2000 alla presenza del Ministro Affari Sociali, del Capo Dipartimento Amministrazione Penitenziaria e Capo Dipartimento Giustizia Minorile, è stato presentato il volume "Non solo carcere", edito dalla Fivol, che raccoglie il materiale dell'indagine nazionale sulle organizzazioni di volontariato operanti nell'ambito della giustizia, ricerca finanziata dall'Osservatorio Nazionale del Volontariato. Dal 10 al 12 novembre 2000, a Terni, si è tenuta la "Seconda assemblea nazionale del volontariato giustizia" che, in un programma fitto di interventi e confronti, ha lanciato la proposta di un "Forum europeo volontariato giustizia"». Per un approfondimento sulla Conferenza Nazionale Volontariato Giustizia, si rimanda a: www.volontariatogiustizia.it, al volume *Volontariato e giustizia*, a cura di Celso Coppola, Fondazione italiana per il volontariato, Roma, 1996, per la storia della Conferenza: <http://www.ristretti.it/areestudio/volontariato/ricerche/conferenza.htm>, per visionare il Protocollo d'intesa: [https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_7_1.wp?sessionId=3850F90A8A4103B5B31879CDA7EFB105.ajpAL01?facetNode_1=3_1&facetNode_3=2_4&facetNode_2=1_1\(2014\)&previousPage=mg_1_7&contentId=SCA1095159](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_7_1.wp?sessionId=3850F90A8A4103B5B31879CDA7EFB105.ajpAL01?facetNode_1=3_1&facetNode_3=2_4&facetNode_2=1_1(2014)&previousPage=mg_1_7&contentId=SCA1095159).

motrice del fenomeno che, stretto da un'asfissiante burocratizzazione e da una dinamica decrescente delle fonti di finanziamento, cominciò a frammentarsi.

Tale sviluppo creò una disparità nell'impatto che le organizzazioni «Terzo Settore» ebbero nelle varie Regioni italiane.

Alla frammentazione e alla penuria di finanziamenti da parte degli Enti Pubblici, sopravvissero o le strutture più forti sul piano professionale e amministrativo o quelle reti di organismi attivi in quelle Regioni che, per preservare le esperienze più virtuose, si dotarono di strumenti legislativi in linea con i cambiamenti socio-politici che l'Italia stava affrontando.

Con la legge del 15 dicembre 1990, n. 395, con la quale si attuava la riforma dell'amministrazione penitenziaria e del Corpo di polizia penitenziaria, si pensava di aver realizzato e concluso definitivamente quel processo di modernizzazione del settore penitenziario, soprattutto in virtù di quegli ideali di umanizzazione della pena che avevano mutato il carcere del passato in quello che ora veniva definito il «carcere della speranza» ma purtroppo, gli eventi degli anni successivi avrebbero nuovamente frenato gli impatti positivi sanciti dalle riforme.

Il 1992 e il 1993 furono anni in cui l'Italia fu sferzata da una nuova ventata di violenza.

Erano cambiati i protagonisti ma le dinamiche di conflitto con gli organi dello Stato erano altrettanto capillari e efferate di quelle con cui il terrorismo extraparlamentare aveva colpito negli anni Settanta e Ottanta.

Questa volta però il nemico non era mosso da ideologie politiche o da utopie sociali, ma principalmente da interessi economici e fame di potere.

Le organizzazioni mafiose erano diventate vere e proprie multinazionali del crimine e Cosa Nostra in Sicilia, la N'drangheta in Calabria, la Camorra in Campania e la nuova mafia pugliese, la Sacra Corona Unita, avevano da un lato rafforzato il proprio potere territoriale e dall'altro avevano imparato a collaborare tra loro per reagire a infiltrazioni di organizzazioni criminali straniere che in quegli anni cominciarono ad essere presenti in Italia.

La guerra di mafia in Sicilia si era mostrata in tutta la sua violenza dal 1981 al 1983, anno in cui il *pool* antimafia all'interno del quale erano presenti anche i giudici Falcone e Borsellino, cominciò a mettere in crisi la struttura alla base delle fazioni in lotta. Il 15 luglio del 1984, Tommaso Buscetta, estradato in Italia dal Brasile dove era

latitante, cominciò a collaborare con la giustizia, svelando l'organizzazione e la struttura interna di Cosa Nostra.

Da quel momento si succedettero una serie interminabili di omicidi a cariche dello Stato e a rappresentanti del mondo della giustizia, omicidi rivendicati dalla mano armata di Cosa Nostra che si faceva chiamare «Falange Armata».

Il 23 maggio del 1992 sull'Autostrada A29 nei pressi di Capaci vicino Palermo, persero la vita il giudice Giovanni Falcone, sua moglie Francesca Morvillo e tre agenti della scorta a seguito di un attentato dinamitardo rivendicato dalla Falange Armata.

Alla strage di Capaci seguì, come risposta dello Stato, l'approvazione del Decreto Legge 8 giugno 1992, n. 306, che inaspriva il regime di carcere duro per i condannati per reati mafiosi e regolato dall'articolo 41-bis.

Il carcere ritornava ad essere il terreno di scontro in cui si sarebbero giocati gli equilibri sociali e i valori di legalità del paese.

Il 19 luglio del 1992, con le stesse modalità stragiste e sempre con la rivendicazione del gruppo armato di Cosa Nostra, in Via d'Amelio perdeva la vita il giudice Paolo Borsellino, protagonista con Falcone della prima fase di lotta alle organizzazioni mafiose. A questo secondo colpo inferto allo Stato seguì la conversione in legge del decreto n.306 e il trasferimento di più di cinquecento detenuti mafiosi nelle carceri dell'Asinara e di Pianosa.

In questa nuova situazione di tensione sociale che si riversava, con nuove implicazioni, all'interno degli istituti penitenziari, per prima cosa si ritenne opportuno limitare il regime più disteso e moderno che era stato dettato con la riforma del 1975 e conquistato fattivamente con la Legge Gozzini.

Testimonianze di un inasprimento delle procedure alle quali i detenuti erano sottoposti, cominciarono ad arrivare da istituti di tutta Italia. Si parlava di percosse, di perquisizioni immotivate e condotte con metodi violenti.

Una nuova stagione repressiva si stava avvicinando all'interno delle carceri e la destituzione del direttore del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria (D.A.P.), Niccolò Amato dall'allora Guardasigilli Giovanni Conso, sancì simbolicamente il termine di una stagione di riforme che non si sarebbe più ripresentata, facendo rimanere la Legge Gozzini come forma più alta del processo di modernizzazione dell'Ordinamento penitenziario italiano.

Ma sul contesto penitenziario italiano non influirono soltanto i tragici eventi interni di stampo mafioso, ma un forte impatto ebbero i cambiamenti sociali dovuti alla globalizzazione e ai mutamenti politici e sociali su scala mondiale.

Il 9 novembre del 1989 la caduta del muro di Berlino sancì la fine definitiva della Guerra Fredda e la firma del Trattato di Shengen, il 19 giugno 1990, innescò una dissoluzione dei confini nazionali che permise prima alle persone e poi alle merci di circolare liberamente sia all'interno che fuori dai confini dell'Unione Europea.

Questo cambiamento epocale diede vita a nuove forme di flussi migratori che permisero il riversarsi di grandi masse di persone provenienti da paesi poco o sottosviluppati, all'interno dei confini degli Stati più ricchi.

Come elemento endemico, il fenomeno migratorio portò sul territorio italiano un incremento del contrabbando, facendo registrare una preoccupante crescita del traffico di sostanze stupefacenti fatte entrare da altri paesi anche con la collaborazione delle organizzazioni mafiose locali.

Fatto sta, che tra la fine degli anni Ottanta e per tutti gli anni Novanta la popolazione detenuta fu caratterizzata da un gran numero di immigrati stranieri e di tossicodipendenti.

Una rinnovata stretta in termini di sicurezza sociale, usata spesso dallo Stato anche in termini di propaganda politica, scaturì nella Legge «Jervolino-Vassalli»¹⁰² che inasprì le misure detentive per reati legati agli stupefacenti e la Legge «Martelli»¹⁰³ con la quale si intendeva disciplinare i flussi migratori.

Queste leggi ebbero un effetto devastante sulla situazione di sovraffollamento delle carceri che furono costrette ad assorbire flussi di detenuti caratterizzati da nuovi generi di reati.

A supporto dell'azione legislativa, i media contribuirono con campagne informative poco oggettive, basate sul concetto che i gruppi emarginati della società, soprattutto gli stranieri immigrati, rappresentavano il primo e più preoccupante problema per la sicurezza sociale del paese.

¹⁰² Decreto del Presidente della Repubblica 9 ottobre 1990, n. 309, *Testo unico delle leggi in materia di disciplina degli stupefacenti e sostanze psicotrope, prevenzione, cura e riabilitazione dei relativi stati di tossicodipendenza.*

¹⁰³ Legge 28 febbraio 1990, n. 39, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 30 dicembre 1989, n. 416, recante norme urgenti in materia di asilo politico, di ingresso e soggiorno dei cittadini extracomunitari e di regolarizzazione dei cittadini extracomunitari ed apolidi già presenti nel territorio dello Stato. Disposizioni in materia di asilo.*

La condizione di sovraffollamento alla quale le carceri erano chiamate a rispondere fecero fare un enorme passo indietro al contesto penitenziario, sia in termini di applicazione dell'Ordinamento, sia in termini igienico sanitari. La cultura del trattamento rieducativo e del reinserimento, affidato al lavoro degli educatori diveniva sempre più difficile e il Corpo di polizia penitenziaria, oberato da una quantità di detenuti di difficile gestione, ritornò a praticare metodi di custodia e di controllo poco ortodossi.

Nel 1999, l'allora Direttore generale delle carceri, Alessandro Margara, che con Mario Gozzini era stato il principale fautore della Legge del 1986, venne destituito dal suo ruolo, evidenziando così ancor di più una cesura tra la stagione riformista ormai passata e la situazione caotica che si era venuta a creare nel corso degli anni Novanta.

«Nei primi anni Duemila, nel reparto giudiziario maschile del Nuovo complesso penitenziario di Firenze-Sollicciano, i detenuti della seconda sezione riprodussero su alcuni fogli, l'immagine a grandezza naturale di uno degli educatori e la esposero su un muro del corridoio. Sostenevano che quello fosse l'unico modo per vederlo. In quel momento, in quel carcere con capienza di 460 persone e presenze oscillanti tra gli 800 e i 1100 detenuti, gli educatori erano 5».¹⁰⁴

I principi rieducativi della Legge Gozzini erano definitivamente tramontati. In virtù del sovraffollamento incontrollabile si provò a utilizzare le misure alternative alla detenzione per cercare di gestire la capienza degli istituti ma anche questa pratica non risolse la gravità della situazione.

Un segnale positivo arrivò con la promulgazione del Decreto del Presidente della Repubblica 30 giugno 2000, n. 230¹⁰⁵, in cui nelle prime righe del documento si legge:

Ritenuta la necessità di procedere ad una completa revisione delle norme di esecuzione della legge 26 luglio 1975, n. 354, e successive modificazioni ed integrazioni, alla luce dell'evoluzione delle strutture e delle disponibilità della pubblica amministrazione, nonché delle mutate esigenze trattamentali nell'ambito di un diverso quadro legislativo di riferimento.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 142.

¹⁰⁵ Decreto del Presidente della Repubblica 30 giugno 2000, n. 230, *Regolamento recante norme sull'ordinamento penitenziario e sulle misure privative e limitative della libertà*.

¹⁰⁶ Gazzetta Ufficiale n. 195 del 22 agosto 2000 - S.O. n. 131

In quel modo si cercò di attualizzare l'Ordinamento penitenziario del 1975 in virtù dei mutamenti sociali intercorsi in quegli anni ma il più grave dei problemi, il sovraffollamento, non venne superato.

Il mese dopo l'emanazione del Decreto n. 230, il 9 luglio 2000, Papa Giovanni Paolo II celebrò all'interno del carcere di Regina Coeli a Roma, il «Giubileo nelle carceri».

Carissimi Fratelli e Sorelle, dinanzi a noi qui riuniti si presenta Gesù Cristo - il detenuto. "Ero... carcerato e siete venuti a trovarmi" (Mt 25, 35-36). Egli chiede di essere incontrato in voi, come in tante altre persone toccate dalle varie forme della sofferenza umana: "Ogni volta che avete fatto queste cose a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me" (Mt 25, 40). Queste parole contengono, si può dire, il "programma" del Giubileo nelle Carceri, che oggi celebriamo. Esse ci invitano a viverlo come impegno per la dignità di tutti, quella dignità che scaturisce dall'amore di Dio per ogni persona umana. Ringrazio quanti hanno voluto partecipare a questo evento giubilare. Rivolgo un deferente saluto alle Autorità intervenute: il Signor Ministro della Giustizia, il Capo del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, il Direttore di questa casa circondariale, il Comandante del Reparto di Polizia, unitamente agli Agenti che con lui collaborano. Saluto soprattutto ciascuno di voi, detenuti, con affetto fraterno. Mi presento a voi come testimone dell'amore di Dio. Vengo a dirvi che Dio vi ama, e desidera che percorriate un cammino di riabilitazione e di perdono, di verità e di giustizia. Vorrei potermi mettere in ascolto della vicenda personale di ciascuno. Ciò che non posso fare io, lo possono i vostri Cappellani, che sono accanto a voi a nome di Cristo. A loro va il mio saluto cordiale e il mio incoraggiamento. Il mio pensiero si estende pure a tutti coloro che svolgono questo compito così impegnativo in tutte le carceri d'Italia e del mondo. Sento, inoltre, di dover di esprimere il mio apprezzamento ai Volontari, che collaborano con i Cappellani nell'esservi vicini con opportune iniziative. Anche con il loro aiuto, il carcere può acquistare un tratto di umanità ed arricchirsi di una dimensione spirituale, che è importantissima per la vostra vita. Proposta alla libera accettazione di ciascuno, questa dimensione va considerata un elemento qualificante per un progetto di pena detentiva più conforme alla dignità umana.¹⁰⁷

Fu un ritorno alla dialettica del «carcere morale», a quell'intercessione Papale che, come abbiamo visto già nel 1958 con la visita di Papa Giovanni XXIII, sempre nel carcere di Regina Coeli, riusciva a smuovere tanto d'gli animi ei detenuti che quelli dei rappresentanti delle amministrazioni.

¹⁰⁷ Giovanni Paolo II, *Omelia del Giubileo nelle Carceri*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2000. Il testo integrale dell'Omelia è consultabile al link: http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/homilies/2000/documents/hf_jp-ii_hom_20000709_jubil-prisoners.html, consultato il giorno 24/04/2018.

Le parole del Papa cominciarono ad aprire uno spiraglio verso quello che sarà, nel 2006, l'indulto, con il quale si cercherà di risolvere il sovraffollamento carcerario. Tale processo ebbe inizio da un passaggio che Giovanni Paolo II fece nella sua Omelia:

Consapevole di ciò, nel Messaggio che ho inviato al mondo intero per questa giornata giubilare, sulle orme dei miei Predecessori e, nello spirito dell'Anno Santo, ho invocato per voi un segno di clemenza, attraverso una "riduzione della pena". L'ho chiesto nella profonda convinzione che una tale scelta costituisce un segno di sensibilità verso la vostra condizione, capace di incoraggiare l'impegno del pentimento e di sollecitare il personale ravvedimento. In questa prospettiva, rivolgo a ciascuno il mio augurio più cordiale.¹⁰⁸

L'invocazione del Papa a una possibile «clemenza attraverso una riduzione della pena», diede vita a un processo di mobilitazione del mondo cattolico e del volontariato impegnato in ambito penitenziario, affinché quelle parole non rimanessero inascoltate.

Il Papa ribadì i medesimi concetti prima il 4 novembre del 2002 durante il suo discorso per Giubileo dei Governanti e dei Parlamentari:

Perciò, il cristiano che fa politica - e vuole farla 'da cristiano' - deve agire con disinteresse, cercando non l'utilità propria, né del proprio gruppo o partito, ma il bene di tutti e di ciascuno, e quindi, in primo luogo, di coloro che nella società sono i più svantaggiati. Nella lotta per l'esistenza, che talvolta assume forme spietate e crudeli, non sono pochi i 'vinti', che vengono messi inesorabilmente da parte. Tra questi non posso non ricordare i detenuti nelle carceri: tra loro mi sono recato il 9 luglio scorso, in occasione del loro Giubileo. In quella circostanza, richiamandomi alla consuetudine dei precedenti Anni giubilari, invocavo dai Responsabili degli Stati "un segno di clemenza a vantaggio di tutti i detenuti", che costituisse "un chiaro segno di sensibilità verso la loro condizione". Mosso dalle molte suppliche che mi giungono da ogni parte, rinnovo anche oggi quell'appello, nella convinzione che un simile gesto li incoraggerebbe nel cammino del personale ravvedimento e li stimolerebbe ad una più convinta adesione ai valori della giustizia.¹⁰⁹

e poi il 14 novembre 2002 a Montecitorio, durante la sua visita al Parlamento italiano in seduta pubblica comune:

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Giovanni Paolo II, *Discorso durante il Giubileo dei Governanti e Parlamentari*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2002. Il testo integrale del Discorso è consultabile al link: https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/2000/oct-dec/documents/hf_jp-ii_spe_20001104_jubil-parlgov.html.

In questa prospettiva, e senza compromettere la necessaria tutela della sicurezza dei cittadini, merita attenzione la situazione delle carceri, nelle quali i detenuti vivono spesso in condizioni di penoso sovraffollamento. Un segno di clemenza verso di loro mediante una riduzione della pena costituirebbe una chiara manifestazione di sensibilità, che non mancherebbe di stimolarne l'impegno di personale ricupero in vista di un positivo reinserimento nella società.¹¹⁰

Parallelamente all'intercessione papale anche il mondo del Terzo Settore si mobilitò per l'indulto. Il 9 settembre del 2002 l'Associazione Papillon-Rebibbia lanciò una mobilitazione che dilagò in novantacinque istituti penitenziari d'Italia. I media furono costretti a parlare della situazione carceraria, mettendo in risalto anche quanto il Santo Padre si era prodigato per la condizione dei detenuti.

Di fronte a questa situazione, lo stato reagì l'1 agosto del 2003, con una misura che non venne accolta positivamente sia dal volontariato penitenziario laico e cattolico ma soprattutto dai detenuti.

Il cosiddetto «indultino», che prevedeva «una riduzione massima di due anni per chi avesse scontato almeno la metà della pena, subordinandola per giunta a condizioni particolarmente restrittive»¹¹¹ fece scatenare il 5 agosto 2004 una rivolta all'interno del carcere di Regina Coeli, rivolta che contrariamente al tenore non violento che si era registrato nelle mobilitazioni degli ultimi anni, questa volta aveva preso caratteri violenti e preoccupanti.

Le proteste continuarono coinvolgendo altri istituti per tutto il 2004 e il 2005.

Il 3 luglio del 2006, con la Legge n. 241, venne approvato l'indulto dal quale vennero esclusi gli autori di reati di terrorismo, strage, associazione a delinquere, pedo-pornografia, ma all'interno del quale furono compresi i reati di falso in bilancio.

Ma il sistema penitenziario non seppe reagire e sfruttare al meglio questa situazione.

Nei giorni dell'indulto, i detenuti del Nuovo complesso penitenziario di Firenze-Sollicciano venivano avvertiti all'ultimo momento della scarcerazione. Si parlava da anni di quella legge, ma a guardare l'organizzazione, sembrava un provvedimento del tutto imprevisto. Mancò dunque un piano d'intervento a livello nazionale; non ci fu alcun coordinamento tra gli Enti

¹¹⁰ Giovanni Paolo II, *Visita al Parlamento Italiano in seduta pubblica comune*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2002. Il testo integrale del Discorso è consultabile al link: http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/2002/november/documents/hf_jp-ii_spe_20021114_italian-parliament.html

¹¹¹ Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, cit., p. 155.

Locali; ogni Comune agì per conto suo. Quello di Firenze intervenne solo dopo alcuni giorni, distribuendo alla direzione del carcere un kit comprendente un biglietto dell'autobus, una lista non aggiornata dei centri di accoglienza, un foglio di informazioni generali riprodotto solo in un centinaio di copie in italiano e qualcuna in albanese. Solo una minima parte degli indultati ricevette il kit.¹¹²

Il sovraffollamento, dopo l'indulto del 2006, non diminuì, anche in virtù di un'alta recidiva che negli anni successivi riempì le carceri, superando nuovamente la loro capienza.

Nel 2012, si provò a reagire al sovraffollamento endemico delle carceri italiane con la Legge n. 9 del 17 febbraio¹¹³, la cosiddetta legge «svuota-carceri».

Il Governo, per far fronte all'emergenza, oltre a varare un "piano carcere" per la costruzione di nuove strutture, intervenne anche proponendo al parlamento nuove norme, quali la l. 26 novembre 2010 n. 199 a cui seguì la legge 17 febbraio 2012, n. 9, il cui scopo era chiaramente esplicitato già nella intitolazione del provvedimento, "*Interventi urgenti per il contrasto della tensione detentiva atte a consentire effetti immediati incidenti sul sovraffollamento*" e quindi, non a sproposito, definite "*svuota-carceri*" nei titoli di stampa. Le misure adottate consentirono di rallentare una situazione di sovraffollamento progressivo che vedeva ogni giorno superare il record negativo stabilito da quello precedente ma la loro dichiarata natura emergenziale non poteva affrontare le diverse cause che avevano eroso in profondità il sistema esponendolo al rischio di collasso.¹¹⁴

Ma anche questa misura non ebbe gli effetti desiderati tanto che, l'8 gennaio del 2013, la Corte Europea per i Diritti dell'Uomo condannava e sanzionava lo Stato italiano per le condizioni «disumane» e «degradanti» in cui erano costretti a vivere i detenuti e per la violazione dell'articolo 3 della Convenzione Europea sui diritti dell'uomo.

L'urgenza di interventi strutturali non poteva più essere elusa e divenne indifferibile dopo la severa censura di Strasburgo contenuta nella sentenza dell'8 gennaio 2013, c.d. Torregiani dal nome di uno dei ricorrenti, con cui la Corte Europea dei Diritti dell'Uomo accoglieva i reclami presentati da alcuni detenuti che lamentavano di aver passato lunghi periodi delle loro giornate

¹¹² *Ivi*, p. 158.

¹¹³ Legge 17 febbraio 2012, n. 9, *Interventi urgenti per il contrasto della tensione detentiva atte a consentire effetti immediati incidenti sul sovraffollamento*

¹¹⁴ Luigi Pagano, *Il sistema penitenziario: governance e dinamiche di cambiamento*, in *L'impatto del teatro in carcere - Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Egea Editore, Milano, 2017, pp. 39-40.

detentive in cella (avendo, peraltro, a disposizione solo pochi metri quadri) e condannava lo Stato italiano, ritenendo tali condizioni *disumane e degradanti*, a risarcire loro i danni subiti per violazione dell'art. 3 della Convenzione europea dei diritti umani. La sentenza Torregiani era immediatamente esecutiva con riguardo ai casi già trattati ma, rimanendo immutate le condizioni esistenti, avrebbe comportato, quale precedente, la sicura soccombenza anche in relazione alle migliaia di altri reclami ancora pendenti. Per cui la CEDU, indicando quali a proprio giudizio fossero i punti critici più rilevanti, ritenne di dover sospendere l'esame concedendo all'Italia un anno di tempo per rientrare nella legalità. Fuori di ogni perifrasi, il sistema penitenziario italiano era stato dichiarato "fuorilegge".¹¹⁵

Da quel momento il Ministero della Giustizia e il Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria dovettero effettuare un sostanziale cambio di rotta per non subire ulteriori sanzioni.

La rinnovata prospettiva su cui si deve lavorare nella realtà penitenziaria è quella secondo cui l'amministrazione deve ruotare intorno al detenuto, e non viceversa: il carcere deve essere un *servizio* garantito a un'*utenza* (Castellano 2015). Castellano individua tre pilasti che reggono questa prospettiva. Il primo è il principio di cittadinanza attiva secondo il quale il carcere è come una città e l'individuo deve essere responsabilizzato: non è possibile cambiare la situazione senza un coinvolgimento attivo di chi vive il carcere e deve imparare a gestire il proprio tempo e il proprio spazio. In secondo luogo deve esserci una contaminazione tra dentro e fuori: riuscire a creare un sistema di relazioni e di comunicazione forte con l'esterno riempie di senso la quotidianità della persona detenuta che da una parte apprende che la città è interessata a quanto le succede, dall'altra che può essere una risorsa per la città. [...] Questo significa che il carcere deve adattarsi anche ai tempi dell'esterno ed uscire dalla sua autoreferenzialità: il carcerato si aziendalizza affiancandosi ai ritmi della vita esterna. Infine, il terzo pilastro è quello che è necessario spingere per la decarcerizzazione ampliando l'area delle misure alternative alla detenzione e introducendo, come la messa in prova, vere e proprie pene alternative che esulino dalla detenzione e possano agire con maggiore efficacia sul processo di reinserimento nel tessuto sociale.¹¹⁶

Il 30 settembre 2014, visti i cambiamenti che lo Stato Italiano stava apportando al proprio sistema penitenziario, la Corte Europea per i Diritti dell'Uomo di Strasburgo, informava l'Italia di essere stata assolta dalla precedente sanzione.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Luigi Pagano, *Il sistema penitenziario: governance e dinamiche di cambiamento*, cit. pp. 51-52.

Capitolo secondo

Il teatro entra in carcere: un nuovo rapporto tra cultura e territorio.

1. *Le radici del fenomeno.*

Fin dalle sue prime manifestazioni, il Teatro Carcere si è dovuto reggere su un delicato equilibrio a cavallo tra due assi portanti e non sempre facilmente conciliabili: quello artistico e quello terapeutico.¹

Per Claudio Meldolesi, «Non c'è arte che si presti, come quella teatrale, alla riattivazione dell'individuo nelle comunità isolate. La pratica scenica, con la sua organizzazione plurilinguistica, può valorizzare ogni inclinazione dei detenuti: alla fabbricazione di luci, scene, oggetti, musiche, all'organizzazione degli spazi e delle attività promozionali, alla narrazione e all'esibizione»².

È certo che nella maggior parte delle esperienze fino a oggi attivate in vari Istituti penitenziari d'Italia, il teatro sia stato introdotto all'interno dell'istituzione carceraria principalmente come attività ricreativa e trattamentale, nel quadro dei progetti di rieducazione e socializzazione che la normativa vigente prevede a favore della popolazione detenuta.

Ma è anche vero che col tempo, gli artisti promotori di tali iniziative hanno sviluppato una coscienza sempre più raffinata in merito alle peculiarità che il lavoro teatrale avrebbe acquisito attraverso l'incontro con un luogo difficile come il carcere.

Quindi, nell'ottica degli studi teatrali, ci si interrogherà su quali siano le origini storiche che hanno portato all'incontro tra carcere e teatro e allo stesso tempo, si cercherà di comprendere le ragioni per le quali, le discipline teatrali, si siano radicate così profondamente in un contesto come quello penitenziario.

¹ Un importante contributo per quel che riguarda le metodologie pratiche e le basi teoriche che entrano in campo in una produzione di teatro in carcere è rappresentato da un articolo a cura di Antonio Taormina e Riccardo Vannuccini, nel quale, in modo puntuale, gli autori espongono i tre grandi ambiti in cui, a loro giudizio, si dividono gli stili di conduzione teatrale in un contesto istituzionale come quello carcerario: «Il primo permette di pensare al teatro come «testimonianza», con l'obiettivo di valorizzare la specificità della persona. Il secondo ambito stilistico riconduce alla «visione terapeutica» del teatro, impostando l'organizzazione del lavoro sul corpo dell'attore, sprigionandone creatività e libera espressività. Lo «stile educativo» rappresenta la terza versione, con lo scopo di promuovere la funzione socializzante di tale attività.». Antonio Turco, Riccardo Vannuccini, *Il teatro in carcere*, in «Autonomie locali e servizi sociali», n. 2, Il Mulino, Bologna 2004, p. 254, Cfr. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1447/16220>, consultato in data 17/08/2016.

² Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit. p.42.

Il Teatro Carcere si inserisce ideologicamente nel quadro di quelle tendenze artistiche, sviluppatasi nel corso del Novecento, che con le loro opere diedero avvio a un percorso di contaminazione tra l'*arte* e la *vita*.

Soprattutto lo spettacolo dal vivo venne coinvolto da questo inedito procedere dell'*arte*, nel quale cominciò a prendere forma una concezione del teatro come mezzo di trasformazione dell'uomo e della società.

Gli storici dell'*arte* fanno coincidere l'avvento di tale poetica alla messa in discussione, da parte di alcuni pittori, del «supporto» classico sulla quale da sempre avevano operato - la tela - scelta che li condusse verso l'uso di materiali inediti, presi in prestito alla vita di tutti i giorni.

Con i primi *papier collé* di stampo cubista ad esempio, e con la teorizzazione del *ready-made* ad opera di Marcel Duchamp, l'artista cominciò a operare attraverso la decontestualizzazione di un oggetto, che estrapolato dalla sfera quotidiana della vita, veniva investito simbolicamente di un nuovo significato e inserito in un nuovo campo semantico.

Allo stesso tempo, si cominciò a considerare lo spettatore non più come un semplice osservatore, ma come un soggetto agente, parte integrante e indispensabile del processo creativo necessario per dar vita ad un'opera d'*arte*.

Quali che siano le loro differenze, tutti questi artisti condividono un'identica volontà di ridefinire i loro rapporti con il mondo dell'*arte*, di introdurvi, grazie a un contatto più diretto, più concreto con la vita, un'energia che la pittura o la scultura non sembravano più in grado di assicurare. Sarcastici, buffi o provocatori, sempre esuberanti, gli assemblaggi esposti negli Stati Uniti o in Europa nei primi anni sessanta non hanno quella dimensione di utopia, specialmente di utopia sociale, che caratterizzava quelli dei loro predecessori negli anni dieci e venti. I loro creatori pensano di contribuire ad avvicinare l'*arte* e la vita, ma non spiegano in che senso privilegiare tale programma. Di più. Con il trascorrere del tempo, appare chiaro che le loro opere nascono più da una riflessione sull'*arte*, sulla sua natura che sulle sue funzioni. In tutt'altro clima storico, ideologico e politico esse non fanno che rifarsi alle tecniche elaborate dalle avanguardie precedenti, contribuendo, con ciò, a creare una tradizione: ossia a perpetuare innovazioni che avrebbero potuto restare lettera morta e che invece, in questo modo, diventano dei modelli importanti. È così che nascono le genealogie, per filiazione retroattiva. L'assemblage si trasforma insomma in una categoria generale, la quale, più che annunciare la fine della pittura, focalizza l'attenzione su altre forme d'espressione. La frenesia tassonomica e l'introduzione di

molte nozioni nuove nel vocabolario critico dimostrano in quale misura apparve necessario, a quel punto, allargare, nel campo dell'arte, l'orizzonte dei possibili.³

Una situazione analoga si riscontra nell'ambito della storia del teatro, che tra la fine dell'Ottocento e per tutto il corso del Novecento, nel quadro di quel tumultuoso processo di rifiuto dell'egemonia testocentrica, ha teorizzato e sperimentato molteplici ipotesi di lavoro, tra le quali, alcune di queste, hanno contribuito all'affermarsi di una visione del teatro come *processo* di costruzione dell'uomo e della società e non esclusivamente come *prodotto* commerciale da inserire stagionalmente nei circuiti di mercato.

Anche per il teatro vale il principio per cui, nel secondo Novecento, sono state recuperate e sviluppate «innovazioni che avrebbero potuto restare lettera morta e che invece», hanno rappresentato un modello alla quale gli operatori si sono rivolti per immaginare nuove possibilità creative.

In questo contesto, caratterizzato da conquiste e fallimenti, il teatro scopre, nell'assottigliamento del limite tra *arte* e *vita*, la possibilità di intervenire con i suoi mezzi sull'uomo e sulla realtà.

«L'arte e la vita»: verrebbe voglia di cominciare così, come un conferenziere da circolo di provincia. Tanto - sia che si voglia parlare d'espressione, di rispecchiamento, d'informazione, secondo le varianti delle ultime poetiche - siamo sempre dinanzi a quei due termini, anzi, siamo dinanzi ad un *rapporto*. La vita è la gran fonte del discorso, la tematica vasta e inesauribile, che ogni giorno vediamo travasarsi nell'arte, trasformarsi. E l'arte? Assunzione superiore della vita - processo di comunicazione, evasione, creazione e ricreazione. Come volete; ma processo che riempie d'impegno la vita dell'uomo, che lo sopravvive e la documenta nel possibile eterno, nella storia. Posta a margine d'ogni logica e d'ogni utilità, l'arte trova poi la sua logica e la sua utilità nella *Erlebnis* degli uomini sensibili (di tutto l'uomo, se la storia vorrà ch'esso sia tale). Dalla scena esterna sino all'uomo, l'arte rispecchia l'ordine naturale e quello storico, come un contrappunto dell'universo. Così, nella tradizione figurativa, il paesaggio si trapianta nella pittura, la figura umana diventa un termine mirabile di riferimenti plastici - il corpo e i suoi canoni naturali - e, ancor di più, a sfida dei suoi misteri, esige dall'artista (si pensi ai ritratti) un'indispensabile mediazione psicologica. L'architettura è condizionata da imperativi sociali, economici ed estetici, quale espressione di comunità. Motivo costante, l'uomo si tramuta in pietra, bronzo, mosaico, tela, cemento armato. Il linguaggio astratto, nutrito di ritmi, in tessiture che sono poesia o scienza, nella musica, nei brutali slanci o nei viluppi geometrici, resta a

³ Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo - Protagonisti, temi, correnti*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002, pp. 177-178.

servizio del *capriccio* dell'uomo: gioco del suo puro incantarsi o del suo puro patire, svincolato da ogni motivazione. Ma, fra tutte le manifestazioni estetiche nate o da nascere, qual è l'arte dell'uomo, *dall'uomo e per l'uomo*, per l'uomo indissolubilmente legato alla sua specie? Il teatro. Né la creta delle statue, né l'illusione dei colori, né l'artificio delle note. L'uomo è il procedimento del teatro. Più assai che tema o strumento, esso ne è la realtà. L'uomo vi è presente nella sua condizione d'essere vivo: nella dinamica degli atti, nella volubilità dei sentimenti, nell'introduzione e deduzione delle proprie idee. Sostanziale al teatro è la presenza di *questa* vita.⁴

All'affermarsi di questo risvolto teorico dell'arte che si riversa nella vita e viceversa, hanno senz'altro contribuito gli eventi del «secolo breve»⁵, come ad esempio i due conflitti mondiali o le molteplici conquiste in ambito scientifico, filosofico e politico, prime fra tutte la definizione della psicanalisi e il socialismo marxista.

L'evolversi dell'ideologia comunista contribuì a porre in prima linea il dibattito sulla lotta di classe, innescando da una parte, la critica nei confronti del capitalismo borghese e dall'altra, l'affermazione della classe operaia.

Quest'ultima, soprattutto attraverso l'opera di filosofi quali Marx ed Engels, cominciò a prendere coscienza di sé, avviando un percorso di affermazione dei suoi diritti, nell'abito dei nuovi assetti sociali basati sull'attività produttiva e capitalista come dinamica regolatrice dei rapporti tra gli uomini e la storia.

Tali evidenze si imposero su scala globale a seguito della rivoluzione russa del 1917 prima, e con l'affermazione dell'Unione Sovietica dopo, a seguito della guerra civile del 1922, cambiando così la storia dell'uomo e il suo rapporto con i mutamenti sociali.

In tale contesto storico anche le arti e il teatro subirono una profonda influenza, tanto che se si volesse restringere il campo su quelle esperienze che si sono distanziate da una concezione della produzione spettacolare come *fine* ultimo del lavoro scenico, e che invece hanno spinto per l'affermazione di una linea di teatro come *mezzo* deputato a generare processi di trasformazione del reale, dovremmo pensare a quegli artisti che, più o meno espressamente hanno compiuto, attraverso il loro lavoro, un gesto di natura *politica*.

⁴ Ruggero Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1972, pp.3-4.

⁵ Eric Hobsbawm, *Il secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli Editore, Milano, 1995.

Per meglio intendere le implicazioni scaturite dall'assunto che in questa sede si vuole sostenere, e cioè il fatto che il «teatro d'interazione sociale» e quindi il Teatro Carcere, abbiano le loro radici più prossime nel «teatro politico», ci si affiderà alle parole di Massimo Castri, che nel suo volume dal titolo *Per un teatro politico*, del 1973, tenta di ridare dignità ad una stagione fondamentale del teatro moderno e contemporaneo che per svariati motivi, soprattutto in Italia, non era stato compreso appieno, soprattutto in relazione a quelle che sarebbero potute essere le sue implicazioni future.

Si parlerà in queste pagine di «teatro politico»: il termine è duro e ostico, poiché si è caricato attraverso gli anni, le polemiche, le varie distorsioni semplicistiche, trionfalistiche e propagandistiche, di molte grottesche stratificazioni. Ma allora perché usare ancora questo termine così compromesso e terroristico? Non sarebbe meglio ormai impiegare una definizione diversa (dato che non sono le formule che ci mancano)? Mi sembra invece giusto continuare a usare questo termine così corroso dalle ingiurie degli usi e degli abusi, poiché uno dei tentativi che verrà fatto in queste pagine sarà proprio quello di liberarlo da molte e annose incrostazioni. Potrà sembrare in altri momenti che parlando di un possibile teatro politico, si parli in fondo del Teatro semplicemente, di un «teatro nuovo», che vada riscoprendo le sue funzioni specifiche, ed allora ci si potrà domandare perché continuare ad usare questo termine, quando a volte sembra addirittura perdere connotazione, mentre il suo contenuto svanisce in una nebbia indistinta. Ma neanche questo deve trarre in inganno: di fatto la ricerca di un teatro politico ha coinciso con alcuni momenti fondamentali della ricerca di un teatro nuovo in questo secolo, ha assunto in proprio, esaltandole, alcune delle tendenze fondamentali del teatro contemporaneo. Così in certi uomini di teatro la ricerca di un teatro politico è divenuta direttamente la ricerca di un teatro nuovo, ma questo teatro nuovo era un teatro che andava individuando, una propria funzione politica: in Piscator, in Mejerhol'd, in Majakovskij, in Brecht, la ricerca di un teatro nuovo coincideva con la ricerca di un teatro politico. Infine si può dire che il termine «teatro politico» continuiamo ad usarlo proprio perché è affascinante e provocatorio nella sua polivalenza di significati; ma insieme si può anche sciogliere la durezza del termine, dicendo che per «teatro politico» è bene s'intenda ormai quel teatro che vuole partecipare con i propri mezzi specifici al generale sforzo e processo di trasformazione della realtà sociale e quindi, in definitiva, dell'uomo, nella prospettiva di ricostruzione della integrità e totalità dell'uomo, che nella società divisa in classi e basata sullo sfruttamento è andata distrutta: più diffusa e meno ostica definizione, che ho voluto lasciare aperta il più possibile, perché deve servire come strumento per iniziare un lavoro, e non come risultato finale dato a priori rispetto al lavoro stesso.⁶

⁶ Massimo Castri, *Per un teatro politico - Piscator, Brecht, Artaud*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973, p.7-8.

Le parole di Massimo Castri forniscono alcune direttrici importanti, al fine di inquadrare con maggiore senso critico la tesi qui sostenuta per la quale il «teatro d'interazione sociale» e il teatro in carcere, deriverebbero da una certa concezione di «teatro politico», considerato appunto come «quel teatro che vuole partecipare con i propri mezzi specifici al generale sforzo e processo di trasformazione della realtà sociale e quindi, in definitiva, dell'uomo, nella prospettiva di ricostruzione della integrità e totalità dell'uomo, che nella società divisa in classi e basata sullo sfruttamento è andata distrutta».

Come vedremo, l'elemento ideologico e politico retrostante a questa forma di teatro muterà nel corso dei vari periodi storici, in base alle aree geografiche nelle quali questo si è sviluppato, e in base all'uso che gli uomini di teatro ne faranno per il raggiungimento di una loro personale visione della scena, quello che invece del «teatro politico» non cambierà sarà la sua funzione di trasformazione dell'uomo e del tessuto sociale.⁷

Il rapporto tra teatro e società è un rapporto originario, endemico, potremmo dire strutturale del teatro stesso che, nei suoi minimi termini, necessità di un attore agente e di uno spettatore testimone, per essere definito tale.

È proprio su questi due elementi primari del fatto teatrale che, nel corso del Novecento, registi e teorici concentreranno la loro attenzione, avviando quel processo di mutamento che porterà all'affermazione della funzione trasformazionale dell'arte scenica.

Tali mutamenti si sono espressi dunque in primo luogo attraverso una nuova concezione dell'*attore*, inteso non più come semplice mestierante ma come «uomo» e artista, che attraverso un lento e dettagliato lavoro su sé stesso, partendo dalla coscienza del proprio corpo-mente come strumenti di comunicazione, si pone come un *medium* nei confronti di una collettività testimone del suo atto scenico; in secondo

⁷ Sul binomio «individuo/collettività» insiste in un suo articolo Fabrizio Fiaschini, che identifica nel «contesto comunitario» la «matrice fondativa di ogni progetto di teatro sociale, anche quando non si traduce direttamente in un'azione di teatro di comunità». Pur se caratterizzati da un substrato ideologico differente, legato soprattutto al contesto storico nel quale si realizzano, si può affermare che il teatro politico e il teatro sociale hanno una comune matrice, legata appunto alla funzione trasformatrice che intendono mettere in campo attraverso le arti sceniche nei confronti di una comunità. Evidenzia Fiaschini come: «Non ci si riferisce ovviamente alle comunità tradizionali basate sul *munus*, assolute e vincolanti, e neppure alla loro riedizione postmoderna, ma quelle molteplici realtà che vedono nell'ideale comunitario una alternativa alla deriva individualista e all'isolamento relazionale della contemporaneità, a tutti i livelli: interpersonale, sociale, culturale e politico». Fabrizio Fiaschini, *Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», n. 111-112 (2016), p.156.

luogo il *pubblico*, inteso come soggetto con cui condividere un'ideale attraverso un suo coinvolgimento diretto nell'azione spettacolare e nel processo creativo.

In questi termini il concetto di pubblico si dilata, divenendo così espressione del corpo sociale alla quale il teatro può rivolgersi anche in termini didattici, politici e civili, con l'intento di diffondere e stimolare un rapporto dialettico tra la massa e la storia.

Prendendo spunto da teorie e prassi primonovecentesche, alla metà del XX secolo si rafforza una concezione del teatro come micro società, come fenomeno popolare, comunitario, collettivo, che vede nel rapporto tra spettacolo e spettatore una chiave di volta per la riscoperta della sua dimensione originaria nel quale, il rapporto diretto con la *polis*, diviene uno di suoi elementi essenziali.

In tal senso, saranno dunque l'evoluzione con la quale è venuto a declinarsi il ruolo dell'attore e il rapporto tra la scena e il pubblico, inteso come 'corpo sociale', le linee perimetrali all'interno del quale si cercherà di inquadrare il fenomeno del teatro in carcere, visto soprattutto come fenomeno legato a una concezione *politica* del teatro che, ampliando i suoi confini semantici e sintattici, si impone sempre più come evento d'impegno e trasformazione civile.

2. Le avanguardie teatrali tra scena e comunità

Per quel che riguarda la necessità di delineare cronologicamente le radici storiche di quello che a partire dagli inizi degli anni Ottanta sarà il fenomeno del teatro in carcere in Italia, si adatterà come riferimento la periodizzazione relativa allo sviluppo del Nuovo Teatro.

All'interno di questo tracciato, si individueranno i legami e i debiti che questo specifico fenomeno ha con alcune esperienze teatrali sia delle prime avanguardie che del secondo novecento.

Si fa risalire l'inizio del Nuovo Teatro al 1959⁸, anno in cui in Italia, ma soprattutto in Europa e negli Stati Uniti d'America, si assistette al proliferare di eventi che avrebbero cambiato radicalmente le formulazioni teoriche e pratiche dell'arte teatrale.

Questa coincidenza di date è un fatto storico singolare e interessante, così da fare del 1959 l'anno inaugurale del Nuovo teatro, e non solo in Italia. De Marinis colloca, infatti, l'esordio degli artisti del nostro teatro di ricerca nel più ampio panorama internazionale, in cui nello stesso anno si ravvisano segnali del Nuovo teatro un po' ovunque. In Polonia, a Opole, nasce il Teatr Laboratorium, diretto da Jerzy Grotowski; sempre in Polonia, Tadeuz Kantor, che nel 1955 ha fondato il Teatro Cricot 2 a Cracovia, pubblica il suo primo manifesto teorico, *Il teatro informale*; nel gennaio il Living Theatre inaugura a New York il Teatro della Quattordicesima Strada, dove nel giugno dello stesso anno debutta con *The Connection*; nasce la San Francisco Mime Troupe di Ronnie Davis; il pittore Allan Kaprov, all'inizio dell'autunno, presso la Ruben Gallery di New York, presenta il primo *happening*.⁹

Il 1959 è l'anno in cui, sulle scene italiane, debuttarono due spettacoli che influiranno sul contesto produttivo nazionale in modo dirompente, proponendo approcci linguistici tanto inediti quanto provocatori.

Ci si riferisce al primo allestimento di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, realizzato al Teatro Brancaccio di Roma dalla compagnia universitaria Latino-

⁸ Concordano a tale proposito: Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Strumenti Bompiani, Milano, 1987, p.47. Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI), 2010, p.19. Marco De Marinis propone «quattro fasi ben definite nella pur breve storia del nuovo teatro: 1. La fase del *preludio*, ovvero delle *anticipazioni*, non casualmente ambientata in America (1947-59) [...] 2. La fase dell'*avvento* (1959-64) [...] 3. La fase della *consacrazione* (1964-68) [...] 4. La fase della *prima crisi* (1968-70) [...]». Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. p.5.

⁹ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. p.25.

Metronio con la regia di Carlo Quartucci, e alla prima messa in scena del *Caligola* di Albert Camus, realizzato al Teatro delle Arti di Roma da Carmelo Bene con la compagnia de I Liberi e la regia di Alberto Ruggiero.

Entrambi gli spettacoli s'imposero per la loro audacia linguistica, ma soprattutto per il fatto di essere stati prodotti fuori dal contesto ufficiale dei Teatri Stabili che in quegli anni stavano perdendo la loro carica riformista e pluralista.

Ma non c'è dubbio che negli anni Cinquanta la cultura dei teatri stabili pubblici seppe mettere a tema la questione dell'impegno civile, del collegamento permanente con una comunità, il problema di una scena intesa non solo come spazio aleatorio offerto all'esperienza artistica, ma come luogo di convocazione in cui potesse riconoscersi e confrontarsi un'intera realtà cittadina. Il teatro comincia a fare i conti con una comunità di appartenenza, con una idealità comune, fondata sulla storia, su una vocazione collettiva percepita come un *continuum* operante nella memoria e nell'immaginario di un orizzonte urbano circoscritto. Questa acquisizione fu, di certo, il momento più alto raggiunto dall'intelligenza teatrale, all'interno di una tradizione in cui i codici genetici portavano in ben altra direzione rispetto a quella della funzione aggregante del teatro, del suo radicamento, della sua capacità di porsi come coscienza critica dentro il cambiamento. Ma questa stagione fervida di indicazioni culturali e di portati artistici, che originava a Milano dentro e attorno al Piccolo Teatro, fu di breve durata. Essa si obnubilò a mano a mano che veniva a calare quella tensione ideale, che costituiva il nucleo animativo di un gruppo intellettuale ispirato dal senso di pluralismo. Il progetto originario venne poco a poco compromesso dall'emergere di altre ragioni, legate a una concezione politica per cui l'intellettuale doveva essere organico a una strategia complessiva in cui un partito o uno schieramento politico assumevano le istanze culturali, e quelle teatrali in particolare, come funzionali a un progetto di trasformazione della società: il teatro che divide, di cui parlava Brecht, diventava espressione di una politica in cui un partito, secondo l'ispirazione gramsciana, assumeva il compito di nuovo Principe.¹⁰

Anche se alla fine degli anni Cinquanta gli spettacoli prodotti dai circuiti ufficiali, basati sui dettami della «regia critica»¹¹, rappresentavano ancora le proposte di punta dei cartelloni degli Stabili italiani, registi come Squarzina, Strehler, Visconti, per citarne solo alcuni, dovettero prendere atto di una drastica diminuzione d'affluenza del pubblico, fenomeno che per svariate ragioni stava mettendo in crisi tutto il settore.

Oltre a questo, il teatro ufficiale fu costretto a confrontarsi con nuove forme spettacolari provenienti anche dall'estero, che basavano la loro ricerca su un

¹⁰ Sisto Della Palma, *La scena dei mutamenti*, Ed. Vita e Pensiero, Milano, 2001, p. 192.

¹¹ Claudio Meldolesi, *Sulla regia critica in Italia*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, Il Mulino, Bologna, 1986, p.283.

linguaggio destrutturato, comunitario, rivoluzionario, attingendo materiale creativo anche da altri campi artistici come quelli musicali, letterari e figurativi con le quali, le arti della scena, in quel periodo cominciavano a contaminarsi.¹²

¹² «Venire a parlare adesso del fenomeno del nuovo teatro in Italia significa innanzitutto cercare di rendere conto di un tentativo, in gran parte abortito, di rinnovamento radicale della scena nel nostro paese; un tentativo che, se non riuscì appunto a sostituire un nuovo modo produttivo e una nuova cultura professionale a quelli allora (e, in parte, ancora oggi) dominanti del teatro di regia, riuscì però a fare emergere un certo numero di personalità artistiche di indubbio rilievo e a gettare le premesse per i grandi estremismi e le grandi avventure degli anni settanta (anche questi rivelatisi per lo più effimeri); un tentativo che, per prima cosa, servì a rimettere in movimento le cose in un mondo asfittico e stagnante come quello del teatro italiano tra la fine degli anni cinquanta e gli inizi del decennio successivo. In effetti sul finire degli anni cinquanta (quando emergono i primi fermenti avanguardistici, per esempio con la “bruciante” apparizione di Bene-Caligola), la situazione del nostro teatro di cultura era tale da indurre non pochi operatori e osservatori a un fondato pessimismo. Da un lato, sul piano artistico, si assiste al lento esaurirsi della generazione di intellettuali e di artisti che aveva (ri)fondato la regia in Italia nel dopoguerra (Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, Gianfranco De Bosio, ecc.) e che oramai da tempo insediati alla guida dei Teatri Stabili (un esaurirsi, beninteso, della sua spinta come movimento teatrale di rinnovamento collettivo non certo come prove dei singoli - che permangono spesso di grande rilievo).» in Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. pp. 151-152.

2.1 La prima tournée italiana del Living Theatre.

Se il 1959 viene comunemente considerato come momento l'anno in cui si afferma su scala globale il fenomeno del Nuovo Teatro, per quel che concerne lo specifico campo di studio oggetto di questa ricerca, è un altro l'anno che s'impone alla nostra attenzione e cioè il 1961.

Ai fini della nostra trattazione quell'anno risulta essere importante in quanto la comunità teatrale italiana ebbe, per la prima volta, la possibilità di entrare in contatto con il teatro del Living Theatre che faceva tappa in Italia, nel quadro della tournée europea che li avrebbe visti passare anche in Francia e Germania.¹³

Precisamente il 13 e 14 giugno del 1961, la compagnia americana portò in scena gli spettacoli *The Connection*, di Jack Gelber e *Many Lovers*, di William Carlos Williams, al Teatro Parioli di Roma, grazie all'interessamento del Teatro Club diretto da Anna d'Arbeloff.

Così riporta l'evento il critico Ruggero Jacobbi, in un articolo apparso sul numero di luglio della rivista «Sipario»:

[...] In platea i primi abiti di *tropical* dell'anno e le ultime stole si guardavano perplessi: lo smarrimento s'era stabilito fra noi. Fischiare o abbandonarsi. Cinque minuti dopo, eravamo tutti stregati. Fu quello il momento critico di *The Connection*; il momento in cui ogni spettatore romano del Teatro Club dovette vincere sé stesso, buttare a mare le proprie abitudini, per consegnarsi, mani e piedi legati, ai giovani attori del Living Theatre. Da principio si era mormorato: Actors' Studio, metodo Stanislavskij, naturalismo, fotografia. Ora non si fiatava più. Nulla è più contagioso della vita. Ed essa compare così di rado sul palcoscenico in Italia: paese ove si oscilla pendolarmente tra una reverenza accademica agli scrittori e il farneticante mito della regia. Forse solo Eduardo ci ha dato qualche volta questo *choc*. Ora sappiamo ch'era una profezia: perché il tempo dell'attore è venuto.¹⁴

Risulta chiaro dalle parole di Jacobbi come il debutto del Living sulle scene italiane sia stato uno *choc*, tanto per il pubblico che per la critica presente in sala: ma per quali motivi tale *choc* fu sentito in maniera così destabilizzante?

¹³ Roma, Teatro Parioli (*The Connection* e *Many Lovers*); Torino, Teatro Carignano (*The Connection*); Milano, Piccolo Teatro (*The Connection* e *Many Lovers*).

¹⁴ Ruggero Jacobbi, *L'altra faccia della luna*, in «Sipario», n. 183, luglio, 1961, pp.18-19.

In cosa consisteva lo sforzo con il quale il pubblico dovette «vincere sé stesso, buttare a mare le proprie abitudini, per consegnarsi, mani e piedi legati, ai giovani attori del Living Theatre»?

Al di là di un semplice naturalismo, di una semplice riproduzione della realtà sul palcoscenico, il pubblico si era trovato in presenza della «vita», di un attore che interpretava la propria parte con tale dimestichezza da essere capace di trasmetterla in tutte le sue implicazioni, un attore nuovo per le scene italiane dell'epoca.

Il Living Theatre, attraverso il reale, riusciva a trasmettere qualcos'altro, qualcosa di poetico, di talmente incisivo da trasformare la drammaticità di un gruppo di musicisti jazz, tossicomani e in attesa del *pusher*, in qualcosa di universale come l'attesa di *Godot* da parte di Vladimiro e Estragone nella *pièce* beckettiana.

I fatti erano talmente uguali ai fatti che diventavano uguali alla loro ipotesi assoluta. C'è un punto dove il naturalismo diventa realismo, e il realismo si fa trascendentale. Cecov lo sapeva; e i ragazzi del Living Theatre, in mancanza di un Cecov, trovavano quel punto da soli. Che importava (che importava ad essi?) il misero giuoco fra autore e produttore, gli interventi della platea, tutta questa paccottiglia di esteriore pirandellismo? Quando i due fotografi accendevano le loro lampade sulle facce sbiancate del gruppo di drogati che agonizzava in palcoscenico, non soltanto essi, ma noi, tutti reagivamo con fastidio; e, per la forza di quella loro reazione (disturbati com'erano nell'assolutezza della loro realtà) gli attori manifestavano anche la nostra ripugnanza estetica agli ultimi artifici. O forse costui lo sapeva, e aveva previsto anche questo? Una bella provocazione. Dicono che aspettassero Godot. Ma no, aspettavano proprio "il contatto".¹⁵

La platea rimase quindi colpita proprio da questa commistione tra arte e vita che il Living Theatre aveva portato in scena grazie al testo di Gelber.

Il «fastidio» di cui parla Jacobbi e dal quale il pubblico fu colto in platea, non era dovuto solo al tema d'attualità suburbana di cui il testo parlava, ma principalmente a quella «provocazione» con cui l'attore giocava col pubblico, coinvolgendolo senza fargli capire distintamente il limite tra uno stile recitativo basato sull'aderenza alla parte e un altro basato sullo «straniamento» brechtiano, in un gioco di artifici e di rimandi così simili alla vita, da superarla.

¹⁵ *Ibidem.*

È con il secondo spettacolo, *Many Lovers*, presentato a Roma dal Living, che Jacobbi coglie la possibilità per approfondire la funzione di questo inedito attore svelandone le origini «epiche» della sua recitazione:

Anche qui mi interessano gli attori: quello che riescono a fare, di sé stessi e di noi. Ma, stavolta, sono in scena Judith Malina e Julian Beck in persona: i due inventori del Living Theatre, consunti fino all'osso dal misticismo ingenuo del teatro. I quali si rivelano - anche loro - sostanzialmente attori. E che attori. Allora si capisce che un "teatro vivente" non è altro che un teatro cementato dalla misteriosa consistenza della recitazione. La quale può, come sempre abbiamo pensato, servire un testo; ma può anche, di là da un testo, indicare onestamente il senso di un mondo, le vie del comportamento. [...] Ma dicevamo, *Many Lovers*. Quando Judith Malina (do un esempio per tutti, e il più alto) annuncia, stirando e bevendo, la vita del suo personaggio e insieme la sua critica, la sua caricatura, anche la funzione intellettuale dell'attore è raggiunta, è dimostrata. Quindi i ragazzi - e i loro due più anziani maestri - sono pronti anche a recitare Brecht.¹⁶

Jacobbi, al termine della sua recensione, tira le fila di un'esperienza che aveva ben inteso essere profetica, soprattutto in relazione alle influenze che il teatro italiano del futuro ne avrebbe tratto. E così conclude:

Ecco, dunque, sconfitti anche gli esperti. In *The Connection* la vita era così vita che diventava dimensione, giudizio. Ma in *Many Lovers* lo scherzo era così scherzo, l'intelligenza così intelligenza, che diventava vita. Tra questi due poli si muove quell'angoscia, o quella gioia, che è l'arte del recitare. Chi fa professione d'attore dovrebbe ribellarsi ferocemente contro il Teatro Club che ci ha portato il Living Theatre; o, se può, umilmente ringraziarlo. Perché grazie ad esso abbiamo veduto l'altra faccia della luna; e non è detto che quest'altra, visibile nel nostro meridiano, non sia bella, non sia necessaria; ma certo d'ora in poi, possiamo vivere in un salutare sgomento.¹⁷

Ecco allora che, nel 1961, cominciava a svelarsi anche in Italia «l'altra faccia della luna». Prima delle date romane del Living Theatre, un certo modo di concepire il teatro era rimasto nascosto nell'oscurità ed ora stava, venendo alla luce.

Più che una Compagnia comunemente intesa quello del Living era un progetto di vita, una scossa tellurica che portava con sé non solo nuove categorie di senso, inedite per il teatro italiano dell'epoca, ma che permise agli operatori di aprire lo

¹⁶ *Ivi*, p.20.

¹⁷ *Ibidem*.

sguardo all'evolversi di possibili teatri del futuro, tra i quali quelli che negli anni Novanta verranno definiti «Teatri delle Diversità».

Per intendere appieno lo *choc* che il Living Theatre provocò nel contesto teatrale italiano, risulta utile ripercorrere brevemente i suoi esordi, che come vedremo, contengono già tutti gli elementi che lo renderanno una delle formazioni teatrali più attive in ambito politico e di lotta per i diritti umani.

Fondato il 26 aprile del 1948 dall'attrice Judith Malina e dall'artista visivo e poeta Julian Back, il Living Theatre si impone fin da subito come uno dei gruppi di punta del movimento teatrale radicale americano, che si evolverà negli Stati Uniti a partire dai primi anni Sessanta.

I due fondatori del Living si formano in quel crogiuolo artistico rappresentato dal *Black Mountain College*, diretto da John Cage e nel quale, già dal 1952, cominciarono ad essere esibite le prime «azioni concrete», spettacoli *sui generis* all'interno dei quali svariate arti si fondevano in modo interdisciplinare, senza rapporti gerarchici, e che avevano come unico principio regolatore quello dell'improvvisazione e dell'interconnessione aleatoria.

A queste azioni performative, inedite per l'epoca anche in America, partecipavano artisti di diverse discipline: da musicisti come John Cage, ad artisti visivi come Allan Kaprov o Robert Raushenberg, a coreografi come Merce Cunningham.

Per quanto riguarda invece il Living Theatre, le influenze degli artisti di cui stiamo parlando sono forse meno evidenti, ma non per questo di minore importanza. Anche a voler trascurare la formazione artistico-visiva di Julian Back, uno dei due fondatori del Living (il quale esordisce negli anni quaranta come pittore di ispirazione surrealista, espone nel 1945 alla galleria Guggenheim di New York e successivamente viene influenzato dall'*action painting* e dal suo corifeo Jackson Pollock, che conosce di persona), non è però possibile dimenticare l'importanza che ha per lui, e per Judith Malina, l'incontro e la collaborazione, lungo tutti gli anni cinquanta, con John Cage, le cui idee sul caso e sulla composizione "indeterminata" influenzano fortemente - come vedremo - il lavoro del Living Theatre in direzione dell'improvvisazione, verso la fine di quel decennio. Quanto a Cunningham, anch'egli in quegli anni è in stretti rapporti con i coniugi Back (Julian e Judith si sono conosciuti nel 1943 e sposati nel 1948), per i quali cura, fra l'altro, la coreografia di uno spettacolo nel 1955 (*The Young Disciple* di Paul Goodman). Infine, sarà forse più di una semplice curiosità ricordare come quella Mary Caroline Richards che nell'*happening ante litteram* di Cage declama dei versi, appollaiata sulla scala a pioli, è la stessa che, nell'estate del 1958, porterà ai due leader del Living il manoscritto ancora inedito della sua

traduzione inglese di un libro un po' folle uscito in Francia venti anni prima: *Le théâtre et son double* di Antonin Artaud.¹⁸

Come vedremo, *Il teatro e il suo doppio*, pubblicato in Francia nel 1938 per le edizioni Gallimard, rappresentò per i coniugi Beck una fondamentale fonte d'ispirazione, all'interno del quale, nel corso del tempo, scoprirono spunti e conferme in merito alla visione di un teatro nuovo e necessario, che presto venne caratterizzato, da una poetica legata all'azione politica e rivoluzionaria.

Non è un caso se Judith Marlia, dal 1945 al 1947, aveva frequentato il *Drama Workshop* di Erwin Piscator, il regista tedesco che con Bertolt Brecht fu uno dei maggiori teorici del teatro politico e totale.

Della pedagogia di Piscator e del *Drama Workshop*, Judith Malina, intervistata da Cristina Valenti, ricorda due insegnamenti profondi, quelli che l'accompagneranno per tutta la sua carriera con il Living Theatre:

La prima cosa che più mi preme dire è che da Piscator ho imparato due cose. E queste due cose hanno informato tutto il lavoro del Living Theater e tutto il mio lavoro nel teatro. La prima: il teatro totale. Piscator credeva in una forma di teatro che, in periodi differenti della sua vita, ha dichiarato teatro epico e/o teatro totale e/o teatro oggettivo. Il concetto di teatro totale, in realtà, aveva per lui un significato più limitato di quello che io gli ho attribuito in seguito. Per lui significava l'uso di macchine, piattaforme girevoli, palchi ruotanti, film, diapositive, musica, cambiamenti dello spazio scenico e della relazione fra pubblico e attori... oggi lavorerebbe col laser per intenderci. È stata una lezione molto importante per me, che io ho interpretato nel senso che il teatro può farsi nelle strade, nelle fabbriche, negli ospedali, e che ho usato come breccia per rompere la distinzione fra ciò che è teatro e ciò che non lo è. Sono questioni che ho continuato a pormi tutta la vita e sulle quali lavoriamo anche nei nostri ultimi spettacoli: come portare il teatro negli spazi pubblici e come coinvolgere gli spettatori in modo sempre più profondo. E nel teatro di Piscator ho fatto per la prima volta Pirandello, che pure ha molto a che fare col teatro totale. Il concetto di teatro totale ha molte implicazioni, tutte riconducibili al principio dell'*espansione* del fatto teatrale, in qualunque modo lo si concepisca e qualunque delle sue componenti si intenda privilegiare. [...] Piscator credeva che il teatro dovesse essere un forum: ce ne parlava nel suo corso di *Theatre Research*. Il suo ideale era uno spettacolo in cui un'attrice salisse sul palco e i membri del pubblico potessero dire: «Un momento, stop! Quanto hai pagato la giacca che hai addosso?». E l'attrice: «Be', il personaggio che interpreto vorrebbe apparire

¹⁸ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. p.14

ricco, ma in realtà non lo è. Ha comprato questa giacca in un negozio di pellicce di seconda mano per duecento dollari, ma la indossa come se valesse duemila dollari.»¹⁹

Le parole della Malina ci mettono subito di fronte a un primo elemento fondamentale per il nostro discorso e cioè: «l'*espansione* del fatto teatrale». Questa dilatazione dei confini, sia ideali che materiali del teatro, verrà messa in atto dal gruppo americano sia in termini di abolizione della 'quarta parete' sia in una dinamica che li porterà ad uscire dai teatri per riversarsi «nelle strade, nelle fabbriche, negli ospedali». Ma l'*espansione* più estrema che Judith Malina riuscirà a realizzare con il suo teatro, partendo dagli insegnamenti di Piscator, sarà un'*espansione* dell'arte che sconfinerà nel campo della vita, e viceversa.

Non a caso, il principio di poetica espresso nel nome dell'ensemble è appunto: Teatro Vivente, Teatro Vivo, Teatro Vita.

Questo sconfinamento tra «arte e vita», che abbiamo riscontrato chiaramente nelle parole di Ruggero Jacobbi, è un elemento che caratterizzerà il lavoro di molti registi del secondo Novecento che, con diverse declinazioni, hanno ampliato i confini fenomenici del teatro, riscoprendone funzioni quali l'etica, lo scambio interculturale, la coscienza civile e la spiritualità.

Il Living Theatre doveva «rompere la distinzione fra ciò che è teatro e ciò che non lo è» e Judith Malina sapeva che l'unico modo per abbattere la distanza tra l'arte e la vita, era lo sviluppo di una coscienza critica dell'attore, attraverso la pratica del «teatro epico», all'interno di una compagnia intesa come una comunità, che patendo dal suo interno avrebbe potuto coinvolgere prima il pubblico e poi tutta la società.

Il contatto diretto col pubblico, la sua partecipazione, un uso politico dello spazio, una recitazione epica, un attore libero dall'ego e dal narcisismo, capace di coltivare valori solidi e profondi, un attore capace di interrogarsi sul mondo che lo circonda ed essere in grado di indirizzare con chiarezza le proprie domande al pubblico, che grazie alla dinamica spettacolare, sarà chiamato ad agire, condividendo con tutto l'*ensemble* la ricerca di una possibile risposta.

La seconda cosa che ho imparato da Piscator è l'*impegno* dell'attore. Piscator lo ripeteva sempre: se un attore non ha qualcosa da dire, non deve salire sul palcoscenico e pretendere che la gente stia a guardarlo. Se tutto quello che ha da dire è: «Non sono incantevole? Sentite che bella voce...

¹⁹ Cristina Valenti, *Storia del Living Theater - Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI), 2017, pp. 59-60.

Guardate come mi muovo...», questo non è altro che uno stupido contesto di frivolezza e superficialità che consiste nell'esibirsi per essere affascinanti, per piacere. [...] Per Piscator un attore non impegnato era un controsenso rispetto alla pienezza di verità del teatro. Questo non significa che per essere autentico un attore non debba mai interpretare Adolf Hitler, ad esempio, o che debba interpretare sempre Antigone e mai Creonte, ma significa che qualunque ruolo interpreti deve avere una visione complessiva di cosa quel ruolo rappresenti, di cosa rappresenti per lui nell'interpretarlo e di cosa significhino per lui le azioni di Antigone o quelle di Creonte. E ogni attore, ogni macchinista, ogni tecnico luci, ogni scenografo, ogni costumista deve avere un punto di vista complessivo e integrato. Questo è il significato di ensemble: che tutti sono uniti nel significato dello spettacolo, che lo condividono e sono in grado di darne lo stesso senso. Ma non è possibile dare alcun senso se non si possiede un punto di vista, se ciascuno, da parte sua, non ha qualcosa da dire.²⁰

Arriviamo così al secondo importante insegnamento che la Malina ha ricevuto da Erwin Piscator durante la sua formazione al *Drama Workshop* di New York e cioè: l'*impegno*.

L'attore del Living deve essere un attore impegnato. Sia chiaro, non intellettualmente *engagé*, ma impegnato nel superamento di sé a favore della collettività che nel caso del Living, è rappresentata in prima istanza dall'*ensemble* artistico e dalla sua vita in comune.

In una breve intervista ai coniugi Beck, apparsa sempre nel 1961 sul numero di luglio della rivista «Sipario», Silvana Ottieri sottolinea così l'importanza della compagnia in quanto comunità, elemento che caratterizza il gruppo fin dagli esordi:

Amanti del teatro, amici degli artisti, Judith Malina e Julian Beck erano ossessionati dalla quantità di attori di talento in cerca di lavoro, sprecați da un'organizzazione teatrale che in America forma le compagnie a scopi commerciali e poi ripete mesi e anni una commedia di successo, precludendo a chi è fuori la possibilità di lavorare, di esprimersi, o lasciando, a commedia finita, gli stessi attori che hanno lavorato, come svuotati, disseccati da un personaggio ripetuto meccanicamente troppo tempo. È interessante notare che l'idea del loro teatro sia nata anche da questa solidarietà, da questo delicato problema espressivo, più che da personali ambizioni intellettuali. Naturalmente non avevano soldi, rifiutavano le preoccupazioni commerciali, soli in un'America di lotta, di povertà, d'ostruzionismo. È il loro tempo eroico: Judith Malina ripete spesso: «È stato duro, duro»; tempo a cui sono affezionati e di cui è rimasto il macerato ottimismo che li anima.²¹

²⁰ *Ivi*, p.60.

²¹ Silvana Ottieri, *Colazione con Judith Malina*, in «Sipario», n. 183, luglio 1961, p. 21.

Dal testo citato, ci si rende conto che le tensioni dalle quali ha preso vita il Living Theatre, così come altri gruppi del Nuovo Teatro, partono da una concezione trasversale dei metodi di produzione, metodi non edonistici, che rendono la povertà una risorsa e che puntano su un attore vivo e allenato, che non ripete meccanicamente la propria parte, metodi basati sulla solidarietà del gruppo, sull'uguaglianza, sulla diversità culturale e sul disagio, che diviene terreno fertile nel quale coltivare la propria creatività.

Il disagio alla quale il Living Theatre doveva reagire, non era dovuto solo al fatto di essere in penuria economica o di dover recitare nel proprio appartamento al 789 di West End Avenue - almeno fino al 2 dicembre del 1951, quando aprirono il loro primo piccolo teatro, lo *Cherry Lane* - il disagio per il Living Theatre, doveva essere una condizione dell'anima, doveva far parte di quell'*impegno* appreso da Piscator, con la quale un attore parla delle cose che vive e vive le cose di cui parla.

Robert Edmond James disse loro: "Restate poveri. L'unico modo per fare grande il teatro è non avere mezzi". Gli attori della compagnia, con spirito di missionari, si adoperano per fare di tutto sulla scena e spesso non prendono un soldo. Per questo lavorano tutti insieme ed essi riescono a fare dal niente grandissimi attori, che sono destinati a perdere. Sono ormai 37 a New York, in un vero teatro di 162 posti nella sesta Avenue. In Italia ne hanno portati 27. Una tenera predilezione per i negri trapela dalle loro parole e 7 negri nerissimi e bellissimi mangiano infatti immobili al tavolo vicino al loro.²²

Come avremo modo di evidenziare nel corso della ricerca, si percepisce già nelle parole con le quali la Ottieri parla del Living, un eco delle parole usate dai registi impegnati in carcere per esprimere i tratti salienti del loro lavoro al fianco dei detenuti.

La possibilità di estrarre poesia dal niente, la povertà di mezzi, una comunità di missionari che sembra anticipare l'«attore santo» di grotowskiana memoria, l'interculturalità basata sullo scambio di conoscenze e di pratiche, in cui è possibile ravvisare anticipatamente l'avventura africana del Centro Internazionale di Creazione Teatrale, fondato nel 1970 a Parigi da Peter Brook, tutti questi erano gli ideali che componevano l'universo creativo del Living Theatre, un teatro utopico fuori dai circuiti commerciali, un teatro capace di stimolare un cambiamento del reale.

²² *Ibidem.*

I coniugi Beck ebbero spesso a che fare con il carcere in quanto, le loro azioni performative, per il loro carattere politico e anarchico furono spesso oggetto di repressione da parte del governo americano, che cercò con tutti i mezzi di ostacolare l'evoluzione e la diffusione del loro teatro.

Già a 17 anni Julian Beck si professava comunista e successivamente, dopo l'incontro con Judith, e dopo aver conosciuto la rivista anarchica *Why?* e l'opera di William Godwin e di Pierre-Joseph Proudhon, dal comunismo passarono a interessarsi al pensiero anarchico.

Ma fu sotto l'influenza di Paul Goodman, scrittore e attivista della sinistra americana, che i coniugi Beck entrarono nei circoli anarchici di New York.

Probabilmente è stato Paul Goodman ad aver influito più profondamente su di noi, sulle nostre scelte politiche e sulla nostra presa di coscienza rispetto al significato del voto e della delega. Paul aveva un'eloquenza straordinaria ed era un grande pensatore, molto interessato agli aspetti pragmatici dell'anarchismo, ai modi concreti di operare all'interno della struttura esistente per crearne una nuova. Anche Jackson Mac Low è stato molto importante per noi. Frequentava il Resintence Group, un piccolissimo gruppo anarchico in cui entrammo anche noi. Era composto per la maggior parte di *anziani* che avevano fatto la Guerra Civile spagnola e avevano creato a New York un piccolo centro culturale dove si riunivano per discutere, leggere la pubblicistica anarchica spagnola e giocare a carte. Tutte le settimane una persona diversa parlava di qualche tema e noi facemmo il nostro primo intervento pubblico dal titolo «La rivoluzione contro il denaro». Avevamo letto un articolo di un francese, doveva essere Armand, che parlava della società senza denaro e ci sembrò che prospettasse una rivoluzione assolutamente logica. Si trattava di abolire il denaro come mezzo di transazione e di sostituirlo con un sistema basato sullo scambio. Questo avrebbe disarmato lo Stato, che fonda il suo potere su due cose: l'esercito e il denaro. L'esercito c'è perché c'è il denaro, e vorrei proprio vedere chi farebbe il soldato volontariamente se non ci fosse il denaro.²³

L'utopia di un teatro politico capace di influire sulla la società attraverso un rapporto diretto col pubblico, era già alla base di tutta l'esperienza del Living Theatre.

Tutto questo avveniva parallelamente alla decisione di creare il Living Theatre. Cominciava così, per noi, un lungo viaggio di ricerca dentro le possibilità rivoluzionarie, che ha condizionato profondamente la scelta dei nostri spettacoli, ciascuno dei quali doveva contribuire, dal nostro

²³ Cristina Valenti, *Storia del Living Theater - Conversazioni con Judith Malina*, cit. pp. 90-91.

punto di vista, al concetto di una società libera - e per società libera non intendo certo una società del libero mercato, ma una società di persone libere.²⁴

L'affermazione della libertà individuale e le manifestazioni pacifiste, organizzate dai *War Resister* e dai *Catholic Worker*, alla quale Judith Malina e Julian Beck partecipavano, portarono per la prima volta, nel 1955, all'arresto Judith Malina da parte della polizia di New York.

All'interno della *Women's House of Detention*, una delle carceri femminili più sovraffollate della città, Judith ebbe modo di provare su sé stessa la sensazione derivante dalla privazione della libertà ed ebbe la possibilità di toccare con mano le problematiche che affliggevano le detenute più umili, tossicodipendenti e prostitute ristrette in carcere anche per futili motivi e il più delle volte lasciate allo sbando, in condizioni penitenziarie non sempre adeguate.

Così noi fummo gettate là con centinaia di tossicodipendenti e prostitute e poche altre criminali - che avevano rapinato banche oppure ucciso i mariti che le picchiavano o i magnaccia o i clienti che le maltrattavano, oppure che avevano ucciso o rubato per procurarsi i soldi per la droga. Ma generalmente erano solo semplici prostitute innocenti e innocenti tossicodipendenti, e dico questo assolutamente senza ironia: persone realmente innocenti, vittima di un sistema nel quale si trovavano ad occupare gli strati più bassi. Tuttavia era un posto duro, non credere fossero facili e dolci quando dico che avevano una certa cruda bellezza. [...] E questa popolazione carceraria mi ha spinto a nutrire una speranza concreta nelle possibilità dell'anarchismo. Quando si toccano questi argomenti ci si sente sempre chiedere: «Cosa avresti intenzione di fare con le persone cattive?». Il fatto è che non lo sono: non lo erano neanche quelle che stavano scontando crimini orrendi [...].²⁵

Quel che la Malina stava apprendendo in carcere era profondamente legato al «confitto tra individuo e società», conflitto che rappresenterà la base di molti spettacoli del Living. Ed è su questo incontro/scontro tra individuo e società che Judith Malina si sofferma, attribuendo alla filosofia anarchica e al teatro un ruolo pacificatore, il patto che il pubblico, il gruppo e l'individuo potevano contrarre per riconquistare la loro libertà.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ivi*, p. 94.

E la questione fondamentale dell'anarchismo è come sia possibile per l'individuo essere totalmente libero e totalmente responsabile nei confronti della società. Come sia possibile cioè dire: «Io appartengo a me e sono interamente responsabile di me stesso», cosa fondamentale vera, e dire anche: «Io appartengo a tutti voi e sono totalmente responsabile di tutti voi». È un conflitto questo? O piuttosto è nella nostra natura appartenere completamente, totalmente a noi stessi ed appartenere completamente, totalmente gli uni agli altri? Io penso che siamo nati e moriamo come individui, e tutti siamo nati e moriamo come membri di un gruppo sociale, questo è un fatto. Esiste perciò un patto duplice: si tratta di realtà parallele e non conflittuali. Certo il conflitto nasce, ovviamente, nel momento in cui qualsiasi individuo ricerca la propria libertà e al tempo stesso vuol essere parte del mondo in modo responsabile. [...] Credo che il problema dovrebbe essere ricondotto molto chiaramente a una riflessione globale sull'essere umano, e gli anarchici sono molto consapevoli di questo, così come lo sono gli artisti di teatro, perché nel teatro ci saranno sempre un individuo, un gruppo di persone e una massa di spettatori - si tratti di venti persone in un minuscolo teatro o si tratti delle centinaia di persone con cui noi ci confrontiamo quando facciamo teatro in strada. Cioè c'è il pubblico, c'è il gruppo, c'è l'individuo.

Nel 1955, in quella sua prima esperienza da detenuta, Judith Malina ebbe la possibilità di assistere a uno spettacolo di teatro in carcere.²⁶

Dal racconto che la regista del Living fa di quella esperienza, scaturisce una importante visione dell'attore detenuto, che proprio a causa della sua «*contrainte*»²⁷, data dal suo stato di detenzione, riesce a manifestare sé stesso con maggiore intensità, portando in scena un'energia e una motivazione che da un lato, prescindono dal suo

²⁶ È interessante notare come già nel 1955, negli Stati Uniti, fosse usuale coinvolgere i detenuti come attori in attività teatrali articolate. Tale dato pone sotto una diversa luce anche l'esperienza di Rick Cluchey nella prigione di *San Quentin* che, pur restando l'esperienza più longeva e che ha avuto modo di diffondersi anche fuori dal contesto carcerario, è stata resa possibile da una sensibilità specifica delle amministrazioni penitenziarie americane, che consideravano il teatro come mezzo di espressione e rieducazione della popolazione detenuta. Cito a tal proposito: «Nei tuoi diari racconti di uno spettacolo allestito dalle detenute, *Travel in New York*, Viaggio dentro New York, uno spettacolo che definisci «miracoloso», dove la finzione teatrale accoglieva la violenza impudica e selvaggia della condizione carceraria e, reciprocamente, la realtà della reclusione, le dinamiche feroci dei ruoli e delle loro implicazioni potevano rivelarsi nel travestimento e nella metafora. Leggo: «La maggior parte dei numeri era molto sexy. Le ragazze travestite da ragazzi esasperavano nella rappresentazione le implicazioni dei loro ruoli e le spettatrici fischiavano la loro approvazione. Se una ragazza si dimenava, tutte applaudivano. Si creò un clima di profonda sensualità e di nervosismo crescente. Lo show produsse eccitazione. La sensualità della danza, le ragazze scatenate, la musica, il sentimento, tutto contribuiva ad alimentare sentimenti ribelli [...] La violenza della sessualità censurata si era scatenata [...]». Un teatro capace di dare corpo, con impatto dal vivo, a quello che la realtà rimuove o nasconde. [...]» *Ivi*, p. 100.

²⁷ Maria Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, Editori Laterza, Bari, 1997. Il principio della *contrainte* nel quadro dell'attività pedagogica di Jacques Copeau può contribuire a una maggiore comprensione delle dinamiche espressive dell'attore in stato di detenzione. L'analisi dell'attore in stato di detenzione potrebbe rappresentare un fertile campo d'indagine, soprattutto analizzando lo sviluppo dei suoi processi espressivi in relazione alle pratiche attoriali del primo e del secondo Novecento.

stato di preparazione tecnico espressiva e dall'altro, rispondono esattamente a quel principio di recitazione poetica e iperrealista che abbiamo ritrovato nelle parole di Ruggero Jacobbi, spettatore nel 1961 di *The Connection*, e *Many Lovers*.

Partendo dall'esperienza di *Travel in New York*, messo in scena dalle detenute della *Women's House of Detention* di New York, la Malina traccia le linee sulle quali il Living Theatre baserà il suo ideale d'attore:

Quando qualcuno si unisce al Living Theatre noi cerchiamo di capirne il talento teatrale non giudicando tanto la sua preparazione tecnica, quanto piuttosto la sua capacità di sentire profondamente quello che dice, di esprimere con autenticità la sua condizione reale. Le donne del carcere, che avevano tanti motivi per cui urlare, la cui vita intera era un tale dramma, una tale tragedia, hanno fatto esplodere nel loro musical una carica di passione straordinaria. Artaud ha parlato molto di questo, Brecht non altrettanto, non di meno l'aspetto brechtiano è venuto fuori nella scelta dell'argomento. *Travel in New York* parlava di quello che a loro non era permesso fare. Le ragazze del carcere erano segregate in un edificio dal quale non potevano uscire. E andare fino all'angolo e mangiare un gelato è, in un certo senso, quello che ti manca di più in carcere - a parte la persona che ami, se ne hai una, ma questo era un punto dolente per loro, perché vivevano situazioni terribili al riguardo. Fecero una scena su Harlem, una sugli spagnoli, una su Chinatown, una sulla metropolitana, e la realizzarono con numeri di canzoni popolari e danze etniche. Ma il modo in cui riuscirono ad esprimere questo desiderio di viaggiare, anche solo nella loro città, di poter attraversare la strada, di far visita a un amico a *downtown*, di andare in metropolitana, si trasformò in un grido di libertà. Non importava se avevano delle belle voci o no, se erano delle brave danzatrici o meno, perché ci mettevano dentro tutta la passione della loro verità personale, e io credo che questo sia il massimo che un artista possa fare.²⁸

La citazione è ricca d'implicazioni per quel che riguarda la funzione generativa dell'attore detenuto, il suo processo di avvicinamento al testo, la caratterizzazione del personaggio, ma lasciamo per ora il Living Theatre e la breve esperienza di prigionia di Judith Malina, per avvicinarci al contesto italiano.

Da questo punto di vista, ci si interrogherà su un doppio fronte: da un lato, cecheremo di capire se alla stessa altezza cronologica delle date romane del Living, nel 1961, in Italia ci fosse una qualche forma spettacolare che, recependo le tensioni artistiche dell'epoca, stava compiendo un percorso di avvicinamento del teatro a temi e ambienti più prossimi alla la società e all'attualità, dall'altro, si cercherà di

²⁸ Cristina Valenti, *Storia del Living Theater - Conversazioni con Judith Malina*, cit. pp. 100-101.

comprendere il percorso tracciato nel nostro paese dal «teatro politico», soprattutto di matrice brechtiana, con l'intento di isolare il processo che negli anni Settanta e Ottanta ha visto l'affermazione dei «gruppi di base» che, a nostro avviso, hanno rappresentato il contesto generativo dalla quale hanno preso le fila le prime esperienze di teatro in carcere.

2.2 Il Teatro Cronaca come forma di rinnovamento drammaturgico.

Nel paragrafo precedente, molto spazio è stato dedicato ad un inquadramento storico della situazione politica e sociale dell'Italia dal dopoguerra a oggi, rapportando la situazione interna al paese e l'evoluzione legislativa penitenziaria ai mutamenti epocali di respiro europeo e globale.

Al medesimo contesto storico bisogna riferirsi se si vuole inquadrare l'evoluzione della comunità teatrale italiana che, come abbiamo accennato, alla fine degli anni Cinquanta era impegnata a discutere della crisi degli stabili, della penuria di pubblico e dell'assetto, promosso principalmente dal Piccolo Teatro di Milano, con cui si voleva imporre una visione di teatro come «servizio pubblico», in linea con le tendenze europee di stampo francese, soprattutto se si pensa al rapporto che lo stabile milanese ebbe con il *Théâtre National Populaire* di Jean Vilar.

Dalle cronache dell'epoca si evince non solo la crisi economica del sistema teatrale, ma anche una crisi di natura creativa, di cui molti critici e operatori si lamentavano in termini di mancanza di nuovi testi drammaturgici e di nuovi approcci registici.

Come vedremo, molti dei protagonisti del teatro dell'epoca accusano il teatro ufficiale di aver perso il proprio rapporto col pubblico e con le comunità, imputando questa situazione ai cambiamenti sociali che l'Italia stava vivendo:

[...] sul piano economico, la crisi è rivelata senza mezzi termini dalla realtà impietosa delle cifre; queste parlano di una caduta verticale nella vendita dei biglietti (che, dal 1950 al 1960, si dimezzano addirittura), di un aumento del 100% del loro prezzo nello stesso decennio, di una concentrazione della metà del consumo nazionale a Roma e a Milano, com'era già stato prima degli anni cinquanta. Questi gravi arretramenti materiali, dovuti almeno in parte alla politica di accentramento e di normalizzazione condotta dai registi degli Stabili da un certo momento in poi (politica che aveva portato, fra l'altro, al "taglio" di esperienze estreme, e non in linea, quali il cabaret intellettuale e la rivista "da camera" dei Gobbi, da un lato, e il "teatro di massa" di Marcello Sartarelli, dall'altro), producono, come contraccolpo, il progressivo prevalere, all'interno del nostro teatro non commerciale, nei funzionari e nei responsabili del settore, di logiche economicistiche, tendenti a mettere al primo posto i problemi dell'organizzazione e della promozione del *consumo* e a relegare sempre più ai margini della considerazione teatrale le questioni più propriamente artistico-culturali agitate da registi, autori e attori.²⁹

²⁹ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. p.152.

Già nell'articolo di Ruggero Jacobbi, citato in merito alle repliche romane del Living Theatre, si percepisce esplicitamente che il pubblico italiano non fosse avvezzo alle novità e come ricorda De Marinis, le esperienze più avanguardistiche in Italia erano state sacrificate nel drastico tentativo di salvare dalla crisi economica in atto le programmazioni degli Stabili.

Questo non vuol dire che agli inizi degli anni Sessanta non vi fossero in Italia forme spettacolari innovative, ma come avremo modo di dimostrare, siamo ancora lontani da quel territorio in cui il teatro si avvicina alla vita, divenendo mezzo attivo di dialogo e trasformazione sociale.

Nel 1959, prima della diffusione in Italia del teatro e della vita irregolare di Jean Genet³⁰, Giorgio Porro, sul numero di aprile della rivista «Sipario», scrive una recensione dal titolo *Dal carcere alle scene*, che illustra il musical *Fings Ain't Wot They Used T'be*³¹, del drammaturgo londinese Frank Norman, visto dal critico in un teatro di Londra.

Lo spettacolo si ambienta all'interno di un povero locale nei sobborghi del quartiere di Soho, frequentato da prostitute, ladruncoli e poliziotti corrotti e Giorgio Porro, scrivendo la recensione dello spettacolo, coglie l'occasione per fare un parallelo tra l'opera di Norman e la sua vita privata, passata per il più del tempo in carcere:

Per la stesura di questo suo lavoro ambientato nei bassifondi del quartiere di Soho, l'autore, Frank Norman, ha potuto attingere a piene mani da una messe di conoscenze e di esperienze dirette in materia che senza dubbio pochi suoi colleghi drammaturghi possono vantare. Come già ebbe modo di far sapere in una sua opera precedente, *Bang To Right*, il Norman è una vecchia conoscenza delle carceri di sua Maestà. A varie riprese vi ha infatti trascorso una cospicua parte dei suoi ventott'anni: "facciamo voti, per il suo buon conto - e anche per il nostro di spettatori - ha scritto un critico - che Frank Norman abbia finalmente trovato come scrittore una occupazione che impegni e soddisfi appieno il suo talento". Che Frank Norman riesca a divenire, come predicono i suoi entusiasti, un Damon Runyon inglese, può essere una affermazione prematura, se non azzardata; tuttavia, se il suo passato burrascoso non si può considerare, a voler fare i difficili, il terreno più ortodosso per avvicinarsi al teatro, esso è servito a procurargli delle esperienze che, anche se discutibili, sono pur sempre un trampolino di lancio nella vita.³²

³⁰ Nel 1959 viene pubblicato in Italia, per le Edizioni Mondadori (Milano) il romanzo *Diario di un ladro*, con la traduzione di Felice Dessi.

³¹ *I tempi non sono più quelli di una volta*.

³² Giorgio Porro, *Dal carcere alle scene*, in «Sipario», n. 156, aprile 1959, p. 7.

Porro, prendendo le dovute distanze e con un pizzico d'ironia, tratta l'argomento in modo decisamente progressista per l'epoca, arrivando a lodare il fatto che lo scrittore, avendo vissuto in prima persona l'ambiente degradato e avendo conosciuto realmente personaggi simili a quelli raccontati nel musical *Fings Ain't Wot They Used T'be*, sia riuscito a ottenere un risultato drammaturgico ricco di autenticità e verità, tanto da trasformare la permanenza nelle prigioni londinesi in un trampolino di lancio per la sua vita professionale.

Al di là della semplice aneddotica, un discorso più articolato va fatto in merito a una nuova leva di artisti che, nell'Italia degli anni Sessanta, si stavano impegnando nella ricerca di un teatro più autentico, basato su una maggiore vicinanza ai fatti della vita, nel quadro di un rinnovamento del repertorio drammaturgico nazionale e del rapporto col pubblico.

Questa forma spettacolare, avanguardistica per l'epoca, è il «Teatro Cronaca».

Ad un primo sguardo si potrebbe pensare di essere in presenza di un modello simile alla tradizionale *tranche de vie* di stampo naturalista, ma come avremo modo di scoprire analizzando gli scritti dell'epoca, il dato di cronaca non era concepito come semplice registrazione scientifica del reale, ma doveva rappresentare il punto di partenza per dar vita in scena a una vera e propria operazione estetica.

A tale forma di teatro viene dedicato un *dossier* sul numero di febbraio del 1961 della rivista «Sipario», all'interno del quale importanti critici, studiosi e uomini di teatro, delineano i tratti salienti di questa nuova tendenza.

La domanda alla base del *dossier*, posta dalla redazione della rivista agli uomini di teatro coinvolti, era: «Quali motivi secondo lei sono all'origine di queste scelte? Pensa lei che da questi esperimenti possa nascere un repertorio nuovo o crede piuttosto che a un teatro 'attuale', che agiti i problemi nostri, si debba giungere per altre vie?»³³

L'inchiesta prende spunto dal debutto di spettacoli come *Sacco e Vanzetti*, scritto da Mino Toli e Luciano Vincenzoni e andato in scena al Teatro Parioli di Roma il 27 dicembre del 1960 con l'allestimento della Compagnia degli Attori Associati per la regia di Giancarlo Sgrabia, e *Le ultime Lettere da Stalingrado*, in una riduzione scenica di Marisa Mantovani e Giorgio Bandini.

Questo documento ci permette di comprendere da un lato, le linee d'indirizzo sulle quali stava procedendo il rinnovamento drammaturgico del teatro italiano e

³³ Un'inchiesta sul Teatro-Cronaca, in «Sipario», n. 178, febbraio 1961, p. 12.

dall'altro, come l'introduzione dell'elemento «cronachistico» rappresenti in Italia un primo punto di reale congiunzione tra la scena e la vita quotidiana.

Già nelle prime righe dell'inchiesta risulta chiaro che il «Teatro Cronaca» era considerato un nuovo genere, in rottura con gli stilemi linguistici del teatro ufficiale:

Un teatro di cronaca ha ragione di esistere soltanto quale risultato di contaminazioni culturali, e se ha come obiettivo l'eliminazione di elementi strutturali e altrettanto convenzionali del teatro tradizionale. Spettacoli con una tensione drammatica interrotta e ricostruita a ritmo diseguale; con un finale didascalico e ironico, non patetico o risolutorio; rappresentazioni che diano all'attore la facoltà di esprimersi con gesti, con canti, con danze, senza prevenzioni; e che facciano a meno di ricostruzioni scenografiche, di ambientazioni pseudo riconoscibili veristicamente o culturalmente approssimative.³⁴

È sintomatico notare che ad aprire la serie di contributi contenuti nel *dossier* sia proprio il critico drammatico de «L'Avanti!» Giuseppe Bartolucci che, negli anni a venire, sarà uno dei maggiori teorici della «scrittura scenica» e un fervente sostenitore del Nuovo Teatro italiano.

Il «Teatro Cronaca» si pone quindi come un teatro di rottura, che ha come «obiettivo l'eliminazione di elementi strutturali e altrettanto convenzionali del teatro di tradizione».

Per far questo però deve rispondere a specifici requisiti di discontinuità del flusso narrativo, di problematicità nel porre finali aperti e non risolutivi.

Ma per Bartolucci è la libertà che questa forma di teatro pone a servizio dell'attore, l'elemento in cui si intravede il suo maggiore grado d'innovazione.

L'espressione mimico gestuale a discapito della parola, l'uso di canti, di danze, il superamento di uno spazio scenico definito in termini semantici, rappresentano i tratti tipici di tutto il Nuovo Teatro, ma soprattutto di quel «teatro politico» che vuole uscire dai teatri per entrare nel reticolo della vita vissuta.

Bartolucci continua tracciando alcune coordinate di riferimento che, secondo lui, hanno influito su questa forma di teatro:

[...] Direi che Brecht e Beckett (più Ionesco e Adamov) abbiano influito assai: siano anzi riconoscibili negli esperimenti migliori, più esatti, e con una prospettiva di lavoro. Giovani attori con un pizzico di talento, dati di cronaca filtrati da un linguaggio assurdo, riflessioni realistiche

³⁴ Giuseppe Bartolucci, in *Un'inchiesta sul Teatro-Cronaca*, cit, p. 12.

in chiave epica, elementi di grottesco mescolati ad elementi d'eleganza con un'intonazione barocca, rivendicazioni sociali in chiave lirica satireggiante, e via di seguito. Di solito queste manifestazioni irregolari di teatro vengono considerate "minori", una specie di artigianato stravagante della scena italiana. Ma corrodono vecchie abitudini, assalgono pregiudizi antichi, soprattutto entrano a poco a poco nella mentalità degli spettatori. Non vorrei tuttavia dare credito con queste mie righe a un teatro di cronaca istintivo e mimeticamente letterario; mi pare che sia stato già sufficiente il parziale insuccesso del neorealismo letterario, appunto istintivamente di cronaca. Qui invece si vuole insistere su una nozione "totale" di teatro, e su alcuni frammenti di rinnovamento della scena, anche allo stato embrionale [...].³⁵

Dunque i due poli di riferimento indicati da Bartolucci, le coordinate all'interno delle quali si colloca il «Teatro Cronaca», si pongono agli antipodi dell'offerta drammaturgica di quel periodo.

Da un lato Bertolt Brecht, con il suo idealismo marxista, il suo approccio didattico e politico, un teatro volto al coinvolgimento critico del pubblico, e dall'altro Samuel Beckett, con i suoi ambienti rarefatti e indeterministici, la sua drammaturgia del nulla e del fallimento.

Effettivamente, nello spazio che intercorre tra l'opera di Brecht e quella di Beckett, risulta possibile inserire svariate proposte stilistiche ed è tra questi due poli che il critico de «L'Avanti!», indica il terreno sul quale sarà possibile coltivare il rinnovamento della scena italiana.

Questo rinnovamento per Bartolucci deve proporre un teatro «totale», sia dal punto di vista linguistico che nel senso di quel «teatro totale» a cui si riferiva Judith Malina parlando del suo apprendistato registico con Erwin Piscator.

Bartolucci conclude il suo contributo indicando in registi come Giancarlo Cobelli, attori come Paolo Poli e spazi teatrali alternativi come *La Borsa di Arlecchino* di Genova, le leve del futuro teatro italiano.

Oltre a Giuseppe Bartolucci, l'inchiesta su «Sipario» presenta contributi di Nicola Chiaromonte, critico de «Il Mondo», Diego Fabbri, commediografo, Alessandro Fersen, regista, Arnaldo Frattelli, scrittore e critico di «Paese Sera», Vittorio Gasman, attore, Luciano Lucignani, regista, Giulio Pacuvio, regista, Vito Pandolfi, regista, Roberto Rebora, critico di «Sipario», Renzo Tian, critico de «Il Messaggero» e Giulio Trevisani, critico de «L'Unità».

³⁵ *Ibidem.*

Gli altri intervistati risultano essere più cauti di Bartolucci nell'affermare che il «Teatro Cronaca» possa divenire un vero fenomeno di rinnovamento delle scene italiane, ponendo così l'accento su un possibile rischio linguistico che un teatro rivolto alla cronaca e alla realtà, poteva celare.

C'è concordanza nel pensare che per essere valida, questa nuova forma di drammaturgia, avrebbe dovuto trasfigurare simbolicamente il dato di cronaca, in modo da coinvolgere il pubblico in termini soprattutto «poetici» e non solo «giornalistici».

Ripercorriamo quindi brevemente alcuni passi dei vari interventi, in cui si evince chiaramente tale posizione. Nicola Chiaromonte nel suo intervento afferma che:

[...] Un teatro di cronaca, o d'attualità, è sempre meglio di un teatro "spiritualista", o falsamente psicologico o, "di costume". C'è tuttavia un pericolo, ed è che, portando sulla scena un fatto "reale", ci si creda esentati dall'essenziale, ossia dal giudizio, ritenendolo in qualche modo implicito nella rappresentazione del fatto medesimo, così com'è documentato dalla cronaca. Questa è una soluzione facile e giornalistica che non soddisfa né come teatro né come attualità. Insomma, deve essere attuale non solo il fatto, ma le ragioni per cui lo si mette in scena; e le ragioni hanno da essere svolte esplicitamente sulla scena in forma drammatica, non appiccate dal di fuori con l'alto parlante.³⁶

Di seguito, Alessandro Farsen, afferma che per lui dovrebbe essere il cinema, più che il teatro, l'arte adeguata a spettacolarizzare il dato di cronaca, ponendo così l'attenzione sul processo di traduzione e di trasfigurazione che la realtà deve subire per divenire «simbolo di più essenziali accadimenti interiori» e quindi teatro:

[...] Una tale tendenza comporta, d'altronde, il pericolo imminente di una confusione delle lingue fra teatro ed altre forme spettacolari, forse più tecnicamente adatte a tradurre in spettacolo la cronaca. Esiste un'attualità della cronaca ed un'attualità della cultura: il loro ritmo è diverso, diverso il timbro, diversa la profondità psicologica in cui si situano. La cronaca può diventare teatro, cioè fatto di cultura, solo in quanto appaia sintomo o simbolo di più essenziali accadimenti interiori. Essa invece al vero teatro si contrappone, ove non operi quest'ardua trasfigurazione.³⁷

Farsen pone quindi alla ribalta un nodo critico che accompagnerà e sarà cruciale nel dibattito e nelle scelte intraprese dagli esponenti del Nuovo Teatro, quello relativo alla diffusione del cinema e della televisione come linguaggi diversi e

³⁶ Nicola Chiaromonte, in *Un'inchiesta sul Teatro-Cronaca*, cit, p. 13.

³⁷ Alessandro Farsen, *Ivi*.

antagonisti del teatro - «un'attualità della cronaca ed un'attualità della cultura» - mezzi di comunicazione di massa capaci, in poco tempo, di far passare in secondo piano lo spettacolo dal vivo come possibile scelta culturale a disposizione del pubblico dell'epoca.

[...] I ritmi della vita privata vengono così radicalmente trasformati, i lavoratori ottengono la settimana corta e, quindi, nasce anche il tempo libero, che si può impiegare nei week-end fuori città. Inoltre, nel 1954 iniziarono le trasmissioni televisive programmate dalla Rai: nelle case private la televisione comincia ad affiancarsi alla radio e ben presto si rivela uno strumento di socializzazione, di indirizzo del consumo, di trasformazione dei gusti, di diffusione della lingua. Nel 1959 la televisione comincia a proporre nelle ore serali la programmazione delle grandi produzioni di prosa e, contemporaneamente, si verifica un potenziamento dell'industria cinematografica. Sul piano politico, si assiste alla disintegrazione delle certezze della sinistra. «Il predominio del realismo e dell'uso dell'impegno intellettuale da parte del PCI entrarono in crisi nel '56 con il declino dello stalinismo e con i fatti d'Ungheria: mentre il PCI fu abbandonato da molti intellettuali, si avviò in tutta la cultura di sinistra una riflessione più critica ed aperta, in un confronto tumultuoso con le forme della cultura borghese e con le tendenze non ufficiali del marxismo». L'entrata in crisi dell'ideologia marxista, dell'estetica realista e dell'impostazione storicistica potevano in maniera estremamente problematica la questione dell'impegno politico. [...]³⁸

Il costo elevato dei biglietti per assistere agli spettacoli teatrali, l'assenza di teatri nelle periferie urbane, il mancato rinnovamento della drammaturgia e dei codici registici, avevano fatto allontanare il pubblico dalle sale, facendogli preferire la televisione o il cinema.

Vittorio Gassman, proprio in virtù del confronto che il teatro doveva per forza di cose subire con gli altri media, insiste sulla possibilità di subordinare la forma «estetica» a favore di qualcosa di più grande, di un significato vivo dello spettacolo, mettendo così l'accento su una funzione utilitaristica e sociale di questo teatro che per Gassman, deve essere al servizio di uno «scopo», così da influire sulla vita quotidiana del pubblico che vi assiste:

Cronaca, storia, romanzo, poesia, va tutto bene, purché chi la elabora sia, in qualche maniera, un artista, sia pur piccolo, un poeta, anche modesto, un sociologo, un politico, insomma qualcuno che se ne serva per uno scopo e che quello scopo lo raggiunga. Nessuno dice che questo scopo

³⁸ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. pp.182-183.

deve essere soprattutto e soltanto “estetico”, l’importante è che ci sia e che il pubblico lo avverta. *The Crucible*³⁹ di Miller è un dramma tratto da un fatto di cronaca, ma l’autore dietro ai processi alle streghe di Salem mostrava ai suoi concittadini determinati effetti del fanatismo che, proprio nell’epoca in cui egli scriveva, stavano trascinandolo il popolo americano, appunto, indietro di un paio di secoli. Brecht ha scritto un *Galileo* e aveva iniziato un dramma su Einstein, ma certo non aveva come obiettivo, sia nell’ultimo che nell’altro caso, delle “biografie”. Il problema è tutto qui. Di positivo c’è il fatto che gli attori italiani e i registi italiani vadano in cerca di qualcosa che li soddisfi più di quanto non faccia la produzione teatrale contemporanea, che nella maggioranza (le eccezioni le conosciamo tutti, è inutile starle a ricordare qui) non ha nessuno scopo, né nobile, né volgare.⁴⁰

È interessante, nell’intervento di Gassman, il riferimento a *The Crucible* di Arthur Miller, come esempio di teatro che, avendo uno «scopo», riesce a parlare al pubblico della vita presente. Riferendosi a Brecht, Gassman afferma che mettere in scena qualcosa di vero non equivale a voler seguire una fredda scrittura «biografica».

Questo ci riporta alle parole di Judith Malina, e al suo racconto, a Cristina Valenti, dell’esperienza da spettatrice dello spettacolo *Travel in New York*, realizzato dalle detenute del *Women’s House of Detention*.

La Malina racconta come le detenute, per recitare, usassero le loro pulsioni, i loro desideri e il loro *back ground* personale e biografico, ma non per riportarlo realisticamente in scena ma per trasfigurarli attraverso lo spettacolo, con evidenti ricadute in termini di allentamento delle tensioni e benessere psicofisico.

Nel corso della ricerca avremo modo di approfondire il ruolo della «biografia» nell’ambito del teatro in carcere, sia per quel che riguarda la scrittura di testi, che per un’analisi più capillare di meccanismi sottesi al processo creativo dell’attore detenuto.

Sull’importanza dello «scopo» nel «Teatro Cronaca», insiste Luciano Lucignani⁴¹, che afferma:

A mio avviso non esiste alcun limite alla possibilità di creare spettacoli teatrali con materiale diverso da quello normalmente preparato per la scena, cioè drammi, commedie, farse, tragedie, ecc. [...] A priori non c’è da sollevare obiezione alcuna, è il risultato quello che va giudicato. Se l’autore o gli autori si sono limitati a “trasferire” quel materiale sulla scena, senza “farlo parlare”, cioè senza ricavarne qualche cosa che solo essi hanno visto, e che quel materiale quindi, “rivela”

³⁹ Arthur Miller, *Il Crogiuolo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964.

⁴⁰ Vittorio Gassman, in *Un’inchiesta sul Teatro-Cronaca*, cit. p. 14.

⁴¹ Critico teatrale de «L’Unità». Nel 1952 fu il primo a mettere in scena un testo di Brecht in Italia, *Madre coraggio e i suoi figli*.

per la prima volta, la fatica è completamente inutile. E si badi che io non reclamo che l'adattamento sia "teatro", cioè non chiedo che quel materiale muti abito; quanto teatro abbiamo visto, che pur essendo certamente teatro era tuttavia inutile e inespressivo? Mi basta solo che l'operazione sia giustificata, che dallo spettacolo esca un dubbio, s'intraveda un'ipotesi, si vada, insomma, più a fondo nell'esame e nella conoscenza di quella realtà, che la cronaca, come un romanzo, una poesia, un diario o un carteggio, più o meno superficialmente riflettono sempre. Che la tecnica sia rozza, che il taglio delle scene non sia teatrale, che i personaggi siano compiuti o anche soltanto accennati, la cosa ha importanza minima, non sostanziale, se quella giustificazione c'è stata. Altrimenti, era meglio lasciare tutto come stava.⁴²

Come Gassman, Lucignani pone l'accento sul fatto che un certo evento di cronaca, un tema d'attualità, debba essere tradotto sulla scena da un vero artista, un poeta, un drammaturgo capace di «farlo parlare» al pubblico.

Ma se lo spettacolo deve parlare al pubblico allora deve avere una *giustificazione* profonda, per la quale si può arrivare a sacrificare anche la qualità del prodotto finale.

Per Lucignani, il principio di *giustificazione* deve essere la base di partenza per qualsiasi produzione teatrale, l'unica condizione possibile per renderla autentica, necessaria, viva, 'parlante', nel fatidico incontro con il pubblico.

Perfino la qualità scenica può essere posta in secondo piano, se rapportata alla necessità di perseguire il principio di *giustificazione*.

La povertà, la penuria di mezzi come risorsa creativa, una «rozza» tecnica compositiva, potevano essere sopperite da una profonda *giustificazione* sia delle tematiche proposte, che della recitazione degli attori.

Per concludere l'analisi del dossier sul «Teatro Cronaca», risalente al 1961, citeremo i contributi del regista Vito Pandolfi, del critico de «Il Messaggero», Renzo Tian, e del critico de «L'Unità» Giulio Trevisani che completano quello che a nostro avviso risulta essere un momento del teatro italiano, a cavallo tra l'esaurirsi della regia critica e l'approssimarsi del Nuovo Teatro, poco considerato e che rappresenta invece una delle linee generative di quel «teatro di base» che a partire dagli anni Ottanta, porterà le proprie attività teatrali fuori dai teatri e all'interno delle istituzioni totali.

Riferendosi a un suo saggio del 1946 dal titolo *Classico e moderno, nazionale e internazionale*, Vito Pandolfi inserisce ancor di più il dibattito in un'ottica storiografica, fornendo ulteriori indizi sulle radici politiche del «Teatro Cronaca»:

⁴² Luciano Lucignani, in *Un'inchiesta sul Teatro-Cronaca*, cit, p. 14.

[...] Fin dal 1946, in un mio saggio che non a caso aveva come titolo “Classico e moderno, nazionale e internazionale” sostenevo la necessità che il nostro teatro si interessasse prevalentemente di questioni nazionali e attuali. [...] I tre movimenti più interessanti di questo secolo - il Mejer'chold Teatr, la Piscatorbüne, il Federal Theater - sono partiti appunto da questi princìpi. Ma in quel cupo decennio che è seguito, il nostro teatro ha preferito imboccare la strada delle protezioni governative e delle direttive dall'alto. Era inevitabile che ci si accorgesse di venir cacciati in un vicolo cieco. Si scoprirono in quel tempo i teatri stabili, le riesumazioni e la cultura, da parte di chi aveva della cultura e del teatro una concezione da scuola media. [...] Mi sembra però legittimo affermare che la strada di una produzione drammatica legata all'attualità sia in questo momento tra le più feconde e le più utili. Mi auguro che gli Attori Associati di Roma e il Teatro Cronaca di Milano non solo persistano nei loro propositi nonostante le ostilità e le incomprensioni che incontreranno, ma che affrontino argomenti sempre più scottanti e attuali, così che il teatro contribuisca ai dibattiti di una convivenza sociale, quindi a quelle affermazioni di verità che costruiscono l'indispensabile premessa a un progresso civile.⁴³

Il fatto che Pandolfi citi il teatro di Erwin Piscator, non è cosa trascurabile, in quanto ci fa capire come il rinnovamento del teatro italiano stava prendendo le fila da una rinnovata lettura politica del lavoro di padri fondatori, come appunto Piscator, Brecht o Mejer'chold. Il «Teatro Cronaca», per superare la fase sperimentale e avanguardistica, sarebbe dovuto diventare un teatro d'arte, poetico, ma allo stesso tempo critico politico e a contatto con le esigenze del pubblico.

Non bisogna dimenticare che proprio Vito Pandolfi, nel 1961, diede alle stampe un importante saggio dal titolo *Regia e registi nel teatro moderno*⁴⁴ nel quale dedicò un'ampia parte all'analisi del lavoro scenico di Bertolt Brecht, divenendo così uno dei suoi maggiori promotori.

Per Pandolfi, il dibattito sulla nuova drammaturgia e sui nuovi linguaggi scenici, cominciò ad imporsi fra i critici e gli addetti ai lavori nel momento in cui i teatri stabili, adeguando la loro gestione alla politica del sovvenzionamento pubblico e alle «protezioni governative», cominciarono a perdere forza propulsiva, sia in ambito artistico, sia in merito alle politiche culturali con le quali avevano cercato di coinvolgere i territori di propria competenza.

⁴³ Vito Pandolfi, in *Un'inchiesta sul Teatro-Cronaca*, cit, pp.15-33.

⁴⁴ Vito Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Cappelli Editore, Bologna, 1961.

È per questo che Pandolfi promuove a pieno titolo un avvicinamento del teatro all'attualità, convinto che attraverso questo tipo di sperimentazioni lo spettacolo possa tornare a essere un momento di «convivenza sociale» e di «progresso civile».

Gli ultimi due estratti dagli interventi di Renzo Tian e Giulio Trevisani, ci offrono la possibilità di comprendere i timori e le speranze che all'epoca si nutrivano nei confronti del «Teatro Cronaca».

Al di là delle produzioni realizzate, il «Teatro Cronaca» si delineava come un fenomeno ancora informe e immaturo, soprattutto per quel che concerne le sue implicazioni sociali e politiche, che lo facevano percepire come ancora lontano contenutisticamente e stilisticamente da esperienze storiche di riferimento, come la *Volksbühne* tedesca, o il lavoro di registi come Piscator e Brecht, ai quali molti degli intervistati si ispiravano per cercare di delinearne i tratti salienti:

L'aiuto che il teatro sta chiedendo alla cronaca del nostro tempo è la riprova del bisogno che lo spettatore moderno avverte di un teatro che affondi le sue radici nella società, nell'epoca in cui vive, e non si rifugi nelle formule dell'evasione e del passatempo. Ma è un aiuto per dir così, accidentale e temporaneo. Dal criterio della diretta ispirazione della cronaca difficilmente potrà nascere tutto un nuovo repertorio. I pericoli del ricorso alla pura cronaca sono evidenti: non può esserci teatro dove non ci sia una trasposizione, una filtratura, una decantazione. Senza parlare che non è nemmeno esatto parlare di "pura cronaca". A rigore, la pura cronaca non esiste. Anche un teatro che parta di un fatto di cronaca implica una scelta precisa, una interpretazione, una visione prospettica. È un teatro che rischia non tanto di essere parziale (la parzialità può essere necessaria) quanto di assumere un carattere strumentale, di veicolo usato per determinati fini. [...]⁴⁵

Tian con il suo intervento solleva un annoso problema nei confronti del «Teatro Cronaca», e cioè quello relativo al fatto che questo nuovo teatro possa divenire uno strumento di propaganda politica, usato da qualche «linea di partito» come mezzo atto a diffondere contenuti preconfezionati, così da influire non solo sul gusto e sull'intelletto del pubblico ma, in modo molto più radicale, sulle sue scelte politiche e sociali.

Lo stesso timore è espresso da Giulio Trevisani che però afferma la necessità di dover creare una tradizione autoctona di teatro politico che, in linea con la tradizione

⁴⁵ Renzo Tian, in *Un'inchiesta sul Teatro-Cronaca*, cit, p.33.

«epica» del teatro tedesco e sovietico, fosse in grado di esprimere il contesto sociale in maniera poetica, nobile e fruttuosa.

[...] Non credo al “teatro politico” se manca [...] chi sostituisca alla propaganda la poesia. Credo, invece, al poeta anonimo o illustre, che faccia opera di politica secondo la più nobile accezione del termine: credo, cioè, al dramma sacro, alle cantate popolari, a Dante, a Majakowski, a Brecht. Battersi, quindi, con i propri mezzi e con le proprie forze, per un teatro vivo e contemporaneo, mettere in opera ogni tentativo perché la poesia nasca dalla realtà sociale, è opera nobile e fruttuosa. Non sarà inutile, a questo scopo, considerare quale influenza abbiano avuto sul teatro moderno di ogni paese l’espressionismo tedesco e il teatro politico di Piscator: e quanta parte la nascita di Brecht sia legata ad essi. [...]⁴⁶

Il «Teatro Cronaca» si pone dunque in Italia come la prima espressione di un teatro che vede, nell’utilizzo di temi sociali e d’attualità, uno spunto di rinnovamento drammaturgico e registico e un possibile mezzo per saldare un nuovo e più autentico rapporto col pubblico.

Per capire l’evoluzione che il «Teatro Cronaca» ebbe nel tempo, ci vengono in aiuto le parole di Ruggero Jacobbi che, in un suo volumetto del 1972, ben undici anni dopo l’inchiesta apparsa sulle pagine della rivista «Scenario», traccia un consuntivo di questa esperienza:

Tutto sommato, il teatro-cronaca può prendere le proporzioni di un «processo al presente» anche in un modo svincolato dalla ideologia in senso stretto. Questo pochissimi hanno inteso, tanto è vero che per ora il teatro-cronaca resta molte volte un *collage* di elementi naturalistici dove l’unico dato adesivo e composito finisce per essere una quasi Linea di Partito; cosa estremamente negativa sia per la necessaria «verità» della cronaca che per la creatività del drammaturgo. Il quale drammaturgo, lo voglia o no, finisce sempre per offrirsi quale poeta. È il suo destino primario, l’unica traccia insita fisicamente nel gesto stesso dello scrivere. Siamo sempre nello spazio che Eschilo dischiuse nei *Persiani*, facendo coincidere evocazione epica e giudizio morale autorizzato dalla Polis. Ma il teatro-cronaca serve a non rendere astratto questo spazio; a ricordarci le motivazioni economiche e militari; a ricordarci che la storia non è solo storia della cultura, o lo è soltanto in seconda istanza. E proprio alla storicità mira, in fondo, il miglior teatro-cronaca. Ecco: partire dalla cronaca per identificarsi - attraverso la parola - con la storia, mi sembra un compito degno di un teatrante contemporaneo. All’ultimo confine dell’assenza e del surreale anche la poesia trova questa dimensione inevitabile, come accadde a Tristan Tzara nel suo capolavoro *La fuite*, scritto nei giorni dell’invasione nazista della Francia. Ma non della

⁴⁶ Giulio Trevisani, in *Un’inchiesta sul Teatro-Cronaca*, cit, p.33.

poesia libera o pura volevo parlare, bensì di questa faticosa assunzione di dati materiali ai fini di un teatro esemplare, di rottura e di *choc*. Ebbene, anche questo lavoro apparentemente umile e prosaico non avverrà concretamente se non nel regno della parola. Questo *unicum*, questa sola cosa insostituibile, senza la quale il teatro sarebbe mero gesto, ossia cifra del nulla.⁴⁷

Il «Teatro Cronaca» quindi, dopo undici anni dal suo debutto sulle scene nazionali, nel 1972 non si è ancora del tutto esaurito come fenomeno spettacolare.

Questo è dimostrato dal fatto che una penna attenta, come quella del critico dell'«Avanti!», dedicò nel suo libro un resoconto consuntivo in cui venivano esposte alcune delle caratteristiche che portarono questa forma di teatro dalla sua dimensione di indeterminatezza iniziale, con la quale era stato recepito nel *dossier* del 1961 sulle pagine della rivista «Sipario», alla cristallizzazione di alcuni canoni specifici, che affermandosi col tempo riuscirono a far divenire il «Teatro Cronaca» un vero e proprio genere che, seppur minore, venne riconosciuto e accettato nel panorama del teatro italiano del Secondo Novecento.

Con l'acume che lo caratterizzava, Jacobbi afferma quindi che «il teatro-cronaca può prendere le proporzioni di un «processo al presente» anche in un modo svincolato dalla ideologia in senso stretto.» in quanto, nelle sue forme più alte, quel tipo di proposta basata sull'attualità sviluppò, in senso drammaturgico e scenico, un profondo legame dialettico con la «storicità».

Tale assioma per Jacobbi dovrebbe riguardare anche la poesia più astratta e visionaria quando questa, basandosi sulla forza evocatrice delle parole, e non volendo risultare solo un mero esercizio di stile, preserva e afferma con forza il legame necessario che unisce l'arte, al flusso ispiratore della vita reale.

⁴⁷ Ruggero Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Edizioni La Nuova Italia, Firenze, 1972, pp.28-29.

2.3 *L'occasione mancata del teatro politico in Italia: il caso Brecht.*

Jacobbi nel suo scritto del 1974, dedicato al teatro di ieri e di domani, più che alla parola in quanto testo drammatico in generale, sembra voler nobilitare una certa tipologia di scrittura teatrale che, seguendo una specifica tradizione, avrebbe dovuto conservare un legame privilegiato con la storia e la società.

Questa linea, alla quale Jacobbi voleva riallacciarsi prendendo spunto dall'esperienza «Teatro Cronaca», era quella del teatro brechtiano che in Italia, a partire dal 1964, era andata scemando, dando vita a quello che venne definito il periodo di «sazietà brechtiana»⁴⁸ sulla quale si soffermò il dibattito critico dell'epoca.

È noto che in Italia l'opera di Bertolt Brecht non venne accolta subito per le sue istanze politiche e didattiche e neanche per le sue teorie legate a una nuova concezione dell'attore e della scena.

Un primo adattamento dell'*L'Opera da tre soldi* venne messo in scena da Anton Giulio Bragaglia nel 1930, con il titolo *Veglia dei lestofanti*⁴⁹.

L'opera fu presentata al pubblico del tutto privata della sua polemica politica in quanto, la censura di regime gestita da Galeazzo Ciano, non avrebbe mai permesso il debutto del testo originale.

Dopo tredici anni Vito Pandolfi, nel 1943, ripropose l'opera al pubblico, in un contesto sociale e con una motivazione personale completamente diversi da quelli che mossero la regia di Bragaglia.

Proprio il contenuto politico espresso da Brecht e Weill era invece ciò che doveva aver interessato Pandolfi, che si trovò però a operare in un ben diverso contesto: Bragaglia una decina di anni prima aveva potuto rassicurare Galeazzo Ciano della serietà della sua impresa, e chiedere direttamente alla Segreteria del Duce agevolazioni per la tournée. Nel 1943 le maglie della censura fascista erano molto più strette, e l'asse Roma Berlino impediva di far diretto riferimento a uno degli scrittori sulla lista del Reichstag. Mettere in scena il testo di Brecht non sarebbe stato possibile; ma Pandolfi seppe inventare il modo per tradurre liberamente in termini teatrali quello che per lui era il *senso* fondamentale dell'opera.⁵⁰

⁴⁸ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. p.54.

⁴⁹ Raffaella Di Tizio, *L'Opera da quattro soldi di Vito Pandolfi*, in «Teatro e Storia», n. 37 (2016), p. 253.

⁵⁰ *Ivi*, p. 254.

Il teatro di Bertolt Brecht fece il suo ingresso ufficiale al cospetto del grande pubblico italiano solo nel 1956, sempre grazie alla messa in scena dell'*L'Opera da tre soldi*, prodotta dal Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Giorgio Strehler.

E' anche noto come da quel momento, nel nostro paese, la produzione del regista tedesco sia stata associata quasi esclusivamente al nome di Strehler, dal momento che il Piccolo Teatro, grazie al lavoro spregiudicato di Polo Grassi e l'accondiscendenza di Helene Weigel, moglie ed erede di Brecht, riuscì ad accaparrarsi il monopolio per la rappresentazione delle sue opere⁵¹.

Fu presto chiaro che indipendentemente dai risultati artistici ed estetici, le regie di Strehler, pur non avendo limiti imposti dalla censura come nel caso di Bragaglia e Pandolfi, edulcoravano la prassi teorica brechtiana, epurandone la forza rivoluzionaria e innestando, sulle basi del teatro epico e didattico, un linguaggio da realismo critico che permise al regista meneghino di porsi come uno dei pochi interpreti di Brecht accreditati in Italia e in Europa.

L'asse della linea drammaturgica del Piccolo Teatro passa ancora essenzialmente attraverso l'elaborazione di Strehler; e le sue possibilità di sviluppo sono direttamente conseguenza di una operazione di innesto da lui operata sul robusto e vittorioso ceppo del realismo critico. Se la componente nuova che determina un'ulteriore prospettiva ideologica ed espressiva nel discorso di Strehler è costituita dalla serie ravvicinata di spettacoli brechtiani (la nuova «costante» o dorsale interpretativa che sostituisce il riferimento a Shakespeare operante nel primo decennio di lavoro), questo non significa che la base realistica sia stata abbandonata. Anzi [...] Strehler si pone *regolarmente* ulteriori prove di perfezionamento dell'interpretazione realistica, abbinandole alle varie tappe attraverso cui passa il riconoscimento della drammaturgia di Brecht [...].⁵²

Questo avvalorava il fatto che nel nostro paese, la carica rivoluzionaria, sociale e politica del teatro di Brecht, non poté essere recepita in tutta la sua portata di lotta e rinnovamento sociale.

Lo stesso Brecht, dopo aver assistito alla rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* del 1956, ammette la capacità di Strehler di comprendere alla perfezione il pensiero dialettico. Uno studio filologico del corpus originale fissa la singolarità della poetica brechtiana che è riadattata con

⁵¹ Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti*, Mimesis Editore, Milano, 2016.

⁵² Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1965.

maestria e originalità da Strehler. Nei suoi spettacoli non accade una vera e propria applicazione rigida dei codici brechtiani, ma si tenta di seguire una ricerca della verità e della bellezza della rappresentazione. Pur accettando consapevolmente i limiti imposti dalle differenze linguistiche e dalla differenza di recitazione del teatro italiano di quegli anni, Strehler ammette di essere riuscito ad addomesticare senza timori, alcuni strumenti del metodo. La riuscita del lavoro, apprezzata dallo stesso Brecht, spettatore e testimone degli spettacoli, è assicurata da un approccio quasi indipendente rispetto ai precetti teorici del Breviario di estetica teatrale, che limitano la buona riuscita se assimilati fedelmente. [...] La tecnica dello straniamento resta tutta da conquistare, in quanto è un modo di pensare l'attività teatrale, un modo di costruire e svelare l'illusione, di creare un luogo di scambio tra il teatro ed il mondo, tra l'illusione ed il richiamo all'intelligenza dello spettatore. Il carattere narrativo del teatro epico, dunque, non è soltanto un modo di descrivere la realtà sociale ma è un modo di pensare e di impegno, valido per tutte le pedine che vengono chiamate in gioco, dal regista agli attori. In realtà non tutte le messinscene di Strehler riescono nel loro intento di presentarsi come letture critiche autonome, ma alcune di loro si uniformano a uno stile piatto quasi "strehleriano".⁵³

Le manifestazioni più autentiche, volte a un uso politico del teatro brechtiano, si sarebbero espresse non tanto all'interno del circuito ufficiale, quanto nel quadro di una certa frangia del Nuovo Teatro, e soprattutto nell'ambito dei Gruppi di Base che a partire dalla fine degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, diedero vita a un circuito alternativo nel quale forme teatrali e performative non professioniste, venivano utilizzate per la diffusione, l'elaborazione e l'azione politica.

Per tornare al teatro epico, con la pubblicazione di *Scritti teatrali* di Brecht⁵⁴ e del saggio *Teoria del dramma moderno* di Peter Szondi⁵⁵, nel 1962 l'Italia poté concretamente prendere atto delle reali implicazioni con la quale le teorie brechtiane avrebbero potuto cambiare il teatro dell'epoca.

Ma visto che i concetti marxisti alla base del teatro di Brecht vennero adeguatamente divulgati dagli uomini di teatro dell'epoca, in Italia questo autore divenne presto un fenomeno di moda, programmato oltretutto in teatri stabili il cui costo d'ingresso non era certamente a portata delle classi popolari.

⁵³ Edoardo Mulato, *Il teatro brechtiano: analisi del metodo nel contesto della scena contemporanea*, Tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Relatore Prof. Carmelo Alberti, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2012/2013, pp. 107-108.

⁵⁴ Bertold Brecht, *Scritti teatrali*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962.

⁵⁵ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962.

È interessante che ad appena un anno dalla traduzione in Italia degli scritti del drammaturgo tedesco, nel mondo teatrale italiano già si parli di “sazietà brechtiana”, e che tra il 1964 e il 1965 il dibattito critico sia completamente assorbito dal tema della “moda brechtiana”. [...] La questione viene introdotta con la consueta acutezza da Bartolucci che imputa la discussa “sazietà brechtiana” alle cattive imitazioni di scuola di cui Brecht è vittima. Bartolucci ritiene che in Italia sia mancato un approccio semiologico all’opera di Brecht secondo la proposta avanzata secondo alcuni saggi di Roland Barthes - saggi che poi il critico provvederà a introdurre nel dibattito proprio a partire dal 1964. Per questo motivo, dunque, la drammaturgia brechtiana non avrebbe provocato nel nostro paese quella svolta linguistica che sarebbe stata auspicabile. Sicuramente, allora, una parte di “colpe” è da attribuire, come dice Bartolucci, ai registi che non hanno saputo estendere “l’area formale brechtiana”, contaminandola con altre aree, quali l’avanguardia o il naturalismo, o ancora altre da sperimentare.⁵⁶

In Francia invece, l’influenza di Brecht era stata più fruttuosa, sia in termini di impulso alla teorizzazione del suo pensiero da parte di studiosi e intellettuali, che di rinnovamento linguistico delle scene.

I registi francesi ebbero la possibilità di recepire senza filtri il lavoro teatrale di Brecht e questo diede vita a un’applicazione pratica delle sue teorie sia in ambito attoriale che registico.

Mentre il *Berliner Ensemble* riuscì a toccare l’Italia con i suoi spettacoli solo nel 1966⁵⁷, la Francia poté assistere a una delle prime versioni di *Madre Coraggio*, che andò in scena il 29 giugno del 1954 al Théâtre Sarha-Bernardt, con la regia dello stesso Brecht.

La conoscenza diretta delle prassi produttive della compagnia diretta dal drammaturgo e regista tedesco, permise quindi agli intellettuali francesi a capo della rivista *Théâtre Populaire*, primi tra tutti Roland Barthes e Bernard Dort, da un lato di formulare, nel quadro programmatico del *Théâtre National Populaire* diretto da Jean Vilar, l’avvento di un nuovo teatro di stampo popolare e politico che potesse rappresentare una adeguata risposta al teatro borghese e dall’altro, di inserire tale prassi stilistica nel quadro degli studi semiologici, che in quel periodo dal contesto letterario cominciavano a essere applicati anche al linguaggio delle arti sceniche.

⁵⁶ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. p.55.

⁵⁷ Il Berliner Ensemble non riuscì a portare i suoi spettacoli in Italia per problemi relativi ai permessi di entrata nel nostro paese per i residenti nella DDR - la parte Est di Berlino sotto il governo dell’URSS. Nel 1966 alla Biennale di Venezia verranno rappresentate: *L’Opera da tre soldi*, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, *Coriolano*.

Un dibattito paragonabile a quello francese si verificò in Italia solo a partire dal 1964 ad opera di Luigi Squarzina e Giuseppe Bartolucci che, sulle pagine della rivista «Sipario», tentarono di inserire la discussione sul teatro brechtiano all'interno del contesto italiano.

In linea con Dort e Barthes, Squarzina e Bartolucci concordavano sul fatto che il teatro di Brecht si ponesse in linea di continuità con la nascita della regia di stampo naturalista, il cui massimo esponente individuavano in André Antoine ribadendo come, la tecnica dello straniamento (*Verfremdung*), associata al naturalismo, stesse contribuendo alla nascita di un «nuovo realismo»⁵⁸, completamente differente da quello di matrice strehleriana.

Ma fu Bartolucci a compiere il passo avanti decisivo, in quanto «colloca, dunque, la scrittura scenica lungo un processo storico evolutivo che va dal naturalismo alla nascita del Nuovo Teatro, passando attraverso l'assimilazione dell'opera di Brecht operata dalla rivista francese. In quest'ottica, dunque, Brecht costituisce l'anello di congiunzione tra la preistoria e la storia del Nuovo Teatro: è un modello della tradizione del nuovo, e, allo stesso tempo, della "scrittura drammaturgica" di domani da esplorare secondo il sistema di significanti proposto da Barthes.»⁵⁹

Per Bartolucci, l'influenza dell'opera di Brecht in Italia non poteva dunque ritenersi esaurita, in quanto poteva e doveva rappresentare ancora un punto di riferimento per le nuove generazioni, una tradizione sulla quale avrebbe potuto puntare quella la nuova scena teatrale italiana, che in quel periodo si stava affermando nel segno della scrittura scenica.

L'affermazione della scrittura scenica come nuovo modello di scrittura dell'opera teatrale, interverrà quindi positivamente sullo sviluppo di quelle dinamiche che porteranno all'incontro del teatro con le aree del disagio.

Approfondiremo in seguito come il processo di affermazione dell'area visuale dello spettacolo, a discapito di quella testuale, abbia permesso ai registi di espandere il fatto teatrale, arrivando a coinvolgere in tale dinamica attori non professionisti, alla quale, nel contesto creativo dello spettacolo, non veniva chiesto di proporre una tecnica specifica, ma più che altro di condividere liberamente un determinato vissuto esperienziale.

⁵⁸ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. p.202.

⁵⁹ *Ibidem*.

Bartolucci quindi individua nel concetto di «area formale brechtiana» il punto di congiunzione tra la regia primonovecentesca e la scrittura scenica, affermando che «l'opera di Brecht è “aperta” tanto alla tradizione quanto all'avanguardia, cioè a un’“osmosi” di tendenze diverse. Lo scopo di queste “osmosi” - epicità, avanguardia e naturalismo - è dare vita a nuove forme di sperimentazione formale che realizzino una “materialità” scenica sempre diversa.»⁶⁰

In tal senso, uno degli esempi di apertura e osmosi tra la tradizione brechtiana e i linguaggi dell'avanguardia era, per Bartolucci, il Living Theatre, che dopo il suo primo breve passaggio in Europa nel 1961, ritornò in Italia nel 1965, con una tournée molto più ampia e articolata.

⁶⁰ *Ivi*, p. 203.

2.4 *The Bring del Living Theatre e lo spazio “acentrico” di Quartucci e Scabia.*

Dopo il ritorno in America nel 1961, il Living Theatre cominciò a lavorare su *The Bring*⁶¹, di Kenneth Brown, che debuttò per la prima volta al Teatro della Quattordicesima Strada, il 15 maggio del 1963.

Lo spettacolo si poneva come una pesante critica al Corpo dei Marines degli Stati Uniti, in quanto metteva in scena la vita di alcuni soldati rinchiusi in una prigione militare del Giappone.

In *The Bring*, l'ambiente carcerario era utilizzato per criticare l'ideologia fascista, considerata come «l'apprendimento, attraverso il sistema della punizione, di una maggiore rigidità e di una minore fluidità, di una forma meno umana, come dei robot che sono forti in quanto tutti conformi fra di loro all'interno del gruppo.»⁶²

In linea con quel processo di adesione tra *arte e vita*, con la quale si intende unire i punti della nostra argomentazione, *The Bring* appare come uno spettacolo decisivo in quanto il suo autore, Kenneth Brown, aveva scritto l'opera ispirandosi al fatto di essere stato egli stesso, in prima persona, un soldato prigioniero in un carcere militare di Okinawa.

[...] aveva scritto un testo in cui non descriveva niente di più di quello che aveva personalmente sperimentato dal momento in cui era entrato [in carcere] a quando era uscito; e la vita e le esperienze dei prigionieri erano raccontate in modo estremamente realistico, come solo lui che c'era stato avrebbe potuto fare. Il livello artaudiano del testo consisteva nell'enorme fatica richiesta dallo stare per molto tempo in un regime così rigido di detenzione e nell'estrema difficoltà a rappresentare queste scene, che richiedevano a una persona fisicamente allenata - come lo sono i soldati del Corpo dei Marines - di conformarsi alle condizioni di oppressione fisica della prigione. Per gli attori si trattava di una esperienza durissima, che richiedeva la disponibilità e sacrificare le proprie comodità e la propria disinvoltura, e perciò tutta la bellezza dell'esistenza, per interpretare la rigidità che la prigione dei Marines esige. Questo evidentemente offese qualcuno, e gli agenti del Servizio Imposte (*Internal Revenue Service*) ci chiusero il teatro con l'accusa di mancato pagamento delle tasse.⁶³

⁶¹ Il 21 e 22 luglio 1994, nell'ambito del Festival Voltterateatro 94, il testo di *The Bring* di Kenneth Brown, è stato messo in scena all'interno della Casa di Reclusione di Volterra dalla Compagnia della Fortezza, con la regia di Armando Punzo. Alla messa in scena dello spettacolo ha assistito anche Judith Malina.

⁶² Cristina Valenti, *Storia del Living Theater - Conversazioni con Judith Malina*, cit. p. 115.

⁶³ *Ivi*, p.117.

Nelle parole di Judith Malina possiamo riscontrare tre passaggi che ci sembra doveroso ripercorrere: il primo è legato alla profonda coscienza che in soli due anni i coniugi Beck, così come tutto l'*ensemble* del Living Theatre, avevano sviluppato in merito alle teorie artaudiane, che furono assimilate non solo dal punto di vista precettivo, ma soprattutto nel quadro di una loro concreta traduzione scenica.

Il secondo elemento da evidenziare è che l'esperienza detentiva, vissuta da Judith Malina nel 1955 all'interno del carcere femminile di New York, influì probabilmente in maniera talmente decisiva nella scelta del testo, tanto da porlo fin da subito come spettacolo/manifesto, simbolo della lotta contro la prigionia, dirompente provocazione nei confronti di quelle istituzioni che, nell'esercizio delle proprie funzioni, non rispettavano i diritti fondamentali dell'uomo.

Il terzo elemento che scaturisce con forza dalle parole di Judith Malina sopra citate è che l'esperienza teatrale del Living, a distanza di due anni dalla sua prima tournée europea, non aveva perso né mutato gli intenti poetici alla base del suo lavoro, ancora fortemente legati a un interventismo politico diretto, che porterà i *leader* della compagnia a dover affrontare spesso problemi con le forze dell'ordine e con le istituzioni penitenziarie americane ed europee.

Dunque, durante il debutto di *The Bring* al Teatro della Quattordicesima Strada di New York, l'IRS, l'ufficio delle imposte americano, con un'autorizzazione rilasciata dal Governo intervenì con l'intento di sgomberare con forza lo spazio, così da interrompere lo spettacolo, considerato dall'*establishment* newyorkese troppo provocatorio e addirittura pericoloso per l'ordine nazionale.

All'irruzione della polizia la Compagnia si oppose con tutte le sue forze, dando vita a una forma di resistenza pacifica alla quale partecipò tutto il *Greenwich Village*.

Teoricamente nessuno poteva entrare o uscire senza il permesso della polizia. C'era molta gente lì attorno e Julian Beck si affacciò alla finestra del secondo piano e disse: «Facciamo lo spettacolo, venite dentro! Trovate il modo di entrare, non lasciate che lo Stato vi tenga fuori dal teatro! Trovate il modo per entrare!». E la gente provò di tutto. Tutti i teatri Off-Broadway mandarono delle scale a pioli, così gli spettatori potevano arrampicarsi al secondo piano perché la polizia aveva barricato la porta. [...] Portammo dentro duecento spettatori, fino a stipare la sala, e demmo un'ultima rappresentazione, alla fine della quale noi, qualche altro attore e alcuni spettatori, molti dei quali erano artisti locali ci chiudemmo dentro la prigione dei Marines dicendo: «Non usciremo di qui, Venite a prenderci o non ci muoveremo!». Eravamo dentro la prigione del *Brig*, la polizia arrivò aprì la prigione scenica e ci trasportò giù dalle scale e fuori

dalla porta. [...] Eravamo estasiati: stavamo andando dalla prigione teatrale alla prigione vera e stavamo difendendo il nostro teatro fino all'ultimo uomo e all'ultima donna.⁶⁴

Con quella replica newyorkese di *The Bring* fu la realtà del carcere a entrare nella finzione del teatro. Teatro che a sua volta rappresentava in tutto e per tutto le violenze e i soprusi presenti in un carcere: quel giorno la finzione divenne realtà. Qualcosa di irreversibile era accaduto.

Durante il processo che coinvolse la Compagnia, chiamata a rispondere per gli eventi tumultuosi del maggio 1963, il Living ricevette formalmente un invito per compiere la sua prima, vera tournée europea. Superando non pochi ostacoli, dopo aver ricevuto l'autorizzazione dal giudice, nel 1964, il gruppo partì per Londra.

Arrivarono in Italia nel 1965, per esibirsi in varie città con gli spettacoli *Mysteries and Smaller Pieces*, *The Bring*, e per presentare in prima assoluta, alla Biennale di Venezia, la loro ultima produzione ispirata al *Frankenstein* di Mary Shelley.

Il critico teatrale Arnaldo Frateili, nel maggio del 1965, sulle pagine della rivista «Sipario», ebbe l'incarico di recensire le tappe romane del tour, organizzate come già nel 1961 dal Teatro Club.

«[...] il "Living" è ormai saldo corpo teatrale vivente col preciso scopo di trovare nuove forme di comunicazione e di espressione, formato da giovani delle più diverse provenienze per i quali il teatro è una missione, una milizia con i caratteri di una crociata che chiede a chi vi partecipa fede e spirito di sacrificio. Il Living Theatre, che nei suoi diciotto anni di vita si è acquistata una fama internazionale, era già noto a Roma dove, in anni assai recenti, era venuto due volte».⁶⁵

Dalle parole di Frateili si comprende come, sia la critica che il pubblico italiano, avessero accolto favorevolmente il ritorno del Living in Italia, superando il ricordo del debutto di *The Connection* che come abbiamo visto, nel 1961 aveva scosso alle fondamenta la monotona vita della comunità teatrale italiana.

Per quanto riguarda le due nuove produzioni presentate a Roma dal Living Theatre, risulta chiaro ripercorrendo le parole scritte da Frateili, che il critico non

⁶⁴ *Ivi*, p.122.

⁶⁵ Arnaldo Frateili, *I Misteri del Living Theatre*, in «Sipario», n. 229, maggio, 1965, pp. 21-23.

possiede ancora gli strumenti culturali per comprendere e valutare con criterio il linguaggio del gruppo americano.

Per quel che riguarda *Mysteries and Smaller Pieces*, il linguaggio frammentato e artaudiano, utilizzato in scena dal Living, lo spiazza a tal punto da fargli perdere qualsiasi riferimento di genere e di stile utile alla valutazione dell'opera.

Per quel che riguarda *The Bring* invece, il critico, pur provando a inserire lo spettacolo appena visto all'interno di una griglia fenomenica conosciuta, non riesce a cogliere in maniera critica e analitica le reali implicazioni artistiche e politiche alla base della proposta spettacolare.

Per forza di cose quindi, per scrivere la recensione dello spettacolo, non gli resta che basare i termini della sua analisi su qualcosa di conosciuto, che per Frateili è quel filone teatrale legato alla cronaca e all'attualità, che come abbiamo visto in uno dei paragrafi precedenti, in quel periodo occupava ancora le scene e il dibattito critico del nostro paese.

Ma contrariamente a quanto, nella precedente venuta del Living a Roma, si ebbe occasione di vedere e apprezzare in *Connection* che presentava un quadro sociale con personaggi forniti di una qualche carica di sentimenti, *The Bring* (La prigioniera) di Kenneth H. Brown è puramente la ricostruzione documentaria, rigorosamente realistica, del clima di rigida disciplina regnante in una prigione di *marines* destinata a fare di esseri umani dei meccanismi da gettare nella battaglia. [...] Ma i risultati artistici di tanto sforzo? A meno di non mettersi su quel nuovissimo piano estetico che abolisce nell'arte l'idea e la riduce a pura riproduzione d'una realtà oggettiva, bisogna dire che i risultati artistici di *The Bring* restano nei limiti di una documentazione fredda, uniforme e quindi monotona, che non raggiunge l'angoscia neppure nell'urlo delle voci né il dramma in una vera brutalità di aguzzini, poiché i graduati si conducono come distaccati esecutori di ordini feroci. Il solo calore che si sprigiona implicitamente da questa documentazione è quello d'una coraggiosa protesta contro sistemi militari che mirano ad annullare l'uomo nel soldato, a farne un automa da buttare su una ramazza o su un nemico; sistemi insomma che fanno dubitare se l'uso di un simile corpo di bruti non sia indegno dell'esercito d'un popolo civile, come quello dei gas asfissianti e delle bombe al napalm. L'effetto di tale spettacolo è di oppressione e di stordimento.

Il terzo spettacolo presentato dal Living Theatre era tratto dal romanzo ottocentesco di Mary Shelley, *Frankenstein*, e fu accolto nel 1965 come uno degli eventi di punta della Biennale di Venezia.

Oltre allo spettacolo del gruppo statunitense, quell'anno la Biennale presentava in cartellone anche un altro spettacolo che al suo debutto, il 30 settembre 1965, suscitò posizioni discordanti sia tra il pubblico che tra i rappresentanti della critica.

Lo spettacolo in questione è *Zip Lap Lip Vap Crep Scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, nato dal sodalizio tra Carlo Quartucci e Giuliano Scabia.

Carlo Quartucci si era imposto a partire dal 1959 con le sue regie beckettiane, e dal 1965 aveva intrapreso un percorso personale che lo stava portando verso un lavoro incentrato su temi di attualità, verso una prassi produttiva fuori dal teatro ufficiale, e infine verso la ricerca di nuovi linguaggi drammaturgici e visivi, attraverso i quali il regista siciliano intendeva innescare una dinamica creativa nella quale, la dimensione sociale e comunitaria, era considerata parte imprescindibile del processo spettacolare.

Questo percorso fuori da contesto dei teatri ufficiali, cominciò per Quartucci con *Cartoteca*, tratto dal testo di Tadeuz Rosewicz.

Era un lavoro pensato per la Compagnia del Teatro Universitario di Genova e negli elementi posti da Quartucci alla base di questo progetto sostenuto dalla Biennale del 1965, si ravvisano già alcuni tratti linguistici e ideologici che caratterizzeranno l'evolversi del suo lavoro fino al 1971, anno in cui inaugurerà l'avventura di *Camion*.

Cartoteca era impostato come un *happening*, nel senso che come spettacolo «sfugge al concetto di rappresentazione per darsi piuttosto come esperienza in atto, evento che rinasce sera per sera diverso, adeguandosi agli stimoli dell'attualità.»⁶⁶. Il progetto prevedeva un testo aperto, in quanto nel quadro della costruzione della proposta spettacolare, doveva semplicemente porsi come stimolo per gli studenti, che pur essendo non professionisti, erano costantemente chiamati ad agire improvvisando liberamente su alcuni temi e su testi scritti appositamente per l'occasione.

Quartucci con il progetto *Cartoteca* inaugurò una nuova stagione del teatro italiano, caratterizzata da un progressivo movimento dell'artista, che fuori dai circuiti teatrali ufficiali vuole esplorare nuovi territori creativi, alla ricerca delle sue motivazioni, liberandosi dai limiti stringenti imposti dalla cornice del boccascena.

⁶⁶ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. p.69.

Pertanto *Cartoteca*, come sostiene Quartucci - utilizzando un'espressione che diverrà tipica del suo lavoro quando girerà l'Italia con un Camion "caricando" realtà e "scaricando" teatro - deve essere considerato «il primo grosso "scarico" teatrale messo in opera sulla scena italiana con una precisa coscienza dei suoi meccanismi e dei suoi significati [...] uno scarico sui temi più brucianti di quegli anni». Allo stesso tempo, *Cartoteca* è anche un'operazione di "carico", perché nel contenitore scenico, inteso come spazio vuoto, «gli universitari, gli oggetti, vengono portati dentro»; in altre parole, in scena sono presenti oggetti e azioni quotidiani, che tendono a immergere il pubblico nello spettacolo.⁶⁷

Questo tipo di metodologia, con la quale il regista intende *caricare* contenuti dalla realtà, per riversarli all'interno di un campo semantico in divenire, soggetto sul piano creativo alle interazioni del gruppo di non professionisti, che a discapito di ogni testo definito creando, improvvisando, proponendo, *scarica* i propri segni che pian piano cominciano a organizzarsi in una struttura, una partitura che pian piano, con il concorso di tutti prende forma, fino a divenire un vero spettacolo.

Questo tipo di pratica volta al coinvolgimento della società fuori dal teatro e aperta all'imprevisto, pone storiograficamente il lavoro di Carlo Quartucci come uno dei precursori del teatro sociale in generale e in particolare del teatro agito nei luoghi di pena.

Ma fu con *Zip* che la ricerca di Quartucci si evolse ulteriormente, concentrandosi soprattutto sulla visione di un nuovo spazio scenico che come vedremo, verrà definito «spazio acentrico», in grado di superare la netta divisione tra palco e platea che negli spazi teatrali convenzionali viene imposta dal boccascena e dalla quarta parete.

Alla base del progetto per la messa in scena di *Zip* ci fu il fortunato incontro tra Quartucci e Giuliano Scabia, sodalizio che permise a entrambe di sviluppare un'idea di teatro di stampo politico, sociale e civile.

Scabia, scrittore e drammaturgo padovano, nel 1964 venne coinvolto dal compositore Luigi Nono per scrivere il testo dello spettacolo dal titolo *La fabbrica illuminata*. Il drammaturgo decise così di intervistare gli operai dell'Italsider di Genova Cornegliano, in modo tale da costruire il testo contaminandolo con frammenti di vita vissuta, esprimendo così la sua poetica dell'arte che prima di ogni altra cosa doveva ritornare al pubblico come atto politico e sociale.

⁶⁷ *Ivi*, p. 72.

La collaborazione professionale con Quartucci per la messa in scena di *Zip*, permise a Scabia di creare un testo spettacolare molto dettagliato, e con questo di rimettere in discussione la concezione classica di spazio scenico. Fu proprio Quartucci a stimolarlo attraverso suggestioni legate alla sua originale visione registica e Scabia, ascoltando, prendendo appunti e sovrapponendo dove possibile le sue idee ai suggerimenti di Quartucci, riuscì a tradurre il tutto sulla pagina, dando vita al testo di *Zip*.

La sua ricerca prende le mosse dall'invenzione di un nuovo spazio scenico "acentrico" - in cui muta radicalmente il rapporto tra palcoscenico e platea e si viene a creare una percezione percettivo-fruttiva a prospettiva plurima, che rende possibile un riavvicinamento dello spettatore all'evento teatrale - per realizzare un rivoluzionamento della scrittura drammatica, che si trasforma anch'essa in scrittura scenica. Mutando l'idea di spazio, muta anche l'idea di scrittura, di testo drammatico, in quanto lo spazio è parte integrante della scrittura drammatica.⁶⁸

Con *Zip*, dunque, la coppia Quartucci Scabia riuscì a mettere in discussione due assiomi del teatro classico, due caposaldi che prima di quell'evento nessuno in Italia si sarebbe permesso di contestare, e cioè: lo spazio scenico e il testo drammatico.

L'operazione di rottura compiuta nel 1965 da Quartucci e Scabia con lo spettacolo con *Zip*, rappresenta un dato fondamentale per l'analisi oggetto della presente ricerca, in quanto, per quel che riguarda il contesto italiano, sarà proprio questo lento processo di messa in discussione delle funzioni classiche del teatro, che alla fine degli anni Settanta spronerà alcuni registi e operatori verso luoghi altri, all'interno dei quali, senza innovazioni come lo «spazio acentrico», non sarebbe stato possibile realizzare teatro.

Come affermato anche da Judith Malina, che intervistata di Cristina Valenti ricordava il suo apprendistato al *Drama Workshop*, sotto la direzione di Erwin Piscator, l'espansione del fatto teatrale, la necessità di uscire dall'edificio teatrale per riversarsi nella società, tra la gente, era una prerogativa fondamentale del teatro politico.

Non è un caso che, nel 1973, Giuliano Scabia pubblichi un libro fondamentale per la nascita del «teatro d'interazione sociale», dal titolo *Teatro nello spazio degli*

⁶⁸ *Ibidem*.

*scontri*⁶⁹, volume che raccoglie gli scritti prodotti durante la sua pratica di lavoro, dal 1968 al 1971.

Già nell'introduzione al volume, in cui Giuliano Scabia risponde ad alcune domande postegli dai alcuni suoi dotti colleghi del DAMS di Bologna, come Fabrizio Cruciani, Ferruccio Marotti e Ferdinando Taviani, che si delinea con chiarezza la sua concezione dell'arte teatrale.

Va tenuto presente che *teatro* è il termine-definizione di una pratica in continua metamorfosi. Questa metamorfosi è il senso anche del mio fare teatro: che pertanto è una continua ricerca dei possibili modi di dilatare la pratica del teatro. Credo che continuare a chiamare teatro azioni che non assomigliano al teatro tradizionale costituisca un atto dialettico, volto ad aprire le possibilità latenti, nascoste, dimenticate o mai verificate del teatro come archetipo, luogo mitico e luogo comunitario. Per me teatro vuol dire, di volta in volta (o tutto in una volta), magazzino culturale di un'epoca, luogo d'incontro e di scontro collettivo, polo delle tensioni comunitarie, laboratorio delle forme, luogo di celebrazione dei miti collettivi, spazio di avvenimenti, spazio dell'improvvisazione e della ricerca ininterrotta, luogo di riemersione del corpo attraverso il lavoro collettivo, luogo di esibizione delle metafore e della loro analisi, e altro, da inventare. L'unica definizione capace di reggere in sé le precedenti è forse quella capace di indicare la disponibilità a trasformare la realtà in teatro, allo scopo di penetrare dietro la maschera della falsa coscienza individuale e collettiva. Perciò l'unica definizione teorica non statica che mi sembra temporaneamente formulabile è quella di teatro come itinerario conoscitivo all'interno di sé e del mondo (delle contraddizioni del mondo).⁷⁰

Con queste parole Scabia, nel 1973, apre le porte a tutte quelle possibili declinazioni che l'arte teatrale assumerà negli anni successivi, attraverso il suo incontro con le diversità dei vari contesti sociali.

[...] una modalità aperta, che non privilegia la selettività. Le esperienze di teatro sociale possono infatti occuparsi tanto di disagio psichico e di handicap quanto di marginalità sociale; di carceri e tossicodipendenze come di bambini, adolescenti, anziani; di scuola come di azienda, di animazione culturale e di interventi in situazioni traumatiche belliche e post-belliche. Inoltre, una volta definito il contesto, il teatro sociale aspira sempre a estendere e a contaminare i suoi confini piuttosto che a irrigidirli: se ad esempio l'obiettivo è il teatro della scuola, è molto

⁶⁹ «La "pratica" ha preceduto la "scrittura" di questo libro. In tale "pratica" sono state coinvolte un gran numero di persone per partecipazione o opposizione. È dalla loro reale presenza dentro la "pratica" che la "scrittura" del teatro nello spazio degli scontri è intessuta. È a tutti loro, collaboratori alla scrittura che *Teatro nello spazio degli scontri* è dedicato», in Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni Editore, Roma, 1973, p.1.

⁷⁰ *Ivi*, p. XVII.

probabile che la progettazione preveda un'estensione orientata a cercare forme di partenariato con altre istituzioni come la famiglia, il quartiere, la città.⁷¹

Questo percorso, inaugurato da Quartucci e Scabia nel 1965 con *Zip*, si evolverà per tutti gli anni Settanta grazie al lavoro di dilatazione della pratica scenica che i due artisti, ognuno con la sua visione personale, porteranno avanti con rigore e caparbia.

In tale contesto storico che ha permesso l'apertura della società teatrale verso la realizzazione di nuovi teatri possibili, si inseriscono ad esempio le azioni di decentramento realizzate da Scabia nelle periferie di Torino e fondamentale risulta ai fini del nostro discorso la costruzione di *Marco Cavallo*, che nel 1973 porterà per la prima volta il teatro all'interno in un'istituzione totale come l'Ospedale Psichiatrico di Trieste.

Anche per Scabia, il teatro del futuro dovrà «trasformare la realtà in teatro, allo scopo di penetrare dietro la maschera della falsa coscienza individuale e collettiva» e per far questo dovrà riversarsi fuori dai teatri, incontrare la collettività e inventare nuove forme sceniche di volta in volta in linea con le esigenze del contemporaneo.

⁷¹ Fabrizio Fiaschini, *Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, cit. pp. 154-155.

2.5 La dimensione politica del Nuovo Teatro italiano

È noto come il contesto teatrale italiano sia stato sempre caratterizzato da un endemico ritardo nella ricezione delle forme del nuovo provenienti da altre nazioni o continenti.

Ritardi in relazione alla situazione presente in altri paesi sono venuti a crearsi in merito alla ricezione dei padri fondatori della regia contemporanea, come abbiamo visto, ritardi e errate comprensioni si sono verificate nel nostro paese in merito alla ricezione del teatro epico brechtiano. Il sistema teatrale italiano, adagiato sulle prassi delle compagnie di giro e da sempre carente di un serio progetto di supporto statale, è stato il più delle volte avvezzo ad accogliere le novità provenienti dall'esterno.

Un tale ritardo si espresse in Italia anche nei confronti delle teorie legate al Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud, che come sappiamo, ebbero una decisiva influenza sul teatro della seconda metà degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta.

Dal 3 al 10 aprile del 1965, nel programma del XIII Festival Internazionale del teatro universitario di Parma, insieme a spettacoli «di ammirevole rigore filologico come il *Miracolo della Natività* severamente allestito dal “Department of Drama” dell’Università di Manchester o il *Pericle Principe di Tiro* recitato con accademica perfezione dall’”Old Vie Theatre School” di Bristol»⁷², Charles Marowitz portò in scena, con la Studentsko Eksperimentalno Kazalishe, la compagnia universitaria di Zagabria, un *Amleto* di Shakespeare, con la quale si poneva l’obiettivo di portare avanti le ricerche sul Teatro della Crudeltà di Artaud che, già nel 1963, aveva cominciato in qualità di assistente di Peter Brook presso il Teatro Lamda di Londra.

Tra il pubblico era presente il critico drammatico della rivista «Sipario», Roberto Rebora, che riportò in questi termini gli esperimenti condotti da Marowitz con gli studenti Jugoslavi:

Il Teatro Sperimentale Universitario di Zagabria ha rappresentato, al Festival di Parma, l’*Amleto* di Shakespeare ridotto da Charles Marowitz a uno spettacolo assai breve (circa quaranta minuti) e a essere una composizione drammatica che usa battute e scene del testo originale per affermare, polemicamente, il valore di alcune ricerche di laboratorio applicate ai classici. Si tratta grosso modo, di modi e di concezioni drammatiche che passano sotto il nome di Teatro della Crudeltà richiamandosi a Antonin Artaud e alla sua tragica esistenza. Di tale teatro possediamo un’unica

⁷² Giovanni Calendoli, *I Festival Internazionali del teatro universitario*, in «Il Dramma», n.347-348, agosto-settembre, 1965, p.107.

testimonianza teorica, nei suoi limiti e nelle sue dimensioni autobiografiche, nell'opera dello stesso Artaud che in modo indiretto ha influenzato sotto diversi aspetti alcune manifestazioni di punta del teatro contemporaneo. Però cosa sia veramente il Teatro della Crudeltà non lo sa nessuno, dato che in questa forma di spettacolo che punta soprattutto sulla reazione naturale (non mediata, non psicologica, non verbale) del pubblico che 'sente attraverso la pelle' non si è andato fino a oggi al di là della sperimentazione vagamente tesa a chiarificare una formula che non esiste ancora. Per ora il Teatro della Crudeltà è un'aspirazione drammatico esistenziale pagata con la vita di Antonin Artaud, un fatto personale importante come può esserlo la poesia. L'uomo di teatro in lui non chiedeva esperimenti ma prove assolute di dedizione, fino alle manifestazioni, tra follia e ritualismo, che intendono "ricreare la forza gravitazionale della natura"⁷³

Dalla cronaca di Reborà si evince che, a quell'altezza cronologica, le teorie legate al Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud erano ancora lontane dall'essere assimilate dal contesto italiano e che quelle «ricerche di laboratorio», erano filtrate semplicisticamente nell'ottica biografica della tragica parabola personale dell'autore francese.

Comprendere il processo di assimilazione delle teorie artaudiane nel nostro paese è fondamentale per l'oggetto del nostro discorso, in quanto è proprio attraverso una maggiore presa di coscienza di tali teorie che, in Italia, si cominciò a sedimentare una diversa concezione del teatro legato all'equazione arte = vita, che influirà quei movimenti che alla fine degli anni Settanta riverseranno il loro teatro fuori dai teatri.

L'anno dopo, sempre nel quadro del XIV Festival Internazionale del teatro universitario di Parma, le tematiche artaudiane verranno approfondite in un importante Convegno di studi, a cui parteciperanno molti uomini di teatro e letterati, tra cui Jacques Derrida⁷⁴, che esporrà i caratteri fondamentali del pensiero di Artaud, raccolti successivamente nella prefazione all'edizione italiana de *Il Teatro e il suo doppio*, pubblicata per le Edizioni Einaudi nel 1968.

Allo stesso tempo, sempre nel 1965, sulla rivista «Sipario»⁷⁵, vennero pubblicati due nutriti *dossier* con i quali venne definitivamente sancita l'entrata del Teatro della Crudeltà nel dibattito critico del nostro paese.

⁷³ Roberto Reborà, *Il Teatro Universitario al Festival di Parma*, in «Sipario», n. 229, maggio, 1965, p. 32.

⁷⁴ Jaques Derrida, Prefazione a *Il Teatro e il suo doppio*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968, pp. XXV-XXVII.

⁷⁵ *Teatro della Crudeltà*, a cura di Ettore Capriolo e Franco Quadri, in «Sipario», n. 230, giugno, 1965.

Il saggio di Derrida e le testimonianze riportate nei due numeri di «Sipario» concorrono a portare sul piano della concretezza scenica il tanto vagheggiato teatro della crudeltà. Si chiarisce così che il codice linguistico del teatro propugnato da Artaud è a fondamento della scrittura scenica, ovvero di quella categoria critica e metodologica, introdotta in quegli anni in Italia da Giuseppe Bartolucci, che implica una rifondazione dello statuto drammaturgico dell'opera teatrale, in cui la produzione del senso prescinde dall'uso di un testo scritto e della parola, determinandosi invece attraverso una pluralità di linguaggi, che vanno dalla danza, alla musica, alla pittura. Questo tipo di teatro è "politico" nella misura in cui i suoi stessi strumenti linguistici determinano un nuovo rapporto tra platea e palcoscenico, non più fondato su una comunicazione passiva (ideologico-interpretativa), ma attiva e partecipe. Il teatro della crudeltà si configura così come un evento che si consuma nell'*hic et nunc* e agisce direttamente con i suoi mezzi specifici sui sensi degli spettatori. Alla luce di questo saggio, dunque, assume maggior rilievo il fatto che cominciano a circolare nel nostro paese sotto l'etichetta di "teatro della crudeltà" notizie riguardanti gli esperimenti dei più importanti registri stranieri del momento: il teatro della crudeltà così viene assimilato al Nuovo Teatro e gli conferisce uno statuto linguistico preciso.⁷⁶

Il pensiero criptico di Artaud, che in un primo momento era stato valutato solo in relazione alla sua tragica biografia e considerato quindi poco applicabile alla concretezza della scena, dopo l'uscita dei due *dossier* sulla rivista «Sipario» fu prontamente associato a quella tendenza in atto fin dai primi dibattiti sul «modello formale brechtiano», che vedeva nella scrittura scenica il parametro costruttivo della nuova scena del futuro.

L'associazione del pensiero teorico di Antonin Artaud alle teorie della scrittura scenica, si rivelerà un punto importante nell'ambito del teatro in carcere, sia dal punto di vista concettuale e filosofico, sia in relazione alle prassi compositive che molti registi usano nel lavoro di preparazione degli attori-detenuti.

In questi termini, si ravvisa la funzione «politica» del teatro della crudeltà, che sposta di fatto l'asse della composizione teatrale sull'organizzazione di un nuovo linguaggio, con il quale poter conseguire un obiettivo più profondo e cioè quello di far divenire nuovamente l'arte scenica uno strumento «magico», «archetipico», «curativo», «terapeutico», capace di debellare l'assopimento al quale il pubblico contemporaneo si era adagiato, frequentando solo quegli spettacoli che in termini brechtiani, definiamo «gastronomici».

⁷⁶ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. p.63.

L'equazione con la quale si era adattato il pensiero teorico di Artaud ad alcune esperienze sceniche contemporanee, legate soprattutto ai spettacoli prodotti da Jerzy Grotowski con il Teatr Laboratorium, avviò anche in Italia un processo di codificazione del nuovo.

Uno dei momenti fondativi del Nuovo Teatro italiano venne organizzato a Ivrea, nel 1967, durante il famoso Congresso dal titolo *Per un nuovo teatro*, tenutosi dal 10 al 12 giugno 1967 presso il Centro Olivetti di Palazzo Canavese.

Nell'economia del discorso, ci interessa citare alcuni passaggi del documento dal titolo *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, redatto come spunto per il dibattito e in cui si ravvisano gli elementi fondanti di una visione non solo linguistica del Nuovo Teatro ma soprattutto di natura politica e sociale nel quadro di quell'espansione del fatto teatrale che caratterizzerà gli anni prossimi a venire.

I redattori del documento sono Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri che, con lo stile del «manifesto» e concentrandosi su elementi concettuali che dovranno però rivelarsi attraverso una ricaduta concreta sui metodi organizzativi e produttivi della scena del futuro, cominciano affermando che questa scena da un lato, dovrà basarsi sulle pratiche del «laboratorio» e dall'altro, dovrà avere come anelito quello di dar vita a un evento scenico «collettivo».

Per quel che riguarda i punti con la quale viene illustrato il «Teatro di laboratorio», ci interessa riportare il passaggio in cui si afferma che: «L'acquisizione delle particolarità e delle modalità più tipiche di espressione ricavate direttamente dalla vita quotidiana è un elemento indispensabile per un effettivo arricchimento del linguaggio».⁷⁷

Per quanto invece riguarda l'esposizione dei punti riguardanti il «Teatro collettivo», gli elementi di nostro interesse sono maggiori, in quanto è proprio in questa parte del documento che si evincono maggiormente le implicazioni politiche e sociali del documento.

«- Il teatro è oggi un modo di intervento diretto nel corpo vivo della società e rappresenta il punto d'incontro della collettività, di cui assume le forme più complesse di espressione, i modi caratteristici delle sue modificazioni e gli elementi strutturali».⁷⁸ Pertanto, nel quadro di un teatro che diviene chiaramente anche intervento di natura

⁷⁷ *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, in Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976) Vol.I*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1977, p. 138.

⁷⁸ *Ivi*, p.139.

sociale, «- A differenza di quanto avveniva nell'immediato dopoguerra il rapporto con la realtà è da vedersi oggi in termini problematici e non di atteggiamento moralistico. Esistono, di conseguenza, tematiche popolari e non personaggi popolari»⁷⁹

Questo secondo punto dell'argomentazione che i redattori propongono in merito al «Teatro collettivo», ci fornisce importanti spunti di riflessione.

Primo elemento che risalta all'occhio è quello della problematicità, che dovrà caratterizzare, d'ora in poi, il rapporto sempre più stretto tra «realtà» e teatro.

Potremmo a questo punto azzardare un parallelo tra la storia del carcere e quella del teatro, dal momento in cui, come si è potuto evidenziare nel paragrafo precedente, anche per quel che riguarda la gestione penitenziaria, da una concezione moralistica e cattolica si è passati, più o meno alla stessa altezza cronologica, all'affermazione di una concezione più analitica e problematica del trattamento rieducativo dei detenuti.

Come potremo dimostrare nel corso della ricerca, le condizioni che hanno portato all'incontro tra il teatro e il carcere sono condizioni di ordine politico e sociale nel senso che, le reazioni scaturite dai mutamenti di ordine politico e sociale nel nostro paese, hanno influito tanto sul contesto teatrale che su quello penitenziario, arrivando a creare i presupposti per un punto di congiuntura, che si individua tra il 1975 e il 1988, nel quale il carcere aprendosi all'esterno ha potuto accogliere il teatro - per motivi legati allo sviluppo delle metodologie pedagogiche e rieducative - e il teatro, in quel suo particolare momento di rifiuto dello spettacolo in quanto prodotto commerciale e di «*dilatazione materiale dello spettacolo* e il suo debordare dagli spazi tradizionali, alla ricerca di un più adeguato e organico inserimento nella scena urbana e di un più stretto rapporto con il pubblico»⁸⁰, ha trovato nel carcere un luogo in cui trovare nuovamente la sua funzione primaria.

Il secondo elemento che scaturisce dall'argomentazione sul «Teatro collettivo» è quello relativo alle «tematiche popolari», che come vedremo, dal 1968 in poi, con un periodo di rinnovata politicizzazione del teatro in chiave idealista, diverranno un argomento chiave sia per alcuni artisti della scena, come Dario Fo e Giuliano Scabia, sia per quanto riguarda il dibattito critico.

Il terzo punto della trattazione sul «Teatro collettivo», contenuto negli *Elementi di discussione*, si sofferma sul fatto che: «- Queste tematiche popolari richiedono un'elaborazione che presuppone un lavoro di gruppo e, quand'anche sussista una

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. p.250.

scrittura drammaturgica individuale, il lavoro di gruppo mantiene la sua preminenza nella fase di progettazione, di elaborazione e di realizzazione della messa in scena»⁸¹.

Il lavoro di gruppo diviene paradigma per creare un teatro che, da un lato possa avere un rapporto più diretto con la realtà e con la società e dall'altro, possa essere vettore comunicativo per tematiche popolari.

Questa dimensione organizzativa e produttiva sembra rimarcare le prassi di molte compagnie operanti all'interno delle carceri italiane. Dato che in tali contesti è il processo creativo il punto focale, ne consegue che il lavoro di gruppo rappresenti sia all'interno delle compagnie, che con i detenuti coinvolti nelle attività laboratoriali, la prassi privilegiata dai registi che quasi mai o raramente, si pongono come uniche figure *leader* nella gestione artistica del processo produttivo.

Anche per quel che riguarda le esperienze di teatro in carcere la scelta dei contenuti, dei temi, risulta essere un momento fondante nel coinvolgimento dei detenuti, da cui può dipendere la buona riuscita del progetto di messa in scena e il conseguente incontro con il pubblico esterno che con la sua fruizione dello spettacolo che lo costringe a entrare in carcere, come avremo modo di appurare, compie anch'esso un gesto di natura politica.

La scelta di «tematiche popolari» come atto politico, sembra riecheggiare già negli *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro* quando si dice che: «- L'elaborazione delle tematiche popolari presuppone un lavoro di gruppo in quanto richiede una partecipazione del pubblico in senso rivoluzionario. Il lavoro di gruppo è già una prefigurazione di questo nuovo rapporto tra pubblico e teatro»⁸².

E' nel punto successivo, che questa dimensione «rivoluzionaria» legata al rapporto con il pubblico viene ulteriormente delineata: «- Questa partecipazione del pubblico si esplica in tre direzioni: a) come tendenza politica; b) come contestazione al sistema politico sociale; c) come presa di coscienza dei momenti decisivi della contemporaneità».⁸³

Questa dimensione collettiva, sociale, politica e rivoluzionaria del teatro non può più, per i redattori del documento, trovare nel luogo ad esso adibito tradizionalmente la sua dimensione privilegiata. Pertanto: «- Questo teatro collettivo è

⁸¹ Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia*, cit. p.139.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

essenzialmente un teatro senza pareti, nel quale deve essere eliminato qualsiasi diaframma tra palcoscenico e platea». ⁸⁴

Il teatro da questo momento viene definitivamente liberato dal suo luogo deputato e pertanto, anche le classi sociali che verranno chiamate a parteciparvi non saranno più divise - come imponeva fino ad allora la struttura architettonica del teatro all'italiana.

Per concludere la breve analisi dedicata a gli *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, che, in chiusura di questo paragrafo dedicato alle avanguardie italiane tra scena e società, ci è sembrato opportuno trattare al fine di comprendere le dinamiche sottostanti a un certo processo che, in Italia, ha portato il teatro a uscire dai teatri per entrare in «spazi altri», riportiamo le parole con le quali si chiude il punto "I" del documento, dedicato appunto a «Teatro di laboratorio e teatro collettivo».

Il «teatro collettivo» e il «teatro laboratorio» non sono antitetici ma complementari e ciò si riferisce anche al pubblico al quale essi si rivolgono. Si tratta, di conseguenza, di sfatare la tradizionale contrapposizione tra il teatro per molti e il teatro per pochi. La forza contestativa di un teatro laboratorio presuppone, appunto, la fusione tra una tematica popolare rivoluzionaria e l'uso di mezzi scenici nuovi che la debbano esprimere e, inoltre, il reciproco condizionamento dell'una nei riguardi degli altri. Ciò comporta una deliberata e sistematica profanazione del luogo teatrale attraverso l'immissione di materiali «degradati» di vita, e di materiali culturali inerenti ad altre espressioni artistiche sinora rimasti esclusi dalla ricerca teatrale in Italia. Il recupero di una drammatizzazione dell'azione storica è da vedersi sul piano e in chiave di una collettivizzazione assoluta del fatto teatrale in quanto tale. In questo senso il teatro come gioco, come festosità, il teatro come ritualità storicizzata e comportamentistica trovano una loro giustificazione e legittimazione nella complessa articolazione (in senso dialettico) della società contemporanea. ⁸⁵

⁸⁴ *Ivi*, p. 140.

⁸⁵ *Ibidem*.

3. *Il Sessantotto teatrale e la crisi del Nuovo teatro*

Il Sessantotto teatrale è comunemente inteso dalla critica come un momento di «crisi» del Nuovo Teatro che, in quell'anno, vedrà i suoi maggiori protagonisti, dal Living Theatre a Grotowski, dall'Odin Teatret a Peter Brook, cambiare rotta adottando scelte di rottura, in una direzione di rifiuto e allontanamento da una concezione di spettacolo inteso come *produzione*, per volgere, ognuno a suo modo, verso un teatro di *relazioni* profonde, tra l'attore e il suo essere uomo, l'attore e la società contemporanea o tra l'attore e quelle società escluse e dimenticate che hanno bisogno del teatro per prendere coscienza di sé, e migliorare così le proprie condizioni di vita.

Come abbiamo avuto modo di approfondire nel paragrafo precedente, il 1968 si pone, sia in Italia che nel contesto internazionale, come l'anno nel quale esplodono in tutta la loro irruenza le contestazioni studentesche e operaie.

Nel 1968 i connotati della situazione politica internazionale erano sostanzialmente differenti da quelli del dopoguerra e la lotta di classe aveva acquisito un carattere non solo ideologico e politico, ma soprattutto interventista, abbandonando gli ideali utopici del pacifismo per percorrere celermente forme di lotta violenta e non di rado, armata.

L'inasprimento della lotta politica influì sull'evoluzione di un mezzo di comunicazione come il teatro, ancora alla ricerca di un suo ruolo specifico, perduto grazie ai cambiamenti sociali e di costume legati alla diffusione capillare del cinema della televisione.

Abbiamo visto in precedenza come il teatro della fine degli anni Sessanta si sia caratterizzato come «un continuo itinerario di fuga dal teatro, di una tensione ininterrotta al superamento dei limiti della scena, insomma di una progressiva marcia di avvicinamento verso quella che Eugenio Barba ha chiamato la “rottura dell'involucro teatrale”»⁸⁶.

Questo processo di allontanamento da qualsiasi forma di spettacolarizzazione di massa da parte di molti uomini di teatro dell'epoca coincise con la pubblicazione del saggio di Guy Debord *La società dello spettacolo*, in cui l'autore sanciva la fine dell'ingenuità dovuta al «boom economico» degli anni Cinquanta, dimostrando come la rappresentazione del prodotto fosse divenuta, in mano al potere capitalistico, una

⁸⁶ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. p.233.

forma programmata di «spettacolarizzazione totale», con la quale le persone erano indotte a identificarsi, in modo da aderire sempre di più all'edonistica società dei consumi.

Oltre al movimento studentesco e a quello operaio, anche la comunità artistica e teatrale si mobilitò in quel periodo per contestare la situazione politica globale e la condizione locale dei lavoratori dello spettacolo.

Il focolaio più agguerrito di tale lotta si espresse a Parigi con l'occupazione del Théâtre dell'Odeon, il 17 maggio del 1968, da parte del Comitato d'azione rivoluzionario insieme ai militanti del movimento studentesco.

Cristina Valenti, su questi eventi interroga Judith Malina, in quanto proprio Il Living Theatre fu presente durante l'occupazione dell'Odeon di Parigi in concomitanza con il periodo di preparazione di quello che, forse, fu il loro spettacolo più rivoluzionario e politico, *Paradise Now*.

Paradise Now debuttò al Festival di Avignone il 23 luglio 1968, dopo una lunga preparazione: quasi tre mesi a Cefalù e circa altrettanti ad Avignone, presso il vecchio *Lycée Mistral*, trasformato in una sorta di 'comune' aperta, dove confluirono centinaia di studenti, artisti, hippies, giovani del movimento rivoluzionario. In mezzo c'era stata la vostra partecipazione al maggio parigino con la decisione di non fare teatro sulle barricate in quanto l'attualità della 'rappresentazione' di strada superava ogni finzione spettacolare. Ma quelle giornate avevano impresso una svolta nella creazione dello spettacolo. «Ciò che si è visto a Parigi, anche con l'occupazione dell'Odeon - ha scritto Julian Beck il 17 maggio 1968 ad Avignone - era l'inizio di uno spirito rivoluzionario, ed è proprio questo il lavoro di Paradise Now. Ma il lavoro di Paradise Now deve accordarsi con quel che accade a Parigi e in effetti in tutta la Francia. Si deve riprendere la pièce, la sua struttura, le tappe rivoluzionarie». Questa necessità del teatro di «accordarsi» con la realtà segnava un ulteriore passo avanti nel processo di superamento della divisione tra arte e vita che avevate intrapreso fin dai vostri primi spettacoli. A un teatro che celebrava l'unione rituale dell'attore con lo spettatore seguiva il teatro dell'azione; la struttura di Paradise Now procedeva infatti, ciclicamente, dal rito alla visione all'azione, e a quest'ultimo livello lo spettacolo si alimentava dell'apporto concreto degli spettatori, i quali ne determinavano gli sviluppi attraverso il contributo della loro cultura e dei loro comportamenti...⁸⁷

Sarà proprio questo loro portare alle ennesime conseguenze un «teatro dell'azione», che segnerà l'inizio della fine del Living Theatre, costretto, per problemi

⁸⁷ Cristina Valenti, *Storia del Living Theater - Conversazioni con Judith Malina*, cit. pp. 156-157.

con le forze dell'ordine, a tornare a settembre dello stesso anno in America, dopo quattro anni di peregrinazioni europee.

L'impatto di una realtà completamente diversa da quella che avevano lasciato fu traumatico per il gruppo, che tornava carico di gloria e di scandalo. Mentre il pubblico li accoglie dappertutto molto bene, e a volte entusiasticamente, destando però il loro fondato sospetto di stare ormai diventando un'istituzione, sia pure d'avanguardia, e come tale intoccabile; [...] Una cosa comunque è sicura: il difficilissimo impatto del Living con la nuova realtà americana, insinuando, da un lato, nei suoi membri il sospetto di essere rimasti politicamente indietro e, dall'altro, mostrando loro il pericolo concreto della museificazione, avrà un peso notevole sulla decisione, presa un anno dopo, di dividersi in quattro cellule indipendenti per cercare così di abbattere il diaframma che ancora li divideva dall'azione vera e propria, "la forma più alta di teatro che conosciamo" - come scriveranno nell'atto di separarsi nel gennaio 1970.⁸⁸

Seguire la «forma più alta di teatro» significò per Julian Beck e Judith Malina, lasciare l'America e il successo conquistato negli anni per partire, nel 1970, verso il Brasile, per lavorare con gli abitanti delle *favelas*, in un «teatro dell'azione» che, se da un lato rappresentava un'esperienza comunitaria, antropologica, di scambio, di baratto e di superamento delle differenze, dall'altro diveniva un intervento politico atto alla trasformazione sociale.

In questi termini la regista del gruppo americano ricordava il momento della scissione e la decisione di uscire definitivamente dai circuiti ufficiali per mettere il proprio attivismo teatrale al servizio delle persone e dei popoli svantaggiati.

E alla fine del '69 fu con molta sofferenza che ci rendemmo conto che all'interno del gruppo c'erano in realtà quattro tendenze. La prima che andava nella direzione di quello che oggi sarebbe lo spiritualismo *New Age*: così circa un quarto del gruppo decise di fare un viaggio di meditazione, andò in India, [...] Un'altra parte del gruppo era molto interessata alla musica pop, e si stabilì a Londra [...] Una terza parte si stabilì a Berlino, per lavorare nel campo dell'*environmental theater*. La quarta parte, quella con la quale rimanemmo io e Julian, era invece interessata a continuare l'azione politica diretta. Andammo prima a Parigi e poi in Brasile, dove ci dedicammo al teatro politico.

La percezione di essere divenuti un'istituzione e di aver perso da un lato, la propria forza identitaria e rivoluzionaria e dall'altro, la libertà di espressione artistica,

⁸⁸ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. pp.238-239.

accomunerà molti protagonisti del teatro del secondo Novecento che, ognuno mosso da motivazioni proprie, rifiuteranno un teatro tassonomico, un sistema di categorie che li avrebbe inglobati nel sistema dell'intrattenimento, facendo diventare la loro stessa ricerca un fenomeno di «tendenza» commerciale.

Ad avvalorare la consacrazione internazionale di alcune formazioni d'avanguardia contribuì anche l'uscita di alcune pubblicazioni, con le quali venne accelerato il processo di diffusione delle poetiche e delle prassi di quelli che fino a poco tempo prima erano stati gli *outsider* del teatro.

Nel 1968, la piccola casa editrice dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, pubblicò *Per un teatro povero*, libro manifesto di Jerzy Grotowski, che contribuirà in maniera decisa all'evoluzione del teatro degli anni Settanta.

Nello stesso anno, uscì *The Empty Space* di Peter Brook, in cui il regista inglese teorizzò quattro categorie di teatro: «il Teatro Mortale», «il Teatro Sacro», «il Teatro Ruvido», che deve arrivare alla gente a discapito di quell'«agio e tempo»⁸⁹, che invece richiede uno stile forbito, e «il Teatro Immediato», in cui Brook parla della funzione sociologica del teatro, affermando che: «Chi si interessi alle dinamiche della natura trarrebbe un grande insegnamento dallo studio delle condizioni di lavoro in teatro: le sue scoperte sarebbero applicabili alla società molto più dello studio delle api o delle formiche. Sotto una lente d'ingrandimento vedrebbe un gruppo di persone che vive sempre seguendo regole precise, condivise tacitamente da tutti».⁹⁰

Questo allontanamento che alcune compagnie hanno messo in atto, che in un primo momento si era espresso con l'uscita dai teatri ufficiali per riversarsi nelle strade, ora era diventato più drastico e si esprimeva in un allontanamento dalla società occidentale e dal teatro come finzione.

Proprio Brook, seguendo una ricerca sociologica e antropologica che punta alla relazione, «[...] se ne va con il gruppo cosmopolita cui si dedica da quando ha rinunciato alla sicurezza del teatro di stato: [...] alla fine del '72, se ne scende coi suoi compagni a traversare l'Africa, a barattare materiali con le popolazioni autoctone, a recitare per antichi depositari di una civiltà che non conosce il teatro e che ignora del nostro linguaggio anche i segni, a esplorare la *necessità* di questa comunicazione di percezioni...». ⁹¹

⁸⁹ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma, 1998, p. 76.

⁹⁰ *Ivi*, p. 108.

⁹¹ Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia*, cit. p.12.

Ma il percorso che influenzò maggiormente l'evolversi della del Nuovo Teatro fu quello del regista polacco Jerzy Grotowski che, con una parabola artistica contrassegnata da varie fasi di lavoro, al termine della sua carriera decise di interrompere la produzione di nuovi spettacoli per dedicarsi allo studio dell'attore in quanto «uomo» e a una ricerca delle origini delle culture rappresentative e mimetiche che ne accomunavano in diverse parti del mondo i processi espressivi extra-quotidiani.

Dopo le ricerche sul teatro povero, che avevano portato il Teatro-Laboratorio a un'intensa produzione di spettacoli di successo, da *Akropolis* del 1962 a *Il Principe costante* del 1965, nel 1968, con *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski chiuse la fase dell'«arte come presentazione», smettendo di produrre nuovi spettacoli, e ripropose saltuariamente quelli precedenti come presentazione al pubblico dei risultati raggiunti nelle tappe di lavoro con l'attore.

La ricerca sull'attore, già avviata col «teatro povero», diventa adesso l'oggetto teatrale *tout court* e viene estesa anche al di fuori dell'ambito dei professionisti senza che sia più necessaria la produzione di spettacoli. Grotowski definisce questa nuova ricerca para-teatro, intendendo con questo termine un territorio limitrofo a quello del teatro istituzionalmente inteso in cui vengono meno le distinzioni tra attore e spettatore, che diventano partecipanti di uno stesso evento che è artistico ed esistenziale ad un tempo, e in cui entrano in gioco diversi tipi di rapporto: quello tra i partecipanti, quello tra partecipanti e «guide» e, prima di tutto, quello con il luogo.⁹²

Con la fase del «para-teatro», l'Istituto di Grotowski, che nel frattempo si trasferì da Opole nella più grande Wroclaw, nel sud ovest della Polonia, prenderà il nome di Istituto dell'Attore - Teatro Laboratorio, sottolineando la propensione verso «ricerche concernenti l'intercomunicazione e l' "incontro" tra individui.»⁹³

Grotowski dedicherà tutta la sua vita allo studio dei processi di rappresentazione dell'uomo, ma fu nel periodo dal 1986 al 1999, dopo lo scioglimento del Teatro-Laboratorio nel 1984 e il suo definitivo trasferimento a Pontedera, in Toscana, che il maestro polacco iniziò la sua ultima fase di ricerca, chiamata «l'arte come veicolo».

È in questi termini che Peter Brook, durante una conferenza tenutasi a Firenze nel 1987, parlava di Grotowski e della sua ultima fase di lavoro:

⁹² Lorenzo Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca - Slowacki, per Jerzy Grotowski*, Edizioni ETS, Pisa, 2008, p. 189.

⁹³ *Ibidem*.

Le grandi influenze, se sono forti, penetrano rapidamente e vanno molto lontano. È per questo che posso dire che il lavoro a Pontedera riguarda e tocca il mondo del teatro. Appunto per il suo aspetto di laboratorio dove si fanno delle esperienze impossibili a compiersi fuori da un laboratorio. E se noi ci siamo associati, come Centre International de Créations Théâtrales de Paris, con il centro di Grotowski è perché siamo assolutamente convinti che c'è una relazione vivente e permanente da stabilire fra il lavoro di ricerca in una situazione di ritiro e il nutrimento immediato che esso può dare al lavoro pubblico. Credo che ci sia un altro aspetto che sarebbe interessante affrontare oggi. Dal momento in cui cominciamo a esplorare le possibilità dell'uomo, che lo si voglia o no, che si abbia paura di quello che ciò rappresenta o no, bisogna mettersi decisamente davanti al fatto che questa è una ricerca spirituale; [...] Voglio dire 'spirituale', nel senso che andando verso l'interiorità dell'uomo, si passa dal noto all'ignoto, e che man mano che il lavoro dei gruppi successivi di Grotowski, grazie alla sua evoluzione personale, è diventato sempre più essenziale, i punti interiori che sono stati toccati sono diventati sempre più inafferrabili, sempre più lontani da ogni definizione ordinaria.⁹⁴

Furono dunque queste esperienze di rottura a influenzare la scena teatrale internazionale per tutto il corso degli anni Settanta.

Come chiaramente riporta Peter Brook, enumerando i molti equivoci sorti sul lavoro para teatrale di Grotowski, si assistette in Europa a una moltiplicazione degli artisti e dei gruppi che, anche senza competenze specifiche, sceglievano di praticare il teatro come mezzo d'espressione di lotta e propaganda politica.

E a quel punto, molto rapidamente ha preso piede il primo malinteso. In diversi paesi, certi gruppi di teatro, dal momento che condividevano questo ideale, questo desiderio di uscire da un teatro sordido, di andare verso un teatro di intensità diversa, cominciarono a seguire la via di Grotowski, senza rendersi conto che se il maestro e gli stessi allievi non si trovavano a questo alto livello, se essi non possedevano per la propria esperienza questo livello di comprensione, tutto il lavoro sincero che facevano, invece di elevarsi verso l'ideale, faceva discendere l'ideale al loro livello reale, che era il livello contro il quale erano in rivolta.⁹⁵

⁹⁴ Peter Brook, *Grotowski, L'arte come veicolo*, in «Teatro e Storia», n. 2, ottobre 1988, p.257.

⁹⁵ *Ivi*, p. 256.

3.1 I Gruppi di Base e i circuiti teatrali spontanei

Anche l'Italia subì queste influenze, ma nel nostro paese la contestazione studentesca e operaia prese connotati più articolati, identificandosi, dopo l'«autunno caldo» del 1969, sempre più con la lotta armata dei gruppi terroristici extraparlamentari.

Mosso da intenti politici, negli anni Settanta, parallelamente al circuito ufficiale degli Stabili e a quello delle cantine, in cui da anni operavano gli artisti del Nuovo Teatro di ricerca, era venuto a crearsi un circuito spontaneo, autogestito e coordinato da un movimento di «gruppi di base» che spesso ponevano il loro dilettantismo non come discriminazione, ma come risorsa per arrivare a un più efficace intervento politico.

Nel tentativo di operare sulla base dello stretto rapporto tra cultura e territorio, proponendo un'esperienza di teatro vitale e necessario, nascono, così, i gruppi di base. Sgombrando il campo dalla genericità e dall'approssimazione, Antonio Attisani definisce in maniera particolarmente precisa il contesto che si delinea con l'emergere di queste formazioni: «per “gruppo di base” - scrive lo studioso - non si intende qualcosa motivato solo dal fare teatro e dalla spontaneità della sua pratica [...]. Qui siamo in presenza di una forte connotazione di sinistra, che manifesta non solo una astratta volontà di “incidere nel sociale”, ma anche alcuni connotati di fondo. Il gruppo di base intende realizzare nella propria pratica una trasformazione da oggetti (consumatori) a soggetti (produttori), e assumere lo specifico culturale (teatrale in questo caso) come luogo di progettazione e sperimentazione di rapporti sociali diversi, in cui si lotta per la conquista di un rapporto tra individualità e socialità e quindi luogo di verifica della politica (partiti e organizzazioni) e dell'ideologia (mass media e istituzioni)». Da estetica, la dimensione del fatto teatrale diviene nettamente politica: «la costruzione di una nuova soggettività - prosegue Attisani - si realizza nell'approfondimento delle proprie condizioni socio-culturali e nella proposta-messa in discussione dell'autonomia di questi vari momenti in una circolazione che privilegia il “non pubblico”, cioè non solo le masse ignorate dall'industria culturale “di qualità” ma quelle componenti sociali tenute in perenne condizione d'inferiorità da una gestione autoritaria del potere politico e quindi culturale.⁹⁶

Le parole di Antonio Attisani, riportate da Salvatore Margiotta, delineano l'avvento di un fenomeno atipico, ma che si diffuse in maniera così estesa in Italia, da divenire una forma di decentramento alternativo.

⁹⁶ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI), 2013, pp.142-143.

Hanno cominciato a prendere forma i così detti circuiti alternativi, che si collocano fuori dal giro delle compagnie stabili e da quello del teatro commerciale controllato dall'ETI, il quale per altro, dalla scorsa stagione teatrale - significativamente! - organizza un circuito B dedicato al teatro sperimentale. Si è così creata, quasi spontaneamente una rete che collega diversi piccoli teatri [...] In questo contesto, ma ad esso opponendosi, si colloca il circuito dell'ARCI. Nato sotto la spinta di Dario Fo e del suo rifiuto di rivolgersi ad un pubblico che non sia quello popolare, questo circuito ha ospitato compagnie la cui tematica è prevalentemente politica e il cui linguaggio non è programmaticamente avanguardistico. Questo almeno nella scorsa stagione, poiché il programma di massima varato quest'anno sembra rivolgersi anche, se non programmaticamente, ai gruppi e ai teatri della così detta avanguardia teatrale. Tale mutamento di rotta non sarebbe in sé particolarmente grave, se non comprendesse la possibilità di raggiungere il primo risultato che l'esistenza di un circuito teatrale, allestito da un'organizzazione dei lavoratori, proponeva, cioè la autogestione della cultura, o almeno delle iniziative culturali [...] Esiste tuttavia una prospettiva nella quale la gestione diretta della cultura da parte dei circoli popolari e di base diventa possibile. Nei suoi ultimi spettacoli, e cioè proprio in quelli presentati non nei circuiti primari, ma proprio in quelli alternativi dell'ARCI, da *Ci ragiono e Canto a Mistero Buffo*, Fo ha dato avvio a una operazione di recupero della cultura popolare, quasi a *porre* una base per una nuova fioritura della creazione artistica e culturale delle classi oppresse, la cui produzione è stata soffocata negli ultimi quarant'anni dalla capillare distribuzione dei sottoprodotti culturali ad opera dei mezzi di comunicazione di massa.⁹⁷

Il dato dalla quale però è interessante partire, prendendo spunto della descrizione che Attisani fa dei «gruppi di base», è l'«astratta volontà di “incidere nel sociale”» che muove queste schiere di dilettanti, alla ricerca di un fervore politico che possa liberarli dalle fredde maglie del consumismo individualista.

E i «gruppi di base» vogliono arrivare a questo mettendo in campo un teatro inteso come processo comunitario, di incontro tra il gruppo e la «base», rendendosi espressione viva di specifici territori locali, in cui attivare una «progettazione e sperimentazione di rapporti sociali diversi» stimolando il popolo e le istituzioni al cambiamento, attraverso un «approfondimento delle proprie condizioni socio-culturali».

Una testimonianza più diretta è quella di Franco Quadri che, nel 1977, espone il fenomeno dei «gruppi di base» in questi termini:

⁹⁷ *Proposta per una scuola di animatori teatrali*, a cura di Fernando Mastrapasqua, Cesare Molinari, Valeria Ottolenghi, Anna Pinazzi, in «Biblioteca Teatrale», Bulzoni Editore, Roma, 1971, n. 1, p.129.

La ricerca di una propria identità teatrale in una discesa e una adesione del territorio suburbano e alle zone depresse si ricollega infatti al fenomeno alternativo più evidente nel teatro di questi giorni. Parlo del teatro di base esercitato da migliaia di gruppi non controllabili lungo l'intera penisola, teatri di quartiere o collettivi studenteschi che elaborano manifestazioni di strada nelle città, formazioni spontanee che agiscono al di fuori di questo tessuto. Sono figli del Living e del Bred and Puppet, germinati si può dire dappertutto, con le loro istanze politiche e i bisogni di nuovi modi d'espressione, muovendo dalla gestualità o dai contenuti contestatori, a rimpiazzare le filodrammatiche o le compagnie parrocchiali che un tempo rappresentavano vecchie commedie evasive di Niccodemi o canovacci ottocenteschi. Il loro denominatore comune si ritrova nel rifiuto del concetto professionistico. E se il dilettantismo diventa in loro una forza, e un concetto su cui teorizzare un altro senso del teatro, a rendergli necessaria quest'attività non proficua sopravvengono esigenze di espressione individuale, di comunicazione reciproca, di coagulo per un discorso di gruppo e, al di là del nucleo, di riunione.⁹⁸

In questo crogiuolo di gruppi teatrali spontanei, ce ne furono alcuni però che riuscirono ad elevarsi e a farsi notare dalla critica specializzata, per le loro doti di poetica e per la capacità più spiccata con la quale riuscivano a teorizzare e a divulgare il loro lavoro.

Tra questi si annoverano Il Teatro della Convenzione, nato nel 1971 per iniziativa di alcuni ex membri del Centro Universitario Teatrale di Firenze, il Teatro Artigiano di Cantù, formatosi nel 1970 da un gruppo di studenti e operai, che si ispirava alla classe artigiana, al lavoro collettivo e a una produzione teatrale povera.

A supporto e conferma del percorso teatrale intrapreso da quei gruppi non professionisti, c'erano le esperienze di alcuni rappresentanti del teatro di ricerca che, pur essendo accreditati e riconosciuti nel circuito professionistico, avevano scelto di seguire strade trasversali, che presentavano vari punti in comune con gli obiettivi dei «gruppi di base».

Tra il 1969 e il 1971, Giuliano Scabia fu chiamato dallo Stabile di Torino a creare il primo decentramento «dal basso», con l'intento di coinvolgere in maniera diretta le periferie della città, non organizzando una programmazione, ma soprattutto come produzione di azioni spettacolari che potessero coinvolgere in prima persona i cittadini stessi.

La gestione operativa del progetto - che inizialmente doveva coinvolgere i quartieri Faichera, Vallette, Mirafiori-sud e Corso Taranto - è affidata ad un Gruppo di Ricerca costituito da

⁹⁸ Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia*, cit. p.28.

Giuliano Scabia, Loredana Perissinotto e Pierantonio Barbieri ed affiancato da alcune formazioni semiprofessionistiche. Inizia, così, il primo esperimento in Italia del primo decentramento ‘dal basso’, «basato cioè - precisa De Marinis - su un lavoro collettivo che impegni direttamente il pubblico prescelto nella preparazione dei testi e nella realizzazione degli spettacoli». Si tratta di superare l’idea di teatro come spettacolo-prodotto e concentrarsi sugli aspetti legati al processo creativo con l’intento di “dilatare” le maglie dei meccanismi di scrittura teatrale e pervenire così, ad un modello di teatro archetipale, luogo mitico comunitario. Ciò che Scabia vuole sperimentare, nell’ambito di questa esperienza di decentramento è l’elaborazione di una specie di teatro totale in cui progettazione e prassi convergano confluendo nel momento della partecipazione.⁹⁹

Un’altra esperienza che, seppur di natura diametralmente opposta, tendeva verso un allontanamento dal contesto teatrale ufficiale per trasferirsi in periferia, in modo da incontrare fasce di popolazione suburbana e costruire con loro nuovi codici e nuovi spettacoli, fu quella compiuta da Leo De Berardinis e Perla Peragallo che, nel 1972, si trasferirono al Sud Italia, a Marigliano, in provincia di Napoli.

Leo De Berardinis, reduce dal fallimento del Convegno d’Ivrea, con Perla Peragallo decise di virare la propria ricerca per «fabbricarsi delle origini, alla ricerca di un’identità “popolare” che meglio corrisponda all’emarginazione che si son scelti per il loro teatro»¹⁰⁰. I due attori approderanno al «”teatro dell’ignoranza”, dove ignoranza vale limitazione al poco che sa il portatore-fcitore dello spettacolo, e di conseguenza reinvenzione del linguaggio alla luce di quel poco, al fine di “renderlo utile alla lotta”. Alla sottocultura che sottende tanta parte della speculazione sperimentale, Leo e Perla rispondono con la radicalità di questo rifiuto, scegliendosi un opposto campo d’azione e, consapevolmente, una *controcultura*. L’attendamento a Maragliano sottintende e prevede l’abbraccio di altre plaghe sottosviluppate, dove vale lo stesso linguaggio, periferie e deserti agricoli, borgate sottoproletarie, su fino ai ghetti degli immigrati nelle grandi città del Nord.»¹⁰¹

L’incontro con le diversità degradate, sia umane che urbane, oltre a porsi come un nuovo assetto organizzativo del panorama italiano, era divenuto un mezzo efficace per la sperimentazione di nuovi linguaggi, possibili solo in quanto, in quegli ambienti, le persone coinvolte risultando prive di qualsiasi sovrastruttura culturale, rappresentavano per gli uomini di teatro il grado zero, la *tabula rasa* dalla quale

⁹⁹ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit. p.134.

¹⁰⁰ Franco Quadri, *L’Avanguardia teatrale in Italia*, cit. p.26.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 27.

ripartire per rimettere in gioco lo statuto stesso del teatro come mezzo di relazione interpersonale.

Tale dinamica venne riprodotta anche per quel tipo di iniziative teatrali che, alla metà degli anni Settanta, cominciarono a essere rivolte nei confronti di quelle persone rinchiusi all'interno di istituzioni totali e di altri luoghi del disagio.

La prima azione di questo tipo si deve sempre a Giuliano Scabia che, dal dicembre del 1972 a febbraio del 1973, condurrà all'interno dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste, diretto da Franco Basaglia.

Natale 1972. Venezia, durante le feste, è un punto d'obbligo per tutti quelli che se ne sono andati a lavorare fuori città, c'è una sorta di strano appuntamento. In questo clima e in casa di Franco Basaglia è nata l'idea di fare un lavoro collettivo nell'ospedale psichiatrico di Trieste. La proposta è stata subito accolta in un primo tempo da Vittorio e Giuliano, poi via via da Federico, Ortensia, Stefano, Vittoria. Si è formato, così, un gruppo di persone che, per vari motivi, hanno messo a disposizione la propria professionalità, perché decisi a usarla soprattutto per cercare un nuovo modo di stare insieme. Nessuno di noi era mai stato in un ospedale psichiatrico, né aveva alcuna conoscenza psichiatrica. Eravamo pittori, registi, scrittori, animatori, insegnanti, fotografi o altro e non sapevamo a cosa ci sarebbe servita la nostra tecnica, la nostra conoscenza. Non si potevano fare progetti: insegnare a disegnare? Insegnare a scolpire? Insegnare a recitare? Non era facile. Non avremmo avuto un pubblico cui esibire le nostre opere, né scolari da istruire in tecniche particolari, né bambini da divertire, ma una realtà umana che volevamo aiutare a modificare. Provvisori, di passaggio, senza obblighi e rapporti precisi di lavoro, senza essere retribuiti, entravamo per un periodo in un ospedale in trasformazione. Eravamo gli "artisti" e questa definizione era stata scelta proprio per l'ambiguità che conteneva e che ci avrebbe consentito di essere riconosciuti dai malati come persone estranee alla cura, alla custodia: estranee al manicomio. Volevamo soprattutto attuare una forma di comunicazione, non codificata né codificabile, che si sarebbe strutturata gradualmente nel tempo. Lavorammo in una situazione difficile, stimolante e assolutamente nuova, rifiutando, però, di instaurare un rapporto da sperimentatori su cavie.¹⁰²

A quell'«ospedale in trasformazione», all'interno del quale Scabia e i suoi compagni trovarono «una realtà umana che volevamo aiutare a modificare», cominciarono a ispirarsi altre istituzioni totali, sanitarie e penitenziarie, che aprendosi alle comunità locali cominciarono ad accogliere nei loro spazi svariati progetti artistici, tra cui le attività di tipo espressivo e teatrale.

¹⁰² Giuliano Scabia, *Marco Cavallo. Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino, 1976, p.1.

4. I pionieri del Teatro in Carcere

A livello storiografico, possiamo affermare che il pubblico italiano venne a conoscenza del fenomeno relativo al teatro in carcere a partire dal 25 novembre 1985, giorno in cui l'agenzia Nazionale Stampa Associata (A.N.S.A.) diffuse la notizia che Rick Cluchey, con la *San Quentin Drama Workshop*, era stato selezionato dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro per ricevere, in qualità di attore, il prestigioso Premio della critica, ad *ex equo* con personalità del calibro di Luca Ronconi e Giorgio Strehler.

La premiazione avvenne al Teatro Argentina di Roma, durante il IX Congresso internazionale della critica teatrale in cui, dal 20 al 26 novembre, artisti, critici e studiosi di teatro si confrontarono in un congresso dal titolo: *Il linguaggio del teatro nell'era dei Mass-Media*.

In una nota del 27 novembre 1985, sul quotidiano Repubblica, si legge:

I registi Luca Ronconi e Giorgio Strehler e l'attore Rick Cluchey hanno ricevuto lunedì scorso al teatro Argentina i Premi della Critica Teatrale 1985. La premiazione è avvenuta al termine del nono congresso mondiale della critica che ha riunito a Roma studiosi provenienti da oltre trenta paesi del mondo. Presentatore d'eccezione della serata all'Argentina è stato Dario Fo, mentre il presidente dell'Associazione dei Critici, Renzo Tian, ha spiegato le motivazioni dei Premi: i due registi sono stati premiati per la loro attività nella stagione 84-85 (Corneille ed Eduardo per Strehler; Andreini, Schnitzler e Ostrowski per Ronconi), e Rick Cluckey per la sua straordinaria interpretazione di 'Aspettando Godot', 'L'ultimo nastro di Krapp' e 'Finale di partita' di Beckett, messe in scena dall'autore, e rappresentate in molti paesi del mondo.¹⁰³

La sera della premiazione, alla presenza di esponenti del teatro italiano e internazionale, Cluchey recitò uno dei suoi cavalli di battaglia, *L'ultimo nastro di Krapp*. La stessa sera si esibirono la Compagnia Teatro d'Arte, con alcuni momenti da *Cinecittà* di Antonio Calenda e Massimo Ranieri, che ripropose canzoni da *Varietà* di Maurizio Scaparro.

Il Premio della critica fu assegnato a Rick Cluchey e alla *San Quentin Drama Workshop* per il valore delle loro regie beckettiane, che furono di passaggio in Italia

¹⁰³ A Strehler e Ronconi i premi dei critici, in «La Repubblica», 27/11/1985, archivio on line. Articolo consultabile al link: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/11/27/strehler-ronconi-premi-dei-critici.html>. Consultato il giorno 8/05/2018.

durante la stagione 1984/1985 grazie all'iniziativa di Carla Pollastrelli e del Centro Teatrale Pontedera.

La possibilità di assistere per la prima volta agli spettacoli di una compagnia così particolare, fondata da attori ex detenuti, e la diffusione che la stampa rese della tournée e dell'evento di premiazione al Teatro Argentina, permisero al pubblico italiano da un lato, di apprezzare la maestria con la quale gli attori riuscivano a interpretare i testi di Beckett e dall'altro, di comprendere meglio il percorso grazie al quale un gruppo di prigionieri del *San Quentin State Prison*, in California, era riuscito grazie al teatro a cambiare così drasticamente il corso della propria vita, tanto da formare una compagnia stabile stimata dall'autore irlandese e dal pubblico internazionale.

Così, Claudio Meldolesi ricorda la tournée italiana del *San Quentin Drama Workshop*, in uno dei suoi primi articoli dedicati al tema del Teatro Carcere, con il quale lo studioso cominciò un suo personale percorso d'indagine sul «teatro d'interazione sociale», divenendone uno dei massimi esperti e promotori:

Si pensi agli incontri d'arte del teatro contemporaneo con il carcere e le istituzioni psichiatriche: cruciali incontri che, dopo il calvario di Artaud, sono stati segnati dai nomi di Beck, Wilson, di Fo-Rame e Scabia. Perfino un creatore appartato come Beckett ebbe il suo incontro rivelatore, quando trovò un suo interprete elettivo fra i reclusi a St Quentin, in California, quel Rick Cluchey che ha poi emozionato anche il pubblico italiano in una tournée dei primi anni ottanta. Lo ricordo attore di peso, capace di equilibrare la frase poetica con un repentino silenzio o uno stralunamento del volto. Chi non avesse saputo della sua storia di ergastolano l'avrebbe detto un uomo segnato e contagioso, alla Dostoevskij.¹⁰⁴

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, l'esperienza teatrale di Cluchey cominciò nel 1957, in un contesto penitenziario favorevole e in una nazione, quella americana, dove dalla fine degli anni Quaranta¹⁰⁵ le avanguardie aveva cominciato a diffondersi in tutti i campi dell'arte.

In Italia, la situazione alla fine degli anni Cinquanta era decisamente diversa da quella americana, sia sul piano dell'ordinamento penitenziario che su quello legato alla scena artistica e teatrale.

¹⁰⁴ Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione - L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», n. 16, anno IX, Il Mulino Editore, Bologna, 1994, p. 41.

¹⁰⁵ La compagnia del Living Theatre viene fondata nel 1947 a New York da Julian Beck e Judith Malina, anche se comincerà a produrre spettacoli solo a partire dal 1951.

Abbiamo visto come le attività artistiche e culturali in carcere cominciarono ad essere riconosciute nel quadro delle attività pedagogiche e trattamentali, solo a partire dall'approvazione della Legge del 26 luglio 1975, n.354, ruolo rafforzato nel 1986 con la legge n. 663 del 10 ottobre.

Prima di queste fondamentali riforme, il teatro all'interno degli istituti penitenziari italiani era concepito esclusivamente come forma saltuaria di intrattenimento, nel quadro di quelle manifestazioni effimere, più o meno importanti, alle quali le logiche di auto celebrazione del potere sottoponevano passivamente i detenuti più meritevoli.

In Italia, dal dopoguerra fino alla fine degli anni Settanta, per teatro all'interno di un carcere si intendeva, nella maggior parte dei casi, l'allestimento di spettacoli prodotti all'esterno, da compagnie amatoriali o semi professionali e realizzati, per volere delle amministrazioni, in luoghi intramurali, adibiti alla meno peggio a teatri e all'interno dei quali i detenuti, venivano chiamati a partecipare esclusivamente in qualità di spettatori.¹⁰⁶

Spesso gli spettacoli portati sulle scene carcerarie proponevano testi comici e leggeri o a sfondo religioso e didattico, con i quali si credeva possibile smuovere lo spirito dei condannati in senso morale e redentivo.

Questa situazione cominciò a cambiare nei primi anni Ottanta, stimolata dall'impulso della legge Gozzini, e dalla fine della lotta politica in carcere, con le prime dissociazioni e l'istituzione delle «aree omogenee».

Grazie all'applicazione dell'articolo 17 della Legge n.354 del 1975, che prevedeva il coinvolgimento della comunità esterna e degli enti pubblici alla vita carceraria, l'associazionismo e il Terzo Settore ebbero per la prima volta la possibilità di presentare progetti e iniziative rivolte ai detenuti e le amministrazioni penitenziarie, che a seguito della riforma si erano dotate di *equipe* di educatori professionisti, cominciarono a valutare positivamente tali proposte, creando terreno fertile per l'evolversi delle discipline artistiche e teatrali in carcere.

Se si volesse individuare una data d'esordio del Teatro Carcere italiano, bisognerebbe dunque risalire al 5 luglio 1982, giorno in cui, grazie alla volontà di

¹⁰⁶ A livello bibliografico non è stato ancora prodotto nessun volume che indaghi in modo sistematico la presenza delle arti teatrali e dello spettacolo all'interno delle carceri italiane nel ventennio fascista (1922-1943) e nel periodo post-bellico (1945-1975).

Antonio Turco¹⁰⁷, la compagnia Teatro-Gruppo¹⁰⁸ diretta dal regista Marco Gagliardo e composta da sei detenuti attori del carcere di Rebibbia, debuttò all'interno della Rocca di Albronz, nel quadro del Festival dei Due Mondi di Spoleto, con un testo emblematico come *Sorveglianza speciale*, di Jean Genet.

Fu proprio il drammaturgo francese a concedere i diritti di rappresentazione del testo, che non veniva messo in scena dal 1967, a seguito di una lettera che gli stessi detenuti inviarono all'autore in Marocco, dove allora viveva.

Il fatto che i detenuti si prodigassero così tanto per la realizzazione dello spettacolo ci fa comprendere quanto il gruppo fosse entusiasta nei confronti del progetto teatrale, e quanto a motivarli fosse soprattutto un altro fattore che caratterizzò questo storico debutto e cioè il fatto che, per recitare, i detenuti ebbero la possibilità di usufruire di un permesso speciale per uscire dal carcere, grazie a una autorizzazione ottenuta dalla collaborazione tra il direttore, il gruppo educativo della Casa Circondariale di Rebibbia e l'allora magistrato di sorveglianza Dott. Luigi Daga.

Sicuramente questa eccezionale sperimentazione fu possibile nel quadro di un carcere come quello di Rebibbia che già dal 1958, con la fondazione dell'Istituto Nazionale d'Osservazione, era considerato un «carcere modello» del sistema penitenziario italiano, all'interno del quale venivano sperimentate metodologie trattamentali all'avanguardia.

È un carcere “aperto”, quello di Rebibbia, nonostante tutto. Sono gli anni '80: anni di sangue e di detenuti in rivolta, di carceri di massima sicurezza e di evasioni. Eppure, non è aria di anni di piombo, quella che si respira a Rebibbia: con il cortile affollato e le celle sempre aperte, con i detenuti che lavorano, studiano, fanno sport e teatro... Senti un'eco di anni '70, a Rebibbia, della critica radicale di Basaglia alle “istituzioni totali”. E' questa, in fondo, la sfida della “legge Gozzini”, che dopo la riforma carceraria del 1975 ha introdotto nei luoghi di detenzione italiani la possibilità del lavoro e dei permessi fuori dal carcere: la cultura della dignità, della riabilitazione, al posto di quella della punizione e della pena. È per applicare quella riforma, per mettere in pratica quell'utopia, che il Direttore di Rebibbia Luigi Turco, e la vicedirettrice Maria Pia Frangeamore hanno bisogno di aprire il carcere, e non solo agli insegnanti: a registi, psicologi

¹⁰⁷ Antonio Turco è direttore dell'area pedagogica e responsabile delle attività culturali presso la Casa Circondariale di Rebibbia. Per un approfondimento sulla figura di Antonio Turco: Cfr. <http://www.psicoius.it/staff-e-biografie/dott-antonio-turco/> - consultato in data 10/08/2016.

¹⁰⁸ La compagnia ha successivamente cambiato nome in: Teatro Stabile Assai.

animatori. Volontari e volontarie, di tutte le età e di tutte le culture – non per offrire pietismo, o assistenza; ma per cambiare l’istituzione, le dinamiche, i rapporti di forza.¹⁰⁹

In questo quadro, tale iniziativa fu resa possibile non solo grazie alla concessione del permesso speciale con il quale i detenuti attori ebbero la possibilità di recitare all’esterno, ma soprattutto in quanto la storica Rocca di Albronz, vicino Spoleto, per quell’anno era ancora adibita a istituto penitenziario e quindi, il trasferimento dei detenuti fu possibile grazie al fatto di poterlo realizzare tra due strutture carcerarie, quella di Roma e quella di Spoleto appunto.

Il fatto che lo spettacolo *Sorveglianza speciale* venne concepito in un contesto propizio, a distanza di quasi trent’anni ne avvalorava l’importanza e l’impatto che come prima iniziativa quello spettacolo ebbe sulle esperienze successive, sia in termini di «buone pratiche», che sarebbero state sperimentate di lì a poco sperimentate anche in altri istituti, sia in termini storici, in quanto il 5 luglio 1982 rappresenta la data in cui, per la prima volta in Italia, le attività di teatro in carcere si affermano nella veste con la quale oggi le conosciamo.

Ma quali sono state, nell’ambito della storiografia dello spettacolo italiano e internazionale, le linee d’indirizzo teoriche e pratiche che hanno portato alla realizzazione di un progetto come quello di Rebibbia, nel 1982? Il fenomeno del Teatro Carcere ha avuto origine esclusivamente da istanze legate all’evoluzione del sistema penitenziario, oppure è stato un fenomeno germinato da specifiche tensioni artistiche e politiche, insite nel contesto produttivo del teatro dell’epoca? Quale *humus* creativo ha spinto operatori teatrali e compagnie, a interessarsi all’universo carcerario come luogo di produzione e fruizione spettacolare? In che modo il carcere e i detenuti hanno contribuito ad ampliare i confini della ricerca e del linguaggio teatrale?

Per dare una risposta a tali domande si cercherà di individuare quei momenti cardine della storia del teatro del Novecento che, a vario titolo, rappresentano l’ambito gestazionale, il ‘brodo primordiale’ nel quale si sono delineate ed evolute quelle forme spettacolari che oggi, troviamo riunite sotto i nomi di «teatro d’interazione sociale» o «teatro sociale d’arte» e dei quali, il Teatro Carcere, fa parte.

¹⁰⁹ Chiara Ingrao, *Soltanto una vita*, Baldini e Castoldi Editore, Milano, 2015, in «Antigone» Rivista on line, consultabile al link: <http://www.osservatorioantigone.it/new/component/content/article/76-archivio/2658-lavorare-con-gli-invisibili-g-introduzione-al-libro-qsoltanto-una-vitaq>.

La produzione di *Sorveglianza Speciale* di Genet nel 1982, realizzato dai detenuti del carcere di Rebibbia, rappresentò l'apice di un processo che era cominciato molti anni prima all'interno del Carcere minorile di Casal del Marmo, in provincia di Roma, nel quale Don Boetti, cappellano dell'istituto, aveva inaugurato la pratica del teatro come forma di valorizzazione dell'espressività dei minori detenuti.

Abbiamo visto come l'Ordinamento penitenziario minorile fu soggetto a una radicale riforma nel 1956 e già nel 1959, con i giovani reclusi della Casa di rieducazione di Tivoli, Don Boetti mise in scena *Delitto e Castigo*, tratto dal capolavoro di Fedor Dostoevskij.

Era il periodo in cui il «carcere morale» stava lasciando il posto a una visione scientifica della pena, ma la visione di Direttori progressisti come ad esempio Luigi Turco, permise già all'epoca la realizzazione di iniziative di questo tipo, nel quale i detenuti potevano elevarsi in qualità di protagonisti e dimostrare, davanti a un esiguo pubblico formato perlopiù da altri detenuti e rappresentanti delle istituzioni, le loro capacità espressive, con una libertà difficilmente concessa in altri contesti penitenziari.

In Italia, per tutti gli anni Sessanta, le attività culturali e artistiche furono previste in ambito carcerario, soprattutto minorile, ma non erano ancora concepite come quel sistema complesso di partecapaci, in termini pedagogici e rieducativi, di abbattere di migliorare la qualità di vita dei detenuti dentro i penitenziari e soprattutto di riuscire ad abbattere le barriere tra il dentro e il fuori.

Fu ovviamente la riforma del 1975 a dare un forte slancio a tali iniziative, tanto è vero che:

Nel marzo del 1977 la vena geniale di Gigi Conversa (che da anni fa teatro nelle comunità per tossicodipendenti della Colombia, a Medellin in particolare) portò 13 minorenni di Casal del Marmo ad esibirsi (per la prima volta nella storia del carcere) alla Sala Umberto a Roma. Scelse un testo di Schnitzel. Incomprensibile ai più. Ma non ai ragazzi che avevano compreso il valore di quell'iniziativa rivoluzionaria, sostenuta da un grande direttore come Peppino Del Curatolo che ebbe il coraggio della scelta.¹¹⁰

Nel 1981, dall'incontro tra il giovane regista Marco Gagliardo con l'educatore Antonio Turco, venne creato il primo gruppo teatrale stabile all'interno del carcere di

¹¹⁰ Antonio Turco, *Una data per la storia*, 24 marzo 2014. Documento reperibile al link: http://www.psicoius.it/wp-content/uploads/2013/09/I-giornata-nazionale-teatro-in-carcere_A.Turco_1.pdf, consultato il giorno 6/06/2018.

Rebibbia, quel Teatro Gruppo che, grazie al volere dell'allora Direttore Raffaele Ciccio e dell'educatore Ernesto Padovani, permisero la realizzazione nel 1982 dello spettacolo tratto dal testo di Genet, nel quadro del Festival dei Due Mondi di Spoleto.

L'antico carcere a Spoleto occupava la Rocca Albornoziana, sul Colle Sant'Elia, trasformata da residenza papale a penitenziario nel 1817. Si decise di affidare il progetto della moderna struttura penitenziaria di Maiano all'Arch. Sergio Lenci, già architetto di Rebibbia. Il 2 maggio del 1980, un commando di quattro terroristi di Prima Linea, dopo l'attentato alla struttura sparò a l'architetto Sergio Lenci, che sopravvisse alla pallottola, rimasta nella nuca per il resto della sua vita. Dopo il trasferimento a Maiano di centinaia di detenuti, la Rocca "libera, occupata solo da pochissimi detenuti semiliberi, nell'82 fu individuata da Gian Carlo Menotti, fondatore del Festival dei due Mondi, come ulteriore spazio della kermesse internazionale. Dopo il trasloco, le traduzioni di centinaia di detenuti a Maiano, il Festival dei Due Mondi del 1982 ospita per la prima volta una rappresentazione teatrale proveniente da Rebibbia: 'Sorveglianza speciale' del drammaturgo e poeta francese, Jean Genet. Lo spettacolo, con la regia di Marco Gagliardo, fu interpretato alla Rocca di Spoleto da sei detenuti, grazie ad un magistrato illuminato come Luigi Daga. Per la prima volta in Italia un gruppo di detenuti si esibiva all'esterno del carcere. Ernesto Padovani, voce narrante dello spettacolo, era vicedirettore di Rebibbia, seguì il progetto rimanendo a Spoleto per 30 anni come vicedirettore sotto la guida di Massimo de Pascalis, e poi come direttore di Maiano.¹¹¹

Nel 1984, sempre a Rebibbia, vi fu una seconda messa in scena, rimasta nella memoria sia per i temi trattati che per la qualità della messa in scena, apprezzata dai critici e soprattutto dagli esponenti delle Istituzioni politiche, che rimasero colpiti dai risultati ottenuti con il teatro in carcere.

Si tratta della messa in scena dell'*Antigone* di Sofocle, realizzata per la prima volta il 29 giugno 1984 nel quadro di un convegno organizzato dagli stessi detenuti del carcere romano, dal titolo *Misure alternative alla detenzione e ruolo della comunità esterna*.

Era, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, il periodo in cui riformisti e conservatori erano impegnati, nelle sedi parlamentari, in un duro scontro che li vedeva contrapposti in merito alla riforma del 1975 che, di lì a due anni, sarebbe sfociata nella modifica legislativa legata al nome di Mario Gozzini.

¹¹¹ Il 15 novembre 2017, nell'ambito della Rassegna Nazionale *Destini Incrociati*, viene ripreso lo spettacolo storico del 1982 dalla Compagnia #SIneNOmine operante all'interno del Carcere di Spoleto in collaborazione con il Corso di Scenografia del Liceo Artistico dell'IIS Sansi Leonardi Volta, regia di Giorgio Flamini.

"Una piccola grande utopia": rendere il carcere trasparente, far entrare dentro le mura dove vivono 45.000 reclusi la comunità esterna, uscire dall' isolamento e contribuire a migliorare la società cambiando la vita nell' universo penitenziario. È la speranza dei trenta detenuti della casa di reclusione di Rebibbia che ieri, primi in Italia e in Europa, hanno tenuto un convegno pubblico ideato autonomamente e realizzato con l' appoggio delle forze politiche, dell' amministrazione carceraria e della Provincia. Tema dell' incontro "misure alternative alla detenzione e ruolo della comunità esterna", lo scenario, il corridoio al pian terreno della casa penale, un budello lungo e stretto sul quale si affacciano decine di ex celle ormai trasformate in uffici. Straordinaria la partecipazione all' evento, centinaia di persone stipate per ascoltare, suggerire, discutere. Un segno profondo di quel mutamento in corso ormai da tempo nel mondo carcerario dove ad un' era buia di conflittualità e di violenza se ne è sostituita una di dialogo e di pacificazione. [...].¹¹²

Fatto acclarato è che nel carcere di Rebibbia, dal 1982 si era formato un gruppo teatrale di detenuti che aveva sviluppato una forte coscienza di sé e che, dopo il periodo legato alla dissociazione politica delle aree omogenee, e quindi della pacificazione delle carceri, riconobbe nel teatro un mezzo di espressione forte, grazie alla quale poter parlare con una *nuova voce*, esprimersi con incisività e chiarezza senza doversi più associare alle pratiche violente della politica rivoluzionaria e extraparlamentare.

Il teatro in carcere divenne quindi un fenomeno sì, di espressione artistica, ma attraverso il quale i detenuti potevano continuare a parlare della propria condizione emarginata, in una dinamica che gradatamente portò le attività teatrali a rimpiazzare l' esigenza di fare politica. Tutto ciò fu chiaro nella messa in scena dell' *Antigone* di Sofocle, che come ben sappiamo tratta i temi della giustizia e del potere nei confronti del singolo e della società.

[...]. Millenovecentoottanquattro. Le vecchie pareti ammuffite, la ferraglia arrugginita, i corridoi consumati, gli angoli nati da geometrie tracciate da concetti di isolamento, si annullarono, come per magia, nel bagliore intenso di un' opera classica portata in scena sul palco inesistente di Rebibbia: l' *Antigone*, *Edipo*, *Eteocle*, *Polinice*, *Creonte* e la stessa *Antigone*, rivissero, o forse lo fecero per la prima volta, nella interpretazione, per la carica e per la voglia di esprimersi di uomini confinati nella solitudine di un carcere. A prescindere dai risultati artistici conseguiti, al di là della discutibile rielaborazione del testo, l' *Antigone* fu un successo che segnò, in questo luogo e per molti di noi, un momento di svolta importante. Abbatté i reticolati

¹¹² Silvana Mazzocchi, *Un convegno, ma in carcere*, in «La Repubblica» del 30 giugno 1984, articolo reperibile al link: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/06/30/un-convegno-ma-in-carcere.html>.

regionalistici entro i quali stavano arroccati molti detenuti, e lo fece ponendosi come “Ballata aggregativa”. Fu un momento di incontro con noi stessi. Fu un’occasione di scambio, di vera e profonda socializzazione con il mondo esterno, rappresentato nell’occasione da autorità politiche, da personalità dello spettacolo, ma anche da persone comuni che, di lì a poco tempo, vennero a svolgere attività di volontariato in questo istituto. C’è chi ricorda ancora gli applausi, copiosissimi, scroscianti, a scena aperta e mille occhi commossi, scioltesi in lacrime su volti increduli. È il caso di Giuseppe Medile che ci confida come, attraverso quell’esperienza, sia riuscito ad incontrare una parte di sé confutata dalle innumerevoli peripezie, al quale la vita lo aveva piegato. Racconta dell’emozione forte di essere stato, per la prima volta e di un lieto evento, protagonista. Di come iniziò a sperare nella possibilità di riuscire a scavalcare gli ostacoli edificati dall’emarginazione, per accedere ad una condizione di vita “normale”. Entrando forse dai buchi nel muro, fatti di nascosto per non perdere il contatto con il mondo, un vento sconosciuto s’aggirò tra questi spazi, rimosse la polvere cosparsa dal silenzio sui sentimenti e le persone, facendo strada così a una nuova stagione piena di speranze, Un clima temperato venne a stabilire nuovi equilibri e, in quella atmosfera, tutto sembrò improvvisamente possibile. [...].¹¹³

Questo «vento sconosciuto» che entrò negli spazi del carcere di Rebibbia e che inaugurò una «nuova stagione piena di speranze» fu l’arte teatrale, che in quella occasione fu possibile grazie a Laura Lombardo Radice, moglie di Pietro Ingrao, che si mise in contatto con il gruppo teatrale di Rebibbia, carcere in cui insieme a Carmen Bertolazzi fondò l’Associazione Ora d’Aria.

Roma, 10 agosto 1984. Cara Laura, abbiamo ricevuto la sua lettera che ci ha veramente colpiti e commossi. Le rispondo a nome di tutti i miei compagni per dirle che noi saremmo lietissimi di poterla incontrare per parlare con lei ed esporle direttamente tutti i nostri progetti e speranze di integrazione. Noi la chiamiamo “la scalata al cielo” e il convegno e il teatro sono state due battaglie di una lunga guerra per il superamento dell’istituzione totale carcere: ci rendiamo conto che forse noi non riusciremo a vedere la fine di questa lunga guerra, ma l’importante è partecipare e dare il massimo del contributo possibile. Del suo desiderio di entrare in carcere ne ho parlato al direttore, dr. Luigi Turco, che si è dichiarato favorevolissimo alla cosa. Purtroppo lei dovrebbe sbrigare alcune formalità burocratiche, quali quella di venire in istituto per fare la domanda, che dovrà poi essere inoltrata al magistrato di sorveglianza. [...]. Restiamo in attesa di conoscerla, nel frattempo ci scriva. Cordialmente. Salvatore B. A nome dei detenuti del gruppo teatrale.¹¹⁴

¹¹³ Walter Salis, *Retrospectiva sul teatro nel carcere di Rebibbia*, (Roma, 20 maggio 1994), documento reperito nell’Archivio dell’Associazione Carte Blanche di Volterra, faldone «corrispondenze 1993-1994».

¹¹⁴ Chiara Ingrao, *Soltanto una vita*, cit., in «Antigone» Rivista on line, consultabile al link: <http://www.osservatorioantigone.it/new/component/content/article/76-archivio/2658-lavorare-con-gli-invisibili-g-introduzione-al-libro-qsoltanto-una-vitaq>.

Con questa lettera cominciò la collaborazione tra Laura Lombardo Radice e il gruppo teatro di Rebibbia che dal 1984, anno di debutto dell'*Antigone*, ebbe modo di realizzare con i detenuti altre produzioni di qualità.

In questo contesto in cui la storia del teatro in carcere si fonde spesso con la storia politica del nostro Paese, ed in cui la comunità locale ebbe modo di interagire attivamente con le carceri tanto da fondare al loro interno associazioni e cooperative in cui erano associati gli stessi detenuti, è amaro constatare che proprio il firmatario di quella lettera, quel Salvatore B., sia in realtà Salvatore Buzzi, l'uomo che tradendo l'etica di quella stagione di riforme e di quell'iniziativa così importante, si è contraddistinto nel 2014 per essere divenuto uno dei fondatori del sistema di Mafia Capitale, con quella Cooperativa che doveva essere simbolo del un nuovo corso delle politiche di gestione carceraria e della coscienza dei detenuti, e che prendeva il nome proprio dal 29 giugno, giorno di debutto dello spettacolo tratto dalla tragedia sofoclea.

[...] Una storia che nasce bella e adesso diventa maledetta col volto e le parole del suo creatore e presidente Salvatore Buzzi, condannato a 25 anni per omicidio e che però si laurea in carcere. Uno che riuscì a convincere un illuminato come Don Di Liegro e un'intellettuale come Laura Lombardo Radice, moglie di Pietro Ingrao, a mettere i loro nomi nell'atto costitutivo della coop che ora tutti conoscono come cupola della Mafia Capitale. [...].¹¹⁵

Tralasciando la cronaca odierna e la caduta di valori che purtroppo sta contaminando tutti gli aspetti della nostra vita contemporanea, per tornare alla messa in scena originaria dell'*Antigone*, questa ebbe talmente successo che venne riproposta l'1 marzo del 1985, alla presenza di molti rappresentanti delle Istituzioni penitenziarie.

Cancelli di ferro sorvegliati da soldati armati, cortili grigi, corridoi, in fondo a un corridoio un altro cancello che dà su un ambiente rettangolare colmo di sedie di legno disuguali a fronteggiare una pedana di legno sormontata da una struttura teatrale improvvisata ed è un frontone, retto da cariatidi appena sbazzate nel legno dorato, e, sopra, la scritta di socratica memoria, "conosci te stesso". Le sedie malferme in attesa di una platea d'eccezione che arriva alla spicciolata - il ministro della Giustizia Martinazzoli, il presidente del Senato Cossiga, Pietro Ingrao, una decina tra deputati e senatori - poggiano su un pavimento che ha come pareti, ai lati, quattro piani di celle, affacciate sui ballatoi con le sbarre di ferro alle quali stanno abbracciati a grappoli i 254

¹¹⁵ Emilio Radice, *La storia nobile della coop in carcere, dalla solidarietà alla corruzione*, in «La Repubblica» del 4 dicembre 2014, articolo reperibile al link: https://www.repubblica.it/cronaca/2014/12/04/news/quella_coop_fondata_da_don_di_liegro_e_laura_lombardo_radice-102144651/.

detenuti della sezione penale del carcere romano di Rebibbia. È il palcoscenico e la platea improvvisata di una rappresentazione di Antigone allestita e recitata dai detenuti: sulla scena e dietro di essa vi hanno lavorato in una sessantina. La prima rappresentazione era stata data nel giugno scorso nell'ambito del convegno "Misure alternative alla detenzione, e ruolo della comunità esterna". Oggi si replica: "Ci prestiamo a fare da palcoscenico perché non ci si dimentichi del carcere" è la vicedirettrice di Rebibbia, Maria Pia Frangiamore che parla "per creare un' occasione di avvicinamento alla realtà del carcere sia per i politici, che in materia legiferano senza sapere nulla, sia per i giornalisti, che si occupano del carcere solo in occasioni di rivolte... L' Antigone è un pretesto per ricordare alla società che il carcere è un artificio creato da lei stessa per non pensare alle scelte sbagliate, agli errori commessi dallo e nello stesso circuito sociale...". E perché si parli di questa tremenda realtà, perché (come dirà, sudato ed emozionato alla fine della rappresentazione, il detenuto che sull' improvvisato palcoscenico è stato Creonte), "cessata l' emergenza del terrorismo si ricominci a pensare a sanzioni sostitutive alla detenzione, vissuta come unica risposta alla trasgressione; perché sia possibile ai detenuti un confronto con la società esterna e con il mondo del lavoro", il carcere, per un giorno, si è malamente vestito di guide di velluto rosso, di piante, di sorrisi. Antigone, con la straordinaria regia del giovane "esterno" Ennio De Dominicis, si recita contemporaneamente sul palcoscenico, e, su, nelle gabbie, sui ballatoi da cui il "coro" cala sulla platea, gemiti, urla, pianti, fischi, crepitii di bastoni di legno battuti ritmicamente sul ferro delle sbarre. [...].¹¹⁶

Dopo questo importante avvenimento, nel 1987 vennero realizzati altri due spettacoli che segneranno il percorso del teatro carcere italiano, prima di quello che fu l'evento che ne decretò l'affermazione come forma artistica riconosciuta a livello nazionale e internazionale, e cioè la nascita della Compagnia della Fortezza nel carcere di Volterra, nel 1989.

Il primo spettacolo fu realizzato nel 1987 sempre a Rebibbia ma si distinse dall'*Antigone* soprattutto per quel che riguarda la qualità tecnica raggiunta in ambito scenografico e illuminotecnico.

Lo spettacolo in questione era tratto da un testo di Reinaldo Povod, dal titolo *Cuba e il suo orsacchiotto*, che venne realizzato con il concorso di un grande impresario teatrale Pietro Mezzasoma e della sua struttura, Teatro e Società s.r.l.

Dello spettacolo troviamo traccia in un articolo apparso sulla rivista «Avanti!» del 1 luglio 1987, a firma di Maricla Boggio.

¹¹⁶ Anna Maria Mori, "Antigone" dietro le sbarre. E' di nuovo tragedia moderna, in «La Repubblica» del 1 marzo 1985, articolo reperibile al link: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/03/01/antigone-dietro-le-sbarre-di-nuovo.html>.

Da qualche tempo a Rebibbia, con molta disponibilità dei dirigenti dell'Istituto di pena, si va instaurando una tradizione di far teatro; non le solite rappresentazioni tanto per passare il tempo, ma un'impostazione rigorosa sul piano dell'allestimento e prima ancora nelle scelte, con l'apporto di professionisti esterni per offrire, a quanti vi lavorano all'interno del carcere, di portarsi a quei livelli espressivi che possono avere un senso rispetto alla fatica, all'entusiasmo, alla riflessione sul proprio vissuto. Parlammo in febbraio di una serata dedicata a Beckett, ora, nello spazio all'aperto circondato da alberi all'interno dell'edificio carcerario, su di un palcoscenico ben allestito e corredato di impianti di luce e di amplificazione - la produzione è stata offerta da «teatro e società» di Pietro Mezzasoma - si è presentata una commedia di sapore fortemente realistico, che i detenuti scoprirono attraverso una recensione dagli Stati Uniti di Furio Colombo: «Cuba e il suo orsacchiotto» di Reinaldo Povod li attrasse per l'identificazione che le tematiche e le situazioni dei protagonisti poneva nei confronti loro, rimettendoli nel clima di violenza, emarginazione, spaccio e dipendenza da droga nei quali i personaggi di dibattono. [...].¹¹⁷

L'estratto, relativo alla messa in scena dello spettacolo *Cuba e il suo orsacchiotto*, ci riporta a uno specifico contesto stilistico, di cui ci siamo serviti nei paragrafi precedenti per inquadrare storiograficamente il fenomeno del teatro in carcere.

Possiamo riscontrare delle similitudini tra questa «commedia di sapore fortemente realistico», che attrasse i detenuti «per l'identificazione che le tematiche e le situazioni dei protagonisti poneva nei confronti loro, rimettendoli nel clima di violenza, emarginazione, spaccio e dipendenza da droga nei quali i personaggi di dibattono», e il crogiuolo stilistico e poetico legato all'interazione tra *arte e vita* riscontrato sia nel genere del «Teatro Cronaca», che ad esempio in uno spettacolo come *The Connection* del Living Theatre, andato in scena nel 1961 al Teatro Parioli di Roma, che portava in scena in maniera iperrealistica il drammatico tema della dipendenza da sostanze stupefacenti.

[...]. Un adattamento di Renzo Rosso sulla traduzione di Paolo Buzzurro e Livio Lai, e la regia di Gianni Conversano che con passione e professionalità ha dato la sua esperienza per la riuscita dell'operazione, hanno fatto sì che per qualche sera la pesante atmosfera di un gruppo di individui del sottoproletariato newyorchese prendesse respiro dal vissuto dei carcerati. Un padre, spacciatore per offrire benessere al figlio, la caduta di questo nel vortice della tossico dipendenza e l'apporto anche pittoresco di alcuni personaggi malavitosi di grinta simpatica latino-americana hanno prodotto notevole osmosi tra scena e platea, dove qualche centinaio di detenuti ha assistito

¹¹⁷ Maricla Boggio, *Il carcere e il teatro*, in «Avanti!» del 1 luglio 1987.

con attenzione e partecipazione alla rappresentazione. Applausi e commenti hanno sottolineato alcune sequenze, dove evidentemente si celavano allusività, episodi rivissuti, - le prove stesse sono state fatte in presenza di chi voleva assistervi -, e tutti quanti alla fine hanno ricevuto la meritata soddisfazione del consenso dei compagni. In sala, gente di spettacolo, qualche critico, il direttore del carcere, Emilio Di Somma, l'On. Angelo Marroni che da tempo si occupa di problemi carcerari ed ha dato vita alla pubblicazione di una rivista interna «Ora d'aria» con apporti di cospicuo interesse sociologico. Commenti disparati, anche se tutti improntati a consenso per quanto riguarda il lavoro svolto; per quanto ci riguarda, abbiamo molti dubbi sulla scelta di un testo che, più che riproporre «criticamente» la situazione droga, rischia di farne rivivere momenti cruciali con la violenza che solo chi ha provato avverte, alla vista di un ago che si infila nel braccio o di una bustina di coca inalata. Ma c'è molta maturità nei discorsi dei detenuti, e questo spettacolo è una delle tante tappe che ci si propone per rendere realizzato realmente il concetto di recupero, di rieducazione, di dialogo.¹¹⁸

Lo spettacolo *Cuba e il suo orsacchiotto* conferma l'intuizione relativa al fatto che, un certo filone teatrale, di natura politica abbia rappresentato, in Italia, una delle linee d'indirizzo privilegiate su cui si è basato il teatro in carcere.

Sia per quel che riguarda l'aspetto drammaturgico, che scenico, quella forma caratterizzata da una forte interazione con la società e quindi con il pubblico, che si pone intenti non didascalici o solo cronachistici, ma che attraverso l'arte scenica vuole influire didatticamente sulla percezione stessa che il pubblico ha della realtà che lo circonda, è una forma di teatro politico.

I detenuti, alle origini del teatro in carcere, attraverso l'*Antigone*, un testo classico, o grazie a un testo contemporaneo e scomodo come *Cuba e il suo orsacchiotto* volevano trasmettere al pubblico un determinato punto di vista sulla loro condizione umana, portandolo così a riflettere, fornendogli la possibilità di vedere le cose in maniera trasversale in modo da permettergli di cambiare opinione sulla realtà, attraverso un'operazione tipica di quei fenomeni di trasformazione politica e sociale.

Il teatro in carcere ebbe nuovamente modo di incontrare il favore del pubblico e soprattutto della critica il 25 giugno del 1987, giorno in cui la Compagnia Teatrale Katzenmacher di Alfonso Santagata e Claudio Morganti debuttò con lo spettacolo dal titolo *Andata e Ritorno* all'interno della Casa Circondariale di Lodi con la partecipazione di otto detenuti attori¹¹⁹.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Per maggiori informazioni sullo spettacolo: Cfr. <http://www.katzenmacher.it/andata-e-ritorno/> - consultato in data 22/07/2016.

«Un indistinto paesaggio umano, fatto di relazioni e di sussurri, di sguardi e di relazioni, di gesti e di confessioni: un reale e non illusorio paesaggio di vivi che, visto da un lato, avrebbe mostrato il lampeggiare solitario degli sguardi nell'oscuro e, dall'altro, il risveglio o il sogno di un'alba di solidarietà». Così Maurizio Buscarino ricorda *Andata e Ritorno*, lo spettacolo ideato e diretto da Alfonso Santagata nella Casa circondariale di Lodi nel giugno 1987: l'esperienza precorritrice in assoluto - ma non si poteva immaginare allora - delle tante incursioni che dall'inizio degli anni novanta avrebbero disegnato l'ampia e articolata realtà del teatro recluso [...].¹²⁰

In effetti il teatro in carcere, dalle prime messe in scena a carattere sperimentale realizzate a Rebibbia, cominciò a diffondersi anche in altri Istituti in quanto, soprattutto le Amministrazioni penitenziarie si resero conto dell'impatto positivo di tali iniziative.

[...]. Il progetto era nato da un'idea di Renato Palazzi, allora direttore della Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano, che aveva promosso l'iniziativa insieme alla Casa circondariale di Lodi, al Comune di Lodi e alla Casa editrice Ricordi. Alfonso Santagata e Claudio Morganti erano entrati in carcere la prima volta nel febbraio 1987 e avevano avuto complessivamente venticinque incontri con i detenuti e una quindicina di giorni di prove nel seminterrato dell'istituto, coadiuvati dal lavoro di alcuni operatori della Civica e al sostegno della giovane direttrice Armida Miserere. Identificati con un teatro dell'emarginazione ben prima dell'incontro col carcere, Santagata e Morganti dovettero sembrare gli animatori predestinati di un lavoro che mettesse in scena le condizioni reali e i tratti autentici della reclusione. Ma Alfonso Santagata scartò da subito l'idea: «L'impegno che ci eravamo dati era di non toccare direttamente la loro condizione: nessun riferimento al carcere, alle guardie, alle donne, alla giustizia. La condizione dei detenuti doveva essere come una metafora della vita. Allora siamo partiti da lontano, abbiamo parlato di altro, perché ci interessava cogliere la tensione drammatica del loro tempo quotidiano. C'è una tensione che comunque affiora, senza bisogno di dichiarare direttamente i loro problemi. Il carcere riemerge in ogni caso, inevitabilmente». [...].¹²¹

Questo spostamento d'asse compiuto da Santagata e Morganti, che vollero scartare l'ipotesi di fare uno spettacolo «sul carcere» non significò eliminare la realtà dei detenuti dalla scena ma, così come abbiamo anche visto nei contributi con i quali veniva illustrato il fenomeno del «Teatro Cronaca», l'intento era quello di operare una

¹²⁰ Cristina Valenti, *Alfonso Santagata. "L'Uomo contro il destino". Andata e Ritorno - Un giorno qualsiasi*, in *A scene chiuse. Esperienza e immagini dal teatro in carcere*, a cura di Andrea Mancini, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2008, p. 282.

¹²¹ *Ivi*, p. 284.

«transfigurazione» del dato reale, così che da investirlo di un senso critico più profondo e maggiormente problematico nei confronti del pubblico.

Tale processo venne realizzato attraverso il laboratorio che da quel momento, divenne il quadro all'interno del quale sarebbero state iscritte le attività di teatro in carcere, in un'ottica che non si limitava più, come succedeva a Rebibbia, alla scelta di un testo e alle prove necessarie a metterlo in scena, ma divenne una fucina nel quale poter sperimentare la tenuta sia delle relazioni teatrali che del carcere stesso in quanto Istituzione Totale.

[...]. Improvvisare sul tema di “un'altra vita possibile” significava per il carcerato uscire dal proprio teatro mentale per realizzare, nello spazio dell'azione scenica, i contenuti della propria immaginazione creativa. [...]. Un vasto gioco di riflessi si stabiliva fra l'universo carcerario degli attori detenuti e il mondo teatrale del regista, ma senza riferimenti espliciti. [...].¹²²

L'aspetto tecnico del lavoro fu colto anche dai critici presenti allo spettacolo che posero la loro attenzione sull'operazione drammaturgica compiuta dal duo Santagata e Morganti, con i detenuti di Lodi, così come si evince in un articolo di Maria Grazia Gregori apparso sull'Unità del 28 luglio 1987.

L'altro atto di fiducia [del teatro], ben al di là di qualsiasi pietismo, anche se in buona fede, nasce invece dalla riflessione che i detenuti possano e debbano essere protagonisti, in prima persona, di questa esperienza scrivendo pubblicamente non solo con il proprio corpo, ma anche con le idee, i fantasmi, le paure, un testo che li riguardi da vicino. Così è nata l'idea, che ha visto affiancati la direzione della casa circondariale di Lodi, il Comune di quella città, il gruppo di ricerca formato da Alfonso Santagata e Claudio Morganti, la Scuola d'Arte drammatica di Milano, che ha promosso l'iniziativa, la Ricordi che editerà il testo di questo lavoro. Questa idea, naturalmente, ha un titolo, *Andata e ritorno*, spettacolo che i detenuti di Lodi hanno recitato di fronte alle autorità, agli invitati, alla televisione, alla stampa e soprattutto, di fronte a coloro per cui questo lavoro era stato pensato, i detenuti. Ma lo spettacolo andrà anche fuori da queste mura, per ora al Teatro delle Vigne di Lodi ma, si spera, anche altrove se giungeranno i permessi necessari. *Andata e ritorno*, dunque, dentro la sezione interna del carcere, un budello lungo, stretto e buio su cui si affaccia un ballatoio sul quale si aprono le celle. *Andata e ritorno* come un immaginario viaggio in treno (e la colonna sonora ne amplifica lo sferragliare) che riproduce tutte le situazioni di una vita che non può essere scelta, e che ripropone in modo rituale, cioè teatrale, piccoli gesti quotidiani come lavarsi, togliersi e mettersi le scarpe, parlarsi l'un l'altro come in una catena di solidarietà. Ma la confessione non è solo documentata, e acquista un valore

¹²² Ivi, p. 285.

più forte, più ricco, perché questi attori non sono sulla scena se stessi, ma consci della mediazione teatrale, danno vita a delle situazioni in cui il loro quotidiano diventa realmente un teatro necessario.¹²³

Dall'articolo si evince l'apprezzamento del pubblico e la complessità organizzativa di una produzione che, per la giornalista, aveva le carte in regola per poter essere inserita in una vera tournée nei teatri stabili della penisola.

Questo però non accadde, se non dopo vari anni con la Compagnia della Fortezza che cominciò un lavoro stabile e continuativo nel carcere di Volterra, mentre l'esperienza della Compagnia Katzenmacher all'interno della Casa Circondariale di Lodi si concluse in quella stagione, e con quell'unico spettacolo.

¹²³ Maria Grazia Gregori, *Quei detenuti in tournée*, in L'Unità del 28 giugno 1987.

Capitolo terzo

L'evoluzione legislativa toscana e l'affermazione del Teatro in Carcere come progetto d'interesse regionale.

1. Il progetto di rete della Regione Toscana e il Protocollo d'Intesa con il Coordinamento Teatro in Carcere. (1998-2004)

Dopo una serie di rettifiche, con la ripubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale del 21 maggio 1998, si concluse l'iter d'approvazione del Decreto Legislativo 30 marzo 1998 n. 112, con la quale si disciplina «il conferimento di funzioni e compiti amministrativi alle regioni, alle province, ai comuni, alle comunità montane o ad altri enti locali»¹.

Il Decreto Legislativo n.112, rappresenta un ulteriore passo avanti nel quadro di un processo di riforma organizzativa della Pubblica Amministrazione, avviato con gli articoli 5, 87, 117 e 118 del testo costituzionale del 1948 e attuato con la legge 15 marzo 1997 n. 59², detta anche Legge Bassanini, che porterà alla modifica del Titolo V della Costituzione attraverso la Legge 18 ottobre 2001 n.3.

Con la Legge 15 marzo 1997 n. 59, dunque, nell'ottica di un più efficiente decentramento amministrativo, viene sancito il «principio di sussidiarietà»³ come regola fondamentale dell'organizzazione dello Stato.

In ambito Comunitario, il «principio di sussidiarietà» era già stato concepito per il settore ambientale nel testo dall'*Atto unico europeo*, entrato in vigore il primo luglio del 1987 con l'intento di creare un primo nucleo normativo, di stampo federale, per l'Unione Europea.

Quindi, per quel che riguarda l'impianto legislativo dello Stato italiano, seguendo i dettami costituzionali il, «principio di sussidiarietà» si afferma per la prima

¹ Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, supplemento ordinario n.116 del 21 maggio 1998, Serie generale, *Ripubblicazione del testo del decreto legislativo 31 marzo 1998, recante: «Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed altri enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n.59», corredato dalle relative note, Art.1, Oggetto, p.5.* Documento reperibile al link: <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1998/05/21/116/so/96/sg/pdf> , consultato il 22/06/2018.

² Legge 15 marzo 1997, n. 59, "*Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa*", pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 63 del 17 marzo 1997. Il testo di Legge è consultabile al link: <http://www.camera.it/parlam/leggi/970591.htm#legge>, consultato il giorno 27/06/2018.

³ Ilenia Massa Pinto, *Il principio di sussidiarietà: profili storici e costituzionali*, Jovene Editore, Napoli, 2003.

volta alla lettera *a*), del comma 3, dell'Articolo 4, della Legge 15 marzo 1997 n. 59, insieme ad altri principi fondamentali ai quali la riforma si ispira nella sua attuazione⁴.

Il «principio di sussidiarietà» consiste in un processo di trasferimento di funzioni amministrative che lo Stato concede, per alcune materie di sua competenza, a quegli Enti Locali più prossimi ai contesti territoriali e sociali nei quali i cittadini si trovano a vivere.

La sussidiarietà orizzontale si svolge nell'ambito del rapporto tra autorità e libertà e si basa sul presupposto secondo cui alla cura dei bisogni collettivi e alle attività di interesse generale provvedono direttamente i privati cittadini (sia come singoli, sia come associati) e i pubblici poteri intervengono in funzione 'sussidiaria', di programmazione, di coordinamento ed eventualmente di gestione.⁵

In quest'ottica le istituzioni sono tenute a intervenire per fornire un «sussidio», quindi un aiuto, a quei cittadini che decidono di contribuire alla «cura dei beni collettivi», qualora necessitino di un supporto per la loro realizzazione.

Il ruolo dei cittadini, singoli o associati, diviene così fondamentale nell'organizzazione dello Stato, che identifica negli enti più prossimi alle esigenze dei territori i loro primi interlocutori.

⁴ Legge 15 marzo 1997, n. 59, Art. 4, comma 3: «I conferimenti di funzioni di cui ai commi 1 e 2 avvengono nell'osservanza dei seguenti principi fondamentali: *a*) il principio di sussidiarietà, con l'attribuzione della generalità dei compiti e delle funzioni amministrative ai comuni, alle province e alle comunità montane, secondo le rispettive dimensioni territoriali, associative e organizzative, con l'esclusione delle sole funzioni incompatibili con le dimensioni medesime, attribuendo le responsabilità pubbliche anche al fine di favorire l'assolvimento di funzioni e di compiti di rilevanza sociale da parte delle famiglie, associazioni e comunità, alla autorità territorialmente e funzionalmente più vicina ai cittadini interessati; *b*) il principio di completezza, con l'attribuzione alla regione dei compiti e delle funzioni amministrative non assegnati ai sensi della lettera *a*), e delle funzioni di programmazione; *c*) il principio di efficienza e di economicità, anche con la soppressione delle funzioni e dei compiti divenuti superflui; *d*) il principio di cooperazione tra Stato, regioni ed enti locali anche al fine di garantire un'adeguata partecipazione alle iniziative adottate nell'ambito dell'Unione europea; *e*) i principi di responsabilità ed unicità dell'amministrazione, con la conseguente attribuzione ad un unico soggetto delle funzioni e dei compiti connessi, strumentali e complementari, e quello di identificabilità in capo ad un unico soggetto anche associativo della responsabilità di ciascun servizio o attività amministrativa; *f*) il principio di omogeneità, tenendo conto in particolare delle funzioni già esercitate con l'attribuzione di funzioni e compiti omogenei allo stesso livello di governo; *g*) il principio di adeguatezza, in relazione all'idoneità organizzativa dell'amministrazione ricevente a garantire, anche in forma associata con altri enti, l'esercizio delle funzioni; *h*) il principio di differenziazione nell'allocazione delle funzioni in considerazione delle diverse caratteristiche, anche associative, demografiche, territoriali e strutturali degli enti riceventi; *i*) il principio della copertura finanziaria e patrimoniale dei costi per l'esercizio delle funzioni amministrative conferite; *l*) il principio di autonomia organizzativa e regolamentare e di responsabilità degli enti locali nell'esercizio delle funzioni e dei compiti amministrativi ad essi conferiti».

⁵ Istituto Treccani Enciclopedie on line, *Il principio di sussidiarietà. Diritto amministrativo*, consultabile al link: <http://www.treccani.it/enciclopedia/principio-di-sussidiarieta-diritto-amministrativo/>, consultato il 28/06/2018.

Sono quindi i Comuni, per poi procedere in ordine di grado con le Province, le Città Metropolitane, le Regioni o gli enti statali, le istituzioni alle quali il tessuto sociale di un territorio deve rivolgersi per poter garantire il bene comune dell'intero paese.

Tale riassetto organizzativo dello stato ha contribuito in modo sostanziale al cambiamento dei rapporti tra cittadini ed Enti Locali, soprattutto per quel che riguarda ambiti come quelli legati ai servizi sociali e allo spettacolo dal vivo, che rappresenteranno le fondamenta sulle quali si svilupperà il fenomeno del teatro in carcere.

Iniziata negli anni novanta è in corso di attuazione in Italia una grande riforma della Pubblica Amministrazione, nei rapporti tra questa ed il cittadino e, a Costituzione vigente, nei rapporti tra i soggetti dello Stato-ordinamento: Amministrazione centrale, Comuni, Province, Regioni. Questa riforma investe tutti i cittadini e le componenti della società; lo spettacolo in modo ancor più pregnante in quanto, abrogato per referendum popolare il Ministero del turismo e dello spettacolo, dall'aprile del 1993 si è avviato un serrato confronto politico-parlamentare sull'attribuzione di competenze e risorse sino ad allora esercitate e gestite dal Ministero abrogato. Le tappe per l'individuazione di un nuovo sistema di rapporti istituzionali nello spettacolo sono scandite da numerosi atti legislativi, riconducibili a tre momenti cardine. Il primo è la legge n. 230/95 di conversione del decreto legge 29 marzo 1995, n. 97 (Riordino delle funzioni in materia di turismo, spettacolo e sport) che ha concluso una vicenda parlamentare di circa due anni, segnata dai precedenti undici decreti legge sulla materia non convertiti nei termini. Il provvedimento è importante perché con esso Governo e Parlamento hanno affermato il principio di unitarietà della cultura, per la prima volta enunciando il principio del "concorso", della concertazione della politica culturale tra soggetti internazionali. [...] Gli altri due provvedimenti cardine che hanno effettivamente chiuso il lungo periodo di incertezza sono entrambi attuativi della legge madre della riforma, n.59 del 1997, "Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa", meglio nota come legge Bisanini. Il decreto legislativo n. 112 del 1998 ha individuato con l'art. 156 i "compiti di rilievo nazionale del sistema dello spettacolo" fornendo indicazioni sull'esercizio delle funzioni in materia da parte dell'Amministrazione Centrale, delle regioni e del sistema delle autonomie locali. [...] L'altro decreto legislativo è il n. 368 del 20 ottobre 1998 "Istituzione del Ministero dei beni e delle attività culturali", con assorbimento del Dipartimento dello spettacolo costituito nel marzo 1994 presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri. [...] Il terzo, ultimo, ma non ancora conclusivo momento è la legge costituzionale 18 ottobre 2001 n. 3 "Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione". All'art. 3 prevede che "sono materia di legislazione concorrente [...] la valorizzazione dei beni culturali e ambientali e la promozione e organizzazione di attività

culturali” ed ancora che “nelle materie di legislazione concorrente spetta alle regioni la potestà legislativa, salvo che per la determinazione dei principi fondamentali, riservata alla legislazione dello Stato”. Il nuovo testo prevede altresì che “la potestà regolamentare spetta allo Stato nelle materie di legislazione esclusiva, salvo delega alle regioni. La potestà regolamentare spetta alle regioni in ogni altra materia”. Gli effetti a cascata di questa legge sul nostro ordinamento sono tutti da interpretare e delineare. Ma esaminando il testo unitamente ai provvedimenti dinanzi richiamati ed ai contenuti delle parti generali dei disegni di legge prosa e musica, ciascuno dei quali approvato da un ramo del Parlamento nella trascorsa legislatura, si delinea con chiarezza la prospettiva della concertazione, rafforzata dall’ultima legge costituzionale che include la promozione e l’organizzazione di attività culturali tra le materie di legislazione concorrente Stato-Regioni.⁶

L’assetto legislativo nel campo dello spettacolo dal vivo, visto in relazione al «principio di sussidiarietà» e alla riforma della Pubblica Amministrazione, ci fa comprendere come, dalla seconda metà degli anni Novanta, i governi regionali si siano dovuti dotare di leggi proprie con l’intento di regolare quelle funzioni che, dopo il Decreto Legislativo 30 marzo 1998 n. 112, erano divenute di loro specifica competenza.

La Regione Toscana, tra le quindici regioni a statuto normale, con la Legge Regionale 26 novembre 1998, n. 85⁷, fu una delle prime ad adeguarsi a tali cambiamenti, accorpando in un’unica legge le norme con la quale, da quel momento, avrebbe dovuto amministrare le materie soggette a delega da parte dello Stato.

Per quel che riguarda la disciplina dei Servizi Sociali, al Capo III, all’art. 15 del testo, si ribadisce il ruolo del *Fondo regionale per l’assistenza sociale*, nel quale confluiranno le risorse economiche che lo Stato prevedeva già in passato per la Regione sul capitolo del *Fondo nazionale per le politiche sociali* e che, come vedremo, in Toscana rappresenterà la prima fonte economica alla quale si attingerà, per supportare il progetto dedicato al teatro prodotto nelle carceri.

Il Capo VII della Legge Regionale 26 novembre 1998, n. 85 invece, è dedicato al settore dello spettacolo.

⁶ Lorenzo Scarpellini, *Le leggi nazionali in materia di teatro e musica*, in Mimma Gallina, *Organizzare Teatro - Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli Editore, Milano, 2003, pp. 37-38.

⁷ Legge Regionale 26 novembre 1998, n. 85, *Attribuzione agli enti locali e disciplina generale delle funzioni e dei compiti amministrativi in materia di tutela della salute, servizi sociali, istruzione scolastica, formazione professionale, beni e attività culturali e spettacolo, conferiti alla Regione dal decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112*, pubblicata sul Bollettino Ufficiale n. 40, parte prima, del 04.12.1998.

La legge della regione Toscana di attuazione del d.lgs n. 85 del novembre 1998, all'art. 3 dispone che, ferme restando le generali potestà formative, di programmazione, indirizzo e controllo sono tra l'altro riservati alla regione "il concorso alla elaborazione e all'attuazione delle politiche comunitarie e nazionali di settore" e "gli atti di intesa e concertazione con lo Stato e le altre regioni [...]". In virtù dell'articolo 36 le funzioni amministrative in materia di spettacolo non riservate alla *regione* dall'art. 3 sono attribuite alle provincie e ai comuni, che le eserciteranno in conformità alla legge regionale sul riordino dello spettacolo.⁸

L'attuazione dei principi di concorrenza e delega tra Stato e Regioni in ambiti come lo spettacolo e le politiche sociali, attivò nel dibattito politico delle istituzioni regionali toscane un processo di ristrutturazione del settore teatrale e culturale, in un'ottica di sostegno e sviluppo che considerò fin da subito il teatro in carcere come un fenomeno prezioso per il territorio, un'esperienza pilota sia artistica che sociale, di matrice toscana, da dover tutelare e valorizzare per il bene dei cittadini.

Come abbiamo potuto vedere nel primo capitolo, le prime manifestazioni di teatro in carcere in Italia risalgono al 1982 a Rebibbia e, fino al 1987, i pochi spettacoli prodotti nelle carceri del Lazio e della Lombardia non ebbero la forza e il supporto istituzionale per tradursi in progetti sistematici e continuativi.

Fu in Toscana invece, a partire dal 1988, che il teatro in carcere trovò terreno fertile e non senza difficoltà, questa particolare forma spettacolare riuscì a radicarsi come pratica pionieristica che negli anni, partendo da questa Regione, si sarebbe imposta come esperienza d'eccellenza sulla scena teatrale nazionale e internazionale.

L'atto di nascita del teatro carcere toscano è ravvisabile nell'attivazione del primo laboratorio teatrale, nel 1988, all'interno della Casa di reclusione di Volterra, per iniziativa dell'Associazione Carte Blanche diretta da Armando Punzo.

Come specificato sul sito della compagnia⁹, il primo Laboratorio Teatrale nel carcere di Volterra fu possibile grazie al supporto della Regione Toscana, della Provincia di Pisa e del Comune di Volterra che, attraverso piccoli contributi¹⁰

⁸ Lorenzo Scarpellini, *Le leggi regionali in materia di teatro e musica*, in Mimma Gallina, *Organizzare Teatro - Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli Editore, Milano, 2003, p.43.

⁹ Il curriculum della Compagnia della Fortezza è consultabile al link: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/anno-per-anno/>, consultato il giorno 13/07/2018.

¹⁰ Con una lettera indirizzata all'Associazione Culturale "Carte Blanche" del 2 marzo 1989, con oggetto: *Concessione contributo finanziario anno 1988*, l'Amministrazione Provinciale di Pisa concede un contributo fuori bilancio di Lire 500.000, dimostrando interesse per l'iniziativa teatrale all'interno del carcere di Volterra. In un successivo contratto, che rappresenta la prima stipula tra Comune di Volterra,

economici, diedero ad Armando Punzo e Annet Henneman la possibilità concreta di cominciare le attività con il coinvolgimento dei detenuti.

Nel prossimo paragrafo avremo modo di ripercorrere dettagliatamente l'evoluzione storica del teatro carcere in Toscana ma ora, per meglio comprendere l'evoluzione del fenomeno, risulta essenziale evidenziare l'interrelazione, la complementarità che è intercorsa tra l'attività organizzativa e produttiva delle compagnie teatrali attive nelle carceri toscane, in *primis* quella della Compagnia della Fortezza, e l'azione legislativa che, l'ente regionale, ha predisposto negli anni a supporto delle stesse.

Dalla documentazione reperita, si evince l'iniziativa da parte della Regione Toscana e degli altri Enti Locali minori, di voler tutelare e supportare le esperienze di teatro in carcere, è stata stimolata e ispirata dai successi ottenuti e dalle difficoltà che i registi e le compagnie dovevano affrontare per continuare difficoltosamente lo svolgimento del proprio lavoro.

In tal senso, come vedremo, la Regione Toscana è stata la prima a contemplare nei suoi piani di sviluppo, nelle leggi di attuazione, nei decreti e negli atti di delibera, uno specifico progetto dedicato al teatro in carcere, progetto che negli anni ha ispirato altri Enti regionali, attivando un processo di espansione del fenomeno su scala nazionale.

Pertanto, l'azione legislativa messa in campo della Regione Toscana per quel che riguarda l'avviamento e l'inquadramento di un settore dello spettacolo inedito come quello del teatro in carcere, è frutto di una sedimentazione di vari fattori legati sia alla vocazione civica e sociale dei territori oggetto della nostra analisi, che ad alcune specificità storiografiche del teatro toscano che, nella sua varietà e complessità annovera esperienze come quella del Centro per la sperimentazione e la ricerca di Pontedera, fondato da Roberto Bacci e Dario Marconcini nel 1974 o come quella del Convegno Nazionale dei gruppi di base, svoltosi dal 18 al 22 marzo del 1977 a Cascina Teme in provincia di Pisa.

Provincia di Pisa per la *Convenzione con l'Associazione "Carte Blanche" di Volterra per la realizzazione di un Laboratorio Teatrale presso l'Istituto di reclusione*, all'interno del quale è riportato solo l'anno di stipula, il 1989, si evince l'affidamento di un ulteriore contributo di Lire 2.000.000 a carico dell'Amministrazione Comunale. Per quel che riguarda il contributo regionale non si ha nessun riferimento documentario risalente agli anni 1988/1989 all'interno dell'archivio depositato presso la sede dell'Associazione Carte Blanche.

I valori umanistici, etici e progressisti che hanno caratterizzato l'azione politica della Regione Toscana e che hanno permesso ad alcune esperienze di sperimentazione teatrale di svilupparsi, influenzando la scena del secondo novecento, si riscontrano nel testo della Delibera del Consiglio Regionale del 13 aprile 1999, n. 86¹¹, nel quale vengono definiti gli obiettivi e le modalità di attuazione del progetto *PORTO FRANCO. Toscana Terra dei popoli e delle culture*¹², un ampio progetto sull'interculturalità vista come occasione di crescita dei territori attraverso l'arte e l'inclusione sociale.

Risale al 1995, con la Legge Regionale n.14 dell'1 febbraio, l'istituzione da parte della Regione Toscana dei *Progetti di Interesse Regionale*, sanciti con l'art.5 che recita:

1. Nell'ambito delle leggi 11/80 e 12/80, la Regione Toscana promuove e cura progetti di proprio interesse, che abbiano particolare rilievo territoriale regionale e alla cui realizzazione possono partecipare enti locali e altri soggetti di diritto pubblico e/o privato. 2. Nell'ambito delle leggi di cui al comma precedente restano riservate alla Giunta Regionale: a) attività di ricerca, di studio e di divulgazione nei settori previsti dalle leggi sopra richiamate; b) corsi di qualificazione e aggiornamento degli operatori culturali nei settori previsti dalle leggi di cui al primo comma.¹³

In tale contesto, nel 1999, sia il progetto *PORTO FRANCO. Toscana Terra dei popoli e delle culture*, che il progetto *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*, verranno attuati con iniziativa regionale, in quanto «progetti di proprio interesse».

Per regolare il settore dello spettacolo toscano, poco dopo la Delibera del 13 aprile 1999, n. 86, viene emanata la Legge Regionale 28 marzo 2000 n.45, *Norme in materia di promozione delle attività nel settore dello spettacolo in Toscana* che, fino

¹¹ Delibera Consiglio regionale del 13 aprile 1999, n. 86, *LL.RR. 14/95 e 61/98. Piano degli interventi finanziari regionali per la cultura per l'anno 1999. Approvazione progetti di interesse regionale nei settori delle attività e dei beni culturali*. Per approfondire il percorso amministrativo della Regione Toscana dal 1999 al 2003 è possibile visionare il documento reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/documents/10180/12662099/a47ee8bde2afd41d763a031faade05ac_percorsoamministrativo.pdf/96df4931-ec23-415f-a1df-91335c837bf1, consultato il giorno 17/07/2018.

¹² Il programma è stato istituito come P.I.R. (Programma di Iniziativa Regionale) dal Consiglio regionale nel 1999 e confermato nell'anno 2000. Nello stesso anno 2000 il Consiglio regionale ha approvato la L.R. 29, *Interventi finalizzati allo sviluppo di strategie interculturali in Toscana* con validità triennale; l'art.4 (*"Strumenti di attuazione"*) della legge è dedicato al *"progetto di interesse regionale 'PORTO FRANCO. Toscana. Terra dei popoli e delle culture'*.

¹³ Legge Regionale 1 febbraio 1995, n. 14, *Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali nei settori delle attività e dei beni culturali*.

al 2010, rimarrà il riferimento normativo sulla quale si baserà la programmazione regionale degli anni successivi.

La prima menzione del progetto, con il titolo *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*, appare nel documento regionale denominato *Piano Regionale dello Spettacolo 2001-2003* in cui, al punto 2.6¹⁴, sono enunciate le azioni che rientrano nei *Progetti di Interesse Regionale*.

Nel *Piano Regionale dello Spettacolo 2001-2003*, il progetto *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*, risulta essere il progetto n.3, dopo il progetto *SIPARIO APERTO. Circuito regionale dei piccoli teatri* e il progetto *PORTO FRANCO. Toscana Terra dei popoli e delle culture*. In questi termini, nel documento in questione, l'azione di nostro interesse viene introdotta:

Il progetto, istituito nell'anno 1999 (delibera di C.R. n.86) in collaborazione con il Dipartimento del diritto alla salute e delle politiche di solidarietà, ha come obiettivo principale il sostegno alle attività teatrali di produzione e di animazione nelle realtà dei penitenziari e delle case circondariali, come strumenti di socializzazione della popolazione detenuta nell'ambito dell'educazione alla "cura di sé" dell'individuo - con particolare attenzione alle tematiche dell'educazione alla salute - e ad una consapevole interrelazione con gli altri, attraverso la conoscenza e la pratica dei linguaggi teatrali e musicali.¹⁵

Ci interessa rilevare che la prima fase del progetto *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*, è istituito grazie al Dipartimento del diritto alla salute e delle politiche di solidarietà, in quanto le attività teatrali di produzione e di animazione a quell'altezza cronologica sono considerate principalmente come strumenti di rieducazione e socializzazione rivolti alla popolazione detenuta.

In questa prima fase di avviamento del progetto, il teatro e la musica non sono viste come vere e proprie attività di produzione artistica, assimilabili al lavoro di qualsiasi altra compagnia teatrale professionista, ma come strumenti atti ad avviare percorsi di «cura del sé» e pertanto, vengono finanziati con fondi aggiuntivi, provenienti dall'Assessorato alle Politiche Sociali e dall'Assessorato alla Salute¹⁶.

¹⁴ *Progetti di iniziativa regionale anno 2001 Piano Regionale dello Spettacolo 2001-2003*. Documento reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=144255&nomeFile=Delibera_n.468_d_el_07-05-2001-Allegato-A, consultato il giorno 13/07/2018.

¹⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁶ *Ibidem*. «2. ASPETTI FINANZIARI DELL'INTERVENTO 2.1 Risorse finanziarie totali previste Regione (Bilancio Dip. Diritto alla Salute) L. 200.000.000 Il progetto è stato avviato nel 1999 in

Nel testo del *Piano Regionale dello Spettacolo 2001-2003* è presente un consuntivo dei risultati ottenuti nel primo anno di operatività del progetto, il 2000, analisi che, per la sua articolazione, ci permette di comprendere più a fondo gli obiettivi che la Regione si poneva per il teatro in carcere nel 2001.

Nel corso del 2000 il progetto è intervenuto a sostegno dell'Associazione culturale Carte Blanche a Volterra, del Teatro popolare d'arte ad Arezzo, dell'Associazione Sobborghi a San Gimignano, dell'Associazione Nastro Adesivo 43 a Pisa, dell'Associazione AICS a Firenze, del Centro Teatro Internazionale a Firenze, della Compagnia Giallo mare a Santa Croce sull'Arno, dell'operatore Massimo Altomare a Firenze. Il sostegno alle esperienze di produzione teatrale e di animazione nelle situazioni individuate dal progetto regionale nella sua fase di avvio ha permesso di iniziare a confrontare esperienze finora sostanzialmente isolate e a individuare obiettivi e metodi per un corretto impiego del teatro come strumento di educazione alla salute nelle realtà del carcere. Il teatro nel carcere è un forte strumento di cambiamento per gli attori - detenuti ma è anche un mutamento nel mondo carcerario a sostegno della legislazione più avanzata (vedi Legge Gozzini), che si batte per il reinserimento in società di chi vive l'esperienza del carcere. Le esperienze teatrali favoriscono anche il cambiamento nei linguaggi del teatro, che trova negli stretti orizzonti carcerari una sua rinnovata urgenza e necessità. I tanti anni di lavoro teatrale in carcere delle compagnie e dei registi mostrano - nelle differenti modalità operative e nei diversi stili ed obiettivi espressivi - come non vi sia contraddizione fra un'alta qualità espressiva ed artistica degli spettacoli creati in carcere e l'utilizzo a fini pedagogici del mezzo teatrale: i due aspetti rinviano l'uno all'altro e si arricchiscono vicendevolmente. Il teatro in carcere quando è guidato da una corretta metodologia artistica, crea indirettamente un contesto pedagogico basato sull'autoformazione e sull'autoanalisi: un contesto pedagogico che coinvolge tutti coloro che attraversano quella determinata esperienza teatrale, arricchendo la cura e la stima della persona, la propria salute mentale e corporea, la propria sensibilità, la propria esperienza cognitiva. La persona che vive l'esperienza del carcere deve trovare nel periodo della detenzione occasioni di ripensamento e di ri-partenza nella piena affermazione della propria dignità umana. Il teatro in carcere, inoltre, propone una scena dove le culture, le lingue e le etnie si incontrano. Il carcere rappresenta simbolicamente e concretamente il margine della società: è specchio di una società multirazziale nei suoi aspetti socialmente più fragili. Le carceri italiane sono piene di persone emarginate: immigrati dai paesi poveri (in particolare del Maghreb e dell'ex Jugoslavia), immigrazione interna all'Italia (dal Sud), le frange socialmente ed economicamente più deboli delle zone ricche del Paese. Anche a questi cittadini "sospesi", reclusi inevitabilmente, si rivolge il teatro che - solitamente - diventa un terreno di incontro, conoscenza, ricostruzione della propria storia personale. Questi contenuti, condivisi dalla prima rete di situazioni che il

collaborazione con il Dipartimento regionale alla Sanità, che lo ha finanziato con risorse del bilancio 1999.»

progetto ha permesso di costruire, orienteranno le attività del 2001, potenziando le funzioni del teatro in carcere nella realtà toscana.¹⁷

Nell'analisi riportata nel documento della Regione Toscana, oltre ai presupposti concettuali sui quali il progetto doveva fondarsi, si affermava la volontà politica di volerlo potenziare, sia in termini economici, che tramite l'ampliamento della rete delle realtà teatrali aderenti e degli istituti penali coinvolti che, a solo un anno dalla sua deliberazione, il 13 aprile del 1999, contava otto soggetti, sette operanti attraverso il teatro e uno attraverso la musica.

Quel che però, in maniera più evidente risalta tra le righe dell'estratto sopra citato, è l'affermazione della dimensione artistica del teatro carcere che, senza essere depauperato della sua funzione rieducativa e socializzante, viene considerato qui come una vera e propria forma d'arte, capace non solo di mutare dall'interno il contesto carcerario, ma a sua volta di cambiare sé stesso, di divenire, grazie all'incontro con il carcere un teatro più vero, più necessario, in un'ottica osmotica che nella scena ufficiale del teatro contemporaneo risulterà essere, a quell'altezza cronologica, di forte impatto innovativo.

Come avremo modo di osservare, tali affermazioni di natura teorica verranno inserite ufficialmente in un documento di natura istituzionale in quanto, i rappresentanti degli Enti territoriali, sensibilizzati e ispirati soprattutto dai riscontri pratici ottenuti dalla Compagnia della Fortezza a partire dal 1989, e poi dalle altre compagnie e operatori ammessi a far parte del progetto, hanno compreso non solo l'utilità sociale e artistica dell'iniziativa, ma soprattutto i modi con la quale renderla un progetto d'eccellenza.

Nell'ottica di un ampio progetto di rete, che dal 2004 si evolverà nel Coordinamento del Teatro in Carcere della Regione Toscana, sono proprio le compagnie attive nel teatro carcere toscano le protagoniste dell'azione politica della Giunta Regionale in quanto, il progetto *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute* «ha permesso di iniziare a confrontare esperienze finora sostanzialmente isolate e a individuare obiettivi e metodi per un corretto impiego del teatro come strumento di educazione alla salute nelle realtà del carcere.»

¹⁷ *Ivi*, p. 29.

Basta osservare i cinque *Progetti di Interesse Regionale*¹⁸ scelti dalla Giunta toscana, per rendersi conto che alla base, c'era l'intento di mettere in rete tutto il sistema dello spettacolo, in modo da agevolare la crescita sia in termini quantitativi che qualitativi.

Tra i cinque progetti, due, *PORTO FRANCO. Toscana Terra dei popoli e delle culture* e *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*, sono dichiaratamente volti all'utilizzo delle arti come mezzo di intervento in contesti di marginalità e devianza, nel pieno rispetto della tradizione di virtù civile, che da sempre ha caratterizzato la Regione Toscana.

Nell'ambito degli obiettivi da raggiungere nel 2001, nel quadro del *Piano Regionale dello Spettacolo 2001-2003*, per quel che riguarda il teatro carcere la Regione Toscana si poneva tali obiettivi:

In particolare, gli obiettivi del progetto nel 2001 prevedono: a. sostegno alle attività di produzione teatrale di qualità e all'impiego del teatro come strumento di socializzazione della popolazione detenuta; b. consolidamento della rete dei penitenziari e delle case circondariali coinvolte nel progetto; c. promozione della conoscenza delle esperienze del teatro in carcere, anche attraverso il circuito regionale dei piccoli teatri e la rete dei "centri interculturali" di Porto Franco; d. produzione di materiali di informazione e comunicazione rivolti ai territori, con particolare attenzione al mondo della scuola; e. implementazione di uno spazio dedicato al teatro in carcere nel sito www.cultura.toscana.it.¹⁹

Più nello specifico, al punto 3, *Caratteristiche dell'intervento*, si specifica:

3.1 Operazioni previste nell'anno 2001 a. verifica delle adesioni al progetto – che nel 1999-2000 ha coinvolto i penitenziari e le case circondariali di Arezzo, Pisa, Volterra, Sollicciano (FI), Empoli e San Gimignano - delle Province, dei Comuni, delle Direzioni dei penitenziari e delle case circondariali, ed eventuale inserimento di nuove situazioni d'intervento a sostituzione di situazioni non confermate; b. consolidamento organizzativo e finanziario degli interventi avviati nel 1999-2000, attraverso un protocollo d'intesa tra Regione, Province, Comuni, penitenziari e case circondariali, da sottoscrivere entro il 31 giugno; c. sviluppo di relazioni organizzative e di

¹⁸ I cinque Progetti di Interesse Regionale sono, nel 2001: 1) *SIPARIO APERTO. Circuito regionale dei piccoli teatri*; 2) *PORTO FRANCO. Toscana Terra dei popoli e delle culture*; 3) *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*; 4) *TOSCANACINEMA*; 5) *LE ATRI DELLO SPETTACOLO E LE NUOVE GENERAZIONI*. Gli stanziamenti economici per i cinque progetti furono autorizzati con Delibera della Giunta Regionale. n. 468 del 7/05/2001, con l'oggetto: *L.R. 45/2000 - Approvazione progetti di interesse regionale nel settore dello spettacolo*.

¹⁹ *Ivi*. p.27.

confronto tra le diverse situazioni di intervento, in una logica di rete; d. valorizzazione delle esperienze di produzione e di animazione, attraverso interventi di documentazione e divulgazione nelle strutture culturali della Toscana, in particolare negli spazi del Circuito regionale dei piccoli teatri nel periodo novembre 2001 - aprile 2001.

Nel 2002, gli stessi *Progetti di Interesse Regionale*, vengono riapprovati²⁰ e per l'occasione, viene redatta una relazione consuntiva che propone un aggiornamento sui progressi previsti e ottenuti.

Il documento si intitola *PROGETTI DI INIZIATIVA REGIONALE ANNO 2002 - PIANO REGIONALE DELLO SPETTACOLO 2001-2003 - AGGIORNAMENTO PER L'ANNO 2002 – PUNTO 5*²¹ e risulta essere un documento fondamentale, in quanto il progetto dedicato al teatro in carcere viene sostanzialmente rimodulato.

Confrontando la scheda progettuale del 2001 con quella del 2002, si nota che i cambiamenti strutturali apportati al progetto sono sostanziali, a partire dal nome che da *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*, si riduce semplicemente a *Teatro in carcere*.

Questo cambiamento di denominazione dice molto, sia dal punto di vista concettuale che da quello amministrativo e istituzionale.

Per quel che riguarda l'aspetto contenutistico e concettuale, il passaggio dalla denominazione *Teatro e Carcere* a *Teatro in Carcere*, illustra chiaramente un cambio di passo da una dimensione nella quale il teatro e il carcere sono posti come elementi paritetici di uno stesso campo, a una dimensione in cui il teatro si pone come elemento agente nella dinamica di trasformazione del carcere come istituzione totale.

La scomparsa del sottotitolo, *Strumento di educazione alla salute*, avviene in quanto, nel 2002, la competenza del progetto passa dal Dipartimento del diritto alla salute e delle politiche di solidarietà dell'Assessorato alla Salute della Regione Toscana, all'Assessorato alla Cultura, tanto da essere inserito nel *Piano Regionale di Sviluppo 2001-2005*, come «strategia culturale».

²⁰ L'approvazione dei *Progetti di Interesse Regionale* per l'anno 2002, avviene con Delibera della Giunta Regionale, n. 38 del 14/01/2002, con l'oggetto: *L.R. 45/2000 - Approvazione progetti di interesse regionale nel settore dello spettacolo anno 2002*.

²¹ *PROGETTI DI INIZIATIVA REGIONALE ANNO 2002 - PIANO REGIONALE DELLO SPETTACOLO 2001-2003 - AGGIORNAMENTO PER L'ANNO 2002 – PUNTO 5*. Il documento è reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=144495&nomeFile=Delibera_n.38_del_14-01-2002-Allegato-A, consultato il giorno 16/07/2018.

Per quel che riguarda i fondi messi a disposizione per il progetto, si deve tener conto che dall'1 gennaio 2002 fu introdotto in Italia, come moneta contante, l'Euro e che quindi, da un finanziamento di Lire 200.000.000 nel 2001 su fondi aggiuntivi del bilancio del Dipartimento del diritto alla salute, si passò a un finanziamento di 129.100,00 Euro, ricavati sia sul capitolo del bilancio regionale 2002 che su fondi del *Piano sanitario regionale*²².

Dal 2002 il progetto rientra nella più strutturata programmazione del *Documento di Pianificazione Economica e Finanziaria* della Regione.

Il riferimento normativo, anche nel 2002, risultava essere sempre quello della Legge Regionale 28 marzo 2000 n.45 in materia di spettacolo, l'Assessore di riferimento del progetto divenne quello alla cultura, la Dott.ssa Mariella Zoppi e il Dirigente responsabile, il Dott. Lanfranco Binni.

Nel documento di aggiornamento per l'anno 2002 non si rilevano cambiamenti in relazione agli obiettivi generali del progetto, ai risultati attesi e agli interventi attuativi.

Si registrano invece nuove compagnie e operatori che, nell'arco del 2001, avevano aderito al progetto regionale, attivando laboratori teatrali in nuovi istituti del territorio.

Nel corso del 2001 il progetto è intervenuto a sostegno delle seguenti Associazioni teatrali 1. Carte Blanche/Centro Nazionale Teatro e Carcere di Volterra 2. Teatro Popolare d'arte – Casa circondariale di Arezzo 3. Associazione Culturale SOBBORGHI Onlus – Casa di reclusione di S. Gimignano- Ranza 4. Giallo Mare Minimal Teatro – Carcere a custodia attenuata di Empoli 5. Massimo Altomare e Sonia Onorato – Casa circondariale maschile Mario Gozzini (Solliccianino) 6. Centro di Teatro Internazionale - Carcere a custodia attenuata di Empoli 7. Aria aperta /Patrizia De Libero – N.C.P. Sollicciano sez. femminile 8. Nastro Adesivo 43 Teatro – area pisana 9. TiConZeroCompagnia – Carcere di Carrara 10. Associazione Dialogo – Carcere di Porto Azzurro.²³

Possiamo notare come, diversamente dalla situazione registrata nell'anno 2000, nel 2001 al nome dell'Associazione Carte Blanche, venga associata anche la denominazione di *Centro Nazionale Teatro e Carcere* di Volterra.

²² *Ivi*, p. 28.

²³ *Ivi*, p.27.

Il progetto del *Centro Nazionale Teatro e Carcere* fu un progetto che impegnò Armando Punzo e l'Associazione Carte Blanche a partire dal 1994 e che venne recepito ufficialmente dalla Regione Toscana con Delibera n.791 del 18-07-2000, in cui si stipulava il *Protocollo d'Intesa tra Regione Toscana, Comune di Volterra, Provincia di Pisa, Ministero di Giustizia Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, finalizzato al Progetto "Centro Teatro e Carcere"*²⁴

Come avremo modo di approfondire, il *Centro Nazionale Teatro e Carcere* di Volterra, voleva porsi sia come centro di studi, che come piattaforma italiana per lo scambio e la ricerca tra artisti ed esperti impegnati in attività di teatro in carcere a livello nazionale e internazionale.

L'iniziativa del *Centro Nazionale Teatro e Carcere*, ideata e portata avanti da Armando Punzo, rappresentò un forte stimolo per l'inserimento, da parte della Regione Toscana, del progetto *Teatro e Carcere* nei *Progetti di interesse regionale*, istituiti ufficialmente nel 1995.

Ad avvalorare il fatto che le prime forme di supporto a iniziativa regionale furono ispirate, a livello politico e legislativo, dai risultati ottenuti con il lavoro laboratoriale e produttivo delle compagnie attive in quegli anni nelle carceri toscane, ci si può riferire a un documento prodotto dalla Regione Toscana, ma reperito nell'archivio dell'Associazione Carte Blanche.

Il documento, datato 4 giugno 1997, è un estratto della Delibera n. 194, concernente *L.R. 14/95 Piano degli interventi finanziari regionali per la cultura per l'anno 1997. Approvazione dei progetti di iniziativa regionale nel settore delle attività dello spettacolo*, del verbale del Consiglio Regionale della Toscana presieduto dall'allora Presidente Angelo Passaleva.

Il documento di nostro interesse è un allegato che si intitola semplicemente *Progetti di iniziativa regionale per lo spettacolo - Allegato A*, che prevedeva al punto 2.5 il progetto *Teatro e Carcere*.

Come abbiamo avuto modo di illustrare, nel 1997 il teatro in carcere non era ancora stato annoverato nei *Progetti di interesse regionale*, cosa che avverrà solo nel 1999 prendendo il nome, per chiare ragioni di attinenza al capitolo di spesa dalla quale

²⁴ Delibera n.791 del 18-07-2000, *Protocollo d'Intesa tra Regione Toscana, Comune di Volterra, Provincia di Pisa, Ministero di Giustizia Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, finalizzato al Progetto "Centro Teatro e Carcere"* - Autorizzazione alla sottoscrizione. Dipartimento Politiche Formative e Beni Culturali. Documento reperibile al link: <http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/>, consultato il giorno 16/07/2018.

doveva essere finanziato, di *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute*.

In questi termini viene presentato il progetto a questa altezza cronologica, nell'estratto del processo verbale del Consiglio Regionale della Toscana del 4 giugno del 1997:

2.5 Teatro e Carcere. La Giunta regionale, inoltre, intende sostenere le attività di quelle realtà toscane rivolte allo sviluppo e consolidamento del "Teatro e carcere" non solo come problema sociale ma come espressione artistica di particolare rilievo, presentando gli spettacoli in spazi teatrali autentici attraverso la collaborazione gestionale della Fondazione Toscana Spettacolo. In particolare i progetti delle compagnie che agiscono in Toscana in questo campo, sono: 1) "Il Centro Teatro e Carcere di Volterra - Carte Blanche" che ha iniziato, dal 1988, un progetto di laboratorio teatrale nel carcere di Volterra con la compagnia della Fortezza. Il progetto presentato si pone come obiettivo lo sviluppo e il consolidamento di questa esperienza pilota, il riconoscimento della compagnia per i risultati raggiunti sul piano dell'esperienza artistica e dell'apertura del rapporto carcere- società civile. 2) il "Teatro Popolare d'Arte" che da qualche anno svolge una interessante esperienza teatrale nel carcere di Arezzo, presenta un progetto di stabilizzazione e di rinnovata presenza del teatro all'interno dei percorsi rieducativi che la Casa Circondariale ed il Comune intendono potenziare. Il progetto vede la collaborazione della Facoltà di Lettere della Università di Arezzo.

Pertanto il documento citato avvalorava che: *a)* la Regione Toscana, già nel 1997, aveva avviato l'iter di istituzionalizzazione del teatro in carcere, in visione del suo «sviluppo e consolidamento»; *b)* che il teatro in carcere era già a quell'altezza cronologica considerato «come espressione artistica di particolare rilievo», tanto da concepire, in un'ottica potremmo dire rivoluzionaria per l'epoca, la possibilità di far circuitare gli spettacoli prodotti in carcere all'interno dei teatri della regione attraverso la Fondazione Toscana Spettacolo, l'ente regionale preposto alla distribuzione dello spettacolo dal vivo; *c)* che il percorso di istituzionalizzazione del teatro in carcere da parte del massimo Ente Pubblico del territorio, era stato stimolato dal lavoro svolto dalle prime due esperienze di teatro in carcere toscano, esperienze che erano riuscite a ottenere, con i loro spettacoli, risultati d'eccellenza sia in termini di rapporto con le istituzioni, soprattutto quelle penitenziarie, che in relazione al gradimento di pubblico e critica.

Queste due esperienze erano quella diretta da Armando Punzo a Volterra, attiva dal 1988 e definita nel documento «esperienza pilota» e quella diretta da Gianfranco Pedullà ad Arezzo, attiva dal 1992.

Per quel che riguarda la programmazione relativa al progetto *Teatro in Carcere* per l'anno 2003, con la Delibera della Giunta Regionale del 24/03/2003 n. 270, vengono approvati i *Progetti di iniziativa regionale anno 2003*.

Per quel che riguarda sia obiettivi generali del progetto, i risultati attesi per in 2003 e gli interventi attuativi presenti nel testo dell'Allegato A della delibera 270/2003, non si riscontrano sostanziali cambiamenti in relazione a quella dell'anno 2002.

Anche per quel che riguarda la composizione delle compagnie e degli operatori aderenti al progetto non vi sono cambiamenti rispetto alla composizione del 2002.

Si registra però una diminuzione del contributo complessivo destinato al progetto *Teatro in Carcere* che, da Euro 129.100,00 nel 2002 passa a Euro 103.300,00 nel 2003.

Il 2004 invece, dal punto di vista amministrativo fu un anno decisivo per il progetto di interesse regionale *Teatro in Carcere*, approvato con Delibera dell'8/03/2004 n. 271 con una previsione di spesa di Euro 150.000,00, facendo registrare un aumento del contributo previsto.

Scorrendo le pagine dell'Allegato A²⁵ della Delibera 271/2004, pur rimanendo solide e sostanzialmente invariate le basi del progetto, si identificano alcuni importanti cambiamenti in relazione ai documenti di medesimo genere prodotti negli anni precedenti.

Entrando nei dettagli del documento, si nota come, al punto *a* della sezione *Interventi previsti per l'anno 2004*, sia stato introdotto dal redattore un punto che risulterà nevralgico nell'evoluzione del progetto, e cioè: «Interventi previsti nell'anno 2004. Nell'anno 2004 il progetto si realizzerà attraverso interventi volti a: *a*) consolidare gli interventi avviati nell'ambito del progetto già negli scorsi anni, attraverso un protocollo d'intesa tra Regione Toscana e compagnie, associazioni e operatori».

²⁵ *PROGETTI DI INIZIATIVA REGIONALE ANNO 2004, PIANO REGIONALE DELLO SPETTACOLO PER L'ANNO 2004*, PUNTI 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.7, 4.8, 4.9 del Piano regionale dello spettacolo per l'anno 2004 (delibera C.R. 18 febbraio 2004, n.14).

Con Delibera della Giunta Regionale n. 376 del 19 aprile 2004²⁶, il protocollo d'intesa viene finalmente approvato con l'intento, come si riscontra nel titolo del documento di approvazione: «finalizzato alla costituzione del coordinamento».

Come abbiamo già accennato, l'intento di mettere in «rete» il sistema delle attività culturali e dello spettacolo, era alla base dell'azione politica regionale già a partire dal 1995.

In tal modo la Regione voleva raggiungere una maggiore efficienza nei settori di proprio interesse, predisponendo dei progetti specifici atti a migliorare i rapporti di conoscenza tra i soggetti privati coinvolti, rafforzando così un processo di progettazione condivisa, in un'ottica di collaborazione, aderenza e incisività delle azioni messe in campo sui diversi territori.

Per quel che riguarda il progetto *Teatro in Carcere*, questa dinamica di rete venne attuata e istituzionalizzata con la stipula del protocollo d'intesa tra la Regione Toscana e le realtà operanti all'interno degli istituti penitenziari della Toscana.

Come avremo modo di illustrare più avanti, già a partire dagli anni precedenti le compagnie, le associazioni e gli operatori impegnati in questa forma di spettacolo, avevano instaurato un rapporto di conoscenza reciproca e di co-progettazione per alcuni eventi specifici, incontrandosi in una forma di tavolo di coordinamento che si riuniva nella sede della Regione Toscana di Via Farini 8, a Firenze.

Con il protocollo d'intesa del 2004, questa prassi venne codificata in un documento istituzionale della Giunta Regionale ispirato alla Legge Regionale 28 marzo 2000 n. 45 e alle sue modifiche, apportate con la Legge Regionale 27 gennaio 2004 n. 6.

Analizzando la Delibera 376/2004, di cui il protocollo d'intesa è parte integrante, si legge:

Preso atto che la Struttura Spettacolo della Direzione Generale delle Politiche formative, beni e attività culturali ha elaborato lo schema di protocollo d'intesa, che si allega al presente decreto per diventarne parte integrante e sostanziale (allegato A), secondo i criteri stabiliti al punto III lettera a) del progetto regionale "Teatro in carcere", da sottoscrivere tra la Regione Toscana e le associazioni teatrali, le compagnie e gli operatori che svolgono attività teatrale e musicale nei

²⁶ Delibera n. 376 del 19/04/2004. *Delibera G.R. n. 217 dell'8.3.2004. Approvazione progetto di iniziativa regionale "Teatro in carcere". Approvazione schema di protocollo d'intesa tra Regione Toscana, le associazioni teatrali, le compagnie e gli operatori finalizzato alla costituzione del coordinamento nell'ambito del suddetto progetto regionale.* Documento reperito negli archivi della Regione Toscana per gentile concessione della Dott.ssa Laura della Rosa.

penitenziari e nelle case circondariali della Toscana al fine di costituire il coordinamento degli operatori nell'ambito del progetto regionale sopra richiamato.²⁷

È quindi chiaramente espressa nel testo della delibera, la funzione del protocollo d'intesa di voler «costituire il coordinamento degli operatori» di teatro in carcere ed è pertanto, con questo atto pubblico, che si identifica la costituzione del primo Coordinamento di Teatro in Carcere a base regionale mai istituito, sia a livello nazionale che internazionale.

Il testo del protocollo in nostro possesso, fornito dalla Dott.ssa Laura della Rosa funzionario regionale responsabile del progetto *Teatro in Carcere*, non riporta una data di costituzione precisa in quanto, ogni struttura privata o singolo operatore, avrebbe dovuto inserirla a sua discrezione prima della stipula vera e propria con l'Ente regionale.

Entrando nel dettaglio del documento, si comprende che il 2004 è l'anno in cui il progetto *Teatro in Carcere* assume, sul piano istituzionale, un livello di maturità e compiutezza inedito negli anni precedenti, soprattutto dal punto di vista dell'ente regionale che, da quel momento in poi, assume un ruolo di sostegno molto più articolato.

Le premesse al protocollo sono quelle su cui si basava il programma fin dal suo primo inserimento nei *Progetti di interesse regionale* nel 1999. Conviene comunque riportare le premesse al protocollo d'intesa, in quanto in esse si ravvisa con precisione l'assetto istituzionale del progetto a quell'altezza cronologica.

PREMESSO che il progetto di interesse regionale "Teatro in carcere" promosso dalla Direzione Generale "Diritto alla salute e politiche della solidarietà" e coordinato dalla Direzione Generale "Politiche formative, beni e attività culturali", ha come obiettivi l'educazione alla cura di sé attraverso la conoscenza e la pratica di forme artistiche che favoriscono la crescita culturale della popolazione carceraria maschile e femminile, l'interazione tra le diverse culture e lo sviluppo dei rapporti interpersonali;²⁸

Come è possibile notare, il progetto era ancora promosso dalla Direzione Generale "Diritto alla salute e politiche della solidarietà" e questo si riflette sulle

²⁷ *Ivi*, p. 3.

²⁸ Delibera n. 376 del 19/04/2004. Allegato A. Schema di Protocollo d'intesa. p.1.

premesse del protocollo d'intesa che presenta, nei suoi obiettivi fondamentali, una visione del teatro come strumento terapeutico.

La natura di tali premesse è avvalorata non solo dalla presenza istituzionale della Direzione Generale "Diritto alla salute e politiche della solidarietà" come organo atto alla promozione finanziaria del progetto, ma soprattutto dal fatto che le amministrazioni penitenziarie, consideravano le attività teatrali esclusivamente in termini trattamentali e rieducativi, sottovalutando molti altri aspetti che le arti della rappresentazione e i mestieri dello spettacolo potevano apportare, in termini migliorativi, al contesto carcerario.

Sarà proprio con il testo del protocollo d'intesa del 2004 che, il teatro in carcere, assumerà un ruolo molto più articolato, anzitutto partendo da un profilo più dettagliato delle caratteristiche professionali delle compagnie coinvolte.

È proprio andando avanti nell'analisi del documento che si potranno identificare gli elementi innovativi in esso contenuti.

All'Art. 3 del protocollo, si elencano le finalità che i «soggetti aventi natura giuridica di diritto privato senza fini di lucro» dovranno perseguire per essere ammessi nel «Coordinamento degli operatori»

Art. 3 È costituito il Coordinamento degli operatori nell'ambito del progetto regionale "Teatro in carcere" di cui fanno parte i soggetti aventi natura giuridica di diritto privato senza fini di lucro che perseguono le seguenti finalità: a) produzione e formazione teatrale nelle situazioni individuate dal progetto regionale per un corretto impiego del teatro come strumento di conoscenza e crescita personale nelle realtà del carcere; b) sviluppo del teatro in carcere come opportunità di cambiamento per i detenuti-attori e come mutamento del mondo carcerario in conformità con la legislazione vigente che promuove il reinserimento in società di chi vive l'esperienza del carcere; c) sviluppo delle esperienze teatrali di qualità che tendano a rinnovare i linguaggi e il senso del teatro; d) riconoscimento di dignità di lavoro all'attività teatrale dei detenuti-attori; e) consolidamento dei rapporti con le Province e i Comuni, nel quadro delle politiche sociali, educative e culturali da sviluppare nelle carceri e nel territorio; f) valorizzazione delle diverse culture; g) aggiornamento e formazione degli operatori; h) interazione con il sistema teatrale toscano e con i progetti regionali "Sipario Aperto. Circuito regionale dei piccoli teatri" e "Porto Franco. Toscana dei popoli e delle culture"; i) confronto e collaborazione con altre esperienze di teatro-carcere a livello nazionale e internazionale; j) archivio e documentazione delle esperienze, anche in collaborazione con le Università toscane.

Come è possibile notare dai punti sopra elencati, il settore del teatro in carcere viene inquadrato dalla Regione Toscana in un'ottica altamente specialistica e professionale, superando così la visione monolitica e semplicistica del teatro utilizzato in carcere a soli fini terapeutici e trattamentali.

Quella che si attua con il protocollo d'intesa non è solo la formalizzazione del rapporto tra l'ente regionale e le compagnie, nel quadro di un rafforzamento del teatro in carcere sui diversi territori, ma soprattutto nell'Art. 3 si è in presenza di una inedita codificazione degli elementi costitutivi di questa specifica forma spettacolare.

Per la prima volta in Italia si delineano quelle che sono le caratteristiche topiche del teatro in carcere, caratteristiche che lo porteranno a diventare, a tutti gli effetti, un settore del teatro contemporaneo.

Si dimostrerà in seguito come i contenuti del protocollo d'intesa, così l'oggetto di tutta la documentazione regionale prodotta in materia di teatro carcere dal 1997 al 2018, sia frutto di un costante dialogo tra compagnie, operatori ed enti pubblici che dal canto loro, hanno avuto l'accortezza e la sensibilità di ascoltare, recepire e codificare normativamente le istanze ancora magmatiche di quella che, nel 2004, era ancora una pratica *pionieristica* dal punto di vista pedagogico e trattamentale ed *esotica* dal punto di vista teatrale.

Tra i vari punti elencati nelle finalità delle compagnie se ne sottolineano alcuni, che si elevano per la loro innovatività, questi sono: la funzione di rinnovamento linguistico e di senso che l'incontro con il carcere deve apportare all'arte teatrale, il riconoscimento del teatro come possibilità d'impiego lavorativo dei detenuti, attraverso l'Art. 21 della Legge n°354 del 26 luglio 1975 e in virtù di percorsi alternativi alla detenzione, il confronto tra le realtà di teatro carcere toscano e altre realtà operanti sul territorio nazionale o internazionale e la collaborazione tra le compagnie di teatro in carcere e le Università toscane, in visione di un processo di documentazione e archiviazione atto alla costruzione di una esperienza trasmissibile alle generazioni del futuro.

L'Art. 4 e l'Art. 5 del protocollo d'intesa, illustrano il ruolo della Regione Toscana come ente di raccordo tra il Coordinamento degli operatori e i diversi livelli istituzionali impegnati con varie modalità nel sostegno dei progetti di teatro in carcere.

L'Art. 4 è illustra nel dettaglio le funzioni della Regione Toscana nei confronti degli Enti Locali esterni ad essa:

Art. 4 La Regione Toscana sostiene con interventi finanziari il progetto regionale “Teatro in Carcere”, la Regione Toscana svolge inoltre una funzione di raccordo tra il Coordinamento degli operatori e i diversi livelli istituzionali. La Regione infine promuove il progetto attraverso interventi di informazione e comunicazione, in collaborazione con il Coordinamento degli operatori.

Per quel che riguarda gli interventi di informazione e comunicazione relativi ai progetti di teatro in carcere attivi in Toscana e soprattutto in relazione al rapporto con il mondo della scuola e dell’Università, nel *Piano regionale dello spettacolo per l’anno 2004*, nella sezione *Strumenti necessari alla realizzazione dell’intervento* del progetto *Teatro in Carcere*, si nota come dei 150.000,00 Euro a disposizione per la misura, 15.000,00 Euro siano destinati alla collana editoriale “Teatro in Carcere”²⁹.

Nell’Art. 6, con la quale si chiude il protocollo d’intesa del 2004, si istituisce la Conferenza di “Teatro in Carcere”, un importante strumento di coordinamento e verifica che conferma l’innovatività del progetto regionale così come esposto nel documento preso in analisi.

Art. 6 È istituita una Conferenza di “Teatro in Carcere”, composta dalla Regione Toscana, dai rappresentanti dei soggetti privati coinvolti nel progetto regionale sottoscrittori del Protocollo d’Intesa, con compiti di verifica e controllo sullo stato di avanzamento del progetto regionale. Alla Conferenza che si riunisce almeno due volte l’anno, sono invitate le Direzioni degli Istituti di Pena coinvolti nella realizzazione del progetto regionale e il Provveditorato Regionale degli Istituti di Pena della Toscana.

Dalle premesse e dagli articoli del protocollo d’intesa del 2004, si comprende pienamente il livello di maturità raggiunto dal progetto regionale a partire dal 1999, anno della sua fondazione. Come avremo però modo di osservare, entrando nel dettaglio della storia delle compagnie di Teatro Carcere in Toscana, gli strumenti messi in campo con il protocollo d’intesa non verranno agiti appieno in tutta la loro articolata formulazione, riducendo così negli anni la forza d’innovazione alla base del documento.

²⁹ *PROGETTI DI INIZIATIVA REGIONALE ANNO 2004*, cit. p.23.

2. Il Teatro in Carcere come valore civile della Regione Toscana e il Protocollo d'intesa con il Ministero della Giustizia. (2005-2011)

Poco dopo la Delibera n. 376 del 19 aprile 2004 con la quale venne approvato il protocollo d'intesa con cui la Regione diede ufficialità al Coordinamento delle realtà di Teatro in Carcere della Toscana, sempre nel quadro di quell'ampio progetto di riforma del governo regionale, iniziato con l'emanazione della Legge Bassanini, sul Bollettino Ufficiale della Regione Toscana n. 12 dell'11 febbraio 2005, venne pubblicato il nuovo *Statuto della Regione Toscana*³⁰.

Il nuovo Statuto della regione Toscana è un grande evento istituzionale da far conoscere. Leggerlo e "appropriarsi" dei suoi contenuti è importante, soprattutto perché esprime una visione moderna ed equilibrata sul come si devono esercitare i poteri pubblici incardinati in una cultura laica e democratica che ricerca nella partecipazione e nel dibattito la garanzia di veder perseguiti quei valori e quei diritti nei quali tutta la nostra comunità si riconosce. [...] Il successo istituzionale, politico e civile, che ha segnato il cammino dello Statuto fino alla sua approvazione, nasce anche dall'obiettivo che ci siamo posti all'inizio: tentare di rigenerare, fino dove possibile, il senso civico, la responsabilità, l'idea di libertà, la solidarietà. Abbiamo sentito l'urgenza di un recupero della politica, nel suo significato di progettazione e di azione. Da qui la profonda soddisfazione per il contenuto degli articoli sui diritti di terza generazione: il diritto al lavoro, alla salute, alla tutela dei minori, alla valorizzazione della famiglia, alle opportunità per i disabili, alle pari opportunità fra uomini e donne, al riconoscimento delle altre forme di convivenza. Alla valorizzazione del patrimonio naturale, all'accoglienza delle persone immigrate. [...]³¹

L'allora Presidente del Consiglio Regionale toscano, Riccardo Nencini, introducendo il testo dello Statuto, delineava i principi alla base dell'azione politica e legislativa della Regione, con particolare riguardo al fatto che, il nuovo «Patto di cittadinanza», fosse stato redatto nel rispetto di quei diritti fondamentali che vengono chiamati «diritti umani di terza generazione»³² e che rappresentano quel «recupero della politica, nel suo significato di progettazione e di azione».

³⁰ Consiglio Regionale della Toscana, *Costituzione della Repubblica Italiana - Statuto della Regione Toscana*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2005, p. 69.

³¹ *Ivi.* pp. 69-70, Premessa di Riccardo Nencini, Presidente del Consiglio Regionale della Toscana.

³² «Fu l'autorevole giurista ceco-francese Karel Vašák, uno degli estensori della *Dichiarazione universale dei diritti umani*, a coniare, nel 1979, l'espressione «diritti umani di terza generazione», intendendo con essa la generazione di diritti che veniva dopo la prima, quella dei diritti civili e politici di libertà, che si sono affermati negli Stati liberali con le rivoluzioni nazionali e borghesi del XIX secolo e che sono stati anticipati dalle dichiarazioni dei diritti americana e francese; e dopo la seconda, corrispondente allo sviluppo, nel XX secolo, dello stato sociale e delle democrazie popolari, con la

Con pubblicazione il 28 febbraio 2005 sul Bollettino Ufficiale della Regione Toscana n. 17, viene emanata la Legge Regionale 18 febbraio 2005 n. 33, *Interventi finalizzati alla promozione della cultura contemporanea in Toscana*. Questo ulteriore strumento legislativo, si inquadra in un processo voluto e caldeggiato dal Consiglio Regionale, di strutturazione di un sistema culturale che punti sulla contemporaneità tematica e linguistica, in quell'ottica di rete e di gestione diretta dei progetti che dal 1998, la Regione ha continuato a perseguire nell'ottica del principio di sussidiarietà, fino a oggi.

Art. 1. Finalità. 1. La Regione Toscana promuove la cultura contemporanea sostenendo attività culturali finalizzate alla conoscenza e alla promozione delle arti e dell'architettura contemporanee, allo sviluppo del confronto interculturale, e alla rilettura della storia culturale della Toscana dal punto di vista della contemporaneità. 2. Le attività di cui al comma 1 concorrono ad assicurare lo sviluppo di processi culturali integrati e di rete, tramite l'interazione tra le politiche culturali regionali e le politiche culturali locali, e tra istituzioni e associazionismo culturale, attivando il relativo processo di programmazione sulla base del principio di sussidiarietà.³³

Con Delibera n. 489 del 29/03/2005³⁴, il Consiglio Regionale approva i *Progetti di iniziativa regionale 2005*, nel quale si registra un cambiamento di direzione importante per quel che riguarda il progetto *Teatro in Carcere*, che viene assimilato come sotto-progetto all'interno di un progetto più ampio che prende il nome di *Teatro e Disagio* e che prevede, dal 2005, il finanziamento di una seconda azione che prende il nome di *La Bottega d'Arte sui mali di vivere*.

relativa affermazione dei diritti economici, sociali e culturali, orientati a promuovere il principio di eguaglianza sostanziale tra i cittadini». Paolo De Stefani, *Diritti umani di terza generazione*, in «Aggiornamenti Sociali», n. 1, gennaio 2009, pp. 12-13. Articolo reperibile al link: <http://www.aggiornamentisociali.it/articoli/diritti-umani-di-terza-generazione/>, consultato il giorno 16/07/2018.

³³ Legge Regionale 18 febbraio 2005 n. 33, *Interventi finalizzati alla promozione della cultura contemporanea in Toscana*, in, *BOLLETTINO UFFICIALE DELLA REGIONE TOSCANA 28/02/2005, n.17*, p.26.

³⁴ Delibera n. 489 del 29/03/2005, *L.R. 45/2000 e successive modificazioni ed integrazioni. Approvazione dei Progetti di iniziativa regionale 2005: "Sipario Aperto", "Porto Franco. Toscana Terra dei popoli e delle culture", "Teatro e disagio: Teatro in Carcere, La Bottega d'Arte sui mali di vivere", "Toscanacinema", "Le Arti dello Spettacolo e le Nuove Generazioni"*. Documento reperibile al link:

http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=5015730&nomeFile=Delibera_n.489_del_29-03-2005, consultato il giorno 16/07/2018.

Analizzando l'Allegato A³⁵, parte integrante della Delibera n. 489/2005, si comprende come il progetto *Teatro e Disagio* faccia riferimento all'Assessorato alla Cultura della Regione per il settore Spettacolo e che, pur mantenendo un contatto sinergico con il *Piano Sanitario Regionale*, si inserisce nel *Piano Regionale di Sviluppo* (PRS) come Azione 3, e cioè come progetto per «L'innovazione nella tutela dei beni culturali, nella promozione ed organizzazione della cultura, nella promozione delle attività sportive»³⁶.

Per quel che riguarda il progetto *Teatro in Carcere*, per prima cosa si registra una drastica diminuzione di fondi che dai 150.000,00 Euro previsti nel 2004 per il 2005, scendono a 75.000,00 Euro.

La diminuzione dell'importo riservato al progetto svela una certa criticità in quanto, proprio nel 2004, si registrano due nuove adesioni al progetto con l'ingresso dell'Associazione O.S.A. Teatro, operante all'interno dell'Istituto Penale Minorile "Gian Paolo Meucci" di Firenze e dell'Operatrice Elisa Taddei attiva all'interno della Casa Circondariale di Sollicciano, sezione maschile.

Tale diminuzione budgetaria è dovuta principalmente all'avviamento del progetto *La Bottega d'Arte sui mali di vivere* che, citando l'Allegato A, ha le seguenti caratteristiche:

I. ANALISI. La creatività svolge un ruolo importante nelle diverse fasi di maturazione e crescita degli individui poiché si avvale di molteplici tecniche e linguaggi comunicativi. Questi contenuti possono essere espressi in termini di "formazione teatrale", dal momento che la formazione teatrale consente la realizzazione di nuove esperienze e trasformazioni positive. Gli aspetti ludici e produttivi connessi ad un'esperienza sono fondamentali per uno sviluppo psicofisico equilibrato e consapevole. Dunque la salute come globalità dell'essere in contrapposizione a visioni parziali e frammentarie, la salute come prospettiva "ecologica" di ricerca, di cambiamento, di comunicazione, di espressione e conoscenza di significati nuovi. L'esperienza teatrale, quando è qualitativamente alta e intenzionalmente formativa, coinvolge le diverse dimensioni della persona permettendo un approccio costruttivo e duraturo ai temi relativi alla salute. Il progetto, proposto in collaborazione con il Direzione Generale- diritto alla salute e delle

³⁵ ALLEGATO A. L.R. 45/00 e succ. modif. PIANO REGIONALE DELLO SPETTACOLO PER IL TRIENNIO 2005-2007 PROGETTI DI INIZIATIVA REGIONALE ANNO 2005 "SIPARIO APERTO" "PORTO FRANCO. TOSCANA. TERRA DEI POPOLI E DELLE CULTURE" "TEATRO E DISAGIO" "TOSCANACINEMA" "LE ARTI DELLO SPETTACOLO E LE NUOVE GENERAZIONI". Documento reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=166259&nomeFile=Delibera_n.489_del_29-03-2005-Allegato-A, consultato il giorno 16/07/2018.

³⁶ ALLEGATO A, cit. p.18.

politiche di solidarietà e coordinato Direzione Generale -Politiche formative, beni e attività culturali, ha, per l'anno 2005, i seguenti obiettivi: Sostenere e consolidare le iniziative di spettacolo rivolte ai ragazzi e alle giovani generazioni e, in particolare, a tutte quelle attività che sono di supporto ai problemi del disagio giovanile. Concretizzare gli interventi di educazione permanente, rivolti a soggetti svantaggiati, dando continuità alle iniziative di laboratorio teatrale finalizzate al superamento di interventi meramente assistenziali.³⁷

Il progetto si compone di due sotto-progetti «a) La bottega d'arte sui "Mali di vivere", per la prevenzione e l'ascolto al disagio giovanile; b) Risvegli, progetto di laboratorio teatrale terapeutico per pazienti psichiatrici giovani e adulti»³⁸.

L'articolazione di questi altri due progetti, che presentano una loro connotazione specifica che esula dal contesto carcerario oggetto di tale ricerca, diviene, dal 2005, molto più complessa e articolata, togliendo così risorse finanziarie ai capitoli dedicati al teatro in carcere.

Tale complessità e articolazione del riassetto con la quale la Regione Toscana stava agendo nell'ambito dello spettacolo e delle attività culturali, viene espressa in due relazioni che, l'allora Assessore alla Cultura dell'Ente Regionale Mariella Zoppi e l'allora Dirigente responsabile del settore spettacolo Lanfranco Binni, realizzarono durante la *Conferenza regionale per lo Spettacolo*, che si tenne il 6 dicembre 2005 a Firenze nel ridotto del Teatro del Maggio Fiorentino.

La relazione dell'Assessore Mariella Zoppi presenta un punto di vista istituzionale, in linea con il suo ruolo di rappresentanza politica della Giunta Regionale e del suo Assessorato.

Non è inutile ripercorrerne alcuni passi dell'intervento dell'Assessore Mariella Zoppi in quanto ci permettono di meglio comprendere il ruolo che, a quell'altezza cronologica, avevano la cultura e lo spettacolo nell'ambito della crescita del territorio toscano.

In Toscana abbiamo fatto e stiamo facendo un grosso sforzo per costruire una rete di sistemi, nella ferma convinzione che in una Regione che da anni ha fatto la scelta di incoraggiare le iniziative sul territorio, non sia possibile reggere in un regime di risorse scarse se non si procede per reti, per collaborazioni, per collegamenti che interessino teatri, compagnie, generi e forme di spettacolo, nonché l'eterno problema della formazione sia dei tecnici, che degli artisti che del pubblico. L'idea che la cultura è una sorta di catalizzatore attraverso il quale è possibile misurare

³⁷ *Ivi.* p. 22.

³⁸ *Ivi.* p. 23.

il potenziale identitario di un territorio, che può agire come una leva e sollevare una massa di storia e di arte per farla diventare reale strumento di sviluppo per il futuro. [...] Noi dobbiamo saper drenare il meglio di queste esperienze e rapportarle alla specificità della nostra regione e della nostra gente. Nulla è pedissequamente ed acriticamente ripetibile e riproducibile, ma va conosciuto e saputo usare. Certo questo presuppone alcune scelte operative più o meno facili: la prima passa per la ricompattazione delle competenze e significa che dovremo procedere ad una collocazione dei nostri interventi sul cinema alla nostra Fondazione (al nostro strumento d'azione), Mediateca, e dunque delegare non solo quanto attiene a Film Commission, ma anche quanto direttamente facciamo come progetti educativi rivolti a giovani e giovanissimi; allo stesso modo troveremo le forme per far convergere le nostre reti teatrali si Fondazione Toscana Spettacolo, nella convinzione che la Regione sia un organismo legislativo e di indirizzo e non un ente di gestione.³⁹

La relazione del Responsabile del Settore Spettacolo, Lanfranco Binni, entra invece nel dettaglio delle azioni promosse dalla Regione Toscana attraverso i *Progetti d'interesse regionale*, nel più ampio quadro di quello che, dal 2000, venne identificato come *Sistema regionale dello spettacolo*.

L'idea progettuale di un "sistema regionale dello spettacolo" abbiamo iniziato a proporla nel 2000; allora proponemmo, agli enti locali, alle operatrici e agli operatori dello spettacolo in Toscana, di avviare la costruzione di un sistema articolato per reti, strutture e servizi e fortemente orientato alla formazione del pubblico. [...] Per questo avviammo, attraverso progetti di iniziativa regionale, una prima rete di strutture teatrali: i piccoli teatri in gran parte restaurati nei decenni precedenti e spesso rimasti inutilizzati, e che in un'architettura potenziale di sistema iniziarono a svolgere funzioni di "scuola pubblica ai linguaggi dello spettacolo" nei più diversi territori della Toscana. Sviluppammo anche alcune prime reti tematiche, in situazioni di frontiera culturale: il teatro in carcere, la danza, il teatro di strada. Era solo un inizio, e l'esperienza è stata generalmente positiva. [...] La rete tematica del teatro in carcere si è consolidata ed estesa [...].⁴⁰

La relazione di Lanfranco Binni, con intenti programmatici continua poi a delineare l'architettura complessiva del sistema toscano dello spettacolo, enumerando gli obiettivi della Regione Toscana, obiettivi che compongono il contenuto del *Piano regionale dello Spettacolo* per il triennio 2005-2007, approvato con Delibera del Consiglio Regionale n.2 del 12 gennaio 2005.

³⁹ Mariella Zoppi, *Cultura e Spettacolo*, in *Lo Spettacolo in Toscana - materiali di documentazione*, Edizione Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2006, pp.11-12.

⁴⁰ Lanfranco Binni, *Per un sistema regionale dello spettacolo*, in *Lo Spettacolo in Toscana*, cit. p.15.

Nel suo intervento, il responsabile del Settore Spettacolo cita varie volte il teatro in carcere come uno dei progetti di punta dell'iniziativa regionale, ma più che sui passaggi programmatici del testo, ci si soffermerà sulle parole con le quali Binni conclude la sua relazione, parole che avvalorano l'ipotesi espressa nel capitolo precedente, nel quale si evidenziava un forte legame tra cultura politica e progettazione culturale.

“Me-ti insegnava: I rivolgimenti avvengono nei vicoli ciechi.” A insegnare è il Brecht del 1934, dall'esilio danese; un anno dopo, nel 1935, parteciperà al Congresso internazionale di Parigi “per la difesa della cultura” dalla peste nera che si sta diffondendo in Europa dall'Italia e dalla Germania. In quegli anni, che fanno parte della nostra storia e della nostra memoria, la cultura è - come sempre - terreno di scontro politico. Come oggi, nelle nuove condizioni di globalizzazione finanziaria, dell'economicismo mercantile e del populismo autoritario, della deculturalizzazione della politica. Grande è la confusione sotto il cielo, e la situazione non è eccellente, è pessima. L'attacco sistematico allo stato sociale, alla cultura come diritto di cittadinanza, alla centralità della conoscenza come condizione dello sviluppo umano e sociale, non ammette obiezioni. Una società di analfabeti e consumatori servili, economicamente ricattati, teledipendenti, condannati a sopravvivere su percorsi miserabili, è di gran lunga preferibile a una società di persone consapevoli dei propri diritti, della propria diversità, della propria centralità. La società dello spettacolo si è rapidamente trasformata in uno spettacolo sociale irto di detriti, macerie, violenza, stupidità. L'alternativa all'incubo della cecità pre-vista da Saramago, alla deriva inesorabile verso l'incapacità e l'impossibilità di vedere, è lo sviluppo di pratiche culturali che coltivino una concezione della cultura come arte della relazione, tra persone, tra presente e passato, tra saper vedere e saper fare. Su questo terreno è eticamente nobile resistere, ma è assai più difficile insistere, costruendo scenari diversi.⁴¹

Forse non è un caso se, a pochi giorni dalla *Conferenza regionale per lo Spettacolo*, con la Delibera n.1218 del 12 dicembre 2005, l'intervento finanziario a favore dei progetti regionali subisce una importante modifica, con la quale i budget concessi a febbraio vengono sostanzialmente rivisti in positivo, facendo registrare un lauto incremento dei contributi.

Il progetto *Teatro in Carcere* subisce un aumento di ben 125.000,00 Euro che, aggiunti ai 75.000,00 stanziati nel mese di febbraio, ridanno impulso al settore che per il 2005 può contare ben 200.000,00 Euro di contributo complessivo.

⁴¹ *Ivi*. p.18.

Il 2006, si apre con la *Conferenza regionale per la cultura* che si svolgerà l'1 febbraio 2006 presso il Museo per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato.

Con queste parole l'Assessore alla Cultura della Regione Toscana, Mariella Zoppi, introduce il programma della giornata:

La prima Conferenza regionale per la cultura si svolse il 1° febbraio 2005, a Firenze, presso il Teatro della Compagnia. Intendevamo rendere conto del lavoro culturale sviluppato nella legislatura 2000- 2005, e del complesso intreccio tra politica culturale regionale e politiche culturali locali. Proprio per far emergere una positiva “cultura del fare” e del “fare insieme”, tra Regione, Province, Comuni, tra istituzioni e associazionismo, proponemmo una Conferenza che fosse sostanzialmente un luogo di incontro tra esperienze, tra “buone pratiche” di progettazione e coordinamento, sulla linea della costruzione di un sistema culturale toscano articolato per reti, strutture e servizi. I premi ex æquo per la cultura contemporanea a processi culturali innovativi e partecipati rientravano in questa prospettiva. Nella nuova legislatura iniziata nella primavera del 2005 abbiamo proceduto in quella stessa direzione, affrontando le nuove difficoltà culturali ed economiche del nostro presente con la scelta di opporre alla disgregazione sociale e alla crescente carenza di risorse finanziarie una linea politico-culturale che ci permetta di “resistere” e consolidare la tenuta del sistema toscano della cultura, nonostante i tagli del governo nazionale che inevitabilmente si riflettono sulla politica regionale e sulle politiche locali. L'unica alternativa è infatti il rafforzamento delle reti, la qualificazione degli interventi, la selezione delle reali priorità, lo sviluppo di processi culturali che producano una partecipazione sempre più consapevole della società toscana. La seconda Conferenza regionale, che quest'anno si svolge a Prato, presso il Museo per l'arte contemporanea Luigi Pecci, centro-sistema della rete regionale per l'arte contemporanea, ci permetterà di “portare in conferenza” nuove esperienze di progettazione e lavoro culturale, per proseguire con decisione e convinzione il nostro viaggio di attraversamento della complessità della realtà toscana nel suo difficile ma ineludibile confronto con la complessità del nostro presente. Un contributo attivo e fattivo che la cultura vuole offrire allo sviluppo della Toscana.⁴²

Nella sua presentazione l'Assessore Zoppi ribadisce quel che si è già riscontrato nelle pagine precedenti e cioè l'importanza delle politiche di rete attuate dalla Regione in ambito culturale e dello spettacolo, ma l'iniziativa in questione è importante ai fini del nostro discorso, in quanto in questa occasione viene consegnato il premio ad Armando Punzo per il suo lavoro con la Compagnia della Fortezza nel

⁴² *Culture & Pratiche - verso il programma regionale di sviluppo 2010*, Programma della Conferenza regionale per la cultura, 1 febbraio 2006, Museo per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato. Documento reperibile al link: <http://portale.provincia.ms.it/allegato.asp?ID=174720>, consultato il giorno 24/07/2018.

carcere di Volterra ad *ex aequo* con tutta la Rete toscana del teatro in carcere toscano che, con quell'evento, ottiene la sua consacrazione pubblica in quanto progetto di rete alla quale fa capo un Coordinamento.

Ricordare la *Conferenza regionale per la cultura* e i premi ad *exequo*, ci permette altresì di monitorare la composizione della Rete del teatro carcere toscano nel 2006 che, come riporta il programma, era allora composta da:

Premio per lo spettacolo ad Armando Punzo, Direttore artistico della Compagnia della fortezza, Carcere di Volterra (PI), *exæquo* con la Rete toscana del teatro in carcere: Federico Bernini Coordinatore, Arci Solidarietà di Livorno, Casa circondariale Le sughere di Livorno; Altero Borghi Direttore artistico dell'Associazione onlus Sobborghi, Casa di reclusione di San Gimignano (SI); Massimo Altomare, Arci Nova Associazione comitato di Firenze, Casa circondariale di Sollicciano, Firenze, sezione maschile; Maria Teresa Delogu e Luana Ranallo della Compagnia Giallo mare minimal teatro, Casa a custodia attenuata femminile di Empoli (FI); Patrizia De Libero Direttore artistico dell'Associazione teatrale Aria, Nuovo complesso penitenziario di Sollicciano, Firenze, Massimo Gritti Direttore artistico Ticonzero compagnia, Casa di reclusione di Massa; Olga Melnik Direttore artistico della compagnia Centro di teatro internazionale, Casa circondariale Il pozzale di Empoli (FI) e Aics, Istituto di reclusione Mario Gozzini di Firenze; Irene Paoletti e Fabio Galassi, Teatro studio Arci di Grosseto, Casa circondariale di Massa Marittima (GR); Gianfranco Pedullà, Direttore artistico della compagnia Teatro popolare d'arte, Casa circondariale di Arezzo; Paolo Pierazzini Direttore artistico del Cinemateatro Lux di Pisa, Casa circondariale Don Bosco di Pisa; Manola Scali e Vanessa Rovini dell'Associazione Dialogo volontariato carcere, Casa di reclusione di Porto Azzurro (LD); Claudio Suzzi Direttore artistico dell'associazione O.S.A. teatro, Istituto penale minorile "G. Paolo Meucci" di Firenze; Elisa Taddei Direttore artistico della compagnia Teatro degli Stregatti, Casa circondariale di Sollicciano, Firenze, sezione maschile.⁴³

L'anno della *Conferenza regionale per la cultura* è anche l'anno in cui l'assetto relativo ai *Progetti di iniziativa regionale* cambia nuovamente. Tale mutamento si riscontra nel documento annuale, prodotto dalla Giunta Regionale con Delibera n.682 del 2 ottobre 2006 alla quale, nell'Allegato A⁴⁴, si riportano nel dettaglio i termini di

⁴³ *Ivi*.

⁴⁴ ALLEGATO A. L.R. 45/00 e succ. modif. PIANO REGIONALE DELLO SPETTACOLO PER IL TRIENNIO 2005-2007 Documento di attuazione per l'anno 2006 PROGETTI DI INIZIATIVA REGIONALE ANNO 2006 "TEATRO IN CARCERE", "TEATRO SOCIALE", "LE ARTI DELLO SPETTACOLO E LE NUOVE GENERAZIONI". Documento reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=177664&nomeFile=Delibera_n.682_del_02-10-2006-Allegato-A, consultato il giorno 19/07/2018.

attuazione di tre specifici progetti: *Teatro in Carcere*, *Teatro Sociale*, *Le Arti dello Spettacolo e le Nuove Generazioni*.

Già nell'intestazione dell'Allegato A, si comprende che il progetto *Teatro in Carcere* riacquisisce la sua indipendenza, scorporandosi dal progetto *Teatro e Disagio* predisposto l'anno precedente. Dal 2006 la dicitura *Teatro e Disagio* scompare e i due sotto-progetti dal titolo *La bottega d'arte sui "Mali di vivere"* e *Risvegli*, vengono raccolti sotto un progetto indipendente, dal titolo *Teatro Sociale*.

Per quel che riguarda il progetto *Teatro in Carcere* si registra, per il 2006, un primo contributo di 80.000,00 Euro deliberato nel mese di ottobre, che subirà un aumento di budget nel mese di novembre⁴⁵ con un incremento che fa salire il contributo a 135.000,00 Euro, con un investimento decisamente minoritario in confronto a quello dell'anno precedente che ammontava invece a 200.000,00 Euro.

Analizzando la Delibera 682/2006 però, si può prendere atto di un ulteriore cambiamento d'assetto da parte del Consiglio Regionale, nel quadro degli interventi previsti nel Piano dello Spettacolo per il triennio 2005-2007. La rettifica riguarda il Progetto d'interesse regionale *Toscanacinema*, che ottiene un incremento sul piano economico per le seguenti motivazioni:

Preso atto che la Giunta Regionale nell'ambito del progetto di iniziativa regionale "Toscanacinema" ritiene opportuno incrementare il finanziamento regionale previsto nella somma di Euro 23.300,00, da destinare al programma di iniziative sulle tematiche della salute mentale, della normalità e della devianza, da realizzare in collaborazione con la Direzione Generale Diritto alla Salute e Politiche di Solidarietà; Ritenuto, per le motivazioni sopra richiamate, di incrementare il finanziamento regionale relativo al progetto di iniziativa regionale "Toscanacinema" approvato con deliberazione n. 311/2006; Preso atto che il finanziamento finanziario complessivo per la realizzazione del progetto di iniziativa regionale sopra richiamato è pari ad Euro 113.300,00 e che lo stesso è da sostenersi con le risorse allocate sui seguenti capitoli del bilancio gestionale 2006; per Euro 90.000,00 sul capitolo 63008 (nell'ambito delle risorse di cui alla prenotazione generica n.7); per Euro 23.300,00 sul capitolo 22009.⁴⁶

⁴⁵ L'incremento finanziario concesso al progetto *Teatro in Carcere*, è attuato dal Consiglio Regionale con Delibera n. 845 del 20/11/2006, *Delibere G.R. n. 311/2006 e n. 682/2006. Incremento dei finanziamenti relativi ai progetti di iniziativa regionale: "Sipario Aperto", "Toscanacinema", "Teatro in carcere", "Teatro Sociale", "Le Arti dello Spettacolo e le nuove generazioni"*. Il documento è reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=5075815&nomeFile=Delibera_n.845_del_20-11-2006, consultato il giorno 19/07/2018.

⁴⁶ Delibera n.682 del 2/10/2006, l.r. 45/2000 e successive modificazioni. Approvazione dei progetti di iniziativa regionale 2006: "Teatro in carcere", "Teatro Sociale", "Le Arti dello spettacolo e le nuove generazioni". Il documento è reperibile al link:

Dall'estratto della Delibera 682/2006, si comprende quindi chiaramente il motivo per la quale il Consiglio Regionale toscano decise di incrementare il budget concesso al progetto *Toscanacinema*, e cioè la necessità di rafforzare le attività di produzione cinematografica destinate «al programma di iniziative sulle tematiche della salute mentale, della normalità e della devianza, da realizzare in collaborazione con la Direzione Generale Diritto alla Salute e Politiche di Solidarietà».

Come avremo modo di vedere, dal 2006 la Regione Toscana comincerà a considerare l'arte cinematografica come importante mezzo con la quale documentare le sue attività e in questo quadro il teatro in carcere sarà soggetto di molti documentari e progetti video.

Un altro strumento legislativo importante, che si inserisce nel piano di riordino e di crescita del settore culturale e dello spettacolo della Regione Toscana, è la Legge Regionale n. 27 del 29 giugno 2006, *Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali in materia di beni culturali e paesaggistici, attività culturali e spettacolo*.

Con tale Legge regionale, volta alla semplificazione delle procedure di programmazione e finanziamento nei settori suddetti, si unificano i dettami di una serie di leggi regionali precedenti, prontamente elencate nell'Art. 2 della Legge 27/2006 che andiamo a citare:

Art. 2. Al fine di favorire l'integrazione a livello territoriale degli interventi dei diversi soggetti pubblici e privati, nonché di promuovere l'integrazione delle attività in materia di beni, attività culturali e spettacolo, sono unificate le procedure di programmazione e finanziamento degli interventi inerenti le seguenti leggi: a) legge regionale 4 dicembre 1980, n. 89 (Norme in materia di musei e di raccolte di Enti locali e di interesse locale. Delega delle funzioni amministrative agli Enti Locali); b) legge regionale 18 novembre 1994, n. 88 (Norme per il sostegno delle attività di educazione e formazione alla musica e al canto corale); c) legge regionale 1 luglio 1999, n. 35 (Disciplina in materia di biblioteche di enti locali e di interesse locale e di archivi di enti locali); d) legge regionale 28 marzo 2000, n. 45 (Norme in materia di promozione delle attività nel settore

http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=5005344&nomeFile=Delibera_n.682_del_02-10-2006, consultato il giorno 19/07/2018.

dello spettacolo in Toscana); e) legge regionale 18 febbraio 2005, n. 33 (Interventi finalizzati alla promozione della cultura contemporanea in Toscana).⁴⁷

Sempre in relazione al principio di sussidiarietà, la Legge 27/2006 rappresenta un decisivo passo avanti in merito al riordino delle procedure e delle competenze dei diversi enti territoriali⁴⁸.

Nel testo della Legge regionale in questione, viene anche definito nel dettaglio il ruolo del *Piano integrato della Cultura*, lo strumento programmatico nel quale la Regione Toscana, a partire dal 2008, convoglierà tutti i suoi interventi in materia di beni e attività culturali e dello spettacolo.

⁴⁷ Legge Regionale n. 27 del 29 giugno 2006, *Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali in materia di beni culturali e paesaggistici, attività culturali e spettacolo*, p.1

⁴⁸ «ARTICOLO 2 Funzioni della Regione. 1. Ai fini della presente legge, la Regione esercita le seguenti funzioni: a) indirizzo, programmazione sostegno, anche con contributi finanziari, e verifica degli interventi in materia di valorizzazione, conservazione e fruizione dei beni culturali e paesaggistici, delle attività culturali e di spettacolo; b) attuazione diretta degli interventi inerenti le funzioni ad essa assegnate dalle leggi regionali e statali o dalle intese ai sensi dell'articolo 118, terzo comma della Costituzione, nonché dei progetti che, sulla base dei principi di sussidiarietà, differenziazione e adeguatezza, richiedono una gestione di livello regionale; c) indirizzo e sostegno, anche con contributi finanziari, degli interventi per la conservazione, valorizzazione e fruizione dei beni culturali e paesaggistici, nonché per la creazione e l'adeguamento degli spazi e dei luoghi destinati alla valorizzazione e fruizione dei beni culturali e paesaggistici, ad attività culturali e di spettacolo, sulla base dei seguenti principi e criteri generali: 1) finalizzazione degli interventi di conservazione alla pubblica fruizione; 2) progettualità integrata dei diversi soggetti istituzionali titolari di competenze in materia; 3) adeguatezza organizzativa e professionale degli strumenti gestionali; 4) valorizzazione delle relazioni tra beni culturali e contesti territoriali; 5) qualità della progettazione, efficienza ed efficacia delle azioni di realizzazione dei progetti; 6) cooperazione fra soggetti pubblici e privati. d) gestione degli istituti e luoghi della cultura di sua proprietà o comunque detenuti, ai sensi dell'articolo 33, comma 1, lettera a) della legge regionale 26 novembre 1998, n. 85 (Attribuzione agli enti locali e disciplina generale delle funzioni e dei compiti amministrativi in materia di tutela della salute, servizi sociali, istruzione scolastica, formazione professionale, beni e attività culturali e spettacolo, conferiti alla Regione dal decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112). ARTICOLO 3 Funzioni delle province. 1. Le province esercitano le seguenti funzioni: a) partecipazione alla definizione, attuazione, monitoraggio e verifica del piano integrato della cultura di cui all'articolo 5, nei modi previsti dalla legge regionale 11 agosto 1999, n. 49 (Norme in materia di programmazione regionale), come modificata dalla legge regionale 15 novembre 2004, n. 61; b) promozione con attività di coordinamento e sostegno alla formazione dei progetti locali di cui all'articolo 8, in coerenza con i principi di cui all'articolo 1, comma 1, in raccordo con la progettazione di livello regionale; c) predisposizione e gestione dei progetti di propria competenza. ARTICOLO 4 Funzioni dei comuni. 1. I comuni esercitano le seguenti funzioni: a) partecipazione alla definizione, attuazione, monitoraggio e verifica del piano integrato della cultura di cui all'articolo 5, nei modi previsti dalla l.r. 49/1999, come modificata dalla l.r. 61/2004; b) coordinamento nei propri territori dei progetti locali di cui all'articolo 8, in coerenza con i principi di cui all'articolo 1, comma 1 ed in raccordo con la progettazione di livello provinciale e regionale; c) predisposizione e gestione, in forma singola o associata, dei progetti di propria competenza.». Legge Regionale n. 27 del 29 giugno 2006, cit. pp. 1-2.

A tal proposito, ci sembra opportuno citare interamente gli articoli 5 e 6 della legge n. 27, nel quale vengono delineate le caratteristiche del *Piano integrato della Cultura* e le sue modalità di attuazione:

ARTICOLO 5: Piano integrato della cultura. 1. Il piano integrato della cultura è lo strumento per la programmazione degli interventi del sistema toscano in materia di beni culturali e paesaggistici, attività culturali e spettacolo. 2. Il piano integrato della cultura contiene: a) il quadro conoscitivo relativo agli interventi programmati dal piano stesso, anche articolato per singola provincia; b) le linee di indirizzo e gli obiettivi del piano, anche articolati per singola provincia; c) l'indicazione degli interventi inerenti le funzioni assegnate alla diretta competenza della Regione dalle leggi regionali e statali; d) l'individuazione dei progetti di iniziativa regionale, le linee d'azione e gli obiettivi, nonché le specifiche modalità di attuazione di ciascuno di essi; e) la quota percentuale, sul totale dei finanziamenti, delle risorse assegnate ai progetti di iniziativa regionale e la quota percentuale, sul totale dei finanziamenti, delle risorse assegnate al sostegno dei progetti locali nei diversi ambiti; f) gli obiettivi ed i requisiti dei progetti locali relativi ai diversi ambiti, nonché le modalità ed i tempi della loro predisposizione, presentazione e valutazione; g) la misura percentuale minima del concorso finanziario degli enti locali e degli altri soggetti, pubblici o privati, per la realizzazione dei progetti locali, nei diversi ambiti di intervento; h) l'individuazione dei requisiti essenziali per la costituzione di reti e sistemi territoriali nei diversi settori d'intervento; i) i criteri e le modalità per il finanziamento regionale degli interventi per la conservazione dei beni culturali e paesaggistici e per gli immobili destinati alla valorizzazione e fruizione dei beni culturali e paesaggistici, ad attività culturali e di spettacolo; j) le modalità e gli standard tecnici per l'organizzazione e gestione del sistema informativo negli ambiti disciplinati dalle leggi di cui all'articolo 1, comma 2; k) i criteri e le modalità per la realizzazione del sistema di monitoraggio e lo svolgimento delle attività ad esso correlate; l) gli indicatori per le verifiche di efficienza e di efficacia degli interventi; m) le forme del raccordo con altri piani e programmi regionali per gli aspetti di comune rilevanza.

ARTICOLO 6: Procedure di approvazione e attuazione del piano integrato della cultura. 1. Il piano integrato della cultura è approvato dal Consiglio regionale con le procedure e le modalità di cui alla l.r. 49/1999, come modificata dalla l.r. 61/2004. 2. Il piano integrato della cultura ha, di norma, validità di legislatura, è soggetto ad eventuali aggiornamenti e resta in ogni caso in vigore fino all'approvazione del programma regionale di sviluppo (PRS) della legislatura regionale successiva alla sua approvazione. 3. La Giunta regionale provvede all'attuazione del piano integrato della cultura nelle forme e con le modalità previste dall'articolo 10 bis della l.r. 49/1999, come modificata dalla l.r. 61/2004. 4. La Giunta regionale trasmette al Consiglio regionale, entro il 30 aprile di ogni anno, un documento di monitoraggio e valutazione, che descrive gli stati di realizzazione e i risultati dell'attuazione del piano integrato della cultura.⁴⁹

⁴⁹ Legge Regionale n. 27 del 29 giugno 2006, cit. pp. 2-3.

Si è voluto citare per intero gli articoli 5 e 6 della legge n.27 in quanto, d'ora in avanti, il *Piano integrato della Cultura* rappresenterà, , lo strumento con la quale l'ente regionale agirà nel settore spettacolo e quindi, per seguire in maniera approfondita l'iter evolutivo del progetto di iniziativa regionale *Teatro in Carcere*, risulta necessario conoscerne dettagliatamente i fondamenti.

Il 25 gennaio 2007, a livello centrale dello Stato, viene siglato⁵⁰ un importante documento denominato: *Patto per le attività culturali di spettacolo tra il Ministero per i beni e le attività culturali, le Regioni, le Province Autonome, le Province ed i Comuni*⁵¹, nel quale si definiscono i rapporti di collaborazione tra i vari livelli istituzionali, in base al principio di sussidiarietà, nei settori dei beni e attività culturali e dello spettacolo.

Il Patto per le attività culturali, al quale devono collaborare a livello programmatico e legislativo tutti gli Enti firmatari, con l'Art.1 esprime le sue finalità, che sono quelle di «sostenere il processo di armonizzazione dell'ordinamento giuridico del dettato della Costituzione in tema di valorizzazione e supporto alla attività culturali di spettacolo. In questo contesto, i soggetti di cui al comma 1 assumono il metodo della programmazione concertata degli interventi, allo scopo di individuare congiuntamente gli obiettivi e le azioni prioritarie da realizzare in una logica di condivisione delle responsabilità e di utilizzo delle risorse.»⁵²

Questo passo ci fa comprendere come, il processo di messa in rete che la Regione Toscana stava attuando già a partire dal 1999 nell'ambito delle politiche culturali e dello spettacolo, era fundamentalmente in linea con i dettami Ministeriali.

Altri due punti di questo documento assumono, nel quadro del nostro discorso, una particolare importanza. Nel quadro degli *Obiettivi*, riportati nell'Art. 2 del patto, si comunica esplicitamente che le azioni concordate devono essere volte alla «diversificazione dell'offerta culturale e la valorizzazione della programmazione legata alla contemporaneità, con particolare riguardo ai giovani e ai nuovi autori

⁵⁰ I firmatari dell'atto sono: Il Ministro per i beni e le attività culturali, il Presidente della Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome, il Presidente dell'Unione Province d'Italia, il Presidente dell'Associazione Nazionale Comuni d'Italia.

⁵¹ *Patto per le attività culturali di spettacolo tra il Ministero per i beni e le attività culturali, le Regioni, le Province Autonome, le Province ed i Comuni*. Documento reperibile al link: [http://www.regioni.it/upload/patto attiv cultur.pdf](http://www.regioni.it/upload/patto_attiv_cultur.pdf), consultato il giorno 25/07/2018.

⁵² *Ivi*, p. 2.

prestando attenzione alla sperimentazione dei nuovi linguaggi e alla promozione dei nuovi talenti»⁵³.

L'Art.3, che chiude il patto e che si intitola *Accordi programmatici*, fa riferimento invece al fatto che: «Il Ministero per i beni e le attività culturali, le Regioni e le Province Autonome, le Province ed i Comuni sottoscrivono accordi programmatici per le finalità e gli obiettivi di cui agli articoli 1 e 2. In ciascun accordo verranno definiti gli obiettivi che i soggetti sottoscrittori intendono perseguire, le azioni prioritarie da realizzarsi, i tempi di realizzazione dei progetti, le necessità finanziarie ai fini della loro attuazione e le modalità di compartecipazione alla spesa [...]»⁵⁴.

Nel quadro di tale assetto nazionale, con Delibera della Giunta Regionale n. 181 del 19 marzo 2007⁵⁵, viene approvato il *Piano regionale dello Spettacolo* per l'anno 2007 e con successiva Delibera n. 902 del 3 dicembre 2007⁵⁶, viene approvato il progetto di iniziativa regionale *Teatro in Carcere*.

Il primo cambiamento degno di nota si riscontra nell'ambito direttivo del progetto che, dalle mani di Lanfranco Binni, Dirigente responsabile del progetto dalla sua fondazione fino al 2006, nel 2007 passa alla Dott.ssa Ilaria Fabbri.

Questo passaggio di consegne decreta anche la fine di un importante progetto regionale, che aveva avuto in passato un ruolo propulsivo anche nell'affermazione del progetto *Teatro in Carcere*, e cioè il progetto *PORTO FRANCO. Toscana Terra dei popoli e delle culture*.

Nel testo dell'Allegato A della Delibera n. 902 del 3 dicembre 2007, dedicato interamente al progetto *Teatro in Carcere*, cambia anche l'analisi che la Giunta Regionale redige per illustrare i risultati ottenuti negli anni precedenti.

Come prima cosa, vengono illustrati i due risultati più rilevanti, e cioè:

Avviato nel 1999, il progetto regionale ha conseguito positivamente un duplice risultato: a) il sostegno alle attività teatrali di produzione e di formazione sviluppate da un numero sempre

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 2-3.

⁵⁵ Delibera della Giunta Regionale n.181 del 19-03-2007, *L.R. 45/2000 e successive modificazioni. Documento di attuazione per l'anno 2007 del Piano Regionale dello Spettacolo per il triennio 2005-2007*.

⁵⁶ Delibera della Giunta Regionale n. 902 del 03-12-2007, *DGR n. 181/07 recante "L.R. 45/2000 e successive modificazioni. Documento di attuazione per l'anno 2007 del Piano Regionale dello Spettacolo per il triennio 2005-2007": Approvazione progetto di iniziativa regionale " Teatro in carcere"*. Documento reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=5076083&nomeFile=Delibera_n.902_del_03-12-2007, consultato il giorno 25/07/2018.

maggiore di compagnie, gruppi e singoli operatori in diverse realtà (case circondariali e penitenziari) della Toscana; b) il consolidamento di una rete che favorisce il coordinamento e il confronto-incontro di esperienze tradizionalmente isolate e separate che ad oggi hanno una rilevanza anche a livello nazionale.⁵⁷

Nel 2007 quindi, la Rete del teatro carcere toscano viene considerata come uno strumento consolidato, atto al «coordinamento» e al «confronto-incontro» tra le compagnie che ora, al di là della Compagnia della Fortezza di Volterra che già dai primi anni Novanta aveva ottenuto riconoscimenti a livello nazionale e internazionale, vengono considerate anch'esse, non più come solo soggetti di rilevanza regionale, ma anche nazionale.

Effettivamente, non solo a livello italiano ma anche europeo, quello della Toscana è il primo «coordinamento» dedicato a realtà operanti attraverso il teatro in carcere che, come iniziativa istituzionale, connette a livello progettuale e sostiene economicamente ben quindici compagnie.

Tale consolidamento del coordinamento toscano viene ulteriormente valorizzato quando, nell'*Analisi* riportata nel testo dell'Allegato A, viene data importanza al rapporto tra il dentro e il fuori, tra cittadini liberi e non-liberi, tra carcere e città, insistendo sul fatto che il teatro, attraverso il lavoro compiuto con l'attore-detenuo in un contesto intramurario, si pone come importante anello di congiunzione tra queste due realtà sociali, altrimenti destinate e rimanere separate.

Del resto se la funzione del teatro è quella di stimolare dei mutamenti, di cambiare evolvere e sviluppare punti di vista e convinzioni, quella del detenuto può divenire una missione sociale, un percorso cioè di responsabilità che attraverso la creazione di un racconto entra in rapporto vivo con la società libera, provocando emozioni, riflessioni e crescita anche nei "liberi". Il teatro in carcere diventa in questo modo un ponte comunicativo tra culture e comunità diverse, tra liberi e non-liberi (da una non-libertà che non è soltanto quella carceraria), un luogo di mediazione tra il carcere e la città, un luogo di arricchimento esperienziale, il luogo di sperimentazione per nuove coscienze e nuove relazioni.

⁵⁷ Delibera n. 902 del 3 dicembre 2007, Allegato A, *PROGETTO REGIONALE "IL TEATRO IN CARCERE"*, della Delibera n. 902 del 3 dicembre 2007, p.1. Documento reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=186449&nomeFile=Delibera_n.902_d el_03-12-2007-Allegato-A, consultato il giorno 25/07/2018.

Allo stesso tempo, nel testo, viene evoluto il punto di vista di crescita linguistica che il teatro può trovare nell'incontro con il contesto carcerario, ponendo la dicotomia insita nel teatro in carcere, e cioè quella dimensione liminare tra la visione pedagogica e quella artistica come una importante forma di produzione di «teatro civile» che può portare il carcere ad affrancarsi dal suo ruolo di luogo di pena, facendolo divenire a tutti gli effetti uno spazio dedicato alla produzione culturale.

Ma il teatro in carcere rappresenta anche un'opportunità unica di riflessione per il teatro civile, un luogo di sperimentazione di nuovi linguaggi; in questo senso il carcere può divenire un luogo di produzione culturale. Da questa doppia valenza pedagogico-artistica trae rilevanza e maggior sviluppo tutta quell'attività teatrale connotata con la caratteristica dell'attività laboratoriale: progetti che utilizzano il testo, la musica e l'immagine come terreno da esplorare da cui trarre elementi funzionali sia allo sviluppo del sé che alla ricerca teatrale. Una ricerca continua fatta soprattutto di scambio tra le diverse realtà carcerarie e le compagnie che vi lavorano in un sistema in cui l'identità alla rete e la collaborazione interna è vitale al rafforzamento del progetto.⁵⁸

Per quel che riguarda i paragrafi dedicati agli *Obiettivi Generali* e agli *Interventi Previsti*, il documento di programmazione per l'anno 2007 non si discosta nelle sue linee basilari da quello dell'anno precedente.

È però importante riportare due elementi che nell'Allegato A del 2007 risultano essere maggiormente evidenziati e cioè da un lato, la necessità di coinvolgere nelle attività di teatro in carcere le nuove generazioni, soprattutto attraverso un contatto strutturato con il sistema scolastico e dall'altro, sul piano dell'evoluzione della Rete del teatro carcere toscano: «evolvere la rete da luogo di scambi “informativi” a luogo di confronti d'esperienze, metodologie e poetiche di quanti hanno elaborato progetti organici, attraverso il confronto dentro e fuori dagli istituti carcerari anche attraverso la realizzazione di iniziative sul tema»⁵⁹

Il 2008 è un anno particolare, in quanto viene varato per la prima volta il *Piano integrato della Cultura 2008-2010*⁶⁰ concepito, come abbiamo visto, nel quadro della Legge Regionale n.27 del 29 giugno 2006 e approvato con la Delibera della Giunta Regionale n. 129 del 5 dicembre 2007.

⁵⁸ Delibera n. 902 del 3 dicembre 2007, Allegato A, cit. p. 3

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Delibera della Giunta Regionale n. 219 del 25-03-2008, *Piano Integrato della Cultura 2008-2010. Progetti di iniziativa regionale e progetti locali ad essi correlati. Attuazione anno 2008.*

Ma ripercorriamo sinteticamente alcuni passi del documento di programmazione, in modo da delineare e comprendere il substrato ideologico e politico alla base delle scelte che segneranno il settore culturale e dello spettacolo della Regione Toscana nel triennio successivo.

La premessa del documento riguarda una scelta di campo dell'Ente territoriale, che decide di voler valorizzare il settore culturale e dello spettacolo come un settore chiave dell'iniziativa regionale che, soprattutto in Toscana, avrebbe dovuto rappresentare una possibilità di coesione del territorio, con la quale creare ricchezza sul piano prettamente economico e finanziario.

Se è vero che la Toscana ed il suo patrimonio di beni, istituzioni ed attività culturali, sono entità non separabili tanto da essere identificate nell'immaginario collettivo, è, per conseguenza, altrettanto vero che il vasto e multiforme mondo della cultura toscana condivide per intero i problemi e le scelte della società regionale. "La Toscana si trova a un bivio: - afferma il programma regionale di sviluppo - limitarsi a minimizzare gli effetti del mutamento del quadro internazionale oppure affrontare senza esitazioni la sfida del cambiamento. Per mantenere ed accrescere i livelli di benessere attuali bisogna scegliere questa seconda strada e percorrerla con decisione" Anche la cultura, dunque, è chiamata a concorrere all'obiettivo "Di immettere nella società toscana un dinamismo della qualità che la renda competitiva e attrattiva sul piano economico, inclusiva e vitale sul piano sociale e culturale."⁶¹

Il documento prima analizza punti di forza e di debolezza del settore culturale toscano, per poi entrare nel dettaglio dei vari segmenti, delineando il profilo di un indotto estremamente articolato.

Al punto 2.3 del documento, dedicato a *L'attività di spettacolo in Toscana*, dopo aver riportato i dati economici relativi alle differenti tipologie spettacolari divise per province, si passa a un *focus* su quei progetti finanziati direttamente dalla Regione e che, ovviamente, hanno un legame più diretto con il territorio.

Tra questi viene citato il progetto di iniziativa regionale *Teatro in Carcere* come un progetto di indubbio rilievo culturale ma che, insieme a gli altri progetti di iniziativa regionale, «non modificano il quadro generale per quanto riguarda gli incassi, le rappresentazioni e gli spettatori»⁶².

⁶¹ *Piano Integrato della Cultura 2008-2010*, Allegato A, Documento di Piano, p.5.

⁶² *Ivi*, p. 16.

E' invece con la Delibera della Giunta Regionale n.772 del 6 ottobre 2008⁶³, che il progetto *Teatro in Carcere* viene formalmente approvato per l'anno 2008 in base ai dettami del *Piano integrato della Cultura 2008-2010*, con un contributo complessivo di 300.000,00 Euro.

Come sempre, la Delibera rinvia all'Allegato A che, parte integrante della stessa, rappresenta il documento con il quale la Giunta entra nel dettaglio attuativo dei diversi progetti.

Come è possibile notare, confrontando il documento del 2008⁶⁴ con quelli di ugual genere prodotti negli anni precedenti, la struttura del documento stesso è differente, presentando nel 2008 un impianto molto più schematico e dettagliato e redatto in linea con i dettami del *Piano integrato della Cultura 2008-2010*.

1. OBIETTIVI DEL PROGETTO DI INIZIATIVA REGIONALE "IL TEATRO IN CARCERE". Il Piano Integrato della cultura 2008-2010 ha individuato al paragrafo 6.4 gli obiettivi specifici relativi all'ambito settoriale della L.R. n. 45/2000 "Norme in materia di promozione delle attività nel settore dello spettacolo". In particolare il Progetto di iniziativa regionale "Il Teatro in carcere" si pone come strumento operativo per il raggiungimento del seguente obiettivo specifico fra quelli individuati: a) promozione di attività di ricerca e sperimentazione di linguaggi innovativi nel settore dello spettacolo, favorendo il ricambio generazionale e l'utilizzo dei linguaggi dello spettacolo come strumenti di socializzazione e di recupero del disagio giovanile; Tale obiettivo specifico è stato declinato nel Piano in due linee di azione, delle quali il presente Progetto definisce i contenuti e le modalità degli interventi per l'annualità 2008⁶⁵.

L'articolazione del progetto si basa su «due linee d'azione», per le quali si prevedono due differenti interventi specifici, il primo riferito alla «Linea di azione "Sostegno alle attività di produzione teatrale di qualità nelle realtà carcerarie e per la valorizzazione del teatro come strumento di socializzazione della popolazione

⁶³ Delibera della Giunta Regionale n.772 del 6 ottobre 2008, *Piano integrato della Cultura 2008-2010. Modifica della DGR n. 219/2008 per rimodulazione finanziaria dell'annualità 2008 dei Progetti di iniziativa regionale "Musei di qualità al servizio dei cittadini e delle cittadine toscane" e "La Toscana dei Festival". Approvazione delle linee d'attuazione per l'annualità 2008 dei Progetti di iniziativa regionale "Le arti dello spettacolo e le nuove generazioni", "Il Teatrosociale", "Teatro in carcere".*

⁶⁴ PIANO INTEGRATO DELLA CULTURA 2008-2010 (L.R. 27/06), *Progetti di iniziativa regionale: "IL TEATROSOCIALE", "TEATRO IN CARCERE", "LE ARTI DELLO SPETTACOLO E LE GIOVANI GENERAZIONI", Attuazione anno 2008, Direzione Generale POLITICHE FORMATIVE BENI E ATTIVITA' CULTURALI, Area di Coordinamento Cultura e Sport.*

⁶⁵ Ivi. p. 5.

detenuta”»⁶⁶, il secondo riferito alla «Linea di azione “Promozione della conoscenza dell’esperienza di teatro in carcere in Toscana, fuori dal carcere, anche attraverso la realizzazione di specifiche pubblicazioni che ne illustrano l’attività”»⁶⁷

La Rete del teatro in carcere toscano, che viene ora definita più precisamente «coordinamento», è il reale destinatario dei due interventi di cui il primo, nel documento preso in esame, viene così descritto:

La Regione Toscana sostiene attività di consolidamento della rete toscana del teatro in carcere, di promozione del suo coordinamento e di cooperazione e di scambio di esperienze nei diversi istituti penitenziari, dentro e fuori della Toscana; attività di coordinamento del rapporto, anche sul piano progettuale, con le strutture carcerarie in stretta relazione con le similari istituzioni regionali che operano in ambito sociale; di produzione teatrale e di impiego del teatro in particolare e delle arti sceniche in generale, come strumento di recupero, riflessione e formazione della popolazione detenuta e alle attività di formazione e sensibilizzazione alle tematiche del “disagio” verso tutta la società civile⁶⁸.

Mentre quindi il primo intervento è incentrato sull’attività di consolidamento del coordinamento tra le realtà toscane e le realtà che, negli anni, erano venute a crearsi in altre regioni italiane, il secondo intervento è più incentrato sull’attività di divulgazione, promozione e documentazione che la Regione voleva si attuasse nei confronti della Rete di realtà toscane.

La Regione Toscana sostiene iniziative di promozione della rete toscana del teatro in carcere anche attraverso attività editoriali o espositive; iniziative di confronto pubblico sull’esperienza regionale e nazionale anche attraverso la realizzazione di momenti seminariali e di studio, iniziative di comunicazione attraverso strumenti individuati sia con il territorio che con le strutture istituzionali preposte; attività di recupero delle esperienze storiche e attuali anche attraverso l’appropriazione di strumenti conoscitivi che permettano la confluenza di dati atti a confrontare le analisi sistematiche da realizzarsi sull’esperienza⁶⁹.

A fronte di tali assunti si comprende come, il progetto di iniziativa regionale *Teatro in Carcere* e la sua Rete di compagnie, stesse divenendo uno dei progetti di punta della Giunta toscana e che, anche se svincolato da logiche di mercato, si inseriva

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ivi.* p. 5-6.

nel quadro di quei valori etici, democratici e civili, espressi nello *Statuto della Regione Toscana*, che si ponevano alla base dell'identità regionale attraverso il suo sistema teatrale e culturale.

L'istituzione del *Piano integrato della cultura 2008-2010*, e quindi di una programmazione più oculata e complessa, fece nascere anche l'esigenza di un più intenso monitoraggio dei risultati ottenuti dai progetti, soprattutto di quelli finanziati e coordinati direttamente dagli organi regionali. Pertanto, nel testo dell'Allegato A, si riscontra il seguente ordine di «indicatori di realizzazione degli interventi attuativi»:

5. MONITORAGGIO DEL PROGETTO DI INIZIATIVA REGIONALE. Ai fini della predisposizione del Rapporto di monitoraggio del Piano integrato della cultura 2008-2010, di cui al comma 4) art. 6 L.R. 27/2006 si individuano i seguenti indicatori di realizzazione degli interventi attuativi del Progetto, in quanto esplicativi degli obiettivi prefissati:

OBIETTIVI GENERALI INTEGRATI	OBIETTIVI SPECIFICI	LINEE D'AZIONE P.I.R./P.L.	INDICATORI
Ob. 1 <i>Incremento dei livelli di fruizione da parte di tutti i cittadini e le cittadine.</i>	1.3 <i>Promozione di azioni volte alla formazione del pubblico ed alla diffusione dello spettacolo presso le generazioni più giovani e le fasce di pubblico con minori opportunità di fruizione.</i>	1.3.3 <i>Promozione della conoscenza dell'esperienza del teatro in carcere in Toscana, fuori dal carcere, anche attraverso la realizzazione di specifiche pubblicazioni che ne illustrano l'attività.</i>	- <i>Attività di comunicazione sulle attività e l'identità del teatro in carcere indirizzate al mondo della scuola, dell'università, della cultura e della collettività</i>
Ob.5 <i>Innovazione gestionale e di prodotto nel settore della cultura.</i>	5.4 <i>Promozione di attività di ricerca e sperimentazione di linguaggi innovativi nel settore dello spettacolo, favorendo il ricambio generazionale e l'utilizzo dei linguaggi dello spettacolo come strumenti di</i>	5.4.6 <i>Sostegno alle attività di produzione teatrale di qualità nelle realtà carcerarie e per la valorizzazione del teatro come strumento di socializzazione della popolazione detenuta.</i>	- <i>Ampliamento della rete dei penitenziari e delle case circondariali - Realizzazione di spettacoli e di materiali e attività comuni che rafforzino l'identità della rete e la collaborazione tra gli operatori⁷⁰</i>

⁷⁰ *Ivi.* p. 7-8.

*socializzazione e
di recupero del
disagio
giovanile.*

Il 2008 è anche l'anno in cui, secondo la «Linea di azione “Promozione della conoscenza dell'esperienza di teatro in carcere in Toscana, fuori dal carcere, anche attraverso la realizzazione di specifiche pubblicazioni che ne illustrano l'attività”», prevista nel *Piano integrato della cultura 2008-2010*, la Regione Toscana affida all'Associazione O.S.A. Teatro (o.n.l.u.s.), la realizzazione di un video documentario sul teatro in carcere toscano, dal titolo *A scene chiuse? Esperienze del Teatro in Carcere*⁷¹.

Il documentario, promosso dall'Assessorato alla Cultura e dall'Assessorato alle Politiche Sociali della Regione Toscana, rappresenta il lavoro di tutte le realtà del Coordinamento di Teatro in Carcere della Toscana attraverso una pluralità di interventi, come interviste a registi, detenuti-attori e rappresentanti delle Amministrazioni penitenziarie⁷².

A scene chiuse? si pone come uno dei maggiori risultati nel percorso di promozione e documentazione del teatro in carcere intrapreso dalla Giunta Regionale già a partire dal 1999.

Ma la produzione del documentario da parte della Regione si inseriva nel quadro di un altro importante momento di divulgazione dei risultati ottenuti con il progetto di interesse regionale *Teatro in Carcere*, e cioè il Convegno dal titolo *A scene chiuse*⁷³, tenutosi il 24 novembre 2008 al Teatro della Pergola di Firenze.

⁷¹ *A scene chiuse? Esperienze del Teatro in Carcere*, Produzione O.S.A. Teatro o.n.l.u.s. 2008, Regia Antonio Lemma, Montaggio Marcello Fittipaldi, Musiche Tanake, Audio mastering Davide Morena, Foto di scena Clara Vannucci, Direzione generale politiche formative, Beni e Attività Culturali - Settore Spettacolo e progetti speciali per la cultura, Responsabile Dott.ssa Ilaria Fabbri, Collaboratori Laura Della Rosa, Alberto Doni, Gabriella Nencioni.

⁷² Sono intervenuti: il Direttore del carcere di Porto Azzurro Dott. Carlo Mazzerbo, il Direttore del carcere di Sollicciano (Firenze) Dott. Oreste Cacurri, il Direttore del carcere di Volterra Dott.ssa Maria Grazia Giampiccolo, il Direttore dell'I.P.M. Meucci (Firenze) Dott. Fiorenzo Cerruto, il Direttore del carcere di Livorno Dott.ssa Anna Carnimeo, il Direttore della Casa di custodia attenuata di Empoli Dott.ssa Margherita Michelini, il Direttore del carcere di Arezzo Dott. Paolo Basco.

⁷³ Il Programma del Convegno era così articolato: Firenze, lunedì 24 novembre 2008, Saloncino del Teatro della Pergola, Via della Pergola 18 - "A scene chiuse? Esperienze del Teatro in carcere". Ore 10.00 - Apertura della giornata - "In attesa". Un omaggio a Beckett a cura del Teatro Popolare d'Arte; Introduzione: Onofrio Cutaia, Direttore generale ETI; Paolo Cocchi, Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio della Regione Toscana; Maria Pia Giuffrida, Provveditore regionale dell'amministrazione penitenziaria per la Toscana; Siro Ferrone, Professore in Discipline dello spettacolo, Università di Firenze; Sala Oro della Pergola - Presentazione della mostra fotografica "A scene chiuse" e del volume "Il segno inspiegabile. Il teatro segreto di Maurizio Buscarino" a cura di Andrea Mancini, realizzati da

Per il teatro in carcere quello del 2008 fu un vero e proprio momento di celebrazione. È da intendersi: moltissimi convegni, conferenze, momenti di approfondimento e di presentazione del lavoro svolto erano stati organizzati negli anni precedenti, basti ricordare il premio ad Armando Punzo ad *exequo* con tutta la Rete del teatro in carcere toscano durante la *Conferenza regionale per la cultura* nel 2006, e altri su iniziativa delle singole compagnie della Rete, ma quello del 2008 al Teatro delle Pergola di Firenze rappresentò un vero e proprio momento di consacrazione dell'esperienza toscana, nell'ottica di una apertura verso quella dimensione nazionale del teatro in carcere che negli anni si era venuta a creare anche grazie al suo esempio.

Il Convegno ebbe una tale importanza che, nel 2011, ne vennero pubblicati gli atti nel volume *A Scene Chiuse. Approfondimenti*⁷⁴ che rappresenta una importante testimonianza del teatro in carcere in Toscana.

La pubblicazione riporta sia interventi di carattere teorico e storiografico, come ad esempio l'*Introduzione* di Roberto Ricco o la testimonianza di Giuliano Scabia, che altri di natura più istituzionale e politica, come ad esempio gli interventi di Paolo Cocchi, Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio della Regione Toscana, di Maria Pia Giunfrida, Provveditore Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria per la Toscana, o come quello di Franco Corleone, allora Garante dei diritti dei detenuti del Comune di Firenze.

Ci soffermeremo in questo paragrafo sugli interventi di natura politica e istituzionale, riservandoci di tornare su quelli di natura teorica e storiografica nel paragrafo dedicato all'evoluzione del Coordinamento del teatro carcere toscano.

Titivillus Mostre Editoria. Approfondimenti tematici: Nanni Balestrini, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Giuliano Scabia Esperienze: Franco Corleone, Garante dei diritti dei detenuti del Comune di Firenze, Corrado Marcetti, Direttore della Fondazione Michelucci Maurizio Buscarino, Fotografo, Armando Punzo, Regista della Compagnia della Fortezza. Ore 13.30 Pausa pranzo. Ore 15.00 Proiezione del video sul progetto regionale "Teatro in carcere", Tavola rotonda - Esperienze a confronto, Moderatore: Emilio Pozzi, Direttore della rivista europea "Teatri della diversità", Partecipano: Carmelo Cantone, Direttore del carcere di Rebibbia, Maria Grazia Giampiccolo, Direttrice del carcere di Volterra, Carlo Mazzerbo, Direttore del carcere di Porto Azzurro, Margherita Michelini, Direttrice della casa a custodia attenuata "Il Pozzale" di Empoli, Franco Scarpa, Direttore dell'ospedale psichiatrico giudiziario di Montelupo Fiorentino (FI), Paolo Billi, regista della Compagnia "Teatro del Pratello" di Bologna, Michelina Capato Sartore, regista di E.S.T.I.A. Teatro-in-stabile del carcere di Bollate, Fabio Cavalli, Regista Centro studi "Enrico Maria Salerno" - Teatro Libero di Rebibbia, Roberto Ricco, Direttore del Teatro Kismet Opera di Bari, Giuseppe Scutellà, Direttore artistico dell'Associazione Puntozero di Milano, Gianfranco Pedullà e Manola Scali in rappresentanza del coordinamento "Teatro in carcere" della Regione Toscana. Dibattito. Ore 18.00 Chiusura dei lavori, Ugo Caffaz, Direttore generale Politiche formative Beni e Attività culturali.

⁷⁴ *A scene chiuse. Approfondimenti*. Pubblicazione realizzata all'interno del progetto "Teatro in carcere" promosso e sostenuto dalla Regione Toscana. Atti del convegno regionale *A scene chiuse*, tenutosi il 24 novembre 2008 al Teatro della Pergola di Firenze, Edizioni Titivillus, Corazzano (Pisa), 2011.

Partiamo dunque dall'intervento di Paolo Cocchi⁷⁵, che illustra le basi dell'esperienza toscana ponendo l'accento sulla necessità di dover dare un nuovo corso al progetto, nel quale un maggiore coordinamento con «l'Amministrazione centrale dello Stato» doveva rappresentare un tassello indispensabile:

La Toscana vanta infatti un patrimonio che vede coinvolte quindici realtà che lavorano in quasi tutte le carceri della Regione e portano avanti ognuna un percorso originale e significativo. Noi lo chiamiamo “progetto regionale”, lo è, certamente lo è perché la Regione dal '99 ha confezionato questo progetto, ha garantito risorse costantemente, ha cercato di assicurare a queste iniziative una progettualità coordinata. Vorremmo lavorare ancora di più e meglio su questo terreno intanto favorendo un maggior scambio tra le diverse esperienze e magari anche aiutando quelle più mature a diventare ancora più strutturate, questo è un altro fronte di impegno, attivandoci concretamente per migliorare i rapporti con l'amministrazione carceraria che devo dire in genere sono molto buoni a livello territoriale, perché è chiaro che queste esperienze non si sviluppano, non nascono, non crescono se non c'è una forte capacità di lavorare insieme, tra gli operatori culturali e le direzioni carcerarie. Certamente uno sforzo dovrà essere compiuto per coordinare il nostro progetto con l'Amministrazione Centrale dello Stato, obiettivo che ha naturalmente qualche punto di asperità in più su cui dobbiamo, credo, intervenire. Questo è un po' lo spirito con cui abbiamo organizzato questa giornata e quindi ascolteremo con grande interesse i vostri contributi perché questo progetto deve svilupparsi e crescere.⁷⁶

All'intervento di Cocchi segue quello del Provveditore Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria per la Toscana, Maria Pia Giunfrida.

L'intervento del Provveditore Regionale contiene spunti molto importanti ai fini del nostro discorso, in quanto esprime il punto di vista dell'Amministrazione Penitenziaria, ponendo l'accento su una visione del teatro in carcere principalmente come mezzo d'azione trattamentale e di reinserimento sociale:

È del 2004 un primo convegno nazionale realizzato a Saluzzo su iniziativa dell'amministrazione penitenziaria che vide confluire una grandissima quantità di operatori penitenziari ma anche di registi, di persone appassionate di teatro, di volontari che insieme con le varie realtà territoriali avevano espresso una loro capacità creativa ed avevano permesso a dei detenuti di tutta Italia di trovare un momento e un luogo per recitare se stessi, come allora ebbi a dire. Il teatro in carcere è per me uno spazio dove il detenuto può ritrovare sé stesso ed anche il rapporto con l'altro. Certo nel concetto di teatro penitenziario rientrano una serie di iniziative anche assai diverse tra

⁷⁵ Paolo Cocchi, *L'esperienza regionale del “Teatro in Carcere”*, in *A scene chiuse. Approfondimenti*, cit. p. 21.

⁷⁶ *Ivi*, p. 22.

loro: ci sono quelle nate per iniziativa dei registi, di professionisti del teatro; ce ne sono altre nate nel silenzio e nella povertà, anche di mezzi, per iniziativa di operatori penitenziari, volontari, di insegnanti ma che comunque hanno il valore comune che è quello che segnalava anche l'Assessore: quello di essere un momento di trattamento, uno spazio, un tempo importante anche ai fini del reinserimento sociale. Questa esperienza può darsi che produrrà un lavoro dopo il carcere a qualche detenuto, ma sicuramente darà a ciascuno dei partecipanti la possibilità di "sperimentarsi" in una maniera nuova.⁷⁷

La Dottoressa Giunfrida apre il suo intervento citando il Convegno nazionale *La Soglia. Esperienze di Teatro in Carcere*⁷⁸, organizzato a Saluzzo nei giorni 5 e 6 luglio 2004, dalla Compagnia di San Paolo, dall'Associazione *Voci Erranti*, diretta dalla regista Grazia Isoardi, dalla Casa di Reclusione di Saluzzo e dalla Regione Piemonte, con il patrocinio del Comune di Saluzzo e della rivista europea *Teatri delle Diversità*.

In tal modo, con il suo intervento, l'allora Provveditore Regionale per la Toscana coglie l'occasione per porre l'accento sulla dimensione nazionale del teatro in carcere in quanto, il Convegno di Saluzzo, fu in effetti un importante momento di scambio e di verifica per molti operatori del settore provenienti da tutta Italia.

Spostare l'asse della discussione su una dimensione nazionale permette quindi alla Dottoressa Giunfrida, di tracciare una mappatura del teatro in carcere nella quale convivono esperienze diverse, alcune nate dall'impulso di compagnie teatrali professioniste e altre nate invece a fini esclusivamente ludici e trattamentali, senza perseguire obiettivi di carattere artistico.

Questa dimensione eterogenea del teatro in carcere, alla quale la Giunfrida tiene a riferirsi, si discosta però dalla situazione promossa dalla Regione Toscana, che attraverso la sua attività istituzionale e amministrativa, stava puntando invece al riconoscimento del teatro in carcere come possibilità di rinnovamento dei linguaggi teatrali nell'ottica di produzioni di alta qualità.

In questi termini la Giunfrida parla del progetto di Rete della Regione Toscana:

⁷⁷ Maria Pia Giunfrida, *Teatro e Carcere*, in *A scene chiuse. Approfondimenti*, cit. p. 23.

⁷⁸ È possibile consultare una registrazione audio della prima giornata del Convegno nazionale *La Soglia. Esperienze di Teatro in Carcere*, al link: <https://www.radioradicale.it/scheda/159204/239131-la-soglia-esperienze-teatrali-in-carcere-organizzato-dalla-compagnia-di-san?i=1368276>, consultato il giorno 3/8/2018.

Ci tengo a testimoniare un'attenzione e un interesse che come Provveditore regionale non posso che sottolineare qui in Toscana. Ben venga che la Regione Toscana insieme con noi a questo punto si lanci in questo nuovo tentativo di coordinamento. Un nuovo coordinamento che non sarà semplice da realizzare perché all'interno di questo assetto ci saranno molte forme di realizzazione differenziata tra chi ad esempio utilizza il teatro come arte, privilegiandone il significato e il risultato artistico e chi lo valorizza come luogo e momento in cui si dà seguito al diritto del detenuto al trattamento, valore in sé già assolutamente positivo al di là di ricadute diverse o esterne al sistema penitenziario. Il comune denominatore è e deve essere il dettato normativo che trova fondamento nella Costituzione. Questo era stato il tentativo anche a Saluzzo, di trovare le parole che ci uniscono piuttosto che le differenze tra le diverse esperienze italiane. Le domande che mi ponevo allora sono quelle di oggi. Ho ritrovato l'editoriale che a suo tempo scrissi, dove mi chiedevo e chiedevo se è il carcere che ha bisogno del teatro ed a questo ho risposto affermando che il carcere ha bisogno del teatro - così come ha bisogno di altre iniziative - ma che tocchino i singoli individui, che coinvolgano in maniera responsabilizzata ciascun individuo detenuto, che diventino momento e occasione di un percorso di cambiamento, non soltanto uno strumento per ottenere un risultato artistico, teatrale, di espressione di palcoscenico ma che cambino anche la dimensione soggettiva, individuale, interiore del detenuto. E dicevo e sono convinta anche del fatto che il teatro ha bisogno del carcere, l'ho affermato allora e lo affermo adesso, perché forse il teatro ha bisogno di riscoprire delle verità, di ritrovare dei significati e dentro il carcere trova delle storie di sofferenza, storie di grande drammaticità ed è qui che il teatro può trovare attraverso il carcere anche un'occasione di riflessione, di rinnovamento.⁷⁹

L'intervento del Provveditore regionale su cui ci siamo soffermati, intende così restituire una certa visione che l'Amministrazione Penitenziaria centrale aveva del teatro in carcere nel primo decennio del Ventunesimo secolo.

Gli interrogativi che mi ponevo allora erano questi: quali sono gli indicatori per valutare il teatro in carcere? È la motivazione dei partecipanti o il livello artistico? È l'adesione dei detenuti alle regole del gioco teatrale o l'esperienza di crescita personale che questo favorisce? È lo sviluppo della capacità espressiva e comunicativa nuova o diversa ovvero l'acquisizione di un mestiere spendibile nel mondo libero? Credo che siano tutti questi i risultati possibili e su questi obiettivi possibili ci dobbiamo confrontare e coordinare. Io mi sento di sottolineare che tutto quello che si fa in carcere e per i detenuti deve tener presente fondamentalmente l'importanza di un percorso in cui io, a distanza di 30 anni dal mio ingresso nell'amministrazione penitenziaria, continuo a credere: il diritto del detenuto al trattamento come il diritto a scegliere di fare qualcosa per sé e per gli altri, qualcosa per un cambiamento che favorisca il proprio reinserimento nella società.⁸⁰

⁷⁹ Maria Pia Giunfrida, *Teatro e Carcere*, cit. p. 23-24.

⁸⁰ *Ibidem*.

Per concludere questo approfondimento, relativo agli interventi di carattere politico e istituzionale contenuti nel volume *A Scene Chiuse. Approfondimenti*, ci soffermeremo ora sull'intervento di Franco Corleone, attualmente Garante Regionale per le persone private della libertà e nel 2008, Garante dei diritti dei detenuti del Comune di Firenze.

Ovviamente, visto il ruolo ricoperto da Corleone, il suo intervento prende spunto dalla situazione carceraria e dallo stato di vita dei detenuti, ma come avremo modo di appurare la sua analisi sulle funzioni del teatro in prigione sono molto lucide e feconde e aggiungono alcuni tasselli importanti alla comprensione del nostro argomento di ricerca.

Parlare del teatro in carcere, del senso di questa esperienza senza immergersi nella comprensione della realtà, dura e tragica dell'istituzione totale, sarebbe un mero esercizio di ipocrisia e uno specchio della falsa coscienza. Quale rappresentazione assume nell'immaginario collettivo la galera e soprattutto qual è il vissuto concreto dei detenuti e dei guardiani? Chi sono i reclusi del nuovo millennio e che senso può avere per loro l'esperienza, il lavoro teatrale? La situazione della detenzione è di eccezionale compressione per cui l'unico momento di liberà pare realizzato dal fare teatro. Il numero elevato di compagnie presenti negli istituti e di spettacoli realizzati è dunque indice della rappresentazione fantastica della pena o una pura forma di evasione? La finzione dura poco e si precipita subito in quel buco nero che è la galera oggi. [...] Carcere malato, è l'espressione che ho usato in molte occasioni per denunciare la trasformazione di una istituzione deputata a contenere i responsabili di gravi delitti e resa invece il luogo di detenzione sociale, generazionale e infine etnica. Il carcere è oggi un luogo di raccolta di debolezze, senza forza, un luogo in cui trionfa l'infantilizzazione. Privilegiare, magari inconsapevolmente, l'inerzia invece che la soggettività e la responsabilità personale, aumenta la cifra di violenza.⁸¹

Di questo primo estratto dall'intervento di Franco Corleone colpisce un dato e cioè il fatto che «la finzione dura poco» in carcere e che quindi il teatro, anche quello dallo stile più poetico e concettuale, in quel luogo deve scaturire e nutrirsi in un crogiuolo di «dura e tragica» realtà.

La realtà della condizione carceraria è quella del «carcere malato», dalla quale chi fa teatro non può sfuggire e dalla quale i registi e gli operatori devono partire per dar vita a una relazione teatrale.

⁸¹ Franco Corleone, *Il teatro della pena*, in *A scene chiuse. Approfondimenti*, cit. p. 25.

Ma è nelle pagine successive che Corleone entra nel vivo della sua idea di teatro in carcere, prendendo sempre come punto di vista privilegiato quello dei detenuti.

Occorre riconoscere che l'attività teatrale esercita un fascino particolare per i detenuti. Le ragioni sono diverse e molteplici. Il primo motivo, quasi banale, è sicuramente legato alla costruzione di una realtà diversa dalla quotidianità orribile per il tempo delle prove e finalmente della recita. Un altro motivo mi pare sia legato al copro, cioè ad una espressione della corporeità diversa da quella che ho evocato prima. Insomma il dramma e la catarsi esprimono un modo imperioso di rompere le catene. [...] Il trattamento, o meglio le attività trattamentali, sono svariate a seconda dei diversi istituti. Dal lavoro alla scuola, dai corsi specialistici alle attività sportive. In realtà la maggior parte dei detenuti vegeta nell'ozio più devastante. In ogni caso il teatro non può essere ridotto a un modo per passare il tempo; insomma non è equiparabile a un corso per imparare il computer. Il teatro è un'altra cosa; è, deve essere, uno spazio di libertà che rompe la normalizzazione e i luoghi comuni. Quante delle esperienze teatrali presenti in carcere hanno questo segno? In Toscana vi sono le esperienze di Arezzo e di Volterra dovute alla lunga fatica dei registi Gianfranco Pedullà e Armando Punzo che hanno segnato un livello eccezionale. Si è discusso a lungo se la Compagnia di Volterra fosse costituita da attori-detenuti o da detenuti-attori, Il quesito non banale si legava anche alla professionalità, alla capacità espressiva, all'originalità dei testi che hanno stupito per il loro impatto carico di emozioni. Certo, come accade nelle scuole, un'esperienza a livello di filodrammatica, non fa danno, ma nel carcere la ricerca serve a fare scoppiare delle contraddizioni. Negli interpreti e negli spettatori. sarebbe bello che si sviluppasse un teatro che avesse questa capacità, questa forza rivoluzionante.⁸²

Come si può comprendere dalla lettura di questo estratto, Corleone, pur non essendo un professionista dello spettacolo ha ben chiaro davanti a sé il funzionamento delle dinamiche teatrali e soprattutto, di come queste possano agire e influire sulla vita all'interno di un carcere.

Un primo elemento da sottolineare è il suo riferimento alla «corporeità», che non è solo una più affinata capacità d'espressione, ma soprattutto un diverso modo di concepire e di gestire il corpo in carcere.

Come hanno ben illustrato opere come *Asylum*⁸³ di Erwin Goffman, pubblicato nel 1961 o *Sorvegliare e punire*⁸⁴ di Michel Foucault, pubblicato nel 1975, le istituzioni totali identificano nel corpo dell'internato e del recluso il loro primo

⁸² *Ivi*, p.26-27.

⁸³ Erwin Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Edizioni Einaudi, Torino, 2003.

⁸⁴ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Edizioni Einaudi, Torino 1976.

bersaglio, in quanto è proprio attraverso il controllo e il dominio del corpo che si attua quel processo di «depersonalizzazione» di cui il potere necessita per espletare le sue funzioni coercitive.

Il teatro in carcere dunque, libera il corpo costretto dall'istituzione totale e come dice Corleone, «rompe le catene» attraverso la pratica di una disciplina diversa, basata non più sull'inibizione della personalità e del corpo, ma sull'espansione delle proprie capacità individuali e soprattutto di gruppo.

Dice bene Corleone quando, riferendosi alle attività trattamentali, accenna al fatto che il teatro, se ben condotto soprattutto nella sua fase laboratoriale, non può essere «ridotto a un modo per passare il tempo» e che invece, deve imporsi in carcere mettendo in campo le sue caratteristiche relazionali e creative, divenendo così uno «spazio di liberà che rompe la normalizzazione e i luoghi comuni», un'alternativa alla ripetitività vuota dell'ozio quotidiano alla quale molti detenuti sono sottoposti.

Ed è dunque qui che Corleone propone un importante quesito, legato alla ricerca dei mezzi linguistici più consoni per esprimere un'esperienza come quella del teatro in carcere che, ancora dopo vent'anni dalla sua prima manifestazione compiuta, con *La Gatta Cenerentola* della Compagnia della Fortezza nel 1989, non era stata ancora ben compresa tanto dal pubblico che dalla critica.

Il teatro in carcere si poneva quindi come un territorio di confine e ancora nel 2008, era visto come un'esperienza poco sedimentata, una forma spettacolare difficile da inserire in un discorso critico, che doveva confrontarsi con quello che molte compagnie stavano riuscendo a realizzare in luoghi angusti e difficili come le carceri.

Eppure il Garante si chiede se fosse più corretto chiamare i componenti della Compagnia della Fortezza «attori-detenuti» o «detenuti-attori».

È un cambiamento di prospettiva decisivo questo, per chi intende occuparsi di questo particolare fenomeno spettacolare. Ovviamente la domanda di Corleone sorgeva in relazione ad una esperienza, quella della Compagnie della Fortezza, che aveva dato adito con i suoi spettacoli a questa fertile confusione.

I detenuti del carcere di Volterra avevano dimostrato di essere attori a tutti gli effetti ed era dunque limitante nei confronti di un lavoro rigoroso e poetico, che aveva ottenuto riconoscimenti di pubblico e critica, continuare a definire quegli uomini principalmente come detenuti e solo dopo, come attori.

La comunità teatrale e non solo, sentiva oramai l'esigenza di capovolgere i termini, non più quindi «detenuti-attori» ma «attori-detenuti», in modo da riconoscere

quegli individui principalmente come uomini, esseri umani in grado di superare le sofferenze della detenzione e di trasformare, attraverso il teatro, il loro status, l'etichetta, il marchio con la quale la società continuava a riconoscerli, liberandosi così dalle spoglie di detenuti per indossare i costumi di scena degli attori.

Risulta chiaro quindi che è proprio in questo capovolgimento semantico che trasforma un semplice detenuto in attore e quindi in artista della scena, che si cela la contraddizione auspicata da Corleone alla fine della citazione sopra riportata.

Ma il Garante dei detenuti si espone ancor di più, giocando sempre sul filo delle parole, speranzoso che il teatro possa rappresentare per il carcere qualcosa di «rivoluzionante», tanto per gli interpreti che per gli spettatori, perché di arte e cultura si parla e non di rivoluzione, in quanto ad ogni rivoluzione segue sempre una nuova, fredda, forma di potere.

Dopo il grande impegno di risorse finanziarie e organizzative messe in campo nel 2008 dalla Regione Toscana a favore del progetto di iniziativa regionale *Teatro in Carcere*, rafforzato ulteriormente nel quadro del *Piano Integrato della Cultura 2008-2010*, il 2009 è un anno dedicato alla valutazione e al monitoraggio dei risultati ottenuti nel primo anno del P.I.C.

Con la Decisione della Giunta Regionale n. 9 del 4 maggio 2009⁸⁵ viene approvato il primo *Documento di valutazione e monitoraggio del Piano Integrato della Cultura 2008-2010*⁸⁶, una dettagliata relazione corredata con dati riguardanti il piano di intervento e investimento regionale nei settori della cultura e dello spettacolo.

Scorrendo le pagine di questo documento si nota come l'azione legislativa prodotta dalla Regionale Toscana, dal riordino delle competenze Stato-Regioni del 1998, era riuscita, dopo poco più dieci anni, a sviluppare i settori della cultura e dello spettacolo in un'ottica di sistema, riuscendo a renderli, come da programma, sia una fonte di reddito che un valore identitario per tutto il territorio.

Con la Delibera della Giunta regionale n. 1052 del 23 novembre 2009, viene approvato il progetto *Teatro in Carcere*, gestito anche per il 2009 direttamente dalla Regione con un intervento finanziario di 300.000,00 Euro.

⁸⁵ Decisione della Giunta Regionale n. 9 del 4 maggio 2009, *L.R. n. 49/1999, art. 10 bis comma 3. Documento di valutazione e monitoraggio del Piano Integrato della Cultura 2008-2010 (L.R. 27/2006). Approvazione.*

⁸⁶ Direzione Generale POLITICHE FORMATIVE BENI E ATTIVITA' CULTURALI, Area di Coordinamento Cultura e Sport, Documento di valutazione e monitoraggio del Piano Integrato della Cultura 2008-2010 (L.R. 27/2006), Stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31 dicembre 2008

Come di consueto, con l'Allegato A⁸⁷, parte integrante della Delibera 1052/2009, vengono tracciate le linee programmatiche da attuare per l'anno 2009.

Il documento di attuazione per l'anno 2009⁸⁸, non si discosta sostanzialmente da quello visto precedentemente per l'anno 2008.

Degni di nota sono solo due punti riportati al paragrafo 5 della parte dedicata al progetto *Teatro in Carcere* e precisamente nell'ambito degli indicatori di monitoraggio⁸⁹.

Il primo, riferito all'*Obiettivo 1*⁹⁰ intende rafforzare le «Attività di comunicazione e di sensibilizzazione sulle attività e l'identità del teatro in carcere indirizzate al mondo della scuola, dell'università, della cultura e della collettività».

Il secondo, riferito all'*Obiettivo 5*⁹¹, intende promuovere la «Realizzazione di spettacoli, di materiali e di attività comuni, con aperture anche interregionali ed internazionali, che rafforzino l'identità della rete e la collaborazione tra operatori».

Come avremo modo di vedere, soprattutto questo secondo punto verrà perseguito dalla Direzione Spettacolo che, nel 2012, sosterrà la prima Rassegna Nazionale di Teatro in Carcere *Destini Incrociati* che si terrà dal 20 al 23 giugno nelle città di Firenze, Prato e Lastra a Signa.

Il 2009 si chiude con un importante atto legislativo che segnerà l'evolversi del contesto penitenziario regionale e di conseguenza anche il progetto d'iniziativa regionale *Teatro in Carcere*.

Con la Delibera della Giunta Regionale n. 1153 del 14 dicembre 2009⁹², viene approvato lo schema di Protocollo d'Intesa fra la Regione Toscana e il Ministero della Giustizia per lo svolgimento di attività congiunte in ambito carcerario.

⁸⁷ Direzione Generale POLITICHE FORMATIVE BENI E ATTIVITA' CULTURALI, Area di Coordinamento Cultura e Sport, PIANO INTEGRATO DELLA CULTURA 2008-2010 (L.R. 27/06), Progetti di iniziativa regionale: "IL TEATRO SOCIALE" "TEATRO IN CARCERE", Attuazione anno 2009.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 6-7. In riferimento all'evoluzione amministrativa dei Progetti di Iniziativa Regionale, per quel che riguarda il *Teatro in Carcere*, importante è sottolineare il paragrafo 4: *Raccordi e sinergie del Progetto di iniziativa regionale con altri strumenti di programmazione*, del documento di Attuazione 2009. Dallo schema riportato si comprende come per l'Ente regionale, i settori dello spettacolo e della cultura siano intesi non come settori minoritari, ma facenti parte di un sistema organizzato in termini di rete e di interdisciplinarietà dei diversi Piano di intervento e dei diversi Assessorati.

⁸⁹ *Ivi*, p.7.

⁹⁰ *Ivi*, pp.7-8. «Ob.1: Incremento dei livelli di fruizione da parte di tutti i cittadini e le cittadine».

⁹¹ *Ibidem*. «Ob.5: Innovazione gestionale e di prodotto nel settore della cultura»

⁹² Delibera della Giunta Regionale n. 1153 del 14 dicembre 2009, *Protocollo di intesa fra la Regione Toscana ed il Ministero della Giustizia per lo svolgimento di attività congiunte nell'ambito carcerario*. Approvazione schema. Documento reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=5009594&nomeFile=Delibera_n.1153_del_14-12-2009, consultato il giorno 11/8/2018.

Lo schema di protocollo d'intesa dà avvio a quel processo di collaborazione e coordinamento tra la Regione e il Ministero della Giustizia, a cui auspicavano sia Paolo Cocchi, Assessore alla Cultura, Turismo e Commercio della Regione Toscana, che Maria Pia Giunfrida, Provveditore Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria per la Toscana, nei loro interventi durante il Convegno *A scene chiuse*, del 2008.

Come possiamo leggere nel documento di Delibera 1153/2009, oltre alla Legge Costituzionale 3/2001 di modifica al Titolo V della Costituzione Italiana, il nuovo schema di protocollo d'intesa si basa sul documento *Linee guida in materia di inclusione sociale a favore delle persone sottoposte a provvedimento dell'Autorità Giudiziaria*⁹³, approvato il 19 Marzo 2008 dal Ministero della Giustizia e dalla Conferenza delle Regioni e Province Autonome, che prevede la possibilità di sviluppare patti di inclusione sociale a livello regionale e locale anche tra la Regione ed il Ministero della Giustizia nell'ambito delle politiche sociali e culturali del settore carcerario.

Come è possibile ricavare dal testo della Delibera, un precedente protocollo d'intesa era stato stipulato il 5 aprile 1990, con l'intento di attuare «attività congiunte socio-sanitarie nell'ambito carcerario», ma come è riportato, sempre nella Delibera 1153/2009, risultava ora necessario «aggiornare il sopracitato Protocollo di intesa sulla base del cambiamento istituzionale e normativo intercorso in questo periodo di attuazione del protocollo, ma soprattutto per venire incontro alle mutate esigenze della popolazione sottoposta a pene detentive, nelle sue diverse accezioni, ai fini di una corretta esecuzione della pena nel rispetto della dignità umana, dei principi costituzionali, nonché di una piena riabilitazione della persona detenuta e di un più agevole reinserimento della stessa nella società al termine della pena».

Le ragioni per le quale si arriva al superamento del precedente protocollo stipulato in data 5 aprile 1990, sono dunque di più ordini: a) il mutamento del quadro istituzionale e normativo dell'ordinamento penitenziario (L.354/75 e successive modifiche e DPR 230/00) e del processo penale a carico dei minorenni (DPR 448/88 e il DLgs 272/89 e DLgs 12/91); b) il mutamento del ruolo delle Regioni e delle Amministrazioni Locali a seguito della Legge Costituzionale 3/2001, al Titolo V della

⁹³ COMMISSIONE NAZIONALE CONSULTIVA E DI COORDINAMENTO PER I RAPPORTI CON LE REGIONI, GLI ENTI LOCALI ED IL VOLONTARIATO, Ufficio per i rapporti con le Regioni, gli Enti Locali ed il Terzo settore, D.A.P. - Linee Guida in materia di inclusione sociale a favore delle persone sottoposte a provvedimenti dell'Autorità Giudiziaria. Documento reperibile al link: <https://giustizia.it/giustizia/it/data/multimedia/2393.pdf>, consultato il giorno 11/08/2018.

Costituzione Italiana; c) il trasferimento della sanità penitenziaria al Servizio Sanitario Nazionale (SSN) alla quale ha fatto seguito l'Accordo approvato dalla Conferenza unificata Stato-Regioni in data 20 novembre 2008, che definisce le forme di collaborazione tra l'ordinamento penitenziario e della giustizia minorile.

Altri due presupposti è importante citare come basi normative alla redazione del protocollo d'intesa,: a) lo Statuto della Regione Toscana che definisce all'art. 3 comma 2 che "La Regione opera al fine di realizzare il pieno sviluppo della persona e dei principi di libertà, giustizia, uguaglianza, solidarietà, rispetto della dignità e dei diritti umani"; b) che le prerogative sociali, economiche e amministrative del territorio regionale possono incidere in maniera determinante sulla qualità delle garanzie del contratto sociale e sulla conseguente qualità dei servizi resi ai cittadini, siano essi liberi che sottoposti a vincoli penali.

Il protocollo d'intesa del 2010 dunque, punta «sulla opportunità che le collaborazioni già in essere tra gli organi territoriali del Ministero della Giustizia e la Regione Toscana possano estendersi, consentendo idonee integrazioni su tutte quelle materie in ordine alle quali, sia per ruolo che per competenza, vi sia responsabilità da parte delle due Amministrazioni, collaborando su un piano di pari dignità, nel rispetto delle rispettive finalità istituzionali e con particolare riferimento agli strumenti operativi e partecipativi che rendano possibile la definizione progettuale, l'attuazione e la verifica in maniera puntuale, decentrata e periodica dei vari aspetti contenuti nel presente protocollo»⁹⁴

Come si potrà comprendere leggendo il documento, la distribuzione degli articoli di cui esso si compone risulta essere molto complessa e approfondita e per motivi di sintesi si prenderà in considerazione ai fini della nostra analisi solo l'Art. 4⁹⁵ nel quale vengono enucleati gli *Ambiti di Intervento* nel quale il protocollo sarà operativo.

Ai fini del nostro discorso, riporteremo dunque il punto 3c *Attività culturali, ricreative e sportive*:

Il Ministero e la Regione Toscana promuovono, all'interno delle strutture penitenziarie, opportune iniziative culturali, ricreative e sportive, intese sia quale modalità di trattamento individualizzato ai sensi dell'articolo 1 della L354/75, che quale occasione per partecipare ad

⁹⁴ *Protocollo di intesa fra la Regione Toscana ed il Ministero della Giustizia per lo svolgimento di attività congiunte nell'ambito carcerario*. Copia autografa, p.2.

⁹⁵ *Ivi*, p.3.

attività comuni da parte di gruppi di detenuti anche se di categorie diverse, come previsto dall'art. 14 della stessa legge, nel rispetto delle esigenze di sicurezza. Verrà favorita la partecipazione degli Enti Locali e degli organismi pubblici, privati e del Terzo Settore alla promozione e alla realizzazione delle attività all'interno degli II.PP. per adulti e per minori, degli altri Servizi della Giustizia Minorile e degli Uffici di Esecuzione Penale Esterna. Il Ministero e la Regione Toscana affermano il comune impegno al potenziamento delle attività di socializzazione che permettano di attivare percorsi di riflessione per il detenuto attraverso progetti culturali ed artistici nel rispetto delle potenzialità dell'individuo e del suo diritto all'espressione.⁹⁶

Il protocollo d'intesa⁹⁷ viene firmato ufficialmente il giorno 27 gennaio 2010 alle ore 12.00, presso la Presidenza della Regione Toscana. Sono presenti per il Ministero della Giustizia il Dott. Franco Ionta, Capo del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, il Dott. Bruno Brattoli, Capo del Dipartimento di Giustizia Minorile e per la Regione Toscana il Presidente, Dott. Claudio Martini.

Il protocollo d'intesa tra la Regione Toscana e il Ministero della Giustizia si inseriva in un più ampio riordino del contesto penitenziario regionale, attuato dalla Giunta nel 2010 con l'approvazione di un altro atto legislativo, la Delibera n. 67 del 25 gennaio 2010, che riporta in oggetto: *DGR 1153 del 14/12/2009. Protocolli di Intesa fra la Regione Toscana e gli Enti interessati per l'applicazione operativa delle attività previste in ambito carcerario. Approvazione schemi.*

Con la Delibera 67/2010, vengono approvati gli allegati A, B, C, e D⁹⁸, rispettivamente schemi di ulteriori protocolli d'intesa che coinvolgono gli Enti interessati a un'applicazione operativa delle varie azioni previste in ambito carcerario.

⁹⁶ Ivi, p.7.

⁹⁷ Il modello di protocollo d'intesa è reperibile al link: http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/Contenuto.xml?id=200748&nomeFile=Delibera_n.1153_del_14-12-2009-Allegato-A, consultato il giorno 11/08/2018. La copia del protocollo firmata è stata gentilmente concessa dalla Dott.ssa Laura Della Rosa, funzionario responsabile del progetto regionale *Teatro in Carcere*.

⁹⁸ Delibera n. 67 del 25 gennaio 2010, *DGR 1153 del 14/12/2009. Protocolli di Intesa fra la Regione Toscana e gli Enti interessati per l'applicazione operativa delle attività previste in ambito carcerario. Approvazione schemi.* Allegato A: PROTOCOLLO OPERATIVO REGIONALE TRA REGIONE TOSCANA, PROVVEDITORATO REGIONALE AMMINISTRAZIONE PENITENZIARIA, CENTRO GIUSTIZIA MINORILE; Allegato B: PROTOCOLLO DI INTESA TRA PROVVEDITORATO REGIONALE dell'AMMINISTRAZIONE PENITENZIARIA della TOSCANA

REGIONE TOSCANA UNIVERSITA' DEGLI STUDI di FIRENZE, UNIVERSITA' DEGLI STUDI di PISA, UNIVERSITA' DEGLI STUDI di SIENA; Allegato C: PROTOCOLLO D'INTESA TRA LA REGIONE TOSCANA, IL PROVVEDITORATO REGIONALE DELL'AMMINISTRAZIONE PENITENZIARIA ED IL CENTRO GIUSTIZIA MINORILE DELLA TOSCANA ED UMBRIA PER L'APPLICAZIONE DEL PROTOCOLLO NAZIONALE, SANCITO IN CONFERENZA UNIFICATA, RELATIVO ALLA DEFINIZIONE DELLE FORME DI COLLABORAZIONE TRA L'ORDINAMENTO

Gli schemi di protocollo d'intesa B, C e D, riguardano principalmente la tutela della salute dei detenuti in carcere e l'attuazione dei Poli Universitari carcerari in collaborazione con le Università di Firenze, Pisa e Siena.

Il protocollo A invece, rende operativo il protocollo firmato il 27 gennaio 2010, definendo il rapporto tra Regione Toscana, Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria della Toscana e Centro di Giustizia Minorile di Toscana e Umbria.

Al paragrafo 3.f del protocollo, viene inquadrato il piano per le *Attività Culturali*, all'interno del quale il teatro viene considerato dalla Regione e dagli altri firmatari, una delle misure da potenziare maggiormente.

3.f Attività culturali: Le parti firmatarie affermano il comune impegno al potenziamento delle attività di socializzazione e di sensibilizzazione all'interno delle strutture penitenziarie attraverso progetti culturali con specifico riferimento alle arti sceniche (progetto Teatro in carcere) e audiovisive (progetto Fondazione Sistema Toscana), sia dal punto di vista artistico che tecnico-professionale, promuovendo attività volte a garantire, con il coinvolgimento del maggior numero possibile di Istituti penitenziari, una relazione organica tra i soggetti maggiormente qualificati del sistema dello spettacolo dal vivo e riprodotto e le istituzioni carcerarie, anche individuando modalità coordinate e cooperative. Per garantire tali obiettivi le parti firmatarie promuovono, all'interno delle strutture, iniziative culturali di tipo laboratoriale in cui si intrecciano più esperienze creative: laboratori teatrali, di scrittura, di musica, audiovisivi che possano sviluppare eventi di spettacolo anche fuori dal carcere e la loro opportuna documentazione e comunicazione. Queste attività, che permettono di attivare all'interno del carcere dei percorsi di riflessione per il detenuto, costituiscono per le istituzioni un'opportunità per costruire processi effettivi di relazione e scambio dal punto di vista progettuale, operativo e documentativo tra le esperienze di lavoro a livello regionale, nazionale ed internazionale. Si conferma la positiva e significativa esperienza in tutti gli Istituti penitenziari in cui sono stati attivati i laboratori teatrali nell'ambito del progetto "Teatro in carcere" finanziato dalla Regione Toscana, con particolare rilievo delle sedi di Volterra, San Gimignano e Arezzo. Le attività del Teatro in carcere sono state integrate dal recente progetto "Ritratti ristretti", anch'esso finanziato dalla Regione Toscana e da attuarsi in collaborazione con la Regione Emilia Romagna e con il Provveditorato regionale della stessa regione.⁹⁹

SANITARIO E L'ORDINAMENTO PENITENZIARIO; Allegato D: PROTOCOLLO D'INTESA TRA IL DIPARTIMENTO DELL'AMMINISTRAZIONE PENITENZIARIA LA REGIONE TOSCANA IL PRESIDENTE DEL TRIBUNALE DI SORVEGLIANZA L'OPERA DELLA DIVINA PROVVIDENZA MADONNINA DEL GRAPPA DI FIRENZE L'ISTITUTO DEGLI INNOCENTI DI FIRENZE.

⁹⁹ Delibera n. 67 del 25 gennaio 2010, Allegato A: *PROTOCOLLO OPERATIVO REGIONALE TRA REGIONE TOSCANA, PROVVEDITORATO REGIONALE AMMINISTRAZIONE PENITENZIARIA, CENTRO GIUSTIZIA MINORILE*, cit. pp. 7-8.

Con questo passaggio contenuto nel protocollo d'intesa del 2010, il progetto di iniziativa regionale *Teatro in Carcere*, così come la rete di compagnie che ne costituivano il coordinamento, vengono inserite in un ben più ampio contesto, che vede il Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria e il Centro di Giustizia Minorile promotori, insieme alla Regione, del potenziamento del teatro in carcere toscano, nell'ottica concreta di un suo riconoscimento istituzionale.

Per monitorare gli interventi posti in opera con i protocolli d'intesa stipulati nel 2010, con Delibera della Giunta Regionale n.664 del 5 luglio 2010, viene istituito l'*Osservatorio Regionale Interistituzionale Permanente Carcere* con la seguente composizione di rappresentanza:

[...] l'Osservatorio Regionale Interistituzionale Permanente Carcere è composto da: - Il Responsabile della Cabina di Regia Intersettoriale Carcere della Regione Toscana, o suo delegato, con funzione di Coordinatore Responsabile dell'Osservatorio Regionale Interistituzionale Permanente oggetto della presente Delibera, - Il Responsabile del Settore Assistenza Sanitaria della Regione Toscana, o suo delegato, - Il Responsabile del Settore Cittadinanza Sociale della Regione Toscana, o suo delegato, - Due rappresentanti nominati dal Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria, - Due rappresentanti nominati dal Centro di Giustizia Minorile di Toscana ed Umbria, - Un Rappresentante nominato dall'ANCI, - Un Rappresentante nominato dall'UPI, - Un Rappresentante nominato dall'UNCEM.¹⁰⁰

Per il 2010, il progetto viene approvato con la Delibera della Giunta Regionale n. 1032 del 6 dicembre 2010, che prevede un impegno finanziario di 300.902,80 Euro.

Come ogni anno la Delibera è corredata dall'Allegato A¹⁰¹, nella quale è predisposta una scheda dettagliata che riassume sia i risultati ottenuti, che le azioni da mettere in campo nell'anno corrente.

L'Allegato A del 2010, presenta le medesime linee d'azione indicate nelle schede di progetto redatte negli anni precedenti¹⁰².

¹⁰⁰ Delibera della Giunta Regionale n.664 del 5 luglio 2010, *ISTITUZIONE OSSERVATORIO REGIONALE INTERISTITUZIONALE PERMANENTE CARCERE*, p. 5.

¹⁰¹ Delibera della Giunta Regionale n. 1032 del 6 dicembre 2010. Allegato A. Direzione Generale COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura PIANO INTEGRATO DELLA CULTURA 2008-2010 (L.R. 27/06), Progetti di iniziativa regionale: "IL TEATRO IN CARCERE" Attuazione anno 2010.

¹⁰² Vedi p. 35.

Per quel che riguarda gli interventi attuativi è però rilevante che i due protocolli d'intesa stipulati dalla Regione, uno nel 2004 con le compagnie toscane di teatro in carcere e l'altro con il Provveditorato dell'Amministrazione Penitenziaria e il Centro di Giustizia Minorile nel 2010, siano considerati atti di rilevante importanza per l'inquadramento amministrativo e legislativo del progetto *Il Teatro in Carcere*.

La Regione Toscana, anche in attuazione del Protocollo Operativo Regionale tra la Regione Toscana, Provveditorato dell'Amministrazione Penitenziaria e Centro di Giustizia Minorile sottoscritto in data 27 gennaio 2010, sostiene attività culturali, con specifico riferimento alle arti sceniche (Teatro in carcere), finalizzate alla socializzazione della popolazione detenuta attraverso la conoscenza dei linguaggi teatrali e musicali e realizzate con il coinvolgimento del maggior numero degli Istituti penitenziari e dei soggetti qualificati del sistema dello spettacolo dal vivo, tra i quali anche i sottoscrittori, nel 2004, del protocollo d'intesa con l'amministrazione regionale volto a consolidare e coordinare gli interventi nelle realtà dei penitenziari e delle case circondariali. Si sostengono inoltre attività di sensibilizzazione delle comunità locali sulle problematiche legate alle pene detentive e alternative e al reinserimento sociale dei soggetti ad esse sottoposte, e attività di cooperazione e di scambio di esperienze, anche internazionale, che utilizzano l'arte e la cultura in ambito sociale e nei luoghi della detenzione in particolare.¹⁰³

Oltre a citare il protocollo del 27 gennaio 2010, il documento si riferisce ai soggetti sottoscrittori del protocollo del 2004.

Per la prima volta in un documento ufficiale, i soggetti che potranno fare domanda di contributo e quindi far parte della Rete toscana dovranno essere riconosciuti come soggetti «qualificati».

Questa specifica, sullo statuto professionale delle compagnie di teatro in carcere, subentra a partire dal 2010 in quanto, nel testo dell'Allegato A della Delibera 1032/2010, vengono inseriti dei requisiti precisi e vincolanti che le compagnie dovranno rispettare per poter richiedere i contributi regionali.

Per quel che riguarda i *Requisiti dei soggetti beneficiari*¹⁰⁴, oltre a non avere fini di lucro e ad avere sede operativa nella Regione Toscana, dal 2010 le compagnie devono anche dimostrare di avere una attività di minimo tre anni nel settore dello spettacolo e devono presentare un documento di autorizzazione prodotto dall'autorità carceraria nella quale intendono realizzare l'attività.

¹⁰³ Delibera della Giunta Regionale n. 1032 del 6 dicembre 2010. Allegato A, cit. p. 1.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

Per quel che riguarda invece i termini di *Valutazione e ammissione al contributo*¹⁰⁵, vengono inseriti i seguenti parametri: «1. delle caratteristiche del progetto – produzione teatrale, formazione, laboratori- finalizzato all’impiego dello spettacolo dal vivo come strumento di conoscenza e crescita dell’individuo e di socializzazione nelle realtà del carcere; 2. dei tempi di realizzazione dell’attività, del numero dei detenuti, degli educatori e degli operatori coinvolti; 3. della congruità finanziaria; 4. della comunicazione e promozione;»¹⁰⁶

Oltre a questi elementi, il documento di attuazione per l’anno 2010 non presenta sostanziali differenze da quelli prodotti negli anni precedenti.

Il 25 febbraio 2010 viene emanata la Legge Regionale n. 21¹⁰⁷, con la quale si riordina, in un testo di Legge unico, tutto il sistema della cultura e dello spettacolo delle Regione Toscana.

Le Legge 21/2010 rappresenta uno dei massimi risultati nell’ambito delle politiche culturali della Regione, in quanto ha il fine «di conferire organicità alla normativa regionale in materia di beni, attività e istituzioni culturali»¹⁰⁸ e di farlo in base al *Piano della Cultura*, lo strumento di programmazione di cui la Regione si era dotata nel 2008, per rafforzare il sistema della cultura e dello spettacolo toscano.

Il Regolamento di attuazione della legge regionale 25 febbraio 2010, n. 21 entrò in vigore il 6 giugno 2011 con Decreto del Presidente della Giunta Regionale, e con la Delibera n. 611 del 18 luglio 2011 venne approvato il progetto *Il Teatro in Carcere*, con un impegno di spesa di 314.000,00 Euro.

Per quel che riguarda la Delibera 611/2011 vi è un elemento che si discosta dalla normale articolazione del progetto.

In base alla Delibera della Giunta Regionale n. 172 del 21 marzo 2011¹⁰⁹, per la prima volta l’attività dell’Associazione Carte Blanche di Volterra viene finanziata anche con le risorse destinate al progetto *Le arti dello spettacolo e le nuove generazioni*, con la motivazione di «favorire l’innovazione dei linguaggi nelle

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 2.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Legge Regionale 25 febbraio 2010 n. 21, *Testo unico delle disposizioni in materia di beni, istituti e attività culturali*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 2.

¹⁰⁹ Delibera della Giunta Regionale n. 172 del 21 marzo 2011, *Piano Integrato della Cultura (L.R.27/2006). Attuazione annualità 2011 dei Progetti di Iniziativa Regionale di cui agli art. 7-8 L.R. 27/2006*.

discipline dello spettacolo con particolare riferimento al progetto dell'associazione Carte Blanche di Volterra».¹¹⁰

Relativamente all'Allegato A, per l'annualità 2011 non si riscontrano particolari elementi di differenziazione dai medesimi documenti prodotti negli anni precedenti.

¹¹⁰ Delibera n. 611 del 18 luglio 2011, *Piano Integrato della Cultura (PIC) disposizioni attuative per l'annualità 2011. Modifiche e integrazioni alla DGR 172/2011*, p. 3.

3. La scissione dell'Associazione Carte Blanche di Volterra dalle fila del Coordinamento del Teatro in Carcere toscano. (2012-2018)

Il 2012 si apre con l'approvazione del *Piano della Cultura 2012 - 2015*, definito con Proposta di Deliberazione al Consiglio Regionale n. 11 del 9 gennaio 2012¹¹¹ che, all'Allegato B, presenta il testo integrale del documento programmatico.

A questo importante atto, con la quale l'ente regionale delinea i passi cruciali della programmazione culturale per i successivi tre anni, segue un importante documento di monitoraggio¹¹², relativo al *Piano integrato della Cultura 2008 - 2010* e approvato con la Delibera della Giunta Regionale n. 30 del 7 maggio 2012¹¹³, documento con la quale la Regione trasmette lo stato di attuazione delle politiche culturali al 31 dicembre 2011.

Il documento, oltre ad avere la funzione di monitoraggio, riassume l'andamento del *Piano integrato della Cultura 2008 - 2010*, in visione dell'attuazione del nuovo piano per il triennio 2012 - 2015 redatto in base al *Programma Regionale di Sviluppo 2011-2015*.

Il documento citato si presenta come un resoconto dettagliato dei risultati ottenuti dall'attività pregressa, con un corredo di tabelle che illustrano la distribuzione finanziaria destinata dalla Regione al settore culturale per il triennio 2008-2010 e in cui viene specificato l'ammontare dei finanziamenti ricevuti da ogni provincia e città del territorio.

Il *Documento di monitoraggio del Piano Integrato della Cultura 2008-2010* è quindi una testimonianza indispensabile per comprendere l'evoluzione del progetto d'iniziativa regionale *Il Teatro in Carcere*, che viene confermato per il 2012 con Delibera della Giunta Regionale n. 542 del 18 giugno 2012¹¹⁴, nel quale si assume un impegno di spesa di 400.00,00 Euro.

¹¹¹ Proposta di Deliberazione al Consiglio Regionale n. 11 del 9 gennaio 2012, L.R. 21/2010. *Piano della Cultura 2012-2015. Approvazione.*

¹¹² Delibera della Giunta Regionale n. 30 del 7 maggio 2012, Allegato A, DIREZIONE GENERALE, COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura, Documento di monitoraggio del Piano Integrato della Cultura 2008-2010 (L.R. 27/2006) Stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31 dicembre 2011.

¹¹³ Delibera della Giunta Regionale n. 30 del 7 maggio 2012, L.R. n. 49/1999, art. 10 bis comma 3. Documento di monitoraggio del Piano integrato della cultura 2008-2010. Stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31.12.2011. Approvazione.

¹¹⁴ Delibera della Giunta Regionale n. 542 del 18 giugno 2012, Piano integrato della Cultura 2008-2010. Attuazione 2012. Progetti di iniziativa regionale "Teatro in carcere" e "Teatro sociale".

Nell'Allegato A¹¹⁵, a corredo della Delibera 542/2012, i parametri del progetto *Il Teatro in Carcere* sono in buona parte uguali a quelli riportati negli anni precedenti.

L'unico cambiamento sostanziale risulta nella parte dedicata alla *Valutazione e ammissione al contributo*, nella quale è riportato un elenco di parametri maggiormente preciso e dettagliato di quelli riportati nei documenti di monitoraggio degli anni precedenti e ai quali la commissione valutatrice dei progetti dovrà riferirsi, per l'erogazione dei contributi e l'ammissione di nuovi soggetti richiedenti.

Valutazione e ammissione al contributo: La valutazione dei progetti, l'ammissione al contributo e la determinazione del suo ammontare è effettuata dal settore regionale competente tenendo conto: 1. della mission del soggetto richiedente, ovvero delle caratteristiche soggettive del soggetto richiedente, e del carattere di continuità delle attività di teatro in carcere realizzate; 2. del rapporto consolidato del soggetto con l'Istituto penitenziario in cui è svolta l'attività; 3. delle attività di Teatro in Carcere realizzate nell'anno precedente quello per il quale è richiesto il contributo; 4. della qualità culturale, della coerenza e dell'efficacia del progetto medesimo con le finalità del Progetto di iniziativa regionale, specificate dalle relative linee di azione e definite, per i contenuti e le modalità di attuazione negli interventi per l'annualità 2012; 5. della struttura del progetto e delle attività previste: a) laboratori che utilizzano le arti dello spettacolo dal vivo come strumento di conoscenza e crescita dell'individuo e di socializzazione della popolazione detenuta; b) attività finalizzata ad offrire percorsi di formazione professionale e occasioni lavorative ai detenuti; c) azioni e attività (messa in scena, produzioni) con la partecipazione dei destinatari dei percorsi laboratoriali/formativi; d) azioni e attività collegate ai percorsi laboratoriali/formativi; e) convegni, incontri, rassegne, mostre, raccolta materiale documentario; f) collaborazioni con Università e scuole; g) iniziative e relazioni con la comunità di riferimento della struttura carceraria; h) collaborazioni/integrazioni rispetto ad altre iniziative locali, regionali, nazionali; i) documentazione e diffusione del progetto; l) ore complessive delle attività di laboratorio e/o di formazione, del numero dei detenuti, dei docenti, del personale artistico e tecnico, dei collaboratori organizzativi; 6. della fattibilità e congruità dal punto di vista economico ed organizzativo.¹¹⁶

Confrontando quindi l'Allegato A redatto nel 2011, con quello redatto nel 2012, si registra la volontà da parte del Dirigente Responsabile, Ilaria Fabbri, da un lato di voler arginare le richieste di finanziamento di nuovi soggetti e dall'altro, di

¹¹⁵ Delibera della Giunta Regionale n. 542 del 18 giugno 2012, Allegato A, *Direzione Generale COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura PIANO INTEGRATO DELLA CULTURA 2008-2010 (L.R. 27/06), Progetti di iniziativa regionale: "IL TEATRO IN CARCERE" "IL TEATRO SOCIALE", Attuazione anno 2012.*

¹¹⁶ Delibera della Giunta Regionale n. 542 del 18 giugno 2012, Allegato A, cit. p. 3.

voler stimolare le compagnie beneficiarie dei contributi per il teatro in carcere ad una maggiore e sempre più solida professionalizzazione e qualità delle loro iniziative.

Con la Decisione della Giunta Regionale n. 28 del 9 settembre 2013¹¹⁷, viene approvato il documento di monitoraggio annuale relativo al *Piano integrato della Cultura* al 31 dicembre 2012.

Nel documento è presente anche una relazione riguardante il progetto *Il Teatro in Carcere*, nel quale vengono riportate le cifre di finanziamento concesse ad ogni soggetto della Rete toscana che da quindici soggetti, si riduce a quattordici.

Le compagnie indicate nel documento vengono finanziate con le risorse dedicate alla prima Linea di azione: *“Sostegno alle attività di produzione teatrale di qualità nelle realtà carcerarie e per la valorizzazione del teatro come strumento di socializzazione della popolazione detenuta”* il quale, come abbiamo visto, prevedeva stringenti parametri di valutazione ai quali i soggetti richiedenti dovevano rispondere per ottenere il contributo.

Per la seconda Linea di azione: *“Promozione della conoscenza dell’esperienza di teatro in carcere in Toscana, fuori dal carcere, anche attraverso la realizzazione di specifiche pubblicazioni che ne illustrano l’attività”*, nel 2012 la Regione decide di sostenere la prima edizione della Rassegna Nazionale di Teatro in Carcere *Destini Incrociati*.

L’intervento della Regione Toscana, su istanza del Teatro popolare d’arte di Gianfranco Pedullà, «con l’adesione dei soggetti che costituiscono la rete toscana del teatro in carcere», e su progetto del Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, aveva l’obiettivo di creare un’occasione d’apertura e di scambio tra la Rete toscana e altre realtà di teatro in carcere operanti sul territorio nazionale

Questo stesso progetto del PIC 2008-2010 è destinato anche alla promozione della conoscenza dell’esperienza del teatro in carcere in Toscana, fuori dal carcere, anche attraverso la realizzazione di specifiche pubblicazioni che ne illustrano l’attività. In tal senso viene previsto il sostegno a iniziative di promozione della rete toscana del teatro in carcere attraverso attività volte al confronto, all’approfondimento e a favorire lo scambio di esperienze con altre realtà di livello nazionale ed internazionale. La Regione Toscana ha sostenuto nel 2012 con un contributo di euro 50.000,00 il progetto “Destini incrociati – Prima rassegna nazionale di teatro in carcere”

¹¹⁷ Decisione della Giunta Regionale n. 28 del 9 settembre 2013, *L.R. n.49/1999, art. 10 bis comma 3.* “Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2012 (*Piano integrato della cultura 2008-2010 in proroga-Piano della cultura 2012-2015*)”.

presentato dall'Associazione Culturale Mascarà – Teatro popolare d'arte, con l'adesione dei soggetti che costituiscono la rete toscana del teatro in carcere.¹¹⁸

Nel 2013 entra in vigore a tutti gli effetti il *Piano della Cultura 2012 - 2015* e in base alle sue linee programmatiche, con Delibera della Giunta Regionale n. 838 del 14 ottobre 2013¹¹⁹, viene approvata l'attuazione del Progetto Regionale n. 8, "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*" nel quale, da quell'anno, viene di fatto rientrare il progetto di interesse regionale sul teatro in carcere.

Con l'attuazione del Progetto Regionale n. 8, si registra un profondo cambiamento nel quadro dell'assetto di tutti i progetti d'iniziativa regionale legati al teatro del disagio, dato confermato nel testo dell'Allegato A¹²⁰, che risulta essere un documento molto meno dettagliato e indicativo di quelli prodotti negli anni precedenti.

Sotto il progetto regionale "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*", rientrano i progetti di iniziativa regionale *Il Teatro Sociale* e *Il Teatro in Carcere*, che vengono identificati con due differenti interventi ai quali se ne aggiunge un terzo, dedicato esclusivamente all'attività dell'Associazione Carte Blanche di Volterra e alla Compagnia della Fortezza.

Entrando nel dettaglio del documento, si comprende che gli interventi sostenuti dalla Regione Toscana per il 2013 sono di tre tipologie: la A, legata al mondo della disabilità fisica e psichica e al teatro partecipativo:

¹¹⁸ Decisione della Giunta Regionale n. 28 del 9 settembre 2013, Allegato A, *DIREZIONE GENERALE, COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura, Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2012 (Piano integrato della cultura 2008-2010 in proroga-Piano della cultura 2012-2015)*.

¹¹⁹ Delibera della Giunta Regionale n. 838 del 14 ottobre 2013, *Piano della Cultura 2012-2015. Modifica alla DGR 289/2013 per rimodulazione finanziaria progetto valorizzazione e promozione del patrimonio culturale e modifica intervento attuativo L.D.A. 5 progetto regionale biblioteche. Attuazione annualità 2013 Progetto regionale 8, L.D.A. "Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino"*.

¹²⁰ Delibera della Giunta Regionale n. 838 del 14 ottobre 2013, Allegato A, *Direzione Generale COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura, PIANO DELLA CULTURA 2012-2015 (L.R. 21/10), Attuazione anno 2013 Progetti regionali: "Valorizzazione e promozione del patrimonio culturale, materiale e immateriale, della Toscana" (L.d.A. Attuazione di un programma di salvaguardia e promozione del patrimonio culturale immateriale); "Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica" (L.d.A. Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino)*.

A. Interventi che promuovono la partecipazione e il protagonismo di soggetti con disagio fisico e psichico e percorsi di sensibilizzazione delle comunità locali e che si caratterizzano per la ricerca, l'innovazione dei linguaggi artistici e la proposta di nuove forme di spettacoli realizzati da soggetti qualificati del sistema dello spettacolo che hanno svolto nel territorio regionale attività continuativa di teatro sociale nel triennio 2010/2012 [...]¹²¹.

gli interventi B e C, che riguardano il settore del teatro in carcere toscano che a partire da quel momento, subisce un importante cambiamento strutturale.

Da un lato quindi l'intervento B, nel quale vengono elencati i soggetti della Rete del teatro in carcere toscano in riferimento all'attuazione del protocollo del 2010:

B. Interventi, con specifico riferimento alle arti sceniche - Teatro in carcere, finalizzate alla socializzazione della popolazione detenuta attraverso l'utilizzo dei linguaggi teatrali e musicali, realizzate negli Istituti Penitenziari da soggetti qualificati che hanno svolto nel territorio regionale attività continuativa di teatro in carcere nel triennio 2010/2012, da realizzarsi anche in attuazione del Protocollo Operativo Regionale tra la Regione Toscana, Provveditorato dell'Amministrazione Penitenziaria e Centro di Giustizia Minorile sottoscritto in data 27 gennaio 2010 [...]¹²².

dall'altro invece, l'attività dell'Associazione Carte Blanche e della Compagnia della Fortezza, alla quale si riferisce l'intervento C:

C. progetti di attività teatrali svolte, con carattere di continuità, all'interno del carcere, rendendo protagonisti i detenuti, ed all'esterno, con il coinvolgendo della comunità di riferimento, e che si qualificano per la ricerca e l'innovazione dei contenuti artistico – culturali e la rilevanza nazionale e internazionale realizzati nella Casa di reclusione di Volterra dalla Associazione Culturale Carte Blanche di Volterra [...]¹²³.

L'evidenza di una frattura all'interno del coordinamento non si esprime solo con la ripartizione degli interventi riportati nell'Allegato A della Delibera 838/2013, ma soprattutto nella distribuzione delle risorse destinate dalla Regione a tali misure.

Quindi a fronte di un finanziamento complessivo di 520.000,00 Euro si assiste, nel 2013, a tale ripartizione:

¹²¹ *Ivi*, p. 1.

¹²² *Ivi*, p. 2.

¹²³ *Ivi*, p. 3.

Le risorse finanziarie stanziare nel bilancio 2013 e destinate alla linea di azione “Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino”, sono stimate complessivamente in euro 520.000,00 così ripartite: euro 120.000,00 per gli interventi di cui alla lettera A del paragrafo 2; euro 200.000,00 per gli interventi di cui alla lettera B del paragrafo 2; euro 200.000,00 per gli interventi di cui alla lettera C del paragrafo 2. Ove si determinasse una eventuale economia per uno o più degli interventi sopra citati, la stessa sarà destinata agli altri interventi della linea di azione “Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino” in considerazione delle istanze di contributo pervenute.¹²⁴

Risulta quindi chiaro da tali dati, che l’azione decisionale da parte della Regione Toscana in merito al futuro del teatro in carcere toscano dal 2013, tende a una separazione netta delle attività dei soggetti appartenenti al Coordinamento della Toscana da quelle relative alle attività dell’Associazione Carte Blanche e della Compagnia della Fortezza di Volterra che da sola, riceve un budget pari a quello corrisposto a tutte le altre tredici realtà distribuite sul territorio.

È ovvio che tale scelta sia stata dettata da motivazioni di merito, in quanto è palese il fatto che l’Associazione Carte Blanche, con il suo lavoro all’interno della Casa di reclusione di Volterra, abbia nel tempo raggiunto risultati di tale levatura da dover essere tutelata in ambito regionale, risultati che, bisogna sottolineare, nessun’altra realtà operante nel teatro carcere toscano era riuscita a ottenere.

Ma allo stesso tempo è necessario evidenziare questo storico passaggio all’interno dell’esperienza del teatro carcere toscano in quanto, la fuoriuscita dell’Associazione Carte Blanche dal così detto Coordinamento toscano, rappresenterà anche l’inizio di un momento di stasi per quella che si era imposta, come la prima rete di soggetti operanti nel teatro carcere in Italia.

Tale situazione è confermata con la Delibera della Giunta Regionale n. 1085 del 9 dicembre 2013¹²⁵, nel quale si decreta una integrazione finanziaria nel quadro del Progetto Regionale n. 8, *"Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino"*.

¹²⁴ Ivi, p. 4.

¹²⁵ Delibera della Giunta Regionale n. 1085 del 9 dicembre 2013, *Integrazione finanziaria per l'annualità 2013 dei progetti relativi alle arti dello spettacolo tra tradizione e innovazione, alle Fondazioni regionali e alle attività di spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale contenuti nel Piano della Cultura 2012-2015*.

Con la Delibera 1085/2013, si approva un'integrazione di ulteriori 50.000,00 Euro «al fine di dare completa attuazione alla progettualità 2013 con particolare riferimento all'intervento previsto dall'associazione Carte Blanche»¹²⁶ e inserisce nell'Allegato B¹²⁷, parte integrante della Delibera, i dettagli progettuali alla base di tale scelta.

L'Allegato B, presenta già nella sua introduzione alcune differenze in base ai documenti precedenti. Per prima cosa, il Settore Competente del progetto risulta essere l'Area di Coordinamento Cultura riferita alla Direzione Generale del settore *Competitività del sistema regionale e sviluppo delle competenze* del quale, l'Assessore competente, risulta essere la Dott.ssa Cristina Scaletti e il Dirigente Responsabile il Dott. Gian Bruno Ravenni.

Nel documento, il Settore Spettacolo, che nell'Allegato A della Delibera 838/2013 risultava esserne quello di competenza, ora viene identificato sotto la dicitura «Altre strutture regionali coinvolte».

Dal testo dell'Allegato B, si comprende poi che queste ulteriori risorse finanziarie, sono impegnate esclusivamente per la sopra citata misura di intervento C, e quindi a favore dell'Associazione Carte Blanche.

Quindi, già nell'Allegato B della Delibera 1085/2013, vengono eliminate le linee d'intervento A e B, previste nella Delibera 838/2013, prevedendo una possibilità di supporto solo per i progetti presentati dall'Associazione Carte Blanche di Volterra.

Il 2014 si apre con l'approvazione dello schema di un ulteriore protocollo d'intesa, promosso dalla Regione Toscana in visione di una maggiore regolamentazione del settore penitenziario.

Lo schema di protocollo viene approvato con Delibera della Giunta Regionale n. 3 del 7 gennaio 2014¹²⁸ e prevede un accordo tra la Regione e il Ministero della Giustizia, l'Associazione Nazionale Comuni Italiani (A.N.C.I.) sezione Toscana, Unione Nazionale Comuni Comunità Enti Montani (U.N.C.E.M.) sezione Toscana,

¹²⁶ *Ivi*, p. 4.

¹²⁷ Delibera della Giunta Regionale n. 1085 del 9 dicembre 2013, Allegato B, *Direzione Generale COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura. PIANO DELLA CULTURA 2012-2015 (L.R. 21/2010), Attuazione anno 2013 Progetto regionale: "Sistema regionale per lo spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica"*.

¹²⁸ Delibera della Giunta Regionale n. 3 del 7 gennaio 2014, *Approvazione schema di Protocollo di intesa tra Regione Toscana, Ministero della Giustizia, ANCI Toscana, UNCEM Toscana, UPI Toscana, Tribunale di sorveglianza di Firenze, Tribunale per i minorenni di Firenze e Tribunale per i minorenni di Genova, finalizzato al coordinamento delle politiche regionali in ambito carcerario.*

Unione Province Italiane (U.P.I.) sezione Toscana, il Tribunale di sorveglianza di Firenze, il Tribunale per i minori di Firenze e il Tribunale per i minori di Genova.

Il protocollo d'intesa del 2014¹²⁹ si inserisce in un ampio disegno promosso dalla regione Toscana, nel quale il progetto riguardante le attività di teatro in carcere rappresenta solo un tassello, cominciato con il protocollo firmato il 27 gennaio 2010. Tali sono le premesse normative che introducono il testo del protocollo del 2014:

Premesso che il Ministero della Giustizia e la Regione Toscana, dando corpo alla comune volontà di collaborazione istituzionale, hanno sottoscritto in data 27 gennaio 2010, dopo un percorso elaborativo unitario ed interistituzionale coordinato dalla Cabina di Regia Regionale Carcere (Decisione di G.R. n. 57/08) e sancito con le Delibere di G.R. n.1153/09 e quella integrativa n. 67/10, cinque Protocolli (Intesa Politica, Operativo regionale, Polo Universitario, Salute in Carcere e Icam) destinati a creare una fruttuosa sinergia per realizzare in modo più compiuto le prescrizioni costituzionali in tema di esecuzione della pena e delle altre misure restrittive della libertà; che la legge regionale 26 luglio 2002, n. 32 (Testo unico della normativa della Regione Toscana in materia di educazione, istruzione, orientamento, formazione professionale e lavoro), così come modificata dalla Legge regione Toscana n. 3/2012 e il relativo Regolamento attuativo n. 11/R del 22 marzo 2012, hanno modificato in parte il quadro istituzionale e normativo di riferimento; che sono stati attivati nel frattempo nuovi ed importanti Protocolli anche nazionali, come per esempio quello tra Anci e Ministero della Giustizia sul tema degli inserimenti lavorativi, quello tra il Miur (Ministero Istruzione, Università e Ricerca) e il Ministero della Giustizia sull'istruzione, quello tra la Provincia di Firenze e il Ministero della Giustizia per soggetti svantaggiati, e altri di seguito citati, che sono da considerarsi come riferimento operativo e progettuale anche per il nostro livello territoriale regionale pur nel rispetto delle specificità locali; che in sede dei lavori dell'Osservatorio Regionale Interistituzionale Permanente Carcere (istituito con la Delibera di Giunta n. 644/10 e confermato, insieme alla Cabina di Regia per il Coordinamento delle politiche regionali in ambito carcerario, con la Delibera di Giunta n.1162/12) per il monitoraggio e la verifica di quanto sancito nei Protocolli in oggetto hanno dichiarato la propria intenzione partecipativa, oltre ovviamente al Ministero della Giustizia e alla Regione Toscana, anche l'Ance Toscana, l'Upi Toscana, l'Uncem Toscana, il Tribunale di Sorveglianza di Firenze e il Tribunale dei Minori di Firenze, in modo da confermare ed anzi implementare quella fruttuosa sinergia interistituzionale di cui sopra, in un clima di leale collaborazione e nel rispetto della sussidiarietà, già sperimentata in occasione dei Protocolli del 2010.¹³⁰

¹²⁹ La copia del Protocollo d'intesa alla quale ci si riferisce è quella autografa gentilmente fornita dalla Dott.ssa Laura Della Rosa, funzionario responsabile del progetto *Il Teatro in Carcere*. Si segnala la mancanza della data di stipula non presente sul documento in nostro possesso.

¹³⁰ Delibera della Giunta Regionale n. 3 del 7 gennaio 2014, Allegato A, *Schema di Protocollo di intesa*, cit. pp. 1-2.

Il protocollo d'intesa del 2014 punta a distribuire le iniziative riguardanti il contesto penitenziario su tutto il territorio regionale, attraverso l'istituzione, all'Art.4, dei *Poli Operativi Territoriali Istituzionali*, che dovevano assumere una funzione di rete sinergica tra la Regione, gli enti firmatari del protocollo d'intesa, gli Enti Locali e i soggetti del Terzo Settore.

Art.4. I POLI OPERATIVI INTERISTITUZIONALI: I Poli Operativi Territoriali Interistituzionali, che vedono la presenza degli Enti Locali e delle rispettive Associazioni, devono diventare il luogo di sintesi rispetto alle politiche carcerarie. In tal senso, i suddetti organismi devono garantire l'effettivo adempimento degli obblighi che la normativa pone in capo agli Enti Locali, sia in termini di programmazione, sia in termini di verifica e monitoraggio degli interventi e delle progettualità messe in campo, di concerto con gli altri soggetti firmatari del presente protocollo. Tale funzione, ovviamente più cogente e propulsiva rispetto ai territori sede di Carcere che vedono la programmazione diretta di specifici progetti ed interventi, deve tuttavia essere espletata anche rispetto a tutte le altre realtà territoriali ove, per effetto delle misure alternative alla detenzione, sono presenti soggetti in esecuzione esterna di pena e collocarsi, tenendo conto delle reciproche competenze, a livello delle Province, pur nel quadro istituzionale in via di definizione e dei Comuni, ivi compresi i piccoli Comuni montani. Corollario e strumento di tale funzione sono: la massima circolazione possibile di informazioni e buone prassi, un attento monitoraggio, che consenta di verificare l'effettiva realizzazione e lo stato di avanzamento dei singoli progetti e una costante relazione con gli altri soggetti firmatari del presente protocollo.¹³¹

Per quel che riguarda il paragrafo riguardante le *Attività Culturali*, il protocollo del 2014 riporta, al punto 3.b, il medesimo testo del protocollo del 2010¹³².

Nel 2014 vengono eliminati i riferimenti alle realtà di Volterra, San Gimignano e Arezzo come esperienze di particolare rilievo e nel testo del protocollo del 2014, viene fatto specifico riferimento ad un altro protocollo d'intesa, firmato il 18 settembre 2013 tra il Ministero della giustizia, il Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria, l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari e il Coordinamento Nazionale dei teatri in carcere.¹³³

¹³¹ *Ivi*, p. 4.

¹³² Vedi p. 49, nota 102.

¹³³ Delibera della Giunta Regionale n. 3 del 7 gennaio 2014, Allegato A, *Schema di Protocollo di intesa*, cit. pp. 7-8.

Questo dato è di rilevante importanza, in quanto ci fa comprendere le modalità con la quale, dal punto di vista dell'ente regionale toscano, il settore del teatro carcere si stesse evolvendo, soprattutto in conseguenza al nuovo assetto programmatico previsto nel *Piano delle Cultura 2012 - 2015*.

Il chiaro riferimento, nella Delibera 3/2014, al protocollo d'intesa tra il Ministero della Giustizia e il Coordinamento Nazionale dei teatri in carcere, associato al supporto dato due anni prima alla rassegna *Destini Incrociati*, esprime l'intento della Regione Toscana a voler riconoscere come partner il Coordinamento Nazionale e a voler approfondire i rapporti tra la Rete toscana e quella nazionale diretta da Vito Minoia.

Il 2014 è anche l'anno in cui la Regione Toscana s'impegna in una ridefinizione strutturale e operativa di uno dei più importanti e problematici Istituti Penitenziari della Toscana, la Casa Circondariale di Sollicciano.

Con la Delibera della Giunta Regionale n. 179 del 10 marzo 2014¹³⁴, si approva lo schema di protocollo d'intesa tra Regione Toscana, Provincia di Firenze, Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria, Società della Salute di Firenze, Comune di Firenze, Casa circondariale di Sollicciano e Casa circondariale Gozzini.

Il protocollo d'intesa, presenta a corredo l'Allegato 1, che ha l'obiettivo di tracciare un *Piano di strategie e interventi integrati a favore della popolazione detenuta accolta presso la Casa circondariale di Firenze Sollicciano e la Casa circondariale Mario Gozzini di Firenze*.

Nel quadro degli interventi presentati nell'Allegato 1, vengono riconosciute le attività teatrali svolte all'interno della Casa Circondariale di Firenze Sollicciano dall'Associazione Krill Teatro, dirette dalla regista Elisa Taddei, così come le attività musicali svolte dal musicista Massimo Altomare.

ATTIVITA' MUSICALE: Realizzata negli anni in collaborazione con l'ARCI, la suddetta attività ha trovato negli ultimi anni una modalità di realizzazione particolarmente efficace e coinvolgente per le detenute ed i detenuti che vi hanno partecipato. Il corso, tenuto da Massimo Altomare, ha realizzato, partendo dall'ascolto e dallo studio della musica leggera degli ultimi trent'anni legata

¹³⁴ Delibera della Giunta Regionale n. 179 del 10 marzo 2014, *Protocollo di intesa tra Regione Toscana, provincia di Firenze, Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria, Società della Salute di Firenze, Comune di Firenze, Casa circondariale di Sollicciano e Casa circondariale Gozzini. Approvazione schema.*

al costume ed al contesto sociale, una vera e propria produzione di testo e musica. Al termine dei corsi sono stati realizzati dei piccoli musicals realizzati dalle detenute e dai detenuti coinvolti. Si tratta di un'iniziativa di grande importanza che ha coinvolto negli ultimi anni la comunità esterna, in particolare le scuole medie superiori del territorio e che è in programmazione per il corrente anno grazie sia al contributo della Regione Toscana sul teatro in carcere che all'ARCI. Recentemente, a seguito di un concerto di musica classica (La fuga di Bach) tenutosi in occasione della Pasqua, il maestro Mario Ruffini a titolo volontario, ha iniziato la selezione di alcuni detenuti e detenute per organizzare un'attività di canto corale. CORSO DI TEATRO: A partire dal 2005 l'attività di teatro è organizzata stabilmente in Istituto grazie al finanziamento della Regione Toscana e della Fondazione Carlo Marchi che contribuiscono all'attività della Associazione Krill Teatro fondata da Elisa Taddei, regista che da alcuni anni gestisce in modo professionale ed efficace il laboratorio teatrale. Annualmente la Compagnia realizza tre spettacoli al termine del laboratorio teatrale (maggio-giugno) che coinvolgono come spettatori: i detenuti dell'Istituto, le scuole esterne della città, la comunità esterna e la cittadinanza in uno spettacolo serale. L'attività, di fondamentale importanza trattamentale, continuerà per il 2013 con le modalità già collaudate. SPETTACOLI TEATRALI, MUSICALI, PROIEZIONI DI FILM C/O LA SALA CINEMA TEATRO ED IL GIARDINO DEGLI INCONTRI: Tali attività sono state realizzate negli ultimi anni in collaborazione con l'ARCI (all'interno di specifico progetto finanziato dagli EE.LL.) con altre associazioni di volontariato su proposta di gruppi musicali o teatrali a titolo gratuito. Tali iniziative non hanno avuto soltanto un generico compito di intrattenimento ma hanno mirato a quella necessaria interazione tra il carcere e la società esterna cercando di rompere l'isolamento cui il carcere spesso è destinato.¹³⁵

Per quanto riguarda la Casa Circondariale Mario Gozzini adiacente al complesso di Firenze Sollicciano, il documento cita il laboratorio teatrale del Centro di Teatro Internazionale diretto dalla regista Olga Melnik:

LABORATORIO TEATRALE: Finanziato con il progetto regionale Teatro Carcere, attuato dal Centro di teatro Internazionale per una volta la settimana per due ore. Detenuti coinvolti: mediamente 8. Buona ricaduta sui destinatari, buona collaborazione con gli operatori. Ogni anno un saggio /spettacolo. LABORATORIO MUSICALE: L'operatore specializzato viene fornito, con una presenza di due ore settimanali, a periodi alterni (non tutto l'anno) dall'ARCI con il contributo del Comune di Firenze per sei/otto detenuti. Saggio finale. Alto gradimento dei destinatari, buona collaborazione con gli operatori.¹³⁶

¹³⁵ Delibera della Giunta Regionale n. 179 del 10 marzo 2014, *Allegato 1, Schema di Protocollo d'Intesa*, p. 10.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 14-15.

Quindi nel 2014, attraverso una serie di intese con altri enti statali e locali, la Regione Toscana aveva deliberato una serie di strumenti normativi atti a un riordino complessivo del settore penitenziario che come abbiamo visto, prevedeva interventi operativi in un'ottica di miglioramento di ogni settore della vita penitenziaria tra cui, tra le attività culturali, era previsto anche il teatro.

Allo stesso tempo, la documentazione prodotta dall'amministrazione regionale, evidenzia di fatto che a cavallo degli anni 2013 e 2014, con l'approvazione del *Piano della Cultura 2012-2015*, l'assetto della Rete del teatro carcere regionale subì un profondo mutamento.

Da un lato, i progetti di iniziativa regionale *Teatro Sociale* e *Il Teatro in Carcere*, vennero inglobati nel macro Progetto Regionale n.8, denominato "*Sistema dello spettacolo dal vivo: attività teatrali di musica danza e prosa*" che presentava il sotto progetto "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*", dall'altro abbiamo riscontrato come, all'interno di tale misura, il punto C, prevedeva una linea d'intervento dedicata all'attività dell'Associazione Carte Blanche di Volterra.

Da quel momento quindi, dal punto di vista amministrativo, l'Associazione Carte Blanche e la Compagnia della Fortezza vengono considerate dalla Giunta Regionale separatamente dalla compagine delle altre compagnie del Coordinamento toscano, cambiando così le fondamenta strutturali del progetto così come era stato concepito nel 1999, anno della sua istituzione.

Scelte quali una maggiore tutela, e un più solido sostegno alle attività dell'Associazione Carte Blanche, erano motivate e avvalorate dalla singolare parabola che aveva visto la Compagnia della Fortezza partire dalla Toscana, per imporsi nel panorama nazionale e internazionale del teatro.

Non bisogna dimenticare che la Compagnia della Fortezza e Armando Punzo, all'inizio della sua carriera, avevano ricevuto nel 1991 il primo Premio Speciale Ubu, per *O' juorno e' San Michele* di Elvio Porta e nel 1993, un secondo Premio Ubu, come migliore spettacolo dell'anno, per il *Marat-Sade* da Peter Weiss,.

Allo stesso tempo abbiamo avuto modo di constatare come, già nell'estratto del verbale del Consiglio Regionale datato 4 giugno del 1997¹³⁷, le attività dirette da Armando Punzo e da Gianfranco Pedullà fossero considerate dalla Regione Toscana

¹³⁷ Vedi p. 14.

delle esperienze pilota, alle quali l'istituzione si sarebbe potuta ispirare per definire, in maniera dettagliata, le linee d'indirizzo e l'assetto normativo di quella che a partire dal protocollo d'intesa del 2004, venne definita la rete del teatro in carcere toscano.

Quindi, in un'ottica di razionalizzazione delle risorse e di efficienza dell'azione politica, la scelta della Regione di voler predisporre una linea d'intervento dedicata esclusivamente all'esperienza dell'Associazione Carte Blanche di Volterra, risulta essere in linea sia con gli intenti programmatici dell'Ente regionale, che con il percorso evolutivo dell'esperienza artistica che il teatro carcere toscano aveva espresso fino a quel momento con i suoi spettacoli.

Ma dal 2015 la documentazione regionale diviene più lacunosa in quanto, anche se con la Delibera della Giunta regionale n. 714 del 6 luglio 2015¹³⁸ viene approvata la linea d'azione "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*", nell'Allegato A¹³⁹, a corredo della stessa, non si riscontrano voci relative al sostegno delle compagnie afferenti alla Rete toscana. Risulta solo il riferimento alla linea d'azione dedicata alle attività dell'Associazione Carte Blanche di Volterra con un contributo di 100.000,00 Euro.

Dalla Delibera 714/2015, il Progetto Regionale n. 8, per quel che riguarda la linea d'azione "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*", non presenta più la divisione in tre linee d'azione così come era riportata nella Delibera della Giunta Regionale n. 838 del 14 ottobre 2013¹⁴⁰, ma riduce il suo campo d'intervento al solo supporto dell'Associazione Carte Blanche di Volterra.

Un approfondimento relativo all'anno 2015 è riscontrabile nel documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31 dicembre

¹³⁸ Delibera della Giunta regionale n. 714 del 6 luglio 2015, *Attuazione del progetto regionale "Sistema regionale per lo spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica"*, Linea di azione: "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*".

¹³⁹ Delibera della Giunta regionale n. 714 del 6 luglio 2015, Allegato A, *PROGETTO REGIONALE "Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica"* – Annualità 2015.

¹⁴⁰ Vedi p. 55.

2015¹⁴¹, approvato con la Delibera della Giunta regionale n. 5 del 27 settembre 2016.¹⁴²

Come in tutti i documenti di monitoraggio annuali prodotti dalla Direzione Cultura della Giunta toscana, anche in questo caso si tratta di una dettagliata relazione, in cui vengono riportati i dati consuntivi dell'attività pertinente ai beni e le attività culturali e dello spettacolo.

Per quel che riguarda il settore del teatro in carcere, il documento di monitoraggio riporta i seguenti dati:

In merito al progetto n. 8 "Sistema dello spettacolo dal vivo: attività teatrali di musica danza e prosa" la Giunta regionale ha deliberato l'attuazione dei progetti sotto dettagliati per totali euro 3.352.000,00: [...] euro 196.000,00 per l'attuazione di 14 progetti di Teatro in carcere realizzati negli Istituti Penitenziari della Toscana, finalizzati alla socializzazione della popolazione detenuta attraverso l'utilizzo dei linguaggi teatrali e musicali (dei quali 100.000,00 dedicati all'attività dell'Associazione Carte Blanche nel carcere di Volterra); e per l'attuazione di 3 progetti di Teatro sociale.¹⁴³

Si comprende quindi, facendo riferimento alla distribuzione finanziaria concessa dalla Regione al settore del teatro in carcere come da un lato, il finanziamento complessivo si sia drasticamente ridotto, se rapportato ad esempio al contributo complessivo concesso nell'anno 2013 che ammontava a 520.000,00 Euro e dell'altro come, nel 2015, a fronte di un finanziamento complessivo di 196.000,00 Euro, 100.000,00 Euro fossero destinati all'attività dell'Associazione Carte Blanche mentre, i rimanenti 96.000,00 Euro, erano concessi per la copertura delle attività delle altre tredici compagnie che facevano ancora capo alla Rete toscana e per la copertura di ulteriori tre progetti, afferenti al settore del *Teatro Sociale*.

Sempre nel 2015, con la Delibera della Giunta Regionale n.537 del 13 aprile 2015¹⁴⁴, si assiste a un investimento promozionale da parte della Regione a favore

¹⁴¹ Delibera della Giunta regionale n. 5 del 27 settembre 2016, Allegato A, *DIREZIONE CULTURA E RICERCA. Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31.12.2015*.

¹⁴² Delibera della Giunta regionale n. 5 del 27 settembre 2016, *Legge Regionale n. 21/2010 (Testo unico delle disposizioni in materia di beni, istituti e attività culturali)*. Approvazione del Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2015.

¹⁴³ Delibera della Giunta regionale n. 5 del 27 settembre 2016, Allegato A, cit. p. 35.

¹⁴⁴ Delibera della Giunta Regionale n.537 del 13 aprile 2015, *Piano della cultura 2012-2015. Presa d'atto del Programma di attività 2015 di Fondazione Sistema Toscana e approvazione del progetto "Sistema cinema di qualità in Toscana" Linea di Azione "Sostegno alle attività di Fondazione Sistema Toscana per la diffusione del cinema di qualità"*.

delle iniziative di teatro in carcere. Questa volta però, si tratta di un'attività affidata alla Fondazione Sistema Toscana che nell'ambito del Progetto Regionale "*Sistema cinema di qualità in Toscana*", Linea di azione "*Sostegno alle attività di Fondazione Sistema Toscana per la diffusione del cinema di qualità*", presenta un intervento riguardante il teatro in carcere.

Teatro in carcere - Attività finalizzata alla video documentazione e valorizzazione delle forme di applicazione dell'arte al disagio, ai fini di promuovere il valore culturale e sociale degli interventi regionali nell'ambito del "teatro in carcere". Tutta la documentazione realizzata è disponibile sulla piattaforma in.toscana dove esiste un canale che rappresenta, a livello nazionale, il panorama più completo disponibile sulle attività di Teatro in Carcere.¹⁴⁵

L'iniziativa s'inserisce nell'ottica di quella che, nel *Piano integrato della cultura 2008-2010*, era identificata come la «Linea di azione: "Promozione della conoscenza dell'esperienza di teatro in carcere in Toscana, fuori dal carcere, anche attraverso la realizzazione di specifiche pubblicazioni che ne illustrano l'attività"»¹⁴⁶, che prevedeva risorse per la documentazione dei risultati ottenuti.

Contrariamente alle procedure messe in atto negli anni precedenti, in cui l'attività di promozione era demandata direttamente alle singole compagnie della Rete, ora la Giunta Regionale punta su un ente esterno come la Fondazione Sistema Toscana, a cui viene dato il compito di creare un portale in cui archiviare la documentazione video prodotta nell'ambito dei progetti regionali dedicati alle arti del disagio e al teatro in carcere, con un particolare riferimento al panorama nazionale.¹⁴⁷

Il progetto della Fondazione Sistema Toscana viene approvato anche per il 2016 con Delibera della Giunta Regionale n. 149 del 14 marzo 2016¹⁴⁸, ma nel *Programma di attività 2016*, al paragrafo 12, si comprende come per quell'anno, il

¹⁴⁵ Delibera della Giunta Regionale n.537 del 13 aprile 2015, Allegato 2, *Direzione Generale COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura, PIANO DELLA CULTURA 2012-2015 (L.R. 21/10), Attuazione anno 2015 Progetto regionale: "Sistema cinema di qualità in Toscana" Linea di azione "Sostegno alle attività di Fondazione Sistema Toscana per la diffusione del cinema di qualità"*, p. 5.

¹⁴⁶ Vedi pp. 34-35.

¹⁴⁷ Un riferimento a tale iniziativa è consultabile al link: <http://www.intoscana.it/it/articolo/teatro-in-carcere-tutti-i-video/>, consultato il giorno 10/08/2018.

¹⁴⁸ Delibera della Giunta Regionale n. 149 del 14 marzo 2016, *L.R. 21/2010. Presa d'atto del programma di attività 2016 di Fondazione Sistema Toscana e approvazione del progetto "Sistema cinema di qualità in Toscana" - LdA: Sostegno alle attività di F.S.T. e di quelle azioni del "Programma regionale per la promozione e lo sviluppo dell'amministrazione elettronica e della società della conoscenza nel sistema regionale 2012/2015" da sviluppare in collaborazione con F.S.T.*

progetto consideri la registrazione cinematografica degli spettacoli teatrali del Coordinamento toscano come un'attività secondaria, in rapporto all'obiettivo primario che sarà il *Cinema in carcere*.

Con la Delibera della Giunta Regionale n. 567 del 14 giugno 2016¹⁴⁹, dopo una lunga ed elaborata concertazione tra tutti i livelli istituzionali, venne approvato il *Piano Regionale di Sviluppo 2016 - 2020*, con il quale si conferisce un nuovo assetto ai Progetti regionali.

In tale contesto, nell'Allegato A¹⁵⁰ alla Delibera 567/2016, viene esposto il Progetto n. 5 “*Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali*”, che nel paragrafo dedicato agli *Obiettivi*, al punto 8 riporta:

8. Promuovere le finalità sociali dello spettacolo come strumento di relazione tra culture, di sostegno nelle aree del disagio fisico e mentale e di intervento negli istituti di pena per favorire il recupero ed il reinserimento sociale.¹⁵¹

Poche righe dopo, nel paragrafo *Tipologie d'intervento*, sempre al punto 8, si specifica l'articolazione del sotto intervento, *Finalità sociali dello spettacolo*:

8. Finalità sociali dello spettacolo - Azioni di promozione e sostegno alla diffusione di progetti di spettacolo volti a interagire con il disagio fisico e mentale e azioni di promozione e sostegno degli interventi di spettacolo negli Istituti di pena del Territorio Toscano.

Come avremo modo di vedere, il risultato di questa elaborata proposta progettuale da parte della Regione, e riguardante gli «interventi di spettacolo negli Istituti di pena del Territorio Toscano», si delinea solo a partire dal 2017.

Seguendo la documentazione prodotta nel 2016, si conferma il dato degli anni precedenti, e cioè un graduale processo di ridimensionamento del Coordinamento, con un conseguente corposo sostegno a supporto delle attività dell'Associazione Carte Bianche di Volterra.

¹⁴⁹ Delibera della Giunta Regionale n. 567 del 14 giugno 2016, *Programma Regionale di Sviluppo 2016-2020. Adozione*.

¹⁵⁰ Delibera della Giunta Regionale n. 567 del 14 giugno 2016, Allegato A, *Programma Regionale di Sviluppo 2016 - 2020 - Progetti regionali*.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 25.

Con la Delibera della Giunta Regionale n. 574 del 21 giugno 2016¹⁵², in base alla «modifica del Piano della Cultura, effettuata con delibera del Consiglio regionale n. 15 del 25 febbraio 2015, che ha introdotto l'intervento oggetto del presente atto, denominato "Sostegno di attività di spettacolo dal vivo che si qualificano per la ricerca e l'innovazione dei contenuti artistico culturali e la rilevanza nazionale ed internazionale realizzati nella Casa di reclusione di Volterra della Associazione Culturale Carte Blanche di Volterra"», vengono stanziati 70.000,00 Euro.

Nell'Allegato A, a corredo della Delibera 574/2016, l'intervento a favore dell'Associazione Carte Blanche rientra nel Progetto Regionale "*Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica*" con l'obiettivo specifico di "*Promuovere lo sviluppo del sistema regionale dello spettacolo dal vivo, mediante azioni e progetti finalizzati a garantire un'offerta culturale qualificata e diversificata e a potenziare la domanda di spettacolo*". Nel testo dell'Allegato A, tale obiettivo viene così argomentato:

Tale obiettivo specifico, volto ad alimentare la crescita e il dinamismo del sistema al fine di garantirne le opportunità e le potenzialità di sviluppo, attraverso il sostegno a progetti che promuovono il rinnovamento dell'offerta di spettacolo, il riequilibrio territoriale del consumo culturale, il ricambio generazionale, la creazione di nuovo pubblico, le finalità sociali dello spettacolo, è stato declinato nel Piano nella linea di azione "Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino" che, in particolare, prevede il "Sostegno di attività di spettacolo dal vivo che si qualificano per la ricerca e l'innovazione dei contenuti artistico culturali e la rilevanza nazionale ed internazionale realizzati nella Casa di reclusione di Volterra della Associazione Culturale Carte Blanche di Volterra" di cui il presente atto definisce i contenuti e le modalità degli interventi attuativi per l'annualità 2016.¹⁵³

Un riferimento allo stato dei lavori a cavallo tra il 2015 e il 2016, in cui si ravvisa la presenza dell'Associazione Carte Blanche e delle altre compagnie della Rete toscana, si trova nel *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016*, approvato

¹⁵² Delibera della Giunta Regionale n. 574 del 21 giugno 2016, *Progetto regionale n. 8 - interventi "Sostegno di attività di spettacolo dal vivo che si qualificano per la ricerca e l'innovazione dei contenuti artistico culturali e la rilevanza nazionale ed internazionale realizzati nella Casa di reclusione di Volterra della Associazione Culturale Carte Blanche di Volterra"*.

¹⁵³ Delibera della Giunta Regionale n. 574 del 21 giugno 2016, Allegato A, *PROGETTO REGIONALE "Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica" – Annualità 2016*, p. 1.

con Delibera della Giunta Regionale n. 33 dell'8 novembre 2016¹⁵⁴ e in cui nel *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016 L'attuazione dei Progetti regionali*, al punto 8, si legge:

Finalità sociali dello spettacolo. Promozione e sostegno progetti di spettacolo negli istituti penitenziari regionali e progetti volti a interagire con il disagio fisico-mentale: Il progetto individua gli interventi realizzati da Compagnie professionali negli ambiti della prosa, della danza e della musica, nei carceri del territorio toscano ed è realizzato in collaborazione con il Provveditorato regionale del Ministero della Giustizia. Inoltre sono individuati progetti che operano nell'ambito del disagio fisico e psichico di particolare significatività per le Comunità di riferimento. Nel 2015 le risorse destinate per il "Teatro in carcere" e il "Teatro sociale" sono state di 196 mila euro; per il 2016 sono stati finora destinati 70 mila euro.¹⁵⁵

La citazione riportata dal *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016*, conferma quanto visto in precedenza avvalorando il fatto che, a quell'altezza cronologica, il settore del teatro carcere in toscana stava vivendo un momento di stasi, di involuzione, riscontrabile da un lato, da una imprecisione nei termini usati nella redazione dei documenti¹⁵⁶ e dall'altro, da una diminuzione di fondi che la Regione stava predisponendo per la realizzazione di quella specifica misura.

Per quel che riguarda le risorse finanziarie concesse nel 2016 a favore dell'intervento 8, *Finalità sociali dello spettacolo*, nel testo del *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016*, approvato con Decisione della Giunta Regionale n. 2 del 22 maggio 2017¹⁵⁷, si riscontra una lacuna documentaria. Nel *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016*, così viene illustrato l'Intervento 8:

Finalità sociali dello spettacolo. Promozione e sostegno progetti di spettacolo negli istituti penitenziari regionali e progetti volti a interagire con il disagio fisico-mentale: Il progetto individua gli interventi realizzati da Compagnie professionali negli ambiti della prosa, della danza e della musica, nei carceri del territorio toscano ed è realizzato in collaborazione con il

¹⁵⁴ Delibera della Giunta Regionale n. 33 dell'8 novembre 2016, *Adozione della Nota di aggiornamento al DEFR 2017 ai fini della Concertazione*.

¹⁵⁵ Delibera della Giunta Regionale n. 33 dell'8 novembre 2016, Allegato A, *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016*, p. 29.

¹⁵⁶ Si noti come, se pur presenti nel *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016*, le diciture "Teatro in carcere" e "Teatro sociale", utilizzate per indicare i contenuti dell'intervento 8, *Promozione e sostegno progetti di spettacolo negli istituti penitenziari regionali e progetti volti a interagire con il disagio fisico-mentale*, non vengono più riportate nei documenti di Delibera di Giunta con cui, negli anni precedenti si procedeva all'approvazione dei singoli progetti d'iniziativa regionale.

¹⁵⁷ Decisione della Giunta Regionale n. 2 del 22 maggio 2017, *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016 (art. 22 comma 2 della L.R. 1/2015)*.

Provveditorato regionale del Ministero della Giustizia. Inoltre sono individuati progetti che operano nell'ambito del disagio fisico e psichico di particolare significatività per le Comunità di riferimento. Nel 2015 le risorse destinate per il “Teatro in carcere” e il “Teatro sociale” sono state di 196 mila euro; per il 2016 sono stati destinati complessivamente 570 mila euro.¹⁵⁸

Nella documentazione viene confermata la spesa di 196.000,00 Euro nel 2015, per quel che riguarda invece l’impegno di spesa di 570.000,00 Euro nel 2016, non vi è nessun documento amministrativo che ne attesti l’approvazione.

Per tracciare l’impegno di spesa dedicato dalla Regione al teatro in carcere, si sono consultati anche i documenti di variazione di bilancio a cavallo tra il 2015 e il 2016, senza riuscire però a trovare informazioni dettagliate.

Bisognerà attendere l’approvazione del *Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31.12.2016*, approvato con Decisione della Giunta Regionale n. 7 del 27 dicembre 2017¹⁵⁹, per riscontrare tracce documentarie relative all’utilizzo delle risorse finanziarie della Regione Toscana nel settore del teatro in carcere nel 2016.

Nell’Allegato A¹⁶⁰, alla Decisione 7/2017, in cui si illustrano i risultati raggiunti nell’ambito dei Progetti regionale per l’anno 2016, si specifica:

I contributi assegnati ai sensi dell’art. 39 L.R. 21/2010 comma 2), ammontano nel 2016 ad un intervento complessivo di euro 4.288.000,00 in riferimento ai seguenti Progetti regionali del Piano della cultura 2012-2015: Progetto regionale n. 8 “Sistema dello spettacolo dal vivo: attività teatrali di musica danza e prosa” e Progetto n. 9 “Le arti dello spettacolo tra tradizione e innovazione”. In riferimento al progetto regionale n. 8 “Sistema dello spettacolo dal vivo: attività teatrali di musica danza e prosa” la Giunta regionale ha deliberato l’attuazione di progetti per totali euro 3.495.000,00, come di seguito dettagliato: [...] euro 570.000,00 per l’attuazione di 12 progetti di Teatro in carcere realizzati negli Istituti Penitenziari della Toscana, finalizzati alla socializzazione della popolazione detenuta attraverso l’utilizzo dei linguaggi teatrali e musicali (dei quali 320.000,00 dedicati all’attività dell’Associazione Carte Blanche nel carcere di Volterra) e per l’attuazione di 3 progetti di Teatro sociale.¹⁶¹

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 28.

¹⁵⁹ Decisione della Giunta Regionale n. 7 del 27 dicembre 2017, *Approvazione del Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2016*.

¹⁶⁰ Decisione della Giunta Regionale n. 7 del 27 dicembre 2017, Allegato A, *Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2016*.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 16.

È dunque chiarita, in tale documento, la distribuzione finanziaria per l'anno 2016 che prevede quindi un investimento di 250.000,00 Euro per dodici progetti di teatro in carcere e tre progetti di teatro sociale.

Pochi giorno prima dell'approvazione del *Rapporto generale di monitoraggio strategico 2016*, con Decisione della Giunta Regionale n. 15 del 15 maggio 2017¹⁶², veniva approvato il documento di programmazione di economia e finanza per l'anno 2017¹⁶³ che, nel quadro del Progetto Regionale *Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli Istituti Culturali*, all'intervento 8, riporta come di consueto la sezione titolata *Finalità sociali dello spettacolo*.

È interessante notare come, in questo documento, sia riportata nuovamente la divisione della misura in tre sotto interventi, così come riscontrato a partire dalla Delibera della Giunta Regionale 838/2013¹⁶⁴.

Finalità sociali dello spettacolo - Sostegno a progetti di attività che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino, ai sensi dell'art. 39 comma 2: a) Teatro in carcere – progetti di attività che valorizzano lo spettacolo dal vivo come strumento di intervento negli Istituti di pena per favorire la socializzazione della popolazione detenuta, realizzati da soggetti qualificati che hanno svolto attività continuativa in tale ambito. b) Progetti di spettacolo dal vivo di teatro in carcere che si qualificano per la comprovata attività di ricerca e di innovazione dei contenuti artistico-culturali, per la rilevanza nazionale e internazionale, nonché per un'attività di produzione che coinvolga direttamente la popolazione detenuta. c) Teatro Sociale – progetti di attività che promuovono la partecipazione ed il protagonismo di soggetti con disagio fisico e psichico e che si caratterizzano per la ricerca, l'innovazione dei linguaggi artistici e la proposta di nuove forme di spettacoli, realizzati da soggetti che svolgono attività continuativa di teatro sociale.¹⁶⁵

Nel testo della citazione di cui sopra, il sotto intervento alla lettera b), identico nel testo all'intervento C presente nella Delibera della Giunta Regionale 838/2013, non riporta la prescrizione per la quale i progetti di spettacolo in carcere dovessero

¹⁶² Decisione della Giunta Regionale n. 15 del 15 maggio 2017, *Adozione ai fini della concertazione del Documento di economia e finanza regionale 2017 - Sezione programmatoria. Integrazione della Nota di aggiornamento (DCR 102/2016) ai sensi dell'art. 8 comma 5 bis l.r. 1/2015*.

¹⁶³ Decisione della Giunta Regionale n. 15 del 15 maggio 2017, Allegato 1, *Documento di economia e finanza regionale 2017, Sezione programmatoria, Integrazione della Nota di aggiornamento (DCR 102 del 21 dicembre 2016) ai sensi dell'art. 8 comma 5 bis l.r. 1/2015*.

¹⁶⁴ Vedi pp. 55-56.

¹⁶⁵ Decisione della Giunta Regionale n. 15 del 15 maggio 2017, Allegato 1, cit. p. 18.

essere «realizzati nella Casa di reclusione di Volterra dalla Associazione Culturale Carte Blanche di Volterra».¹⁶⁶

Si dovrà attendere il 2017 per registrare, secondo la documentazione prodotta dall'Ente regionale, una sistematizzazione del settore del teatro carcere toscano che da un lato, predispone un progetto specifico per la Rete legata al Coordinamento toscano e dall'altro, un progetto specifico atto al sostenere e valorizzare una esperienza unica come quella dell'Associazione Carte Blanche nel carcere di Volterra.

La Rete del teatro carcere toscano, dal 2017 viene fatta rientrare all'interno del Progetto regionale n.8 "*Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica*", approvato con Delibera della Giunta Regionale n. 550 del 29 maggio 2017¹⁶⁷.

Per questa misura, il Progetto regionale n. 8 prevede un contributo complessivo di 265.000,00 Euro, per progetti riguardanti il teatro in carcere e il teatro sociale, così come disposto nel testo della Delibera 550/2017:

Progetto regionale n. 8 "*Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica*" - linea d'azione "Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino" per un importo pari ad euro 265.000,00 con particolare riferimento al "Sostegno di attività culturali, con specifico riferimento alle arti sceniche, finalizzate alla socializzazione della popolazione detenuta attraverso la conoscenza dei linguaggi delle arti e realizzate con il coinvolgimento degli Istituti penitenziari e delle case circondariali" e al "Sostegno di attività culturali che utilizzano lo spettacolo dal vivo quale strumento di intervento per diffondere la cultura del benessere e favorire processi di integrazione, momenti di socializzazione e partecipazione attiva alla vita sociale di soggetti con disagio psichico e fisico"¹⁶⁸

Il testo della Delibera 550/2017, fornisce ulteriori informazioni in merito al teatro in carcere, dati questi con i quali è possibile comprendere la rinnovata volontà dell'Ente regionale di infondere ulteriore slancio a un settore considerato fino a quel momento fondamentale nell'ambito delle politiche culturali e sociali della Toscana.

¹⁶⁶ Delibera della Giunta Regionale n. 838 del 14 ottobre 2013, Allegato A, cit. p.3.

¹⁶⁷ Delibera della Giunta Regionale n. 550 del 29 maggio 2017, *Piano della cultura 2012-2015. Attuazione anno 2017 Progetto regionale n. 6 "Enti di rilevanza regionale", Progetto regionale n. 7 "Le fondazioni regionali", Progetto regionale n. 8 "Attività teatrali, di danza e di musica", Progetto regionale n. 9 "Le arti dello spettacolo tra tradizione e innovazione"*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 4.

Il primo dato è rapportabile al contesto territoriale nel quale le compagnie di teatro in carcere, finanziate con il Progetto regionale n. 8, si trovano a operare e al tipo di pubblico coinvolto con i loro spettacoli:

Tenuto conto che le attività di teatro in carcere, di teatro sociale e le attività volte alla promozione delle arti dello spettacolo tra tradizione e innovazione sono destinati ad un pubblico locale o al massimo interregionale.¹⁶⁹

Il secondo dato è un dato rapportabile al contesto di mercato e di distribuzione degli spettacoli prodotti dalla Rete regionale del teatro in carcere:

Considerato che il contributo regionale ai progetti di teatro in carcere, di teatro sociale e delle arti dello spettacolo tra tradizione e innovazione è destinato ad attività che per loro natura sono al di fuori delle dinamiche tipiche di mercato e sono finalizzate alla crescita di una cultura diffusa delle arti e dello spettacolo dal vivo, oltre che a favorire l'accesso alla cultura dei soggetti più deboli.¹⁷⁰

Queste linee d'indirizzo, con la quale la Regione Toscana approvava il Progetto regionale n. 8 "*Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica*" nella sua linea d'azione "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*", sono approfondite nel testo dell'Allegato A, a corredo della Delibera 550/2017, nel quale, per la prima volta dopo molti anni viene nuovamente citato tutto l'elenco delle compagnie facenti parti della Rete di teatro in carcere della Toscana.

Ci sembra utile riportare fedelmente l'elenco dei soggetti finanziati nel 2017, così come riportati nel testo dell'Allegato A, in quanto ci permette di monitorare la composizione della Rete toscana a quell'altezza cronologica.

La Regione Toscana sostiene gli interventi di seguito dettagliati di promozione delle finalità sociali dello spettacolo dal vivo come strumento di intervento negli Istituti di Pena per favorire la socializzazione della popolazione detenuta attraverso l'utilizzo dei linguaggi teatrali e musicali, realizzati da soggetti qualificati che hanno svolto nel territorio regionale attività continuativa nel settore dello spettacolo, anche in attuazione del Protocollo Operativo Regionale

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 6.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

tra la Regione Toscana, Provveditorato dell'Amministrazione Penitenziaria e Centro di Giustizia Minorile sottoscritto in gennaio 2014: laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale di Prato, realizzato dall'Associazione Culturale Teatro Metropolitano; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale di Massa Marittima, realizzato dall'Associazione Culturale Sobborghi onlus; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale di Siena realizzato dall'Associazione Culturale Sobborghi onlus; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale di Grosseto realizzato dall'Associazione Culturale Sobborghi onlus; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale di Pisa, realizzato dall'Associazione I Sacchi di sabbia; laboratorio teatrale rivolto ai reparti penali e giudiziari maschili della Casa Circondariale N.C.P. "Sollicciano" realizzato dall'Associazione Krill Teatro; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale "M. Gozzini" di Firenze realizzato dall'Associazione Centro di Teatro Internazionale; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa di Reclusione di Porto Azzurro realizzato dall'Associazione Dialogo; laboratorio di musica rivolto ai detenuti della Casa Circondariale "M. Gozzini" di Firenze realizzato da C.A.T. cooperativa sociale onlus; laboratorio teatrale rivolto ai reparti femminili della Casa Circondariale realizzato N.C.P. "Sollicciano" dall'Associazione Giallo Mare Minimal Teatro; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa di Reclusione di San Gimignano realizzato dall'Associazione Empatheatre; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale di Lucca realizzato dall'Associazione Empatheatre; laboratorio teatrale rivolto ai detenuti della Casa Circondariale di Livorno realizzato dall'Archi Solidarietà Livorno; laboratori teatrali rivolti ai minori detenuti nell'Istituto Penale Minorile di Pontremoli realizzato dall'Associazione ANSPI.¹⁷¹

Quindi, con la Delibera 550/2017, la Regione restituisce una chiara e precisa collocazione istituzionale, nell'ambito dei progetti regionali nel settore dello spettacolo dal vivo, a quelle compagnie operanti nel contesto degli Istituti penitenziari della Toscana e rapportate al protocollo d'intesa del 2014.

Come risulta evidente, scorrendo la lista delle compagnie di teatro in carcere finanziate nel quadro del Progetto n. 8, nella sua linea d'azione "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*", non è contemplato il nome dell'Associazione Carte Blanche di Volterra.

Questa lacuna è colmata dalla Delibera della Giunta Regionale n. 1007 del 25 settembre 2017¹⁷², con la quale la Regione procedeva all'approvazione del Progetto

¹⁷¹ Delibera della Giunta Regionale n. 550 del 29 maggio 2017, Allegato A, *PROGETTO REGIONALE N. 8 "Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica"* – Annualità 2017, pp. 4-5.

¹⁷² Delibera della Giunta Regionale n. 1007 del 25 settembre 2017, *PRS 2016-2020. Attuazione Progetto regionale n. 4 "Grandi Attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali"*,

regionale n. 4 *"Grandi Attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali"* nel quale, la linea di intervento n. 8 *"Finalità sociali dello spettacolo"*, prevedeva uno specifico intervento per il « progetto di spettacolo dal vivo di teatro in carcere che si qualifica per la comprovata attività di ricerca e di innovazione dei contenuti artistico-culturali, per la rilevanza nazionale e internazionale, nonché per un'attività di produzione che coinvolga direttamente la popolazione detenuta, presentato dall'Associazione Carte Blanche». ¹⁷³

La linea d'intervento n. 8 viene approfondita nell'Allegato A, posto come sempre a corredo dell'atto di Delibera, in questo caso la 1007/2017, nel quale è possibile ravvisare con chiarezza l'intenzione politica di voler creare una misura specifica a tutela e sostegno del lavoro dell'Associazione Carte Blanche di Volterra a cui affida per il 2017 un contributo di 220.000,00 Euro.

Come prima cosa si comprende che l'intervento n.8 *"Finalità sociali dello spettacolo"*, concepito già nel testo del *Piano Regionale di Sviluppo 2016 - 2020*¹⁷⁴ si poneva l'obiettivo di creare un «laboratorio permanente» all'interno del carcere di Volterra, ponendo l'Associazione Carte Blanche come una realtà teatrale toscana che, grazie al suo lavoro con la Compagnia della Fortezza, ha acquisito una dimensione internazionale di alto prestigio¹⁷⁵.

Nell'annualità 2017, in coerenza con gli indirizzi e gli obiettivi stabiliti dal PRS 2016-2020 e delle linee di intervento individuate dal DEFR 2017 la Giunta regionale sostiene il progetto d'attività di studio, formazione e promozione teatrale e culturale che si svolge all'interno dell'Istituto di pena di Volterra presentato dall'Associazione Carte Blanche. Il progetto prevede la realizzazione di un laboratorio permanente all'interno del carcere di Volterra, aperture interne ed esterne al carcere, incontri formativi, workshop, stage e tirocini per detenuti. Tale progetto, agli atti dell'ufficio competente, a seguito di istruttoria, è risultato coerente con quanto previsto dal comma 2, lettere e bis) dell'art 39, l.r. 21/2010. Il contributo viene assegnato, inoltre, in riferimento ai seguenti criteri, conformemente alla modalità attuativa di cui al PRS 2016-2020-

in riferimento agli interventi di dettaglio afferenti alle linee di intervento n. 7 *"Spettacolo dal vivo e riprodotto"* e n. 8 *"Finalità sociali dello spettacolo"*.

¹⁷³ Ivi, p. 3.

¹⁷⁴ Vedi p. 65.

¹⁷⁵ Per meglio comprendere il cambio di status che l'Associazione Carte Blanche aveva ottenuto rientrando nel Progetto regionale n. 4 *"Grandi Attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali"* nella linea d'intervento n.8 *"Finalità sociali dello spettacolo"*, si deve anche prendere in considerazione, sempre nell'Allegato A della Delibera 1007/2017, l'elenco di quelle realtà inserite nella prima linea d'intervento n.7 *"Spettacolo dal vivo e riprodotto"*, nel quale compaiono in seguenti soggetti: Fondazione Teatro Metastasio di Prato, Associazione Teatrale Pistoiese, Compagnia Virgilio Sieni, Centro di ricerca, produzione, didattica musicale Tempo Reale, Associazione Pupi e Fresedde – Teatro di Rifredi, Fondazione Fabbrica Europa per le arti contemporanee.

Area 2- Politiche per la cultura e i beni culturali – punto d): - coerenza in ordine al perseguimento dell'obiettivo generale n. 8 del PR 4 "Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali"; - utilità, importanza e rilevanza culturale e sociale dell'attività svolta; - rilevanza territoriale dell'attività; - collaborazioni con enti e istituzioni a livello e internazionale.

Quindi, a partire dall'adozione del *Piano Regionale di Sviluppo 2016 - 2020*, si è arrivati, nel 2017, all'istituzione di due progetti riguardanti il teatro in carcere che, seppur distinti tra loro, si potrebbero considerare complementari.

Il primo, relativo al Progetto regionale n. 8 "*Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica*", approvato con Delibera 550/2017, prevede nel sotto intervento "*Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino*", la misura dedicata alle quattordici compagnie della Rete del teatro carcere toscano.

Il secondo, relativo al Progetto regionale n. 4 "*Grandi Attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali*", approvato con Delibera 1007/2017, prevede con l'intervento n. 8 "*Finalità sociali dello spettacolo*", un sostegno esclusivo alle attività dell'Associazione Carte Blanche di Volterra.

Con questi atti amministrativi dunque, la Regione Toscana sancisce la ripartizione istituzionale di quelle due linee di indirizzo che negli anni, erano venute a crearsi nell'ambito del teatro in carcere in Toscana.

Analizzando i dati sopra riportati, appare in tutta la sua chiarezza una valutazione di ordine quantitativo e qualitativo, che pone l'iniziativa regionale a decretare una netta distinzione tra le due aree di intervento del teatro carcere toscano.

Come avremo modo di vedere nel prossimo capitolo, nel quale si tratterà storiograficamente l'esperienza del teatro carcere toscano, la scelta della Regione di annoverare dal 2016 il lavoro di Armando Punzo e della Compagnia della Fortezza nell'ambito dei «grandi attrattori culturali», risulta essere totalmente in linea con i risultati di grande prestigio, ottenuti negli anni dall'Associazione Carte Blanche in ambito nazionale e internazionale.

Questa scelta è altresì coerente con quelli che abbiamo visto essere gli obiettivi del maggiore Ente Pubblico del territorio che, nella sua *mission* istituzionale, ha assunto su di sé l'onere di distinguere le varie esperienze in base a dei parametri

oggettivi, tutelando quelle maggiormente virtuose, in modo da supportarle con l'oculatezza e la responsabilità di chi amministra le risorse dei contribuenti.

Allo stesso modo, anche se in maniera molto eterogenea, anche il lavoro svolto nelle carceri dalle altre quattordici compagnie teatrali inserite nella Rete toscana si è sempre qualificato per un altissimo livello progettuale e per questo, anch'esso viene riconosciuto dalla Regione soprattutto in merito all'impatto raggiunto sui territori locali d'appartenenza.

L'analisi della documentazione prodotta dalla Regione Toscana, in relazione al supporto dato dalla stessa al fenomeno del teatro in carcere, ci ha permesso di evidenziare da un lato, i tratti di un'esperienza artistica e poetica unica, che grazie al consolidamento delle istituzioni ha potuto affermarsi a tal punto da divenire un modello per altre esperienze nazionali e internazionali.

Allo stesso tempo abbiamo ripercorso la storia di un grande progetto culturale, ideato, promosso e sviluppato, a partire dal 1998, dalle diverse Giunte regionali che negli anni hanno avuto il coraggio di credere nel teatro in carcere come a una grande esperienza politica, amministrativa e civile del territorio.

Come abbiamo visto, l'evolversi del teatro carcere in Toscana prende le fila da due esperienze pilota, quella di Armando Punzo a Volterra e quella di Gianfranco Pedulla ad Arezzo.

Nel 1999 il progetto *TEATRO E CARCERE. Strumento di educazione alla salute* viene inserito tra i *Progetti di Interesse Regionale* finanziati direttamente dalla Regione Toscana.

Nel 2004, con la stipula del protocollo d'intesa tra la Regione Toscana e le compagnie teatrali, si dà vita alla prima Rete di teatro in carcere toscano, che si esprime attraverso un Coordinamento regionale di realtà che, oltre ad operare nei rispettivi Istituti Penitenziari, sviluppavano un'attività comune e condivisa.

Nel 2010, la Regione Toscana firma un protocollo d'intesa con il Provveditorato dell'Amministrazione Penitenziaria e il Centro di Giustizia Minorile anche in materia di attività culturali e teatrali.

Nel 2012, la Regione Toscana sostiene la prima Rassegna Nazionale di Teatro in Carcere *Destini Incrociati*, progetto presentato dal Teatro popolare d'arte di Gianfranco Pedullà e il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere diretto da Vito Minoia.

Nel 2013, con la Delibera 838/2013¹⁷⁶, la Regione revisiona il Progetto regionale, inserendo nel testo una differenziazione tra il «Teatro in carcere, finalizzato alla socializzazione della popolazione detenuta» e l'attività dell'Associazione Carte Blanche di Volterra.

Con l'adozione del *Piano Regionale di Sviluppo 2016 - 2020*, si conferisce un nuovo assetto ai progetti regionali, compreso quello sul teatro in carcere¹⁷⁷.

Con la Delibera della Giunta Regionale n. 134 del 19 febbraio 2018¹⁷⁸, l'ultimo documento prodotto dalla regione, si rende definitivo il percorso di attuazione del Progetto Regionale "*Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali*" che, nell'Allegato A, assesta ad oggi il quadro progettuale del teatro carcere toscano dandogli il seguente ordine:

3. Sostegno ad iniziative ex art. 39 comma 2 lettera e bis) della L.R. 21/2010 volte alla valorizzazione del teatro e delle arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino di cui alle seguenti tipologie:

3.1) Teatro in Carcere – progetti di attività che valorizzano lo spettacolo dal vivo come strumento di intervento negli istituti di pena per favorire la socializzazione della popolazione detenuta, realizzati da soggetti qualificati che hanno svolto attività continuativa in tale ambito. Criteri specifici: - tipologie di azioni previste per il coinvolgimento della popolazione detenuta - possesso dell'autorizzazione all'attività da parte dell'istituto di pena - risultati attesi;

3.2) Progetti di spettacolo dal vivo di Teatro in Carcere che si qualificano per la comprovata attività di ricerca e di innovazione dei contenuti artistico-culturali, per la rilevanza nazionale ed internazionale, nonché per un'attività di produzione che coinvolga direttamente la popolazione detenuta. Criteri specifici: - rilevanza nazionale ed internazionale del progetto - tipologie di azioni previste per il coinvolgimento della popolazione detenuta - risultati attesi;

3.3) Teatro sociale – Progetti di attività che promuovono la partecipazione ed il protagonismo di soggetti con disagio fisico e psichico e che si caratterizzano per la ricerca, innovazione dei linguaggi artistici e la proposta di nuove forme di spettacoli, realizzati da soggetti che svolgono attività continuativa di Teatro sociale.

Criteri specifici: - qualità ricerca e innovazione dei contenuti artistici e culturali del progetto - tipologie di azioni previste per il coinvolgimento di soggetti con disagio fisico e psichico.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vedi p. 55.

¹⁷⁷ Vedi p. 65.

¹⁷⁸ Delibera della Giunta Regionale n. 134 del 19 febbraio 2018, *PRS 2016-2020. PR 4 Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali. Criteri e modalità per la concessione di sovvenzioni, contributi, sussidi, ausili finanziari e vantaggi economici di qualunque genere a persone ed enti pubblici e privati.*

¹⁷⁹ Delibera della Giunta Regionale n. 134 del 19 febbraio 2018, Allegato A, *PRS 2016-2020. PR 4 "Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali". Criteri e*

modalità per la concessione di sovvenzioni, contributi, sussidi, ausili finanziari e vantaggi economici di qualunque genere a persone ed enti pubblici e privati, p. 9.

Capitolo quarto

Per una storia del Teatro Carcere in Toscana

1. *L'affermazione del Teatro recluso. (1989 - 1992)*

Il 2018 è stato l'anno in cui si è celebrato l'anniversario dei trent'anni d'attività della Compagnia della Fortezza.

Per questo importante traguardo raggiunto dall'Associazione Carte Blanche, il cui contributo come molti sanno ha permesso al teatro in carcere di divenire una forma spettacolare riconosciuta a livello internazionale, Armando Punzo, regista e direttore artistico della compagnia, ha deciso di riproporre l'installazione *Luoghi Comuni*¹ che, realizzata per la prima volta nel 1988 con il contributo del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, si inseriva all'interno del programma di una rassegna intitolata *Passaggio*, che prevedeva una serie di interventi *sit-specific* da realizzarsi in alcune città della Toscana e durante il Festival di Santarcangelo, diretto in quegli anni da Roberto Bacci.

L'evento era ideato da Armando Punzo che, ancor prima di affermarsi come regista teatrale, oltre ad essere un attore, stava portando avanti una ricerca legata alle arti plastiche e visive.

L'installazione *Luoghi Comuni* era composta da più fasi tra cui, la più importante, era l'allestimento in alcuni 'luoghi comuni' delle città, come appunto esplicitato nel titolo, di manichini dalla forma umana, vestiti tutti allo stesso modo con un lungo impermeabile nero e posizionati, con posture semplici e quotidiane, nei luoghi più impensabili delle città che l'ospitava.

Per meglio comprendere la ricezione che di quell'evento si ebbe nel 1988, riportiamo un breve articolo nel 1989 apparso sulla rivista *Proscenio Notizie*, nel quale il semiologo Ugo Volli descrisse l'installazione di Armando Punzo:

Un popolo immobile, nero, incapace di azione, senza storia, senza memoria. Un popolo di oggetti: insignificanti se non per un particolare decisivo: ci assomigliano. Sono manichini, simulacri d'uomo, statue portatili. Più vicini alla realtà, meno "metafisici" dei loro lontani parenti di De Chirico: vestiti, in postura quotidiana, confondibili da uno sguardo distratto con una

¹ *Luoghi Comuni Reloaded*, installazione urbana ispirata alla prima realizzazione di *Luoghi Comuni* nel 1988, concept Armando Punzo riallestimento a cura di Alessandro Marzetti, 16 – 29 luglio 2018 – Piazza San Giovanni – Volterra.

persona “vera”. Li tradisce nelle installazioni di Armando Punzo, la molteplicità: uno non si noterebbe, forse, ma un centinaio fanno popolo. Non rappresentano più nessuna persona specifica, non assomigliano a nessuno se non agli attori che sono vestiti e agiscono in modo da assomigliare loro. Rispecchiano però la nostra identità collettiva, il nostro essere folla. Per questo Punzo li sistema in “luoghi comuni”, una piazza di Santarcangelo, una stazione ferroviaria qualunque come quella di Pontedera. Il loro effetto è complesso e eversivo. Simulando la realtà, la indeboliscono, assomigliando alla folla, la rendono per un attimo meno sicura di sé. “Gli specchi e il sesso sono abominevoli perché moltiplicano gli uomini”, diceva un certo eretico musulmano citato da Borges nella sua *Storia universale dell’infamia*. Questa è stata la ragione per cui il teatro è stato a lungo perseguitato dalle religioni. E quella per cui l’anomalo arredo urbano e le “piccole azioni” di Armando Punzo toccano un punto vivo nella nostra coscienza.²

L’estratto risulta interessante in quanto, pur essendo *Luoghi Comuni* precedente al debutto del primo spettacolo teatrale realizzato da Punzo nella Casa di reclusione di Volterra, si riscontrano nelle parole di Volli alcuni elementi di poetica che, negli anni successivi, caratterizzeranno in maniera sempre più definita l’utopia teatrale promossa dal regista napoletano.

Non è un caso quindi se per l’anniversario dei trent’anni d’attività, Punzo abbia voluto riproporre questi manichini in quanto, come si evince dalle parole di Ugo Volli, questi «oggetti» inseriti in luoghi ordinari della città si affrancano da ogni pretesa metafisica, risultando «più vicini alla realtà», quasi «confondibili da uno sguardo distratto con una persona “vera”».

Volli sottolinea come le sculture di Punzo, poste nel vivo del tessuto sociale delle città, creino una intensa commistione tra *arte* e *vita*, che abbiamo visto essere una tradizione poetica alle origini del teatro sociale e partecipativo così come oggi lo conosciamo.

Attraverso la simulazione e la trasfigurazione della realtà, nella sua semplicità l’installazione presentata nel 1988 da Carte Blanche assunse un tale carattere «eversivo» da indebolire dall’interno le sicurezze di una comunità, che trovandosi davanti a una interferenza artistica capace di destabilizzare e interrompere il flusso quotidiano della

² Ugo Volli, *Carte Blanche - Luoghi comuni*, in «Proscenio - Notizie», n.1 (1989). La nota rientra nella sezione *NewsLetter* della rivista, quindi più che una recensione, il testo rappresenta un comunicato promozionale. A margine del testo vi sono due indicazioni aggiuntive. La prima: «Luoghi comuni è un’azione teatrale che si sviluppa nell’arco di una settimana. Il progetto può essere preceduto da un Laboratorio teatrale per giovani attori che, al termine, prenderanno parte all’azione.», la seconda: «Il prossimo allestimento di *Luoghi comuni* è previsto in Piazza Santa Maria Novella a Firenze».

vita che si ripete, come il pendolarismo appunto, comincia a vacillare, mettendo in discussione le proprie certezze³.

Questo processo «eversivo» che punta ad indebolire dall'interno un sistema, urbano per quel che riguarda *Luoghi Comuni* nel 1988 e carcerario negli anni successivi, sarà alla base del teatro di Armando Punzo e della Compagnia della Fortezza.

Ed è proprio nelle parole dello stesso Punzo durante la presentazione pubblica dell'installazione, riproposta il 25 luglio 2018 con il titolo di *Luoghi Comuni Reloaded*, che si rintracciano i fili conduttori che dal 1988 ad oggi hanno unito l'eccezionale percorso di una delle compagnie di attori-detenuiti più importanti e conosciute al mondo.

Per me è strano rivedere *Luoghi Comuni* dopo quasi trent'anni. All'origine Alessandro Marzetti, scenografo della Compagnia della Fortezza e scultore straordinario, era uno studente dell'Istituto d'Arte con cui ideai e costruii l'opera. L'installazione era composta da 100 manichini con i volti bianchi e i cappotti neri. Era il 1988, eravamo a Volterra ed era uno dei miei primi progetti. A Volterra ci arrivai con il gruppo internazionale L'Avventura, una delle esperienze più straordinarie che hanno abitato la città. Il gruppo veniva dalle pratiche parateatrali sperimentate da Jerzy Grotowski ed è stato l'origine del mio stare qui. Lavoravamo all'ospedale psichiatrico, nell'ultima casa in fondo alla strada. Lavoravamo e vivevamo lì. Eravamo un gruppo completamente avulso, completamente estraneo per i volterrani. Eravamo tutti stranieri, mi ricordo che il postino ci portava la posta ed entrava in questa casa. Ci trovava tutti coinvolti in una serie azioni incentrate sulla percezione, mutate dal lavoro di Grotowski. Nessuno lo salutava perché osservavamo la regola del silenzio. Mi immagino che tipo di discorsi potevano nascere intorno a questo gruppo di matti giù al manicomio! *Luoghi Comuni* nasceva da una riflessione sull'idea di solitudine. Mi piaceva la posizione di questi manichini, questa postura un po' malinconica, da pensatore. Poi a Volterra cominciò il massacro dei manichini: li abbiamo

³ A tale dimensione eversiva e destabilizzante dell'installazione *Luoghi Comuni*, nei confronti delle comunità locali in cui veniva realizzata, si riferisce un articolo apparso su «La Nazione» il 24 settembre 1988, (riferimento del giornalista R. P.), nel quale, con un tono decisamente più divulgativo e colorato, si riporta l'esperienza di una anziana signora, che per la prima volta vede i manichini alla stazione di Pontedera: « Il Centro [per la sperimentazione e la ricerca teatrale], ormai a Pontedera da venti anni, non aveva mai fatto parlare di sé la gente comune come con questo spettacolo statico e muto (opera volterrana di carte bianche). Nelle ore di punta del pendolarismo, pochissimi riescono a far finta di nulla. «Chi ce li ha messi?», «Cosa vuol dire?». Le domande si sovrappongono. E nella disinformazione che appare quasi totale, si sentono le ipotesi più fantasiose: «Girano un film», «È la Piaggio, per uno spot pubblicitario», «Ci deve essere una fabbrica qui vicino che li spedisce», «E' una pubblicità di impermeabili, però son brutti e vedrai che non li vendono» [...] Una anziana donna di paese, ieri mattina presto, quando in piazza non c'era quasi nessuno, cercava affannata la corriera per Peccioli [...] ha provato a chiedere a quello che le sembrava un signore alto e distinto, che la povera donna vedeva di spalle. Senza risposta ha cercato di attirare l'attenzione con un educato colpetto sul braccio. Invano, si capisce. La donna è rimasta malissimo. E ha dovuto mettersi seduta per riprendersi.»

trovati giù dalle mura medievali della città, li abbiamo trovati distrutti, ma vedere questo tipo di reazione da parte delle persone è stato interessante: una parte della cittadinanza ha rifiutato il lavoro. È successo anche al festival di Santarcangelo di Romagna: Su 100 manichini se ne sono salvati solo 45. Ma è accaduto anche il contrario, che si ripete qui oggi: le persone parlano con loro, c'è chi li bacia, chi mette loro qualche soldo in tasca, chi danza con loro. Ricordo che nel 1988 ascoltavo le confessioni d'amore che le persone facevano a questi manichini. *Luoghi Comuni* era ed è un tentativo di affermare una presenza altra nella vita di tutti i giorni, un elemento che apra alla riflessione. Era normale che la gente reagisse violentemente e credo che lo stesso meccanismo valga anche per il lavoro che facciamo in carcere tutt'oggi. Io credo che si tratti di una battaglia rispetto alla realtà che implode, che sembra dirci continuamente noi siamo solamente un fastidio. Ma la nostra è una battaglia quotidiana per affermare un tipo di attenzione e di stare completamente diversi, per vivere in questi luoghi quotidiani con un respiro completamente diverso. Questo è lavoro che facciamo, nel carcere di Volterra e fuori: il carcere è un luogo della realtà, uno dei tanti. Il nostro tentativo è far fiorire veramente altro, laddove non dovrebbe, come accade nella Fortezza o in questa piazza con *Luoghi Comuni*. Cerchiamo qualcosa che ci porti a percepire un altro livello di noi stessi, normalmente relegato, a cui non diamo spazio. La sensazione che abbiamo è che le mura che ci circondano, in carcere ma anche in questa piazza, si richiudano su di noi, come a dire: "non ce la farete mai, la realtà vincerà". È una battaglia aperta. Questo è il senso generale del lavoro della Compagnia della Fortezza in quel rettangolo che è il cortile del carcere, uno dei tanti che ho frequentato nella mia vita.⁴

Risulta quindi evidente come, già nell'impianto progettuale di *Luoghi Comuni*, nel 1988, ci fosse il presupposto per lo sviluppo artistico e poetico della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo nel carcere di Volterra.

Nella breve presentazione, esattamente trent'anni dopo, Armando Punzo ripercorre sinteticamente le sue origini di attore e performer del Gruppo Internazionale l'Avventura, fondato a Volterra il 4 febbraio del 1982.

[...] L'occasione che consente ai membri fondatori (Laura Colombo, Pierre Guicheney, Francois Kahn, Fausto Pluchinotta e Stefano Vercelli) di stabilirsi nella città toscana è la sessione dell'International School of Theatre Antropology di Eugenio Barba apertasi a Volterra nel 1981. Fausto Pulchinotta - che, insieme a Pierre Guicheney, Francois Kahn e Stefano Vercelli, aveva lavorato per diverso tempo nel *Teatro delle sorgenti* di Jerzy Grotowski e aveva dato vita, già nel 1977, al progetto personale l'Avventura: Teatro delle Esperienze - partecipa all'attività di preparazione e gestione dell'ISTA e ottiene dagli amministratori locali due spazi in cui potersi

⁴ Il testo della citazione, che riporta l'intervento di Armando Punzo durante la presentazione pubblica dell'installazione *Luoghi Comuni Reloaded*, riproposta a Volterra il 25 luglio 2018, è reperibile sul sito della Compagnia della Fortezza al link: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/30-anni-di-fortezza/mostre/luoghi-comuni-reloaded/>, consultato il giorno 31/08/2018.

stabilire con i suoi collaboratori. Così, alcuni locali presso il Conservatorio di San Pietro (attuale sede di Carte Blanche) e una villa settecentesca diventano la sede ufficiale del gruppo. Nel settembre del 1983, all'Avventura si unisce Armando Punzo e, qualche tempo dopo, anche Annet Henneman (attrice e regista di origine olandese è stata, con Armando Punzo, la fondatrice dell'associazione culturale Carte Blanche e ha collaborato all'attività della Compagnia della Fortezza fino al 1994).⁵

Fu nell'ambito delle attività del Gruppo Internazionale l'Avventura che Armando Punzo ebbe l'occasione di conoscere Ugo Volli, membro del comitato scientifico dell'International School of Theatre Anthropology dal 1981 al 1983 che in quel periodo, stava seguendo come osservatore privilegiato quella realtà teatrale, nata spontaneamente a Volterra con l'intento di portare avanti un serio percorso di ricerca e sperimentazione.

Annet Henneman e Armando Punzo entrarono nel Gruppo Internazionale l'Avventura per portare avanti il progetto *Pratiche in attesa di teoria*, per il quale il lavoro d'osservazione e di sistematizzazione teorica svolto da Volli, rappresentava un importante punto di riferimento e uno stimolo concreto su cui basare la ricerca del Gruppo.

Nel frattempo entrarono a far parte del gruppo Annet Henneman, nel novembre 1982, e Armando Punzo, nel settembre 1983. L'ultima attuazione di *Viae* si ebbe a Volterra dal 9 al 15 agosto del 1984. Su *Viae* si basò anche il progetto *Pratiche in attesa di teoria*, aperto per la prima volta il 15 aprile 1983; che prese il nome da una definizione di origine incerta, ma infine data da Ugo Volli all'attività del GIA. Durava tre giorni e aveva lo scopo di stimolare l'intervento di studiosi provenienti da varie discipline, come partecipanti e testimoni.⁶

Si è dunque partiti dalle parole di Ugo Volli sulla rivista «Proscenio» nel 1989, in quanto lo studioso ebbe un'importante influenza sul futuro lavoro di Armando Punzo e dell'Associazione Carte Blanche.

Fu proprio il semiologo triestino, con una lettera inviata da Milano il 15 marzo 1987, a presentare l'Associazione Carte Blanche a Vittorio Gassman, che in quell'anno stava dando vita alla prima edizione del Festival VolterraTeatro, curandone la

⁵ Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione - conversazione con Armando Punzo*, in *La Compagnia della Fortezza*, a cura di Letizia Bernazza e Valentina Valentini, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 1998, p. 23.

⁶ Giuliano Campo, *Storia del Gruppo Internazionale l'Avventura (1982-1985)*, in «Teatro e Storia», n. 23 (2001), pp. 373-374.

direzione artistica e che inserì nel programma del Festival lo spettacolo *Etty*, una delle prime produzioni di Carte Blanche con Annet Henneman come interprete per la regia di Armando Punzo.

Nel 1987 l'Associazione Carte Blanche non lavorava ancora all'interno del carcere e si presentava come una giovane formazione proveniente da un'esperienza di teatro di base come quella del Gruppo Internazionale l'Avventura e che, pur in una situazione economica al limite del precariato, stava cercando di strutturarsi sul piano stilistico, organizzativo e amministrativo.

Il motivo della mia lettera è questo: a Volterra c'è un gruppo di giovani che si sono stabiliti lì da posti improbabili come Parigi, Napoli e l'Olanda, cercando di far funzionare un centro culturale e teatrale, che all'inizio aveva un progetto basato sugli ultimi lavori di Grotowski. Dopo qualche anno il gruppo si è diviso e l'impostazione del loro lavoro si è modificata in parte verso la produzione di spettacoli (naturalmente a livello molto, molto povero), e in parte verso l'animazione.⁷

Il termine «animazione», utilizzato da Volli per spiegare a Vittorio Gassman l'impostazione del lavoro della Compagnia Carte Blanche, non era in fondo corretto in quanto, in una lettera prodotta dalla Compagnia il 23 febbraio 1987, lo stesso Punzo tiene a sottolineare che:

Riteniamo importante indicare che CARTE BLANCHE è la nuova denominazione e la nuova veste sociale del Centro di Animazione di Volterra. Questi cambiamenti sono avvenuti in maniera naturale vista la crescita interna di idee, progetti ed iniziative, alcune delle quali già in atto, che risultavano troppo limitate sotto la definizione di Animazione.⁸

In un'intervista del 1998, Punzo parla appunto del suo lavoro teatrale prima dell'esperienza carceraria e lo fa descrivendo una grande esperienza formativa, cominciata come autodidatta e sviluppatasi in maniera propedeutica a quello che negli anni successivi sarebbe stato il suo lavoro registico con la Compagnia della Fortezza.

⁷ Lettera di Ugo Volli a Vittorio Gassman (Milano 15/03/1987), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 87/88».

⁸ Lettera dell'Ass. Carte Blanche all'Assessore alla Cultura del Comune di Volterra Dott. Pietro Cerri e all'Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa Dott.ssa Patrizia Dini, (Volterra 23/02/1987), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 87/88».

Sono un autodidatta, non ho mai voluto frequentare una scuola di teatro, né entrare in strutture di teatro istituzionale. Una scelta, o forse piuttosto un'intuizione: ho sempre avuto l'idea di fare delle esperienze che un giorno mi avrebbero portato a fare il regista, il resto non mi interessava. Non ho mai coltivato il mito del "Grande Teatro" che si riduce spesso ad essere solo spettacolo e, il più delle volte, anche vuoto e noioso. Prima del teatro in carcere ho fatto teatro di strada a Napoli e in giro per l'Europa, ho realizzato installazioni con dei manichini, ho lavorato con Thierry Salmon, ho fatto parte del Gruppo Internazionale l'Avventura. Tutti questi percorsi, e in particolare quello in carcere sono stati fondamentali per la mia formazione.⁹

Il primo documento prodotto dall'Associazione Carte Blanche, in cui si fa menzione ad un progetto di laboratorio teatrale nel carcere di Volterra, è datato 26 gennaio 1988.

Si tratta di una richiesta di contributi indirizzata al Presidente dell'Amministrazione provinciale di Pisa e all'Assessore alla Cultura in cui si comunica che:

Il Gruppo Teatrale "Carte Blanche" di Volterra ha in programma un progetto di produzione teatrale con la collaborazione attiva dei detenuti della casa penale di Volterra. Il progetto intende promuovere l'utilizzo del fare teatrale come momento di socializzazione e di scambio sia tra i detenuti che con la realtà esterna.¹⁰

Nel documento viene specificato anche il fatto che «il progetto è già stato presentato in Regione dal Comune di Volterra»¹¹ e questo ci fa comprendere come, a quell'altezza cronologica, l'Associazione Carte Blanche avesse già instaurato uno stretto rapporto con gli enti pubblici locali e regionali.

Effettivamente, la proposta di realizzare un laboratorio teatrale all'interno del carcere di Volterra venne dall'Amministrazione Comunale che, come riportato dallo stesso Punzo in un'intervista realizzata da Letizia Bernazza, mise a disposizione un contributo a copertura iniziale dei lavori.

Ho incontrato il mondo del carcere nel 1988 per un motivo abbastanza semplice: avevo l'idea di fare uno spettacolo con tanti attori. Venivo dall'esperienza del Gruppo Internazionale

⁹ Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione*, cit. p.25.

¹⁰ Lettera dell'Ass. Carte Blanche al Presidente dell'Amministrazione provinciale di Pisa e all'Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa, (Volterra 26/01/1988), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 87/88».

¹¹ *Ibidem*.

l'Avventura, che nel frattempo si era sciolto, e per me c'erano due possibilità: o rimanere qui a Volterra e continuare a fare teatro, oppure andare via e dedicarmi ad altro. La nostra sede si trovava dov'è ora, esattamente davanti al portone del carcere, così ho cominciato a pensare che là dentro c'erano tante persone, forse proprio quelle di cui ero alla ricerca. Per iniziare però, avevamo bisogno anche di soldi. Ad un certo punto il Comune di Volterra mise a disposizione un piccolo finanziamento, nove o dieci milioni, per realizzare un progetto in carcere e mi fu chiesto se la proposta poteva interessarmi. Il finanziamento era finalizzato ad un laboratorio teatrale, della durata di due mesi, che aveva come scopo la socializzazione e la rieducazione dei detenuti. Questo era il loro obiettivo, ma per quanto mi riguarda sono entrato in carcere essenzialmente per fare teatro e non per educare.¹²

Il laboratorio cominciato dalla Compagnia Carte Blanche nel carcere di Volterra, partì a novembre del 1988, dando modo ad Armando Punzo di creare il suo primo spettacolo con attori-detenuti, *La Gatta Cenerentola*, tratta dal testo di Roberto De Simone, spettacolo che debutterà il 15 luglio 1989 nel cortile della Casa penale di Volterra, nel quadro della terza edizione del Festival VolterraTeatro diretto da Renato Nicolini.

Sono proprio le parole di Renato Nicolini che ci permettono di comprendere il profondo legame che a partire dal 1987, unirà il Festival volterrano all'attività della Compagnia della Fortezza:

[...] Tra le molte, forse troppe offerte del Festival, il gruppo Carte Blanche rischiava di passare inosservato; doppiamente inosservato, troppo lontano da Volterra per i volterrani, troppo lontano dai centri di produzione teatrale per gli altri. Si ha un bel dire: ma nonostante i progetti per il recupero dei teatri storici della Toscana e dell'Emilia Romagna, nonostante Pontedera - che non è troppo lontana da Volterra - siamo molto lontani da una geografia corretta del teatro in Italia. Così non è stato. Sia per le produzioni più personali del gruppo Carte Blanche, [...]. Sia nelle regie di Punzo per i detenuti del carcere di Volterra. Di queste ho visto *La Gatta Cenerentola*, ovviamente molto diversa da quella che abbiamo un po' tutti vista. La musica di De Simone era proposta dalla voce nuda dei detenuti, senza strumenti musicali, né basi registrate. La povertà della rappresentazione, risultato di un lungo laboratorio, era compensata da una strana, sotterranea allegria. Il sole di luglio bagnava i volti dei presenti, e faceva sudare gli attori. Ricordo che uno di questi si chiamava Mondo ed era rimasto in carcere un giorno in più per partecipare allo spettacolo. Finito questo saltava dalla gioia ed ha subito raccolto le sue cose, già preparate, per precipitarsi fuori, ancora in costume di scena.¹³

¹² Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione*, cit. p.25.

¹³ Renato Nicolini, *Dentro un giorno in più*, in *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, p. 61.

Ed effettivamente *La Gatta Cenerentola* non passò inosservata, soprattutto in merito ad un riscontro di critica specializzata, che rimase molto colpita dallo spettacolo tanto da scriverne su varie testate nazionali.

Quel che si riscontra maggiormente dalle recensioni allo spettacolo, interpretato dai quindici detenuti della neonata Compagnia della Fortezza è da un lato, l'eccezionalità di assistere ad un evento teatrale realizzato in carcere, del quale si sottolineano le modalità d'ingresso, il pubblico selezionatissimo, i controlli degli agenti di polizia penitenziaria, e dall'altro l'intensità emotiva trasmessa dagli attori-detenuti che, con quella «sotterranea allegria» di cui parlava Renato Nicolini, conquistarono i pochi invitati all'interno del carcere, per la maggior parte guardie e altri detenuti.

Tra il pubblico ammesso a partecipare all'evento era presente anche il critico teatrale de «Il Manifesto», Gianfranco Capitta, che in un articolo del 19 luglio 1989, scriveva in questi termini le proprie impressioni su quel debutto:

[...] Ma il momento più forte [del Festival VolterraTeatro 89], anche se riservato a pochissimi per «motivi di sicurezza» era stato già consumato, sotto il sole implacabile del pomeriggio, nel recinto dell'aria del carcere di Volterra, la Fortezza un tempo nota per la sua «massima sicurezza» e oggi riservato a lunghe detenzioni, in particolare per responsabili di delitti di camorra. Proprio un gruppo di questi, per iniziativa del gruppo Carte Blanche, ha lavorato da ottobre a oggi sulla *Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, il testo che trionfò nel '76 mescolando reperti antropologici e tranches dei bassi napoletani, leggende e favole della tradizione con vividi squarci di vita. Il testo di De Simone mostra una struttura drammaturgica non episodica, e che resta al di là della Compagnia di canto popolare i cui membri ne decretarono il successo. Anche se è evidente che l'interesse e l'emozione erano tutti per il contesto in cui lo spettacolo si è realizzato, nei suoi interpreti che hanno scelto di impersonare *en travestì*, come necessario, la quasi totalità dei ruoli dalla matrigna alle sei sorelle che «son tutte belle» al coro delle lavandaie. Unico rifiuto, sintomatico, quello del ruolo del *femminiello*, che infatti dopo una divertente indagine tra il pubblico viene impersonato dal regista «esterno» Armando Punzo (che a Volterra aveva cominciato già a lavorare col gruppo dell'Avventura). Convinzione e consapevolezza delle barriere e della diversità vengono sottolineate dai tatuaggi che escono dai costumi (belli e significativi nella loro semplicità, firmati come la scena da Tobia Ercolino) e dalle occhiate di ironico fuoco gettate in platea. Recitando nella propria lingua quella *Gatta partenopea* (che a differenza di altre esperienze carcerarie è volutamente un testo allegro e divertente), gli attori riescono quasi ad oltrepassare quelle tremende, stupende torri della Fortezza, arrivando a rovesciare il rapporto attore pubblico. Infatti quell'ambiguità non casuale

fra maschile e femminile, fra grazia e furbizia, fra dentro e fuori, finiscono per legare scena e platea in una complicità contro il *muro* che quella separazione mantiene. Le risate irrefrenabili per battute e travestimenti (oltre all'ammirazione per insospettite doti naturali negli interpreti, come la voce del solista) mitigano appena l'amarezza profonda per la rappresentazione che del nostro quotidiano dà ancora l'istituzione carcere.¹⁴

Le parole di Capitta ci trasmettono l'eccezionalità di quell'evento, che suscita emozione per il «contesto» carcerario in cui è realizzato, per la diversità di quegli uomini dai corpi tatuati, separati materialmente dalla società e dal pubblico.

Da questo estratto scaturisce la stranezza e l'esoticità con cui venne recepita quella forma di teatro ancora difficile da inquadrare. Allo stesso tempo però, come sottolinea Capitta al termine del suo articolo, il pubblico rimase spiazzato dalla forza di quegli attori, dall'evidenza inaspettata delle loro doti interpretative e canore, dai contrasti del carcere, brutalmente reali da un lato, ma poetici e divertenti nella trasfigurazione che Punzo ne fece nella sua messa in scena.

Il risultato di quell'iniziativa dunque, fu quello di riuscire a «legare scena e platea in una complicità contro il *muro* che quella separazione mantiene», di abbattere le distanze tra il carcere e la città, di superare per poche ore la coscienza di essere all'interno di un luogo di pena.

Un 'elemento importante dello spettacolo fu l'utilizzo del napoletano, in quanto quasi tutti i detenuti iscritti al laboratorio erano di origini partenopee, come d'altronde lo è Armando Punzo, nato a Cercola nel 1959.

Sono nato a Cercola, sulla strada vicino a Casoria, stesso posto di Elvio Porta e Vittorio Mezzogiorno: tutto questo riguarda le mie origini meridionali, ma anche quello che penso del teatro e del mondo in genere. Loro rappresentano la marginalità più pura, vengono da fasce sociali dove i valori sono più semplici. È una cultura che si sta perdendo e che trova ancora un modo per esprimersi attraverso il dialetto. Il dialetto, si sa, anche quando viene considerato poetico, è sempre escluso, circoscritto e messo da una parte rispetto alla lingua ufficiale. Ma io, incontrando loro, sono tornato a chiedermi perché quando ero piccolo mi dovevo vergognare di parlare napoletano e soffrire tanto per questo: a scuola ti facevano leggere in italiano, imparare l'italiano, le interrogazioni erano in italiano. Quello dei detenuti è un mondo condannato, di cui non si vuole sapere, come se fosse un tumore, ma io non ne ho paura.¹⁵

¹⁴ Gianfranco Capitta, *Il detenuto Cenerentola*, in «Il Manifesto» del 19 luglio 1989.

¹⁵ Maria Teresa Giannoni, *Intervista ad Armando Punzo*, in *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, pp. 30-31.

L'8 settembre 1989, nella relazione consuntiva dell'attività svolta, prodotta da Carte Blanche a favore delle istituzioni comunali e regionali che avevano finanziato il progetto, viene dichiarata ufficialmente la costituzione della Compagnia della Fortezza per iniziativa degli stessi detenuti.

Il progetto ha inoltre riscosso un notevole interesse tra i partecipanti al Laboratorio che al termine dell'esperienza hanno deciso di costituirsi in Compagnia teatrale denominata "Compagnia della Fortezza", con la quale siamo ancora in contatto e speriamo di realizzare altri spettacoli. Tutto ciò grazie anche alla forza aggregativa di questo progetto che ha coinvolto altri artisti come: Annet Henneman, Tobia Ercolino per le scenografie e i costumi, Sergio Bini in arte Busic e la collaborazione preziosissima di Cristina Dell'Aiuto e Beatrice Lippi.¹⁶

L'idea di voler rendere indipendenti i detenuti, attraverso un percorso di formazione teatrale che li avesse resi autonomi nella gestione di un proprio spazio di lavoro in carcere, era già evidente nel primo progetto di Carte Blanche, che in una lettera di presentazione allegata al primo progetto scriveva:

Con l'avvio di questa prima fase di lavoro intendiamo comunque toccare tutti i punti descritti dal progetto, pur non potendoli approfondire, in modo da rendere il più chiaro possibile ai partecipanti le finalità e l'identità di un lavoro di socializzazione che partendo da una nostra proposta e disponibilità dovrà incontrarsi con i loro bisogni ed esigenze. Crediamo infatti che uno degli obiettivi più importanti è la continuità di questa esperienza, in modo da riuscire a creare le basi per un laboratorio teatrale permanente, gestito autonomamente dagli interessati. A conclusione di questa fase si prevede una rappresentazione-dimostrazione del lavoro svolto.¹⁷

L'intento di Punzo era quello di avviare un processo di trasformazione della realtà carceraria, in cui il teatro non doveva essere un'attività saltuaria legata all'iniziativa dell'Amministrazione o della Compagnia Carte Blanche, ma una pratica artistica vissuta dai detenuti come una costante della loro vita quotidiana.

¹⁶ *Relazione Programma 1989* (Volterra 8/09/1989), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

¹⁷ *Progetto teatrale con i detenuti della Casa Penale di Volterra*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

Per arrivare a questo, soprattutto in quegli anni in cui il teatro in carcere non era ancora riconosciuto come un «genere teatrale»¹⁸, Punzo comprese di doversi allineare alle richieste dell'Amministrazione Penitenziaria, che considerava le attività teatrali principalmente come una occasione di socializzazione e di rieducazione della popolazione detenuta.

Pertanto il regista napoletano, che fin da subito ha affermato il suo ruolo di artista in carcere e non di operatore sociale, ha dovuto mediare tra le due posizioni con l'intento di far affermare il l'arte teatrale in carcere, nel rispetto dei progetti educativi predisposti dall'Istituto in relazione ai dettami della Legge Gozzini da poco approvata.

Il progetto d'intervento nel carcere di Volterra si propone di realizzare una produzione teatrale con la partecipazione attiva dei detenuti. A questo che noi consideriamo semplicemente il punto di partenza per un incontro tra il nostro fare teatrale e la comunità dei detenuti vanno comunque aggiunti alcuni punti che costituiscono il lato più importante e forse il cuore della nostra proposta. La nostra esperienza teatrale ci ha mostrato in fondo che una grande ricchezza offerta dal Teatro è l'utilizzo di questo come momento di crescita personale e collettiva. Dove lo spettacolo non è soltanto la rappresentazione di una determinata realtà, la comunicazione di idee, sogni o illusioni, ma diviene punto emergente di un processo in cui le diverse tecniche e fa sì della creazione teatrale sono allo stesso tempo momento di conoscenza di sé stesso e di scambio tra le diverse esperienze personali. (in questo caso sia con i detenuti stessi che con gli operatori teatrali). Il lavoro dell'attore su sé stesso da una parte permette una maggiore crescita delle proprie capacità tecniche dall'altra rende coscienti tutta una serie di meccanismi, limiti e contraddizioni dell'uomo-attore che vanno ad arricchire la sfera del suo vivere quotidiano. Questo modo di concepire il Teatro ci ha permesso di mettere a punto una metodologia di lavoro in cui è l'attore stesso a suggerire attraverso la sua realtà, bisogni e aspirazioni il tema e il materiale necessario alla realizzazione di uno "spettacolo". In questo senso noi vediamo il nostro intervento non come qualcosa calato dall'alto ma che si presta assai per entrare in contatto con la comunità dei detenuti.¹⁹

Armando Punzo, fin dai primi anni di lavoro con i detenuti di Volterra quindi, aveva chiara una sua metodologia di coinvolgimento e di trasmissione di tecniche teatrali relative all'«uomo-attore». Allo stesso tempo Punzo era legato alla tradizione

¹⁸ *La Compagnia della Fortezza*, a cura di Letizia Bernazza e Valentina Valentini, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 1998, p. 7.

¹⁹ *Progetto teatrale con la collaborazione attiva dei detenuti di Volterra a cura dell'Associazione Carte Blanche*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

di alcuni maestri della storia del teatro e a quella di alcuni teorici e psicanalisti della «gestalt», alla quale si ispirava per mettere in pratica i suoi ideali di teatro e dell'attore.

In merito a tali origini, ci viene in aiuto un documento reperito nell'Archivio dell'Associazione Carte Blanche, nel quale Punzo elenca con precisione i nomi di questi maestri, appuntando le linee teoriche alla quale si ispirava per costruire il piano didattico e metodologico da proporre agli attori-detenuti.

Il documento in questione si intitola *Influenze teoriche* e merita di essere riportato nella sua interezza, in quanto fornisce un'importante evidenza sulla formazione del regista della Compagnia della Fortezza e dei punti di riferimento teorici alla base del suo lavoro.

FRITZ PEARLS, Terapista e autore americano dei libri *Gestalt I° e II°*. Un principio fondamentale di questo terapeuta è l'*HIC et Nunc*. Come terapia lavora con il seguente metodo: dare "gestalt" (forma) ai conflitti interiori, pensieri, sogni. AL PESSO, un ballerino argentino che ha sviluppato un suo metodo terapeutico. Le sue tecniche sono utili quando si lavora su sentimenti forti, a volte incontrollabili come ad es. aggressività, angoscia, odio, amore, perché ha creato delle strutture molto precise che limitando e specificando le azioni di una improvvisazione danno un senso di protezione e sicurezza. JERZY GROTOWSKI, Regista teatrale polacco, con il suo libro "Per un teatro povero" e le sue ipotesi di Cultura Attiva che hanno posto al centro della sua concezione e creazione artistica la figura dell'attore. E poi "l'individuo" nella fase para-teatrale fino ad arrivare agli ultimi progetti dove l'arte drammatica è proposta come veicolo di sviluppo e crescita interiore. K. STANISLAWSKI, Famosissimo Regista teatrale russo, autore di "Il lavoro dell'attore" uno dei testi chiave per la formazione del teatro del '900. WANDA REUMER, Fondatrice dell'Accademia per Espressione ed autrice del libro "Utilizzo del linguaggio" (Olanda). GURDJEFF/OUSPENSKY, nei loro libri si trovano molti insegnamenti sui meccanismi del comportamento e rapporti interpersonali. Importanti gli esercizi e l'insegnamento del lavoro cosciente si sé stesso applicabili sia alla vita privata che nel teatro. B.K.S. YBENGAR, Maestro di Hatha Yoga, autore del libro "Yoga Dipika", che dà delle indicazioni molto precise e dettagliate sulla teoria e pratica dello Yoga.²⁰

Da questo documento è possibile notare come le influenze teoriche di Armando Punzo a cavallo tra il 1989 e il 1990, si caratterizzavano per la loro eterogeneità. Come unici riferimenti prettamente legati al mondo del teatro, nell'elenco troviamo il nome di Stanislavskij, con il suo metodo per la riviviscenza dell'attore e quello di Jerzy Grotowski.

²⁰ *Influenze teoriche*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

Allo stesso tempo, l'elenco si riferisce a esponenti di altre discipline, filosofiche e terapeutiche, che si pongono a cavallo con le arti della scena e che ci restituiscono l'esigenza da parte del regista napoletano, di dover trovare un modo per far conciliare l'arte teatrale promossa dalla Compagnia, con la dimensione pedagogica richiesta dal contesto carcerario.

Per comprendere come Armando Punzo cominciò a strutturare le sue strategie laboratoriali all'interno del carcere e come il lato teorico veniva integrato sempre maggiormente con un lato pratico, ci riferiamo a una relazione scritta dal regista successivamente al debutto de *La Gatta Cenerentola*, in cui si evidenzia metodologicamente il lavoro della Compagnia con i detenuti.

Il suddetto progetto è stato introdotto da una prima fase di lavoro preliminare, con il contributo della Regione Toscana e del Comune di Volterra, iniziato nel novembre del 1988, dal carattere più esplicativo e teorico, dove comunque sono stati toccati molti dei punti del progetto che andiamo a proporre e l'aspetto teorico è stato sempre sorretto da dimostrazioni ed esperienze pratiche. Questo al fine di non correre il rischio di "annoiare" i partecipanti (circa 25), con lezioni puramente teoriche, anche per loro esplicita richiesta, e per creare le basi e una possibilità di continuità con questo progetto. Questo significa che parallelamente a quelle che sono delle nozioni generali sul teatro, i diversi generi e la terminologia come: improvvisazione, lettura del testo, creazione di un personaggio, tic del personaggio, recitare, fingere, identificazione ed altri, sono stati scelti testi teatrali da leggere e discutere insieme, sono stati assegnati dei ruoli, si è improvvisato su diversi temi e si è lavorato sulla caratterizzazione di alcuni personaggi. Aspetti questi che hanno reso molto più dinamico e immediato l'approccio con il teatro. Dopo la lettura de "Il malato immaginario" di Moliere, dove è risultato evidente che i partecipanti desideravano lavorare con testi allegri e divertenti con la possibilità di spunti comici, abbiamo proposto "La Gatta Cenerentola" di R. De Simone, in lingua napoletana antica che risponde benissimo a queste esigenze. In più il testo offre innumerevoli spunti di lavoro come: il canto, la musica, lavoro sul personaggio (le parti femminili possono essere recitate da uomini) e un legame socio-culturale con i partecipanti visto che la grande maggioranza di essi viene dal sud.²¹

Dopo questa prima fase che potremmo definire «sperimentale», conclusasi con il debutto de *La Gatta Cenerentola*, il progetto dell'Associazione Carte Blanche all'interno del carcere di Volterra assume dimensioni professionali.

²¹ Relazione dell'Associazione Carte Blanche. Il documento è firmato dal Responsabile Armando Punzo ma è privo di datazione e di destinatario. Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

Tale cambiamento è confermato da una lettera datata 24 aprile 1990, con la quale Armando Punzo comunica alla Direzione dell'Istituto di essere intenzionato a «restituire la tessera di Assistente Volontario»²². Si comprende quindi come nel periodo compreso tra il 1988 e il 1989, la figura di Punzo era regolata da un rapporto volontario del regista, che offriva le sue prestazioni in carcere a titolo gratuito.

Dal 1990, con la lettera citata, il regista comunica che «Purtroppo, attualmente, la mia attività di regista teatrale del progetto “Masaniello”, presso l'Istituto da Lei diretto, non è compatibile con quella di Assistente volontario».

Da quell'anno, la *missione* di Armando Punzo nel carcere volterrano si delinea con quella costanza di lavoro quotidiano ed esclusivo con la quale il regista incontra i detenuti. Un lavoro svolto al di fuori delle regole del mondo teatrale ufficiale, con l'intento di dar vita ad un'utopia che, superando limiti e difficoltà, si è imposta fino ai giorni nostri come una delle esperienze teatrali più interessanti e rivoluzionarie d'Italia.

Le difficoltà relative alla realizzazione del progetto devono rapportarsi all'ambizione di Punzo nel voler dar vita ad un'esperienza inedita fino ad allora, soprattutto in merito all'importanza, secondo gli intenti del regista, di poter creare un ponte tra il «dentro» e il «fuori» realizzando gli spettacoli prodotti dalla Compagnia della Fortezza in contesti esterni da quello del carcere.

[...] I detenuti che hanno preso parte sperano che tale progetto non rimanga a riempirsi di polvere e che si riesca sempre a tenerlo ben spolverato. L'interesse degli operatori penitenziari per questo importante tipo di iniziative mostra che, oltre ad essere vero momento di cultura, riesce molto di più di altre attività a favorire il concreto reinserimento dei detenuti nel tessuto sociale. Tutto ciò si spera comunque non venga a scontrarsi con le varie difficoltà pratiche, peraltro attualmente superabili. D'altra parte i detenuti hanno lavorato con la stretta collaborazione di persone libere, della compagnia Carte Blanche di Volterra. Tra gli attori professionisti e i detenuti si è instaurato un rapporto non solo tra esterni e interni ma soprattutto umano e di amicizia. Di fatto, ha abolito quelle barriere esistenti tra prigioniero e mondo esterno. Barriere che si spera non si ricostruiscano con la conclusione di questo progetto. Bisogna forse ricordare che questi progetti sono necessari al detenuto per uscire dallo stato puramente vegetativo e per rilanciare il suo valore umano e sociale, e non lasciarlo quindi in quel mondo abulico e chiuso che è il carcere. In questo mondo contraddittorio, dove non avendo niente di meglio l'attenzione si polarizza sulle cose futili. Tra l'altro il laboratorio teatrale può occupare meglio il tempo e la creatività di quelli

²² Lettera dell'Ass. Carte Blanche alla Direzione della Casa Penale di Volterra, (Volterra 24/04/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

che non possono fruire di permessi premio e sono completamente esclusi dal mondo esterno. I detenuti sanno però per personale esperienza quanto sia importante lavorare insieme con persone libere, infatti esperienze di questo tipo sono momenti entusiasmanti, per quanto non semplici. Momenti in cui provavano felicità, emozioni, gioia, e li facevano sentire liberi, “fuori” dal carcere inteso e vissuto in modo tradizionale. Ciò che i componenti della compagnia teatrale temono è che un lavoro così bello, fatto di fatica, applicazione e - perché no? - affetto reciproco non possa essere anche presentato, dagli stessi, davanti ad un pubblico fatto non solo di compagni detenuti, guardie di custodia ma anche da gente libera, fuori dalle mura della Fortezza. Per noi il teatro è stato un’occasione culturale, un periodo di impegno in cui abbiamo imparato ad esprimerci, ascoltare gli altri, cosa molto difficile per tutti, e a gioire ad ogni piccolo progresso, fra di noi ed anche con tutti quelli che hanno insegnato e sostenuto per raggiungere questo traguardo. Per l’anno prossimo esprimiamo il desiderio profondo di rappresentare un’altra opera, però non solo all’interno della Fortezza ma anche in Piazza dei Priori o dove le autorità meglio ritengono opportuno. [...].²³

L’estratto sopra riportato, appartiene ad una lettera estremamente rilevante nell’ambito della storia del teatro carcere toscano, in quanto è il primo documento firmato direttamente da «La Compagnia della Fortezza». Analizzandone i contenuti e lo stile, possiamo ipotizzare che sia stato scritto con il concorso degli operatori dell’Associazione Carte Blanche, ma il punto di vista espresso nella lettera è decisamente quello dei detenuti.

Il documento risulta essere privo di datazione e di destinatario, ma è il primo di una serie di documenti reperiti nell’Archivio dell’Associazione Carte Blanche a firma di detenuti facenti parte della Compagnia della Fortezza.

Per quel che riguarda il processo di affermazione del teatro all’interno del carcere, la lettera della Compagnia della Fortezza ha un peso importante, in quanto documenta la volontà dei detenuti di valorizzare l’esperienza teatrale fatta con la messa in scena de *La Gatta Cenerentola* e di poter realizzare, anche nel 1990, un nuovo spettacolo.

La loro istanza venne accolta sia dall’Amministrazione penitenziaria del carcere che dal Comune di Volterra e dalla Regione Toscana che trovarono i fondi per finanziare nuovamente l’iniziativa, permettendo all’Associazione Carte Blanche di

²³ Lettera della Compagnia della Fortezza alla Direzione della Casa Penale di Volterra, Archivio dell’Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

realizzare il loro secondo spettacolo con la Compagnia della Fortezza, *Masaniello*, di Elvio Porta e Armando Pugliese.

I timori espressi nella lettera scritta dai detenuti si riscontrano anche in una nota di Armando Punzo e apparsa sulla locandina dello spettacolo andato in scena il 14 luglio 1990 nel cortile della Casa Penale di Volterra, con ingresso riservato ai soli invitati.

Quando siamo entrati in carcere dopo circa tre mesi di assenza molto di questo lavoro era andato distrutto, il carcere aveva riconquistato le sue posizioni, rimaneva il ricordo di una festa che si era trasformata tra le mani. Tutta quella energia liberata, l'entusiasmo, la gioia che avevamo conosciuto sui loro volti si erano dunque evidentemente stemperate, giorno dopo giorno, nel ritorno alla vita del carcere. Dopo alcuni mesi di lavoro *Masaniello* ci è venuto incontro riuscendo a donare una rinnovata vitalità a tutti noi. Il *Masaniello* è servito a cercare e ricostruire una nuova relazione tra i detenuti, il teatro, noi e il carcere e dare una risposta ad una situazione che sembrava non avesse soluzione. In fondo questo *Masaniello* carcerario è il frutto di una follia. La follia di credere che il teatro possa cambiare qualcosa ed essere più forte di una realtà che specialmente nel carcere non perdona e ti azzera ricordandoti continuamente chi sei e da dove vieni, negando ogni possibilità di cambiamento. Il *Masaniello* è nato dalla paura che tutto il lavoro fatto insieme non fosse servito a nulla.²⁴

Comparando la lettera scritta dai detenuti con la nota di Armando Punzo, si comprende in che termini si stava evolvendo il rapporto tra teatro e carcere. È indicativo l'uso di termini quasi militareschi da parte di Punzo, quando dice che «il carcere aveva riconquistato le sue posizioni», come se si stesse svolgendo un vero e proprio conflitto tra una pratica artistica, caratterizzata da momenti di entusiasmo e di gioia, e la necessità di appiattimento e disumanizzazione prevista per i detenuti con il loro «ritorno alla vita del carcere».

L'occasione per ristabilire una tregua tra teatro e carcere sarà l'avvicinarsi del debutto dello spettacolo, il progetto, l'obiettivo comune, che nel 1990 è rappresentato dalla messa in scena del *Masaniello* che dopo un anno di prove e preparazione, stabilisce nuovamente quel fragile equilibrio che, come dice lo stesso Punzo, si basa su una «follia», sull'utopia di chi è certo «che il teatro possa cambiare qualcosa ed essere più forte di una realtà che specialmente nel carcere non perdona e ti azzera

²⁴ *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, p. 68.

ricordandoti continuamente chi sei e da dove vieni, negando ogni possibilità di cambiamento».

In una relazione in cui Carte Blanche presentava il laboratorio per l'anno 1989, Punzo ribadisce l'importanza del teatro come fattore di «speranza» per i detenuti, affermando che in carcere è necessario tutelare un'esperienza come quella della produzione teatrale, in quanto questa è una delle poche iniziative che creano una reale dimensione d'«umanità».

[...] non bisogna assolutamente fare l'errore di pensare che tutto ciò, cioè l'aspetto umano, non possa o non debba o non debba essere in relazione con un Laboratorio teatrale o uno spettacolo. Perché è su questi due aspetti, che si integrano e si arricchiscono a vicenda con continui punti di incontro, che è costruito il progetto e se ne sperimenta il suo valore. Da una parte i rapporti umani e la qualità di queste relazioni, messe in gioco all'interno di un Laboratorio teatrale che richiede apertura, disponibilità, comprensione e fiducia verso il compagno e verso noi esterni con cui si lavora giorno dopo giorno alla realizzazione di un progetto comune, e dall'altra il teatro e le sue tecniche come un mezzo che mette in moto queste dinamiche, ma che non può e non deve essere visto solo come momento di socializzazione e ricreazione. In quanto noi non offriamo solo un modo come un altro per passare il tempo ma chiediamo il massimo dell'impegno e di responsabilizzazione verso la realizzazione di un lavoro teatrale che è anche un avvenimento culturale. Perché in noi esiste la consapevolezza di una scelta che ci ha portato, in questo caso, ad uscire dai territori del teatro ufficiale alla ricerca di un nuovo senso per il teatro. Un teatro, che almeno in Italia, boccheggia e sembra non aver più nulla da dire, che soffre della sua istituzionalizzazione, dove anche gli attori delle nuove generazioni sembrano non cercare altro che la via più facile al successo.²⁵

Con il progetto *Masaniello*, il lavoro di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza cominciò ad essere seguito da studiosi di diverse discipline, che frequentavano il laboratorio in carcere, con l'intento di monitorarne i lavori.

Nel 1990 ad esempio vi furono i contributi di «Patrizia Masoni, neuropsichiatra dell'U.S.L. 15 di Volterra, che continuerà a seguire il progetto, e che ha posto l'accento sull'importanza, all'interno di una struttura come il carcere del teatro come momento di relazione e recupero della emotività e dei sentimenti, e quello di Piergiorgio Giacchè, Antropologo dell'Università di Perugia, che definendo questo tipo di

²⁵ Relazione conclusiva del progetto *La Gatta Cenerentola* dell'Associazione Carte Blanche. Il documento è firmato dal Responsabile Armando Punzo ma è privo di datazione e di destinatario. Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

esperienze come «il sale della cultura ha dato un valido contributo alla comprensione del personaggio di Masaniello a livello storico/antropologico».²⁶

L'interesse sempre crescente per il teatro della Compagnie della Fortezza, si riscontra anche sfogliando la rassegna stampa del loro secondo spettacolo *Masaniello*.

In un articolo apparso il 18 luglio 1990 sul «La Nazione», a firma dell'inviato Paolo Lucchesi, si legge:

È la seconda volta che varco la soglia del carcere di Volterra. Lo scorso anno fui soltanto incuriosito da un ambiente che non si può mai immaginare, se non vivendolo, sia pure da visitatore e per qualche ora. Questa volta ho voluto osservare con maggiore attenzione sincroni e oliati meccanismi che si interpongono fra il mondo dei liberi cittadini e gli altri: sbarramenti che si succedono secondo un rituale sempre uguale (alleggerito soltanto dalla gentilezza degli agenti di custodia), sipari di cristallo e acciaio che si richiudono dietro le spalle, inesorabili. [...]²⁷

Mentre in un altro articolo, firmato da Roberto Canziani e apparso sempre in occasione del debutto di *Masaniello*, si sottolinea il fatto che già dal secondo anno di attività, le proposte della Compagnia della Fortezza erano divenute una delle proposte di maggior attrazione del Festival Volterrateatro che, con la nuova direzione artistica passata da Renato Niccolini a Roberto Bacci, stava puntando su una programmazione innovativa, basata su proposte nuove e diverse:

[...] «I Maghi» e «Masaniello» erano gli avvenimenti più attesi di Volterrateatro '90, d'altra parte la firma di Roberto Bacci, messa e garanzia di tutto il programma, giustificava al festival anche una certa eredità nei confronti del festival di Santarcangelo, che lo stesso Bacci ha per molti anni diretto. Così è stato, sia per la presenza di modi - altri - d'intendere lo spettacolo [...], sia per l'affermarsi di un lavoro non banale di nuova regia.²⁸

È proprio Roberto Bacci, che in una lettera inviata ad Armando Punzo il 13 giugno 1991, delinea i tratti di un percorso teatrale ancora fragile e poco conosciuto, ma che sta divenendo celermente un esempio di libertà creativa sia per lo stesso Bacci, che per tutta la comunità teatrale italiana.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Paolo Lucchesini, *Masaniello delle prigioni*, in «La Nazione» del 18 luglio 1990.

²⁸ Roberto Canziani, «*Masaniello*» si recita in prigione, in «Il Piccolo» del 17 luglio 1990.

[...] Con il passare degli anni, conoscendoci e collaborando molte volte insieme, ho trovato un valore, personale oltretutto artistico, in ciò che fai ogni giorno, quasi con ostinazione e malgrado le circostanze, lì dentro. Potrei parlarti velocemente del bellissimo *Masaniello* visto per Volterrateatro'90, ma finirei per tornare al mestiere, nascondendomi ciò che di più prezioso ha l'esperienza che tu e Annet portate avanti da anni. Spesso ti ho cercato per parlarti al telefono, qualcuno mi rispondeva che eri "in carcere". Irraggiungibile da qualsiasi messaggio, fuori da ogni regola di chi fa teatro. Un lavoro lento, invisibile, un lavoro che per sua natura cambia più chi lo fa piuttosto che quei pochi spettatori che una volta all'anno attraversano quelle sbarre. [...] L'esempio del tuo lavoro, che per il luogo in cui si svolge incontra necessariamente la sofferenza umana, è per me anche un modo per riflettere sul mio. Il lavoro della Compagnia della Fortezza è di una tale oggettività che non si può giudicare come di solito si fa a teatro.²⁹

Bacci pone l'attenzione su un elemento fondamentale per il teatro in carcere di quegli anni e cioè la necessità di trovare dei consoni parametri di giudizio critico con i quali poter delineare con obiettività quel tipo di forma spettacolare.

Anche se il lavoro di Armando Punzo con i detenuti della Compagnia della Fortezza aveva dimostrato che da quel tipo di attività potevano condensarsi spettacoli capaci di distinguersi per qualità tecnica e poetica, allo stesso tempo, questo tipo di iniziative, rimanevano ancora avvolte da un alone di ambiguità.

Tale situazione di diffidenza nei confronti di quei percorsi teatrali realizzati nei luoghi del disagio è espressa da Piergiorgio Giacchè, che in documento redatto durante la produzione del *Masaniello*³⁰, a stretto contatto con Punzo e la Compagnia della Fortezza, denuncia lo spirito generalista e semplicistico con la quale questo tipo di laboratori vengono valutati, in un'ottica più assistenzialista e terapeutica, che come operazioni culturali capaci di dar vita a spettacoli d'arte da considerare alla stregua di altre produzioni realizzate in contesti ufficiali.

Del teatro in carcere c'è da diffidare. Rischia di essere una forma di servizio assistenzialterapeutico verso il quale le giustificazioni, le motivazioni, le spiegazioni sono troppe, e tutte indiscutibili. È da tempo che il fenomeno del teatro/servizio - dalle animazioni, educazioni, applicazioni del teatro nei settori sociali deboli (bambini, ragazzi, donne,

²⁹ Roberto Bacci, *Caro Armando...*, (Pontedera, 13 giugno 1991), in *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, p. 69.

³⁰ La presenza di Piergiorgio Giacchè all'interno del carcere di Volterra, si concretizzò in uno scritto dal titolo, *Appunti per un intervento - circa un progetto teatrale su "Masaniello"*, di Piergiorgio Giacchè, Ricercatore Istituto di Antropologia dell'Università di Perugia, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

handicapati, carcerati, vecchi, malati...) - si è dilatato quantitativamente e ha trovato appoggi e consolazioni teoriche e politiche. Sulla sua diffusione c'è poco da ridere: è legittima senz'altro la spinta di decine e decine di gruppi e di singoli registi e attori che, disoccupati dopo una lunga stagione di comoda utilizzazione da parte degli enti locali e degli assessori estivi, sono stati di fatto orientati al lavoro di "operatori teatrali al servizio del territorio", anche quando avevano ambizioni diverse e, talvolta, perfino plausibilmente diverse. Sulla legittimazione culturale e politica di questo stesso fenomeno, invece, ci sarebbe troppo da discutere, se per davvero si dovessero esaminare i comportamenti e i proclami degli enti locali e nazionali, e si volessero passare in rivista le centinaia di esempi - sempre meno sperimentali e sempre più inutili - che compongono un panorama di corsi, ricorsi, dimostrazioni, interventi, iniziative: tutte da celebrare per l'intrinseca "bontà" delle intenzioni, anche se non si raggiunge mai una estrinseca validità dei risultati.³¹

La dimensione del teatro vissuto come una forma di assistenzialismo, al limite con la terapeutica, è per Giacchè motivo di appiattimento del mezzo teatrale, che invece di puntare al raggiungimento di risultati legati alla qualità del prodotto culturale e artistico, si adagia su una generica funzione di servizio, divenendo così inutile come processo culturale, perchè giudicato per «l'intrinseca "bontà" delle intenzioni» e non per l'«estrinseca validità dei risultati».

Giacchè pone l'accento su quella scorciatoia percorsa da molte compagnie a partire dagli anni '70 in nome di una poco definita «terapeuticità» del teatro, che di fatto ha svuotato la progettazione degli operatori teatrali a favore di una pericolosa facilità delle proposte, che private della propria ambizione artistica, hanno rappresentato spesso per le compagnie il modo più semplice per accedere ai fondi pubblici.

Allo stesso tempo, sottolinea Giacchè, l'atteggiamento degli Assessori e della politica divenne più accondiscendente e meno attento al monitoraggio delle iniziative finanziate.

Si vuol dire che ormai non interessa più a nessuno (in molti casi nemmeno agli autori e attori delle varie iniziative) il riconoscimento sul piano della cultura e dell'arte teatrale, ovvero un risultato in termini di critica della politica culturale imperante: piuttosto l'esercito di operatori si è decisamente integrato e convinto di una therapeuticità del teatro in sé (e della attività culturale

³¹ Piergiorgio Giacchè, *Uno spettacolo prigioniero e un teatro libero*, in *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, p. 73.

in generale), qualunque cosa si faccia e comunque si lavori. Per contro l'esercito degli assessori si è sempre più distratto e disinvolto: non ha più a che fare con proposte difficili e ambiziose; può dunque fingere una assoluta competenza e trattarle alla stregua delle altre operazioni assistenziali, anzi, fra esse, può senz'altro accorgersi che quelle del teatro non sono poi quelle più necessarie o prioritarie. Se questa è la situazione della straordinaria proliferazione delle iniziative teatrali e della loro contemporanea e sorprendente sottovalutazione, è anche una situazione che rende difficile conoscere, scegliere, leggere gli esempi e i progetti più interessanti, più ricchi, più utili alla cultura teatrale stessa. La pallida vernice istituzionale e la forte giustificazione assistenziale, che omologa l'intero panorama di proposte, non aiuta certo le migliori fra esse. Che poi sarebbero, a nostro avviso, appena quelle dove la ricerca prosegue, dove il rischio e la generosità non si orientano a vantaggio del *servizio* ma a vantaggio del *teatro*.³²

Questo passo, che appartiene a uno scritto del 1990, è stato realizzato durante gli incontri nel carcere di Volterra, alla quale l'antropologo ha partecipato per «portare un piccolo contributo al lavoro di Carte Blanche dentro il carcere, a conoscere gli attori del *Masaniello*, a parlare loro di storia e antropologia della *napoletanità*»³³, e svela molti punti che caratterizzavano e che ancora caratterizzano il teatro in carcere, che si pone fin dalle sue prime manifestazioni come un fenomeno spettacolare di difficile catalogazione, frammentato e spesso soggetto a fraintendimenti legati ai suoi obiettivi teorici e pratici.

La «straordinaria proliferazione delle iniziative teatrali» nelle carceri di tutta Italia, la «svalutazione e sottovalutazione» di tali iniziative, considerate delle Amministrazioni penitenziarie e dagli Enti Locali alla stregua di altre attività trattamentali e assistenzialistiche, definiscono l'eterno conflitto che regola il teatro in carcere, da sempre in bilico tra la dimensione rieducativa e pedagogica dei detenuti-attori e quella artistica e culturale degli attori-detenuti.

L'opposizione che attanaglia fin dalle sue prime manifestazioni il teatro in carcere, teso tra i due poli di un teatro visto come servizio e un teatro visto come processo poetico di ricerca artistica, ha rappresentato, a livello teorico, uno degli elementi di maggiore dibattito da parte di studiosi e operatori dello spettacolo, che si sono espressi attraverso pubblicazioni e conferenze per definire quale fosse il punto di vista più adeguato per meglio giudicare quella tipologia di spettacolo prodotto dietro

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

le sbarre e che, agli inizi degli anni Novanta, stava divenendo così comune nell'ambito delle scelte professionali di molte giovani formazioni teatrali.

Il fatto che con Legge n°354 del 26 luglio 1975, modificata poi nel 1986 con la Legge Gozzini, il teatro sia stato considerato dalle istituzioni penitenziarie come un'attività fortemente rivolta alla socializzazione e alla rieducazione dei detenuti è un elemento storicamente assodato, così come lo è il fatto che il teatro, grazie al carcere, abbia avuto modo di rinnovare i suoi statuti sia in termini di linguaggio, che in termini di necessità espressiva nei confronti di una comunità in via di trasformazione, ma allo stesso tempo questi due nodi non si sono mai sciolti del tutto e la diatriba in merito alla funzione del teatro carcere non si è mai realmente pacificata.

Questa dicotomia insita nel teatro in carcere occupa ancora oggi molto spazio nell'ambito della sistematizzazione teorica dell'argomento, tant'è vero che nel 2015, durante il Festival *Internazionale a Ferrara*, veniva organizzato un dibattito dal titolo *Etica ed estetica del teatro in carcere*.³⁴

In questi termini Giuseppe Lipani, riporta gli esiti del dibattito in un suo articolo sulla rivista «CERCARE, carcere anagramma di»:

Impegnativo il titolo scelto in questa circostanza: Etica ed estetica del teatro in carcere. La riflessione, insieme alle testimonianze di molteplici esperienze teatrali aderenti al Coordinamento nazionale, si è soffermata su una questione radicale per chi si trova ad operare in luoghi di marginalità. L'autonomia del lavoro teatrale non può prescindere dalla presa di coscienza del contesto operativo. Talvolta, forse per un senso di difesa del proprio lavoro, si sente dire: «Noi facciamo teatro e basta!». Questo basta, però, può e deve essere problematico e una riflessione approfondita su queste tematiche serve a mostrarne la complessità. La questione si pone al bivio di alcune domande: può esistere un'etica senza un'estetica a teatro? E, a sua volta, si può fare arte senza un'etica che la animi in carcere? Apparentemente retoriche le due domande, in realtà si riflettono nei loro opposti. Si fa troppo spesso brutto teatro in nome di buoni principi e non sempre – di principî – a teatro se ne trovano. [...] Tanto teatro di questi nostri anni riscopre in luoghi marginali la propria – e propriamente teatrale – etica del lavoro, necessaria ad un'arte incarnata, di corpi e persone e non di inerte materia. E in maniera complementare in un luogo di desolante bruttura, una pratica estetica ritorna alla sua dimensione profonda di strumento di conoscenza.³⁵

³⁴ *Etica ed estetica del teatro in carcere*, giornata di studio organizzata dalla Compagnia Balamòs Teatro, tenutasi a Ferrara il 4 ottobre 2015. Promosso in collaborazione con il Centro Teatro Universitario di Ferrara, il Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere, l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro e la Rivista «CERCARE, carcere anagramma di».

³⁵ Giuseppe Lipani, *Etica ed estetica del teatro in carcere*, in «CERCARE, carcere anagramma di», n. 1 (maggio 2015), p. 21.

Alla giornata di studio erano presenti vari rappresentanti del teatro in carcere italiano, a partire da Fabio Cavalli, responsabile dell'esperienza teatrale nel carcere di Rebibbia, Michele Sambin, artista poliedrico e regista della *Compagnia Tam Teatromusica*, attiva dal 1992 nel carcere di Padova e Gianfranco Pedullà, regista del Teatro popolare d'arte attivo, sempre dal 1992, all'interno della Casa Circondariale di Arezzo, in Toscana.

L'intervento di Pedullà è incentrato sulle capacità trasformazionali del teatro in carcere, che ha i suoi effetti sia su chi partecipa, i detenuti, sia su chi lo fa, gli operatori, sia sul luogo stesso in cui questo viene realizzato, il carcere.

L'accento sulle capacità di trasformazione dei luoghi e delle persone offerto dalle attività di teatro in carcere non è, nell'intervento di Pedullà, associato a una funzione sociale, rieducativa o assistenzialistica, ma è visto nel quadro di un teatro d'arte, quindi qualitativamente e formalmente di alto livello e allo stesso tempo di un teatro popolare, indirizzato a quelle fasce di popolazione che, per svariati motivi, non hanno potuto accedere al mondo dell'arte e della cultura.

Gianfranco Pedullà ha parlato invece di come il teatro in carcere crei cambiamento in primo luogo negli operatori, nella loro metodologia, nella loro visione dell'arte, di come sia chiave di lettura per capire il senso stesso del mestiere. Se il teatro ha sempre messo in movimento sostanze vitali, questa capacità in carcere si amplifica, diventa una forma privilegiata di azione attraverso la quale riuscire ad andare oltre il quotidiano, oltre il qui e l'ora della condizione carceraria. Citando De Martino, che vedeva nel magismo lo strumento per destoricizzare il divenire, Pedullà vede in opera nel teatro in carcere un meccanismo simile, che, attraverso i processi simbolici della creazione artistica, toglie dalla frustrazione del vivere quotidiano e libera un'energia primigenia, sollevando dalla violenza dell'istituzione. È una forma alta di teatro popolare, un teatro d'arte per tutti, un teatro delle origini che cambia la vita a chi lo fa e a chi lo vede. Ed in questa liberazione etica ed estetica non possono che essere tutt'uno. Il teatro in carcere è diventato ormai pratica diffusa e ha dato frutti artistici di assoluto rilievo, ha cambiato il carcere e sta cambiando il teatro.³⁶

Questa dimensione «popolare» del teatro in carcere, capace di raggiungere il pubblico non tanto in termini quantitativi ma empatici, è ribadito da una ulteriore prospettiva anche da Armando Punzo, che in un suo scritto in cui ripercorre le origini

³⁶ *Ibidem.*

motivazionali della sua esperienza nel carcere di Volterra, spiega come il suo teatro dell'impossibile sia nato da un rifiuto dello spettacolo come forma di intrattenimento, e dalla ricerca di un «popolo» nuovo, raggiungibile attraverso una verità espressiva che poteva essere messa alla prova solo facendo ripartire il teatro «da zero».

Per affrontare la questione delle scelte drammaturgiche della Compagnia della Fortezza devo necessariamente fare un passo indietro, tornare con la mente a quanto questa esperienza è cominciata. La situazione allora vedeva il proliferare di un teatro critico, basato sul pensiero di grandi personalità del Novecento, come Artaud e Grotowski, tanto per fare due nomi, che avevano voluto mettere in crisi l'idea di mimesi, della ripetizione e della rappresentazione. Tuttavia mi sembrava che tutto quello che vedevo in giro - anche all'interno del cosiddetto teatro di ricerca - fondamentalmente non riuscisse a uscire dai suoi vizi, dai suoi limiti. Intravedevo, nelle proposte che potevo raggiungere a conoscere, i segni del mestiere, i moti produttivi del teatro. Tutto inevitabilmente si spostava su un livello estetico, aveva comunque come obiettivo l'intrattenimento: nella migliore delle ipotesi si trattava di intrattenimento popolare, in altri casi assumeva una dimensione più colta e coinvolgeva una schiera più limitata di persone. Tutto ciò non riusciva minimamente ad arrivare alla stragrande maggioranza di persone, cui era preclusa la possibilità di accedere alla cultura e che restava dunque completamente esclusa dal gioco del teatro. Al massimo il popolo poteva fungere da soggetto: tutti, nei propri spettacoli, parlavano infatti del «popolo», ma questo stesso popolo, privo di strumenti culturali, non aveva accesso alle rappresentazioni. Dunque mi chiedevo per chi fossero scritte queste opere, quali fossero i reali fruitori. Io invece cercavo della gente che non avesse nulla a che fare con la cultura e con il teatro. Mi sembrava che questa forma espressiva dovesse ripartire da zero e verificare se esistesse una reale necessità di praticarla. Allora, mentre leggevo i libri di Artaud e Grotowski sulla scrivania dello stesso ufficio che occupo oggi a Volterra, ho avuto un'intuizione immediata e piuttosto semplice. Guardando la Fortezza dalla finestra, ho pensato che lì dentro c'era molta gente che non aveva nulla da fare. Persone che non possedevano una formazione teatrale, che non avevano avuto possibilità di accedere alla cultura. E persone, soprattutto, che erano al di fuori degli schemi ordinari, che non avevano mai letto i grandi teorici novecenteschi e non erano mai andate a teatro. Allora ho deciso di andare lì dentro, proprio per far ripartire il teatro e rintracciarne una nuova necessità. In fondo io rivedevo anche me, a Napoli, all'inizio della mia storia, quando rifuggivo un mondo e un'umanità che non accettavo.³⁷

Il fatto che le origini napoletane di Punzo siano state un punto di congiunzione tra la sua idea di teatro e i detenuti, che a detta dello stesso erano per la maggior parte di origini partenopee, è un dato indiscusso e non è un caso se, nel 1990, l'Associazione

³⁷ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore - I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Edizioni Clichy, Firenze, 2013, p. 289.

Carte Blanche propose un «seminario teorico sulla condizione di emarginazione culturale del Mezzogiorno d'Italia con i detenuti del Carcere di Volterra» dal titolo *Il Padre Selvaggio*, da realizzarsi nel 1991 in concomitanza con la nuova produzione della Compagnia della Fortezza, ' *O Juorno* ' e *San Michele* tratto sempre da un testo di Elvio Porta, che tratta il tema del brigantaggio nel Sud d'Italia.

Il 1991 è un anno chiave per la Compagnia della Fortezza, in quanto si iniziano a raccogliere i primi risultati di un'esperienza che, negli anni precedenti, aveva messo d'accordo positivamente sia il pubblico che la critica.

Come riporta lo stesso Punzo in una relazione preventiva per l'anno 1991: «dopo un incontro con il Direttore Generale degli Istituti di Pena, Niccolò Amato, è stato concesso di realizzare tre repliche interne all'Istituto per una maggiore partecipazione di pubblico esterno. Questo importante riconoscimento alla validità di questa esperienza ha permesso di spezzare il limite frustrante di una sola replica».³⁸

L'incontro con il Direttore dell'Amministrazione Penitenziaria Niccolò Amato, si pone come un importante tassello nella storia della Compagnia della Fortezza, non solo per le concessioni ottenute dall'Associazione Carte Blanche, ma soprattutto perché, a chiedere ufficialmente l'incontro istituzionale, fu il Comune di Volterra, che divulgò la notizia con un comunicato stampa dal quale si evince con chiarezza la crescente importanza con cui gli Enti territoriali cominciarono a guardare all'esperienza di teatro in carcere promossa nel carcere di Volterra.

Lunedì scorso, presso la Direzione Generale degli Istituti di Prevenzione e pena del Ministero di Grazia e Giustizia a Roma, si è tenuto un incontro tra una delegazione dell'Amministrazione Comunale di Volterra, rappresentata dal Sindaco e dall'assessore Paterni, e il direttore Generale degli Istituti di Prevenzione e Pena Dr. Niccolò Amato. All'incontro hanno partecipato anche l'assessore alla cultura della Provincia di Pisa Aurelio Pellegrini, il direttore del carcere di Volterra Dr. Graziani, ed il direttore artistico del gruppo Carte Blanche Armando Punzo. Nell'incontro sono state affrontate le problematiche inerenti all'attività teatrale che ormai dal 1988 viene svolta nel carcere di Volterra a cura dell'Associazione Carte Blanche, e che nelle ultime edizioni del "Volterra Teatro" ha riscosso lusinghieri plausi da parte della critica. In particolare l'incontro doveva verificare la possibilità di rendere fruibile e quindi conoscibile alla popolazione di Volterra un lavoro che, per ovvi motivi, si svolge esclusivamente all'interno della struttura carceraria. Dalla discussione è emersa la massima disponibilità da parte del Dr. Amato a sostenere l'iniziativa e ad attivare quei meccanismi che consentissero in qualche modo di

³⁸ *Relazione Programma 1991*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

rendere partecipe la città dell'interessante esperienza teatrale. In questa fase, anche per le recenti limitazioni imposte alla legge Gozzini, non è stato purtroppo possibile considerare l'opportunità di rappresentare all'esterno della struttura carceraria il lavoro teatrale che verrà rappresentato in occasione di "Volterra teatro 91", 'O jiuorno 'e San Michele di Elvio Porta. Per rendere fruibile alla città l'opera teatrale il Dr. Amato ha comunque dichiarato la sua disponibilità a consentire l'organizzazione di tre repliche il 7, 8 e 9 luglio, alle quali potranno intervenire non solo le autorità e la stampa ma anche quei cittadini che ne facciano espressa richiesta. (Sono disponibili circa 100 posti). È un'importante occasione non solo per partecipare ad un importante evento teatrale ma anche per entrare in rapporto con una struttura, come quella carceraria, che troppo spesso ha vissuto come un corpo separato all'interno della nostra città. Si invitano coloro che sono interessati a comunicare a questa Amministrazione Comunale, presso l'assessorato alla Spettacolo, le proprie generalità entro e non oltre il 18 giugno per consentire di trasmettere all'amministrazione carceraria l'elenco dei partecipanti per le opportune verifiche.³⁹

Il Comunicato Stampa citato attesta l'inizio di un intenso rapporto istituzionale che l'Associazione Carte Blanche promuoverà con l'intento di coinvolgere, in maniera sempre più stretta, tutti i possibili interlocutori pubblici del territorio locale, regionale e nazionale, in modo tale da preservare e implementare i risultati ottenuti con gli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza.

Da questo documento si evincono anche altri due dati importanti e cioè da un lato, l'importanza che ha avuto fin dagli esordi il sostegno del Festival VolterraTeatro per l'esperienza di Punzo e dall'altro, il ruolo del Comune di Volterra, che in questo caso non compare solo in qualità di ente promotore e finanziatore dell'iniziativa, ma risulta essere l'ente adibito alla raccolta delle adesioni per la partecipazione all'evento spettacolare in carcere.

Dunque, a quest'altezza cronologica, il Comune di Volterra risulta essere a tutti gli effetti un co-organizzatore dell'evento, alla stregua di Carte Blanche, in qualità di Compagnia, che dovrà realizzarlo.

Quindi, come da programma, lo spettacolo ' *O Juorno ' e San Michele* debuttò per tre giorni all'interno della Casa penale di Volterra, dal 7 al 9 luglio 1991 e tra il pubblico, per dimostrare la sua sensibilità nei confronti dell'iniziativa, fu presente anche Niccolò Amato.

³⁹ Comunicato Stampa emesso dall'Amministrazione Comunale di Volterra, *Con Volterra Teatro il carcere si apre alla città*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Uno degli elementi che ha caratterizzato nel tempo il lavoro di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza è sicuramente la continuità, la costanza con la quale il regista napoletano è riuscito a realizzare ogni anno una nuova produzione, in un percorso che non si è mai interrotto e che, se osservato nella sua interezza, presenta un comune denominatore che lega le sue scelte stilistiche e drammaturgiche.

La stessa caparbietà Punzo l'ha esercitata nella creazione e nel consolidamento di una rete istituzionale, che partendo dal Comune di Volterra ha coinvolto la Provincia di Pisa, la Regione Toscana fino, come abbiamo visto, al Ministero di Grazia e Giustizia.

Punzo aveva compreso che oltre alla sua motivazione in quanto artista, e al di là del successo accreditato alla Compagnia della Fortezza, l'unico modo per realizzare la sua utopia teatrale, era quello di far comprendere alle istituzioni l'eccezionale valore di quel «teatro anomalo».

In tale contesto si inserisce il primo invito⁴⁰ che la Compagnia Carte Blanche mandò al Direttore Generale dell'Amministrazione Penitenziaria Niccolò Amato, che risale al 28 giugno 1990, per proporgli di assistere allo spettacolo *Masaniello*.

Amato non ebbe però la possibilità di assistere allo spettacolo del 1990, ma accettò l'invito per partecipare allo spettacolo ' *O Juorno ' e San Michele*, del 1991.

Alla prima dello spettacolo, il 7 luglio 1991, durante il saluto ai detenuti, Niccolò Amato spese parole entusiasmanti sul lavoro di Carte Blanche nel carcere di Volterra, ma il suo intervento ebbe la possibilità di estendersi al ruolo che il teatro aveva conquistato in molte carceri del paese.

Le parole di Amato risultano essere un punto di svolta, sia per l'attività della Compagnia della Fortezza che per il teatro carcere italiano in generale, in quanto rappresentano la meta di un percorso di consolidamento di un'esperienza triennale, che proprio nel 1991, aveva bisogno di fare un salto di qualità dal punto di vista istituzionale per poter continuare ad esistere.

Nel suo intervento, dopo i ringraziamenti di rito, Amato si sofferma su quella che per lui è la funzione del teatro in carcere, e ai fini di un *excursus* storico, quale questo studio vuole essere, risulta importante riportate fedelmente le parole del

⁴⁰ Lettera dell'Ass. Carte Blanche al Direttore Generale degli Istituti di Prevenzione e pena del Ministero di Grazia e Giustizia Dott. Niccolò Amato, (Volterra 28/06/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Direttore Generale, in quanto rappresentano l'abbrivio di un'esperienza che negli anni diverrà sempre più solida e riconosciuta.

[...] Volevo riflettere anche su un'altra cosa, e mi rivolgo in particolare alla signora Henneman per dimostrarle il nostro apprezzamento per il lavoro svolto, su una cosa che ho notato qui a Volterra e anche in altri istituti, dove mi è stata data la possibilità di assistere a spettacoli di ottimo livello. Mi sono sempre chiesto: perché i detenuti generalmente riescono tutti bene nella realizzazione delle attività teatrali? Perché il teatro, questa antica espressione dell'animo umano, la più antica nella quale l'uomo si realizza, si esprime qui con maggiore immediatezza e spontaneità? Perché la poesia dentro le carceri riesce così bene? Quanti premi di poesia abbiamo fatto dentro le carceri, non soltanto di portata nazionale, ma anche internazionale. Perché? Vedete, credo che una delle ragioni per le quali c'è questa sensibilità forte, questa compenetrazione forte dei detenuti nei personaggi che rappresentano, sia nel fatto che si realizza in questo modo quella che è la più viva esigenza dei detenuti. Ed è quella di continuare a vivere una vita che non sia la vita della privazione della libertà, che non sia la vita della reclusione, la vita del carcere. È andare con il pensiero, con l'animo, con i propri sogni, con la propria sensibilità al di là del muro di cinta. Impersonare il personaggio di un pezzo teatrale, come interpretare una poesia, o esprimersi attraverso un'altra forma d'arte, significa questo: attraverso l'immaginazione, la fantasia, il detenuto, come qualunque altro uomo, ha la possibilità di vivere altre vite, di vivere la vita che sceglierebbe. La realtà e la finzione si mescolano insieme a questa aspirazione alla libertà, a questo desiderio della vita di prima e della vita che sarà dopo. Ecco perché qui c'è un'immedesimazione che difficilmente si trova negli spettacoli dei professionisti. C'è una ragione, credo, per cui gli spettacoli nelle carceri riescono meglio di quelli realizzati con gli attori professionisti. Nei teatri fuori è molto rigido, insuperabile, il confine tra attori e spettatori. Sono due dimensioni diverse che raramente si incontrano. Dentro il carcere questo confine, tra attore e spettatore, non c'è. Nella rappresentazione anche gli altri compagni di detenzione e il nostro personale viene coinvolto, gli ospiti vengono coinvolti. C'è, come dire, un comune sentire, un sentimento, qualcosa che nasce veramente in quel momento ed unisce tutti coloro i quali partecipano e assistono. Per questo credo che il teatro in carcere sia tanto importante. Credo che sarebbe bello - e quando era possibile è stato fatto - riuscire a portare gli spettacoli teatrali che nascono dentro il carcere fuori del carcere, in quel circuito teatrale al quale i cittadini con maggiore ampiezza possono avvicinarsi.⁴¹

Le parole di Amato aprono a quelli che saranno i nuovi confini del teatro in carcere, confini che Punzo aveva immaginato con lucidità quasi profetica già dai primi

⁴¹ Niccolò Amato, *Dopo la "prima"*, in *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, pp. 81-82.

anni della sua esperienza in carcere, e che con la sua «autoreclusione» riuscirà a raggiungere realizzando in carcere spettacoli di altissimo spessore artistico.

Basti pensare al complesso percorso che ha visto lottare Armando Punzo, per permettere ai suoi attori-detentivi di usufruire dell'Articolo 21 della Legge 354/75⁴² per realizzare gli spettacoli all'esterno del carcere, oppure basti pensare all'intuizione di Niccolò Amato che differenziava gli spettacoli prodotti nei circuiti ufficiali da quelli prodotti in carcere, in relazione a un differente rapporto tra attori e spettatori le cui distanze, per il Direttore Generale, in carcere vengono annullate, o ancora si pensi alla lucida analisi che viene fatta riguardo alle motivazioni che portano un detenuto a recitare e a scegliere di esprimersi attraverso il teatro.

Le parole pubbliche di Niccolò Amato furono quindi una conferma di stima e di supporto per il lavoro della Compagnia della Fortezza e per Armando Punzo che, agli inizi degli anni '90, sentiva forte l'esigenza di preservare le specificità del suo lavoro, in un periodo nel quale il fenomeno del teatro in carcere stava crescendo in maniera esponenziale su tutto il territorio nazionale.

È lo stesso Punzo, in una lettera reperita negli archivi dell'Associazione Carte Blanche, ma priva di data e destinatario, ad esprimere la sua preoccupazione in tal senso:

A tre anni di distanza dall'inizio dell'attività teatrale nel carcere di Volterra, possiamo affermare che la nostra esperienza è sempre più punto di riferimento per iniziative analoghe in altri istituti, poiché oltre all'aspetto sociale e rieducativo, è riconosciuto anche il suo valore artistico. Se si guarda la rassegna stampa e l'interesse che ha suscitato l'iniziativa, ci piace immaginare per questo nostro teatro, frutto di tre anni di lavoro e che non sia considerato un teatrino scolastico.

⁴² Legge n°354 del 26 luglio 1975, *Norme sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure privative e limitative della libertà*, Art. 21 (Lavoro all'esterno) 1. I detenuti e gli internati possono essere assegnati al lavoro all'esterno in condizioni idonee a garantire l'attuazione positiva degli scopi previsti dall'art. 15. Tuttavia, se si tratta di persona condannata alla pena di reclusione per uno dei delitti indicati nel comma 1 dell'art. 4 bis l'assegnazione al lavoro all'esterno può essere disposta dopo l'espiazione di almeno un terzo della pena e, comunque, di non oltre i cinque anni. Nei confronti dei condannati all'ergastolo l'assegnazione può avvenire dopo l'espiazione di almeno dieci anni. 2. I detenuti e gli internati assegnati al lavoro all'esterno sono avviati a prestare la loro opera senza scorta, salvo che essa sia ritenuta necessaria per motivi di sicurezza. Gli imputati sono ammessi al lavoro all'esterno previa autorizzazione della competente autorità giudiziaria. 3. Quando si tratta di imprese private, il lavoro deve svolgersi sotto il diretto controllo della direzione dell'istituto a cui il detenuto o internato è assegnato, la quale può avvalersi a tal fine del personale dipendente e del servizio sociale. 4. Per ciascun detenuto o internato il provvedimento di ammissione al lavoro all'esterno diviene esecutivo dopo l'approvazione del magistrato di sorveglianza. 5. Le disposizioni di cui ai commi precedenti e la disposizione di cui al secondo periodo del comma sedicesimo dell'art. 20 si applicano anche ai detenuti ed agli internati ammessi a frequentare corsi di formazione professionale all'esterno degli istituti penitenziari.

Raggiungere una migliore professionalità puntando a una continuità nel futuro. Siamo sicuri che gli spettacoli prodotti in questi tre anni, purtroppo mostrati un solo giorno a un pubblico limitato, siamo sicuri che troverebbero anche fuori del carcere un pubblico attento e interessato. Ci rivolgiamo a voi per avere dei consigli per poter aumentare la nostra esperienza e renderla nel futuro più ricca sia sul lato professionale sia quello culturale e umano. Vi invitiamo a partecipare alla nostra rappresentazione. Distinti Saluti.⁴³

Le preoccupazioni di Punzo non erano rivolte solo alla situazione esterna al carcere. Pur essendo in una Casa Penale, caratterizzata da una popolazione detenuta con pene definitive e di lunga durata, la Compagnia Carte Blanche doveva far fronte a problemi organizzativi interni al contesto carcerario e legati alla formazione e al mantenimento, durante l'anno, dell'*ensemble* di attori-detenuti coinvolti per la preparazione dello spettacolo.

I problemi ai quali Punzo doveva tener conto per riuscire a realizzare i suoi spettacoli erano legati soprattutto ai trasferimenti dei detenuti impegnati nelle attività teatrali in altri istituti penitenziari. Tale situazione si evince da un documento, emesso il 5 aprile del 1990, con la quale il regista veniva richiamato⁴⁴ dalla Direzione della Casa di Reclusione di Volterra, che notiziata dalla Seconda Corte d'Assise di Torino, lo intimava a non prendere iniziative personalistiche in ambito a decisioni riguardanti la collocazione dei detenuti.

La questione riguardava nello specifico i detenuti Garozzo Giuseppe e Gulisano Pasquale, che proprio durante la preparazione del *Masaniello*, erano stati trasferiti nel carcere di Torino.

Il documento di richiamo è la risposta ad una lettera di Punzo che, in data 13 marzo 1990, richiese personalmente la ritrattazione dei due detenuti dal carcere di Torino a quello di Volterra, per terminare il percorso teatrale intrapreso, domanda che invece avrebbe dovuto essere inoltrata dalla Direzione dell'istituto e dell'Ufficio Educatori.

Con queste parole, il regista motivava l'urgenza con la quale aveva inviato la lettera al Dott. Barbero, Presidente della Seconda Corte d'Assise di Torino: «Purtroppo, anche se non nuovo a questo tipo di esperienze, vivo sempre

⁴³ Lettera su carta non intestata dell'Ass. Carte Blanche, documento scritto a mano e privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

⁴⁴ Comunicazione (Mod. 25) inviata dal Direttore della Casa di Pena di Volterra Dott. Renzo Graziani ad Armando Punzo, al cui oggetto è riportato: Richiamo (Volterra 5/04/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

drammaticamente la possibilità che un detenuto, con cui ho lavorato dei mesi, possa partire facendo crollare tutto il lavoro che ho cercato di costruire». ⁴⁵

Si è voluto riportare tale evento per spiegare con maggiore chiarezza le problematiche con le quali un progetto di teatro in carcere doveva confrontarsi per la sua realizzazione e per raggiungere l'obiettivo principale del debutto pubblico di fine laboratorio.

Pur in questa insicurezza endemica data dall'ambiente carcerario, la cui rigidità e burocrazia, soprattutto nei primi anni, non agevolavano la realizzazione degli eventi di fine laboratorio, Armando Punzo e La Compagnia della Fortezza riuscirono con i loro spettacoli ad attrarre l'attenzione del pubblico, della critica e soprattutto di alcuni studiosi, come ad esempio Ferdinando Taviani e Gerardo Guccini, che a partire dal 1991 cominciarono un lavoro di ricerca teorica legata al teatro in carcere, con l'intento di far uscire questa autorevole forma spettacolare dal territorio fumoso e ambiguo a cavallo tra professionismo e dilettantismo, nel quale molti volevano collocarla.

«Che teatro abbiamo fatto? Commedia dell'Arte?» domanda a sé stesso Armando Punzo (finge di chiederlo a me). Una strana domanda, visto che nei personaggi meridionali di *'O Juorno 'e San Michele*, nelle parlate dialettali e nel sapore estemporaneo della rappresentazione non v'è ombra di quegli stampini che raffigurano il genere della Commedia dell'Arte. Ma Armando Punzo, il regista, è perplesso. Riconsidera il percorso e gli sembra che tutto sia avvenuto quasi per caso; L'esperienza è finita bene, ma gli sembra di non averne tratto garanzie per il futuro. Come se, dovendo ricominciare, dovesse sottoporsi alle stesse insicurezze e agli stessi rischi. Fino all'ultimo - dice - il lavoro avrebbe potuto risolversi in nulla. Anche lo spettatore è perplesso: questo non è teatro di attori di professione nel senso che oggi si intende, cioè di persone che vogliono essere attori. Eppure non è teatro di dilettanti. È uno spettacolo sorto in carcere, replicato tre volte soltanto: eppure ha autorità. Il punto, infatti, è l'autorità sullo spettatore. Gli spettacoli di dilettanti possono essere anche molto ben fatti, ma non hanno autorità. Qui, nel penitenziario di Volterra, lo spettatore entra armato di tutta la sua indulgenza, pronto ad essere comprensivo ed amabile nei confronti di gente che soffre la vita ben più duramente di lui. E poi, quando l'azione comincia, tutta l'indulgenza svapora nella sensazione che dà il vero teatro: sensazione dello spettatore d'essere in mano all'attore. Probabilmente, all'incrocio fra queste due diverse perplessità, quella del regista che stenta a riconoscere la precisione dell'arte nel decorso aleatorio del lavoro, e quella dello spettatore che non riconosce i segni del teatro minore, fra queste due perplessità c'è l'indicazione d'una lunga strada. La

⁴⁵ Lettera dell'Ass. Carte Blanche, al Presidente della Corte d'Appello d'Assise di Torino, Dott. Barbero, (Volterra, 13/03/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

perplexità del regista si spiega facilmente, almeno ad un primo livello. Egli infatti, ha innescato un processo creativo.⁴⁶

Qui Taviani, partendo dalla visione de ' *O Juorno ' e San Michele*, tenta dunque di affrancare il teatro in carcere da semplicistiche etichette di dilettantismo e facendo questo, fornisce allo stesso tempo delle chiavi di lettura con cui guardare questo particolare tipo di spettacoli.

Le parole di Taviani si inseriscono dunque in quel lungo processo di creazione di un giudizio critico, che pareva sempre più necessario per valutare con obiettività determinate tipologie di spettacoli che in quegli anni andavano discostandosi dalle produzioni realizzate nell'ambito dei circuiti ufficiali sia del teatro di tradizione che di quello di ricerca.

Per arrivare a ciò, l'analisi di Taviani si sofferma sul nucleo generatore di uno spettacolo teatrale, quel «processo creativo» che dall'idea di un singolo, il regista, per divenire spettacolo deve contaminare un gruppo, una collettività, che dovrà unirsi in una medesima mente creativa, permettendo il superamento di qualsiasi ostacolo che possa interporre tra l'idea originaria e la realizzazione concreta dello spettacolo.

Queste dinamiche, valide per qualsiasi spettacolo, non sono dissimili per il teatro in carcere e soprattutto per quello proposto a partire dal 1989 da Armando Punzo che con i suoi spettacoli, ha dimostrato che anche in tale contesto si può riscontrare una sincerità del «processo creativo» che, in una complessa rete di relazioni, riesce a superare qualsiasi limite, soprattutto quello legato allo statuto non professionali degli attori messi in scena.

Quest'espressione si usa spesso a stramesci, quasi come sinonimo di "una bella esperienza". Un processo creativo, invece, non è piacevole da compiersi. Non ha il confort della programmazione, dell'apriori, del progetto disegnato in separata sede e poi calato in pratica. Se lo si intende in senso proprio, il processo creativo è quello che attraversa il buio della mente. Nulla di fosco, ma neppure di rassicurante e di ordinato. Quale mente? Quando in teatro è davvero all'opera, la mente del processo creativo non ha nomi propri, è fatta di più teste e di più persone, non è della materia d'un singolo cervello, ma d'una rete di relazioni. Certo: è organizzazione. Ma organizzazione di un paradosso. Si può anzi dire che la capacità d'organizzare il paradosso sia

⁴⁶ Ferdinando Taviani, *La resa dei dimenticati vivi*, in *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, p. 87.

ciò che distingue una mente collettiva da un normale collettivo di lavoro. E qui il passo diventa difficile, da dire oltre che da fare. In che consiste il paradosso? Nell'organizzare la disorganizzazione e viceversa; nel saper sfruttare la casualità; nel coniugare divisione del lavoro e fluidità delle mansioni, solide gerarchie e anarchia... Parole. Ma nella loro imprecisione vogliono indicare un moto, un'assenza di regole fisse e meccaniche, un andirivieni di consuetudini ed invenzioni che permettono di realizzare, all'interno d'un insieme di persone, qualcosa di equivalente a quell'inestricabile intreccio di previsione e imprevedibilità, di razionalità ed irrazionalità che caratterizza i processi creativi quando essi si svolgono in una mente individuale. Nella camera segreta d'un solo individuo, quand'egli procede per prove ed errori, con molto senso del mestiere e qualche fiato d'ispirazione, l'organizzazione del paradosso avviene come per vie naturali. Tutto può essere accettato ed usato quasi chiudendo un occhio, servendosi persino di stratagemmi e scaramanzie personali che farebbero arrossire se viste dagli altri. Nella camera in cui si fa teatro, gli altri fanno parte del processo. Possono essere compagni che si gettano alla ventura. Oppure possono essere insicuri, ipercritici, desiderosi di giustificazioni e garanzie... In questo caso collaborare è possibile. Ma non è possibile che si crei una mente collettiva. È il caso più frequente. Organizzare il paradosso vuol dire lavorare secondo regole e secondo ritmi che contraddicono le aspettative di chi ragiona in base all'idea d'una corretta organizzazione del lavoro. In genere prevale il senso comune della correttezza. È molto difficile, quasi impossibile, che una mente collettiva si formi a volontà. Non è quasi mai frutto di scienza. Non basta sapere e collaborare. È più probabile che si formi per l'urto delle circostanze, per forza d'animo, fra persone in qualche modo costrette alla collaborazione ma altrettanto riottose nei suoi confronti, legate e in contrasto, unite nell'azione e incapaci d'unanimità. Non è la solidarietà a livello ideologico o sentimentale che serve. Nel nostro caso, la collaborazione avveniva tra Carte Blanche (Armando Punzo e Annet Henneman) e la Compagnia della Fortezza (un eufemismo per indicare un gruppo di detenuti del carcere di Volterra, quasi tutti condannati a lunghe pene detentive, quasi tutti meridionali). [...] È difficile che le ragioni dell'arte vadano d'accordo con le ragioni cosiddette umanitarie. È una delle tante brutte conseguenze del peccato originale, e non è certo la più grave. Dal rapporto di due teatranti di professione ed un gruppo di detenuti ci si può aspettare molto, sul piano umano, sociale, politico. Ma in genere non ci si aspetta granché dal punto di vista dell'arte del teatro. In genere ci si accontenta. Si può inoltre temere qualcosa di triste, come il teatro gioco degli "animatori" e degli "animati", dove non si sa mai chi abbia perso l'anima e chi ne riceva in cambio un surrogato.⁴⁷

Con l'acume e il rigore che contraddistinguono le sue riflessioni, lo studioso dell'Università dell'Aquila è tra i primi a fissare dei punti di riferimento riguardanti il processo di creazione teatrale in carcere.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 87-88.

Per Taviani dunque, l'elemento che rende «autorevole» il teatro di Punzo e della Compagnia della Fortezza è rintracciabile nella capacità, da parte del regista, di «organizzare la disorganizzazione e viceversa», nel saper coniugare «solide gerarchie ed anarchia».

Insomma Taviani giunge alla conclusione che il processo creativo nel teatro in carcere sia frutto da un lato, di un cortocircuito e dall'altro, di una costrizione, che vede i due poli opposti - i teatranti professionisti e liberi e i detenuti senza nessun interesse specifico per la cultura teatrale - a collaborare, arrivando ad un'accettazione reciproca che si concretizza nel raggiungimento di un fine comune.

Il cortocircuito del teatro in carcere, quello per cui anche il pubblico rimane tanto spiazzato alla vista di uno spettacolo della Compagnia della Fortezza, si gioca appunto attraverso una tensione tra «professionismo e non professionismo» in un flusso espressivo che una volta in atto, attraverso i corpi degli attori, demolisce tutte le sovrastrutture di carattere sociale e umanitario, le «indulgenze» con le quali il pubblico proietta le sue aspettative, prima di vedere uno spettacolo in carcere.

Pur lavorando con un gruppo di dilettanti, Punzo, nei suoi primi tre anni di attività è quindi riuscito a dar vita ad un evento teatrale professionale, che nulla a che vedere con l'intrattenimento estemporaneo legato all'«animazione» fine a sé stessa.

Ed è proprio in tal senso che, se impostato su un lavoro rigoroso e costante, il teatro può predominare sul carcere, obliando agli occhi dei presenti, per il breve tempo dello spettacolo, l'incombenza tetra dello spazio carcerario.

Il fascino doloroso e purtroppo un po' esotico delle misure di sicurezza a cui gli spettatori dovevano sottoporsi prima di accedere al luogo dello spettacolo nel cortile del carcere; l'aspetto di quel cortile, suddiviso da alte cancellate, sorvegliato da guardie nelle garitte, che faceva da scenografia supplementare e inglobante; tutto l'ambiente, insomma, avrebbe dovuto prevalere su ogni altro aspetto dello spettacolo nella percezione dello spettatore. Accadeva, invece, il contrario: che l'ambiente era presto sovrastato dallo spettacolo, che così conquistava la sua piena autonomia d'opera d'arte.⁴⁸

Quindi, si chiede Taviani: «Di che teatro si tratta?», e per rispondere a questo il suo pensiero si ricollega al lavoro di un altro illustre studioso, Claudio Meldolesi, che identificava nel «teatro di gruppo degli anni settanta»⁴⁹, le origini dalle quali hanno

⁴⁸ *Ivi*, pp. 95-96.

⁴⁹ *Ibidem*.

preso spunto quelle esperienze teatrali che hanno visto nei luoghi del disagio e in coloro che li abitano, una possibilità di un rinnovamento espressivo dell'arte scenica.

Dunque il riferimento storiografico al fenomeno del teatro di base e al teatro di gruppo degli anni settanta, permette a Taviani di concentrare la sua argomentazione sulla polarità problematica data dal binomio professionismo, dilettantismo, dove in questo caso dilettantismo non è sinonimo di approssimazione, ma volontà di raggiungere, attraverso un'intensa ricerca sull'attore, un *teatro audace* e svincolato dalle categorie con le quali questa forma artistica di solito viene valutata.

Taviani aveva compreso in profondità l'artigianato segreto con la quale Armando Punzo stava agendo sui detenuti di Volterra: utilizzando il dilettantismo come supporto su cui poggiare l'arte del suo modello d'attore, che doveva essere più puro, più vero.

Il dilettantismo quindi, considerato come un bene prezioso che, se usato con dovizia, poteva mettere al riparo l'attore dai classici *cliché* alla quale molti attori professionisti erano soggetti, diveniva all'interno del disegno globale di Punzo, una risorsa per tornare a quel *grado zero* del teatro che l'attore partenopeo aveva pensato di poter raggiungere entrando in carcere.

Ho voluto che proprio loro, che non sono dei professionisti, facessero a meno di acquisire cliché e abitudini proprie di gran parte del teatro professionistico, quella sicurezza che spesso fa dire: "ho la mia parte, imparo quella e ci rivediamo fra due mesi". Tutto questo, però, è nato da un lavoro concreto, da una difficoltà che c'era dentro il carcere, dove se non si fa così ci si addormenta, si viene divorati dalla noia. Mi interrogavo continuamente su cosa fare per non creare routine, su come coinvolgere per molti mesi le venti-trenta persone che ci seguivano. Ho capito che la cosa più importante era inventarsi un lavoro che mettesse gli attori in una condizione di rischio continuo in cui ciascuno potesse essere tirato in ballo in qualsiasi momento. Il mio desiderio era questo: lavorare con tante persone e cercare momento per momento la strada giusta.⁵⁰

E anche nel 1991, per il debutto di ' *O Juorno* ' e *San Michele*, scorrendo gli articoli in rassegna stampa scritti dai giornalisti presenti durante i tre giorni di repliche, si comprende che Armando Punzo e i suoi collaboratori erano riusciti a trovare la

⁵⁰ Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione*, cit. p.30.

giusta strada che aveva permesso agli attori della Compagnia della Fortezza di andare in scena.

Il sole impietoso, delle tre di pomeriggio; trenta o trentacinque gradi di temperatura all'ombra (se ci fosse) ed il bianco - abbagliante - del "pavimento", della scenografia e dei costumi, che rimanda ed accende ancora di più - se possibile - la luce del sole, sino ad abbagliare chi guarda. Ma è in questo delirio, in questa - come dire - deflagrazione incontrollabile di sole e di luce, di bianco violentissimo e divorante (che diventa quasi il colore dell'immaginario), che si consuma - nel breve arco di mezz'ora - il sogno (teatrale) di libertà e di vita concreta, corposa, incontenibile, dei carcerati della Casa circondariale di Volterra: ancora una volta attori, per iniziativa di Armando Punzo e Annet Henneman, e degli organizzatori del festival "Volterrateatro". Il senso quasi aggressivo, di libertà, che si traduce anche sul piano fisico, si avverte come un qualcosa di travolgente e perfino, a tratti, di contagioso: alla grande energia ed efficacia drammatica messe in mostra dai carcerati-attori nel recitare, e nel rivolgersi al pubblico, corrisponde una plasticità davvero insolita della costruzione e della composizione scenica, e un continuo movimento che si fa corsa ricorrente e inarrestabile, è conquista frenetica e più compiuta possibile, dello spazio tridimensionale a disposizione.⁵¹

Ed è proprio la comunità teatrale, formata da critici e giornalisti, che decreta l'importanza dell'esperienza dell'Associazione Carte Blanche, formata da Armando Punzo e da Annet Henneman con la Compagnia della Fortezza composta dai detenuti di Volterra, assegnandogli nel 1991 il Premio Speciale UBU⁵² per l'importante lavoro svolto all'interno del carcere attraverso il teatro.

Oltre al riconoscimento della dimensione registica e stilistica del suo teatro, ai risultati di un lento processo di formazione di un attore libero da modelli precostituiti e ad un sempre più intenso lavoro di tessitura di una rete istituzionale e politica, Punzo allo stesso tempo stava seguendo un suo preciso percorso drammaturgico che da un lato, come abbiamo visto, toccava la lingua e la tradizione napoletana e dall'altro, prevedeva la collaborazione con il drammaturgo Elvio Porta, con la quale il regista aveva stretto un sodalizio privilegiato.

⁵¹ Francesco Tei, *Un sogno in bianco per i detenuti del penitenziario di Volterra*, in «La Gazzetta di Firenze» del 10 luglio 1991.

⁵² L'Associazione Carte Blanche comunica l'assegnazione del Premio Speciale UBU 1991 con una nota del 2/12/1991, sulla quale non compare il destinatario e in un Comunicato Stampa sulla quale non è presente la data. Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 91».

Ed è proprio il drammaturgo napoletano che, in concomitanza con il debutto di ‘ *O Juorno* ‘ e *San Michele*, in un pezzo scritto in visione della pubblicazione del piccolo volume *La scena rinchiusa* a cura di Maria Teresa Giannoni e reperita negli archivi dell’Associazione Carte Blanche, traccia un resoconto della sua esperienza di scrittore con la Compagnia della Fortezza e Armando Punzo.

Venne Armando Punzo da me, una mattina di qualche anno fa, e mi chiese l’autorizzazione a rappresentare un testo teatrale, il “Masaniello”. “Per quale compagnia?” Gli chiesi. “Carcere di Volterra.” Rispose. Ed io mi sentii piccolo piccolo. Perché di colpo la problematica solita di un autore, che è quella di cercare le contraddizioni, i contrasti della vita per farne spettacolo, mi sembrava schiacciata dalla verità estrema dei contrasti e delle contraddizioni che avevano condotto in carcere proprio coloro che avrebbero dovuto rappresentare il mio testo. Tutte le battute, i monologhi, le scene, mi sembrarono immediatamente inadeguati, perdenti nel confronto con una realtà troppo dura, troppo reale e tragicamente concreta, quella degli uomini di Volterra. Armando cercò di spiegarmi, di farmi capire. Ci riuscì solo parecchi mesi dopo, quando mi mostrò la registrazione della rappresentazione del Masaniello avvenuta qualche giorno prima. Ed io capii che il senso dell’operazione di Punzo e della sua compagnia non era nel testo (semplice spunto di risposdenze nell’animo degli attori), ma nel fatto stesso di realizzarlo a Volterra. Il senso era quello di rappresentare un punto di riferimento, una porticina stretta attraverso la quale passare per entrare in una dimensione diversa e negata prima in quelle vite: quella nobile del sogno, del gioco, e, con esse, della comunicazione verso un mondo esterno, e quindi per definizione ostile. Con ‘ *O Juorno* ‘ e *San Michele*, il testo di quest’anno, ho visto con ancora maggiore chiarezza il risultato del lavoro di Punzo saltar fuori da quel cortile contornato di staccionate bianche e di elementi anch’essi bianchi che componevano il sogno non solo di quella rappresentazione, quanto di quegli stessi uomini che lo rappresentavano. E mi è venuta voglia di pensare a qualcosa “fatta apposta” per quella compagnia. Qualcosa che possa fornire spunti ancora maggiori ed ancora più immediati al progetto globale di Punzo. Chissà quanto ancora ho da imparare da questa esperienza. Comunque, grazie ad Armando Punzo, e grazie agli uomini di Volterra. Una volta sentii una frase: “Col teatro non si fanno le rivoluzioni”. E ci credetti. Oggi ho visto avvenire delle rivoluzioni inattese all’interno di uomini che hanno conosciuto la durezza realissima della vita. Oggi, grazie a loro, a quella frase non ci credo più. Vogliamo chiamarla una nuova fiducia nel teatro? Se è così, sono loro che me l’hanno regalata.⁵³

Elvio Porta trasmette nelle sue parole lo stupore e l’inadeguatezza percepita da un artista avulso dall’ambiente carcerario e allo stesso tempo il suo entusiasmo nell’essere chiamato a collaborare al progetto teatrale nella prigione volterrana.

⁵³ Elvio Porta, *Le rivoluzioni inattese*, in *La scena rinchiusa - Quattro anni di attività teatrale dentro il Carcere di Volterra*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Tracce Edizioni, Piombino, 1992, p. 85.

Quel che scaturisce dallo scritto, è la volontà, dopo le rappresentazioni di due dei suoi testi, il *Masaniello* e ' *O Juorno* ' e *San Michele*, di scrivere un testo inedito appositamente per i detenuti della Compagnia della Fortezza.

Questa intenzione si concretizzò l'anno dopo, nel 1992 con la messa in scena del testo *Il Corrente*. Sulla gestazione del testo e sul suo rapporto con Porta, Armando Punzo scrive:

[...] Io volevo trovare una linea di lavoro e collaborare con un drammaturgo. C'erano ancora tante contraddizioni da far emergere, tante cose da dire. Il carcere diventava ancora metafora. Una metafora aspra. Elvio cercava emozioni, forti, e per me non era sempre facile seguirlo nelle ragioni della scrittura. Abbiamo passato molti pomeriggi a cercare una strada, ma più che altro io raccontavo della mia esperienza in carcere, parlavamo dei detenuti attori, di Napoli. Un giorno abbiamo scoperto di aver trascorso entrambi la nostra infanzia a Cercola, un paesino alle porte di Napoli. *Il Corrente* è il frutto di questa collaborazione. Oltre la spettacolarità e alla coralità, questo testo ha come caratteristica importante il riuscire a raccontare quello che di universale c'è in un microcosmo come quello di un Istituto di Reclusione. Mi ha affascinato alla prima lettura vedere come tutte le cose che ci eravamo detti rifiorissero in quelle parole.⁵⁴

Con *Il Corrente*, Elvio Porta e Armando Punzo attuano a livello drammaturgico una sovrapposizione tra finzione e realtà, in quanto «[...] L'azione si svolge nel cortile della Fortezza di Ventotene nel luglio 1799. Un gruppo di marinai imbarcati sul "Corrente" stanno per essere giudicati per ammutinamento, omicidio di due ufficiali superiori e disastro navale. [...] »⁵⁵

In testo però, non voleva rimarcare la condizione di vita dei detenuti, andando così a far leva sul pietismo del pubblico, ma si poneva nel quadro di quella «linea napoletana»⁵⁶ su cui Punzo, fin dal suo primo spettacolo, si stava muovendo.

[...] Qui ha luogo l'azione, una immediata identificazione tra lo stato di quei prigionieri di allora e le ragioni di quelli di oggi che li impersonano. Il «proscenio», se così si può dire, della rappresentazione è formato dalle schiere di nobili ufficiali borbonici che costituiscono la corte giudicante, con le loro polpe settecentesche multicolori, e parrucche e tricorni e penne d'oca che la ricostruzione teatrale richiede. Un bel colpo d'occhio «teatrale» che come le molte altre invenzioni va ascritto alla regia (che qui significa naturalmente qualcosa di assai più complesso) di Armando Punzo. [...] tutto sembra frugare e grattare su quella «doppia verità» che i detenuti

⁵⁴ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. p. 35.

⁵⁵ *Ivi*, p. 40.

⁵⁶ Gianfranco Capitta, *Oltre le sbarre è teatro a Volterra*, in «Il Manifesto» del 12 luglio 1992.

recitano ma contemporaneamente vivono, come gli accenni alla corruzione di chi amministra e alla contraddizione in seno ad uno stesso collegio giudicante. E quando al termine, divenuti - nella finzione - padroni della situazione, devono a loro volta stabilire le regole, la prima e più pressante richiesta rivolta al pubblico (pochi giornalisti e «autorità», più numerosi gli agenti di custodia e i semplici abitanti di Volterra) è quella di condividere, alla pari e senza distinzioni di ruolo, il cibo che intanto hanno preparato arrostando del pesce alla brace. Con una tale forza tragica (perché loro rimarranno lì e gli altri usciranno) da rendere amara in bocca la figurazione evangelica. Una emozione fortissima per il pubblico, che la concretezza dei protagonisti rispinge continuamente alla realtà.⁵⁷

Il Corrente si gioca quindi, più che negli spettacoli precedenti, sul rapporto «arte» e «vita» che, come abbiamo dimostrato nei capitoli precedenti rappresenta uno dei nuclei teorici e poetici dalla quale si è generato il teatro in carcere. Allo stesso tempo, questa «doppia verità» è vissuta dal pubblico in modo decisamente partecipativo e sentito a livello emozionale. Realtà e finzione si mescolano, proprio in quel luogo, il carcere, nel quale dovrebbe essere impossibile sfuggire alla concretezza della sofferenza.

Il 1992 è anche l'anno in cui viene pubblicato, per la casa editrice Tracce Edizioni di Piombino, il resoconto dei primi quattro anni dell'attività teatrale all'interno del carcere di Volterra. Il volumetto, intitolato *La Scena Rinchiusa* e a cura di Maria Teresa Giannoni, rappresenta un importante traguardo per la Compagnia della Fortezza, in quanto raccoglie importanti testimonianze del mondo istituzionale e culturale che, ognuna a suo modo, testimoniano il percorso d'eccellenza sviluppato dall'Associazione Carte Blanche.

Il 1992 è anche l'anno in cui si inaugurano altri due laboratori teatrali all'interno di Istituti Penitenziari della Toscana.

Uno è quello all'interno della Casa Circondariale di Arezzo, attivato e diretto dal regista e storico dello spettacolo Gianfranco Pedullà, che con la Compagnia Mascarà Teatro, dal 1993 Teatro popolare d'arte, alla stregua di Armando Punzo s'imporrà all'attenzione del pubblico e della critica per il suo lavoro, caratterizzato da un alto livello qualitativo sul piano artistico, sociale e di ricerca teorica e storiografica.

L'altro è quello attivato dall'insegnante e regista Manola Scali all'interno della Casa di reclusione di Porto Azzurro, che con l'Associazione Dialogo - Volontariato

⁵⁷ *Ibidem.*

penitenziario, in quello stesso anno, mette in scena il suo primo spettacolo, *Il contratto* di Eduardo De Filippo.

Nelle mie parole c'è l'emozione di una persona, io, che ha iniziato nel '92 presso il Carcere di Porto Azzurro e da questo carcere non è mai più venuta via. Ho iniziato un progetto e nel frattempo al mattino faccio l'insegnante in una scuola superiore, insegno officina meccanica e informatica laboratoriale, entrambe discipline scientifiche, quindi mi rapporto con il mondo giovanile e poi con il mondo adulto, un mondo adulto un po' speciale. L'esperienza di questa casa di reclusione, Porto Azzurro, è un po' particolare perché i detenuti hanno tutti pene medio-lunghe, alcuni infinite, come quelle con: "fine pena mai" ovvero, l'ergastolo. Questi detenuti-attori condividono con noi operatori un percorso che, per alcuni dal '92, non è ancora terminato. L'esperienza che noi facciamo è quella di un teatro che privilegia la parola, il testo scritto, che fa una ri-scrittura del testo teatrale e che in un certo senso va di pari passo alla cultura intesa proprio come un modo di stare con gli altri che sia una rilettura anche rispetto alle esperienze che i detenuti stessi hanno vissuto, spesso lontanissime per esempio da quelle che noi operatori abbiamo avuto la fortuna di vivere. È in questo senso che il teatro entra in questi ambienti e scardina un po' le regole che ci sono, le scardina, diciamo, per portare a questi uomini la visione di una realtà che è concepita non lì ma altrove.⁵⁸

Quindi la topografia del teatro carcere toscano dal 1992 comincia mutare, andando incontro ad un proliferare di esperienze che porterà la Regione Toscana a divenire una delle prime regioni con la presenza di laboratori teatrali in tutte le carceri del suo territorio.

Sia nel carcere di Arezzo che in quello di Porto Azzurro, i detenuti si aggregano intorno al laboratorio teatrale formando, sul modello della Compagnia della Fortezza, delle Compagnie teatrali interne agli Istituti stessi e formate da quei detenuti impegnati con costanza nel lavoro di formazione e produzione.

Ad Arezzo quindi si forma la Compagnia Il Gabbiano e a Porto Azzurro si forma la Compagnia Il Carro di Tespi.

Il lavoro di Gianfranco Pedullà comincia con dei presupposti diversi da quelli di Armando Punzo, in quanto il regista di origini calabresi con il suo primo progetto all'interno del carcere di Arezzo, dal titolo *Scritture d'Inverno: Un teatro nelle carceri*, intende principalmente proporre un lavoro sulla persona, un percorso sulle esperienze

⁵⁸ Manola Scali, *Artigiani di sé attraverso il teatro come cultura*, in *A scene chiuse. Approfondimenti - Pubblicazione realizzata all'interno del progetto "Teatro in carcere" promosso e sostenuto dalla Regione Toscana, consuntiva del convegno regionale "A scene chiuse" tenutosi il 24 novembre 2008 al Teatro della Pergola di Firenze*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI), 2011, p. 85.

individuali sia dei detenuti coinvolti che degli operatori, un laboratorio di scambio e incontro autobiografico, che dovrà concretizzarsi in un «baratto» teatrale basato su uno «scambio di esperienze».

Come materiale di scambio da offrire ai detenuti, nel progetto presentato nel 1992 e attivato a seguito di una richiesta dell'amministrazione comunale della città di Arezzo, Pedullà propose di presentare una performance:

[...] In una prima fase la Compagnia MASCARA'/TEATRO POPOLARE D'ARTE - compagnia professionale stabile da molti anni - presenterà un proprio lavoro, una performance tratta da un recente spettacolo dal titolo PULCINELLA, dove si narra in forma simbolica la nascita, la vita e la morte dell'antica maschera italiana. Alla rappresentazione farà seguito una serie di incontri che tendono a riflettere sull'identità del teatro. Particolare attenzione sarà affidata all'idea del teatro come forma particolare di autobiografia. Nella seconda fase della proposta - molto collegata al bisogno di instaurare un clima di fiducia e di preliminare comunicazione - dovrebbe scattare un meccanismo di 'baratto', di scambio d'esperienze. Pulcinella ha offerto la sua storia. La metafora della vita di Pulcinella può stimolare ad ognuno dei partecipanti la riflessione sulla propria esperienza personale. [...]⁵⁹

Il primo spettacolo della Compagnia Il Gabbiano fu realizzato da attrici-dentute e attori-detenuti e andò in scena il 26 e il 27 febbraio 1993 nella palestra della Casa Circondariale di Arezzo con il titolo di *L'osteria del tempo sospeso*.

L'OSTERIA DEL TEMPO SOSPESO indica un contenitore spaziale, un luogo di ritrovo e di passaggio. Un luogo simbolico dove si gioca a sospendere il tempo. L'azione è divisa in due parti. Nella prima l'Osteria è abitata da frequentatori un po' bizzarri: un Barista, un Cameriere, un Poeta un Gagà, un Marinaio, un Dandy, dei Forestieri. I loro monologhi si intrecciano e si rincorrono nella confusione e nel fumo del bar. Le luci sono soffuse ma piuttosto colorate. C'è molto fumo in sala. L'atmosfera è densa. I testi dell'azione teatrale sono tra i più vari: si passa da frammenti di canzoni di Lucio Dalla e mina a fiabe popolari come Cappuccetto Rosso nella versione stravolta da Giuseppe Pontiggia, a poesie di Eduardo De Filippo e Totò, a frammenti di leggende aretine, come quella del brigante Gnicche in ottava rima, da canti arabi e canzone napoletane fino a una storia finale tratta da *Cent'anni di solitudine* di Marquez.⁶⁰

⁵⁹ *La Scena Utile - quattro anni di esperienza teatrale nella casa circondariale di Arezzo*, a cura di Gianfranco Pedullà, Edizioni Festina Lente, Firenze, 1997, pp. 4-5.

⁶⁰ *Ivi*, p.8.

Proprio in virtù della struttura del progetto presentato all'Amministrazione Penitenziaria di Arezzo, basato su una dinamica di «baratto teatrale», Gianfranco Pedullà pensò giustamente di impostare la drammaturgia del suo primo lavoro in carcere creando una struttura aperta, nel quale far confluire i materiali offerti dai detenuti durante lo scambio di esperienze.

In questi termini il regista, nelle *Note di regia* riportate sul foglio di sala distribuito la sera dello spettacolo, faceva un resoconto del primo anno di attività con i detenuti di Arezzo:

Quest'azione teatrale che presentiamo vuole essere una prima tappa, un primo risultato di un laboratorio da me condotto e frequentato da detenute e detenuti che hanno scelto questa iniziativa per impegnare le loro ore di attività comune. Quando ho iniziato questa mia prima esperienza di teatro nelle carceri non credevo fosse utile proporre un percorso teatrale di tipo tecnico, concentrato sui linguaggi della scena; e proporre/imporre un testo o un copione da imparare meccanicamente a memoria. Più utile mi è sembrato provocare un incontro tra un regista (sostenuto dalla sua compagnia) e gli 'ospiti' del carcere: a partire dalle proprie esperienze e dalle proprie identità, ognuno con la propria storia personale. L'avvio di una proposta teatrale in un carcere non è una cosa facile né sul piano istituzionale né sul piano direttamente operativo. Molte sono le difficoltà strutturali ed organizzative affrontate e, in buona parte, superate grazie alla disponibilità dei vari soggetti coinvolti; a tutti va il mio ringraziamento. Fondamentale è stato poi lo sforzo e l'attenzione da parte dei detenuti, che con la loro presenza attiva e prepositiva hanno contribuito alla creazione di questo evento. Attraverso un lavoro di improvvisazione collettiva abbiamo raccolto frammenti di storie, poesie, canzoni, balli. Un repertorio di piccole 'passioni' che ogni partecipante ha proposto agli altri in un percorso comune che lentamente ha superato paure, timidezze, diffidenze. La ricerca di un valore comunicativo nei frammenti selezionati ha guidato le scelte registiche, che tentano di fermare - al di là di prevedibili difficoltà - alcuni momenti intensamente collettivi, alcuni episodi, alcune emozioni. Questa esperienza mi ha aiutato a capire meglio i livelli primari dell'espressione teatrale, confortando pienamente la mia idea di un teatro popolare d'arte. Un sincero ringraziamento a tutte le persone (compresi gli assenti) che con paziente disponibilità hanno seguito il percorso in questi mesi. Grazie per la forte carica di umanità che mi hanno trasmesso.⁶¹

Le due nuove realtà toscane avevano obiettivi propri, ed una personale metodologia di lavoro, e si ponevano nei confronti dell'esperienza della Compagnia della Fortezza sia guardandola come un modello, che prendendone le distanze, in base

⁶¹ *Ivi*, p. 11.

a quegli elementi di diversità etica ed estetica che divergevano con il loro modo di intendere il teatro in carcere.

Eppure è esemplare notare come, per motivi legati alla morfologia della popolazione carceraria, in tre differenti Istituti Penitenziari, l'uso della lingua e della cultura napoletana aveva permesso agli operatori teatrali di entrare in empatia con i detenuti.

Forse fu proprio per questo che per il 1993, Armando Punzo scelse invece di continuare sulla strada intrapresa con *Il Corrente*, e di continuare a mescolare finzione e realtà, teatro e carcere, arte e vita, in un braccio di ferro che negli ultimi quattro anni aveva visto, per quei pochi giorni di luglio, vincere il teatro sul carcere.

Ma per quell'anno il regista napoletano non scelse un testo vicino al linguaggio delle sue origini e a quelle dei suoi detenuti, ma puntò su un testo contemporaneo, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton sotto la guida del marchese de Sade*, scritto da di Peter Weiss nel 1964.

L'abbandono di quella «linea napoletana», privilegiata negli anni passati, forse anche per le nuove proposte di carattere partenopeo delle compagnie sorte negli altri Istituti toscani, rappresentò un momento di maturazione per Punzo e per i detenuti della Compagnia della Fortezza, che da quel momento ebbero l'opportunità di inaugurare un nuovo percorso di ricerca poetica.

2. L'espansione del teatro in carcere in Toscana. (1993 - 1996)

Il 1993, fu l'anno in cui Armando Punzo prese piena coscienza del fatto che il suo percorso in carcere doveva avere come obiettivo primario il teatro, e che solo grazie alla pratica della scena si sarebbe potuto raggiungere di conseguenza, un obiettivo educativo.

Da un'altra angolazione, Punzo continuava il suo percorso verso due direttrici: da un lato, voleva riuscire a realizzare i propri spettacoli fuori dal carcere, in modo da poter scritturare regolarmente gli attori-detenuiti e dall'altro, voleva da parte della Direzione della Casa di pena di Volterra, il pieno riconoscimento del «laboratorio teatrale permanente e produttivo».

La nostra esperienza ci ha mostrato in fondo che il teatro in carcere può svolgere almeno due importanti funzioni: una culturale, utile alla comunità esterna per entrare in relazione con una realtà separata e sconosciuta, ed indispensabile all'interno della struttura carceraria; ed una rieducativa, in modo indiretto, attraverso le dinamiche proprie del fare teatro. Anche se la produzione teatrale di quegli ultimi anni ed il riconoscimento del valore culturale, ottenuto a livello nazionale, ha fatto emergere con forza, da questa esperienza, una terza funzione più strettamente teatrale. Quindi nel caso di Volterra si potrebbe arrivare alla formulazione più precisa, sulla base dei risultati fino ad ora raggiunti, di un progetto operativo che individui in questo carcere la possibilità di un laboratorio teatrale permanente e produttivo.⁶²

Come abbiamo già accennato in precedenza, alcuni dettami dell'ordinamento penitenziario non venivano applicati con fluidità dalle Amministrazioni. Tra questi l'Articolo 21⁶³, che se utilizzato con criterio avrebbe permesso agli attori detenuti della Compagnia della Fortezza di recitare all'esterno per motivi di lavoro, senza così dover usufruire dei loro permessi premio - utilizzati di solito per far visita alle proprie famiglie.

Dal 31 luglio 1992, l'Associazione Carte Blanche cominciò a organizzare per i detenuti di Volterra, i primi corsi di formazione professionale, di cui il primo fu quello per «attore di prosa».

⁶² *Laboratorio e produzione teatrale con i detenuti della Compagnia della Fortezza del carcere di Volterra. Anno 4°*, Presentazione del progetto preventivo 1993 dell'Ass. Carte Blanche, documento privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

⁶³ Vedi p. 26.

Anche quell'anno, come sempre a settembre, cominciarono le prove dello spettacolo che si sarebbe svolto durante il Festival VolterraTeatro 93, il *Marat-Sade*, dal testo di Peter Weiss.

In una lettera indirizzata alla Direzione dell'Istituto volterrano del 22 novembre 1992⁶⁴, si evince che Punzo per quell'anno stava valutando la possibilità di girare un video, partendo dal testo di Weiss.

La notizia che i detenuti della Compagnia della Fortezza si sarebbero cimentati con il mezzo cinematografico, era stato anticipato un mese prima con un comunicato A.N.S.A. del 23 settembre 1992⁶⁵ dal titolo di *Carceri: Detenuti Volterra gireranno un film*:

I detenuti del carcere di Volterra gireranno un film. Lo hanno preannunciato gli stessi reclusi al termine di un concerto che si è tenuto ieri sera nel cortile del "Marchio", il penitenziario volterrano. A parlarne è stato Costantino Pepito, uno degli attori della Compagnia della Fortezza. "Stiamo lavorando per concretizzare un'idea" ha dello Pepito. L'intenzione dei reclusi di cimentarsi con la macchina da presa è stata confermata da Paolo Basco, Vicedirettore del carcere di Volterra. L'idea esiste anche se al momento è solo a livello progettuale. I detenuti hanno il desiderio di poter realizzare qualcosa che vada oltre l'esperienza teatrale. Secondo alcune indiscrezioni i reclusi vorrebbero filmare tutta la fase che precede la recitazione del testo che ogni anno (l'esperienza è cominciata cinque anni fa) viene rappresentato all'interno del carcere. Si tratterebbe quindi, di un documentario sulle fatiche, i sacrifici e le difficoltà che accompagnano ogni volta le prove prima della messa in scena di un testo⁶⁶

Il mistero dietro questo presunto cambio di rotta da parte dei detenuti della Compagnia della Fortezza, che secondo l'A.N.S.A. volevano «cimentarsi con la macchina da presa» per «realizzare qualcosa che vada oltre l'esperienza teatrale», fu svelato attraverso un comunicato stampa dell'Associazione Carte Blanche del 13 giugno 1993, dal titolo *La RAI nel carcere di Volterra*.⁶⁷

⁶⁴ Lettera dell'Ass. Carte Blanche alla Direzione del carcere di Volterra, con oggetto: *Prova conclusiva Corso di Formazione professionale 1992*, (Volterra 22/11/1992), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

⁶⁵ A.N.S.A. del 23/09/1992, *Carceri: Detenuti Volterra gireranno un film*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Comunicato Stampa emesso dall'Ass. Carte Blanche, *La RAI nel carcere di Volterra*, documento redatto a mano (Volterra 13/06/1993), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

La Compagnia della Fortezza prepara il suo nuovo spettacolo “La persecuzione e l’assassinio di Jean Paul Marat”, dal famoso *Marat-Sade* di Peter Weiss [...]. Quest’anno il lavoro è stato suddiviso in tre fasi. Il primo studio sul testo è stato realizzato in occasione degli esami conclusivi del Corso di Formazione Professionale “Attori di prosa” in dicembre. Il secondo studio è stato realizzato il 9 e 10 giugno davanti alle telecamere di una troupe di RAI TRE con Stefano Marcelli e un piccolo gruppo di spettatori che ha con pazienza e curiosità partecipato a tutte le fasi della registrazione. Lo spettacolo si svolgeva nel corridoio basso del carcere e si diramava nelle celle poste ai due lati fino a raggiungere una parte dismessa, molto suggestiva, per far avvenire la conclusione dello spettacolo con l’assassinio di Marat. In quei giorni si è respirato aria di cinema in quel lunghissimo corridoio e che i detenuti-attori non abituati alla luce dei fari, alle frequenti interruzioni, alle prove per i cambi di luce, erano completamente immersi in questa atmosfera. E questa è stata la prima dimostrazione pratica e concreta che è stata giusta la scelta di cominciare ad avviare anche un discorso di video-teatro e registrazione del lavoro interno per mirare ad un pubblico più vasto. Per la prima volta vedremo su RAI TRE, lunedì 14 alle 14.50, uno speciale dedicato al lavoro teatrale nel carcere di Volterra. E sarà anche la prima volta che vedremo filmato un lavoro all’interno di un braccio del carcere. [...] il materiale filmato sarà montato per tenere un video da far circolare nelle scuole o partecipare a rassegna di video-teatro. Terza ed ultima fase del lavoro sarà la rappresentazione dello spettacolo conclusivo che sarà realizzato all’interno dell’Istituto il 20 e 21 luglio in occasione del Festival VolterraTeatro, anche se quest’anno si spera ci siano le possibilità di replicare lo spettacolo anche fuori dal carcere. [...].⁶⁸

Che il 1993 sia un anno di svolta per Carte Blanche e per la Compagnia della Fortezza è sottolineato anche in un articolo di Franco Quadri, apparso su «La Repubblica» del 24 luglio 1993

La bomba di VolterraTeatro e di questa estate inquieta della prosa, è scoppiata in carcere. Sono ormai cinque anni che i detenuti di questa prigione - un gruppo forzatamente sottoposto a sostituzioni ma con un solido nucleo stabile - si esibiscono in pubblico all’interno del loro maniero; ed è venuto per la Compagnia della Fortezza, sotto la guida passionale e maieutica di Armando Punzo e Annet Henneman, il momento del salto di qualità. Dopo l’esordio con *La Gatta Cenerantola* e la serie di testi di Elvio Porta, sempre socialmente impegnati e in napoletano, siamo al passaggio a un classico dei nostri giorni e della drammaturgia concentrazionista. [...].⁶⁹

Il *Marat-Sade* della Compagnia della Fortezza, proprio per questo suo passaggio da una drammaturgia di stampo partenopeo ad una di stampo

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Franco Quadri, *Rivoluzione e liberà nel manicomio criminale*, in «La Repubblica» del 24 luglio 1993.

contemporaneo, permise al regista di porre la messa in scena su un piano meta teatrale che, grazie all'opera di Weiss, si realizzò attraverso un'aderenza tra il «manicomio criminale dove un drappello di pazienti, per lo più rinchiusi perché “socialmente pericolosi” rappresenta per un pubblico di invitati l'assassinio di Marat secondo l'immagine del più illustre di loro, il marchese De Sade»⁷⁰ e il cortile dell'Istituto Penale volterrano.

C'è dunque, come presupposto una recita nella recita; ma dietro le sbarre, in un angolo assolato del cortile addossato alle merlature e alle storiche mura della Fortezza, nei giorni del suicidio in carcere di Gabriele Cagliari e in un anno drammatico anche per chi è condannato a trascorrere la vita da quest'altra parte, interviene un altro più intimo livello di partecipazione e di personalizzazione. Il grido di “Rivoluzione” che sbotta ossessivo allacciandosi con la martellante invocazione di “Liberà libertà”, arriva dal profondo come una sferzata, una protesta rabbiosa, un lancinante leitmotiv urlato dalle sbarre contro cui gli attori si scagliano e su cui tornano ad arrampicarsi.⁷¹

Questa commistione tra finzione e realtà agisce in tale occasione su più piani: quello dello spettacolo, come abbiamo visto impostato su un modello di «teatro nel teatro» e quello della realtà politica del nostro paese, che con il passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica, aveva visto nel fenomeno di «mani pulite» un momento di cambiamento del regime carcerario.

Ma scorrendo l'articolo di Franco Quadri su «La Repubblica» si nota anche un altro elemento di cambiamento nella ricezione che del lavoro della Compagnia della Fortezza si ebbe in quell'anno. Mentre le testimonianze dirette degli anni passati, riportavano la visione di una compagnia e di un progetto che stava lavorando in virtù della ricerca di una propria dimensione stilistica, etica e organizzativa, con il *Marat-Sade* del 1993, la qualità delle performance degli attori detenuti e la regia complessiva dello spettacolo, danno ora dimostrazione di aver preso consapevolezza del lavoro, confermando così l'alto livello di prestazione rappresentativa raggiunta dal gruppo.

Che abbiano avuto il tempo di penetrare nel testo e di farlo loro con piena consapevolezza, è evidente; sono arrivati all'allestimento con un lavoro coordinato e professionale iniziato già da novembre, con lo studio delle parti e le riprese video dei detenuti nelle celle alle prese con

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

brandelli di battute, sulle prime ridimensionate sulla propria pelle. Lo spettacolo è tutt'altro che un happening. La sua forza consiste proprio nella capacità di incanalare la contestazione individuale in una struttura ferrea. E il regista Punzo è lì a sorvegliare ansiosamente i movimenti, indossando la tunica nera di Sade, teso nel pronunciare le repliche del marchese, come il suo dibattito con Marat, a profitto dell'azione. [...].⁷²

Strategicamente Punzo aveva capito che inserire da un lato, un corso di formazione professionale riconosciuto alla quale far partecipare i propri attori e dall'altro, il porli di fronte ad un nuovo mezzo come quello video, avrebbe portato nel contesto produttivo dello spettacolo un'aria di rinnovamento, che come abbiamo recepito dalle parole di Quadri, si è poi riversato nell'ambito di una migliore e più intensa prestazione scenica di tutto l'*ensemble*.

Un altro punto a favore di Punzo e della Compagnia della Fortezza, fu quello di poter realizzare per la prima volta lo spettacolo fuori dall'Istituto Penale, nei giorni del 24 e 25 luglio 1993 in Piazza dei Priori a Volterra.

Le date interne e quelle esterne del *Marat-Sade*, ebbero un tale successo che il 7 agosto 1993 venne organizzata all'interno dell'Istituto di Volterra una replica straordinaria alla quale assistette anche il Ministro della Giustizia, Giovanni Conso.

La presenza a Volterra del Ministro Conso, convenuto specificatamente per lo spettacolo teatrale degli attori-detenuiti della Compagnia della Fortezza, rappresentò un punto cruciale dell'evoluzione dell'esperienza di Punzo, nel quadro di quel disegno di rapporti istituzionali che il regista aveva cominciato fin dai primi anni di attività e che aveva compreso indispensabile per far proseguire e accrescere la diffusione e l'ampliamento del proprio progetto.

La visita del Ministro della Giustizia venne diffusa alla stampa con un comunicato emesso dall'Ufficio Stampa della Provincia di Pisa. Nel comunicato si legge:

[...] Rendere stabile l'esperienza formativa nel carcere di Volterra; l'inserimento, data l'oggettiva professionalità di questo gruppo teatrale, in un circuito di programmazione 'esterno' al carcere; queste alcune ipotesi intorno alle quali è oggi possibile aprire una campagna di sensibilizzazione con le autorità e gli organi competenti. Insomma un'occasione importante quella del 7 agosto; un punto di arrivo ma anche una nuova partenza che ha bisogno di fiducia e

⁷² *Ibidem*.

di attenzioni, in primis quella dei mezzi d'informazione tutti. Del resto, nello scenario politico, giudiziario, e morale dei nostri giorni, l'esperienza offerta dalla "Compagnia della Fortezza", nel suo duplice significato "formativo" e "culturale" ha già i contorni del "nuovo presente" auspicato da tutti.⁷³

Le parole d'ordine quindi nel futuro della Compagnia della Fortezza erano *stabilità* e *esterno* e Punzo, con i suoi attori-detenuiti, erano determinati a realizzarle entrambe.

Per quel che riguarda la realizzazione degli spettacoli della Compagnia della Fortezza all'esterno, nel circuito teatrale ufficiale, dopo l'autorizzazione concessa per la realizzazione del *Marat-Sade* in Piazza dei Priori a Volterra, e dopo la replica straordinaria alla presenza del Ministro della Giustizia Conso, quello che prima sembrava di irraggiungibile, ora poteva essere realizzato.

E il debutto esterno della Compagnia di detenuti, ormai divenuta famosa a livello nazionale, non fu relegato ad una sola data, ma divenne una vera e propria *tournée* che, come si evince da un comunicato stampa del 30 settembre 1993, toccava alcune tra le 'piazze' più importanti d'Italia.

Lo spettacolo *Marat-Sade* rappresenta, in questo momento, il punto più alto del lavoro teatrale svolto dal gruppo Carte Blanche con i detenuti attori del Carcere di Volterra dal 1988 ad oggi. Questa esperienza teatrale unica nel suo genere è riconosciuta a livello nazionale per la qualità ed il suo valore artistico e sociale. Dopo il grande successo e l'entusiasmo accesi dalle rappresentazioni del *Marat-Sade* del luglio scorso, all'interno del Carcere di Volterra ed in Piazza dei Priori nell'ambito del festival VolterraTeatro '93, e dopo la replica realizzata alla presenza del Ministro Conso, ecco l'idea di una possibile tournée. Il progetto nasce dall'esigenza di portare questa esperienza fuori dalle mura del carcere per presentarla in alcune 'piazze' importanti. Sono stati fatti i primi passi con il Teatro Verdi di Pisa e nel giro di poco tempo sono state fissate le date e presi altri contatti. Il 22 settembre scorso in una conferenza stampa a Milano Armando Punzo ha presentato il *Marat-Sade* per la stagione 93/94 a cura dei "THEATRIDITHALIA Elfo Portaromana Associati". La tournée dopo Pisa e Milano prevede per il momento anche Prato e altri teatri stanno prendendo contatti con Carte Blanche. Il progetto di tournée sarà accompagnato da una mostra di foro, oggetti di scena e bozzetti di costumi che illustrerà tutta l'attività teatrale della Compagnia della Fortezza. Pisa: 15 e 16 dicembre 1993,

⁷³ Comunicato stampa realizzato dal responsabile dell'Ufficio Stampa della Provincia di Pisa Sergio Marra, documento privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

Teatro Verdi; Milano: 1-2-3 febbraio 1994, Teatro Portaromana; Prato: marzo 1994, Teatro Fabbricone.⁷⁴

Dunque, in cinque anni d'attività, dopo cinque spettacoli e dopo molti problemi superati, Carte Blanche e i detenuti della Compagnia della Fortezza riuscirono a realizzare il loro primo sogno, quello di circuitare nei teatri di tutta Italia come qualsiasi altra compagnia di giro formata da attori non detenuti. Il teatro aveva vinto una sua prima battaglia con l'Istituzione carceraria. Il lavoro svolto era stato riconosciuto a tal punto da ricavarci una meritata presenza all'interno della comunità teatrale italiana. Quindi l'*esterno* era stato raggiunto non più metaforicamente ma con quella concretezza che caratterizza le cose grandi e pericolose.

Rimaneva ancora la *stabilità* da conquistare, stabilità che paradossalmente il teatro in carcere fa difficoltà a raggiungere all'interno di una istituzione che dovrebbe invece essere caratterizzata da una ferrea disciplina e organizzazione, ma come avremo modo di vedere, la costanza di Armando Punzo e Carte Blanche e la passione e la professionalità dei detenuti, permetteranno a questa Compagnia reclusa di continuare il suo percorso in maniera sempre più organizzata e strutturata.

La tournée che la Compagnia della Fortezza riuscì a realizzare fuori dal carcere di Volterra, fu talmente apprezzata dalla critica che, per la stagione 1993/1994, le vennero conferiti ben due Premi UBU: uno per il *Marat-Sade*, nominato «spettacolo dell'anno» e l'altro come Premio Speciale della giuria, «per l'impegno collettivo nella ricerca e nel lavoro drammaturgico».

La fortunata tournée della Compagnia della Fortezza cominciò ad assumere contorni nazionali quando, a partire dal dicembre del 1993, il *Marat-Sade* debuttò al Teatro Verdi di Pisa e da quel momento in poi, altri importanti Teatri e Festival d'Italia cominciarono a esprimere il loro interesse a voler ospitarla loro rispettive stagioni.

Fin da subito la tournée del *Marat-Sade* si estese fuori dai confini della Regione Toscana per arrivare dall'1 al 3 febbraio 1994, al Teatro di Porta Romana, a Milano, dove alla prima assistette anche Gunilla Palm Stern, vedova di Peter Weiss.

⁷⁴ Comunicato stampa realizzato dall'Ass. Carte Blanche, *Progetto di tournée invernale della Compagnia della Fortezza del Carcere di Volterra. Carte Blanche con i detenuti-attori presenteranno lo spettacolo Marat-Sade in alcune importanti piazze d'Italia*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

In una nota redatta il 18 febbraio 1994 e inviata al Ministro di Grazia e Giustizia Giovanni Conso, Armando Punzo rendicontava il successo delle date milanesi, accentuando con orgoglio la tenuta del gruppo di detenuti da lui diretti.

Dopo aver vissuto il teatro esclusivamente come fuga dall'isolamento della prigione, dopo cinque anni di pratica costante, grazie al *Marat-Sade* la Compagnia della Fortezza ebbe la possibilità di esibirsi fuori dalle mura carcerarie, dimostrando al pubblico di essere a tutti gli effetti una Compagnia professionista.

Per consolidare tale processo di crescita e maturazione della Compagnia, l'Associazione Carte Blanche doveva superare ancora un duro ostacolo: la resistenza delle Amministrazioni Penitenziarie nel voler riconoscere il teatro in quanto attività lavorativa.

La reticenza dei magistrati di sorveglianza nel concedere l'applicazione dell'Articolo 21 della Legge 354/75 per motivi artistici e teatrali, vincolava la programmazione esterna della Compagnia della Fortezza che poteva lavorare fuori dai confini del penitenziario solo con quei detenuti meritevoli di permessi premio⁷⁵.

Dall'altro, la mancata applicazione dell'Articolo 21 privava di fatto il detenuto di un proprio diritto, in quanto per quei prigionieri meritevoli di permessi premio si spalancava un bivio in cui erano chiamati a dover scegliere se usare il proprio periodo di permesso per recitare con la Compagnia della Fortezza o per incontrare la propria famiglia.

Il comunicato scritto da Punzo il 18 febbraio, ribadiva gli eccezionali risultati artistici ottenuti dalla Compagnia della Fortezza fuori dal carcere ma allo stesso tempo, intendeva sottolineare il fatto che, durante la tournée, i detenuti avessero rispettato con dovizia i protocolli di sicurezza.

L'esperienza di Milano ha colto di sorpresa tutti noi regalandoci momenti di emozione e di soddisfazione per il lavoro svolto che hanno superato ampiamente ogni previsione. Possiamo affermare con certezza che per la prima volta in Italia una Compagnia di detenuti è uscita dalla regione dove sono reclusi per andare in tournée in un'altra dove sono stati accolti da un pubblico entusiasta dello spettacolo e del senso più complesso di questa esperienza. Ma aldilà del successo

⁷⁵ Legge n. 354, 26 luglio 1975, *Norme sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure privative e limitative della libertà*, Art. 30-ter: Permessi premio. 1. Ai condannati che hanno tenuto regolare condotta ai sensi del successivo comma 8 e che non risultano socialmente pericolosi, il magistrato di sorveglianza, sentito il direttore dell'istituto, può concedere permessi premio di durata non superiore ogni volta a quindici giorni per consentire di coltivare interessi affettivi, culturali o di lavoro. La durata dei permessi non può superare complessivamente quarantacinque giorni in ciascun anno di espiazione.

(meritato e necessario) è stato importante verificare la tenuta di questa compagnia sia durante lo spettacolo che in tutti gli altri momenti del soggiorno a Milano una città certo non semplice e che avrebbe potuto disperdere tutte le nostre energie. Al termine degli spettacoli abbiamo ricevuto la visita di diversi operatori che iniziano ora a fare teatro in carcere. Sull'onda creata dalla nostra attività e grazie agli spazi che ha saputo conquistare con il lavoro di questi anni stanno organizzando diversi incontri e manifestazioni su questo argomento, meritevoli di attenzione, ma senza avere comunque alle spalle una reale esperienza. Questo ci spinge a chiedere al Comune di Volterra, Provincia di Pisa, Regione Toscana, Ministero di Grazia e Giustizia e a tutti gli altri Enti e persone in indirizzo di sostenere l'attività del "Centro Teatro e Carcere" in modo che possa decollare a livello nazionale e farsi promotore di iniziative serie collegate ad una esperienza e non frutto di un momento di moda per operatori e assessorati.⁷⁶

La dinamica di stabilizzazione di cui abbiamo accennato in precedenza, era stata inaugurata a partire dalle prime repliche del *Marat-Sade*, durante il Festival VolterraTeatro '93 e come dice lo stesso Punzo, a partire dal 1994 le dimensioni del progetto teatrale nel carcere di Volterra, avevano «superato ampiamente ogni previsione».

Dopo tali risultati quindi, il gruppo cominciò a prendere coscienza del fatto che fosse attivato il momento di intraprendere un nuovo percorso, che avrebbe portato la Compagnia della Fortezza dallo stato di emergenza con la quale era partita, verso la sua definitiva consacrazione.

Tale percezione da parte del gruppo era avvalorata dalla risposta con la quale il pubblico milanese accolse il *Marat-Sade*, considerandolo alla stregua di qualsiasi altro spettacolo presente in quella stagione sul carrellone del Teatro di Portaromana.

Ora l'evidenza oggettiva dei risultati ottenuti con la tournée, doveva essere recepita definitivamente dagli enti territoriali della Toscana, che a partire dal 1989 avevano supportato e tutelato l'iniziativa al fianco dell'Associazione Carte Blanche.

Tale processo risultava ora più necessario che in passato, anche in virtù del fatto che, sia sul territorio regionale toscano che su quello nazionale, le esperienze di teatro in carcere cominciavano a diffondersi anche in altri Istituti Penitenziari.

⁷⁶ Lettera dell'Ass. Carte Blanche, indirizzata al Sindaco del Comune di Volterra, al Presidente della Provincia di Pisa, al Presidente della Regione Toscana, agli Uffici competenti dell'USL 15 Volterra, al Direttore del Carcere di Volterra, al Tribunale di Pisa, al Presidente Tribunali di sorveglianza di Firenze, al Vescovo di Volterra, al Ministro di Grazia e Giustizia, agli organi di stampa, *Milano. Spettacolo Marat-Sade con i detenuti del Carcere di Volterra*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

Ovviamente, questa dinamica dilatativa del fenomeno era dovuta all'«onda» che la Compagnia della Fortezza aveva alzato nel mondo teatrale italiano che, soprattutto dopo il secondo Premio UBU del 1994, rimase spiazzato, in quanto non si aspettava che una formazione teatrale nata in carcere potesse riscuotere un tale successo anche fuori dalle mura del proprio penitenziario.

Quindi Punzo e compagni, visto il mutamento del panorama nazionale, dovevano scongiurare la possibilità di subire emulazioni fine a sé stesse, da parte di altre compagnie interessate ad attivare percorsi di teatro in carcere, ma del tutto prive di quella motivazione e di quell'esperienza necessarie a farle crescere e resistere nel tempo così come era riuscito a fare il gruppo volterrano.

L'espansione del fenomeno teatrale in altre carceri italiane non era percepita da Punzo come una preoccupazione in termini di concorrenza, ma utilizzata dal regista più che altro come stimolo per accelerare quel processo di stabilizzazione che or più che mai risultava indispensabile per affrontare il futuro.

A tal proposito, la Compagnia della Fortezza doveva affrancarsi dall'essere considerata un'esperienza emergente e in fase di definizione, per divenire un «modello» d'eccellenza, un'esperienza pilota riconosciuta per le sue qualità sia sul piano artistico che su quello sociale.

Ponendosi come punto di riferimento per altri gruppi di teatro in carcere, la Compagnia della Fortezza avrebbe potuto arginare quella pericolosa approssimazione metodologica che si stava diffondendo nell'abito del teatro in carcere e che, secondo Punzo, avrebbe potuto aggravare quel senso di ambiguità con la quale il teatro in carcere era percepito, rischiando di farlo percepire all'opinione pubblica solo come un «momento di moda per operatori e assessorati».

Sul territorio toscano intanto, l'Associazione Dialogo di Manola Scali, attiva nella Casa Penale di Porto Azzurro, nel 1993 produsse il suo secondo spettacolo, *Dialoghi* di Dario Fo e nel 1994, la Compagnia Il Gabbiano, formata dai detenuti della Casa Circondariale di Arezzo, formalizzò la sua esistenza con un Atto Costitutivo, ponendosi così nei confronti della società esterna come un vero e proprio soggetto giuridico.

L'estratto sotto riportato, dal verbale di un'assemblea del gruppo aretino, ci fa comprendere la serietà con la quale i detenuti, diretti da Gianfranco Pedullà, stavano affrontando l'esperienza teatrale.

Addì 22.03.94 ore 16.00 incontro nella palestra detenuti, presenti: dr. Basco, Direttore che presiede l'incontro, G. Pedullà, detenute, Lisi, Taccini, Vigorè, Politano, Copelli, detenuti Iavarone, Ferrigno, Gannattasio, Di Blasio, Amara, Fracassi, Ficai, Grasso, educatrici Papi che ha le funzioni di segretario. Il Direttore apre l'incontro salutando i presenti e propone se è possibile inserire alcuni nuovi detenuti nella compagnia. Pedullà fa presente che c'è la possibilità di recuperare alcuni detenuti che hanno lasciato come per esempio Kamel, c'è inoltre bisogno di persone che lavorino come tecnici, costumisti, ecc. L'educatrice Papi propone di dare un nome alla compagnia che si è formata. Dopo ampia discussione fra tutti i detenuti viene deciso di chiamarla COMPAGNIA DEL GABBIANO. Il Direttore propone di informare la stampa della costituzione della Compagnia. Pertanto i detenuti dovranno elaborare un breve comunicato da trasmettere agli organi di stampa quanto prima. L'assemblea passa poi a discutere le motivazioni, le valenze e il messaggio che il teatro fatto in carcere può avere. Il Direttore sottolinea che fare teatro è un'occasione non solo per stare insieme e realizzare dei progetti comuni, ma soprattutto per creare momenti di autenticità, in quanto in una situazione scenica ci si può permettere di essere sé stessi, cosa non sempre o difficilmente possibile per chi vive in un contesto detentivo. Pedullà vede il teatro come un gioco molto serio, ogni persona che lavora in tale attività deve mettersi in gioco con la propria persona e "tirare fuori" ciò che ognuno di noi ha dentro. Amara vede il carcere come confronto fra varie culture da cui ne consegue inevitabilmente un arricchimento del bagaglio culturale di ciascuna persona. La Lisi vorrebbe che quest'anno ci fosse uno scambio fra la comunità esterna e la popolazione detenuta. Il Direttore provvede allora ad informare l'assemblea che quest'anno gli spettacoli saranno tre ed in ciascuna replica saranno presenti detenuti, autorità locali e studenti dell'ultimo anno delle scuole superiori di Arezzo. [...].⁷⁷

Ovviamente, come si evince dal verbale, tale iniziativa fu possibile grazie a un favorevole concorso della Direzione dell'Istituto e dell'Area tecnica educativa che, come risulta chiaro, si posero nei confronti dell'iniziativa in qualità di promotori attivi e collaborando al progetto al pari del regista Pedullà, che di quella esperienza fu l'ideatore.

Tale approccio programmatico e sistemico del teatro, considerato in carcere come un'attività da far svolgere ai detenuti «non solo per stare insieme e realizzare dei progetti comuni, ma soprattutto per creare momenti di autenticità», in quegli anni non era ancora diffuso come lo è oggi.

A quell'altezza cronologica, i motivi per i quali l'esperienza aretina subì un'evoluzione così strutturata, furono principalmente due: da un lato, la visione poetica di Pedullà, che partendo dalla sua concezione di un «teatro popolare d'arte»,

⁷⁷ *La Scena Utile*, a cura di Gianfranco Pedullà, cit. p. 13.

comprese fin da subito le possibilità di rinnovamento linguistico che l'arte scenica avrebbe potuto subire attraverso l'incontro con il carcere e dall'altro, come abbiamo avuto modo di dimostrare, uno stimolo imprescindibile fu il precedente della Compagnia della Fortezza, che in cinque anni d'attività teatrale era riuscita a imporsi come modello d'eccellenza che da dentro il carcere di Volterra era riuscita a conquistare i favori del pubblico di alcuni importanti teatri del circuito nazionale.

In Toscana quindi, nel 1994, si annoveravano tre realtà di teatro in carcere: quella del carcere di Volterra, divenuta oramai un'esperienza riconosciuta su tutto il territorio nazionale, quella nel carcere di Arezzo, attivata solo due anni prima, ma strutturata fin da subito su solidi parametri qualitativi, e quella del Carcere di Porto Azzurro, che vista l'impervia posizione geografica dell'Istituto, era soggetta a difficoltà legate soprattutto alla diffusione dei propri lavori verso l'esterno.

In tale contesto di estensione del panorama legato al teatro in carcere italiano, nel 1994 Carte Blanche presentò il primo progetto dedicato al *Centro Nazionale Teatro in Carcere*, «un punto permanente di riferimento culturale per tutte le analoghe esperienze che si svolgono in altre carceri»⁷⁸.

Il progetto venne recepito e sostenuto dal Comune di Volterra, dalla Provincia di Pisa e dalla Regione Toscana e come abbiamo visto, rispondeva da un lato, a quell'esigenza di radicamento sia nei confronti del contesto carcerario che del territorio toscano e dall'altro, rappresentava la necessità di avere un luogo fisico all'interno del quale poter offrire un punto di riferimento per tutte le altre realtà di teatro carcere italiane interessate a comprendere le pratiche sottese al lavoro del gruppo volterrano.

Scopo del Centro è quindi l'acquisizione, l'elaborazione, lo studio di esperienze che si svolgono in altre realtà per farne partecipi tutti gli operatori in modo che le singole esperienze non si disperdano ma possano diventare patrimonio comune. L'attività del Centro, come primo obiettivo, dovrebbe svilupparsi in un triennio per poi essere consolidata e sviluppata alla base dei risultati e degli obiettivi raggiunti. Sede del Centro dovrebbe essere la città di Volterra e la Casa Penale di Volterra.⁷⁹

⁷⁸ Progetto redatto dall'Ass. Carte Blanche, *Centro Teatro e Carcere*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94», p. 5.

⁷⁹ *Ibidem*.

Il progetto del *Centro Nazionale Teatro in Carcere* si strutturava quindi in una prima fase triennale, con l'intento poi, in base ai risultati ottenuti, di consolidarne le attività, in modo da creare sul territorio una realtà unica nel suo genere.

Il progetto, già nella sua prima stesura, risultava essere molto articolato⁸⁰ e tracciava preventivamente le azioni con la quale Carte Blanche avrebbe continuato il suo processo di stabilizzazione fino al 1996.

Per il 1994 erano previste le seguenti attività: *Costituzione del centro; Insediamento e Programmazione; Progetto Marat-Sade; Laboratorio e Produzione Teatrale; Terapia di gruppo; Osservatorio Nazionale.*

Il programma previsto per il primo anno di attività del *Centro Nazionale Teatro in Carcere* confermava quindi le linee di indirizzo che Carte Blanche intendeva perseguire con la Compagnia della Fortezza.

Ovviamente, la spinta propulsiva era ora rappresentata dalla tournée esterna del *Marat-Sade*, che doveva essere messa in risalto, organizzata, valorizzata e gestita nei minimi particolari, in modo tale da fare in modo che tutto andasse nel migliore dei modi possibili.

Il gruppo era cosciente che, se qualcosa non fosse andata per il verso giusto, il rischio poteva essere quello di far svanire per sempre l'esperienza oramai quinquennale della Compagnia della Fortezza.

Pertanto, le specifiche legate alla tournée del *Marat-Sade* furono apposte in un progetto *ad hoc*, allegato a quello del *Centro Teatro e Carcere* e che, per la sua messa in opera, vantava la consulenza di Franco Quadri.

Elementi di novità si riscontrano però anche nella parte dedicata a *Laboratorio e Produzione Teatrale* e nell'esposizione dei punti salienti dell'*Osservatorio Nazionale.*

Per quel che riguarda la sezione dedicata a *Laboratorio e Produzione Teatrale*, si evince la volontà di intensificare il lavoro con gli attori-detenuti, per perfezionare e

⁸⁰ Il progetto redatto dall'Ass. Carte Blanche, *Centro Teatro e Carcere*, si articolava nei seguenti punti: 1 - PRESENTAZIONE DEL PROGETTO; 1.1 - Introduzione; 1.2 - Carcere e città; 1.3 - Carcere e politica culturale; 2 - IL LABORATORIO TEATRALE - 1989/1993; 2.1 Gli obiettivi; 2.2 - Il Progetto; 2.3 - Le produzioni teatrali; 2.4 - Il "Marat-Sade"; 2.5 - Altre produzioni; 3 - CENTRO TEATRO E CARCERE; 3.1 - Introduzione; 3.2 - Attività del Centro (Formazione di operatori; Formazione di detenuti-attori; Formazione di operatori tecnici teatrali; Terapia di gruppo; Osservatorio nazionale; Osservatorio europeo; Collaborazione con Istituti Universitari; Incontri; Collaborazione con i mass media; Produzioni Teatrali; Produzioni culturali); 3.3 - Attività prevista per il 1994; 3.4 - Attività prevista nel 1995; 3.5 - Attività prevista nel 1996; 4 - MODALITÀ PER LA COSTITUZIONE DEL CENTRO; 4.1 Introduzione; 4.2 Accordo di Programma; 4.3 Convenzione con Carte Blanche; 4.4 Organizzazione del Centro. In Allegato: *Progetto Marat-Sade*, con la consulenza di Franco Quadri.

tener vivo lo spettacolo di punta della Compagnia, il *Marat-Sade*, in visione della tournée esterna e in quanto si prevedeva «la possibilità di produrre un nuovo spettacolo o riallestire un vecchio successo della compagnia».⁸¹

Quindi dal 1994, la Compagnia della Fortezza cominciò a strutturare un proprio repertorio, strutturando le attività di produzione nel quadro di una più intensa circuitazione dei propri lavori.

Per quel che riguarda invece la sezione dedicata all'*Osservatorio Nazionale*, nel progetto del *Centro Teatro e Carcere*, si legge:

Avvio del progetto di Osservatorio Nazionale, per iniziare a recuperare e catalogare il materiale informativo e video richiesto agli altri Istituti di Pena.⁸²

Queste poche parole, anticipano un nuovo e lungo lavoro pionieristico, che a partire dal 1994 vedrà Carte Blanche impegnata un primo censimento di tutte le realtà attive sul territorio nazionale. L'intento era quello di creare un *database* composto dal materiale informativo delle compagnie e da video di spettacoli messi in scena in carcere.

Tale documentazione sarebbe stata messa a disposizione degli interessati e avrebbe dovuto rappresentare un primo nucleo del Centro Nazionale.

Questo lavoro di censimento venne attivato, su richiesta dell'Associazione Carte Blanche, dalla Direzione del Carcere di Volterra con una nota inviata il 18 marzo 1994 a duecentosessanta altre carceri italiane con le seguenti motivazioni:

Poiché questa Direzione è a conoscenza che analoghe attività sono intraprese in altri Istituti in quanto ritenute utili ai fini trattamentali, si gradirebbe sapere se presso l'Istituto che legge esiste un tipo di attività artistico-teatrale analoga o se si ha in animo di attivarla. Ciò in quanto si riterrebbe utile poter giungere a uno scambio di esperienze tra gli operatori che ad esse si dedicano al fine di migliorare lo sviluppo degli aspetti propriamente artistici e tecnici. Al riguardo si fa presente che la suddetta Associazione "Carte Blanche" si è resa disponibile a fornire tutto il bagaglio di esperienze acquisito nella sua attività in questa sede ed anche ad acquisire ed elaborare notizie che perverranno da altri Istituti. Sarà compito della medesima Associazione curare, gestire ed interscambiare il materiale tecnico-artistico che si vorrà mettere a disposizione. Qualora codesta Direzione fosse interessata a quanto sopra si prega voler

⁸¹ Progetto redatto dall'Ass. Carte Blanche, *Centro Teatro e Carcere*, cit. p. 7.

⁸² *Ibidem*.

prendere contatti con la scrivente, eventualmente anche per l'invio di materiale relativo alla attività svolte.⁸³

Alla nota inviata dal Direttore del carcere di Volterra Renzo Graziani agli altri Istituti Penali, risposero le carceri di: Arezzo, Perugia, Gorgona, Fossombrone, L'Aquila (minorile), Sciacca, Sondrio (minorile), Paola, Trento, Padova.

Per la realizzazione concreta del *Centro Nazionale Teatro in Carcere* però, servivano fondi aggiuntivi al bilancio di Carte Blanche, e per il loro reperimento, furono organizzati dei nuovi incontri istituzionali.

Il primo incontro si svolse a Volterra il giorno 11 maggio 1994, alla quale «erano presenti l'Assessore alla Sicurezza Sociale della Regione Toscana Mariangela Arnavas, l'Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa Antonio Pellegrini, l'Amministratore straordinario della USL 15 Volterra Guido Barneschi, il Sindaco di Volterra Ivo Gabellieri con gli assessori Paterni e Carocci, il Direttore del Carcere di Volterra Renzo Graziani [...]»⁸⁴ e dalla quale si evinse che purtroppo non erano disponibili fondi per la realizzazione immediata dall'ambiziosa iniziativa.

[...] Purtroppo il ritardo accumulato nella costituzione del Centro, con la speranza che il Ministro di Grazia e Giustizia potesse concorrere economicamente, ci porta in realtà, nonostante il successo del Marat-Sade, della Tournée e del valore riconosciuto da tutti del nostro lavoro, a dover rinunciare alle attività previste dal Centro con il relativo bilancio e prevedere addirittura per il '94 minori contributi per l'attività di Carte Blanche nel carcere rispetto al 1993. [...].⁸⁵

Un successivo incontro di programmazione per concordare i termini per la realizzazione del *Centro Nazionale Teatro in Carcere* si svolse a Volterra il 16 giugno 1994, e se pur con ritardi e scarse risorse finanziarie, dal 2001, negli atti amministrativi della Regione Toscana, al nome dell'Associazione Carte Blanche verrà affiancato quello del *Centro Teatro e Carcere*, a conferma che tale iniziativa continuò ad essere perseguita dal gruppo di Volterra, per essere infine realizzata.

⁸³ Nota della Direzione Istituti Penali Volterra, a firma del Direttore Renzo Graziani, (Volterra 18/03/1994), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

⁸⁴ Comunicato Stampa emesso dall'Ass. Carte Blanche, (Volterra 13/05/1994), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

⁸⁵ *Ibidem*.

Per quel che riguarda invece l'aspetto produttivo, nel 1994 l'attenzione di Armando Punzo cadde su un testo emblematico, *La Prigione*, tratto da *The Brig* di Kennerh H. Brown, *ex marine* dell'esercito degli Stati Uniti d'America, e scritto nel 1963 per il *Living Theatre*, che lo portò con successo alla ribalta sulle scene mondiali.

La scelta di un testo dalle implicazioni tanto profonde, visto il fatto che veniva realizzato realmente in una prigione, avrebbe potuto rappresentare un rischio per il regista e per la Compagnia soprattutto dal momento in cui l'eco del loro lavoro si era diffuso con forza anche fuori dalle mura carcerarie.

Avevamo già letto "The Brig" nel '90, ma decidemmo che non era il caso di affrontare questo testo che ci portava a confrontarci direttamente con il tema del carcere in un momento in cui sentivamo che era più importante prendere le distanze dal luogo e dal contesto in cui operavamo. Noi volevamo fare teatro anche se questo poteva sembrare contraddittorio agli occhi degli altri. In quei tempi – eravamo agli inizi del secondo anno di lavoro – tutto sarebbe stato preso come una sterile denuncia contro l'istituzione fatta da detenuti e da qualche operatore ideologizzato. Nulla di più pericoloso, ovvio e scontato per il percorso che cominciavamo a veder delineato per il teatro in carcere. Nessuno poteva conoscere il nostro progetto e così mentre tanti pensavano che ci eravamo chiusi in un carcere a fare animazione ai detenuti, noi lavoravamo alla costruzione del nostro teatro e della Compagnia della Fortezza. Dopo "Marat-Sade" nel '93 decidemmo che era venuto il momento di affrontare questo testo, nel tentativo di avvicinare anche gli altri ai retroscena di un'esperienza così ricca ed importante. "La Prigione", che racconta l'assurdità di un carcere militare dei Marines, è diventato come una prova da affrontare dove assumono importanza non le parole del testo, ma i suoni, l'atmosfera di costrizione, il ripetersi di alcune parole e di alcune situazioni. Noi ci auguriamo che questo spettacolo riesca a suggerire qualcosa che vada oltre l'immagine del carcere e dei detenuti.⁸⁶

È certo che con quella produzione, Punzo intendesse continuare il favorevole percorso inaugurato con il *Marat-Sade* di Weiss: un testo contemporaneo, legato ad un peculiare momento storico dell'avanguardia teatrale degli anni Sessanta, e soprattutto un testo che gli avrebbe nuovamente permesso di fondere tra loro l'*arte* e la *vita*, puntando tutto sul processo di assimilazione e di aderenza degli attori-detenuti con la vicenda drammatica, che indirettamente parlava della loro condizione di reclusi.

La commistione tra *arte* e *vita* che si respirava nel carcere di Volterra, quell'anno era ancor più accentuata dalla situazione politica dell'Italia, scossa dagli

⁸⁶ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. p. 59.

scandali di «mani pulite» e destabilizzata nelle sue fondamenta ideologiche dall'ingresso nella «Seconda Repubblica».

Lo spettacolo fu presentato il 19 e il 20 luglio 1994 all'interno del carcere di Volterra, come evento di punta del Festival VolterraTeatro '94 e per molti critici che assistettero alla rappresentazione, rappresentò una sonora risposta a quel particolare momento politico, che stava cominciando a far sentire la sua influenza anche sul piano dell'ordinamento penitenziario.

Così sulle pagine de «Il Manifesto» Gianfranco Capitta evidenziava la concomitanza dei debutti annuali della Compagnia della Fortezza con alcuni particolari momenti della vita politica del nostro paese.

Sembra un destino che, ogni volta, una nuova rappresentazione della compagnia cada in un momento delicato per la vita carceraria, quasi a riprova che ogni momento lo è. L'anno scorso infuriavano le polemiche con chi voleva spazzare via le conquiste umanitarie della legge Gozzini (grazie ai cui «permessi» del resto quelli di Volterra possono uscire all'esterno a recitare), quest'anno la prima è avvenuta martedì mentre cadeva rovinosamente il decreto Biondi, ma la notizia non era arrivata ancora ufficiale dentro quelle mura, e dai reclusi traspariva un atteggiamento difficile da esprimere, anche perché il regolamento vietava agli ospiti interviste. Ma dalle battute si capiva che ne avevano parlato molto tra loro, e che pur senza una posizione comune, erano non contrari a quel decreto, «a patto che serva a far uscire anche noi, e non solo i loro amici».⁸⁷

Anche il giornalista e scrittore Giorgio Pecorini, in un documento reperito nell'archivio dell'Associazione Carte Blanche, che riproduce la copia di un articolo apparso sulla rivista cattolica «Avvenire», sottolineava con toni più decisi la valenza che lo spettacolo *La prigionie* ebbe in quel particolare momento.

[...] Il decreto col quale il governo Berlusconi ha tentato di scardinare lettera e spirito di uno dei principi fondanti e qualificanti della nostra Costituzione, l'eguaglianza di tutti i cittadini, ha prodotto, oltre lo scardinamento della maggioranza che dopo averlo partorito se l'è dovuto rimangiare, documenti e commenti da far straripare gli archivi. Il documento più illuminante, il commento più persuasivo non l'ho tuttavia letto sulle pagine di un giornale, non l'ho visto sullo schermo di una tv: l'ho trovato a teatro, in uno spettacolo insieme bellissimo e tremendo. Teatro, il cortile più interno, più sbarrato, inchiavistellato e vigilato del carcere di massima sicurezza di Volterra. Spettacolo, *La Prigionie*, "primo studio tratto da *The bring* di Kennerh Brown" allestito

⁸⁷ Gianfranco Capitta, «*The Bring*», grida di libertà su un palco blindato, in «Il Manifesto» del 22 luglio 1994.

dalla Compagnia della Fortezza, composta da detenuti attori i quali, come ha scritto il critico Aggeo Savioli sull'*Unità* del 21 luglio, "meritano di essere chiamati piuttosto attori detenuti" [...].⁸⁸

Ma quell'anno le coincidenze furono diverse, visto che e al debutto dello spettacolo assistette anche Judith Malina, attrice e regista del mitico gruppo teatrale newyorkese che, in un articolo apparso il 6 aprile 1995 sulla rivista «Primafila», delineava i punti di congiunzione tra lo spettacolo del *The Bring* messo in scena nel 1963 dal *Living Theatre* e *La Prigione* della Compagnia della Fortezza.

Ed è appunto in questo articolo che la Malina esprime il suo apprezzamento per il lavoro di Armando Punzo in qualità di regista, sottolineandone non solo le capacità tecniche dimostrate con la messa in scena, ma soprattutto quelle legate al processo laboratoriale portato avanti con i detenuti.

[...] L'arte di un attore consiste sempre nel parlare dal profondo di una verità personale, che provenga dalla gioia dell'illuminazione o dall'inferno della sofferenza. Ed è compito del regista scoprire le tecniche per liberare l'anima di ciascun attore e scoprire i mezzi per estrinsecarla. Non so quali tecniche abbia usato Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza, o come diriga le rappresentazioni. Ma è la sua abilità che consente la manifestazione di tutto quel sentimento e che restituisce a quei carcerati la loro libertà creativa, nonostante le restrizioni del sistema punitivo. Ha reso possibile per loro ciò che di meglio sappiamo fare in questo mondo difficile: trasformare la sofferenza in arte. [...].⁸⁹

Il potere che il teatro aveva dimostrato di avere sul carcere, con la sua capacità di creare da un lato, cambiamenti virtuosi, coinvolgendo sia la vita dei detenuti che quella di tutta l'Istituzione Penitenziaria e dall'altro, di poter produrre opere di una tale qualità artistica, da renderle degne di poter calcare i palcoscenici di qualsiasi teatro stabile d'Italia, era il motivo per la quale il fenomeno del teatro in carcere si stava diffondendo così capillarmente su tutto il territorio nazionale.

Tali valori di cambiamento e trasformazione erano anche alla base del lavoro di Gianfranco Pedullà, che con la Compagnia Il Gabbiano, formata da detenuti e

⁸⁸ Copia dell'articolo a firma di Giorgio Pecorini, inviato alla redazione dell'«Avvenire» il 24/07/1994. Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

⁸⁹ Judith Malina, *The Bring del Living Theatre e La Prigione della Compagnia della Fortezza*, in *La Compagnia della Fortezza*, a cura di Letizia Bernazza e Valentina Valentini, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 1998, p. 111.

detenute del carcere di Arezzo, il 7, 8 e 9 aprile del 1994 mise in scena, nella palestra dell'Istituto, due diverse performance: la prima dal titolo *Aspettando il domani*, interpretata da cinque detenute, e la seconda dal titolo *Il Presepe del mondo*, interpretato da sei detenuti.

Sul piano drammaturgico, *Aspettando il domani* era ispirato a frammenti tratti dal testo *Bambinacce* di Giovanni Arpino e da *Otello* di William Shakespeare.

In un articolo apparso su «L'Unità» il 9 aprile 1994, si comprende come le attività teatrali stessero unendo la popolazione detenuta dei diversi Istituti attraverso le medesime motivazioni, le stesse speranze e la stessa voglia di riscatto.

[...] Il teatro è libertà. Anche in carcere. Il palcoscenico è piccolo e la tribuna per gli spettatori lo è ancor di più. Davanti a un pubblico di magistrati, agenti di custodia, studenti e insegnanti delle scuole superiori si presentano cinque attrici: stanno in una stazione aspettando un treno che non arriverà mai. Si raccontano e giocano. Affrontano anche Shakespeare misurandosi con Otello, Desdemona, Iago. Sono brave. Una di loro alla fine, dirà che il suo sogno è sempre stato quello di essere attrice. Per ora è in galera. Ma è giovane e forse riuscirà a recitare in un teatro senza sbarre. Una sua compagna è giovanissima: entra in scena con uno zainetto e con un walkman. È difficile pensare che dopo lo spettacolo non andrà a spasso o in discoteca, ma dovrà tornare nella sua cella. C'è anche una donna rumena, non parla l'italiano e la sua voce straniera risuona come sottolineatura, parlata e cantata, di quanto stanno dicendo le sue compagne di scena [...]⁹⁰

Il Presepe del mondo invece, era basato su testi a cura degli attori-detenuti Uliano Fiengo e Pellegrino Di Blasio, sotto la guida di Gianfranco Pedullà, che per l'occasione aveva proposto di lavorare sul testo *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo.

L'azione mostra il tentativo di una compagnia teatrale, povera e sbandata, di mettere in scena Natale in Casa Cupiello di Eduardo de Filippo (1931). Più che uno spettacolo compiuto la rappresentazione mette a nudo il meccanismo della prova teatrale, il lavoro del regista, le difficoltà degli attori, le discussioni, le leggi della scena. E non mancano le pause nella quale si fuma, si mangia, si commentano i fatti del giorno. Il teatro apre una finestra sul mondo. Il gran teatro del mondo interiore e esteriore. L'omaggio ad Eduardo ed all'espressività della lingua napoletana passa attraverso una scelta che privilegia il teatro nel teatro. Lo svelamento dei

⁹⁰ Claudio Repek, *Le detenute attrici "evadono" insieme a Shakespeare*, in «L'Unità» del 9 aprile 1994.

meccanismi narrativi non vuole disincantare lo spettatore ma piuttosto intende restituire tutto il fascino dell'arte dell'attore, in primo luogo la sua capacità di trasformazione e cambiamento.⁹¹

Si comprende quindi, come alcuni mezzi linguistici del teatro contemporaneo fossero privilegiati dai registi nel loro lavoro di teatro in carcere. Abbiamo visto come i primi spettacoli della Compagnia della Fortezza siano stati influenzati dall'arte e dalla cultura partenopea, in quanto molti detenuti venivano da quelle parti dell'Italia meridionale, abbiamo visto come, sempre la Compagnia della Fortezza con il *Marat-Sade* abbia puntato su una rappresentazione di stampo meta-teatrale, questi elementi ritornano anche nel lavoro di Pedullà, come se il carcere stesso e i detenuti coinvolti inconsciamente fossero predisposti per un tipo di linguaggio anziché un altro.

Certamente le differenze tecniche e stilistiche, le poetiche dei registi Armando Punzo e Gianfranco Pedullà, sono profonde e evidenti fin dai loro primi lavori, anche se gli obiettivi perseguiti con il teatro nei confronti del carcere e del suo rapporto con le comunità locali, possono ritenersi simili.

Entrambi i registi partono dall'artigianato teatrale e dalle sue tecniche specifiche, per attivare solo successivamente percorsi che possano riversarsi anche nell'ambito del sociale.

Entrambi segnano le loro produzioni in carcere con una forte componente registica e un'attenzione al montaggio drammaturgico, entrambi portano avanti un lavoro di stimolazione espressiva dei detenuti attraverso l'improvvisazione, la scrittura, lo scambio diretto del gruppo, per inserire poi i materiali raccolti nella trama dello spettacolo.

Allo stesso tempo vi sono profonde differenze metodologiche e linguistiche in quanto, mentre Punzo diluisce i materiali autobiografici sortiti dal processo laboratoriale proposto ai detenuti all'interno di un progetto registico che parte sempre dall'analisi di un testo definito e spesso legato a una specifica tradizione drammaturgica, Pedullà usa tali materiali mettendoli in risalto, costruendo progetti registici spesso ideati *ad hoc*, frutto di montaggi nei quali l'elemento intimo e personale dei detenuti è evidentemente usato come *input* drammatico, che si pone al servizio di un teatro biografico di matrice civile e politica.

⁹¹ *La Scena Utile*, a cura di Gianfranco Pedullà, cit. p. 21.

Tale approccio risulta evidente nell'ultimo progetto realizzato nel 1994 da Pedullà, *Il Teatro della Memoria*, con la quale il regista intendeva concludere la fase di avviamento della Compagnia Il Gabbiano, per farla entrare in una dimensione di maggiore consapevolezza e maturità.

In questo senso *ASPETTANDO IL DOMANI* e *IL PRESEPE DEL MONDO* - due allestimenti che sono andati in parallelo - hanno consolidato la Compagnia Il Gabbiano rendendo più forte l'idea di costruire un teatro stabile nel carcere, anche al di là dei cambiamenti, inevitabili, delle partecipazioni. Il passaggio successivo - la creazione dell'azione *IL TEATRO DELLA MEMORIA* - ha consentito un ulteriore livello di arricchimento dell'esperienza. Intanto la Compagnia si è confrontata con una vicenda storicamente avvenuta, come l'eccidio dei fratelli Sante e Giuseppe Tani, capi della Resistenza aretina, fucilati proprio nel luogo che oggi ospita il carcere. Quindi la Compagnia ha dovuto misurarsi con la stessa storia di Arezzo in un momento, poi, di celebrazione nazionale del Cinquantenario della Resistenza: una riappropriazione della memoria nazionale e collettiva. [...].⁹²

Lo spettacolo andò in scena presso il cortile della Casa Circondariale di Arezzo il 27 e 28 luglio 1994 e per la prima volta, il 29 luglio 1994, all'esterno del carcere, nel cortile del palazzo comunale di Arezzo.

Per comprendere meglio la pratica laboratoriale di Gianfranco Pedullà con i detenuti della Compagnia Il Gabbiano, è utile fare riferimento alle parole dello stesso regista, che illustra nel dettaglio le fasi di ideazione e realizzazione dello spettacolo *Il Teatro della Memoria*.

IL TEATRO DELLA MEMORIA rievocava, su un piano prettamente poetico, la morte dei fratelli Tani: Sante e Giuseppe, che sacrificarono le loro vite per un ideale di libertà dal regime fascista. Una vicenda molto nota ad Arezzo. Esso indicava un modo particolare di scrittura teatrale. Non una cronaca dei fatti, le date, i nomi fedelmente riportati. Questo è il compito degli storici. Piuttosto il frammento, la scheggia del risvolto umano. Il centro del teatro era, ancora una volta, nella persona: persona / attore e persona / spettatore. Nella sua sintesi bruciante. Di questo solo può parlare la scena teatrale. Ed a aiutarci a ricordare le tragedie italiane ed europee della prima metà del Novecento non per condannare, ma per capire di più. [...] Il testo è stato scritto da me, giorno dopo giorno, in stretta relazione con le improvvisazioni degli attori, a partire da alcune lettere alla moglie scritte da Sante Tani dalla prigionia. Il problema era come realizzare un'azione teatrale dedicata ad una vicenda di storia locale aretina avendo a disposizione un collettivo umano formato essenzialmente da meridionali e maghrebini. A volte penso che il carcere sia il

⁹² *La Scena Utile*, a cura di Gianfranco Pedullà, cit. p. 25.

luogo più meridionale di tutta la città! Incontrandomi con la vedova di Sante Tani mi venne raccontato, ma solo di passaggio, il fatto che la giovane coppia era stata obbligata dal regime a trascorrere un periodo di confino in un paesino del Sud Italia e si erano subito inseriti in quella piccola comunità così lontana dalla storia ufficiale, dalle gravi vicende nazionali. [...] Decisi di far partire tutto da lì; e decisi di inserire un Pazzariello metafisico ad unire le varie scene, a raccomandarsi al pubblico, a farli stare tranquilli, che tutto si sarebbe aggiustato alla fine, la vita come la morte. Il Pazzariello come unico personaggio colorato, mentre gli altri attori si sarebbero vestiti rigorosamente di bianco e di nero. Solo un cerone bianco sul viso avrebbe distinto i fascisti dagli antifascisti, come se una carica tribale, violenta - tipica della sopraffazione - risiedesse nel lato aggressivo dell'uomo. [...].⁹³

Nel 1994, mentre l'Associazione Dialogo produceva il suo terzo spettacolo all'interno della Casa Penale di Porto Azzurro, tratto da *La gabbianella e il gatto* di Luis Sepulveda, la Compagnia della Fortezza continuava con successo la tournée esterna del *Marat-Sade*, con tappe al Teatro Stabile di Modena, al Teatro Stabile di Perugia, al Teatro Comunale di Carrara e infine, nel 1995, al Teatro Comunale di Ferrara durante il quale, in concomitanza con le rappresentazioni, fu organizzata «la tavola rotonda sul tema “teatro e carcere” ospitata nella Facoltà di Lettere dell'Università di Ferrara e l'incontro tra la Compagnia e i detenuti della locale casa circondariale, dove è nata la proposta di un laboratorio teatrale anche in quella struttura carceraria».⁹⁴

Visti i successi della Compagnia della Fortezza e l'espansione del fenomeno del teatro in carcere in altri Istituti Penali, si intensificarono anche i momenti di approfondimento e di studio legati a questa forma spettacolare e in generale al teatro nei luoghi del disagio.

Per meglio comprendere le dimensioni che il teatro sociale stava prendendo in quegli anni, citiamo la rassegna dal titolo *I luoghi del disagio*, organizzata dall'Accademia Perduta Romagna Teatri al Teatro Il Piccolo di Forlì.

La serie di eventi, sotto il coordinamento culturale di Cristina Valenti dell'Università di Bologna, era dedicato al teatro nei luoghi del disagio, con uno specifico *focus* sul teatro e handicap.

⁹³ *Ivi*, p. 29.

⁹⁴ Comunicato stampa del Teatro Comunale di Ferrara, (Ferrara 10/05/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

L'iniziativa si articolava con un programma che prevedeva una rassegna di spettacoli, un laboratorio pratico e una giornata di studio sul tema del «Teatro e Handicap».

Quindi gli interventi teatrali stavano gradualmente dilagando in tutti gli ambienti del sociale facendo divenire il teatro in carcere solo una delle possibili declinazioni di quelli che successivamente verranno conosciuti come Teatri delle Diversità.

In Toscana, nel 1995 vennero attivati altri tre laboratori. Uno all'interno della Casa di Reclusione di San Gimignano Ranza, per iniziativa dell'Associazione Sobborghi di Siena, diretta dal regista Aletro Borghi e altri due rispettivamente nella Casa Circondariale di Firenze Sollicciano e nella Casa Circondariale La Dogaia di Prato, all'interno delle quali, il musicista Massimo Altomare, supportato dall'Associazione A.R.C.I., sezione di Firenze e di Prato, attivò i primi laboratori di meticcio musicale, basati sull'apprendimento e sull'espressione sonora, e raccolti sotto il titolo *Musica Terra Comune*.⁹⁵

La canzone popolare può essere considerata semplicemente un prodotto da consumare in tempi più o meno rapidi, in grado di emozionare chi l'ascolta, perché evoca un momento particolare della vita, o coinvolge fisicamente per un certo tipo di ritmo o di melodia. Ma se pensiamo alla storia d'Italia dall'Unità in poi, ci accorgiamo che ogni periodo, dal Risorgimento alla Grande Guerra, dal Fascismo alla Resistenza, dagli anni del Boom a Tangentopoli, ha la sua musica popolare. La canzone contiene quindi anche una serie di informazioni storiche e di costume dell'epoca in cui è stata composta, informazioni accessibili a tutti e che sono spesso ignorate se divulgate attraverso i consueti canali. Se poi si prova a scrivere qualche verso, magari su strofe e ritornelli di brani che già conosciamo, ecco che la canzone rivela un'altra grande potenzialità: attivare la creatività dell'aspirante paroliere o cantautore, il Grande Comunicatore dei nostri giorni, educandolo all'espressività ed alla comunicazione con l'esterno. La scrittura in gruppo di uno spettacolo musicale, infine, costituisce un ottimo allenamento per imparare a lavorare con gli altri, superando via via i vari conflitti e le inevitabili tensioni che si incontrano durante il percorso di ogni esperienza creativa.⁹⁶

⁹⁵ Dal 1995 al 1996, Massimo Altomare realizza i seguenti spettacoli musicali senza la presenza del pubblico: *Sollicciano MicroMusical* (musical da camera) - Firenze-Sollicciano (Maschile e Femminile); *Ristretto Rock* (brani originali e cover) - Istituto Mario Gozzini di Firenze; *Artisti Immaginari* (Teatro Musicale) - Casa Circondariale di Prato "La Dogaia".

⁹⁶ Estratto dal curriculum di Massimo Altomare presente sul sito internet della Regione Toscana, nella sezione dedicata al *Progetto Teatro in Carcere*, documento consultabile al link: <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/23906/Curriculum%20Massimo%20Altomare/9b87d45e-1e48-4b1b-acf9-bd0362ae62e2>, consultato il 22/08/2018.

Per quel che riguarda la Compagnia della Fortezza, il 1995 fu un anno complesso, caratterizzato da forti aperture verso l'esterno e da incidenti di percorso, che segnarono inevitabilmente l'evolversi dei loro progetti futuri.

In una relazione consuntiva sull'operato dell'Associazione Carte Blanche e della Compagnia della Fortezza, Punzo esprime dettagliatamente i risultati ottenuti nel 1995.

Le attività di Carte Blanche e della Compagnia della Fortezza si sono svolte nel 1995 secondo programma. Armando Punzo ha lavorato due mesi (gennaio e febbraio '95) a Milano con gli allievi attori della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi dando inizio al "Progetto Eneide" del quale a fine febbraio presso la stessa scuola è stato presentato il primo studio a conclusione del laboratorio. Il progetto è continuato in carcere con i detenuti-attori che partecipano al Laboratorio Teatrale diretto da Punzo. Nel mese di giugno con l'autorizzazione della Direzione Carceraria, del Ministero di Grazia e Giustizia ed ovviamente della Scuola di Milano 94/95 una parte degli allievi attori che hanno partecipato al primo studio del "Progetto Eneide", è venuta a Volterra per lavorare in Carcere con La Compagnia della Fortezza in previsione dello spettacolo da presentare all'interno del Carcere nell'ambito di VolterraTeatro '95: "Progetto Eneide II studio (19 e 19 luglio. Sempre nell'ambito di VolterraTeatro '95 è stato rappresentato, all'esterno del Carcere, lo spettacolo "La Prigione" (22 e 23 luglio). Dopo Milano, Torino, Modena, Perugia e Carrara nel '94, la tournée del Marat-Sade è continuata nel '95 rappresentando lo spettacolo al teatro Comunale di Ferrara (6 e 7 maggio) e Ventimiglia (28 luglio). Nell'ambito del Centro Teatro e Carcere, si è dato inizio ad una serie di incontri della Compagnia della Fortezza con giornalisti e personalità dello spettacolo. La giornalista Isabella Mezza della redazione di Saxa Rubra ha incontrato i detenuti-attori della Compagnia in gennaio ed ha realizzato, con la sua troupe, un servizio che è andato in onda su Rai Tre nella trasmissione Omnibus. La EURO KICK (produzione video) di Milano ha incontrato la Compagnia della Fortezza ed ha prodotto un video di 20 minuti per la televisione tedesca, che è stato trasmesso in Germania ed in Francia. In marzo, nel corso della tournée con il Teatro Stabile di Parma con lo spettacolo "L'attesa", Elisabetta Pozzi, Maddalena Crippa e Carla Manzon sono venute a Volterra all'interno del Carcere per una giornata di lavoro con gli attori della Compagnia. [...].⁹⁷

Si evince quindi da tale relazione, l'intensificarsi delle attività dell'Associazione Carte Blanche all'interno del carcere di Volterra su tutti i fronti, con un elemento di novità che spicca sugli altri, il *Progetto Eneide*, che vede Armando

⁹⁷ Relazione conclusiva del progetto artistico dell'anno 1995, *Attività Carte Blanche 1995*. Il documento è privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

Punzo impegnato in un percorso di formazione attorale, con gli allievi del terzo anno della *Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi* di Milano.

Il progetto impegnò il regista Armando Punzo in primo modulo di due mesi, da gennaio a febbraio 1995, che portò ad una dimostrazione di lavoro con gli allievi sull'*Eneide* scritta da Publio Virgilio Marone, che debuttò presso i locali della scuola milanese.

Ma il percorso non si fermò a quella prima tappa e andò avanti, acquisendo i caratteri di una vera e propria collaborazione tra il carcere di Volterra e la Paolo Grassi.

A fine progetto la presentazione del lavoro e l'idea di continuare a lavorare su questo testo con i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza del Carcere di Volterra. In marzo un incontro dei detenuti con gli allievi della scuola all'interno del carcere per uno scambio di lavoro svolto nei mesi passati. Il desiderio era quello di portare avanti il lavoro sull'*Eneide* sia con gli allievi-attori che con i detenuti attori. La proposta viene accettata sia dalla scuola, che dal carcere. Il Ministro di Grazia e Giustizia dà il suo parere favorevole allo svolgimento di questo progetto ed autorizza i ragazzi della Paolo Grassi a lavorare nel carcere sotto la guida di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza.⁹⁸

L'iniziativa fu resa possibile anche da un intenso carteggio tra il Direttore del carcere di Volterra e l'allora Direttore della Scuola d'Arte Drammatica, Renato Palazzi, che in una lettera del 16 marzo 1995, si augurava che tale collaborazione potesse svilupparsi con la messa in scena di uno spettacolo comune.

[...] Mi auguro, in considerazione di ciò, che l'eventuale collaborazione possa proseguire, e che si riesca ad arrivare ad un vero e proprio progetto comune la cui realizzazione dovrebbe concretizzarsi tra giugno e luglio. Nella convinzione che anche Lei ritenga utile e apprezzabile questo genere di scambio - d'altronde fino ad oggi del tutto inedito, per quanto ne so - spero fin da ora nel Suo appoggio a un'iniziativa così valida e vitale per la ricerca teatrale nel suo insieme. [...].⁹⁹

Il *Progetto Eneide - II Studio* vide la luce il 18 e 19 luglio 1995 all'interno del Carcere di Volterra, come tradizione nel quadro del Festival VolterraTeatro '95, con

⁹⁸ Nota redatta dall'Associazione Carte Blanche. Il documento è privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

⁹⁹ Lettera di Renato Palazzi a Renzo Graziani, (Milano 16/03/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

in scena un *ensemble* misto formato dagli allievi dell'accademia e gli attori-detenuti, realizzando quello che solo pochi mesi prima era solo una possibilità.

Tale esperimento ebbe un forte eco tra i critici teatrali che riuscirono ad assistere alla rappresentazione, confermando l'intuizione di Renato Palazzi che vedeva tale iniziativa «valida e vitale per la ricerca teatrale nel suo insieme».

Sulle pagine della rivista «L'Espresso», la giornalista Rita Cirio riportava in questi termini l'innovativa collaborazione.

[...] Quest'anno la Compagnia ha tentato un esperimento per distaccarsi dall'essere un caso, per cercare di confrontarsi anche nella messa in scena con una realtà diversa, saldandosi a una dozzina di allievi della scuola di recitazione "Paolo Grassi" di Milano. Esperimento più che riuscito visto che anche gli addetti ai lavori non riuscivano a distinguere tra gli attori "esterni" ed "interni", e questi hanno certo contagiato di naturalezza i colleghi del terzo anno della scuola, aiutandoli a pulirsi di qualunque germoglio nascente di birignao, investendoli con quella loro dizione regionale non filtrata da sovrastrutture. Così in questo studio sui primi capitoli dell'"Eneide" inventato da Punzo come una fuga senza fine di profughi da una guerra, sempre in corsa, sapendo che quel che si lascia alle spalle ma ignorando la meta, gli attori violentano la compostezza classica degli esametri, passano con l'impeto di un turbine su quella nobile polvere che gli anni di scuola hanno depositato sul verso virgiliano, urlato qui in originale e contaminato di accenti, sapori e sudori del sud. Ma questo trattamento così aggressivo ed emozionante riporta i brani dell'"Eneide" a tutta la loro forza di antico e sempre attuale reportage di guerra, di tutte le guerre.¹⁰⁰

Attraverso quella prestigiosa collaborazione dunque, Punzo era riuscito definitivamente ad affrancare la Compagnia della Fortezza dal suo stato di «caso» isolato, portando così i suoi attori-detenuti sullo stesso piano degli attori professionisti di formazione accademica.

Ma dall'articolo apparso sull'«L'Espresso» si evince qualcosa di ancor più inedito, nel momento in cui Rita Cirio afferma che gli attori-detenuti hanno «contagiato di naturalezza i colleghi del terzo anno della scuola, aiutandoli a pulirsi di qualunque germoglio nascente di birignao, investendoli con quella loro dizione regionale non filtrata da sovrastrutture».

Quindi nello spettacolo, non solo non si riusciva a «distinguere tra gli attori "esterni" ed "interni"», come a voler dire che tecnicamente entrambi i gruppi si

¹⁰⁰ Rita Cirio, *C'è Enea nella Fortezza*, in «L'Espresso» del 25 agosto 1995.

distinguevano per una preparazione tecnica eccelsa, ma invece di essere gli allievi della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi il un punto di riferimento tecnico e professionale alla quale gli attori-detenuiti avrebbero dovuto riferirsi, furono questi ultimi a contaminare gli allievi, in modo da permettergli di scrollarsi da dosso le proprie sovrastrutture accademiche, in modo da raggiungere una maggiore e apprezzata naturalezza espressiva.

Ma questo meritato trionfo, che gli attori-detenuiti della Compagnia della Fortezza avevano raggiunto e i conseguenti sforzi di Armando Punzo, del gruppo Carte Blanche, della Direzione del carcere e di tutti gli enti partner che si erano prodigati per realizzarlo, subirono un violento shock quando, nel mese di agosto del 1995, durante la tournée del *Marat-Sade*, alcuni detenuiti della Compagnia, misero a segno ben undici rapine in alcuni istituti bancari di Genova, Bologna, Pisa, Savona e Pontedera.

L'intervento della squadra mobile di Genova passò sotto il nome di *Operazione Hollywood* e rappresentò il primo grande ostacolo, per la quale l'attività di teatro in carcere rischiò seriamente di essere eliminata dai programmi dell'area trattamentale e rieducativa del carcere volterrano.

La notizia fu subito diffusa sulle pagine di cronaca di tutti i quotidiani Italia, con titoli chiaramente denigratori verso l'attività esterna concessa ai detenuiti della Compagnia della Fortezza.

Un fiume di dettagli sugli indizi e le prove raccolte dagli agenti della questura di Genova contro i detenuiti-attori di Volterra, alimenta il giorno dopo il mare di sconcerto, imbarazzo e delusione. Un mare in cui rischia di annegare l'innovativa esperienza della «Compagnia della Fortezza», il cui progetto di reinserimento sociale attraverso l'attività teatrale oltre a convincere ed esaltare la critica specializzata per gli spettacoli, è stato per sei anni orgoglio di quanti hanno sostenuto e condiviso l'esperienza. Quelle undici rapine, stando agli ordini di custodia cautelare emessi dal sostituto procuratore di Genova Massimo Terrile, compiute tra maggio e luglio (alcune) durante la tournée del «Marat-Sade» potrebbero dimostrare il fallimento, per cinque degli attori del carcere, del tentativo di condurli a nuova vita. Sono accusati con altrettanti complici, tra cui ex detenuiti, di aver impiantato a Volterra la centrale operativa di una banda di rapinatori di banche il Liguria, Toscana ed Emilia. È una sconfitta che brucia. Che affiora anche dal commento del magistrato di sorveglianza del Tribunale di Pisa, Massimo Niro. Se da un lato, infatti, si dice stupito per «come sia potuto accadere, vista la brevità dei permessi e gli impegni di scena», dall'altro annuncia il congelamento delle agevolazioni, «una pausa di riflessione», augurandosi comunque che «la vicenda non pregiudichi il proseguimento dell'attività di reinserimento». Il rischio di una traumatica fine dell'esperienza della Compagnia della Fortezza, nata su un

progetto del centro di ricerca teatrale Carte Blanche del regista Armando Punzo, però c'è. E mentre il sindaco di Volterra Ivo Gabellieri e la Provincia di Pisa difendono strenuamente l'iniziativa temendo una campagna contro la legge Gozzini, il pericolo si avverte dalla breve dichiarazione del Dipartimento amministrazione penitenziaria del Ministero di Grazia e Giustizia. Finora erano stati convinti sostenitori dell'esperienza scaturita dall'applicazione della legge Gozzini, tanto che negli anni scorsi sia il ministro Giovanni Conso, che l'allora direttore generale degli istituti penali Niccolò Amato, erano stati fra gli spettatori nel cortile del Maschio, il carcere di Volterra. [...].¹⁰¹

E così il laboratorio teatrale all'interno del carcere di Volterra con l'*Operazione Hollywood* subì una drastica interruzione, che portò la Direzione e gli organi competenti a chiudere le porte dell'Istituto al regista Armando Punzo e ai suoi collaboratori.

Intanto in altre carceri toscane, l'attività di teatro in carcere stava prendendo piede, tanto è vero che, sempre nel 1995, l'Associazione Sobborghi mise in scena il suo primo spettacolo.

Il lavoro è stato svolto dal regista Altero Borghi sotto forma di volontariato dal gennaio del 1995 con prima uscita con un gruppo di detenuti-attori al Centro Culturale Francese di Firenze con lo spettacolo "*I cavalieri della tavola rotonda*": spettacolo replicato nella struttura della Casa di Reclusione di San Gimignano e nella piazza delle Carceri di Murlo nel 1996.¹⁰²

Nello stesso anno anche la Compagnia Il Gabbiano del carcere di Arezzo mise in scena il suo quarto spettacolo dal titolo *Il carro dei comici, ovvero gli attori sono uomini che recitano*, rappresentato nel cortile dell'Istituto il 21, 22, 23 settembre 1995.

I testi dello spettacolo erano questa volta il risultato di un lavoro di scrittura collettiva realizzato dalla Compagnia Il Gabbiano che, sotto la guida di Gianfranco Pedullà, si era cimentata nell'ideazione di un vero e proprio copione.

Anche in questa occasione, il regista Pedullà intendeva mettere in scena una metafora sul valore e sul potere dell'arte teatrale, per ribadire la forza che nel vuoto carcerario aveva di ricreare quelle relazioni comunicative altrimenti assopite dalla ripetitività e dalla *routine* della prigione.

¹⁰¹ *Sullo spettacolo cala il sipario*, in «La Nuova Sardegna» del 18 agosto 1995.

¹⁰² Estratto consultabile sul sito dell'Associazione Sobborghi al link: <http://www.sobborghi.it/san-gimignano/>, consultato il giorno 14/09/2018.

Questa esperienza della compagnia Il Gabbiano si muove su un terreno nuovo rispetto ai precedenti: un terreno segnato da testi scritti dagli attori della compagnia, discussi con il regista e poi messi in scena. La scrittura letteraria (racconti e poesie anche di notevole sensibilità artistica) si intreccia così con la scrittura scenica. [...] *Il Carro dei comici* è la metafora fondante del teatro; ci fa pensare al viaggio di un gruppo di attori di paese in paese a raccontare storie dialoghi battute. Far piangere. Far ridere, far pensare: ecco il ruolo dell'attore. Ma nel nostro caso il carro è fermo all'interno di un cortile di detenzione. Bisogna trovare il modo di rimmetterlo in movimento, bisogna ritrovare il teatro. [...] Questa azione teatrale narra il viaggio metaforico di un gruppo di persone verso l'esperienza recitativa. Prendono in mano dei copioni, dialogano fra di loro, ridono, urlano, cantano, ballano; alla fine si troveranno a indossare un cappello, una maschera, un costume e leggono brani de *La Tempesta* di Shakespeare, che sognano di mettere in scena alla prossima occasione. La magia è compiuta: gli attori sono solo uomini che recitano!¹⁰³

L'impianto registico di Pedullà fu caratterizzato anche questa volta da un approccio «semplice e popolare»¹⁰⁴, nel quale la messa in scena strutturata a quadri, a frammenti, rimaneva sospesa tra il suo divenire e il suo imporsi come opera compiuta.

Potremmo dire che Pedullà, agli esordi del suo lavoro teatrale in carcere, non volesse presentare un'opera chiusa, finita, un vero e proprio spettacolo, ma volesse più che altro portare in scena le dinamiche laboratoriali con la quale il carcere, grazie al teatro, si riappropriava di alcune relazioni comunicative.

C'è da dire che tale approccio non era solo legato alla cifra compositiva del regista, ma soprattutto alle caratteristiche del carcere di Arezzo, che non essendo una Casa di Reclusione caratterizzata da detenuti con pene definitive di lunga durata, ma una Casa Circondariale, presentava un intenso *turn over* di trasferimenti ai quali i detenuti erano soggetti, negando di fatto al regista la possibilità di condensare il lavoro della Compagnia in un gruppo stabile di attori-detenuti.

Questo linguaggio *in itinere* quindi, rappresentava anche un *escamotage* con la quale far fronte ai cambiamenti d'organico degli attori-detenuti, alla quale il regista gioco forza doveva attenersi per portare a termine il suo lavoro.

Cosa fare poi? Gli attori del Gabbiano cambiano continuamente. Ogni volta bisogna ripartire quasi da zero. Resta solo una memoria che passa fra tutti coloro che partecipano ai progetti: i tanti collaboratori del Comune di Arezzo, i vari responsabili della Casa Circondariale, i miei

¹⁰³ *La Scena Utile*, a cura di Gianfranco Pedullà, cit. p. 46.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 55.

collaboratori, i detenuti che ormai fanno una specie di passaparola fra loro, legittimando così i progetti futuri del Gabbiano. Io voglio mettere in scena LA TEMPESTA, ma gli attori non si sentono pronti. Si avvia un'ennesima crisi di riflessione. Intanto riprende il lavoro con la sezione femminile. Alla fine delle tante discussioni vengo nuovamente messo in minoranza ed il progetto de LA TEMPESTA viene ancora rinviato; decidiamo di tornare all'idea di elaborare, sia nel gruppo maschile che in quello femminile, dei canovacci molto flessibili, fatti di varie citazioni, in fondo adatti all'inserimento di tutto un gruppo di nuovi attori e attrici nell'esperienza del Gabbiano.¹⁰⁵

Anche l'Associazione Dialogo, pur se penalizzata da una situazione di isolamento geografico, nel 1995 mise in scena il suo quarto spettacolo, dal titolo *Pinocchio un burattino senza fili*, ispirato alla famosa favola di Carlo Collodi.

[...] Purtroppo, per quanto il gruppo teatrale si sia dato la ben augurante denominazione IL CARRO DI TESPI, nome reso ufficiale nel 2000 con l'ingresso del laboratorio elbano nel Progetto regionale "Teatro in Carcere", il Carro di Tespi è rimasto fermo e chiuso entro le secentesche mura della Fortezza spagnola di Porto Azzurro e così i partecipanti al progetto non hanno potuto avere visibilità né soddisfazione e riscontro del serio e costante impegno maturato nel tempo. [...]¹⁰⁶

Dopo lo shock dell'*Operazione Hollywood*, nei primi mesi del 1996 la Compagnia della Fortezza ebbe la possibilità di rientrare in carcere per dedicarsi ad una nuova produzione.

Allo stesso tempo, Carte Blanche continuava la sua attività di radicamento sul territorio e di stabilizzazione della sua esperienza.

Per quel che riguarda la realizzazione del progetto del *Centro Teatro e Carcere*, dopo un braccio di ferro tra la Regione Toscana e l'Associazione Carte Blanche, che aveva emanato un comunicato stampa nella quale affermava la volontà di interrompere le attività teatrali all'interno del carcere di Volterra per mancanza di fondi, con una nota del 21 aprile 1995¹⁰⁷ da parte dell'Ente regionale, la situazione si sbloccò, con il conseguente affidamento dei contributi promessi per la realizzazione dell'iniziativa.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Lucia Baldi, *Venti anni di teatro nel carcere di Porto Azzurro (1992-2012)*, in «Elbareport - quotidiano di informazione on line dell'Isola d'Elba» del 1 settembre 2012. Articolo consultabile al link: <http://www.elbareport.it/arte-cultura/item/1866-venti-anni-di-teatro-nel-carcere-di-porto-azzurro-1992-2012?jij=1507680080002>, consultato il 18/09/2018.

¹⁰⁷ Comunicazione della Regione Toscana al Sindaco del Comune di Volterra, al Presidente della Provincia di Pisa e per conoscenza al Presidente dell'Associazione Carte Blanche, con oggetto: *Volterra, Centro Teatro e Carcere*, (Firenze, 21/04/1995). Nel documento la Regione Toscana risponde

Parallelamente all'istituzione del *Centro Teatro e Carcere* però, Punzo e la sua Associazione stavano intraprendendo un nuovo percorso, una nuova sfida che li portò, con una lettera del 20 novembre 1995, a richiedere al Sindaco e all'Assessore al Turismo e allo Spettacolo del Comune di Volterra, la direzione artistica del Festival VolterraTeatro, in co-gestione con il Centro di Ricerca Teatrale di Pontedera di Roberto Bacci.

Armando Punzo argomentava così con quella lettera la sua ambiziosa richiesta che lo porterà, a partire da quell'anno, a dirigere continuativamente il Festival VolterraTeatro fino al 2017, anno in cui, per motivi di coerenza artistica e organizzativa, il regista deciderà di lasciare.

Egregio Signor Sindaco, visto il lavoro svolto in tutti questi anni a Volterra, i risultati raggiunti dalla Compagnia della Fortezza all'interno di VolterraTeatro e dal Centro Teatro e Carcere è nata nel nostro gruppo l'esigenza - sostenuta da tanti che seguono il nostro lavoro a Volterra - che il Festival venga assegnato ufficialmente, a partire da quest'anno, al Centro di Pontedera e a Carte Blanche con una suddivisione alla pari delle responsabilità produttive e artistiche. Questa nostra richiesta ha il senso di consolidare a Volterra una struttura stabile più forte che, in collaborazione con il Csrt di Pontedera e delle altre strutture operanti in Toscana, possa continuare ad esprimere al meglio le potenzialità culturali ed artistiche che l'hanno caratterizzata negli ultimi anni e farsi direttamente promotrice di iniziative teatrali. I lavori di ristrutturazione dei più importanti spazi teatrali della città ci confortano in questa direzione, perché offriranno una possibilità concreta al bisogno di una presenza continua di teatro nella nostra città. [...].¹⁰⁸

Ebbene, nel 1996, per la decima edizione del Festival VolterraTeatro, fu presentata la programmazione dal titolo *I Teatri Impossibili*, a cura di Carte Blanche e con la direzione artistica di Armando Punzo.

Finalmente il regista della Compagnia della Fortezza poté cominciare a pensare al suo lavoro in termini più ampi, concependo il Festival volterrano, conosciuto e apprezzato già da tempo a livello nazionale, come un momento nel quale promuovere un complesso ordito di relazioni artistiche a livello nazionale e internazionale, con la

ai «ripetuti interventi critici che l'Associazione Carte Blanche ha effettuato in questi giorni sulla stampa nei confronti della Regione [...]», elencando i contributi ricevuti dall'Associazione Carte Blanche negli anni 1993-1994-1995.

¹⁰⁸ Lettera dell'Ass. Carte Blanche, indirizzata al Sindaco del Comune di Volterra e all'Assessore al Turismo e allo Spettacolo, oggetto: *Festival VolterraTeatro*, (Volterra, 20/11/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

quale da un lato potersi contaminare come artista, e dall'altro poter diffondere e far crescere, anche fuori dal contesto carcerario, la sua dirompente visione teatrale.

L'impronta di Punzo si ravvisava a partire dal testo posto come introduzione al ricco programma del Festival, che anche nel 1996 aveva come evento di punta la nuova produzione della Compagnia della Fortezza, *I Negri* di Jean Genet.

Quando siamo entrati in carcere nove anni fa pareva impossibile far nascere un teatro dentro quelle mura. E questa impossibilità non era solo un'idea o un concetto era anche una precisa sensazione fisica che si manifestava in noi stessi e in chi ci guardava dall'esterno: giudizi, pregiudizi, rabbia, paura verso qualcosa che forse era possibile ma che non doveva esserlo. Si stava forzando un limite culturale e personale che era negli altri ma anche in noi stessi. L'impossibilità in un carcere si manifesta concretamente nella sua struttura, nella sua funzione, nelle leggi scritte che lo regolano e in quelle non dette che lo abitano. Abbiamo scelto di seguire quelle stesse sensazioni fisiche ed emotive e farne l'oggetto di un cammino di ricerca che ci porti anche fuori dalle mura: l'impossibilità come scelta, come utopia, come necessità, ma anche come stato o condizione, dentro il teatro e fuori dal teatro; l'"impossibilità" - come Gordon Craig ci suggerisce - come "ciò che ci può accadere in ogni momento, quello che ci sta accadendo ora". "I TEATRI IMPOSSIBILI" è il tema su cui abbiamo scelto di lavorare e il progetto che presentiamo è il primo sasso gettato nell'acqua, la base dalla quale partire per elaborare piani futuri di ricerca, di produzione, di elaborazione tematica. [...].¹⁰⁹

I Teatri Impossibili fu anche l'occasione per organizzare l'incontro istituzionale dal titolo *Teatro e Carcere - giornata di lavoro*, che si tenne il 28 luglio 1996 al Centro di Studi Cassa di Risparmio di Volterra.

La giornata di approfondimento fu organizzata da Carte Blanche - Centro Teatro e Carcere Volterra, in collaborazione con TICVIN Società Teatro - Centro di Produzione e Studi Teatro e Carcere di Milano, diretto da Donatella Massimilla.

L'incontro era stato organizzato con un obiettivo preciso, quello di presentare l'*International Theatre and Prison Network*, una Associazione internazionale fondata con il concorso di altri partner nel corso del secondo Convegno Europeo di Teatro in Carcere dal titolo *The Creative Time*, tenutosi nel 1996 presso l'Università di Manchester, in Inghilterra.

La collaborazione tra la TICVIN di Milano e il Centro Teatro e Carcere di Volterra risale al 1994, anno in cui la compagnia milanese inviò un comunicato a

¹⁰⁹ Programma della X edizione del Festival VolterraTeatro '96, *I Teatri Impossibili*, progetto a cura di Carte Blanche - Centro Teatro e Carcere Volterra, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

tutti gli Istituti Penali d'Italia in cui erano presenti attività teatrali strutturate, con l'intento di richiedere materiali informativi riguardo le attività svolte negli anni precedenti.

I promotori volevano condurre una prima mappatura delle attività teatrali nelle carceri italiane, in modo da poterle rappresentare nel quadro del Primo Convegno internazionale dal titolo *Teatro e Carcere in Europa*, che si tenne a Milano il 21, 22 e 23 ottobre del 1994, grazie ai fondi del programma culturale comunitario *Caleidoscopio*.

La TICVIN Società Teatro, operante nella Casa Circondariale di San Vittore e nell'Istituto Penale per Minori Cesare Beccaria di Milano, già nel 1991 aveva organizzato al Teatro Verdi, nel capoluogo lombardo, il Primo Convegno Nazionale Teatro e Carcere ed ora, grazie alla collaborazione con l'Associazione Carte Blanche e con il Centro Teatro e Carcere di Volterra che aveva aderito alle sue iniziative, si apprestava a divulgare la costituzione dell'*Associazione Nazionale di Teatro in Carcere*.

La giornata del 28 luglio prevedeva anche la presentazione della nuova struttura giuridica del *Centro Teatro e Carcere*, che da quel momento divenne operativo secondo il progetto ideato nel 1994 da Armando Punzo.

Questi ed altri importanti appuntamenti previsti nel programma del Festival VolterraTeatro '96, risultarono comunque di secondo piano se rapportati a quello che fu l'evento di punta di tutta la manifestazione, *I Negri* di Jean Genet, la nuova produzione della Compagnia della Fortezza che dopo i traumatici episodi dell'*Operazione Hollywood*, ritornava a esibirsi pubblicamente in carcere.

3. La nascita del Coordinamento Regionale toscano e il riconoscimento del Centro Nazionale Teatro e Carcere di Volterra. (1997 - 2000)

In una intervista realizzata da Letizia Bernazza ad Armando Punzo nel 1997, alla domanda: «Da che cosa parti quando decidi di mettere in scena uno spettacolo?», il regista rispondeva facendo riferimento alla genesi dello spettacolo *I Negri* di Jean Genet.

[...] L'anno scorso per *I Negri* sono partito da un'immagine. Era l'immagine di alcuni burattini appesi ad un filo, un'immagine che ritorna anche quest'anno proprio perché non siamo riusciti a risolverla nei lavori precedenti. Si tratta di una mia idea che traduce la sensazione di abbandono percepita nel carcere dopo le rapine messe a segno da alcuni detenuti della nostra compagnia e la profonda delusione di tutti noi quando il Ministero, in seguito alle evasioni, ha stabilito l'interruzione dell'attività teatrale. Il burattino appeso ad un filo è, a mio avviso, una metafora che meglio di ogni altra esprime la nostra solitudine e lo stato di emarginazione in cui viene spesso relegata la nostra esperienza. Per tornare a *I Negri*, l'immagine del burattino ha caratterizzato profondamente il lavoro sul testo di Genet e, sebbene non sia stata mantenuta nello spettacolo, è rimasta radicata dentro i detenuti-attori e visibile in molti atteggiamenti e posizioni del corpo: i detenuti spesso sono piegati sulle ginocchia, assumono posture di completo abbandono, lasciano che i compagni li manovrino come delle marionette. Osservando nel tempo il mio lavoro, molti hanno affermato che sono solito mettere in scena opere vicine, per contesto e situazioni, ai detenuti. Non sono d'accordo: ho rappresentato testi famosi degli anni Sessanta-Settanta, perché ho sentito la necessità di riproporli con i detenuti cercando di far venire fuori le tematiche chiuse in quelle opere, secondo me ancora attuali. Il testo originale, comunque, lo utilizzo sempre come un'intelaiatura e mai seguendolo dall'inizio alla fine, parola per parola.¹¹⁰

Grazie a questa testimonianza, si chiariscono più precisamente le dinamiche compositive con le quali, in quegli anni, si stava distinguendo l'impostazione registica di Punzo e dei suoi spettacoli con gli attori-detenuti della Fortezza.

Con *I Negri* il regista stava proseguendo la strada intrapresa con il *Marat-Sade* e con *La Prigione*, in quel territorio «metaspettacolare»¹¹¹ con la quale Punzo era riuscito a fondere, con successo, la finzione del testo drammatico con la realtà del carcere.

¹¹⁰ Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione*, cit. p.33.

¹¹¹ Gianfranco Capitta, *In un mondo da reinventare*, in «Il Manifesto» del 27 luglio 1996.

Ma l'*Operazione Hollywood* aveva fatto comprendere a tutti che l'arte, appresa con impegno e sudore dai detenuti dopo anni di intenso lavoro laboratoriale, spesso non conciliava con il cinismo violento della vita.

E fu così che, in quella fusione tra arte e vita, divenuta oramai cifra stilistica degli spettacoli della Compagnia della Fortezza, Punzo, grazie alla riscrittura operata sul testo di Genet, riuscì provocatoriamente a inserire nello spettacolo un momento di dura critica nei confronti di quegli organi di stampa che, alla notizia delle rapine compiute ad agosto, reagirono pubblicando articoli sensazionalistici e catastrofici.

[...] Quelli che abbiamo dinanzi sono uomini come noi, «Negri» non più di noi, avviati dal destino su strade devianti e perverse, ma capaci ancora di riscatto, anche e proprio grazie a questa straordinaria esperienza di teatro, portata avanti con fatica e coerenza, tra mille insidie e difficoltà, ormai da quasi un decennio. Si avverte appena, nello spettacolo (che pure è di misura notevole, un'ora e mezza abbondante), qualche nota direttamente polemica, quando vengono letti stralci dei peggiori commenti alla disgraziata impresa di colore che hanno abbandonato la Compagnia, che l'hanno, diciamo pure la parola, tradita, e proprio nel momento in cui il lavoro di Armando Punzo e dei suoi «forzati» si andava definitivamente affermando con periodiche sortite, applauditissime, fuori da quelle muraglie. [...].¹¹²

La scelta di Punzo di proporre un testo come *I Negri*, non era quindi un tentativo semplicistico e strategico della Compagnia della Fortezza di voler calcare la strada più breve verso il successo, riproponendo una rodata formula stilistica di facile presa sul pubblico, ma venne recepito da chi assistette allo spettacolo, come la degna provocazione nei confronti di quel periodo difficile che la Compagnia aveva oramai passato e nel quale l'ipocrisia della società nei confronti del teatro in carcere si era rivelata in tutto il suo freddo cinismo.

[...] Fedeli a Genet che considerava la provocazione come risposta estrema a insopprimibile a uno stato di profondo disagio, gli attori della Fortezza affermano, con forza, che i Negri sono loro. Loro è il colore degli esclusi, dei reietti, dei giudicati, loro è il colore del male, della colpa, della diversità e il gioco tra finzione e realtà si disciude in tutta la sua potenza. Il regista Armando Punzo coglie e amplifica alcuni spunti che il testo di Genet offre, primo fra tutti l'affermazione che ai «reietti» non resta altro regno che il teatro, l'unico mezzo che permette loro di comunicare,

¹¹² *Ibidem.*

di liberare, come diceva Artaud, «l'urlo che suona dentro». [...] Si mostrano nella finzione in tutta la loro verità, e mettendo in scena se stessi mettono in scena la società che li guarda. [...].¹¹³

L'interpretazione della Compagnia della Fortezza e la regia di Punzo, risultarono quindi oneste, sincere e coerenti, in quanto il regista, fin dai suoi primi lavori, non aveva mai inteso portare in scena la vita reale dei detenuti, la loro biografia.

Il lavoro di Punzo con i detenuti si qualificava piuttosto come un dichiarato conflitto, un'epica lotta fra il teatro e i limiti del carcere, fra il teatro e i limiti della società.

Per Punzo non era il teatro a doversi porre al servizio dei detenuti e del carcere, ma al contrario, grazie al quotidiano lavoro di formazione teatrale, era il carcere e i detenuti che dovevano mettersi al servizio del teatro, che con le sue regole e le sue specificità, dando vita a un processo di trasformazione sociale.

Con la messa in scena de *I Negri*, la Compagnia della Fortezza riuscì ad aggiungere un importante tassello per l'evoluzione del suo teatro.

Lo spettacolo dimostra come, partendo da un progetto condiviso, fosse possibile scoprire la bellezza anche in un luogo come il carcere, svelando la parte più intima, umana e costruttiva che soggiace anche negli animi dei criminali più accaniti.

Quindi grazie a questa dinamica conflittuale tra carcere e teatro, tra costrizione e liberà, tra silenzio e parola, tra essere e non essere, la Compagnia della Fortezza aveva dimostrato che le Istituzioni Totali non erano luoghi immutabili, e che le arti espressive potevano essere un mezzo potente con la quale attivare un processo di trasformazione del carcere, un mutamento così profondo da essere percepito oggi come irreversibile, un processo con il quale anno dopo anno, partendo da Volterra, nel mese di luglio si rinnovava il rito del teatro in carcere, che grazie a questo fondamentale percorso cominciava ad essere accolto dall'opinione pubblica come un teatro diverso, ma anche utile e vitale.

In tal modo il regista formava i suoi attori puntando a farli divenire dei canali, liberi da qualsiasi contrattura fisica e psicologica, così da riuscire, grazie alla pratica quotidiana del teatro, a mettere il loro bagaglio di sofferenza a favore dell'impianto spettacolare.

¹¹³ *Ibidem*.

Per Punzo quindi, formare un attore significava renderlo cosciente della sua responsabilità, delle sue urgenze, attraverso lo studio e l'utilizzo di un testo drammatico.

L'attore della Compagnia della Fortezza doveva porsi nei confronti della scena come se fosse una chiave, un codice in grado di aprire una dimensione drammaturgica nascosta tra le righe del testo. Ed è grazie ai corpi e alle voci degli attori-detenuti che tale dimensione nascosta del testo tornava, in ogni spettacolo proposto, inaspettatamente alla luce.

In questo modo, grazie a un profondo lavoro di scavo interiore, i corpi e le intensioni degli attori-detenuti permettevano al testo di rivelarsi in tutta la sua cruda, violenta, poetica autenticità, così da far scaturire, in presenza del pubblico, i lati più veri e oscuri della storia da raccontare.

Ma i guai per la Compagnia della Fortezza non erano finiti visto che, alla prima replica esterna de *I Negri*, svoltasi il 15 dicembre 1996 al Teatro di San Pietro di Volterra, da poco ristrutturato e gestito dall'Associazione Carte Blanche, due attori detenuti evasero, senza fare ritorno in carcere alla scadenza del loro permesso premio.

A fronte di questo evento disastroso, e dopo i fatti legati all'*Operazione Hollywood*, le autorità decisero di bloccare a tempo indeterminato le attività teatrali, negando agli operatori dell'Associazione Carte Blanche l'entrata in carcere.

Questa interruzione improvvisa delle attività destabilizzò il lavoro di Armando Punzo che, superata la fase critica, cominciò a rivolgersi agli Enti Pubblici e agli esponenti più sensibili della comunità teatrale, chiedendo loro di intercedere affinché l'esperienza della Compagnia della Fortezza non fosse definitivamente cancellata.

In questo quadro si inserisce ad esempio una comunicazione inviata via fax da Armando Punzo a Eugenio Barba il 29 dicembre 1996, nel quale Punzo scrive:

Caro Eugenio, ci ritroviamo di nuovo a dover affrontare problemi che potrebbero portare alla chiusura definitiva della nostra Compagnia. Se ti è possibile chiedo anche a te un sostegno alla nostra esperienza. "I Teatri Invisibili" diventano sempre più attuali per noi. Dopo l'incontro di Milano - per me molto importante - volevo chiederti di indicarmi delle esperienze precise da poter invitare al festival. Ti ringrazio e ti abbraccio, Armando.¹¹⁴

¹¹⁴ Fax inviato da Armando Punzo a Eugenio Barba, (Volterra, 29/12/1996), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

In un comunicato del 26 dicembre 1996, indirizzato al giornalista radiofonico Ruggero Po, Punzo espone in modo dettagliato la penosa situazione che da un lato gli operatori di Carte Blanche stavano vivendo fuori, e dall'altro, gli attori detenuti dentro:

Bloccata l'attività teatrale nel carcere di Volterra. È accaduto. Il 23 pomeriggio, con leggerezza, come sempre accade quando si dà una notizia a qualcuno sapendo che per l'altro sarà un duro colpo ma non puoi farne a meno, Graziani mi ha comunicato che il Ministero ha bloccato il nostro ingresso all'interno del carcere. Poche parole, in me la voglia di piangere dalla rabbia per questo nuovo attacco ingiustificato ma non ho voluto lasciarmi andare lì. Ho solo detto che adesso aspettavo che venissero ad arrestarmi visto che eravamo noi e i detenuti che sono regolarmente rientrati i responsabili dell'evasione. C'erano anche i due comandanti, ed erano dispiaciuti per l'accaduto. Gli ho fatto gli auguri di Natale, forse con una punta di ironia nei miei confronti e nei confronti di questa nuova situazione, e sono andato via. Tutto in pochi minuti. Dieci anni di lavoro cancellati con due righe impersonalmente burocratiche, colpevolmente disinformate e indifferenti ai reali problemi del Carcere. È così che si fa. È così che avviene. È così che la cultura che non è un concetto astratto e che è fatta di idee ed azioni concrete riceve i suoi colpi più duri. Sottobanco, con infinite difficoltà e piccole censure quotidiane che mirano, con un meccanismo sperimentato nei secoli, a stancarti, a spezzarti le gambe, a scavarti il terreno sotto i piedi per stare affacciati alla finestra ad aspettare il momento propizio per dare colpi sempre più duri.¹¹⁵

È palese tra le righe dell'estratto citato, la rabbia e la delusione provata da Armando Punzo nei confronti dell'Istituzione Penitenziaria che, in maniera distaccata e fredda, aveva preso la decisione di interrompere le attività all'interno del carcere di Volterra. Perché a seguito delle evasioni del 15 dicembre la Direzione decise di sospendere tutte le attività trattamentali, così come sottolinea Punzo in una nota dicendo che «purtroppo dopo la chiusura del teatro sono state chiuse tutte le attività trattamentali all'interno del carcere di Volterra. Dal 24 dicembre oltre al teatro i detenuti non possono più lavorare, andare a scuola, partecipare alle attività del coro, fare sport e quindi avere qualsiasi rapporto con la comunità esterna [...]».¹¹⁶

L'evasione dei due detenuti rimise al centro della discussione l'utilizzo dei permessi premio dei detenuti, usati per poter partecipare alle recite esterne della Compagnia della Fortezza.

¹¹⁵ Comunicato inviato da Armando Punzo a Ruggero Po, *Bloccata l'attività teatrale nel carcere di Volterra*, (Volterra, 26/12/1996), indirizzato alla trasmissione *La notte dei misteri*, Radio Uno, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

¹¹⁶ Nota redatta a mano dall'Ass. Carte Blanche, il documento è privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

In una comunicazione inviata da Armando Punzo al Senatore e Magistrato Salvatore Senese, del 17 gennaio 1997, Punzo argomentava in tali termini l'annosa questione dei permessi premio:

Non è il teatro che fa uscire i detenuti: sono i detenuti che regalano alcuni giorni dei loro permessi personali al teatro. Il teatro è infatti, nel caso in cui si rappresentino spettacoli "fuori", un modo di impiego del tempo di permesso accordato al detenuto, non diversamente dal lavoro, dal ritorno in famiglia o dalla visita a persone care. Un esempio: in queste feste di Natale molti detenuti delle carceri italiane che possono accedere ai permessi, sono usciti per raggiungere le famiglie, compresi i detenuti che fanno parte della Compagnia della Fortezza e che partecipano allo spettacolo I NEGRI. Quando la Compagnia rappresenta spettacoli "fuori", partecipano solo i detenuti che possono andare in permesso: nella più recente occasione su 35 componenti della compagnia ne sono usciti 20. La possibilità del non rientro di un detenuto alla scadenza del permesso ricorre e si verifica in eguale misura nel caso in cui egli esca in permesso per rientrare in famiglia. È una possibilità che il legislatore ha messo in conto e che si concretizza in una percentuale molto bassa, tale da rappresentare un costo accettabile dell'Istituto dei permessi i cui benefici in termini generali sono incommensurabilmente maggiori.¹¹⁷

La situazione divenne ancor più critica quando, Armando Punzo, venne a sapere che la Compagnia della Fortezza aveva ricevuto il prestigioso *Premio Europa Nuove Realtà Teatrali* di Taormina e che il 5 gennaio 1997 era stata invitata in Sicilia per ritirarlo ufficialmente e per rappresentare lo spettacolo *I Negri*.

Il 2 gennaio 1997, l'allora Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa Aurelio Pellegrini, scrisse una lettera di ringraziamento all'Assessore alla Cultura della Regione Toscana Marialina Marcucci, ringraziandola per il suo intervento verso il Ministro Walter Veltroni e il Ministro Giovanni Maria Flick, per sensibilizzarli a intervenire per permettere alla Compagnia della Fortezza di rappresentare *I Negri* a Taormina. Nella lettera però Pellegrini esponeva anche alcuni dubbi, chiedendosi: «Che senso ha infatti far partecipare lo spettacolo a un festival e ricevere un premio se poi l'attività interna della compagnia è comunque sospesa?»¹¹⁸

¹¹⁷ Fax inviato da Armando Punzo a Salvatore Senese, (Volterra, 17/01/1997), nel documento vi è un refuso riguardo l'anno con la quale viene definita la datazione del fax, in quanto sul documento è riportata la data del 17/01/1996, ma ciò non è possibile in quanto Salvatore Senese fu proclamato Senatore il giorno 27 aprile 1996, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

¹¹⁸ Lettera da Aurelio Pellegrini (Assessore alla Cultura Provincia di Pisa) a Marialina Marcucci (Assessore alla Cultura della Regione Toscana), (Pisa 2/01/1997), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 97».

Nella lettera, l'Assessore Pellegrini quindi chiedeva che, se la situazione si fosse sbloccata, la partecipazione della Compagnia della Fortezza alla prestigiosa serata di Taormina non fosse utilizzata a fini strumentali ma che fosse usata per arrivare alla riapertura del laboratorio interno al carcere, in quanto, per la Provincia di Pisa: «non è la partecipazione a un festival che può tacitare la coscienza di tutti, ma una decisione politica netta e chiara nel senso della civiltà che non penso possa fare in questo momento passi indietro».¹¹⁹

La situazione di stallo però non riuscì a sbloccarsi e l'Ufficio del Magistrato di Sorveglianza di Pisa rigettò la richiesta di concessione dei permessi premio con la quale la Compagnia della Fortezza avrebbe potuto essere presente a Taormina.

Con un comunicato stampa, l'Associazione Carte Blanche, rammaricata per la situazione, diffondeva la motivazione espressa dalla giuria del premio internazionale.

Mentre il teatro nel carcere di Volterra rimane ancora chiuso, il 5 gennaio 1997, nell'ambito del Festival Taormina Arte, è avvenuta la consegna del Premio Europa '96 a Robert Wilson e Carte Blanche - Compagnia della Fortezza ex equo con il Théâtre de Complicité. Il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali è stato consegnato ad Armando Punzo da Anatolij Vassil'ev con la seguente motivazione della giuria: "Da 9 anni la Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo persegue, superando con fatica e coerenza le più varie difficoltà e insidie, l'idea di un teatro che è riscatto e liberazione, affermazione della dignità che ogni uomo può e deve rivendicare. Da 'Masaniello' a 'Marat-Sade', da 'La Prigione' al recente 'I Negri', l'esperienza iniziata e laboriosamente consolidata all'interno del Carcere di Volterra è diventata un evento che ha suscitato interesse e partecipazione a livello italiano e internazionale. Introducendo l'immaginario teatrale all'interno dell'istituzione carceraria è stato realizzato un percorso grazie al quale un inedito dialogo e una nuova forma di comunicazione si sono stabiliti tra gli attori carcerati e gli spettatori raccolti all'interno e all'esterno del carcere. Ne 'I Negri' gli attori-detenuti, mettendo in scena sé stessi, ammoniscono la società che li guarda e danno vita ad uno spettacolo ironico e feroce, di una evidenza forte e nuova. Il dramma di Genet è stato integrato dal libero apporto degli interpreti in un gioco di invenzioni e finzioni che fa rivivere la classica struttura del teatro all'interno del teatro. Dal progetto è nata una inedita cerimonia sacra e dissacratoria, dove la provocazione è l'estrema risposta a una condizione di disagio, in cui lo spettatore percepisce con bruciante evidenza la propria condizione di bianco libero e innocente. In questa cerimonia colpisce la capacità di reinventare il linguaggio esaltando la possibilità e le espressività degli attori, ma anche l'audacia con cui si colgono e si portano alle estreme

¹¹⁹ *Ibidem.*

conseguenze gli spunti offerti dal testo di Genet per cui agli 'esclusi' non rimane che il teatro per comunicare".¹²⁰

Dopo questo importante riconoscimento, vissuto da Punzo e dagli altri operatori con il rimpianto di non averlo potuto condividere con gli attori-detenuati della Compagnia, continuarono le interrogazioni e le intercessioni da parte di intellettuali italiani e europei per la riapertura del laboratorio interno che, anche grazie all'intervento del Ministro Walter Veltroni, riaprì il 27 febbraio 1997.

Mentre la Compagnia della Fortezza procedeva nel suo difficile percorso di stabilizzazione, che negli anni successivi vedrà Punzo impegnato non solo sul versante artistico e produttivo, ma soprattutto su quello legato al consolidamento della rete istituzionale sul territorio, il teatro carcere in Toscana continuava a espandersi, assumendo contorni sempre più articolati.

Nel 1996, Gianfranco Pedullà mise in scena con la Compagnia Il Gabbiano di Arezzo altre due azioni teatrali, una nella sezione maschile, dal titolo *Racconti* e l'altra nella sezione femminile, dal titolo *Insonnia*, ma anche questi eventi si inserirono in un percorso di formazione del contesto teatrale, che il regista stava cercando di far radicare nel carcere di Arezzo, in visione di poter cominciare a lavorare su testi della tradizione drammaturgica contemporanea, primo fra tutti *La Tempesta* di William Shakespeare, con la traduzione in napoletano antico di Eduardo De Filippo.

Siamo ora pronti ad avviare un'altra fase nuova. Il progetto è quello di mettere in scena LA TEMPESTA ... Alla fine di ogni rappresentazione teatrale della Compagnia Il Gabbiano vengo assalito dai dubbi. A cosa serve? Avrà avuto un'utilità? Riesce ad andare al di là della soddisfazione e gioia del momento? Poi vengo trascinato dalla vitalità e dalla forza degli attori. Regolarmente il gruppo si rinnova e ricomincia un nuovo viaggio teatrale. Per fare teatro in carcere c'è bisogno di inventarsi un metodo, c'è bisogno di saper ascoltare molto bene le persone con le quali lavoriamo. Penso spesso al rapporto tra libertà e regola. Nella reclusione del carcere questo rapporto esplose in forma violenta perché un termine si oppone all'altro. Il palcoscenico - ad una prima superficiale lettura - appare estraneo alla situazione repressiva del carcere; ma, alla fine ci accorgiamo che non è così. La dialettica vita quotidiana/formalizzazione simbolica dell'esistenza umana sta alla base di ogni tensione espressiva e comunicativa del teatro, sia esso comico o tragico. Lo sapevano bene i grandi uomini di teatro: dalle potenti metafore di Eschilo alla tensione grottesca di Pirandello, con il suo bestiario umano di gusci vuoti, animati da un

¹²⁰ Comunicato stampa emesso dall'Ass. Carte Blanche, *Premio Europa Nuove Realtà Teatrali*, il documento è privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

pallido ricordo della vita. Il fatto è che nel teatro si gioca con la morte dell'attore e dello spettatore. Il paradosso del teatro è che - pur essendo sostanzialmente un'arte basata sul movimento (come diceva all'inizio del secolo il regista inglese Gordon Craig) - è la forma espressiva che più ci avvicina alla morte del corpo, alla morte del proprio io, mentre in noi arriva una presenza misteriosa, un personaggio, che si confonde con la nostra persona ed anima la scena.¹²¹

Pedullà quindi, praticando il teatro in carcere, da «umanista»¹²² si interroga sulle funzioni originarie del teatro, sulle dinamiche alla base dell'arte dell'attore e sulla relazione tra quest'ultimo e lo spettatore.

È presente, nel suo personale processo di avvicinamento e di presa di coscienza del teatro in carcere, un attento approccio storiografico che punta a inserire quel fenomeno ancora in fieri, nel quadro di una tradizione storiografica del teatro occidentale del Novecento.

Quindi il regista di origini calabre, cerca di delineare delle corrispondenze tra le teorizzazioni di alcuni grandi registi del XX secolo, come ad esempio Gordon Craig, Luigi Pirandello o Tadeuz Kantor e il teatro in carcere, in modo da rinforzarne la basi pratiche e teoriche, in visione della sua evoluzione e della sua affermazione nell'ambito del teatro di ricerca nazionale e internazionale.

Anche il lavoro di Pedullà, si inserisce in tal senso in quel processo di ricerca e definizione di alcuni parametri di giudizio, di un canone dalla quale partire per poter guardare e valutare questa controversa forma di teatro che, pur essendo storiograficamente nuova, affonda le sue radici in quel processo arcaico che ha visto l'uomo utilizzare le forme simboliche e rappresentative del teatro per arrivare a interrogare e conoscere meglio sé stesso e il mondo che lo circondava.

Abbiamo già riscontrato, nel testo con la quale la giuria del Festival Taormina Arte esprimeva le motivazioni del *Premio Europa Nuove Realtà Teatrali* assegnato alla Compagnia della Fortezza per lo spettacolo *I Negri*, questa idea che il teatro in carcere potesse esprimersi attraverso una «[...] cerimonia sacra e dissacratoria, dove la provocazione è l'estrema risposta a una condizione di disagio, in cui lo spettatore percepisce con bruciante evidenza la propria condizione [...]».

¹²¹ *Prima della Tempesta - Postfazione*, in, *La Scena Utile*, a cura di Gianfranco Pedullà, cit. p. 68.

¹²² Claudio Meldolesi, *Un nuovo teatro corale - Premessa*, in, Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo - Percorsi teatrali e umani nel carcere di Arezzo 1996-2004*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI), 2007, p. 17.

Anche Pedullà riporta nelle sue argomentazioni questa dimensione «rituale», conoscitiva, sociale, politica, che il teatro riscopre nella chiusura della sofferenza carceraria.

E ancora: il teatro ha senso solo quando ritrova elementi dell'antico rito rappresentativo della condizione umana. Realmente in palcoscenico si nasce e si muore continuamente sotto lo sguardo del pubblico. L'attore gioca continuamente con la propria immagine e con il raddoppiamento di sé negli occhi dello spettatore che guarda, commenta, giudica, si emoziona. Si tratta di un processo di scissione controllata che richiede all'attore un consapevole controllo dei propri mezzi espressivi. Da questo punto di vista il teatro è sempre un fatto di analisi del reale e di ricerca di verità, così da assumere - se correttamente impostato - una valenza pedagogica ed educativa autonoma sia per l'attore che per lo spettatore. Qualcosa di simile credo avvenga nell'esperienza di una persona che commette un crimine, viene giudicato dalle istituzioni pubbliche e poi recluso in una cella. La propria immagine, soggettiva e pubblica, viene compressa ed ha quindi bisogno di essere ricostruita. Anche nel carcere come nel palcoscenico, si sospende il tempo quotidiano a favore di una vita segnata da una diversa scansione temporale. L'immagine della persona deve essere ricostruita nei confronti, in primo luogo, di sé stessi e poi degli altri. [...] Il teatro può rappresentare per l'attore uno strumento di analisi e di riflessione, un'esperienza di controllo e trasformazione delle proprie capacità espressive e comunicative. Un avvio di dialogo a tutto campo.¹²³

Per Pedullà dunque il teatro, e non solo quello in carcere, deve essere «un fatto di analisi del reale e di ricerca di verità» in modo da assumere una funzione «pedagogica ed educativa».

In tale ottica Pedullà cerca di tracciare dei parallelismi tra il teatro e il carcere, assonanze legate al fatto che in entrambi gli ambienti si prevede una disciplina, una formalizzazione dei copri, della psiche, dello spazio e del tempo, che non è il tempo del quotidiano ma un tempo scandito in base agli obiettivi che le due pratiche, quella del teatro e quella della reclusione, comportano.

Dunque la visione di Pedullà intende approfondire anche teoricamente il teatro in carcere, ponendo certamente alla ribalta la sua finzione trasformazionale, ma allo stesso tempo, con onestà, con lo sguardo di chi sta vivendo un processo di comprensione e di nomina di un fenomeno in evoluzione, e che quindi data la sua mutevolezza, può essere colto solo attraverso il dubbio, l'interrogativo.

¹²³ *Prima della Tempesta - Postfazione*, in, *La Scena Utile*, a cura di Gianfranco Pedullà, cit. p. 68-69.

Ma quale teatro proporre in carcere? Un teatro di per sé rieducativo non esiste. E poi non credo al teatro terapeutico perché credo che l'arte abbia una funzione socialmente e soggettivamente terapeutica in senso lato: un grande esorcismo verso la morte (lo diceva Picasso nello scoprire i segreti dell'arte africana). Questi anni di lavoro mi hanno convinto che un teatro è pedagogico quando consente un evento artistico ed un evento artistico avviene quando si realizza un intenso scambio comunicativo con gli spettatori/testimoni attivi dell'evento. In fondo bisognerebbe superare il pregiudizio romantico dell'arte con la A maiuscola e tornare a praticare un'arte come veicolo di comunicazione e di utilità sociale. Penso a un teatro che tende alla semplificazione del rapporto fra la scena ed il pubblico. Un teatro per tutti, quindi popolare, che però non rinuncia alla qualità artistica. Non un teatro rigidamente di regia, che rischia continuamente l'astratto pedagogismo; piuttosto un teatro - certamente guidato da un regista - capace di proporsi come un percorso di cambiamento. Occorrono figure di registi/pedagoghi, capaci di stimolare - attraverso i mezzi specifici del teatro - lo sviluppo di nuove forme di relazioni, organizzate in sistemi coerenti di segni. [...] Un teatro senza isteria comunicativa, bensì concentrato sulle potenzialità espressive può aiutare a sospendere simbolicamente il tempo della pena, contribuendo a renderlo produttivo. Il teatro nel carcere dovrebbe riuscire a smuovere qualcosa dentro, favorendo un'apertura di credito sul proprio futuro.¹²⁴

Quindi per Pedullà il teatro in carcere è pedagogico, in quanto mette in campo una relazione comunicativa, ma non è terapeutico in senso stretto, perché chi lo fa partendo da una visione artistica punta sul fatto che, le stesse dinamiche necessarie alla realizzazione concreta di tale visione, siano già di per sé terapeutiche.

Un'«arte come veicolo» che, come intendeva Jerzy Grotowski, doveva rivelarsi come un processo sull'uomo, dell'uomo, che parte dalla materialità orizzontale del quotidiano per elevarsi, grazie al teatro, in senso verticale, raggiungendo livelli più alti di sé, un'energia più sottile, pura, per poi riscendere mutata al livello quotidiano, ed essere trasmessa a chi partecipa all'evento spettacolare in qualità di testimone.

La prima fase della Compagnia Il Gabbiano, composta da detenuti del carcere di Arezzo, si concluse dall'8 al 10 luglio 1996, si chiuse con la messa in scena de *La Tempesta* di Shakespeare tradotta in napoletano da Eduardo De Filippo, per entrare in un'altra fase più matura e strutturata.

Abbiamo visto come, a partire dal 1996, anche nel corpus documentario prodotto dagli uffici della Regione Toscana, Armando Punzo con l'Associazione Carte Blanche e la Compagnia della Fortezza di Volterra, e Gianfranco Pedullà con il Teatro Popolare d'arte e la Compagnia il Gabbiano di Arezzo, fossero ognuna a suo modo, i

¹²⁴ *Ibidem.*

punti di riferimento sui quali si stava delineando il progetto regionale *Teatro in Carcere* e il primo coordinamento di soggetti operanti attraverso il teatro nei penitenziari toscani.

A quell'altezza cronologica si contavano, oltre alle due importanti realtà sopra citate, la presenza dell'Associazione Dialogo nel carcere di Porto Azzurro, dell'Associazione Sobborghi nel carcere di San Gimignano, di Massimo Altomare in qualità di singolo operatore nelle carceri di Firenze Sollicciano e Prato La Dogaia e da quell'anno cominciò l'attività nella Casa Circondariale di Livorno Le Sughere, che vide Lamberto Giannini e Alessio Traversi, con l'A.R.C.I. Livorno, condurre i primi laboratori teatrali.

Quello che si è realizzato, negli ultimi venticinque anni, è stato il fiorire di centinaia di esperienze che «han fatto catena» (come ha scritto Claudio Meldolesi) senza fare «sistema». Anziché produrre un corpus teorico condiviso e linee comuni di identificazione (se non estremamente fluide), ci si è fondati sull'originalità dei singoli percorsi, in qualche modo riconducibili a una processualità comune, in virtù di alcune costanti e a fronte di molti elementi fortemente dialettici. Eppure appartiene all'età adulta del Teatro Carcere la necessità di costruire forme di coordinamento che facilitino e rafforzino l'interlocuzione con le istituzioni culturali e politiche a livello nazionale e territoriale.¹²⁵

Partendo proprio dalla Toscana, il teatro in carcere si stava evolvendo in modo eterogeneo, e l'apertura di nuovi laboratori all'interno di altre carceri del territorio, cominciava a far sentire la necessità di costituire organi di coordinamento, con i quali inquadrare il fenomeno nell'ottica di una sistematizzazione delle sue linee d'indirizzo non solo pratiche, ma soprattutto teoriche.

Le ipotesi di coordinamento e la necessità di stabilizzazione delle varie realtà sui rispettivi territori di appartenenza, ma anche a livello nazionale e internazionale, erano dovuti alla lampante fragilità del fenomeno, che come abbiamo visto, non garantiva certezza neanche alle esperienze più longeve e affermate.

Ad esempio, nell'ottobre del 1997 scomparve prematuramente il Direttore del carcere di Volterra, Renzo Graziani, persona chiave dell'amministrazione

¹²⁵ Cristina Valenti, *L'età adulta del Teatro in Carcere - Appunti per il futuro*, in «Quaderni di Teatro in Carcere 2» Rivista annuale del Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna, *Crocevie tra teatro e carcere*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI), 2014, n.2, p.8.

penitenziaria e promotore, con Armando Punzo, dell'ascesa della Compagnia della Fortezza.

Per la Compagnia della Fortezza l'evento fu fonte di destabilizzazione, ed è proprio per questo che, dal 1997, il processo di sensibilizzazione e coinvolgimento delle istituzioni si intensificò, soprattutto a livello statale.

Tale necessità era sentita sia in relazione alle precarie condizioni finanziarie a supporto del progetto teatrale in carcere, ma soprattutto era volta a una normalizzazione dell'attività esterna della Compagnia della Fortezza che, dopo le rapine dell'*Operazione Hollywood* e le evasioni durante lo spettacolo *I Negri*, era stata interrotta.

Armando Punzo intanto continuava parallelamente nella sua opera di sensibilizzazione, scrivendo anche a rappresentanti del mondo della cultura e dell'arte come Oliviero Toscani, Maurizio Costanzo e Fabrizio De André.

Dal punto di vista istituzionale e politico invece, a fronte di due lettere inviate entrambe il 27 ottobre 1997 dall'allora Assessore alla Cultura della Regione Toscana, Marialina Marcucci, rispettivamente al Ministro di Grazia e Giustizia Giovanni Maria Flick e al Direttore Generale del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria Alessandro Margara, e al Vicepresidente del Consiglio dei Ministri, Walter Veltroni e al Capo Dipartimento Spettacolo Mario Bova, si comunicava la necessità di una maggiore tutela e supporto finanziario per la continuazione del lavoro teatrale all'interno del carcere di Volterra.

Il rapporto con i due Ministeri di riferimento venne maggiormente saldato, con la speranza di poter accedere ai fondi statali previsti dal nuovo disegno di legge *Disciplina generale dell'attività teatrale*, che proprio in quel periodo stava venendo alla luce.

Per quel che riguarda invece l'attività sia interna che di tournée esterna degli spettacoli, con la quale la Compagnia della Fortezza si era distinta positivamente negli ultimi anni, nella seduta della Camera dei Deputati del 2 gennaio 1997 venne proposta, dall'allora deputato volterrano Giovanni Brunale, una interrogazione parlamentare al Ministro di Grazia e Giustizia, nella quale si esponeva l'incongruenza legislativa con la quale erano stati valutati gli eventi criminali legati allo svolgimento delle attività teatrali dentro e fuori il carcere.

Il 23 maggio 1997 il Ministro Giovanni Flick rispose, affermando che «[...] L'equivoco, comunque, è stato tempestivamente chiarito e sono ripristinate le attività

teatrali all'interno dell'istituto penitenziario indirizzandole ai detenuti nei cui confronti si siano acquisite verifiche trattamentali di segno positivo; ciò anche a seguito di incontri tra il responsabile del Centro Teatro e Carcere di Volterra e il responsabile del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria. Il Dipartimento, peraltro, è ben consapevole della rilevanza che tale attività ha assunto, in particolare per i detenuti ristretti presso quell'istituto e ha assicurato che avrà cura, dopo tale indispensabile paura di riflessione, di valorizzarla nella giusta maniera. All'esito delle verifiche dei nuovi progetti che saranno predisposti dall'istituto, potrà eventualmente essere riconsiderata la ripresa dell'attività esterna».¹²⁶

Vista la situazione precaria, Armando Punzo decise che per il 1997 non avrebbe lavorato su una nuova creazione ma si sarebbe concentrato su una retrospettiva degli ultimi tre spettacoli della Compagnia, il *Marat-Sade*, *La Prigione* e *I Negri*.

I tre spettacoli furono rappresentati, come da tradizione a luglio, nel quadro del Festival VolterraTeatro'97, che Carte Blanche aveva ufficialmente cominciato a co-dirigere al fianco del Centro di Ricerca Teatrale di Pontedera diretto da Roberto Bacci.

Nel carcere di Arezzo invece, il 12 giugno 1997 Pedullà e la Compagnia Il Gabbiano misero in scena il *Pinocchio*, tratto dal famoso libro di Carlo Collodi, con la quale continuava il processo di maturazione degli attori-detenuti e l'impegno registico e produttivo speso da Pedullà e dal suo Teatro popolare d'arte, per i progetti realizzati in carcere.

Gli sforzi diedero i loro frutti in quanto, a partire da *La Tempesta*, gli spettacoli della Compagnia Il Gabbiano cominciarono a essere maggiormente curati e strutturati dal punto di vista registico, tecnico e attoriale, puntando maggiormente sulle capacità dell'*ensemble* di detenuti.

Tale crescita del progetto teatrale nel carcere aretino è testimoniato soprattutto nella rassegna stampa dello spettacolo con cui i critici che assistettero allo spettacolo, registrarono un'accoglienza favorevole del pubblico, che applaudì il *Pinocchio* dimostrando un forte coinvolgimento emotivo.

[...] Un segno, questi applausi, di partecipazione vera, di coinvolgimento autentico e collettivo di tutto il popolo del carcere (di cui si sente parte, ben presto, anche chi viene dall'esterno), di voglia di dare con la massima decisione una spinta ai neoattori che stanno - con passione - sulla

¹²⁶ Risposta all'interrogazione N. 4-06377 del Deputato Brunale, da parte del Ministro di Grazia e Giustizia Giovanni Maria Flick, (Roma 23 maggio 1997), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 97».

scena, impegnati in una sfida, quasi, e in un'impresa di eccezionale importanza, il cui peso e significato rischiano a noi di sfuggire... Noi del pubblico siamo rimasti colpiti, come spesso accade in questi casi, dall'intensità e dalla plastica fisicità di tanti passaggi dello spettacolo; ma ancora di più dalle scene in cui - merito della regia di Gianfranco Pedullà del Teatro popolare d'arte, alla sua quarta esperienza con Il Gabbiano, e dalla drammaturgia di Bartolo Incoronato - la storia raccontata da Collodi ha ripreso, recitata dai carcerati, il sapore di una parabola umana antica, archetipica, quasi, e senza tempo, che riusciva a impressionare, a commuovere, a regalare insieme gioia e paura, pianto ed emozioni impensate. E qui il merito maggiore, certo, era dell'anima, diremmo, del cuore e della sensibilità (naturale?) degli attori - reclusi. Veniva in mente, anche perché richiamato visibilmente alla memoria, il Pasolini toccante di *Che cosa sono le nuvole*, in certe scene, metafisico eppure semplice, immediato, corporeo [...].¹²⁷

L'estratto dall'articolo di Francesco Tei, riporta uno spaccato della regia di Pedullà nel quale si evidenzia la qualità degli attori-detenuiti, la cui recitazione viene descritta dal giornalista in termini di intensità interpretativa, plasticità corporea matura e ricercata, in grado di commuovere con «emozioni impensate».

Ma è proprio quando Tei parla dell'emozione che questi attori-detenuiti riescono ad esprimere, che come un dubbio passeggero, il giornalista toscano si chiede se quella spontaneità sia naturale o costruita, frutto di una ingenuità, di un'incoscienza espressiva usata dal regista a favore dello spettacolo o fosse invece al contrario il risultato di un accurato e profondo lavoro sull'attore, che il regista aveva portato avanti durante il laboratorio per mettere nelle condizioni gli attori di prendere coscienza del loro potenziale umano e attoriale, così da divenire, con un processo molto più articolato, volutamente spontanei.

Anche in questo caso, dal momento in cui gli spettacoli della Compagnia Il Gabbiano avevano cominciato a ricevere i primi veri favori da parte della critica specializzata, il dibattito cadde, come abbiamo già visto per i primi spettacoli della Compagnia della Fortezza, sul problematico dualismo tra «professionismo» e «dilettantismo».

In un articolo apparso sulla rivista «Hystrio» ad esempio, la poetessa e drammaturga Renzia D'Incà, pur sottolineando la «spigliata scrittura scenica»¹²⁸ di Pedullà, usa toni più cauti, senza esporre il suo giudizio a rischi d'interpretazione, soprattutto quando scrive che «gli attori detenuti che con garbo e simpatia sono riusciti

¹²⁷ Francesco Tei, *Pinocchio dietro le sbarre*, in «La Nazione» del 19 giugno 1997.

¹²⁸ Renzia D'Incà, *Lucignolo dark boy nel carcere di Arezzo*, «Hystrio», n. 3, 1998, Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. pp. 70-71.

a comunicare attraverso le parole prestate dal Pinocchio di Collodi, ciascuno una propria storia, scritta sulla propria pelle di uomo e di uomo privato della sua libertà. Perché ogni personaggio è stato ritagliato sulla personalità dell'attore che gli ha dato corpo e voce. Così ci è stato raccontato dal regista Pedullà che ha scritto e reinventato il testo di questo spettacolo - testo che ha mantenuto comunque una struttura unitaria ben definita, scarnificata in una sequenza di scene coerenti - insieme con i suoi attori. Ne è scaturito un impianto narrativo, per quanto debole come può esserlo un esperimento per la scena delegato a non professionisti, estremamente delicato, fresco, a tratti esilarante nel grottesco utilizzo delle maschere e dei travestimenti [...]».¹²⁹

È palese appunto lo sguardo con la quale la D'Incà, come molti altri addetti ai lavori del settore teatrale, giudicava questa forma di spettacolo come un «esperimento per la scena delegato a non professionisti», nel quadro di quell'ambiguità e di quel superficialismo che ancora, nel 1997, avvolgeva come una nebbia il teatro prodotto in prigione.

Nello stesso anno, il gruppo Sobborghi di Siena, attiva nella Casa di Reclusione di San Gimignano, si costituisce ufficialmente con lo statuto di Associazione, cominciando a strutturare in maniera più organica il suo lavoro.

Dal 1997 le attività teatrali si estendono anche all'area penale esterna, per quei detenuti in semi libertà che stavano usufruendo di misure alternative alla detenzione. Si forma così una nuova compagnia di attori-detenuti, il gruppo «Poveri ma Alteri», che cominciò un lavoro sull'*Amleto* di Shakespeare che scaturì nello spettacolo *Nel dubbio cercando Amleto... una compagnia di guitti tenta di mettere in scena Amleto, ci riuscirà?*

È l'Associazione Sobborghi il primo soggetto teatrale toscano ad organizzare e ottenere il finanziamento per il progetto europeo *Plexus Solaris* che rientrava nel programma dei *Fondi Sociali Europei INTERGA* e sempre con la stessa misura di finanziamento, per il progetto di collaborazione transnazionale *CHORUS* indirizzati alle persone in semi libertà, agli ex detenuti e ai disoccupati.

L'Associazione Dialogo nel 1997 nel Carcere di Porto Azzurro debuttava invece con la sua sesta produzione ispirata alle poesie di Bertolt Brecht, dal titolo *Quando l'imbianchino parla di pace*.

¹²⁹ *Ibidem*.

Il 1998 comincia per la Compagnia della Fortezza nel segno dell'instabilità e dell'incertezza.

È del 28 gennaio una lettera scritta da Armando Punzo a Cristina Valenti, docente dell'Università di Bologna, nella quale si ravvisa il suo rammarico nel non poter più portare avanti con certezza i progetti futuri della Compagnia all'esterno del carcere.

Quel che scaturisce nella lettera è frutto di un malcontento generale del regista, che si lamenta con la Valenti dell'ambiguità con la quale viene percepito il teatro in carcere sia dagli addetti ai lavori del contesto teatrale che a vario titolo dagli operatori penitenziari, così come da tutte quelle persone che intendevano il teatro in carcere più come forma d'intervento trattamentale, atto a «salvare» i detenuti, che come un lavoro di riscatto sociale degli stessi attraverso la professionalizzazione tanto degli attori che delle maestranze impegnate nella produzione degli spettacoli.

In effetti, come riporta lo stesso regista nella lettera alla Valenti, la prova pratica di tale atteggiamento si riscontrava nel fatto che l'amministrazione penitenziaria, dopo dieci anni d'attività, non riconoscesse ancora le attività teatrali esterne come attività lavorative regolate con l'Art.21, ma delegasse semplicisticamente la partecipazione dei singoli detenuti, alle rappresentazioni e ai progetti correlati, al solo utilizzo dei loro permessi premio personali.

Carissima Cristina Valenti, come ti avevo accennato durante quella lunga chiacchierata al telefono la Compagnia della Fortezza non uscirà più dal Carcere di Volterra. [...] Io non chiederò mai più ai nostri detenuti-attori di utilizzare i loro permessi-premio personali per portare il teatro - un'esperienza di teatro patrimonio non solo nostro - fuori dal carcere. Dopo dieci anni di lavoro quotidiano ricco di risultati importanti - ma anche estenuante - non è più giusto che siano proprio loro a dover sopperire alle mancanze degli enti preposti e dover continuare a pagare in prima persona senza nessuna prospettiva reale per la loro vita. Non bisogna correre il rischio di farli e farci diventare un fenomeno da baraccone. Come tu sai noi puntiamo ad un riconoscimento istituzionale del nostro e del loro lavoro come per qualsiasi altra compagnia di teatro, un riconoscimento secondo noi possibile e dovuto, che tarda a venire e che rischia di far morire questa esperienza. Non possiamo accontentarci dei risultati finora raggiunti e non vogliamo essere confusi con altre realtà e persone in Italia, in alcuni casi anche presuntuose e arroganti, che non avendo pressappoco nessuna credibilità sul piano artistico spostano tutto sul piano del "trattamento", cioè la riduzione a chiacchiera di quello che potrebbe e dovrebbe invece essere un lavoro serio se portato alle sue estreme conseguenze.¹³⁰

¹³⁰ Lettera di Armando Punzo a Cristina Valenti, (Volterra 21/01/1998), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 98».

La Compagnia era reduce da un periodo non facile e le difficoltà e i cambiamenti continuarono anche nel 1998. Il rapporto personale e professionale tra Armando Punzo e Annet Henneman, insieme fondatori dell'Associazione Carte Blanche e collaboratori nei primi spettacoli della Compagnia della Fortezza, si interrompe definitivamente, senza inficiare però il percorso del regista napoletano che continuò con altri collaboratori la sua attività di «normalizzazione» del suo gruppo di attori-detenuti, cercando di superare definitivamente gli eventi traumatici accaduti l'anno precedente.

Dopo la morte prematura del Direttore Renzo Graziani, a capo del Carcere di Volterra si insediò il Dott. Paolo Basco alla quale, con una lettera del 7 novembre 1998, Punzo esprimeva la sua idea per rafforzare e migliorare la tenuta di un'esperienza che, pur avendo dato prova di qualità e serietà, non riusciva ancora a lavorare con mezzi adeguati al proprio sviluppo.

Tale sviluppo passava anche dall'adeguamento della piccola sala interna al carcere, in cui ancora oggi la Compagnia della Fortezza si riunisce e che, in quel triste momento la Compagnia avrebbe voluto ristrutturare e riaprire, dedicandola alla memoria del Direttore scomparso.

La stanza, seppur piccola e poco confortevole, se fosse stata dotata di mezzi consoni, avrebbe permesso al gruppo di approfondire in senso pratico la collaborazione tra operatori teatrali e attori-detenuti, soprattutto in quelle fasi progettuali che li coinvolgevano come gruppo e che in quel momento venivano svolte da Carte Blanche all'esterno dell'Istituto.

Così Punzo argomentava le sue ragioni, cercando, allo stesso tempo, di impostare un proficuo rapporto con la nuova Direzione dell'Istituto che, se pur ben disposta nei confronti della Compagnia della Fortezza, avrebbe dovuto avere la pazienza di comprendere dinamiche frutto ormai di un decennale lavoro.

[...] Fino a oggi la mancanza di mezzi adeguati e uno stato generale di precarietà in cui si trova ad agire questa Compagnia, talvolta esasperanti e svilenti per il nostro lavoro perché non giusti se rapportati ai risultati, ci siamo dovuti limitare alla produzione di spettacoli e ad un aggiornamento continuo dell'evoluzione della vita della Compagnia fuori dall'Istituto, potendo elaborare raramente in comune e con molta difficoltà documenti ed altre attività che nascevano da una discussione interna molto importante. A questo riguardo far partecipare attivamente i detenuti attori, per esempio, alla fase progettuale e alla difesa della nostra attività con il sussidio

di strumenti tecnici adeguati, di cui disporre all'interno del teatro, non potrebbe che aprire una nuova fase di lavoro necessaria per sviluppare ulteriormente: il senso di appartenenza individuale al gruppo di teatro, una maggiore responsabilizzazione collettiva ed ottenere risultati migliori anche in campo artistico e sociale. Siamo sempre più convinti che la sfida per questa Compagnia e per il senso più generale di risocializzazione, che è alla base di questa iniziativa, sta nella professionalizzazione di questa esperienza che, proprio in virtù dei grandi risultati raggiunti a livello nazionale ed internazionale, rischia di implodere se non si sostiene adeguatamente nell'ulteriore necessaria crescita che con noi tutti i giorni ha lavorato e lavora alla sua concreta realizzazione. Certo non basta lo spazio di questa lettera per affrontare estesamente tutti i problemi che quotidianamente ci troviamo ad affrontare anche in stretta collaborazione con la Sua Direzione ma troviamo comunque importante riproporre questi temi anche alla Sua attenzione con la speranza che possa aiutarci in breve tempo a riallacciare i rapporti con il D.A.P. per il progetto riguardante la Compagnia e per dopare il teatro di alcune attrezzature tecniche necessarie.¹³¹

Oltre al rapporto con la nuova Direzione del carcere di Volterra, Punzo aveva compreso da tempo, che l'unico mezzo di affrancamento per la Compagnia e per i detenuti in essa coinvolti, era una solida professionalizzazione.

Ovviamente questo processo era possibile solo in relazione al fatto che l'Istituto volterrano, in base al suo status di Casa di Reclusione, poteva fornire la presenza di un gruppo di lavoro stabile con il quale lavorare con continuità e tranquillità, ed è per questo che allestire la stanza teatrale con attrezzature tecniche adeguate era visto da Punzo e dai suoi collaboratori come una necessità improrogabile, che avrebbe portato benefici certi in termini di affiatamento e collaborazione tra gli operatori esterni e il nucleo stabile di attori-detenuti.

Pochi mesi prima, esattamente il 24 aprile 1998, l'Associazione Carte Blanche aveva stipulato una convenzione per il laboratorio teatrale in carcere con l'Ente Teatrale Italiano (E.T.I.), convenzione che venne rinnovata alla metà di dicembre dello stesso anno, ampliandone i contenuti inserendovi l'organizzazione della rassegna *Il Teatro e la Città*, che avrebbe coinvolto il territorio di Volterra e Pomarance, e per la quale era necessario un maggior coinvolgimento di partner istituzionali.

¹³¹ Lettera di Armando Punzo al Dott. Paolo Basco, *Oggetto: 1) Processo graduale di "normalizzazione" della Compagnia della Fortezza; 2) Richiesta di strumentazione tecnica per l'attività teatrale*, (Volterra 7/11/1998), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 98».

Il 1998 è anche l'anno in cui la Compagnia della Fortezza ritornò a lavorare su una nuova creazione, il cui debutto anche quella volta avvenne nell'ambito del programma del Festival VolterraTeatro '98.

La scelta ricadde sull'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, ma anche in questo caso, Punzo non mise in scena il poema cavalleresco, ma ne utilizzò il testo come fosse un riferimento, un'occasione per parlare della condizione della Compagnia della Fortezza e del loro teatro invisibile.

L'intento alla base dello spettacolo, con la quale Punzo intendeva in un certo qual modo esorcizzare la situazione dolorosa vissuta l'anno prima, in modo da poterla elaborare cominciando così una nuova fase di lavoro, si riscontra nelle parole scritte dal regista sul foglio di sala distribuito al pubblico durante le repliche, che si tennero come di consueto nel cortile del carcere il 20 e il 21 luglio 1998, e in replica anche i giorni 26 e 26.

Occorre fare un passo indietro: prima di affrontare l'"Orlando Furioso", bisogna capire cosa sta succedendo. La Compagnia ha rischiato di sparire. Abbiamo vissuto difficoltà enormi, all'esterno del carcere, che si riflettevano sul teatro: siamo arrivati a capire che non saremmo potuti andare avanti. Ci siamo sentiti come Pupi siciliani appesi in un armadio che una volta all'anno vengono tirati fuori per poi essere richiusi dentro. E allora, da parte mia, è venuto il bisogno di scuotere questa situazione, proprio con il teatro. Leggevo testi, pensavo al nuovo lavoro, ma sempre avevo in me l'idea imprescindibile di morte: non una morte letteraria, ma quella certa, concreta, vicina, oggettiva della Compagnia e del nostro lavoro durato dieci anni. Non vedevamo prospettive ed affrontavamo questa produzione come fosse l'ultima. Stavamo perdendo un grande amore. Poi Ariosto, l'"Orlando Furioso", ad un certo punto è apparso come simbolo di una mancanza di amore. Una mancanza che riconoscevamo tra noi, ma soprattutto in tutti quelli che ci stavano attorno. "Orlando Furioso" è arrivato come un antidoto alla malattia, al virus, all'abbandono, alla morte.

Come aveva esposto Armando Punzo parlando della gestazione dello spettacolo *I Negri*, prodotto nel 1996, la metafora della marionetta era stata già utilizzata in quell'occasione, ma senza essere risolta appieno, ed è per questo che nell'*Orlando Furioso* la figura del Pupo siciliano viene rafforzata con maggiore carica simbolica, in virtù degli eventi criminosi nei quali la Compagnia era stata coinvolta e dai quali aveva rischiato di essere fagocitata.

Nella produzione del 1998 anche la scenografia rimandava simbolicamente a quell'intricato periodo, in quanto rappresentava la figura del labirinto nel quale la

Compagnia era entrata, e dalla quale sarebbe uscita solo grazie alla passione e alla professionalità del suo lavoro.

Così, sulle pagine de «La Repubblica», Franco Quardi, oramai cronista dedito ai lavori e al percorso della Compagnia volterrana, riportava quell'importante ritorno alle scene, facendo un importante parallelo con l'*Orlando Furioso* ronconiano del 1969.

Decimo anno in grande stile per la Compagnia della Fortezza, proprio quando pareva minacciata la sopravvivenza di questa singolare e prolungata avventura carceraria nello spettacolo. [...] Ecco allora spuntare in un mese e mezzo di lavoro nella zona per l'aria della prigione un labirinto fatto di fogli di legno, con una quantità di materiale solitamente difficile da introdurre in un luogo di pena; è composto da stretti cunicoli curvi che si biforcano e a volte non conducono da nessuna parte, ma da dove si può sboccare in un bosco di pali in fila con una frangia d'ulivo in capo, o raggiungono le segrete sopra alle quali tramite scalette si accede allo spiazzo delle azioni più spettacolari. [...] Ed è significativo che quest'anno, invece del rituale ministro della Giustizia, sia lì a consapevolizzarsene il direttore generale dello Spettacolo, con un riconoscimento altamente significativo. Anche nello storico *Orlando* di Ronconi c'era un labirinto in cui alla fine il pubblico si smarriva tra gli eroi; [...].¹³²

Nell'autunno del 1998, presso la Casa Circondariale di Arezzo, precisamente l'8, il 9 e il 10 ottobre, anche la Compagnia Il Gabbiano diretta da Gianfranco Pedullà andava in scena con uno spettacolo dalle tinte cavalleresche, il *Don Chisciotte*, liberamente ispirato a Cervantes, Bulgakov e Beckett.

E così [il *Don Chisciotte*] riviveva in carcere - luogo dove, tra l'altro, Cervantes aveva scritto parti del suo grande romanzo - il mito del famoso cavaliere errante che rispolvera l'utopia e sogna un mondo migliore. Questa messa in scena segnò un ulteriore tappa nel percorso della compagnia Il Gabbiano, caratterizzata da una nuova maturità nel fare teatrale. Come nel precedente *Pinocchio*, anche in questo caso fu molto importante la capacità autonoma del gruppo di elaborare un testo in maniera originale e costruire ambientazioni sceniche. [...] Con *Don Chisciotte* si affermò definitivamente il senso della Compagnia Il Gabbiano, una compagnia particolare, quindi, che si sforzava di mettere radici, producendo segni teatrali per il proprio pubblico e per la città di Arezzo. In particolare questa esperienza indicò una fase di alta consapevolezza di tutti i protagonisti, sempre sospesi fra la dura cronaca del quotidiano e il desiderio di un'altra vita.¹³³

¹³² Franco Quardi, *Nel labirinto della libertà - "L'Orlando Furioso" duella nel carcere*, in «La Repubblica» del 29 luglio 1998.

¹³³ Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. p. 75.

Questa «ulteriore tappa nel percorso della compagnia», era stata sostenuta dalla critica che produsse resoconti lodevoli in merito alla messa in scena, evidenziando soprattutto il montaggio drammaturgico realizzato da Luciano Spina, Bruno Casaretti, Franco Cascini, Donatella Volpi e Gianfranco Pedullà e la padronanza espressiva dell'ensemble degli attori detenuti.

[...] Il personaggio intorno al quale hanno voluto lavorare è Don Chisciotte, ma con una bella intuizione drammaturgica, (e pertinente alla condizione degli interpreti) Pedullà ha fatto leggere il testo di Cervantes attraverso una sorta di lente beckettiana. Così che l'hidalgo visionario e lo scudiero Sancio entrano nel cortile dello spettacolo che già sembrano Ham e Clov, e anzi uno chiama l'altro direttamente Vladimiro. Il desiderio di infrangere le convenzioni, dentro una situazione che sembra inamovibile e immutabile, si sviluppa allora sulla falsariga delle gesta di Don Chisciotte. Ma con una ricchezza di linguaggio che non si limita a sfruttare le emozioni del caso, o la bravura innata degli interpreti (la loro "simpatia" e il loro talento, ad esempio nel canto collettivo di irresistibili canzoni napoletane, da *'O Sarracino* a *Regginella*) ma fornisce loro una gamma variegata di strumenti squisitamente teatrali. [...] Bisogna complimentarsi con Pedullà e i suoi bravi attori: fuori di ogni retorica pietistica, hanno fatto del teatro che parla e produce materiali che resistono alla commozione di un momento.¹³⁴

Anche l'inviata della rivista «Hystrio», Renzia D'Incà, che l'anno prima per il *Pinocchio* aveva definito l'impianto narrativo debole, proprio perché affidato al dilettantismo dei detenuti-attori, nel 1998, con il *Don Chisciotte* si ricredette, affermando che «Cresce la qualità del lavoro e cresce l'esperienza degli attori detenuti della casa circondariale di Arezzo grazie alla intelligente collaborazione con Gianfranco Pedullà e il suo gruppo di attori grazie al sostegno delle autorità locali e degli operatori carcerari concordi nell'incoraggiare il difficile rapporto tra teatro e carcere».¹³⁵

Insomma il teatro si era radicato profondamente anche nel carcere di Arezzo, dove i detenuti, al di là del *turn over* dei trasferimenti, avevano cominciato a sentirsi attori veri, a crederci e pertanto a godere fino in fondo del risultato che, grazie al supporto del regista e degli operatori esterni, avevano faticosamente conquistato.

¹³⁴ Gianfranco Capitta, *L'irresistibile ascesa di Don Chisciotte*, «Il Manifesto» del 20 ottobre 1998, in Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. p. 77.

¹³⁵ Renzia D'Incà, *Nel cortile del carcere sognando Dulcinea*, «Hystrio» gennaio 1999, in *Ivi*, p. 78.

In una lettera indirizzata al «Corriere di Arezzo», i detenuti della Compagnia Il Gabbiano espressero con trasporto sincero i loro ringraziamenti per aver potuto realizzare lo spettacolo, associando l'esperienza teatrale, che per qualsiasi professionista dello spettacolo è prima di tutto un'esperienza di alterità, ad un'esperienza di «normalità».

La “normalità” di essere persone tra altre persone, pur essendo detenuti, è durata tre giorni. Questa invidiabile possibilità ci è stata data dalla produzione teatrale del *Don Chisciotte*. La messa in scena del testo, da noi liberamente riscritto, ci ha fatto sentire di nuovo noi stessi, individui senza scudi di protezione, disinibiti nell'esternazione dei nostri sentimenti e delle nostre emozioni. Tutto questo grazie al teatro. [...] Grazie a quanti (studenti, addetti ai lavori, autorità e persone di ogni estrazione sociale) sono venuti ad assistere alla recita. Si è instaurato un dialogo e un reciproco scambio di opinioni in grado di farci sentire non più ai margini della società, persone per sempre etichettate; ci è stata ridata speranza e forza nell'espiazione di quel debito che ciascuno di noi ha con la società esterna, per gli errori commessi in passato. Quel debito lo vogliamo saldare, però senza dover rinunciare alla nostra dignità e al nostro *status* di persone che sì, è vero, hanno sbagliato, ma che adesso tentano di rientrare nella società.¹³⁶

Per finire, nel 1998 cominciai a produrre degli elaborati teatrali anche la Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, che aveva cominciato un lavoro nella Casa Circondariale a custodia attenuata di Empoli già nel 1996, ma che solo nel 1998, grazie all'occasione del Festival Multiscena - I colori della scena organizzato nella piccola città di Vinci, organizzarono la loro prima performance con la presenza delle detenute.

L'inizio del nostro lavoro con le detenute di Empoli risale al luglio 1998, in cui ebbe luogo la 3^o edizione del Festival “Multiscena – I colori della Scena” promosso dal Comune di Vinci di cui la compagnia ha la direzione artistica. La particolarità di questo Festival, nei suoi primi anni, era quella di avere come tema portante ogni anno un colore diverso, sulla cui base venivano proposti gli eventi del festival. Il colore del 1998 era il rosa, per cui emerse la riflessione di provare a concretizzare un breve percorso teatrale con il carcere di Empoli: un punto rosa sul territorio, abitato da donne, ma allo stesso tempo “invisibili” al mondo. Il primo progetto di intervento teatrale alla Casa Circondariale a custodia attenuata femminile di Empoli, prevedeva la realizzazione di una performance interattiva per voci e video, rivolta ad uno spettatore. Al centro della performance, e di tutte quelle che ad essa sono succedute nel tempo, stava l'idea di creare un ponte comunicativo fra esterno e interno, fra chi è ineluttabilmente un attore invisibile e lo

¹³⁶ *Detenuti si confessano: “In carcere per espriare. Ma vogliamo contare come persone”, «Corriere di Arezzo» del 23 ottobre 1998, in Ivi, p. 79.*

spettatore che partecipa all'evento e di cui è sempre stata prevista una risposta (in varie forme, nel corso degli anni: cartoline, messaggi vocali, scritti, videomessaggi.) in modo da ricreare una relazione teatrale e comunicativa, seppur differita, fra chi ascolta e guarda, e chi fa e dice.¹³⁷

Dunque nell'arco cronologico che va dal 1994 al 1998, si registra nel teatro carcere in Toscana un'espansione del fenomeno, che conta ora sette soggetti tra operatori singoli e compagnie teatrali che operano all'interno delle carceri toscane.

Nella gestazione di tale processo espansivo, si è potuto appurare come sia stato fondamentalmente l'input deflagrante della Compagnia della Fortezza che ha stimolato la crescita del fenomeno non solo sul territorio toscano ma anche su quello nazionale.

Ovviamente, soprattutto le esperienze maggiormente virtuose, hanno avuto la necessità di distinguersi da possibili emulazioni prive di fondamenta esperienziali nell'ambito di quello che si delineava sempre più come un teatro basato su una «pratica in attesa di teoria».

Abbiamo visto quindi le condizioni di estrema fragilità in cui vertevano molte di queste esperienze che, pur avendo ottenuto risultati impensabili alla fine degli anni Ottanta, dopo un decennio facevano ancora fatica a stabilizzarsi sia all'interno del contesto carcerario, che per quanto riguarda l'importante rapporto con l'esterno, su cui il teatro in carcere spesso punta per rendere pubblici i risultati del suo lavoro invisibile e per permettere quell'affrancamento del detenuto che ritorna libero scoprendo cosa vuol dire essere attore.

Dopo le vicissitudini affrontate dalla Compagnia della Fortezza negli anni precedenti, il 1999 fu l'anno dell'affermazione a livello internazionale, in quanto molti festival europei espressero la volontà di ospitare gli spettacoli della compagnia volterrana fuori dai confini italiani.

In una nota all'allora Direttrice dell'Ente Teatrale Italiano, Giovanna Marinelli, Armando Punzo elencava i festival e i teatri che avevano comunicato il loro interesse.

Tali istituzioni erano: *Zuercher Theater Spektakel* di Zurigo, *Volksbune* di Berlino nel quadro del *Convegno Europeo su Teatro e Carcere*, *Festival di Avignone*,

¹³⁷ Giallo Mare Minimal Teatro, *L'INCONTRO: Giallo Mare Minimal Teatro e La Casa Circondariale a Custodia Attenuata di Empoli*, articolo a cura del Comune di Empoli reperibile al link: https://www.comune.empoli.fi.it/area_stampa/PeRagFuori/2008/pdf/3/3teatro08.pdf, consultato il 21/09/2018.

Holland Festival ad Amsterdam, *Festival Internacional del Londrina* in Brasile, *O.N.D.A.* di Parigi, *Taormina Arte*, *Biennale di Venezia*.¹³⁸

Per il Festival di Zurigo, interessato a co-produrre la Compagnia della Fortezza per la realizzazione dei loro prossimi spettacoli, venne realizzata una replica straordinaria de *I Negri* il giorno 25 settembre 1999 all'interno del Carcere di Volterra, a cui assistettero gli organizzatori e una rappresentanza del pubblico che raggiunsero in pullman la cittadina toscana.

Intanto cambiò nuovamente la Direzione del carcere di Volterra alla quale, al Dott. Paolo Basco, subentrò il Dott. Vittorio Cerri che, fin dal suo insediamento, tornò a mettere in difficoltà lo svolgersi ordinario delle attività di Carte Blanche all'interno dell'Istituto.

L'associazione di Volterra aveva da poco acquisito lo status di Ente di Formazione Professionale, accreditato dalla Provincia di Pisa e dalla Regione Toscana, e quindi era riuscita a strutturare le proprie attività di formazione per i detenuti in modo da conferirgli ufficialità e riconoscimento istituzionale.

In una lettera al nuovo Direttore Cerri, del 18 ottobre 1999, Punzo lamentava ritardi nell'inizio delle attività di formazione, ribadendo alcuni elementi del suo lavoro che la nuova conduzione del carcere avrebbe dovuto acquisire per una sana gestione delle attività teatrali.

Il contenuto della lettera è sintomatico della condizione altalenante in cui vertevano le attività di teatro in carcere, che potevano subire drastici cambiamenti anche in relazione alle più piccole disattenzioni dell'amministrazione penitenziaria.

Nel testo del documento, in maniera molto ferma, Punzo distingue il lavoro della Compagnia della Fortezza, «da quello che oggi viene definito genericamente “teatro-carcere”»¹³⁹ in base al percorso di affermazione che la Compagnia stessa aveva compiuto negli anni e che forse, in quella situazione, andava ulteriormente chiarito.

[...] È evidente che la discriminazione operata nei confronti dell'attività teatrale, facendo partire regolarmente le altre attività, come ad esempio la scuola, indica una scelta che svilisce di fatto il

¹³⁸ Nota di Armando Punzo alla Dott.ssa Giovanna Marinelli, documento privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

¹³⁹ Lettera di Armando Punzo al Direttore Vittorio Cerri, Oggetto: *Fururo attività teatrale nel carcere di Volterra*, inviata per conoscenza anche a: Formazione Professionale Volterra, Sindaco di Volterra Ivo Gabellieri, Assessore alla Cultura del Comune di Volterra Pietro Cerri, Assessore alla Cultura Provincia di Pisa Aurelio Pellegrini, Assessore alla Cultura Regione Toscana Francesco Cazzola, Direzione Ente Teatrale Italiano Giovanna Marinelli, (Volterra 18/10/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

valore della nostra presenza all'interno dell'Istituto. Una situazione, tra l'altro, difficilmente accettabile se si pensa che solo dopo la nostra positiva esperienza il carcere di Volterra si è aperto a tutte le altre attività che oggi lo caratterizzano. Devo ricordare che da undici anni operiamo nel carcere di Volterra con una presenza quotidiana che ha saputo creare dal nulla una delle Compagnie di teatro tra le più interessanti del panorama nazionale e internazionale. Ne sono conferma riconoscimenti prestigiosi che vanno molto oltre quello che viene oggi definito genericamente "teatro-carcere" e il forte sostegno culturale ed economico di tutti gli Enti in indirizzo. Devo ricordare che il teatro in carcere si è svolto nel pieno rispetto delle regole, dei rapporti con gli altri operatori penitenziari e della vita interna e che è la prima volta che ci troviamo a dover difendere il lavoro svolto in questi anni e ci auguriamo che futuri cambiamenti di orari e di vita interna tengano anche conto delle esigenze del teatro. [...] ¹⁴⁰

Il superamento dei problemi ordinari della Compagnia della Fortezza, dovuti ai cambiamenti di gestione interna all'Istituto, non ne ostacolarono però la crescita, sia sul territorio nazionale che su quello estero.

Nel 1999 erano molti i punti sui quali Carte Blanche poteva e voleva fare leva per rafforzare il suo lavoro. Da un lato c'era il Centro Teatro e Carcere, che da ente finanziato a livello regionale, grazie all'intervento dell'Ente Teatrale Italiano nel 1998, aveva acquisito un riconoscimento anche sul territorio nazionale, dall'altro c'era il lavoro della Compagnia della Fortezza all'interno del Carcere, per il quale si prevedevano sia corsi di formazione professionale nei mestieri dello spettacolo che nuove produzioni, e ad unire i due lembi c'era il progetto *I Teatri Invisibili*, con il quale l'Associazione co-gestiva il Festival VolterraTeatro insieme al Centro di Ricerca Teatrale di Pontedera.

Per rendere organici tra loro questi elementi, che con pazienza e duro lavoro Punzo e i suoi collaboratori erano riusciti ad affermare nei contesti più importanti del teatro italiano, nel 1999 Carte Blanche presentò un Progetto Speciale che si sarebbe dovuto svolgere ad aprile a luglio nel Carcere di Volterra.

Il progetto prevedeva il laboratorio teatrale, la nuova produzione della Compagnia della Fortezza e un video delle attività, in visione di una pubblicazione monografica da realizzare a scopi didattici e divulgativi.

Come premessa al progetto, Punzo cercò di delinearne il senso identificando nella «ricerca» lo stimolo e l'obiettivo principale del teatro in carcere, sia per quello che riguardava i dieci anni di lavoro dalla Compagnia della Fortezza, che in senso lato

¹⁴⁰ *Ibidem.*

per tutte le altre esperienze di teatro in carcere fondate su principi e pratiche solide e professionali.

Un altro importante impulso legato al mantenimento delle attività di teatro in un carcere è per il regista proprio l'«impossibilità», il superamento dell'ostacolo, la necessità quotidiana di dover affermare la presenza del teatro all'interno di un'istituzione che puntualmente nega i suoi principi.

Quando siamo entrati per la prima volta in carcere, pareva impossibile far nascere un teatro dentro quelle mura. E quell'impossibilità non era solo un'idea o un concetto ma una sensazione fisica che si manifestava in noi stessi e in chi ci guardava dall'esterno: si forzava un limite culturale e personale verso qualcosa che forse era possibile, ma che non doveva esserlo. L'impossibilità in un carcere si manifesta concretamente nella sua struttura, nella sua funzione, nelle leggi scritte che lo regolano e in quelle non dette che lo abitano. La ricerca del senso del teatro e di un nuovo linguaggio non può che cominciare quando ci si avventura concretamente in territori umani, culturali ed emotivi a noi sconosciuti lasciando alle spalle ciò che è già noto. È attraverso una sorta di azzeramento di se stessi che è forse possibile far emergere un nuovo senso del teatro. Il teatro in carcere è forse un'utopia, un desiderio, una necessità per ricercare se stessi e una propria identità culturale. Uno degli effetti più importanti in questa direzione è che le difficoltà, le resistenze che si incontrano ampliano l'obiettivo del campo della ricerca puramente formale, all'uomo, alle sue motivazioni, all'incontro con l'altro. La ricerca consiste nell'eliminare il superfluo per riscoprire la funzione originaria del teatro, per ricercarne un linguaggio nuovo, che vive di fatti concreti della vita. Il carcere è un'isola in mezzo alle nostre città, un'isola dimenticata retta da regole che non contemplano l'esistenza di un teatro e tanto meno lo scambio culturale ed umano. A Volterra il "nostro" teatro è una cella, perennemente fredda, di tre metri per nove. Ma il nostro problema non è rendere più umane le carceri (cosa di per sé difficile e contraddittoria) ma mettere alla prova il teatro in questa situazione. Per noi, paradossalmente, il Carcere può diventare un luogo dove reinventare il teatro e restituirgli la sua necessità. Questo è quanto si è venuto delineando nel lavoro con La Compagnia della Fortezza aprendo la strada ad una ricerca che ci impegna da dieci anni e che merita di essere continuata.¹⁴¹

Da questo estratto si comprende il senso profondo che per Armando Punzo doveva avere il teatro realizzato in carcere, con la presenza di detenuti in qualità di attori, ed è questo il senso che il regista voleva fosse rispettato nell'identificazione di quelle esperienze altre, che si erano attivate sul territorio regionale e nazionale, in

¹⁴¹ Progetto Speciale Anno solare 1999, *Laboratorio teatrale e nuova produzione della Compagnia della Fortezza*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99», p. 2.

modo tale da dare una continuità omogenea nell'individuazione delle basi pratiche e teoriche di tale forma spettacolare.

È per tale motivo che continuava il percorso di affermazione della Compagnia come «esperienza pilota» in quanto, si legge sempre nel *Progetto Speciale* del 1999, «La Compagnia della Fortezza costituisce, di fatto, un'esperienza unica in Italia e in Europa, un modello di riferimento essenziale per tutti coloro che operano nel campo della cultura e del sociale, per questo, tra le prospettive, è la creazione di un “Centro Nazionale Teatro e Carcere” che preveda la continuità dell'attività laboratoriale all'interno del carcere e che possa costituire un punto di riferimento per analoghe realtà regionali, nazionali e straniere, che mantenga uno scambio con le Università e, soprattutto, che possa “formare” ai mestieri del teatro gli stessi detenuti».¹⁴²

Nel 1999 si era avviato l'iter di riconoscimento del Centro Nazionale Teatro e Carcere che si sarebbe concretizzato in un protocollo d'intesa, firmato il 21 luglio 2000 tra quelli che erano già i sostenitori regionali dell'iniziativa e cioè il Comune di Volterra, la Provincia di Pisa e la Regione Toscana, e il Ministero della Giustizia, il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e l'Ente Teatrale Italiano.

La nazionalizzazione del Centro, che prima del 1999 era citato nella documentazione come «Centro Teatro e Carcere Volterra», era cominciata già con una comunicazione inviata il 19 aprile 1996 da Carte Blanche a tutti gli altri Istituti di Pena italiani, nella quale si richiedeva alle Direzioni di far pervenire, nel caso ve ne fossero stati, materiali riguardanti attività teatrali svolte con continuità con il coinvolgimento di attori-detenuti.

Con tale comunicazione si voleva cominciare una prima mappatura del contesto nazionale del teatro in carcere¹⁴³ in modo tale da comprendere l'ampiezza del fenomeno in visione di importanti appuntamenti di scambio che, come abbiamo accennato in precedenza, già dal 1991 si stavano sviluppando tra istituzioni europee nell'ambito del teatro in carcere.

¹⁴² *Ivi*, p. 4.

¹⁴³ I censimenti ufficiali realizzati in Italia sul fenomeno del Teatro Carcere, sono stati fino ad ora i seguenti: 2003 a cura del Ministero della Giustizia; 2005 nell'ambito del progetto *Teatro e Carcere in Europa* a cura di Massimo Marino; 2009 a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia; 2012 a cura del Ministero della Giustizia. Ad oggi, un monitoraggio sulla situazione attuale è in fase di svolgimento con delle indagini a cura sia del Coordinamento Nazionale Teatro Carcere, e nel quadro delle attività dottorali della Dott.ssa Barbara Lazzarin - Dottoranda presso il Dipartimento di Cultura teatrale dell'Università di Marsiglia in Francia.

Sicuramente in tal senso, il sostegno da parte dell'Ente Teatrale Italiano diede maggiore solidità all'esperienza della Fortezza.

In tale direzione s'inserivano ad esempio alcuni progetti internazionali, collaterali a quello all'interno del carcere di Volterra come ad esempio quello promosso dall'E.T.I. in quale invitò Armando Punzo a lavorare in Marocco, a Casablanca, nel quadro del progetto *Porti del Mediterraneo* promosso dall'Ente con la direzione artistica di Marco Baliani.

In quella occasione Punzo fu chiamato a lavorare ad una sezione del progetto che si intitolava *Raccontarsi Storie*, nel quale si intendeva lavorare sul *Pinocchio* di Collodi, prima con attori marocchini e poi a Bologna, con attori italiani.

Sempre in una direzione di scambio con realtà esterne al carcere, si inseriva anche il progetto proposto a Punzo nel 1999, alla Biennale Teatro di Venezia, diretta da Giorgio Barberio Corsetti.

Ho iniziato a lavorare a Venezia per verificare la fattibilità di un laboratorio teatrale e la creazione di un gruppo di lavoro anche fuori dalle mura del Carcere di Volterra che da diversi anni ospita il mio lavoro e quello della Compagnia della Fortezza. Con Giorgio Barberio Corsetti avevamo deciso di dare più importanza ad un momento di studio e di ricerca delle persone con cui volevo lavorare che poteva anche non dare frutti immediati. Per utilizzare al meglio lo spazio a disposizione a Venezia abbiamo realizzato due laboratori: uno rivolto a circa trenta giovani attori ed un altro rimasto un po' segreto con un gruppo di prostitute nigeriane. Ho proposto ai partecipanti non un testo ma un tema di lavoro. Con gli attori abbiamo lavorato sui temi della perversione, vittima carnefice, degenerazione e decomposizione dei valori, con le ragazze nigeriane sul tema della purezza. [...].¹⁴⁴

Dal 19 al 21 maggio 1999 la Compagnia, non senza difficoltà, portò lo spettacolo *I Negri* al Teatro Valle di Roma.

Gli ostacoli che il gruppo dovette superare erano sempre legati all'annoso problema delle modalità con le quali gli attori-detenuiti sarebbero potuti uscire per partecipare alle repliche.

In due lettere, datate entrambe 10 febbraio 1999, Punzo si rammaricava con la Direzione del Teatro dell'Archivolto di Genova e con la Direzione del Teatro Comunale di Ferrara scusandosi «a nome di tutta la Compagnia per le difficoltà che

¹⁴⁴ Progetto redatto da Armando Punzo per la Biennale Teatro di Venezia 2000, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

involontariamente abbiamo creato [...] annullando le date de I Negri»¹⁴⁵, per continuare poi spiegando che «Attualmente la Compagnia della Fortezza non è libera di programmare le sue uscite dal carcere di Volterra senza continuare ad utilizzare i permessi personali dei detenuti-attori.»¹⁴⁶

Come abbiamo già ampiamente illustrato, l'intento di Punzo era quello di far riconoscere all'attività della Compagnia della Fortezza uno statuto lavorativo, possibile solo attraverso l'applicazione dell'Art. 21 dell'Ordinamento Penitenziario, ma anche dopo vari incontri istituzionali, questa soluzione non venne considerata dagli organi centrali come percorribile.

A fronte di tale diniego da parte delle Istituzioni Penitenziarie, l'E.T.I. intervenne proponendo alla Compagnia di portare lo spettacolo tratto dal testo di Genet al Teatro Valle di Roma, la quale replica esterna avrebbe rappresentato l'ultima uscita della Compagnia utilizzando i permessi premio.

Punzo e Carte Blanche non erano disposti a cedere sul discorso relativo all'utilizzo dei permessi premio personali dei detenuti, in quanto l'applicazione dell'Art. 21 per la Compagnia non era solo una questione procedurale, ma concettualmente avrebbe rappresentato un vero e proprio riconoscimento istituzionale, che però da troppo tempo tardava ad arrivare e senza il quale per il gruppo non ci sarebbe stato mai un reale futuro.

Tale percezione venne confermata il 26 e il 27 luglio 1999, giorni del debutto del nuovo spettacolo della Compagnia della Fortezza *Insulti al pubblico* di Peter Handke, giorni in cui per l'occasione venne divulgata la notizia che quella sarebbe stata l'ultima volta in scena per il gruppo.

Questa volta il conflitto fra teatro e carcere assumeva tinte definitive e si articolava tra un'idea di teatro fine a sé stesso, che le istituzioni volevano ridurre a una pratica rieducativa, e un'idea di teatro come lavoro retribuito, che avrebbe potuto conferire dignità agli attori-detenuti della Compagnia.

Queste informazioni, in modo molto chiaro e schietto, Punzo le aveva inserite sul materiale informativo distribuito a pubblico e giornalisti nei giorni dello spettacolo all'interno del carcere di Volterra.

¹⁴⁵ Lettere di Armando Punzo alla Direzione del Teatro dell'Archivolto di Genova e alla Direzione del Teatro Comunale di Ferrara, il testo delle lettere è il medesimo per entrambi i destinatari, (Volterra, 10/02/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

¹⁴⁶ *Ibidem*.

“Insulti al pubblico” diventa l’ultimo spettacolo della Compagnia della Fortezza. Non è più possibile garantire il futuro di questa esperienza in queste condizioni. La notizia di questi giorni della negazione dell’Art. 21 ai detenuti-attori per realizzare lo spettacolo “I Negri” fuori dal carcere, durante VolterraTeatro, da parte dell’Ufficio IV del Dipartimento dell’Amministrazione Penitenziaria, toglie ogni speranza ad un discorso di crescita professionale di questa Compagnia. Si continua a pensare che i detenuti debbano utilizzare i loro permessi personali per realizzare lo spettacolo fuori dalle mura del carcere, o che addirittura non si debba fare. Inutile da questo punto di vista il successo de “I Negri” nel maggio scorso al Teatro Valle di Roma dove i detenuti-attori hanno impegnato altre due giornate dei loro permessi. Non si è voluto concedere un segnale positivo al riconoscimento del teatro come lavoro. Il Protocollo di intesa sul Centro Nazionale Teatro e Carcere di cui si parla da anni resta assolutamente irrealizzato. Il lavoro di un anno si riduce quest’anno a due repliche all’interno del carcere. Un pensiero miope vuole ancora incatenarci, per comodità, a discorsi ipocritamente e falsamente rieducativi, non professionali, e mai viverci come azione contro il teatro convenzionale, contro l’immagine che gli altri hanno dell’attore e del teatro. È assurdo, a distanza di tanti anni, avere la percezione che anche noi ci siamo conquistati un piccolissimo posto come fenomeni da baraccone, come animatori di second’ordine in questo villaggio globale dell’idiozia che ormai sembra avvolgere tutti. Ringraziamo l’ETI per il prezioso e significativo sostegno, gli Enti pubblici che finora ci hanno sostenuto, la Direzione del Carcere di Volterra e gli Agenti di Polizia Penitenziaria con una richiesta di aiuto per il futuro della Compagnia della Fortezza.¹⁴⁷

Tutti percepirono il fatto che le dichiarazioni di Punzo non rappresentavano una semplice strategia per ottenere consensi istituzionali e che l’esperienza della Compagnia della Fortezza, da quell’anno, si sarebbe potuta davvero estinguere se nessuno si fosse preso le necessarie responsabilità per farla evolvere in termini di dignità e maturità.

Soprattutto la critica, che anche per questo spettacolo non poté che prendere atto della forza espressiva degli attori-detenuti ribadendone la maestria con la quale il regista anche questa volta era riuscito a piegare il testo a favore non di una storia preconfezionata, ma di un discorso di vita che riguardava egli stesso e i suoi attori, rimase spiazzata dalle dichiarazioni di resa che Punzo fece in quell’occasione.

Valeria Ottolenghi ad esempio, su «La Gazzetta di Parma» riportò l’atmosfera percepita durante l’incontro *L’esperienza della Compagnia della Fortezza nel*

¹⁴⁷ Nota di Armando Punzo sul materiale pubblicitario dello spettacolo *Insulti al pubblico*, estratto reperito sul sito della compagnia al link: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/insulti-al-pubblico/>, consultato il giorno 27/09/2018.

rapporto con le istituzioni carcerarie che si tenne, parallelamente al debutto dello spettacolo, all'interno del carcere di Volterra.

[...] Dopo dodici anni tutto è ancora difficile, si vive nella precarietà, non è possibile programmare, se non eccezionalmente e tra infiniti problemi, repliche esterne, i detenuti devono utilizzare i loro permessi personali, e così via: i numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali, il valore dell'esperienza pilota non hanno portato all'indispensabile presa di responsabilità delle istituzioni. [...] Un saluto malinconico. «Uscite all'aperto, tornate alla vita quotidiana». E: «Abbiamo bisogno di voi». Ma senza accenti patetici. Senza mai dimenticare il teatro, la sfida sulla scena. E poi: l'incontro. Alla fine però vano. Perché, aveva chiesto Cristina Valenti ancora tante difficoltà per la Compagnia della Fortezza? Tutti lì, autorità delle carceri, del dipartimento spettacolo, dell'Eta, parevano unanimemente determinati nella volontà non solo di continuare a far vivere ma addirittura a far crescere il progetto della Compagnia della Fortezza. Ma chi si sarebbe presa concretamente la responsabilità di collegare ministeri, enti, istituzioni varie?¹⁴⁸

Come abbiamo ampiamente illustrato nel capitolo precedente, dedicato all'azione legislativa che la Regione Toscana mise in campo dal 1999 a favore del teatro in carcere, e motivata anche dalla drastica rottura attuata dalla Compagnia della Fortezza, in quell'anno cominciò anche l'iter d'affermazione del Progetto di interesse regionale *Teatro in Carcere*, che come sappiamo intendeva supportare la realtà volterrana ma allo stesso tempo creare una rete tra quei soggetti che si stavano impegnando in altre iniziative teatrali all'interno delle carceri della regione.

La più conosciuta tra queste era quella attiva nel carcere di Arezzo, la Compagnia Il Gabbiano diretta da Ginfranco Pedullà che, acquisita ormai la piena maturità e il favore di pubblico e critica con gli spettacoli degli anni precedenti, il 6, l'8 e il 9 novembre misero in scena lo spettacolo *Al Teatro della Tempesta*.

Il nome dello spettacolo dava anche il nome alla sala teatrale che venne allestita all'interno del carcere e che rappresentò un traguardo importante, in quanto gli attori-detenuti da quel momento ebbero un luogo in cui provare e riunirsi con più assiduità e con maggiore tranquillità.

Pedullà e la Compagnia da tempo stavano portando avanti un lavoro sul teatro popolare, comico e musicale, in cui la struttura drammaturgica era spesso data da un canovaccio - basandosi su tecniche legate alla Commedia dell'Arte, in quanto

¹⁴⁸ Valeria Ottolenghi, *Ultimi «Insulti al pubblico»*, in «La Gazzetta di Parma» del 4 agosto 1999.

l'improvvisazione era una cifra stilistica del lavoro di Gianfranco Pedullà - o da testi scritti appositamente dai detenuti sotto la guida del regista e dei suoi collaboratori.

[...] *Al teatro della tempesta* fu un'azione teatrale che narrava l'arrivo della Compagnia extracomica del Cav. Luciano Spina in un teatrino proprietà di un arrogante impresario. Ancora una citazione (ma di segno arrovesciato verso il teatro popolare) dei *Giganti della montagna* di Pirandello, dove all'inizio si raccontava della Compagnia della Contessa che andava in giro in cerca di teatri dove recitare. Qui la carrettata dei guitti che componeva la sgangherata compagnia si impegnava ad allestire lo spettacolo d'inaugurazione del primo teatro della sua carriera. Il repertorio consisteva in macchiette e numeri da varietà, spesso mal combinati e mal eseguiti. Avevano valigie, costumi, trucchi e qualche maschera. Magari di Pulcinella. Erano, a modo loro, eleganti e pieni di sé. Chiacchieravano molto e di tutto: del cielo, della fame, delle donne, dei soldi, degli applausi, dei sogni. Con loro un Musicico, detto Musicista, carico di strumenti, che ogni tanto faceva partire un ballabile irresistibile e a qualcuno veniva sempre voglia di ballare.¹⁴⁹

Anche Gianfranco Pedullà in accordo con la Direzione del penitenziario aretino, stava sviluppando una sua rete istituzionale e la sera dell'ultima replica de *Al teatro della tempesta*, assistette allo spettacolo anche il Vice Ministro della Giustizia.

Anche le altre realtà teatrali presenti nelle carceri della Toscana continuavano il loro lavoro di produzione, certamente con mezzi e prospettive più contenute se rapportate con la realtà della Compagnia della Fortezza di Volterra e della Compagnia il Gabbiano di Arezzo, ma con l'intento da un lato, di affermare la loro presenza all'interno del proprio carcere di riferimento e dall'altro, di creare attraverso gli spettacoli un ponte tra l'interno e l'esterno.

La Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro ad esempio, anche nel 1999 con il loro secondo spettacolo in carcere dal titolo *Cartoline*, ripropose la formula legata ad una messa in scena multimediale che, attraverso l'uso di video e voci preregistrate, mise idealmente in grado le detenute di "uscire" dal carcere.

Questa, di fatto, è la riflessione che sta alla base del nostro agire, che tenta, in una logica ormai progressivamente consolidata, di far emergere il potenziale creativo delle detenute attraverso la contaminazione degli strumenti delle immagini e del teatro, per farne un ponte di comunicazione verso l'esterno. Nel nostro percorso abbiamo quindi fortemente privilegiato la linea d'intervento che mettesse le detenute sempre al centro del loro narrare, in modo da impadronirsi, non recitando astrattamente un copione, ma cercando di rielaborare, riattraversare, rivivere memorie

¹⁴⁹ Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. p. 101.

o metafore poetiche partendo dalle proprie necessità comunicative. Molto, moltissimo dell'esperienza personale delle detenute confluisce nel lavoro, ovviamente opportunamente condivisa e tradotta in termini di scrittura scenica e teatrale.¹⁵⁰

La Compagnia di Empoli, diretta da Vania Pucci e Maria Teresa Delogu, e alla cui conduzione dei laboratori in carcere collaborava anche Luana Ranallo, era anche molto attenta a creare uno stretto rapporto con il territorio e la specificità legata al fatto di lavorare in un carcere femminile, metteva in primo piano le tematiche legate alla condizione della donna nella società.

In questa fase del nostro operare, la nostra priorità di tenere alto il livello di comunicazione ed interazione fra il teatro, anche se realizzato da una comunità particolare, ed il territorio, ha fatto sì che finché è stato possibile con le problematiche legate alle posizioni giuridiche delle detenute, gli spettacoli fossero inseriti nei cartelloni della stagione del Comune di Empoli dedicata alla drammaturgia contemporanea "Confini". In questi progetti abbiamo posto al centro del nostro operare uno sguardo, anche oggettivo nel nostro caso, legato alla femminilità. La prospettiva di una visione al femminile non è nata da una necessità di affermazione polemica nella questione sociale dei ruoli ma soprattutto dalla necessità di sviluppare un percorso teatrale che, per sua natura, trova il suo fondamento nell'atto creativo individuale e di gruppo, a partire dai soggetti che partecipano al percorso in maniera attiva. Questi soggetti non sono individui neutri, sono, al contrario, portatori di alcune specificità. La prima, quella più evidente, è che si tratta di donne. Donne dentro e fuori le mura di un carcere. Donne che affrontano l'amore, la sessualità, la maternità, la famiglia, il lavoro.¹⁵¹

Dal 25 al 30 ottobre 1999, a Siena, al Teatro dei Rinnovati e al Teatro dei Rozzi, l'Associazione Sobborghi realizzò la manifestazione *Eventi teatrali e musicali europei a confronto*, nel quadro del Progetto transnazionale *Chorus* e il 26 ottobre andò in scena lo spettacolo *Non sarò mai Faust*, che rappresentava il prodotto finale svolto dal capofila italiano nel quadro del Progetto Europeo *Plexus Solaris*.

Nello stesso anno venne attivato un nuovo laboratorio teatrale nella Casa a custodia attenuata Il Pozzale di Empoli, parallelo a quello della Compagnia Giallomare.

¹⁵⁰ I Dossier di Culturae, *Teatro e Carcere - Un progetto speciale della Regione Toscana*, pubblicazione a cura del Coordinamento Regionale Teatro e Carcere, n.3, autunno 2003, p. 10.

¹⁵¹ Giallo Mare Minimal Teatro, *L'INCONTRO: Giallo Mare Minimal Teatro e La Casa Circondariale a Custodia Attenuata di Empoli*, articolo a cura del Comune di Empoli reperibile al link: https://www.comune.empoli.fi.it/area_stampa/PeRagFuori/2008/pdf/3/3teatro08.pdf, consultato il 21/09/2018.

Il laboratorio fu attivato dal Centro di Teatro Internazionale, diretto dalla regista russa Olga Menlik, che con le detenute diede vita ad un gruppo teatrale interno che venne chiamato Gruppo Ritual, con cui, già nel primo anno di attività, la regista realizzò lo spettacolo *L'aquila imprigionata*, tratto da un racconto di Fëdor Dostoevskij.

Infine, l'Associazione Dialogo nel carcere di Porto Azzurro, continuando il suo lavoro sulla letteratura italiana, mise in scena il suo ottavo spettacolo ispirato alle opere di Giovanni Verga, dal titolo *Novelle del Verga*, mentre Massimo Altomare nel 1999 produsse rispettivamente *Gli Anni in Tasca I* all'Istituto Mario Gozzini di Firenze, *Drakul* a Firenze Sollicciano Femminile e *La vita è una canzone* al carcere La Dogaia di Prato.

Chiuso il 1999, con la deflagrante dichiarazione di Armando Punzo di voler interrompere definitivamente l'esperienza della Compagnia della Fortezza, il 2000, come afferma lo stesso regista in una nota del 15 febbraio 2000 inviata al Capo del Dipartimento dello Spettacolo Rossana Rummo, era un anno in cui si stava vivendo una «fase di trasformazione di Carte Blanche e della Compagnia della Fortezza».¹⁵²

Tutti gli enti promotori dell'iniziativa nel carcere di Volterra non potevano permettere che un'esperienza così importante si perdesse nel vuoto, e pertanto si mobilitarono per trovare i mezzi per tutelarla.

Allo stesso tempo, gli attori-detenuti dimostrarono, proprio nel momento di maggiore difficoltà, di sentirsi parte del progetto e quindi di lottare per difenderlo.

Il lavoro di Armando Punzo e di Carte Blanche intanto, continuava sul versante artistico predisponendo un nuovo progetto da presentare all'Istituto volterrano. Nel progetto per l'anno 2000, nella sezione dedicata alla struttura del laboratorio, si legge:

Per l'anno 2000 si ritiene opportuno formulare un progetto basato sull'anno solare, per rendere più concreta la sua realizzazione e perché la continuità dell'impegno costituisce infatti la sua vera forza. "Il teatro come spazio di liberà" ed "il teatro necessario" sono due temi di fondo che caratterizzano il progetto, che partendo dai risultati ottenuti negli anni precedenti, vuole sviluppare quel particolare percorso di ricerca che da sempre caratterizza la poetica della Compagnia della Fortezza. Il lavoro di Armando Punzo è caratterizzato dal fatto che lui non interrompe mai realmente il rapporto con il gruppo di detenuti che partecipano all'attività

¹⁵² Lettera di Armando Punzo a Rossana Rummo, (Volterra, 15/02/2000), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000».

teatrale, per mantenere sempre viva l'attenzione e la tensione verso la loro scelta. Il laboratorio si svilupperà su diversi filoni che rientreranno poi nel lavoro successivo di allestimento di un nuovo spettacolo. Si partirà innanzitutto dalla selezione di diversi testi dei quali si sceglierà con la collaborazione di un drammaturgo l'opera da rappresentare. La scelta del testo e la sua successiva elaborazione drammaturgica, costituiranno uno degli elementi fondamentali su cui si basa il laboratorio teatrale. L'appropriazione del testo, della lingua, dei significati possibili, sono il punto di partenza da cui muovono le successive fasi di lavoro che spaziano dall'introduzione alla recitazione, ad esercizi, letture, improvvisazioni e all'uso della voce, che hanno come scopo primario quello di stimolare e far nascere, in ognuno di loro, il bisogno d'espressione. La scelta del testo risulta essere il momento centrale della fase di laboratorio.¹⁵³

La scelta del testo ricadde quell'anno sul *Macbeth* di William Shakespeare, con il quale il regista volle affrontare il tema del potere.

[...] Siamo partiti da una riflessione sul potere pensando per molto tempo che il Giulio Cesare fosse il nostro teatro, poi Riccardo III, poi è accaduto qualcosa dentro di noi che ci ha fatto rivolgere il nostro sguardo al Macbeth. Ci ha portati a dialogare con l'assenza di luce che emanano queste figure maledette, come un'amara consapevolezza del nostro ruolo e della nostra funzione. Arriva un momento in cui non è possibile sottrarsi a sé stessi. Non potevamo, dopo tanti anni di lavoro in carcere, non arrivare a confrontarci con il male e il bene, il delitto, il crimine, l'assassinio, l'incubo e con la finzione catartica ed educativa che il Macbeth dovrebbe avere sul pubblico e sugli attori.¹⁵⁴

Sempre in quell'anno, nel quadro delle attività di formazione, che prevedevano «incontri con alcuni importanti personaggi del mondo dello spettacolo, fra cui Michele Placido, Giuliana De Sio, Alessandro Benvenuti»¹⁵⁵, che avrebbero tenuto lezioni all'interno del carcere, scambiando le loro esperienze professionali con quelle degli attori-detenuiti della Compagnia della Fortezza, Armando Punzo, il 17 aprile del 2000, inoltrò alla Direzione del carcere di Volterra la richiesta urgente per far approvare l'ingresso in carcere di Luca Ronconi, motivando l'urgenza in quanto «Il Maestro Ronconi è in questo periodo impegnato a Firenze per la regia di un'Opera e quindi le

¹⁵³ Centro Teatro e Carcere Volterra, Progetto 2000, *Laboratorio teatrale e nuova produzione della Compagnia della Fortezza*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000», p. 2.

¹⁵⁴ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. p. 97.

¹⁵⁵ Centro Teatro e Carcere Volterra, Progetto 2000, cit. p. 3.

chiedo di attivare il permesso di entrata il prima possibile. L'incontro con lui è così importante per la nostra Compagnia che non possiamo rischiare di perderlo»¹⁵⁶

Il 19 luglio 2000, Ronconi fu invitato da Armando Punzo, che intanto era diventato Direttore unico del Festival VolterraTeatro, a presentare al Teatro Persio Flacco il Progetto *Teatro e Scienza*, e nella sua permanenza a Volterra, «Il Maestro» ebbe anche l'occasione di assistere alle repliche del *Macbeth* che, sempre nel quadro del programma del festival volterrano, si tennero all'interno del carcere dal 17 al 20 luglio.

[...] Nel 2000 Armando Punzo inaugura la serie delle riscritture shakespeariane della Compagnia della Fortezza, lo stesso anno in cui diviene direttore unico di VolterraTeatro Festival e fonda il Centro Nazionale Teatro e Carcere. Il riferimento a Shakespeare accompagna e segna fortemente la Fortezza del terzo millennio e corrisponde, di spettacolo in spettacolo, alla progressiva messa a fuoco non solo del linguaggio teatrale, ma del senso da attribuire al teatro in carcere, al ruolo degli attori detenuti e alla reazione con gli spettatori che entrano nel maschio medico di Volterra. [...].¹⁵⁷

Anche per quel che riguarda l'opera shakespeariana Punzo non fu accomodante e non solo in relazione al *Macbeth*, ma con tutto il corpus drammaturgico del bardo inglese, che il regista sceglierà di mettere in scena, intraprendendo una «battaglia» che nel corso degli anni lo porterà allo svelamento di uno Shakespeare segreto.

[...] Punzo si è servito dell'immaginario legato a Shakespeare per ribaltare l'immaginario legato al carcere, per portare lo spettatore a scontrarsi con il suo stesso immaginario, in un gioco sottile fra rilancio e negazione delle aspettative. Shakespeare non è stato, come Genet, Brecht o Pasolini, un “compagno di viaggio” della compagnia, da leggere e rileggere, utilizzare per frammenti, citazioni, tessiture sospese, rilanciare e anche tradire, di spettacolo in spettacolo, per trovarvi le parole e le situazioni con le quali interpretare la realtà. A Shakespeare il regista ha sempre guardato come al repertorio teatrale per eccellenza, in grado di condensare compiutamente in sé e simboleggiare l'idea del Teatro e la sua istituzione. Proprio per questo, ingaggiando una battaglia con Shakespeare (anziché prenderlo per mano come compagno di strada), Punzo ha lacerato la superficie del quadro e, attraverso quel varco, ha mostrato al pubblico un'altra realtà e altre possibilità, del tutto inaspettate, per il teatro, per gli attori, per il

¹⁵⁶ Richiesta di autorizzazione inviata da Armando Punzo alla Direzione del Carcere di Volterra, (Volterra, 17/04/2000), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000».

¹⁵⁷ Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza*, in «Prove di Drammaturgia», anno XXI, numero 1 / 2, dicembre 2016, Titivillus Editore, Corazzano (PI), 2016, p.4.

carcere. In modo tanto più forte in quanto più monolitica, consolidata, radicata è l'idea legata a Shakespeare come "Teatro".¹⁵⁸

Questa dinamica distruttiva, palinogenetica, è alla base dell'approccio di Punzo al teatro come mezzo di trasformazione e, per svelare nuovi punti di vista sulle cose, per il regista è fondamentale prima divellere i preconcetti calcificati, che non permettono di vedere, di arrivare all'essenza, alla verità, alla realtà delle cose.

[...] La nostra pratica di teatro ha dimostrato che l'azione artistica e la cultura possono produrre azioni concrete che trasformano i luoghi e le persone. Quello che ho provato a fare, entrando nel carcere di Volterra, e questo devo dire in maniera ostinata, decisa, scelta, è cercare di creare un'esperienza il più possibile «distruttiva». *Distruggere* per modificare era il mio obiettivo principale. *Distruggere* l'idea molto limitata e comune a molti, di teatro, attore, arte, artista, era, ed è ancora, il mio scopo. *Distruggere* quanti più cliché e luoghi comuni possibili. Individuarli e metterli in luce. Eliminarli. *Distruggere*, di conseguenza, entrando in carcere con il teatro, anche l'idea stessa di carcere, lo stereotipo che generalmente alberga nella mente dello spettatore, dell'opinione pubblica, ma anche di quella di chi lo vive direttamente, come detenuti, agenti, direttori, giudici, amministrazioni statali e pubbliche amministrazioni. *Distruggere* me stesso, i miei stessi limiti. *Distruggere* tutte le resistenze. Spendere completamente tutta la propria vita in un'esperienza, andare fino in fondo, mettersi in difficoltà e scegliere sempre la strada più difficile, sapendo che alla fine è sempre quella più conveniente. Parlo di un tentativo di distruzione quasi fisica, una sorta di lotta quotidiana nella quale sai già che in qualche modo, forse, perderai. Però è *divertente* farlo. È necessario. [...].¹⁵⁹

Dunque proprio con il *Macbeth*, nel 2000 comincia l'opera distruttiva nei confronti della drammaturgia shakespeariana, ma allo stesso tempo continua l'opera di distruzione dell'Istituzione carceraria. Punzo fece questo partendo dal *Macbeth*, in quanto lo riteneva «necessario» e «divertente».

Divertente in quanto, usando sempre la dinamica d'interazione tra «arte» e «vita», tra «finzione» e «realtà», il regista decise di spiazzare completamente il suo pubblico, soprattutto quel pubblico che continuava a considerare il teatro della Fortezza e il teatro in carcere, come un'operazione esclusivamente a sfondo terapeutico e rieducativo.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 4-5.

¹⁵⁹ *Il carcere come metafora del mondo esterno*, in Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. pp. 274-275.

Partendo sempre dai propri attori-detenuti, Punzo proseguì la sua opera erosiva partendo questa volta dal *Macbeth*, divertendosi a rimescolare nuovamente le carte della sua esperienza, barando, sperimentando, puntando una posta sempre più alta, portando in scena un'opera ispirata alle tecniche dello «psicodramma».

[...] In questo tentativo di *distruzione*, ho voluto con uno spettacolo - il *Macbeth* - mettere alla prova anche alcuni operatori, amici, e critici che continuavano a vedere in questa esperienza solo l'aspetto terapeutico. In pratica, capita con alcuni, che proiettino sul nostro lavoro i propri limiti e le proprie personali remore, vogliono vedere l'utilità solo in un percorso di recupero del deviato. Questo li rassicura. I loro occhi si fermano su un detenuto, sull'ambiente, sulla biografia dei particolari attori. Alcuni hanno grandi difficoltà a vedere che si trovano di fronte a un'esperienza artistica che può anche avere sviluppo ri-socializzanti proprio in virtù del suo carattere molto professionale. Di fronte al nostro *Macbeth* alcuni sono rimasti spiazzati. Si tratta di spingere il nostro lavoro ancora e molto di più verso l'anormalità, anormalità nel senso di poesia, nel senso poetico. Far emergere la possibilità di altro, di un altro tempo, di un'altra fisicità, un'altra voce, un altro corpo, altre parole. Il *Macbeth* è stato un trabocchetto per il pubblico. Abbiamo finto di mettere in scena uno psicodramma. Ero in scena come uno psicoterapeuta e gli attori attraverso la «*Macbeth-terapia*» prendevano consapevolezza dei propri errori e dei lati più oscuri della propria personalità. Mettevo in scena con la loro complicità quello che alcuni avrebbero voluto vedere. Allo stesso tempo, e principalmente, per me si trattava di distruggere l'idea del *Macbeth* come messa in scena teatrale convenzionale e tentare di far emergere la forza straordinaria dell'autore. Ho deliberatamente mentito facendo credere che quella era la mia pratica usuale, che quello era il mio obiettivo. [...].¹⁶⁰

Da questo momento quindi, attraverso questo gioco che potremmo sempre riferire ad un'ottica di «teatro nel teatro», in quanto l'opera si moltiplica nei riflessi del palcoscenico e nella finzione architettata dallo stesso autore con la menzogna perpetrata nei confronti del pubblico, comincia una nuova fase di lavoro per la Compagnia della Fortezza, che grazie alle opere shakespeariane riuscirà, su un nuovo campo di battaglia, a confrontarsi nuovamente con il teatro.

[...] Dopo spettacoli in cui la presenza del carcere e i corpi degli attori avevano avuto una straordinaria centralità (dal *Marat Sade* a *La Prigione* a *I Negri*, ma anche con *Orlando Furioso* e *Insulti al pubblico*), lavori in cui la riflessione sulla condizione e sulle vite recluse procedeva di pari passo con l'invenzione di un linguaggio teatrale fatto di fisicità fortemente esposta e di soluzioni scenografiche che elaboravano e in qualche modo duplicavano la dimensione

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 277-278.

concentrazionaria dello spazio (oppure la ribaltavano, come *Insulti al pubblico*, ma per richiamarla provocatoriamente), sono proprio i primi titoli shakespeariani a inaugurare una nuova e diversa modalità. Shakespeare apre a ribaltamenti a partire dall'essere ribaltato esso stesso, trattato come un buco nero, anziché un'opera monumento. [...].¹⁶¹

Il nuovo corso per Punzo e la Compagnia della Fortezza non si declinava solo in inediti territori drammaturgici, grazie ai quali esplorare scelte stilistiche e linguistiche, ma anche dal punto di vista istituzionale. Il 2000 fu un anno fondamentale nel quadro di quel processo di normalizzazione e stabilizzazione che la Compagnia aveva fortemente richiesto e che aveva portato l'anno prima alla dichiarazione di resa del teatro nei confronti del carcere.

Il 17 luglio 2000, dopo la prima del *Macbeth*, venne organizzato un incontro istituzionale dal titolo *Teatro e Carcere a Volterra: realtà e prospettive* alla quale intervennero il Direttore della Casa Penale di Volterra Umberto Verde, il Sindaco di Volterra Ivo Gabellieri, l'Assessore alla Cultura di Volterra Pietro Cerri, Renzo Tian e Giovanna Marinelli, dirigenti dell'Ente Teatrale Italiano e alcuni rappresentanti del Ministero di Giustizia e del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

A seguito di questo incontro, il 21 luglio 2000 fu organizzata una replica speciale del *Macbeth*, «al termine della quale è stato sottoscritto il protocollo d'intesa del Centro Nazionale Teatro e Carcere con sede a Volterra, Protocollo sottoscritto dal Ministero di Grazia e Giustizia, Ministero dei Beni Culturali, dall'Amministrazione Penitenziaria, dalla provincia di Pisa, dal Comune di Volterra»¹⁶² e dalla Regione Toscana e l'E.T.I. che aveva fatto da tramite tra i vari interlocutori per arrivare alla stipula del documento.

In particolare, al fine di perseguire, sviluppare e potenziare l'esperienza sino ad allora maturata, gli organismi firmatari si accordarono sull'attuazione dei seguenti obiettivi: 1) Istituzione del Centro Nazionale "Teatro e Carcere" a Volterra, dove la Compagnia della Fortezza già da anni svolgeva un lavoro di laboratorio teatrale stabile in grado di consentire la crescita culturale delle persone detenute e sviluppato importanti occasioni di apertura e confronto con la società esterna. 2) Riconoscimento alla Compagnia della Fortezza del ruolo di esperienza pilota nell'ambito del sistema penitenziario per i risultati raggiunti nei confronti dei detenuti sia sul piano della funzione trattamentale che sul piano dell'espressione artistica. 3) Produzione di spettacoli della

¹⁶¹ "*Macbeth*": *la rottura della forma dramma*, in Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare*, cit. p. 5.

¹⁶² Comunicato scritto dall'Ass. Carte Blanche, il documento è privo di datazione e destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000».

Compagnia della Fortezza. 4) Riconoscimento all'attività teatrale della dignità di lavoro. 5) Rappresentazioni degli spettacoli della Compagnia della Fortezza all'interno dell'Istituto di Volterra, aperti alla comunità esterna per favorire l'integrazione e la conoscenza delle problematiche poste dalla detenzione. 6) Organizzazione di tournée degli spettacoli della Compagnia secondo modalità previste dall'Ordinamento Penitenziario. 7) Organizzazione di attività culturali: incontri, convegni, rassegne, mostre, pubblicazioni. 8) Collaborazioni con le Università e le scuole. 9) Confronto con altre significative esperienze artistiche. 10) Gemellaggi con analoghe realtà straniere attraverso lo scambio di esperienze e di informazioni su "Teatro e Carcere" e ricerca di finanziamenti europei per la realizzazione di progetti comuni.¹⁶³

Tale traguardo permise all'Associazione Carte Blanche e la Compagnia della Fortezza di poter lavorare con maggiori garanzie e con quella continuità di cui necessitava il percorso di ricerca sviluppato dal gruppo in dodici anni di lavoro.

Con il Protocollo d'Intesa veniva anche messo un punto sul delicato problema delle attività esterne della Compagnia, che da quel momento poté accedere all'Art. 21 per recitare durante i periodi di tournée.

Sul fronte toscano, l'Associazione Sobborghi nel 2000 riuscì ad attivare un secondo laboratorio teatrale all'interno della Casa Circondariale Santo Spirito di Siena, mentre nella Casa di reclusione di San Gimignano debuttò lo spettacolo tratto dal testo shakespeariano *Il Mercante di Venezia*.

Nella Casa a custodia attenuata femminile Il Pozzale di Empoli, la Compagnia Giallomare Minimal Teatro continuava la sua attività laboratoriale con le attrici-detenute, impostando degli elaborati scenici contaminati con mezzi multimediali.

Nel 2000 la Compagnia empoiese produsse la video installazione dal titolo *Tracce*, con il quale si proponeva «di realizzare all'interno della struttura carceraria alcune attività di laboratorio che concorreranno, una volta assemblate, alla creazione di una video-installazione che vorremmo intitolare "TRACCE". "TRACCE" avrà caratteristiche tali da poter essere proposta all'esterno del carcere, in particolare la sua "naturale" destinazione è il festival "MULTISCENA – I COLORI DELLA SCENA" Ed. 2000 promosso dal Comune di Vinci e di cui la Compagnia Giallo Mare Minimal

¹⁶³ Estratto reperito sul sito della compagnia, al link: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/altre-attivita/teatro-e-carcere/>, consultato il giorno 28/09/2018.

Teatro ha la direzione artistica; festival in cui già da due anni si registra il segno della presenza delle ragazze del carcere attraverso video-installazioni e performance». ¹⁶⁴

L'installazione debuttò il 27, 28 e 29 luglio 2000 ed essendo concepita per essere portata all'esterno, venne incentrata sull'utilizzo di video, fotografie e voci preregistrate, prodotte in carcere con le attrici-detenute e predisposte in modo tale da poter interagire con il pubblico.

L'installazione si incentrava soprattutto su questa riflessione: quante volte ognuno di noi passa davanti al carcere, quante volte compie quella strada, quante volte guarda il carcere dall'esterno senza guardarlo con l'attenzione giusta? Quante volte il nostro è uno sguardo veloce, fugace, superficiale, poco attento, poco disposto a fermarsi e ad ascoltare, a spendere del tempo per cercare di capire, per comprendere, per farsi delle domande? Lo spettatore, una volta entrato nel giardino dove si svolgeva il percorso, veniva accompagnato ad attraversare delle immagini di carte geografiche che evocavano quello che un tempo era lo strumento principale per conoscere il mondo sconosciuto. La carta, i segni codificati per essere interpretati, a beneficio di viaggiatori ed esploratori. Una specie di viaggio era ciò che lo spettatore veniva invitato a fare, mentre si avvicinava il primo monitor, nel quale scorrevano ininterrottamente immagini riprese sulla strada che passa davanti al carcere, con mezzi e macchine che lì davanti continuano a transitare. Senza fermarsi. Proseguendo il viaggio, lo spettatore si trovava poi davanti ad un video che invece mostrava solo volti di persone che possono liberamente incontrarsi, vedersi, parlarsi al telefono, intessere relazioni e rapporti umani in libertà. Un bene prezioso, quello della libera comunicazione, a cui spesso facciamo poca attenzione, e di cui probabilmente ci si accorge solo quando se ne viene privati. Ed infine, sempre evocando la strada percorsa per caso e con disattenzione passando davanti alla Casa Circondariale, sul terzo monitor apparivano le immagini girate all'interno del Carcere: un letto sfatto, una doccia che gocciola, la macchinetta del caffè, una lettera iniziata, ed altre ancora. Alle immagini veniva associato l'ascolto delle voci e dei pensieri registrati dalle ragazze: *“Dov'è Valentina? – Speriamo che finisce presto. – Mi leggi nel pensiero – Cosa c'è di buono? – Avrà qualche problema – Vorrei essere col mio amore da soli – Gli mancherai?”* e così tutto un fluire di voci, fino ad una poesia rielaborata e trasformata, che in questa versione iniziava con *“domani sarà l'ira.”*. L'ultima immagine che invitava lo spettatore ad alzarsi era una porta blindata che si chiude, le ultime parole che ascoltava erano *“Assenza”* ripetuto fino a sfumare nel silenzio. ¹⁶⁵

Massimo Altomare, continuando il suo lavoro d'educazione musicale, nel 2000 produsse tre spettacoli, all' Istituto Mario Gozzini di Firenze *Gli Anni in Tasca 2*,

¹⁶⁴ Progetto teatrale a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro per la realizzazione di una video installazione, *Tracce*, Archivio della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, faldone «Carcere 1999-2000».

¹⁶⁵ *Ibidem*.

presso la Casa Circondariale di Firenze Sollicciano femminile *Jekyll & Hide* e presso la Casa Circondariale di Prato La Dogaia *Drakul*.

Il lavoro di Altomare dai suoi esordi in carcere fino a questo momento è incentrato sulla messa in scena di «parodie musicali» riservate a uno strettissimo pubblico di detenuti e ospiti legati all'amministrazione penitenziaria.

Il Centro di Teatro Internazionale di Olga Menlik sempre nella Casa a custodia attenuata di Empoli realizza il *Progetto Medea*, mentre l'Associazione Dialogo debutta con un lavoro trasversale dal titolo *Artuà lavoro sullo psicodramma*.

4. La crisi del Coordinamento Regionale toscano e l'utopia di un Teatro Stabile in carcere. (2001-2004)

Nel 2001, l'Associazione Carte Blanche, reduce dell'importante conquista relativa alla firma del Protocollo d'Intesa, con la quale veniva ufficializzato il Centro Nazionale Teatro e Carcere, poté cominciare a strutturare il suo lavoro con maggiore serenità e incisività.

Tale situazione si evince dalla relazione consuntiva prodotta dall'Associazione nella quale si rendicontano i risultati ottenuti con il progetto per l'anno 2001.

Il progetto svolto nell'anno 2001 sotto la direzione artistica di Armando Punzo si è articolato, come previsto, a tutto campo nei diversi ambiti d'azione quali Carte Blanche opera da anni creando tra di loro una rete d'azione creativa e produttiva che ha creato dei risultati molto interessanti. L'attività prioritaria, che si è poi sviluppata e collegata agli altri ambiti, è stata quella del Centro Nazionale Teatro e Carcere e della Compagnia della Fortezza. Le altre attività sono state quella del Festival Volterrateatro, l'attività di produzione ed ospitalità nei due teatri cittadini, e l'attività di formazione e valorizzazione delle energie creative presenti sul territorio.¹⁶⁶

Già nell'introduzione della relazione consuntiva del Progetto Speciale 2001, approvato dalla Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo di Roma, i toni con i quali vengono trasmessi i risultati ottenuti sono più distesi e positivi di quelli degli anni precedenti.

Per quanto riguarda l'aspetto laboratoriale e produttivo all'interno del carcere, Punzo, per le ragioni che abbiamo illustrato riguardo al *Macbeth* dell'anno precedente, scelse di continuare il percorso shakespeariano, facendo ricadere la sua attenzione su un testo classico e ambizioso come l'*Amleto*.

Il *Progetto Amleto*, oltre alla produzione all'interno del carcere, prevedeva una fase di lavoro strutturata in più tappe, in collaborazione con la Biennale di Venezia. La collaborazione tra Punzo e l'importante festival veneziano, era cominciata nel 1999

¹⁶⁶ Progetto Speciale ai sensi del D.M. 4 novembre 99 n. 470/99, anno 2001, Progetto a cura dell'Associazione Carte Blanche/Centro Nazionale Teatro e Carcere - Volterra, Approvato dalla Commissione Consuntiva per il Teatro nella seduta del 1 marzo 2001, Relazione Consuntiva, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2001-2002».

e per il 2001 venne riproposta più o meno con le stesse modalità di interazione tra l'esterno e l'interno del carcere.

Con gli attori della Biennale Teatro, Punzo scelse di lavorare su *Hamletmaschine* di Heiner Müller, scelta che porterà alla produzione dello spettacolo *Nihil - Nulla*, andato in scena al Teatro delle Tese di Venezia il 24 agosto 2001.

Per quel che riguarda le attività laboratoriali e produttive con gli attori-detenuiti della Compagnia della Fortezza, il regista questa volta intendeva distruggere un monumento della drammaturgia di tutti i tempi, l'*Amleto* di Shakespeare, affrontandolo attraverso un processo di sottrazione, di negazione degli elementi costitutivi sia del testo che del luogo all'interno del quale veniva rappresentato, il carcere.

È ancora nel nome di Shakespeare che, l'anno seguente, il progetto teatrale della Fortezza procede nel senso di una sempre più consapevole cancellazione del luogo di pena. Una cancellazione che, con Amleto, si realizza come fuoriuscita non solo dalla restrizione spaziale, ma anche da quella drammaturgica. In quanto i detenuti, gli attori cancellano i segni della quotidianità del carcere e, in quanto personaggi, cancellano i riferimenti ai ruoli di Amleto per negarne il mito e ritrovarne le domande di fondo. [...].¹⁶⁷

La sottrazione come processo creativo, univa il lavoro che Punzo stava portando avanti fuori e dentro il carcere, una rielaborazione del mito attraverso il suo superamento, la sua scomparsa.

E' per questo che nell'*Amleto* carcerario, Punzo da una situazione di presunta sicurezza, di idilliaca tranquillità espressa attraverso l'impianto scenografico, attraverso un'azione caratterizzata da una lentezza che sfiora l'impassibilità, sottrae sotto gli occhi dello spettatore le certezze di «un teatro finito, morto, anche quando sembra vivo e vegeto», per svelare l'ossatura d'un mito che, solo se scarnificato dal copro che la tradizione gli ha destinato, può ancora parlare con le parole con le quali originariamente l'autore l'aveva scritto.

Non si può ridurre la forza dell'*Amleto* a sola rappresentazione se vogliamo spingerci più in là del teatro e far sì che questa tragedia ci parli ancora. Altri autori prima di noi hanno distrutto l'involucro dell'*Amleto* facendo emergere di nuovo le domande che in esso Shakespeare ha posto. Basti pensare a Laforgue, Müller, e tutti gli altri che hanno in qualche modo vissuto e non

¹⁶⁷ "*Amleto*": fuori dal mito, in Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare*, cit. p. 6.

rappresentato il dramma di Amleto. Nel nostro caso la scena rappresenta un ideale villaggio svizzero con le sue casette in legno, prati verde smeraldo, animali da cortile che si aggirano tra meravigliosi fiori finti carichi di colore, un piccolo giardino zen da arare con un piccolo rastrello, giardinieri che se ne prendono cura in un tempo lentissimo, un'immagine falsa, rassicurante, rilassata, che rappresenta quella che è diventata l'essenza dell'*Amleto* per gli spettatori. Lentamente i giardinieri svuoteranno quest'immagine svelando la prigioniera in tutta la sua nudità. Resterà soltanto una famigliola di conigli con un piccolo Amleto dal manto nero. [...].¹⁶⁸

L'*Amleto* e le sue varianti, nel confronto tra diverse pratiche e teorie teatrali, era anche il soggetto sulla quale Punzo aveva impostato il suo secondo anno di Direzione Artistica del Festival VolterraTeatro nel quale, per la sezione *Incontri*, il 19 luglio, nella Pinacoteca di Volterra si tenne il Convegno dal titolo *Teatro e Carcere: Realtà toscane a confronto*.

[...] Al convegno, organizzato in collaborazione con la Regione Toscana, hanno partecipato, oltre a numerosi esponenti degli Enti Locali fra cui l'Assessore Regionale alla Cultura Dott.ssa Zoppi, tutte le numerose realtà toscane di Teatro e Carcere. L'incontro è servito a fare il punto della situazione in un ambito che fa registrare un'attività sempre più vivace ed in crescita e nel quale necessita sempre di più un continuo coordinamento e monitoraggio. Numerose sono state inoltre le presenze di pubblico, di operatori teatrali e di operatori di teatro e carcere provenienti da tutt'Italia. [...].¹⁶⁹

Questo Convegno, promosso dall'Ente Regionale, inaugurò una stagione di scambio tra le realtà di teatro in carcere della Toscana, che si ripeteranno ciclicamente con una serie di incontri e manifestazioni attraverso le quali si delineeranno i tratti comuni che porteranno alla costituzione della prima rete di realtà di teatro carcere supportata da un progetto regionale.

Dopo una pausa di un anno, nel 2001 ripresero le produzioni teatrali all'interno del carcere di Arezzo, nel quale Gianfranco Pedullà decise di confrontarsi con un testo impegnativo come il *Woyzeck* di Georg Büchner con la traduzione di Claudio Magris. La Compagnia Il Gabbiano dopo essersi confrontata con importanti testi della tradizione italiana ed europea, aveva acquisito una sua maturità creativa e linguistica, che gli permise di affrontare un testo impegnativo come il *Woyzeck* di Büchner.

¹⁶⁸ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. p. 104.

¹⁶⁹ Progetto Speciale ai sensi del D.M. 4 novembre 99 n. 470/99, anno 2001, cit.

Lo spettacolo andò in scena l'8, il 9 e il 10 gennaio 2001, nella sala teatrale dell'Istituto aretino e anche quell'anno venne rinnovato il rapporto con gli Istituti Medi Superiori che, come da consuetudine, venivano chiamati a partecipare agli spettacoli in carcere.

Il regista, nel rispetto della sua cifra stilistica, decise di non basare la messa in scena su uno stile troppo espressionista, alla quale d'altronde l'opera di Büchner si presta, ma di lavorare su toni più leggeri con i quali poter stemperare la tragicità di alcune scene dell'opera.

La nostra messa in scena ha proceduto affrontando questo tragico eroe teatrale attraverso uno sguardo leggero che toglieva alla vicenda la pesantezza datagli troppe volte da una lettura posteriore, forse, eccessivamente espressionista. Il dramma di Woyzeck veniva giocato all'interno di una situazione di festa dentro una "balera" popolare: quasi un locale di ritrovo in una zona marginale, una zona di frontiera dove i linguaggi e i comportamenti si intrecciavano tra loro in maniera equivoca; una specie di "morte a tempo di festa". [...] Un clima di festa sospesa dominava la situazione; una situazione limite, indefinita, caratterizzata dal vedere e non vedere, dal ballo sfrenato e dal gioco anche violento, dall'ascoltare e dal suggerire quello strano equilibrio fra umanità e disumanità che regola i rapporti umani. La messa in scena si sviluppava come in un montaggio cinematografico.¹⁷⁰

Gli stessi critici teatrali furono concordi nell'affermare, dopo averne preso visione, che il *Woyzeck* di Pedullà era uno spettacolo pienamente riuscito, proprio per la sua asciuttezza e la sua incisività, data da un'assenza di retorica che altrimenti avrebbe portato, in carcere, ad un utilizzo troppo strumentale del testo. Così Gianfranco Capitta riporta le impressioni raccolte la sera dell'evento:

Quello che è andato in scena è una sequenza di emozioni forti, raggiunte proprio grazie all'assenza di retorica. Ognuno degli attori esibisce il proprio linguaggio, desideri e debolezze, quasi meglio che se avesse seguito una tecnica di immedesimazione stanislavskijana (con lo straniamento della pronuncia slava che denuncia la nuova onda di detenuti). E la regia, dietro una scelta di lineare semplicità, non tende a tirar via ma approfondisce la dotazione drammatica di ogni scena e di ogni momento, la fisicità quasi carnale di ogni parola, così che suggestioni nuove sono in grado di affacciarsi anche a chi conosce già e ama la storia di Woyzeck. Forse solo lo spettacolo che ne aveva dato molti anni fa Carlo Cecchi in un cinemaccio della periferia romana, nella memoria, sta alla pari della commozione di Arezzo, davanti a questa laica

¹⁷⁰ Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. p. 108.

deposizione di un disgraziato che diventa assassino per eccesso di amore e ingenuità. Al di là di ogni possibile discorso sulla vita e la cultura in carcere, fatti tante volte, si spera che un pubblico ancora più numeroso possa andare a visitare questa emozione profonda.¹⁷¹

Le parole di un osservatore competente come il critico de «Il Manifesto», ci fanno comprendere la portata emozionale trasmessa al pubblico durante lo spettacolo di Pedullà nel carcere di Arezzo e allo stesso tempo, pongono l'accento sull'eccezionale performance degli attori-detenuti che «Al di là di ogni possibile discorso sulla vita e la cultura in carcere», erano riusciti a proporre con la loro interpretazione, una visione rinnovata del famoso dramma dell'autore tedesco.

Alla fine del 2001, Pedullà e i suoi collaboratori misero in scena anche un secondo spettacolo, tratto questa volta dalla commedia aristofanea *Gli Uccelli*. Il lavoro laboratoriale diede la possibilità di concentrare l'attenzione su una preparazione fisica e vocale meno svincolata dal realismo, basando il *training* su «un intenso lavoro sulla gestualità degli uccelli, per cui ogni attore ha trovato uno sguardo adatto, un movimento del collo e della testa, una postura del corpo, una voce: una ricerca gestuale che tendeva ad un percorso di regressione della figura e della mente umana verso la dimensione primordiale [...]».¹⁷²

Nella Casa a custodia attenuata di Empoli, le operatrici della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, il 10 novembre 2001, riuscirono a mettere in scena uno spettacolo all'interno del carcere.

Riproponendo il loro stile teatrale, contaminato con altri mezzi espressivi, che negli anni precedenti, attraverso l'utilizzo di medium come il video e la fotografia, aveva permesso loro di far superare idealmente alle attrici-detenute i confini del carcere, nel 2001 realizzarono l'azione scenica dal titolo *Mura* frutto di un laboratorio sulla multimedialità teatrale svolto con le detenute del carcere di Empoli.

Il laboratorio teatrale ha avuto inizio nel mese di giugno 2001 ed ha coinvolto una parte delle ragazze detenute: il tema proposto per il laboratorio era quello del MURO. Una provocazione forte per qualcuno che vive la condizione di isolamento, un invito a riflettere sul significato allargato di un tema così rilevante. A partire da una serie di improvvisazioni legate al tema e ad alcuni suoi sviluppi, è nato quello che è di fatto un testo originale capace di attraversare i molti significati che la parola MURO evoca. Una prima tappa del lavoro svolto è stata presentata al

¹⁷¹ Gianfranco Capitta, *Un amore di Woyzeck*, «Il Manifesto» del 17 gennaio 2001, in *Ivi*, p. 110.

¹⁷² *Ivi*, p. 131.

Festival “MULTISCENA – Ed. 2001” promosso dal Comune di Vinci, gli ultimi giorni di luglio, dove le immagini trasmesse con il videoproiettore sostituivano le attrici che non potevano essere presenti in carne ed ossa. Questa seconda tappa della rappresentazione vedrà invece le ragazze in scena che, in una performance per attore, video e lavagna luminosa, daranno voci e forma ad una stralunata, surreale, intensa, storia sui muri che circondano la nostra vita, a volte chiudendoci al di qua, a volte al di là dal MURO. L’azione scenica “MURA” racconta un punto di vista; quello di chi osserva le cose confinato da una barriera, una diga che separa dal resto delle cose, e che si interroga e riflette sul più immediato elemento della separazione: il muro. Al centro dell’azione un gruppo di donne, muratori e manovali improvvisate e occasionali, che costruiscono per necessità, ma senza conoscere l’entità di ciò che stanno realizzando. Un’azione che accomuna questi personaggi, che li fa incontrare, conoscere e riconoscere, mentre la parete che stanno costruendo diventa superficie di proiezione di ricordi, desideri, storie passate e future; dal muretto perduto nel ricordo dell’infanzia, al muro invisibile di una comunicazione impossibile o non riuscita, al muro dell’indifferenza, dell’incomprensione e dell’ignoranza, a quello del sospetto, a quello che ha diviso per cinquant’anni l’Europa, dividendo popoli e famiglie.¹⁷³

L’Associazione Sobborghi, all’interno del Padiglione di media Sicurezza della Casa di Reclusione Ranza di San Gimignano, debutto il 21 dicembre 2001 con lo spettacolo dal titolo *La Metafisica ovvero I Colori della nostra Vita*.

Il testo dello spettacolo fu scritto internamente dagli attori-detenuti grazie al materiale raccolto attraverso delle improvvisazioni svolte a partire dal colore più vicino al loro carattere.

Il Direttore artistico e regista dell’Associazione Sobborghi, Altero Borghi afferma che: «L’utilizzo dei colori come avvenimento psicologico-trattamentale, in un laboratorio teatrale all’interno del carcere, ha contribuito a creare un rapporto di collaborazione tra detenuti di ernie e culture diverse. Il colore e la sua simbologia appartengono, infatti, a tutte le culture. Pertanto ogni attore ha espresso la propria simbologia integrandosi con l’espressione degli altri partecipanti allo spettacolo, partendo da un canovaccio cromatico ed arrivando alla realizzazione di uno spettacolo poliedrico».¹⁷⁴

Nel 2001 debuttò anche il primo spettacolo dell’Associazione A.R.C.I. Solidarietà, attiva nella Casa Circondariale Le Sughere di Livorno. Lo spettacolo, dal

¹⁷³ Comunicato stampa emesso dalla Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, *Progetto Teatro-Carcere - Laboratorio teatrale realizzato all’interno del Carcere a Custodia Attenuata Femminile di Empoli*, Archivio della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, faldone «Carcere 2001-2002».

¹⁷⁴ Curriculum dell’Associazione Sobborghi, Archivio della Compagnia.

titolo *La cura del corpo*, per la regia di Lamberto Giannini. L'evento svoltosi all'interno del carcere di Livorno, per motivi legati all'organizzazione penitenziaria, fu presentato con delle particolari modalità di fruizione che obbligarono il pubblico esterno a vedere lo spettacolo dal parcheggio esterno al carcere, mentre il palco fu posizionato nella zona antistante all'ingresso del carcere, all'interno del cortile del carcere.

La paradossale situazione quindi vide gli attori detenuti esibirsi in carcere, nell'area del cortile circondato dalle alte inferriate di contenimento e il pubblico assistere al di fuori del carcere, in una platea improvvisata per l'occasione.

Sempre nel carcere femminile di Empoli, il Gruppo Ritual, diretto da Olga Menlik del Centro di Teatro Internazionale, dedicò il laboratorio annuale allo studio del testo *L'Orchestra* di Jean Anouilh e il 5 maggio 2001, all'esterno del carcere, presso l'antico Ospedale del Bigallo nel Comune di Bagno a Ripoli, le attrici-detenute realizzarono lo spettacolo dal titolo *L'ultimo concerto*.

Una produzione della compagnia "Ritual" e del centro di Teatro Internazionale dello spettacolo "L'ultimo Concerto", liberamente tratto dal testo di J. Anouilh "L' orchestra". È un atto unico che si svolge in una vetrina di un negozio musicale, i manichini viventi si rianimano dopo la chiusura del negozio nella grottesca commedia umana. Si scontrano i loro sogni che, in realtà, sono le loro ambizioni, si scontra l'amore con la competizione e si svela un mondo pieno di compromessi che non ha la propria voce ed immagine. Infatti si usa musica in playback per i monologhi musicali. Il personaggio di Susanna è l'unico che si ribella contro una vita non autentica, per il proprio diritto di amare e di esprimersi con la propria voce. Il progetto è doppiamente legato con il disagio sociale: con lo scopo educativo (il recupero sociale delle detenute impegnate nelle attività artistica) e l'attualità delle problematiche veicolate dalla tragicommedia moderna studiata in chiave di messa in scena originale, con linguaggio teatrale e tecnica attoriale innovativi. Il materiale di lavoro, i costumi, il testo e la scelta di musica sono elaborate dalle stesse detenute.¹⁷⁵

Prendendo in considerazione il percorso laboratoriale e produttivo di Associazioni e Compagnie toscane come ad esempio Sobborghi, o Dialogo o Il Centro di Teatro Internazionale, si comprende come, pur essendo il loro lavoro teatrale eticamente e esteticamente valido e curato, contrariamente alla Compagnia della

¹⁷⁵ Centro di teatro Internazionale, "L'ultimo concerto" articolo a cura del Comune di Empoli reperibile al link: https://www.comune.empoli.fi.it/area_stampa/PeRagFuori/2001/pdf/3/3teatro01.pdf, consultato il giorno 26/09/2018.

Fortezza di Volterra e alla Compagnia Il Gabbiano di Arezzo, che perseguivano invece fini prettamente artistici e spettacolari, il loro obiettivo era maggiormente legato all'aspetto rieducativo e trattamentale del teatro in carcere.

Tale modalità d'intervento trovava all'interno del sistema penitenziario maggiore spazio d'accettazione ed è per questo che, pur avendo le compagnie le medesime prassi organizzative nei confronti degli Istituti penitenziari di riferimento - ad esempio in relazione alle repliche esterne - nessun'altra compagnia toscana si trovò ad affrontare difficoltà e ostacoli paragonabili a quelli incontrati nel loro percorso da registi come Punzo e Pedullà.

Tale eterogeneità negli obiettivi perseguiti dai vari soggetti toscani di teatro in carcere, e le differenze legate al raggiungimento di determinati parametri qualitativi e quantitativi, che ne differenziavano profondamente il lavoro, misero la Regione Toscana nelle condizioni di rafforzare il progetto regionale *Teatro in Carcere*, con l'intento di creare un proficuo dialogo tra i vari operatori in modo da regolare e implementare la crescita culturale e sociale dei diversi territori provinciali e locali.

In Toscana, non solo per quel che riguarda l'aspetto istituzionale, ma soprattutto per quello artistico, il fulcro di tale azione di crescita del territorio partiva ovviamente dalla città di Volterra che, grazie al lavoro di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza e alla programmazione del Festival VolterraTeatro, che anno dopo anno stava acquisendo un'identità poetica sempre più definita, che si rifletteva soprattutto nelle scelte artistiche proposte al pubblico, si poneva oramai come snodo imprescindibile per la diffusione del teatro in carcere e di alcune forme di spettacolo contemporaneo.

Nel 2002, uno degli eventi di punta del Festival VolterraTeatro 02 fu il Berliner Ensemble, in qualità di compagnia internazionale con lo spettacolo *Artaud erinnert sich an Hirler und das Romaniche Cafè* (Artaud ricorda Hirler ed il Cafè di Romaniche), in prima italiana.

In anteprima nazionale invece, il 24 luglio 2002 il Teatro popolare d'arte debuttò con il *Woyzeck*, con la regia di Gianfranco Pedullà il quale, visto lo sforzo produttivo e l'intensità raggiunta nel carcere di Arezzo con lo stesso titolo, cogliendo l'augurio espresso da Gianfranco Capitta nella recensione del 17 gennaio 2001, in cui esprimeva la speranza «che un pubblico ancora più numeroso possa andare a visitare questa emozione profonda», mise in scena lo spettacolo con il suo *ensemble* di attori professionisti, così che da inserirlo a tutti gli effetti nel repertorio della sua compagnia.

Ma gli eventi speciali del Festival erano, sopra tutti, l'atteso *Nihil-Nulla* - ovvero la macchina di Amleto, tratto da *Hamlet Machine* di Heiner Müller e realizzato da Armando Punzo grazie al supporto del Teatro Metastasio di Prato, della Biennale Teatro di Venezia e del Zuercher Theater Spektakel di Zurigo e il nuovo spettacolo della Compagnia della Fortezza, ovvero *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht.

L'intento di Punzo era quello di compiere un avvicinamento graduale verso l'opera di Brecht in quanto, già nel programma del Festival VolterraTeatro 02 era stata cura del regista specificare che lo spettacolo definitivo sarebbe stato presentato nella sua versione definitiva nel 2003, in occasione dell'anniversario dei quindici anni di attività della Compagnia della Fortezza.

In tal senso potremmo dire che, con *L'opera da tre soldi*, si inaugura la fase degli studi preparatori, che da questo momento in poi diverranno una vera e propria prassi metodologica del processo di creazione registica di Armando Punzo.

Il regista e la sua Compagnia di attori-detenuti, che fin dai primi laboratori avevano conosciuto e condiviso tra loro un'idea di teatro come un territorio da esplorare, cercando attraverso le improvvisazioni e le prove nuove modalità linguistiche, rinchiusi nella cruda realtà del teatro recluso, ora, dopo anni di instabilità e ostacoli superati con estrema fatica, potevano dedicare al teatro il giusto tempo, così da poter mettere alla prova un autore, un testo drammatico o un tema da dover portare in scena fino alle sue estreme conseguenze.

Il primo studio su *L'opera da tre soldi* di Brecht intendeva sperimentare alcune «*Prime variazioni sul tema*», in modo tale da isolare il lavoro su alcune peculiari funzioni della scena, come «*i corpi, le voci, le musiche*».

L'utilizzo del plurale nel sottotitolo suggerisce un'azione corale degli attori-detenuti, elemento tipico negli spettacoli della Fortezza, che anche questa volta puntò sulla forza dell'*ensemble*, più che sul talento del singolo.

E ne *L'opera da tre soldi* questa coralità cominciava a divenire dirompente, roduta come un meccanismo infallibile, talmente precisa da spiazzare tutti, sia il pubblico comune, che dal 22 al 25 luglio 2002 ebbe la possibilità di assistere allo spettacolo all'interno del carcere, ma ancor di più gli addetti ai lavori, che si trovarono dinanzi ad un gruppo di attori talmente affiatato e in sintonia tra loro, da portare tutti a credere che sarebbe stato difficile trovare qualcosa di simile all'esterno di quelle mura.

Anche in questo caso Punzo era partito dal «luogo del reale»¹⁷⁶ per antonomasia, il carcere, per mettere in scena Brecht, un autore che «dagli anni Ottanta era completamente dimenticato»¹⁷⁷ ma che in quel momento specifico dell'esperienza della Compagnia della Fortezza si inseriva in un percorso ideale composto da tappe drammaturgiche in cui ogni autore rappresentava un'urgenza comunicativa.

L'opera da tre soldi si inseriva in tale percorso, in quanto creava nuovamente un rischio, un rischio pericoloso che avrebbe potuto dar vita a una semplicistica sovrapposizione semantica, tra la realtà criminosa dei detenuti e la finzione scenica dei personaggi brechtiani.

Punzo questo lo sapeva, o forse lo voleva, se con quel suo modo di esprimersi al limite tra il divertito e il provocatorio, nelle note di regia allo spettacolo scriveva:

[...] Un titolo fulminante che descrive esattamente la nostra Opera. Mentre leggevo, pensavo che correvamo il rischio di essere ridotti, dagli altri, a personaggi di quell'Opera, peraltro superata, e che dovevamo sottrarci, denunciare, quello che sembrava essere -l'immagine- il doppio deformato, retorico e odioso di noi stessi. Brecht si meravigliava del successo dello spettacolo perché mentre il suo intento era di attaccare la borghesia dell'epoca, si ritrovò a fare soldi e a conquistare Berlino. Un rischio questo, credo, che noi non correremo mai. Chi avrà mai il coraggio di pagare dei delinquenti e non degli attori che recitano i delinquenti? Si preferisce un'arte, al limite delinquenziale, che un delinquente che produce arte. La diversità, comunque, attira, intriga, incuriosisce. Brecht, quando arriva a descrivere il bandito Macheath, ci suggerisce che ai borghesi piacciono le storie di delinquenti, di banditi, perché attraverso un processo di distanziamento – direi molto opinabile – pensano che non saranno mai come loro. Le distanze si possono mantenere – si devono mantenere – anche attraverso una sorta di tolleranza buonista di cui siamo completamente invasi. [...].¹⁷⁸

Ed ecco nuovamente il regista alle prese con l'individuazione e la demolizione di un ostacolo, un limite cercato volontariamente e trovato in un testo, una domanda da porre prima a sé stesso, in qualità di regista, e poi agli attori-detenuti.

Anche in questo spettacolo il regista gioca con l'opinione comune del pubblico, svelandone i limiti, le piccolezze, le ipocrisie, sovvertendo le sicurezze di chi, borghese

¹⁷⁶ Armando Punzo, *La Compagnia della Fortezza - storia di un'utopia realizzata*, Seminario a cura della Prof.ssa Anna Barsotti, Sala Azzurra, Palazzo della Carovana, Scuola Normale Superiore, Pisa, 24 ottobre 2014, video integrale del seminario reperibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=TD60iFBM6g>, consultato il giorno 28/09/2018.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. p. 119.

sicuro dei confini del suo mondo - per dirla alla Brecht - pensa di essere immune da ogni tipo di tragedia della vita.

Gli attori-detenuati invece, grazie al rispecchiamento con i personaggi delinquenti e truffatori descritti nel testo, senza difese sono costretti ad affrontare l'immagine deformata di loro stessi, riuscendo così, grazie al teatro, a liberarsi da quell'Opera reale che ogni giorno li imprigiona, come fossero realmente personaggi senza scampo, chiusi nelle pagine della prigione.

Ad Arezzo, sempre nel 2002, la Compagnia Il Gabbiano, memore del successo ottenuto con il *Woyzeck*, puntò nuovamente su un classico della drammaturgia del Novecento, l'*Ubu Re Incatenato*, testo che forniva al regista la possibilità di preservare la linea comica con la quale aveva caratterizzato gli spettacoli degli anni precedenti, ma allo stesso tempo, grazie allo stile grottesco e assurdo del teatro di Alfred Jarry, avrebbe potuto fornire ai suoi attori-detenuati un materiale scenico da cui perire per dar sfogo alla loro espressività.

Il testo dello spettacolo, che andò in scena l'11, il 12 e il 13 dicembre 2002, all'interno della Casa Circondariale di Arezzo, fu ricavato da un adattamento nel quale il regista Gianfranco Pedullà si ispirò a due delle opere del ciclo degli Ubu, *Ubu Re* e *Ubu incatenato*.

[...] cupidigia, egoismo, crudeltà, frode, vigliaccheria dominano l'incerto orizzonte teatrale. La nostra lettura ha approfondito questi aspetti attraverso una dimensione scenica, in un certo senso, rovesciata che mostrava un'umanità grottescamente precipitata in un tragico ribaltamento dei valori etici che dovrebbero guidarla. All'interno del carcere e della ricerca di linguaggio sviluppata insieme al gruppo di lavoro (un gruppo veramente di alto profilo!) questi significati esplodevano, si amplificavano, urlavano e urtavano contro le nostre sempre più precarie certezze. [...].¹⁷⁹

Il materiale drammaturgico proposto nel 2002 da Pedullà ai suoi attori-detenuati, forniva quindi spunti profondi per costruire dei personaggi molto complessi e articolati.

Come sempre, durante una produzione teatrale in carcere - e soprattutto in una Casa Circondariale come quella di Arezzo, in cui una alta percentuale di reclusi cambia spesso destinazione per via dei trasferimenti - la messa in scena e la distribuzione

¹⁷⁹ Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. p. 137.

delle parti è dovuta alle specificità della singola persona, specificità che possono riguardare l'etnia, il grado di scolarizzazione, le condizioni psico-fisiche in cui verte un detenuto che decide di partecipare alle attività teatrali.

Per quel che riguarda la messa in scena dell'*Ubu Re Incatenato*, una grande contaminazione venne dalla presenza di un gruppo di detenuti di Santo Domingo, che oltre ad essere dei bravi attori, erano «eccezionali nel movimento corporeo esaltato da una straordinaria danza collettiva che garantiva *salsa e merengue* per tutto il popolo. La musica caraibica, a sua volta, era contrappuntata dalla meravigliosa voce di un artista come Selim Ristic, che fasciava di ritmi e canti tzigani le irresistibili imprese di *Re Ubu* fornendo un inedito tono picaresco alla grottesca vicenda scenica.»¹⁸⁰

In carcere, la capacità di condensare il lavoro teatrale dall'inizio del laboratorio, fino al giorno del debutto è, all'interno di una Casa Circondariale, o in altre tipologie di Istituti che non siano Case di Pena e di Reclusione, un'impresa estremamente difficile.

Tenere saldo un gruppo, e riuscire ad escogitare sempre nuovi metodi per sopperire alla possibile mancanza improvvisa di qualche attore-detenuto, che può lasciare l'Istituto anche il giorno prima del debutto, rappresenta da un lato, un ostacolo da metabolizzare e dall'altro, la possibilità di mettere alla prova la resistenza del teatro stesso in un luogo come il carcere che, per suo stesso statuto, non agevola nessuna pratica che deve basarsi sulle relazioni umane per esprimersi.

Su questo fronte è esplicita l'analisi di Gianfranco Capitta che in un articolo su «Il Manifesto» del 15 dicembre 2002, coglie con lucidità questo aspetto del teatro in carcere.

[...] A differenza di altre esperienze di teatro carcerario, quella di Arezzo è segnata dalla grande mobilità dei detenuti (due della compagnia, ancora pochi giorni fa, hanno riconquistato la libertà, per loro fortuna, e han dovuto essere sostituiti) e quindi ogni volta la pratica teatrale è, oltre che ludica ed artistica, in qualche modo «pedagogica». Cosa che non deve spiacere a Pedullà che prima ancora che regista è studioso di alto livello, in particolare della scena della prima metà del Novecento. [...].¹⁸¹

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 138.

¹⁸¹ Gianfranco Capitta, *Re Ubu tra le sbarre. Pedullà affida ai detenuti il testo di Jarry*, «Il Manifesto» del 15 dicembre 2002, in *Ivi*, p. 139.

Parallelamente all'attività delle due Compagnie di punta del teatro carcere toscano che, ognuna con le proprie specificità e differenze, erano riuscite ad affermarsi con un costante lavoro di produzione in carcere, basato su parametri qualitativi di alto livello e su un'adesione con il tessuto sociale d'appartenenza, anche le altre realtà presenti sul territorio regionale, stimulate dall'incentivo finanziario e organizzativo fornito dall'Ente Regionale con il progetto *Teatro in Carcere*, cercavano di rendere le loro azioni spettacolari in carcere sempre più articolate, dal punto di vista linguistico, e visibili da un maggior numero di spettatori.

In tale contesto, la Compagnia Giallo mare Minimal Teatro, nel 2002 predispose un progetto interamente dedicato alla figura della donna, dal titolo *Cherchez la Femme*.

Dalla relazione consuntiva redatta dalla Compagnia empolesse, che riporta i risultati ottenuti con il progetto, si comprende in maniera più dettagliata la metodologie che Vania Pucci e Teresa Delogu utilizzavano con le attrici-detenute.

Quest'anno il lavoro è iniziato con un incontro promosso dalla nostra compagnia, tra le ragazze del carcere di Empoli e l'attrice Maria Cassi. Maria si è presentata come donna e come attrice, come chi ha fatto del teatro un lavoro. Il suo specifico è il teatro comico e alle ragazze ha presentato alcuni dei suoi personaggi misti a racconti della sua vita personale. Perché questo? Il centro del lavoro di quest'anno era la donna. Un tema su cui si è già detto molto; quasi tutto, in apparenza, ma che riserva continui spunti di ricerca, di discussione, di riflessione. E sul quale tutti (anzi, tutte) hanno qualcosa da dire, indipendente dalle condizioni in cui si trovano a vivere, dal paese di provenienza, dalla lingua o dalla cultura. Innanzi tutto, prima di essere detenute, queste persone sono donne, e da un punto di vista femminile si rapportano alla realtà. Il punto di partenza, nel lavoro con le ragazze, è stato di tipo cronologico: "Quando sono nata io...", e tutte le considerazioni che ne conseguono, se la famiglia avesse preferito un maschio, se erano contenti, e poi i primi giochi, e forse alle bambine è (o era) vietato giocare con i maschi, e cosa è successo all'avvento della prima mestruazione... Considerando che le ragazze provengono anche da paesi differenti per latitudine, storia, religione, cultura, ognuno di questi punti di riflessione si moltiplicava assumendo nuovi aspetti e nuove prospettive. Al laboratorio hanno partecipato 10 ragazze (su 11 detenute) più 3 presenti nella prima parte e poi "uscite". Le ragazze provengono da Marocco, Brasile, Colombia, Kosovo, Italia.

Il laboratorio ha avuto una prima presentazione pubblica a luglio al Festival Multiscena di Vinci e una seconda a novembre con lo spettacolo all'interno del Carcere di Empoli. Nei giorni di 24-25-26 luglio si è confermato anche quest'anno l'appuntamento, che ogni anno si rinnova, al Festival Multiscena- I colori della scena -, promosso dal Comune di Vinci, con un segno scenico prodotto dalle ragazze della Casa Circondariale di Empoli. Per l'edizione 2002 si è trattato di

una Installazione per video e oggetti, dal titolo “Cherchez la Femme” ospitata sulla Terrazza della Biblioteca.¹⁸²

Sempre nel 2002, l’Associazione Sobborghi attivava un laboratorio teatrale coinvolgendo i detenuti del padiglione di massima sicurezza della Casa di Reclusione di San Gimignano, mettendo in scena lo spettacolo *L’Accordo*, tratto dal dramma didattico di Bertolt Brecht, mentre nella Casa Circondariale Santo Spirito di Siena, il regista Altero Borghi metteva in scena *Salomè*, ispirata all’opera di Oscar Wild.

Massimo Altomare intento continuava i suoi concerti, frutto di laboratori didattici di avviamento alla musica, presentando nel 2002 *Passioni 1*, presso la Casa Circondariale La Dogaia di Prato e *Frankenstein Junior*, presso la sezione femminile del carcere di Firenze Sollicciano.

I concerti di Altomare erano ancora limitati ad un pubblico interno al carcere e quindi il pubblico esterno non aveva la possibilità di assistere e valutare il suo lavoro e quello dei suoi allievi.

Il Centro di Teatro Internazionale, sempre all’interno della Casa a custodia attenuata di Empoli, con le attrici-detenute del Gruppo Ritual, nel 2002 mise in scena uno spettacolo ispirato alle opere di William Shakespeare, dal titolo *L’enigma è donna*.

Nel 2002 viene attivato il primo laboratorio teatrale all’interno dell’Istituto Penale Minorile “Gianpaolo Meucci” di Firenze, diretto da Claudio Suzzi.

Il laboratorio si intitolava *Il gioco dello scambio* e prevedeva attività di formazione e produzione teatrale. L’attività venne già da quell’anno supportata dal Quartiere 1 del Comune di Firenze e dal Centro di Giustizia Minorile di Toscana e Umbria.

Nel carcere di Porto Azzurro, l’Associazione Dialogo aveva proposto ai suoi attori-detenuti di confrontarsi con un testo come *Il Borghese Gentiluomo* di Moliere, ma pur essendo stata inserita già nel 2000 all’interno della rete regionale del teatro in carcere, purtroppo riusciva a superare l’isolamento dato dalla posizione geografica impervia nel quale è situato il carcere.

Nel 2003 la Compagnia della Fortezza varcò la soglia dei quindici anni d’attività e l’Associazione Carte Blanche, scelse di dedicare il Progetto Speciale del Festival VolterraTeatro 03 a quella importante occasione.

¹⁸² Relazione consuntiva del progetto *Cherchez la Femme*, a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, anno 2002, Archivio della Compagnia Giallo mare faldone «Carcere 2001-2002».

Per quel che concerne l'ambito produttivo, come già previsto da Punzo, nel 2003 si sarebbe dovuto concludere il percorso d'indagine dedicato all'opera di Bertolt Brecht che la Compagnia aveva intrapreso l'anno prima con l'*Opera da tre soldi*, ma purtroppo, per quel testo non vennero concessi i diritti di rappresentazione e quindi il regista dovette optare per una soluzione alternativa.

È così che il regista colse nuovamente l'occasione per piegare a suo favore gli ostacoli che si ponevano sulla sua strada, costruendo uno spettacolo che diventerà una pietra miliare di tutta la sua produzione.

Non potendo quindi puntare su l'*Opera da tre soldi*, per *I Teatri dell'Impossibile*, che si tenne a Volterra dall'11 al 27 luglio 2003, Punzo presentò il suo Brecht, quel che a suo parere rimaneva nel terzo millennio di un autore come Brecht, quello che secondo la sua visione poteva ancora ritenersi vitale nell'opera dell'autore tedesco.

E così, dal 21 al 24 luglio 2003, all'interno del carcere di Volterra andò in scena *I Pescecani: ovvero che cosa resta di Bertolt Brecht*.

Lo spettacolo era «un delirante grido di denuncia contro la folle malattia che sta ormai contagiando il mondo, Ingiustizie, prevaricazioni, arroganza e soprattutto sete di denaro e potere [...]».¹⁸³

Il riferimento alla quale il regista si era rivolto era quello del *cabaret* degli anni '30, con una struttura drammaturgica fatta di numeri d'avanspettacolo e di un alternarsi di *sketch* recitati da personaggi grotteschi calati in un'atmosfera grottesca e inquietante.

Il colore rosso dominava la scena, venata da atmosfere perverse e violente, in cui l'ambiguità era accentuata dal contrasto dovuto ai corpi degli attori-detenuti, che si presentavano in scena con abiti succinti e movenze da donna.

[...] Di quel *Cabaret* c'è la vitalità irruenta, e la divertente confusione. Spariscono forse gli accenni alla Kantor che Punzo negli ultimi anni prediligeva (e scompare anche lui dalla vista della scena) per far largo a qualche creatura che sembra uscita dal cassetto delle fate (o delle streghe) di Bob Wilson: persone irreali altissime e ricurve dall'abito candido, cappelli arrampicati verso il soffitto. E poi le musiche a fare da percorso drammaturgico come in Pippo Delbono e in Pina Bausch (tanto per chiudere il cerchio del gran teatro di fine secolo), dove primeggia Napoli ma per esplodere poi in can can sempre più accelerati e in un disco spezza

¹⁸³ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. p. 130.

ossa. Proprio in questi numeri di danza danno il loro meglio e semürano divertirsi gli attori, presi in un meccanismo di parossistico taylorismo in ritmi sempre più sincopati, mentre in alto volano e sgambettano prelati *shake 'n decker*, mentre tuona la voce di Marlene e impazzano le piume di Josephine Baker. Se qualcuno può smarrirsi a cercare il filo del senso brechtiano, anche se alla fine appaiono i cartelli con i titoli di tutte le sue opere, questo spettacolo ambizioso e complesso manda dal carcere uno scossone liberatorio, inalberando la provocazione colorata ed energica che può dare un Gay Pride, piuttosto che rivendicazioni e consolazioni che la falsa coscienza di chi viene da fuori vorrebbe attendersi.¹⁸⁴

I Pescecani: ovvero che cosa resta di Bertolt Brecht fu percepito come uno spettacolo estremamente innovativo e di rottura, sia per quanto riguarda la mole produttiva, che prevedeva ben quarantacinque detenuti in scena, di cui molti stranieri, la Filarmonica Giacomo Puccini della Città di Pomarance e il gruppo musicale Ceramiche Lineari.

Al di là del gigantismo scenico sul quale lo spettacolo basava il suo effetto, quello che più di ogni altra cosa impressionò il pubblico fu l'esplicita critica contro il potere corrotto, espressa con uno stile registico visionario e con una qualità attorale dell'*ensemble* coordinato in base a cerografie realizzate con precisione matematica.

Nel quadro del Festival VolterraTeatro '03, la Direzione Artistica, in collaborazione con la Regione Toscana e il Coordinamento Regionale Teatro in Carcere, realizzarono nei giorni 22, 23 e 26 luglio, il Seminario dal titolo *Cronache dal Teatro in Carcere*, la cui organizzazione e curatela fu affidata a Gianfranco Pedullà.

Al Seminario intervennero le realtà del teatro carcere toscano, alcune del contesto nazionale, come ad esempio Carlo Bruni, attivo all'epoca all'Istituto Penale per Minori di Bari e Michele Sambin del TAM Teatro Musica di Padova, Maurizio Buscarino, fotografo, giornalisti come Francesco Tei, Gianfranco Capitta, operatori penitenziari come la psicologa del carcere di Volterra, Maria Graziosi, sociologa dell'Associazione Antigone, Gemma Brandi, psichiatra e direttrice della rivista «Il Reo e il Folle», Paolo Mercurio, Ispettore del carcere di Volterra, la Dott.ssa Grazioso, direttrice del carcere di Volterra, docenti come Serena Pilotto dell'Università Cattolica di operatori teatrali come Stefano Cenci, Gaetano Ventriglia, Gilberto Colla e rappresentanti degli Enti Pubblici come Arberto Doni della Regione Toscana.

¹⁸⁴ Gianfranco Capitta, *Cabaret contro la malavita*, in «Il Manifesto» del 24 luglio 2003.

L'Associazione Sobborghi, all'interno della Casa di Reclusione di San Gimignano, con i detenuti del Padiglione di Media Sicurezza nel 2003 mise in scena un altro classico della drammaturgia contemporanea, *Aspettando Godot*, spettacolo che confluirà nel progetto dal titolo *Intorno a Beckett* composta dal dittico *Aspettando Godot*, e *L'ultimo nastro di Krapp*.

Anche l'Associazione Sobborghi cominciò in quell'anno a rappresentare i propri spettacoli all'esterno, utilizzando i permessi premio degli attori-detenuti.

Aspettando Godot venne replicato all'esterno l'1 agosto 2003, al Festival di Radicondoli diretto da Nico Garrone e il 30 agosto 2003 alla Festa dell'Unità di Ponte d'Arbia a Siena.

Ad Empoli invece, la Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro era in procinto di terminare il progetto *Cherchez la Femme* e stava cominciando, per la stagione 2003 - 2004, la seconda fase progettuale riguardante sempre temi legati all'universo femminile, dal titolo *Le Bambine Cattive*.

Una volta "terminato" il percorso con la presentazione al pubblico dello spettacolo, il discorso sulla femminilità verrà ripreso da un'angolatura diversa, un'ottica particolare della visione del bene e del male. Il progetto che prenderà l'avvio nella seconda metà dell'anno sarà infatti "LE BAMBINE CATTIVE": noi e il nostro doppio. Un tema classico della letteratura e del teatro, un tema antico quanto l'umanità. Un tema che però ci appare come interessante da sviluppare con chi si trova in una condizione particolare, quella detentiva, per essere stato più "cattivo", o meglio, per aver (poiché nessuno è solo buono o solo cattivo) lasciato troppo spazio alla parte "malefica" di sé stesso. L'ulteriore particolarità di analisi e rielaborazione teatrale di questo tema ci viene offerta dalla peculiarità femminile; dal fatto cioè che le detenute sono in primo luogo donne, e che nell'immaginario collettivo la bontà e la cattiveria femminili rivestono significati importanti, intriganti, di grande fascino e interesse. Esiste infatti una sorta di velo sulla cattiveria al femminile, poiché si tratta di un sentimento che viene percepito come più strisciante, mellifluo, di quanto invece non venga rappresentata la cattiveria maschile. A questa si associano comunemente significati più legati agli archetipi della mascolinità, quindi la violenza guerresca, il combattimento, la sanguigna ferocia, l'ira esplosiva, la forza bruta. Nell'emisfero femminile questi tratti sembrano assumere invece i volti della perfidia, del veleno, della trama, del silenzioso stiletto che uccide senza massacro, della sommessa forza dell'intrigo e del pensiero complesso capace di far compiere ad altri atti "cattivi". Crediamo che una riflessione di questo tipo, sulla morale comune e sull'etica personale, realizzata attraverso il "gioco" del teatro, possa

essere, oggi più che mai, di qualche utilità sia per chi è “dentro”, sia per chi vive la propria vita “fuori”.¹⁸⁵

Nello stesso anno, Massimo Altomare realizzò le seguenti iniziative musicali con il coinvolgimento dei detenuti e delle detenute: a Firenze Sollicciano, Sezione femminile, *Super Cyrano*, presso la Casa Circondariale La Dogaia di Prato, *Passioni 2*, e presso l'Istituto Mario Gozzini di Firenze, *RistrettoRock Concerto*.

Presso l'Istituto Mario Gozzini, nel 2003 anche il Centro di Teatro Internazionale attivò un nuovo laboratorio teatrale con il quale cominciò a coinvolgere nuovi detenuti, mentre ad Empoli, con il Gruppo Ritual, Olga Menlik curò la regia dello spettacolo *La voce umana*, ispirata all'opera di Jean Cocteau.

All'interno dell'Istituto Penale Minorile “Meucci” di Firenze, l'O.S.A. Teatro realizzò in carcere il suo primo spettacolo, *Macbeth Coscientia*, nel quale i giovani detenuti furono coinvolti nella costruzione di maschere e oggetti di scena.

Abbiamo dunque visto come nel quinquennio che va dal 1999 al 2003, il teatro carcere toscano si dirama in due direttrici parallele: la prima legata al processo di affermazione del Centro Nazionale Teatro e Carcere di Volterra e alla trattativa estenuante portata avanti da Armando Punzo per far riconoscere le attività teatrali degli attori-detenuti come attività lavorative nel quadro dell'applicazione dell'Art. 21 dell'Ordinamento Penitenziario; la seconda, legata alla nascita del Coordinamento Toscano del Teatro in Carcere, che nell'ottica di un miglioramento del settore culturale dell'intera regione e del teatro in carcere particolare, vede la Regione Toscana e le realtà teatrali farsi promotrici di momenti di scambio e confronto come ad esempio il Seminario *Cronache dal Teatro in Carcere* organizzato nel quadro del Festival VolterraTeatro'03.

Allo stesso tempo, sul fronte produttivo, vediamo un intensificarsi quantitativo del numero di spettacoli prodotti nelle carceri toscane, con un conseguente miglioramento dell'aspetto organizzativo delle compagnie anche più piccole.

Parallelamente a questo, si nota la crescita virtuosa in termini qualitativi di realtà professionali come il Teatro popolare d'arte, che porta gli attori-detenuti della

¹⁸⁵ Relazione consuntiva del Progetto *Le Bambine Cattive*, a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, anno 2003, Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2002-2003».

Compagnia Il Gabbiano a rappresentare davanti al pubblico esterno classici della drammaturgia del Novecento che acquisiscono il consenso di pubblico e critica.

Vedremo come in questo arco temporale, per quel che riguarda le politiche di rete e coordinamento sulle quali il teatro carcere toscano stava basando la sua evoluzione, il fenomeno del teatro carcere toscano abbia raggiunto uno dei maggiori picchi sul fronte organizzativo, promozionale e produttivo.

Il 2004 fu un anno ricco di iniziative riguardanti il teatro in carcere toscano. Il progetto di rete promosso dalla Regione Toscana cominciava a consolidarsi, soprattutto dopo il Seminario *Cronache dal Teatro in Carcere*, organizzato nel quadro del Festival VolterraTeatro'03 a cura di Gianfranco Pedullà, nel quale si era consolidato lo status del coordinamento delle realtà del teatro carcere toscano.

Il teatro carcere in toscana quindi era ora percepito dai vari soggetti, sia in termini di crescita della propria esperienza teatrale, in relazione ai territori d'appartenenza e alle carceri in cui ognuno si trovava ad operare, sia in termini di rete, la quale in relazione all'iniziativa dell'Ente Regionale, doveva essere concepita nel quadro di una crescita complessiva dell'intero settore dello spettacolo prodotto in carcere.

Ovviamente, il così detto *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere*, data l'eterogeneità dei soggetti dalla quale era composto, viveva di contrasti da gestire e di punti di vista non sempre facili da conciliare.

Sul fronte nazionale, il 2004 fu per la Compagnia della Fortezza un anno ricco di soddisfazioni e conferme, in quanto ricevette ben tre prestigiosi premi, che ridiedero linfa vitale al progetto, soprattutto a fronte delle difficoltà incorse a cavallo tra il 1998 e il 1999, permettendo così ad Armando Punzo di ricontrattare con le Istituzioni Penitenziarie la possibilità di riconoscere l'attività degli attori-detenuiti come lavoro esterno, attraverso l'applicazione dell'Art. 21.

Il 13 dicembre 2004, Armando Punzo e una quindicina di attori-detenuiti della Compagnia della Fortezza ricevettero, nella sede del Piccolo Teatro in via Rovello a Milano, il Premio Ubu per *I Pescecani: ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*, alla quale i cinquantacinque critici votanti decisero di assegnare la menzione di «Spettacolo dell'anno».

È "I Pescecani-Ovvero quel che resta di Bertold Brecht" dei detenuti della Compagnia della Fortezza di Volterra diretti da Armando Punzo, "lo spettacolo dell'anno". Lo hanno decretato i

55 critici che hanno votato per attribuire il Premio Ubu, il più prestigioso tra i riconoscimenti del teatro italiano. Un vero e proprio Oscar nato anni fa su iniziativa dell'annuario del teatro "Il Patalogo" edito dalla Ubulibri di Franco Quadri. [...] Il premio come miglior spettacolo dell'anno ai detenuti di Volterra sottolinea la grande forza dell'esperienza artistica portata avanti dal regista Armando Punzo. Con "I Pescecani" la Compagnia della Fortezza festeggiava nell'estate del 2003 i 15 anni di attività (i Premi Ubu infatti prendono in considerazione le annate teatrali, non quelle solari). E lo faceva in modo particolarmente potente. Il lavoro si proponeva come una riflessione sul teatro come impegno, alla maniera di Bertold Brecht. Ma Brecht e il suo mondo, anche se erano presenti, erano pretesto per dire altre cose. «Preparare uno spettacolo - diceva poco prima del debutto Armando Punzo - è fare in modo che si crei una dinamica che ti faccia fare un salto rispetto alla vita di tutti i giorni». [...].¹⁸⁶

Dopo questo grande risultato, con una comunicazione del 15 maggio 2004, inviata ad Armando Punzo dall'Associazione Nazionale dei Critici del Teatro, si trasmetteva l'assegnazione alla Compagnia della Fortezza del Premio della Critica 2003-2004, che sarebbe stato consegnato il 29 maggio al Teatro Mercadante di Napoli. La giuria assegnava il premio con la seguente motivazione:

[...] Con i pescecani, seconda tappa di un percorso - originalissimo, come tutti i loro percorsi - su Brecht e L'opera da tre soldi, questi straordinari interpreti "totali" - in tutti i sensi - hanno esteso ancora il campo di una ricerca su loro stessi, sulla loro espressività, e corporeità complementare alla ricerca compiuta sui limiti, sui confini, sul senso stesso del fatto teatrale. Sotto la guida di Armando Punzo, gli attori della Fortezza hanno presentato loro stessi stavolta in chiave graffiante, satirica, che gioca sulla loro fisicità, sia pure contraddetta ironicamente da una chiave di ambiguità sessuale provocatoria quanto improbabile. Uno spettacolo che è riuscito ad uscire dal carcere e da Volterra per farsi applaudire anche dal pubblico dei teatri; uno spettacolo anche che, pure nella assoluta libertà di reinvenzione de L'opera da tre soldi, riesce a restituire la carica di corrosività, tagliente denuncia di Brecht e quello che resta, di più incisivo e attuale, del suo spirito.¹⁸⁷

Per finire, nel giugno 2004, nell'ambito del Festival salentino Negramaro, rassegna delle culture migranti della Provincia di Lecce, venne assegnato alla Compagnia della Fortezza e ad Armando Punzo il Premio Carmelo Bene.

Sul fronte del *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere*, che si riuniva periodicamente nella sede dell'Assessorato regionale alla cultura in via Farini a

¹⁸⁶ Maria Teresa Giannoni, *L'Oscar del teatro ai reclusi*, in «Il Tirreno» del 14 dicembre 2004.

¹⁸⁷ *Premio della critica alla Compagnia della Fortezza*, in «La Spalletta» del 26 giugno 2004, anno XXI, n. 26.

Firenze, tra il 2004 e il 2005 ci furono, come si è accennato, molte novità istituzionali, ma anche molte incomprensioni che portarono a un affievolimento della sua forza istituzionale e organizzativa.

Per l'edizione del Festival VolterraTeatro '04, oltre al debutto dello spettacolo *P.P.Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, fu previsto nei giorni 27, 28, e 31 luglio 2004 il Seminario aperto con videoproiezioni, incontri ed interventi, dal titolo *Video Cronache dal teatro in carcere*¹⁸⁸, sempre a cura di Gianfranco Pedullà, in collaborazione con il Coordinamento Regionale Toscano Teatro in Carcere.

Il Seminario può intendersi come il proseguo di quello del 2003 e rappresentava all'epoca un importante momento di resoconto delle attività del progetto di rete nato cinque anni prima per iniziativa della Regione Toscana.

Dalla relazione scritta da Gianfranco Pedullà per presentare il programma di incontri, si può comprendere l'articolazione dei contenuti alla base dell'incontro che aveva come punti nevralgici sia l'utilizzo del video come strumento di documentazione del teatro in carcere, che la presenza di Armand Gatti¹⁸⁹ con una relazione su *La Parola Errante*.

Nella prima edizione del Seminario Cronache dal Teatro in Carcere, tenutosi nel corso del Festival VolterraTeatro '03 in collaborazione con il Coordinamento Regione Toscana Teatro e Carcere, avevamo tentato di analizzare - grazie ad una grande quantità di contributi e testimonianze - cos'è stato e cos'è in Italia il teatro realizzato in carcere; avevamo fatto una specie di cronaca, una ricognizione critica, una riflessione collettiva sullo stato di un'esperienza tanto originale quanto difficile. Questa seconda edizione del seminario è partita dalla constatazione di una notevole proliferazione delle esperienze teatrali nelle carceri italiane che ha prodotto importanti eventi artistici e umani, collettivi e individuali. Nei casi più alti ha mostrato echi della dimensione originaria del teatro, del suo senso più necessario e segreto; è stato capace di creare momenti liberatori (negli attori e negli spettatori) proprio in luoghi istituzionalmente dedicati alla chiusura e alla negazione della libertà. L'edizione 2004 delle Cronache dal Teatro in Carcere è stata caratterizzata da due elementi: - Il primo, di tipo formale, rinviava all'idea di

¹⁸⁸ Il Programma del Seminario era così composto: *La Parola Errante*, Incontro con Armand Gatti, 27 luglio, ore 17; *Nella Tana del Lupo*, Un documentario di Matteo Bellinelli / RTSI 1 Televisione Svizzera Italiana, 28 luglio, ore 17; *Fuori dal Tunnel*, Un documentario di Antonia Moro / RAI Educational Un Mondo a Colori, 28 luglio, ore 18; *Teatro e Carcere* - Appunti per un documentario a cura di Erika e Pier Nello Manoni, Con le immagini e le interviste raccolte dai partecipanti al Circolo di Studio "Identità e differenze" / Provincia di Pisa - Carte Blanche, 31 luglio, ore 12; "I Pescecani ovvero la Compagnia della Fortezza dal carcere alla tournée". Mostra fotografica di Stefano Vaja a cura di Laura Cleri, dal 26 luglio al 1 agosto, Cortile della Pinacoteca.

¹⁸⁹ Per approfondire la figura e l'opera di Armand Gatti e l'opera *La parola errante*, è possibile consultare il link: <http://archives-gatti.org/>, consultato il giorno 8/10/2018.

utilizzare il video come strumento per documentare/raccontare il grande lavoro fatto nelle carceri italiane: quindi utilizzare delle immagini per divulgare e arricchire il confronto delle idee e delle esperienze. - il secondo, di tipo tematico, intendeva suggerire ai vari partecipanti al seminario una riflessione e comune su cosa può diventare in futuro questa ormai ricca, complessa, a volte contraddittoria, esperienza teatrale nelle carceri italiane.¹⁹⁰

Come abbiamo ampiamente illustrato nel capitolo precedente, il Coordinamento era in procinto di strutturare il suo funzionamento, al quale verrà data una prima risposta con il Protocollo d'Intesa tra i singoli soggetti di teatro in carcere e la Regione Toscana, approvato con la Delibera della Giunta Regionale n. 376 del 19 aprile 2004.

Nel quadro di una codificazione delle metodologie operative, condivise tra operatori teatrali e rappresentanti del settore penitenziario, che per lo statuto stesso del teatro in carcere dovevano collaborare in modo organico per riuscire a realizzare iniziative volte al benessere della popolazione detenuta, il Seminario *Video Cronache dal Teatro in Carcere* ha rappresentato nel 2004 un importante momento di scambio anche a livello istituzionale.

Furono molti gli interventi affidati a rappresentanti delle Istituzioni Penitenziarie e degli Enti Locali con la quale, durante l'incontro, si ebbe la possibilità di recepire il livello di maturità e di coscienza con la quale la politica considerava le attività teatrali realizzate in carcere.

Seguiamo sempre le parole di Gianfranco Pedullà, che in una relazione consuntiva del Seminario, illustra dettagliatamente i contenuti e le implicazioni di tali interventi, anche in relazione all'istituzione del Gruppo di Studio Teatro in Carcere coordinato da Marzia Fratini e promosso dal Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria del Ministero di Giustizia che, per l'occasione, presentò i dati raccolti in un importante documento di lavoro.

[...] Il tema del seminario, a partire dalla questione primaria della produzione di segni artistici di qualità, ha spinto la nostra riflessione verso inevitabili implicazioni sociali, civili, istituzionali e - in senso alto - politiche. In questo senso il seminario ha avuto importanti contributi da parte di responsabili di istituti di pena, rappresentanti delle istituzioni e uomini politici particolarmente sensibili al tema del teatro in carcere. Pensiamo all'intervento di Marta Costantino, direttrice

¹⁹⁰ *Video Cronache dal Teatro in Carcere*, relazione a cura di Gianfranco Pedullà, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte, p.1.

dell'istituto di pena di Saluzzo, che ha sostenuto l'importanza di fare attività teatrale per i detenuti, ai quali bisogna dare la parola anche con laboratori e spettacoli teatrali che si occupino di loro. Il suo invito a chi opera teatralmente nelle carceri è stato quello di evitare i rischi di autoreferenzialità per costruire progetti mirati a sostegno del rapporto dentro/fuori, al rapporto del carcere con il territorio anche portando fuori gli spettacoli realizzati. Quindi, il seminario ha visto l'intervento di Maria Grazia Giampiccolo concentrato sulle scelte e le modalità operative del carcere di Volterra di cui è direttrice. Maria Grazia Giampiccolo - insieme a Marte Costantino, Eugenia Fiorillo, Antonio Turco - ha partecipato al gruppo di studio teatro in carcere, coordinato da Marzia Fratini, recentemente promosso dal Dipartimento amministrazione penitenziaria del Ministero della Giustizia, che ha elaborato un documento dedicato alla questione del teatro in carcere. Il documento rileva come la nascita del Gruppo di studio significhi: «non solo una forma di riconoscimento ufficiale della pratica teatrale come utile strumento trattamentale, ma si propone come un passaggio istituzionale teso a dare forza e continuità ad un movimento di cui è intuibile la portata di rinnovamento culturale di cui è potenziale depositario». Il Gruppo di studio, che ha organizzato una prima ricognizione nazionale delle attività teatrali esistenti in carcere, propone alcune condivisibili suggestioni sull'importanza del teatro come «azione, gioco, partecipazione in grado di superare le barriere tra il sé e gli altri, espressione della globalità dell'individuo che agisce col corpo ma anche con la mente recuperando la sua interezza, possibilità di sperimentare l'esperienza dell'altro partendo dal riconoscimento della propria identità». Il documento poi suggerisce la necessità di riflettere maggiormente sulle necessità di riflettere sulle motivazioni dei detenuti, sulla necessità di una «interazione fra gli esperti del settore e l'Istituzione nel suo complesso - direttore, educatori, agenti - per raggiungere una sintonia professionale idonea a creare tradizione, la valorizzazione e la scoperta» della creatività delle persone reclusi; in altre parti il documento - a nostro avviso - insiste troppo sul carattere terapeutico del lavoro teatrale realizzato in carcere, soprattutto in passaggi nei quali si sostiene che: «la prospettiva dovrà riguardare la definizione di un approccio alla pratica teatrale in stretta sintonia con gli orientamenti pedagogici, psicologici e sociali che costituiscono la base dell'orientamento della Direzione Generale Detenuti e Trattamento, il cui obiettivo primario permane quello del rilancio della prassi trattamentale». Il documento - sul quale ovviamente avremo modo di confrontarci più ampiamente in altre occasioni - ci sembra corra il rischio di "centralizzare", cioè di tendere troppo ad un modello istituzionale di riferimento generale delle pratiche artistiche e delle metodologie trattamentali che un determinato istituto deve perseguire. Non a caso si parla dell'«individuazione degli indicatori finalizzata alla costruzione di un modello di valutazione» che determina «la necessità di attuare un periodico monitoraggio inerente all'evoluzione delle singole attività teatrali». Pur condividendo i passaggi nei quali si richiama l'attenzione sul «coinvolgimento di tutte le componenti penitenziarie, il problema degli strumenti alternativi ai permessi premiali dei detenuti nel caso di ripetute esibizioni esterne, il rapporto con gli Enti Locali per l'attribuzione di fondi» oppure quando si parla del teatro nel contesto carcerario come «occasione professionalizzante» per «l'acquisizione di strumenti tecnico/professionali», in troppe parti del

documento, però, a nostro avviso il teatro è inteso in maniera eccessivamente rigida, troppo legato al «metaobiettivo del trattamento». [...].¹⁹¹

Un altro intervento importante a cui Pedullà fa riferimento nella sua relazione è quello di Alberto Doni, presente al Seminario in rappresentanza della Regione Toscana, promotrice sia del Coordinamento che del Seminario oggetto della nostra analisi.

[...] Un altro importante intervento istituzionale è stato poi quello di Alberto Doni in rappresentanza della Regione Toscana: «Fare teatro in carcere costituisce una straordinaria occasione di risocializzazione e un efficace stimolo educativo e culturale per gli attori detenuti - ha detto Doni. Ma fare teatro in carcere non significa soltanto svolgere una funzione terapeutica o sociale; significa fare arte, e arte significa cultura, e la cultura è un diritto di cittadinanza che il governo regionale deve garantire a tutte e tutti indipendentemente dal sesso, dall'età e dalla provenienza». Quindi Doni ha ricordato che le politiche culturali sviluppate dalla Regione Toscana negli ultimi anni sono caratterizzate da un «progressivo avvicinamento ad una concezione della cultura come campo dinamico in continua trasformazione e come fondamentale diritto di cittadinanza per chiunque viva ed operi in Toscana»; il teatro in carcere rientra in questo processo culturale: la Regione Toscana con il suo progetto "Teatro in Carcere" vuole dare la «possibilità ai detenuti di essere persone capaci di affermare e valorizzare la propria creatività, la propria dignità». Da quest'anno la Giunta Regionale della Toscana ha istituzionalizzato attraverso un protocollo d'intesa, il Coordinamento tecnico degli operatori di teatro in carcere, di cui fanno parte le diverse realtà operative. Il Coordinamento tecnico ha la funzione di migliorare la qualità delle relazioni professionali fra i vari soggetti teatrali, le istituzioni penitenziarie, gli enti locali, nonché di sviluppare l'attività teatrale in carcere come opportunità di cambiamento per i detenuti-attori e come trasformazione dell'universo carcerario in conformità con la legislazione vigente che promuove il reinserimento sociale di chi vive l'esperienza del carcere. Per il prossimo anno la Toscana ha l'intenzione di convocare una Conferenza Regionale di "Teatro in Carcere" prevista dal protocollo d'intesa, alla quale invitare tutti i soggetti coinvolti nel progetto (dagli operatori agli Enti Locali), le direzioni degli istituti di pena coinvolti, il Provveditorato regionale degli istituti di pena e il Ministero della Giustizia, «per approfondire e sviluppare l'esperienza toscana e le altre esperienze di teatro in carcere a livello nazionale e internazionale». [...].¹⁹²

Il Protocollo d'Intesa a cui si riferisce Alberto Doni per tramite della citazione di Gianfranco Pedullà, nella sua relazione consuntiva al Seminario *Video Cronache*

¹⁹¹ *Ivi*, p. 3.

¹⁹² *Ivi*, p. 4.

dal Teatro in Carcere, non rappresentava però la formalizzazione del rapporto che i differenti soggetti dovevano avere tra loro, in rapporto ad una reale regolamentazione di coordinamento e scambio, ma più che altro riguardava le modalità di interazione tra l'Ente Regionale e le singole compagnie, alle quali si lasciava discrezionalità nell'ambito dello sviluppo delle azioni da voler e poter svolgere in comune.

Tale situazione si evince anche dal fatto che, delle riunioni svolte dal Coordinamento non è stato prodotto nessun verbale ufficiale e che non è presente, nel *corpus* documentario ufficiale, nessuna traccia che indichi concretamente le modalità con le quali l'organo operativo del Coordinamento regionale fosse organizzato.

Le sole tracce dell'azione di coordinamento sono contenute in documenti reperiti negli archivi delle compagnie, delle quali però rimangono solo pochi appunti redatti a mano, mail e comunicazioni interne e lettere relative ai difficili rapporti tra le diverse realtà teatrali aderenti al progetto.

È da sottolineare il fatto che a livello archivistico, solo l'Associazione Carte Blanche, il Teatro popolare d'arte e la Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro hanno potuto fornire un *corpus* documentario organizzato con un certo criterio archivistico, mentre la maggior parte degli altri soggetti aderenti al Coordinamento toscano non hanno potuto fornire nessuna documentazione ragionata della loro attività.

Quindi, per una ricostruzione storiografica delle attività del *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere*, ci si concentrerà sul periodo di cui si dispone una documentazione e cioè in un arco temporale compreso tra il 2004 e il 2005, anni in cui d'altronde si registra un picco nelle attività di tale organo.

In data 17 marzo 2004, il Coordinamento si riuniva alla presenza di Alberto Doni, allora responsabile del progetto, per discutere alcuni aspetti organizzativi legati all'incremento finanziario del progetto e quindi in relazione alla possibilità di poter sviluppare nuove iniziative in chiave promozionale e operativa.

La riunione aveva come punto all'ordine del giorno anche la discussione del modello di protocollo d'intesa, che avrebbe dovuto concludere il suo iter amministrativo per essere approvato il mese successivo dalla Giunta Regionale.

Gli argomenti di discussione sono riportati su un verbale in nostro possesso, reperito negli Archivi della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, datato 17 marzo e scritto a mano.

Alberto Doni introduce dando notizia dell'aumento dei fondi destinati al progetto e comunica che è stata approvata la possibilità di creare un collegamento tra

i siti on line delle varie realtà e il sito ufficiale della Regione Toscana, le quale aveva approvato la predisposizione di una pagina dedicata al Progetto di Interesse Regionale *Teatro in Carcere*.

La discussione si concentra poi su un possibile ampliamento della rete di soggetti e sulle differenze con cui la Regione considerava, a livello macro progettuale, l'attività svolta all'interno delle carceri e quella svolta all'esterno, arrivando a definire con Alberto Doni l'inammissibilità all'interno del progetto *Teatro in Carcere*, delle attività svolte all'esterno con ex detenuti in quanto considerate dall'Amministrazione attività sociali non contemplate dal progetto.

In quella riunione viene nominato all'unanimità Armando Punzo in qualità di Coordinatore Tecnico per l'esercizio di un anno, che succede a Gianfranco Pedullà. Come Segretaria permanente del Coordinamento viene nominata Tamara Rinaldi, che ne seguirà i lavori fino al 2007, 2008.

L'assemblea propone a Sandra Logli, allora Dirigente Generale Politiche Formative, Beni e Attività Culturali della Regione Toscana, di prevedere un incontro ufficiale con i Direttori di tutte le carceri del territorio toscano in cui vi fossero attività teatrali, in modo tale da impostare delle «buone pratiche» condivise in modo da agevolare e razionalizzare i rapporti organizzativi tra Istituti Penitenziari e realtà teatrali.

La Dirigente Sandra Logli afferma la necessità di raggiungere una maggiore strutturazione delle varie esperienze soprattutto in visione dell'investimento finanziario destinato dalla Regione per il teatro in carcere e in base ai cambiamenti che la regione stava apportando a tutto il settore culturale che, come sappiamo, di lì a poco avrebbe dovuto presentarsi in tutte le sue articolazioni durante la *Conferenza regionale per lo Spettacolo*, che si tenne il 6 dicembre 2005 a Firenze nel ridotto del Teatro Comunale del Maggio Fiorentino.

Alberto Doni propone di creare un contatto con l'Ente Regionale predisposto alla formazione professionale in modo da poter rendere più concreta la possibilità di organizzare all'interno delle carceri dei corsi di formazione tecnica.

Il documento termina con la ratifica di un nuovo soggetto che entra a far parte del Coordinamento e cioè l'O.S.A. Teatro, operante all'interno dell'Istituto Penale Minorile di Firenze con la direzione artistica di Claudio Suzzi.

La successiva riunione di cui si ha evidenza certa, si è svolta il 22 dicembre 2004 e la verbalizzazione è riportata sempre su un documento non ufficiale in forma

di appunti, redatto a mano e reperito sempre nell'Archivio dell'Associazione Giallo Mare Minimal Teatro.

La riunione del 22 dicembre 2004 rappresenta un momento particolare nella vita del Coordinamento toscano, in quanto, in quella occasione, si creò una rottura tra l'allora coordinatore Armando Punzo e gli altri componenti della rete.

Ovviamente in questa sede non analizzeremo le motivazioni personalistiche che portarono a tale rottura, legate ai rapporti tra i rappresentanti delle varie strutture, ma si cercherà di registrarne i punti salienti, partendo dal contenuto del documento sopracitato.

Scorrendo il documento si comprende un certo malcontento dell'Assemblea nei confronti dell'assenza di Punzo, che era però rappresentato in quella sede dalla sua responsabile organizzativa, Cinzia De Felice.

Il tema principale dell'incontro è quello relativo all'organizzazione di una Conferenza sul teatro in carcere, che la Regione Toscana avrebbe dovuto organizzare nel mese di maggio di quell'anno, anche in rapporto alle elezioni regionali che si sarebbero dovute svolgere nel mese di aprile.

Il discorso si concentra subito sul tema dell'assenteismo del Coordinatore, con la De Felice che afferma che, pur essendo stato assente per motivi professionali, Punzo è disponibile per il coordinamento, ma che anche i responsabili delle altre realtà devono essere responsabili delle proprie assenze in seno all'Assemblea.

L'assenza di Punzo è percepita negativamente dai partecipanti, anche in virtù del fatto di dover definire le linee d'indirizzo con le quali il Coordinamento avrebbe dovuto partecipare alla Conferenza di cui sopra.

Paolo Pierazzini, attivo con la Compagnia del Cinema Teatro Lux nel carcere di Pisa interviene in tal senso, proponendo di precisare le linee d'indirizzo sulle quali impostare la rappresentanza del teatro carcere toscano durante la Conferenza prevista a maggio, ma la discussione relativa al ruolo del coordinatore e allo stato in cui verte il Coordinamento ritorna centrale.

Tant'è vero che Gianfranco Pedullà ricorda il buon livello raggiunto dal Coordinamento fino a quel momento, che con la presenza istituzionale di Alberto Doni, aveva registrato un aumento nella dotazione finanziaria e un ampliamento dovuto all'inserimento di nuove realtà emergenti.

La discussione si concentra quindi su l'elencazione dei compiti che il ruolo di coordinatore avrebbe dovuto prevedere. Nel documento sono riportati solo due punti:

«Il Coordinatore deve fare: 1) promuovere le attività di tutti; 2) fare da tramite tra i soggetti teatrali e i soggetti politici (mediazione)». ¹⁹³

Dall'analisi del documento, si evince che tale punto di discussione non è stato portato al termine, in quanto dalla sua struttura grafica, si nota lo spazio per ulteriori punti che però non sono stati enumerati.

Viene quindi specificato che, nel mese di marzo, a fronte del riconoscimento del protocollo d'intesa da parte della Regione, si sarebbe potuto nominare un nuovo coordinatore.

La discussione torna con forza sull'argomento dell'assenza di Armando Punzo alle riunioni del Coordinamento, ma Cinzia De Felice afferma che il problema sollevato dall'assemblea non le è chiaro, in quanto lei è delegata a rappresentarlo in quella sede.

Pierazzini interviene dicendo che sarebbe meglio spostare il Convegno a settembre e chiede che il Coordinamento si doti di regole e strumenti precisi per quel che riguarda i compiti del coordinatore.

Partrizia De Libero, operatrice teatrale all'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Montelupo dice che non è Punzo a dover rappresentare il Coordinamento durante la Conferenza prevista, ma più che altro dovrebbe farlo la Regione in quanto promotrice del progetto.

A questo punto Paolo Pierazzini comincia a inveire, da quel che si evince anche pesantemente, contro la figura di Armando Punzo, dicendo di essersi stancato del suo comportamento e che il suo assenteismo è dovuto a una sua posizione privilegiata politicamente nei confronti degli altri componenti del Coordinamento toscano e che quindi per lui Punzo sta trascurando il Coordinamento in maniera scorretta.

A questo punto dal verbale si evince un momento di alta tensione, in cui Cinzia De Felice alzandosi, offesa dalle parole di Pierazzini, abbandonando l'assemblea.

Massimo Altomare vista la situazione drastica suggerisce di telefonare ad Armando Punzo.

Anche Massimo Gritti, operante con la compagnia Ticonzero nella Casa di Reclusione di Massa, lascia l'assemblea.

La discussione si fa caotica e pesante. Paolo Pierazzini continua a ribadire che all'interno del Coordinamento chi è istituzionalizzato gode di privilegi e non è

¹⁹³ Verbale in forma di appunti redatto a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, (Firenze, 22/12/2004), Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2003-2004».

interessato a far emergere le nuove realtà. Durante l'assemblea si apre un nuovo focolaio di scontro tra Olga Menlik del Centro di Teatro Internazionale e Altero Borghi dell'Associazione Sobborghi, che dopo poco abbandona l'assemblea.

Federico Bernini dell'Associazione A.R.C.I. Solidarietà di Livorno invita i presenti alla calma, suggerendo di ritrovare una situazione costruttiva, proprio in virtù del momento di crescita del Coordinamento. Propone di ridiscutere le basi del Coordinamento stesso, del coordinatore, e soprattutto di ritrovare il buon senso professionale.

Gianfranco Pedullà suggerisce di redigere un verbale ufficiale della riunione per mettere nero su bianco la situazione critica che il Coordinamento stava vivendo.

Tamara Rinaldi, segretaria del Coordinamento, dice di aver sentito telefonicamente Armando Punzo che è molto amareggiato in merito ai toni usati durante la riunione nei suoi confronti. La Rinaldi riporta l'intenzione di Punzo di voler fare la Conferenza regionale a maggio.

Pierazzini, vista la situazione, dice di voler redigere un verbale e una lettera ufficiale per una destituzione di Punzo dal suo incarico di coordinatore, proponendo per questo ruolo Gianfranco Pedullà.

Patrizia De Libero afferma di essersi stancata di seguire tensioni personalistiche all'interno del Coordinamento, in quanto queste non hanno nessun rapporto con il teatro in carcere, e afferma che se il Coordinamento non deve essere uno strumento di crescita del settore allora sarebbe meglio scioglierlo.

Pierazzini insiste nel voler nominare Pedullà portavoce di quella spiacevole situazione nei confronti dell'Ente Regionale.

Viene nuovamente ribadito collegialmente il fatto che il Coordinamento non abbia delle basi precise, un suo statuto e soprattutto che non si sia mai dotato di un'organizzazione condivisa, prima fra tutti la redazione e l'archiviazione dei verbali.

Lanfranco Binni termina dunque la riunione, dicendo che dovrebbe essere compito della Regione trovare una soluzione per fornire basi solide al Progetto *Teatro in Carcere* e di conseguenza al Coordinamento, suggerendo di fissare un incontro con il nuovo dirigente del settore spettacolo, in modo da sfatare il grosso malinteso venutosi a creare con il coordinatore Armando Punzo che, come vedremo, trarrà da quell'accaduto l'intento, da parte di Paolo Pierazzini, di voler indebolire la sua posizione professionale, in virtù della Conferenza prevista a maggio 2005 dall'Ente Regionale.

Si registra quindi, in questa riunione del *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere* del 22 dicembre 2004, una vera e propria rottura di quello che avrebbe dovuto essere il cuore del Progetto d'interesse regionale *Teatro in Carcere* che, come abbiamo appurato, basava la sua forza su una dinamica di rete e di collaborazione tra soggetti.

Fatto sta che Gianfranco Pedullà, colse l'invito dell'assemblea del Coordinamento di assumere il ruolo di 'moderatore' di quella delicata situazione, nella quale erano venuti a mancare gli equilibri necessari a far progredire l'esperienza di rete prevista dalla Regione per il settore del teatro in carcere toscano.

Il 31 dicembre 2004, a soli nove giorni dal fatidico incontro, Pedullà inviò una lettera indirizzata «Al Coordinatore e ai colleghi del Coordinamento Teatro e Carcere»¹⁹⁴, nella quale tracciava un bilancio dell'esperienza di Coordinamento, così da definirne punti di forza e di debolezza.

In virtù della chiarezza con la quale dal documento si evince il particolare momento storico vissuto dal teatro carcere toscano, si citerà la lettera di Pedullà quasi nella sua interezza per poi, dopo averne evidenziato i punti salienti, concludere questo *excursus* con la risposta alla stessa da parte di Armando Punzo.

Caro Armando e cari colleghi, ho partecipato alle ultime "burrascole" riunioni del Coordinamento ricavandone un misto di amarezza e preoccupazione. Sono state usate parole forti e non sempre appropriate, evidentemente provocate da un evidente corto circuito nella comunicazione e nel dialogo. Io credo che sia necessario abbassare i toni ed evitare interpretazioni esageratamente drammatiche. Io non credo che ci siano nelle espressioni della maggioranza dei membri del Coordinamento tutte quei retro pensieri segnalati dalla lettera di Armando e da quella di Cinzia, pur comprendendo il loro stato d'animo. Non vedo chi abbia interesse (e tempo) per elaborare trame, complotti e cose simili; tanto più che meno di un anno fa - a maggioranza assoluta (notoriamente tranne Altero) - il Coordinamento aveva indicato con convinzione in Armando il proprio Coordinatore. In quel momento il Coordinamento

¹⁹⁴ Lettera di Gianfranco Pedullà ad Armando Punzo e per conoscenza a tutti i soggetti facenti parte del Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere, (31/12/2004), Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2003-2004». Tale documento è preso in esame in quanto si considera un documento ufficiale, essendo stato inviato tramite e-mail a tutti i componenti facenti parte a quell'altezza cronologica del Coordinamento toscano. Come si è già specificato, non esiste una documentazione ufficiale, ratificata dall'ente regionale, che registri l'attività del Coordinamento, ma mentre per i due verbali presi in esame nelle pagine precedenti, uno del 17 marzo 2004 e l'altro del 22 dicembre 2004, ci si trova in presenza di appunti scritti a mano dagli operatori della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro di Empoli e quindi frammentari e poco codificati in un discorso compiuto, la lettera di Pedullà invece, rappresenta un vero e proprio documento, dal quale è possibile comprendere, attraverso l'argomentazione esposta dal regista, le reali problematiche vissute in quel momento dal Coordinamento toscano.

- finalmente reso istituzionale dal protocollo d'intesa con la Regione - doveva e poteva sviluppare il proprio ruolo, la propria funzione istituzionale, superando l'evidente debolezza degli anni passati. Permettetemi di dirvi che ho lavorato molto (e disinteressatamente) negli anni passati per provare a mantenere i fragili equilibri sui quali si è venuta sviluppando la nostra esperienza (dall'elaborazione dei testi finora pubblicati ai seminari di Volterra, dalla presenza su rivista e a convegni nazionali all'elaborazione proprio del Protocollo d'intesa). Abbiamo fatto un grande sforzo negli anni passati - anche grazie all'importante sostegno di Alberto Doni - per giungere ad una maggiore legittimazione del Coordinamento. Proprio nel momento in cui il progetto poteva dare di più Armando ha deciso di candidarsi come Coordinatore. Io ritenevo (e ritengo) positivo questa sua decisione perché era giusto un *turn over* ed era giusto che il responsabile della maggiore esperienza toscana assumesse quel tipo di incarico. Ora ci troviamo in una condizione di evidente disagio e difficoltà di governare le novità positive del progetto regionale: dall'aumento del finanziamento generale all'ingresso di nuove e giovani esperienze, dalla ristrutturazione di esperienze storiche (penso a Pisa) all'organizzazione di una Conferenza regionale, al cambio dei ruoli in Regione. [...].¹⁹⁵

Si comprende dalle parole di Pedullà, pacate ma allo stesso tempo risolutive, una reale percezione del fatto che l'esperienza di Coordinamento potesse realmente trovarsi davanti ad un'*impasse* di difficile soluzione.

Pedullà nel documento cita una precedente lettera di Punzo, di cui però non vi è traccia nel *corpus* documentario in nostro possesso, in cui il regista della Compagnia della Fortezza afferma la sua convinzione che, alcuni esponenti del Coordinamento, tra cui principalmente Polo Pierazzini, abbiano attuato volontariamente e in cattiva fede un'azione di svalutazione della sua attività di coordinatore, in modo tale da attrarre l'attenzione sulla città di Pisa e sul suo penitenziario che ospitando un detenuto d'eccezione come Adriano Sofri, storico esponente di Lotta Continua, avrebbe potuto attrarre maggiore beneficio sia in termini propagandistici che finanziari.

La conclusione con la quale Pedullà chiude la sua lettera, cercando di stemperare qualsiasi scintilla polemica, è dedicata alle sue considerazioni personali sul presente e sul futuro del Coordinamento, considerato come un importante strumento operativo di lavoro e come emanazione dell'unico progetto di rete presente in Italia e dedicato al teatro in carcere, sostenuto concretamente da un ente pubblico prestigioso come la Regione Toscana.

¹⁹⁵ *Ibidem.*

[...] Vorrei qui solo accennare alcune mie riflessioni. Io credo nell'assoluta buona fede di tutti: solo un folle si metterebbe a fare teatro in un carcere per spirito di affermazione personale o per guadagnare soldi! Io penso che il Coordinamento - in quanto espressione dell'unico progetto regionale dedicato al tema delicato del teatro-carcere - sia uno strumento di grande importanza e vada sostenuto e "curato" costantemente a livello locale e a livello nazionale. Penso che necessiti una considerazione paritaria di tutti i soggetti dal più piccolo al più grande e che necessiti una forma di rappresentanza - un Coordinatore (o una Coordinatrice) o un gruppo di coordinamento - che sappia costantemente rappresentare tutte le istanze in tutte le sedi e sappia far crescere il progetto regionale nel suo insieme. Penso che - qualsiasi sarà la scelta - bisognerà dedicargli del tempo e tutti noi viviamo oberati dagli impegni lavorativi. E questo è un problema non piccolo. Penso, però, che dobbiamo fare presto perché nei primi mesi del 2005 ci sono un sacco di cose da fare. A proposito del 2005 ne approfitto per ne approfitto per farvi i migliori auguri per l'Anno Nuovo. Gianfranco Pedullà PS - Poiché alcuni colleghi hanno fatto il mio nome per eventuali incarichi, come ho già avuto modo di dire nel corso delle riunioni, vorrei ribadire (ringraziandoli) la mia non disponibilità sia per motivi personali che per impegni di lavoro: ma vorrei anche ribadire la mia indisponibilità a vedere sciogliersi così banalmente il progetto al quale abbiamo dedicato molte energie e nel quale crediamo molto.¹⁹⁶

¹⁹⁶ *Ibidem.*

5. Il riconoscimento professionale dell'attore-detenuto e i vent'anni della Compagnia della Fortezza. (2005-2008)

Alla lettera di Gianfranco Pedullà seguì la risposta di Armando Punzo, con una lettera datata 2 marzo 2005¹⁹⁷, nella quale il regista non sembra voler trovare una conciliazione, ribadendo le sue ragioni sia in merito alla qualità del suo operato come coordinatore della rete toscana, che nel dissenso nella scelta di Pisa come città proposta per ospitare la Conferenza dedicata al teatro in carcere, che la Regione Toscana avrebbe voluto organizzare a maggio 2005.

Caro Gianfranco Pedullà, ho letto solo adesso questa tua mail e mi scuserai per il ritardo. Mi sembra che tu scambi il lavoro che hai fatto per il coordinamento come lavoro che nasceva e veniva da te. Non nego assolutamente il lavoro pratico che hai fatto, comparabile a quello di segreteria, ma tra le righe del tuo scritto vuoi far passare una funzione che non hai avuto e che mai nessuno in seno al coordinamento ti ha dato. Certamente non il sottoscritto e come me altri credo. È stato sempre e solo tutto il coordinamento che ha deciso cosa bisognava fare, dove andare. Per esempio: se ti avessimo seguito ci saremmo trovati a far passare l'idea di teatro in carcere soprattutto, se non unicamente, nei suoi aspetti rieducativi, risocializzanti, ecc. Mi è costato molta fatica e molta pazienza far passare anche un'altra idea che è poi la particolarità del progetto toscano. Parli del Coordinamento come se fosse una tua creatura, un tuo progetto che altri oggi non hanno curato, non curano e che rischiano di far fallire. Tu sai benissimo che così non è e trovo a dir poco ambigua la tua posizione. Partecipi tranquillamente e consapevolmente a una riunione dove si sarebbe creato solo scompiglio e danni agli equilibri del coordinamento, non fai nulla per fermare tutto ciò, bastava una telefonata, vengono dette cose offensive nei miei confronti e poi scrivi di abbassare i toni. Sei in linea e sembri avvallare completamente quello che è accaduto in quella riunione in cui non potevo essere presente, con argomentazioni facilmente contestabili, e poi usi toni conciliatori.¹⁹⁸

Le parole di Punzo in risposta a Pedullà risultano essere dirette e taglienti, e ci permettono di comprendere il tono dello scambio che, a quell'altezza cronologica, intercorreva tra due professionisti della scena toscana che fino a poco tempo prima avevano collaborato per lo sviluppo del teatro carcere toscano e del suo

¹⁹⁷ Lettera di Armando Punzo a Gianfranco Pedullà e per conoscenza a tutti i soggetti facenti parte del Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere, (2/03/2004), Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2003-2004». Anche in questo caso tale documento è preso in esame in quanto si considera un documento ufficiale, essendo stato inviato tramite e-mail a tutti i componenti facenti parte a quell'altezza cronologica del Coordinamento toscano.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

Coordinamento regionale, si pensi ad esempio al Seminario *Cronache dal Teatro in Carcere*, curato da Pedullà durante VolterraTeatro '03.

Come abbiamo potuto vedere in precedenza, Punzo e l'Associazione Carte Blanche con il Centro Teatro e Carcere, erano stati tra i primi a promuovere l'emergenza di nuove realtà nell'ambito del teatro carcere, a livello regionale e nazionale.

L'intento della Compagnia volterrana, dal 1994, era certamente quello di affermare il proprio *status* di «esperienza pilota», ma allo stesso tempo quello di creare una rete di relazioni tesa alla crescita del settore, in base a parametri che valorizzassero la produzione teatrale in carcere come processo artistico e non solo rieducativo.

Dopo dieci anni, la rete regionale poteva ritenersi anche un risultato di quel percorso, ma l'eterogeneità dei suoi componenti e alcuni equilibri politici e territoriali portarono purtroppo a una rottura tra il Coordinamento e Armando Punzo, che affermò di essere intenzionato a non voler più partecipare alle attività comuni.

[...] Io sono sicuramente molto interessato a che le azioni del coordinamento si sviluppino il più possibile e voglio continuare a contribuire con il mio lavoro alla sua crescita. Questa idea e questa pratica mi appartiene quotidianamente da circa diciotto anni. Sfido chiunque a dire il contrario. E visto che ci siamo, credo che il mio contributo di idee, di lavoro e di direzione da prendere in questo particolare ambito abbia fatto scuola non solo in Toscana ma in Italia e fuori dall'Italia. Capisco che non ti sia piaciuto il mio candidarmi a coordinatore ma credo sempre più, visto anche il tono della tua mail e gli ultimi sgradevoli avvenimenti, che sia giusto che ci sia un regolare avvicendamento della figura del coordinatore. Io non avevo certo bisogno di fare il coordinatore per aumentare la mia visibilità e non sono più d'accordo che qualcuno possa utilizzare ai propri fini questo incarico. D'altra parte così era stato deciso da tutti e io avevo finito il mio mandato. Voler imputare a me le difficoltà generali di rendere più efficace, presente e forte la funzione del Coordinamento e del Teatro in Carcere è davvero vergognosa. Scrivo solo per fare chiarezza e per confrontarmi su cose concrete e non, sottolineo ancora, con le pagliacciate sgradevoli che vi siete detti in quella riunione. Guarda caso adesso si parla di Pisa come sede per la presentazione della Conferenza Regionale. Non ho nulla contro Pisa ma sembra proprio fatto apposta. Rimango dell'idea che Firenze sarebbe la sede più adatta proprio per non dare adito a chi potrebbe pensare che dietro a tutto ciò c'era proprio una manovra molto poco corretta. Se non ci saranno chiarimenti più che convincenti sull'accaduto e ampi spazi di discussione sulla proposta di Pisa non credo che avrà più senso per me e per la Compagnia della Fortezza di partecipare ad azioni in comune con il coordinamento. [...].¹⁹⁹

¹⁹⁹ *Ibidem*.

La manifestazione di cui si parla nella documentazione analizzata si tenne a Pisa dal 18 al 21 maggio 2005 con il titolo *Mostra del Teatro 2005 - La Toscana dei Teatri in rete*, organizzata dalla Compagnia del Teatro Lux e diretta da Paolo Pierazzini.

La manifestazione fu una *kermesse* di spettacoli ed eventi aperti alle compagnie del territorio, con l'intento di promuovere i piccoli e medi teatri della Toscana.

All'interno del programma si tenne il Seminario a cura del Coordinamento Regionale Teatro e Carcere dal titolo *Le Buone Pratiche del Teatro in Carcere*, all'interno del quale veniva presentata la rete di soggetti coinvolti che, in quel periodo era composta dalle seguenti Compagnie:

Carte Blanche/Centro Teatro e Carcere di Volterra – Carcere di Volterra, Teatro Popolare d'arte/Casa circond. di Arezzo, Ass. Culturale SOBBORGHI/Casa di reclusione di S. Gimignano, Giallo Mare Minimal Teatro/Casa circond. di Empoli, A.I.C.S./Casa circond. "Ist. Mario Gozzini" di Firenze, Centro di Teatro Internazionale/Casa circond. "Il Pozzale" di Empoli, ARIA Ass. Teatralmusicale/N.C.P. Sollicciano sez. femminile, Ass. culturale O.S.A. Teatro/I.P.M. "Meucci" di Firenze, TiConZeroCompagnia/Casa di reclusione di Massa, Ass. Dialogo/Carcere di Porto Azzurro, Operatore Massimo Altomare/Casa circond. di Sollicciano sez. maschile, Operatrice Elisa Taddei/Casa circond. di Sollicciano sez. maschile, Ass. CinemaTeatroLux di Pisa/Casa Circondariale Don Bosco di Pisa, ARCI Solidarietà Livorno/Casa di Reclusione Livorno, Irene Paoletti/Casa di Reclusione di Massa Marittima.²⁰⁰

Ovviamente Carte Blanche/Centro Teatro e Carcere di Volterra, furono menzionati nel programma del Seminario pisano, ma come abbiamo potuto registrare, proprio in merito all'organizzazione di quella manifestazione importante per il futuro del *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere*, si assistette a una rottura che si risolverà con la definitiva uscita dell'Associazione volterrana dalle file del Coordinamento, per essere poi inserita con la Delibera 567/2016, nelle file del più ampio progetto regionale "*Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali*".

Intanto dal punto di vista produttivo, nel 2004 la Compagnia Il Gabbiano del carcere di Arezzo produsse *L'Apocalisse secondo Beckett*, aggiungendo un tassello al

²⁰⁰ *La Toscana teatrale si mette in mostra*, a cura della redazione della rivista on-line: www.ateatro.it, (14/05/2005). Articolo reperibile al link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/05/14/la-toscana-teatrale-si-mette-in-mostra/>, consultato il giorno 8/10/2018.

repertorio di quel teatro carcerario che vedeva, sotto la direzione di Gianfranco Pedullà, gli attori-detenuti confrontarsi con autori e testi sempre più complessi, confermando pur essendo molte volte dei debuttanti, visto il *turn over* della Casa Circondariale, una maturità stilistica e attorale degna di nota.

Il regista anche con questo spettacolo continuava il suo lavoro sulla commedia, in questo caso sulla tragicommedia «quasi ad evidenziare le numerose catastrofi quotidiane nelle quali tutti noi frequentemente inciampiamo»²⁰¹.

Beckett si inserisce in un certo qual modo nella tradizione drammaturgica del teatro in carcere e come abbiamo potuto vedere²⁰², insieme a Brecht rappresentava uno dei due poli sulla quella poggiava la poetica di quell'arte vicina alla vita, che negli anni '60 stava cominciando ad essere recepita anche nell'ambito del teatro italiano.

A conferma di questo possiamo vedere che, anche un regista come Gianfranco Pedullà parla di questi due autori per inquadrare le linee di indirizzo dalla quale ha preso avvio la sua idea di teatro e soprattutto il rapporto tra il suo teatro e il carcere.

[...] Il mio amore per Beckett viene da lontano. Comprai l'edizione italiana delle sue opere nel 1975. Spesso compro libri che so che un giorno utilizzerò per qualche messa in scena: possiedo una sorta di biblioteca della mente. Beckett scorre da trent'anni (insieme a Brecht e senza contraddizione in questo) nel mio lavoro. In carcere ve ne erano tracce nei ricordati *Don Chisciotte* e ne *Al Teatro della Tempesta*. Finalmente lo abbiamo affrontato con frammenti da *Aspettando Godot*, *L'ultimo nastro di Krapp*, *Catastrophe*. Il carcere mi era sembrato subito il luogo giusto per questa nuova impresa. L'idea era quella di partire dal palcoscenico nudo, vuoto, impacchettato con grandi plastiche e corde (alla maniera di Christo, lo scultore greco che impacchetta i monumenti e i luoghi più famosi del mondo e poi, scoprendoli, ce li restituisce ad uno sguardo rigenerato). [...].

Sullo stile tragicomico della messa in scena insiste anche Gianfranco Capitta che in un articolo del 31 ottobre 2004, dopo aver ricordato il sodalizio di Beckett con il suo allievo/ergastolano Rick Cluchey, e la tournée europea con le indimenticabili date italiane della *San Quentin Drama Workshop*, si sofferma appunto sulle note tragicomiche con le quali il regista ha caratterizzato la sua messa in scena beckettiana.

[...] Ma quello che è stato più interessante, nel lavoro di Pedullà, è stata la scelta di leggere se è possibile «in positivo» l'aspetto tragicomico dei personaggi e delle situazioni beckettiane, fuori

²⁰¹ Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. p. 143.

²⁰² Vedi p. 75.

insomma dal canone che ambienta in paesaggi postatomici le sue figurine smarrite e tristi. Una scelta di vitalità, individuata proprio nel conflitto con l'ottica e l'energia che gli stessi detenuti rivelano anche nella loro costrizione istituzionale. Un lavoro, quello su Beckett, che ha sofferto dell'essere il carcere di Arezzo un luogo «di passaggio» e smistamento per altre sedi detentive, e che ha dovuto rinnovare più volte durante l'anno l'intero suo cast. [...].²⁰³

Nel 2004 si ebbe un incremento delle attività all'interno dell'Istituto Penale Minorile Meucci di Firenze, nel quale l'O.S.A. Teatro realizzò il Convegno *IN-VISIBILITA' 04*²⁰⁴.

Il 7 e 8 maggio l'Istituto Penitenziario Meucci [di Firenze] in via degli Orti Oricellari, 18 ospiterà la prima edizione dell'incontro "In-Visibilità '04" che vuole promuovere, in Italia, una rete di teatro negli Istituti Penali per minori. Il 13 maggio sarà organizzata una festa per i ragazzi ospiti dell'Istituto durante la quale suonerà il gruppo "I Fiati Sprecati". L'incontro di domani e dopodomani, promosso dal Quartiere 1, offrirà l'occasione per riflettere e per mostrare l'attività svolta dall'O.S.A., l'associazione culturale senza scopi di lucro, che si propone di intervenire nella ricerca artistica teatrale, ispirandosi ad un ideale d'arte, intesa come artigianato. Durante l'incontro sarà allestita anche una mostra di foto e disegni, realizzati nel laboratorio svolto dall'O.S.A.-Teatro per la messa in scena dello spettacolo "Piccoli Principi" (cinque date dall'8 al 12 maggio) interpretato dai giovani detenuti dell'I.P.M. Meucci. All'incontro in programma venerdì e sabato, parteciperanno i registi rappresentanti delle maggiori esperienze di teatro nelle carceri minorili in Italia ed alcuni docenti universitari. Il programma prevede un momento di riflessione sul percorso svolto e sui risultati ottenuti nelle maggiori esperienze di teatro negli Istituti Penali per minori d'Italia e sulla possibilità di creare una rete di realtà comunicanti tra loro. Un secondo momento sarà dedicato alla visione diretta del lavoro svolto dalle compagnie teatrali, attraverso documenti video e cortometraggi. Seguirà un dibattito sull'utilizzo del video come mezzo di diffusione e sperimentazione, per quelle compagnie che operano in luoghi non convenzionali e con utenti svantaggiati. [...].²⁰⁵

²⁰³ Gianfranco Capitta, "L'Apocalisse secondo Beckett". *Aspettando Godot in prigione sotto un diluvio torrenziale*, «Il Manifesto» del 31 ottobre 2004, in Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, cit. p. 161.

²⁰⁴ Il Programma del Convegno *IN-VISIBILITA' 04* era così strutturato: Venerdì 7 maggio dalle 15,30 alle 19,30: Saluto della presidentessa del Quartiere 1 Anna Laura Abbamondi, introduzione di Claudio Suzzi (O.S.A. Teatro), interventi previsti di: Alberto Doni (Regione Toscana), Fiorenzo Cerruto (direttore I.P.M. "Meucci"), Gianfranco Pedullà (Teatro Popolare d'Arte), Claudio Collovà (I.P.M. "Malaspina" di Palermo), Francesco Tei (giornalista), Discussione. Sabato 8 maggio dalle 9,30 alle 12,30. Presentazione del laboratorio "Dalle Isole alle Asole" dell'O.S.A. Teatro, interventi previsti di: Maria Gabriella Marino (dell'associazione Arteteca Napoli; I.P.M. Nisida), Giuseppe Scutellà (dell'associazione Puntozero Milano; I.P.M. Beccaria), Paolo Billi (compagnia del Pratello esperienza I.P.M. Bologna), Ivana Conte (E.T.I.), Donatella Massimilla (Centro Europeo Teatro e Carcere). Discussione.

²⁰⁵ Comunicato stampa a cura dell'Associazione O.S.A. Teatro, documento reperibile al link: http://press.comune.fi.it/hcm/hcm5353-7_7_13756-Quartiere+1%3A+%22In-

Il 2005 vide la Compagnia della Fortezza e Armando Punzo realizzare un altro sogno per la quale si erano battuti da tempo e che rese il loro lavoro riconosciuto a tutti gli effetti come attività lavorativa.

Parliamo dell'approvazione dell'Art.21 per le attività di teatro, sia all'interno che all'esterno del carcere, che permise agli attori detenuti di non dover più utilizzare i loro permessi premio per seguire le recite ma di essere ingaggiati come tutti gli altri attori, ricevendo una paga e un inquadramento assistenziale secondo le normative dell'E.N.P.A.L.S. (ente nazionale di previdenza e assistenza per i lavoratori dello spettacolo).

Già negli anni precedenti l'Associazione Carte Blanche aveva richiesto il certificato di agibilità per poter effettuare le rappresentazioni dei propri spettacoli ma senza poter scritturare tutti gli attori-detenuti.

Dal 2005 questo divenne possibile e tale cambiamento epocale nel contesto di un vero e proprio riconoscimento del teatro come attività lavorativa da svolgere in carcere, venne riportato come notizia anche dal quotidiano «La Repubblica» che nella rubrica «Spettacoli e televisione» del 16 luglio 2005, in un articolo affidato alla penna del critico Rodolfo Di Giammarco, riportò una intervista ad Armando Punzo che parlava dello storico risultato.

[...] Una comunità di circa 50 teatranti (a tanti ammonta il gruppo formato da reclusi ed ex detenuti) festeggia al Festival "VolterraTeatro '05" il primo anno di dignità artistica tradotta in libertà di movimento e di espressione scenica regolata dall'articolo 21 dell'ordinamento penitenziario, un articolo che autorizza il lavoro all'esterno del carcere. Vale a dire che dopo il festival dello scorso anno sono state ben dieci le "piazze" toccate dalla compagnia, e l'unica clausola per le rappresentazioni avvenute in quest'ultimo arco di anno a Caserta, Ferrara, Casalmaggiore, Milano, Reggio Emilia, Genova, Mantova, Ravenna, Napoli, e Torino esigeva che gli attori (quelli ancora sottoposti a regime detentivo) trascorressero la notte in cella nelle carceri di riferimento delle città dove si faceva spettacolo. [...].²⁰⁶

[Visibilit%E0+%9104%22.+Un+incontro+ed+u.html?cm_id_details=20010&id_padre=5080](#), consultato il giorno 10/10/2018.

²⁰⁶ Rodolfo Di Giammarco, *Volterra, il teatro rende liberi per i detenuti un anno da attori*, in «La Repubblica» del 16 luglio 2005.

Così il critico de «La Repubblica» introduceva l'articolo, evidenziando la ricca tournée della Compagnia delle Fortezza, che anche grazie al successo dello spettacolo *I Pescecani*, Premio Ubu 2004, era riuscita ad ottenere il regime di Articolo 21.

Si rileva quindi dalle parole di Punzo, intervistato da Di Giammarco, l'eccezionalità del momento, che avrebbe creato un precedente utile all'evoluzione di tutto il settore del teatro in carcere italiano.

Alla domanda «[...] possiamo fare un primo bilancio di questa emancipazione giuridica e artistica della Compagnia della Fortezza?», Punzo risponde: «Beh, quello che è avvenuto è importantissimo. Dopo 18 anni di attività si è affermato il diritto dei detenuti-attori a non dover accedere alle (già di per sé complesse) tournée solo a patto di adoperare, come in pratica accadeva, una parte di permessi premio che autorizzano il ritorno in famiglia».²⁰⁷

Il cambiamento quindi consisteva in un vero e proprio atto di emancipazione per i detenuti-attori che da quel momento divenivano a tutti gli effetti attori-detenuti in quanto giuridicamente e artisticamente il loro essere attori era riconosciuto come lavoro.

Di Giammarco nell'articolo continua chiedendo a Punzo di illustrare nel dettaglio i termini di tale storico cambiamento, che aveva permesso ai detenuti di partecipare alle recite esterne senza dover più sacrificare i propri permessi premio.

«Prima [i detenuti], “cedevano” alle necessità esterne del teatro una ventina dei loro 45 giorni di libertà-premio. Era però ingiusto che una riabilitazione piena di senso per loro e per gli spettatori si mangiasse una metà del tempo destinato alle facoltà private di incontro e di spostamento. Adesso non c'è più questo meccanismo, non s'associa più la tournée ad un utilizzo del proprio tempo di libertà. È invalsa un'ottica professionale. S'è accettata l'idea che il lavoro è un lavoro, che hanno un'identità di attori».²⁰⁸

Il giornalista de «La Repubblica» chiede quindi a chi è imputabile questa scelta da un lato dovuta, in base ai dettami della Legge Gozzini, ma dall'altro fortemente di rottura con la condizione passata del teatro in carcere.

Punzo si rivolge quindi «Alla direttrice del carcere di Volterra, al magistrato competente e al Ministero della Giustizia. Si è preso atto di una realtà senza più un

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibidem.*

contrapporsi di ruoli, si sono valutati i corsi di formazione, sono state apprezzate varie forme di integrazione razziale e religiosa».²⁰⁹

È sintomatico questo ultimo passaggio di Punzo in quanto, affermando che l'applicazione dell'Articolo 21 fu possibile solo con l'attenuarsi di contrapposizioni, che in precedenza vedevano i vari «ruoli» remare in direzioni diverse, il regista afferma che con il riconoscimento di tale misura dell'Ordinamento Penitenziario si era in presenza di un primo, concreto momento di pacificazione tra il teatro e il carcere, che da quel momento avrebbero potuto collaborare organicamente per il raggiungimento di risultati ancora più solidi e maturi.

Sul fronte del Festival VolterraTeatro, dal 25 al 28 luglio 2005, Punzo debuttò con un nuovo lavoro *Appunti per un Film*.

Questa volta, oltre ad interrogarsi sul valore del teatro e sul suo ruolo in una prigione, il regista prendeva come tema privilegiato la figura creatrice dell'autore e il suo rapporto con il pubblico.

[...] Il tema è una domanda su come e perché rappresentare la realtà fatta dall'autore che, pur essendo lì a guidare il “si gira”, delega la risposta a qualche illustre invitato. E se le risposte sono spesso evasive fanno anche capolino molte idee fisse, spesso al limite della maniacalità, svolte con ironia e passione dai numerosi detenuti sparsi sulle tribune di questa *agorà* più pirandelliana che ateniese dove, non a caso, ci si misura direttamente col vuoto. Ma non manca in questo sfogo derisorio il risvolto drammatico di una crisi che dalla società va a rimbalzare sull'autore vero e proprio occupato alle riprese, che non entra in campo solo attraverso le domande degli altri: c'è anche una scena in cui la vera madre di Armando, stirando, dà l'addio al figlio in partenza verso un'avventura ancora ignota che lo spingerà a cercare in carcere la propria libertà. E i suoi molti attori ci danno una lezione di teatro non solo per la loro forza dialettica ma anche per il modo in cui, con semplicità, davanti ai funzionari del ministero, prendono di fatto possesso della prigione. Le infinite riprese senza pellicola ritrarranno anche le loro danze col pubblico che coronano gli applausi, mentre a furia d'ironia qualcuno si commuove.²¹⁰

Mentre la Compagnia della Fortezza continuava il suo percorso produttivo approfondendo su più direttrici il discorso meta teatrale, ad Arezzo invece, Pedullà, dopo aver messo in scena classici del teatro moderno e contemporaneo tratti da opere di Büchner, Jarry e Beckett, nel 2005 tornò alla commedia napoletana con *Miseria e Nobiltà*, di Eduardo Scarpetta.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Franco Quadri, *Ciak si gira, cercando la libertà in carcere*, in «La Repubblica» del 1 agosto 2005.

Nella Casa Circondariale di Arezzo le attività teatrali sotto la direzione di Pedullà risultavano essere sempre più articolate visto che, dal 2004 al 2005, furono organizzati, oltre a quello di recitazione, anche laboratori di drammaturgia, musica, scenografia e costumistica.

Dal punto di vista stilistico, Pedullà continuava la sua ricerca di «nuove forme di teatro popolare»²¹¹, attraverso una rivisitazione dei «meccanismi del comico e del grottesco»²¹².

Anche dal punto di vista drammaturgico, l'intento del regista operante nel carcere di Arezzo, non era quello di riportare il testo di Scarpetta nei suoi termini filologici ma quello di contaminarlo con stilemi contemporanei come la tecnica dello straniamento brechtiano, l'uso del grottesco pirandelliano e la poetica del teatro dell'assurdo di matrice beckettiana, in quanto, come scrive lo stesso Pedullà: «La riduzione del testo - operata da [Bartolo] Incoronato - punta all'asciuttezza di un atto unico, estremamente ritmato, così che il gioco comico viene messo a nudo in una lettura registica completamente estraniata e, a volte, astratta».²¹³

Un rimando chiaro dello spettacolo lo fornisce il critico Gianfranco Capitta sulle pagine de «Il Manifesto» del 20 novembre 2005, in cui scrive:

[...] Come spesso succede in queste esperienze l'aspetto più visibile e clamoroso è come il teatro riesca a far lavorare e unire e «fraternizzare» persone di origini, nazionalità e abitudini diverse legate solo dalla comune condizione forzata. Ma se un forte nucleo di provenienza campana può fare la parte del leone nella commedia degli equivoci e delle facezie attorno al cibo e alle classi, vi si amalgamano con naturalezza africani, romeni e anche toscani. Il testo, immortalato dal film di Mattoli con Totò, funziona ancora in maniera perfetta, né Pedullà, che questa volta associa nella regia Donatella Volpi, rinuncia al suo abituale rigore di studioso. I detenuti impersonano anche i ruoli femminili avvolti in palandrane e gonnelloni, ma senza alcun trucco estetico o linguistico che ne accentui la «femminilità». Un meccanismo che anziché «raffreddare» la rappresentazione le dà come nel teatro orientale, un inusuale spessore. Ognuno presta le proprie doti: c'è chi suona dal vivo, e chi scopre una invidiabile voce da cantante. Così come di necessità fa virtù l'attore che sostituisce uno improvvisamente impedito a partecipare: offre una mimica scultorea a un doppiaggio in diretta da parte del regista (che scopre per una volta il piacere del teatro popolare). Allo stesso modo in cui l'attore «primo amoroso» deve interrompere la rappresentazione poco prima del termine perché con l'avvocato deve preparare l'udienza del

²¹¹ *Note sul testo Miseria e Nobiltà*, a cura di Gianfranco Pedullà, foglio di sala, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

giorno dopo. L'umanità amara e dilagante della commedia di Scarpetta scopre ancora altri territori di cui arricchirsi. A una replica di mattina, anche gli studenti delle superiori sembravano davvero scoprire un nuovo mondo.²¹⁴

Nel novembre del 2005, il Teatro popolare d'arte attiva un secondo laboratorio teatrale, questa volta nella Casa Circondariale di Pistoia all'interno del quale, in collaborazione con la Direzione dell'Istituto la Provincia e il Comune di Pistoia e la Regione Toscana, cominciò a strutturare il progetto *Concatenazioni*, che verrà realizzato il 19 e 20 giugno 2006, in concomitanza con l'inaugurazione della sala teatrale del carcere.

Allo stesso tempo, la Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro era in procinto di chiudere il progetto dal titolo *I Semi della Libertà*, sul delicato tema del cibo e dei disturbi dell'alimentazione e stava cominciando il nuovo progetto dal titolo *Closed* liberamente ispirato a *La casa di Bernarda Alba* di Garcia Lorca.

Nel 2005 si apre un altro laboratorio in una delle carceri più importanti della Toscana, la Casa Circondariale Firenze Sollicciano a cura della regista Elisa Taddei, che con l'Associazione Teatro degli Stregatti - che nel 2009 diverrà Compagnia Krill Teatro - l'8 giugno debutta con il suo primo spettacolo *Come Pinocchio*.

Elisa Taddei prima di cominciare la sua attività in Toscana aveva cominciato a fare teatro nella Casa Circondariale La Dozza di Bologna, all'interno della quale ebbe la possibilità di cominciare la sua attività registica.

Prendendo spunto da un'intervista fatta alla Taddei nel 2011, si riscontrano nei suoi esordi come regista di teatro in carcere alcuni elementi topici che abbiamo individuato anche in altri registi come ad esempio l'uso del «baratto teatrale» e il riferimento a Compagnie storiche degli anni Settanta del Novecento come l'Odin Teatret o ad esempio l'utilizzo della scrittura collettiva con la quale la regista è riuscita a coinvolgere il suo primo gruppo di detenuti.

Ho iniziato ad occuparmi di teatro in carcere nel 1994 quando ancora studiavo al DAMS di Bologna. Da un'amica venni a sapere che al carcere della Dozza un regista, Gianfranco Rimondi, cercava una persona che lo aiutasse durante le prove, un'assistente che portasse avanti il lavoro quando lui era costretto ad assentarsi. Non era un tirocinio. L'anno prima avevo visto il Marat Sade di Armando Punzo, mi aveva molto colpito la presenza scenica degli attori della Compagnia della Fortezza e dopo quello spettacolo avevo cominciato a pensare al teatro in carcere come

²¹⁴ Gianfranco Capitta, *Arezzo, Scarpetta in «carcere»*, in «Il Manifesto» del 20 novembre 2005.

possibilità di fare un teatro realmente diverso da quello che fino ad allora avevo visto. In quel periodo non avevo le idee chiare su ciò che avrei fatto una volta terminati gli studi. Prima di questa collaborazione con Rimondi, ero stata volontaria nel carcere della Dozza con un gruppo di studenti per andare a parlare con i detenuti, ma sapevo che quell'esperienza non sarebbe continuata. Quando è capitata questa occasione, non avevo ancora nessuna esperienza di regia teatrale. Il gruppo di detenuti con cui avrei lavorato era composto da dieci persone del reparto maschile, sezione giudiziaria. Rimondi lavorava con loro, già da alcuni mesi, su un testo di Achille Campanile, una serie di sketch comici. Io sarei dovuta andare nei giorni in cui Rimondi non c'era e farli provare seguendo le indicazioni che già erano state date da lui. Dopo circa un paio di mesi mi chiamò Rimondi e mi disse che per motivi di salute non avrebbe potuto continuare a seguire le prove e mi lasciò carta bianca su come continuare l'attività. Decisi di proporre al gruppo un testo nuovo: scritto da me con l'apporto di tutti gli attori. Lo spettacolo che nacque da quel lavoro si chiamò *I Naviganti*. Poiché era molto breve, decisi di invitare alla serata, aperta a un pubblico di esterni, un gruppo di amici attori, gli Zembrude, conosciuti all'interno del Dams, facevano teatro di ricerca; si sarebbe trattato di un vero "baratto teatrale", seguendo l'esperienza dell'Odin Teatret, gruppo che aveva un largo seguito in quegli anni al Dams. Gianfranco Rimondi mi telefonò alcuni giorni dopo per farmi i complimenti e mi disse che lasciava il progetto ufficialmente a me: l'anno successivo l'avrei presentato al Comune di Bologna, Servizi Sociali. Da allora prima che potesse ufficialmente iniziare l'attività trascorse un anno. Ho continuato a fare teatro alla Dozza fino al 2001. Poi è nata mia figlia e sono tornata a Firenze dove, nel 2004, ho iniziato a lavorare a Sollicciano.²¹⁵

Dal 31 marzo al 6 aprile 2006 si tenne tra Volterra e Roma le attività finali del Progetto Europeo *Teatro e Carcere in Europa*, che prevedeva workshop tematici e la messa in scena dello spettacolo *I Pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht*.

Nello stesso periodo il quadro istituzionale per l'Associazione Carte Blanche ebbe dei cambiamenti, soprattutto a livello finanziario, con una diminuzione dei fondi della USL 5 Pisa del 40% per le attività svolte in carcere.

Il 3 aprile 2006 si assistette ad un altro evento importante nel quadro delle attività di teatro in carcere, sia toscano che nazionale, e cioè la firma di un innovativo Protocollo d'Intesa tra il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e il Ministero della Giustizia.

²¹⁵ Yumi Suzuki, *Teatro e Carcere: La Compagnia di Sollicciano*, Tesi di Laurea, Relatrice Prof.ssa Francesca Simoncini, Correlatrice Prof.ssa Teresa Megale, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia Corso di Laurea in Progettazione e Gestione di Eventi e Imprese dell'Arte e dello Spettacolo, A.A. 2011-2012, p. 95.

L'Agenzia A.N.S.A. diede molto risalto alla notizia, divulgando diversi comunicati stampa che riportavano titoli rappresentativi²¹⁶ di un accordo storico tra i due Ministeri, siglato appunto per valorizzare le attività teatrali all'interno delle carceri a partire dall'attività della Compagnia della Fortezza che, il 3 aprile, avrebbe rappresentato *I Pescecani* nell'ambito della Settimana dei Beni Culturali alla presenza di molte importanti cariche dello Stato.

Ma più di ogni altro fu emblematico un articolo apparso il giorno seguente, il 4 aprile 2006, sulle pagine de «L'Unità»²¹⁷, il cui titolo decretava un riconoscimento specificatamente artistico del teatro in carcere, quello cioè di essere parte integrante e forse contesto privilegiato della ricerca teatrale contemporanea.

L'articolo non notificava solo l'avvenuta stipula del protocollo d'intesa interministeriale, ma evidenziava - forse per la prima volta sulle pagine di un quotidiano - la situazione di espansione che negli ultimi anni, aveva visto il teatro entrare a tutti gli effetti come attività artistica all'interno delle carceri italiane.

[...] Sappiate soprattutto che [i detenuti della Compagnia delle Fortezza] sono l'esempio più riuscito ed eclatante di un teatro autentico, praticato in almeno un centinaio di penitenziari, che da ieri ha in un certo qual modo scavalcato le mura grazie a un accordo firmato a Roma dai capi dipartimento Gianni Tinebra del ministero della Giustizia e Paolo Carini dei Beni culturali. L'intesa non ha precedenti e può schiudere orizzonti notevoli. Perché punta sì al teatro come strumento di recupero sociale, ma per farlo vuole creare attori e compagnie professionisti in grado di guadagnarsi stima, ruolo sociale e pagnotta con la propria arte, una volta scontata la pena. E - è un'ipotesi - potrebbe fare della Fortezza un teatro stabile. L'intesa per sommi capi sta così: 1) i due ministeri si impegnano, insieme, nella formazione e nel perfezionamento artistico (teatrale come musicale, di cinema e fotografia) dei carcerati; 2) entro 90 giorni nasce una consulta che dà la linea, valuta e coordina i programmi annuali, esamina i progetti e se li approva cerca i soldi (pubblici e privati) perché vadano sui palcoscenici; 3) è stato bandito un concorso per testi teatrali scritti da detenuti, li valuterà una commissione composta da Lidia Ravera e Dacia Maraini, il primo premio sarà la messa in scena distribuita dell'Ente teatrale italiano («prima» probabile all'Eliseo di Roma a gennaio), altri dieci testi saranno interpretati in recital, si delinea una sorta di circuito teatrale stabile; 4) il DAMS di Bologna avvierà un corso di laurea per

²¹⁶ Alcuni titoli dei comunicati stampa diffusi dall'A.N.S.A. erano: «Carceri: recupero detenuti con teatro, firmata intesa ministeri giustizia e cultura,osterremo e promuoveremo progetti»; «Carceri: Il teatro per aiutare detenuti al reinserimento»; «Beni Culturali: Siglato Protocollo d'Intesa con Ministero della Giustizia. Sostegno attività trattamentali in materia spettacolo»; «Beni Culturali: Siglato protocollo d'intesa con ministero della giustizia»; «Beni Culturali: Castelli, Intesa su spettacoli detenuti è traguardo importante. Si può attuare recupero reclusi come recita costituzione». Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2006».

²¹⁷ Stefano Miliani, *Il nuovo teatro nasce dietro le sbarre*, in «L'Unità» del 4 aprile 2006.

detenuti (in carcere). Come annota il capo ufficio stampa della Giustizia, Aldo Papa, «non è un libro dei sogni», il treno è partito, il dicastero della cultura riconosce il carcere come luogo di vero teatro. In robusta compagnia tra gli altri si sono accodati le Regioni Lazio e Toscana, l'Ente teatrale italiano, la compagnia di Piera degli Espositi che sta montando un progetto, Cinecittà Holding, la Rai che ieri ha ripreso *I Pescecani* per trasmetterli a maggio e sempre a maggio, il 15, Umberto Orsini e Giovanna Marini daranno un'anteprima a Rebibbia della loro *Ballata del carcere* di Oscar Wild. L'esperienza volterrana ha seminato, sì, il regista-creatore, Punzo: «Il teatro è entrato in quel carcere nell'88 e lo ha trasformato con il contributo degli agenti, ora ha anche una scuola per geometri. Dimostra che le cose possono cambiare al mondo e non credetelo uno svago, alla disciplina carceraria si somma quella teatrale, non è facile. Significa che se c'è speranza per i reclusi ce n'è per tutti. E che la società beneficia di investimenti simili». Non pensate a qualcosa di artisticamente velleitario. Sentite Antonio Calbi, direttore artistico dell'Eliseo: «Spero che la Compagnia della Fortezza raggiunga il più grande pubblico nel giro dei teatri tradizionali. Perché le loro sono creazioni vive mentre il mercato spesso sostiene prodotti morti, viziati dall'ego e dal narcisismo dei suoi protagonisti».²¹⁸

L'articolo di Stefano Miliani dunque, illustra nel dettaglio i termini di questo importante passaggio nella storia del teatro carcere italiano, che come possiamo notare anche dalla citazione di nomi di personalità del calibro di Dacia Maraini, Piera degli Espositi e Umberto Orsini, stava interessando rappresentanti del mercato teatrale ufficiale, affermati a livello nazionale presso il grande pubblico e forse convinti ora che il carcere, in quanto luogo estremo, avrebbe permesso loro di rinnovare la propria idea di teatro e allo stesso tempo la loro immagine, nei confronti di un pubblico stanco di un teatro stantio e associato ad un'idea d'arte inutile e passata.

Fatto sta che nel quadro di una differenziazione tra un teatro «vivo», in quanto sinonimo di novità, freschezza, verità, e un teatro «morto», in quanto passato, freddo e inutile, il teatro in carcere si poneva ora agli occhi del pubblico e della critica, come un baluardo della ricerca contemporanea, da monitorare e tenere d'occhio in quanto - come già era successo per la Compagnia della Fortezza - da quel particolare crogiuolo d'esperienze sarebbero potute nascere alcune delle forme teatrali più innovative degli ultimi tempi, capaci di rispecchiare con autenticità e crudezza lo spirito dei nostri tempi.

Dal 24 al 27 luglio 2006 la Compagnia della Fortezza debuttò con la nuova produzione *Budini, capretti, capponi e grassi signori, ovvero La scuola dei Buffoni* liberamente ispirato all'opera *Gargantua e Pantaguel* di Rebelais.

²¹⁸ *Ibidem.*

Come già usuale per Punzo, quell'anno venne presentato un primo studio del testo nel quale, come accenna Franco Quadri in un articolo su «La Repubblica» del 31 luglio 2006, «[...] quest'anno lo show del ventesimo festival s'è aperto con l'annuncio che, a causa delle difficoltà economiche, c'erano i costumi per i detenuti-attori ma per le scene si sarebbe dovuto aspettare l'anno prossimo. In effetti davanti al pubblico non c'era un palco ma solo un rialzo ligneo su cui stava inginocchiato un angelo-detenuto dalle ali bianche, mentre tutt'intorno si muovevano frati burloni o buffoni mascherati dalle corna ricurve con falli colorati o argentei, il più grande se lo piluccava una sacrilega madonna. [...]».²¹⁹

L'articolo di Quadri confermava quella teoria che voleva gli spettacoli della Compagnia della Fortezza debuttare in concomitanza con dei momenti particolari della vita carceraria, e anche in questo caso fu così, in quanto proprio il 31 luglio 2006 venne emanata la legge n. 241 con la quale si concedeva l'indulto a quei detenuti con reati non superiori a tre anni.

Anche se per i detenuti di Volterra l'indulto non avrebbe portato grandi vantaggi, viste le lunghe pene definitive alla quali erano stati condannati, lo spettacolo si connotò per la sua forza visiva e liberatoria, con la quale la Compagnia della Fortezza riuscì a ribadire la propria capacità di usare la scena per affrancarsi dal tempo infinito del carcere.

Differente era la situazione all'interno delle Case Circondariali, nelle quali molti detenuti avrebbero potuto usufruire di quella agevolazione straordinaria, promossa e auspicata da Papa Giovanni Paolo II già nel 2002.

Nella Casa Circondariale di Arezzo, il Teatro popolare d'arte continuava il suo lavoro di produzione, soffermandosi nel 2006 sul mito del ragazzo selvaggio Kaspar Hauser.

Come “Gli enigmi di Kaspar Hauser”, sorprendente per la semplicità e la forza, la nitidezza poetica dell'allestimento. Nata da un fatto di cronaca avvenuto in Germania, tradotta in film memorabile da Herzog e in pièce da Handke, è la storia fiabesca di un ragazzo abbandonato in stato confusionale in un villaggio e rieducato dalla comunità che, quando sta per diventare una persona normale, uno sconosciuto lo uccide. Nel carcere di Arezzo la vicenda di Kaspar, interpretata da un giovane albanese appena internato, diventa l'arrivo di una recluta completamente “naive” tra le panche dove bivaccano i militari di una sperduta guarnigione

²¹⁹ Franco Quadri, *I buffoni di Rebelais se la prendono con il pubblico*, in «La Repubblica» del 31 luglio 2006.

comandata da Marco Natalucci, unico attore del cast. Noia, isteria strisciante, bracci di ferro e scherzi di caserma. Kaspar naturalmente è la vittima predestinata. Ma la sua innocenza, il suo candore creaturale, sono contagiosi, e progressivamente avviene uno scambio di doni con gli educatori aguzzini, troncato dalla misteriosa uccisione notturna. Le note dell'Adagio di Albinoni che avevano preceduto la sua comparsa accompagnano il suo funeralino; un momento struggente, di autentica religiosità che ricorda la morte in carcere del ladruncolo Ettore nel pasoliniano "Mamma Roma".²²⁰

Per quel che riguarda il laboratorio all'interno della Casa Circondariale di Pistoia invece, il lavoro del Teatro popolare d'arte non aveva avuto un inizio facile.

In una mail di Gianfranco Pedullà a Liliana Lupaioli, Direttrice dell'Area pedagogica della Casa Circondariale di Pistoia, risalente al 30 novembre 2005 il regista illustrava così la situazione:

[...] Per quanto riguarda il carcere di Pistoia il lavoro sta avendo alti e bassi, soprattutto a causa del bisogno di avvertire i frequentatori del corso in maniera costante da parte della polizia penitenziaria. Forse c'è stato qualche problema di spirito di collaborazione [...]. Mi pare che ieri le cose sono andate molto bene e si comincia a intravedere un primo nucleo di gruppo (che è la cosa più difficile da realizzare). Restiamo testardi e fiduciosi. [...].²²¹

Ed ancora nel mese di gennaio:

[...] I noti eventi successivi in giugno (come un momento di forte tensione all'interno del carcere) e il successivo provvedimento di indulto non hanno consentito al gruppo di andare in scena e incontrare il pubblico - come da previsione.²²²

Questa situazione non permise alla Compagnia di portare a termine lo spettacolo dal titolo *La Terra vista dalla Luna* di Pier Paolo Pasolini, che avrebbe dovuto debuttare il 19 giugno 2006 all'interno della Casa Circondariale di Pistoia nel quadro dell'evento *Concatenazioni*.

²²⁰ Claudio Ruggiero, *Gli enigmi di Kaspar Hauser*, Pervapolis.it del 13 maggio 2008, articolo reperibile al link: <http://www.pervapolis.it/a-39109/eventi-cultura/gli-enigmi-di-kaspar-hauser/>, consultato il giorno 11/10/2018.

²²¹ E-mail inviata da Gianfranco Pedullà a Liliana Lupaioli, (30/11/2005), Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

²²² Relazione consuntiva per il biennio 2004-2006 all'interno della Casa Circondariale di Pistoia, (31/01/2007), Archivio della Compagnia Teatro Popolare d'Arte.

Intanto si avvicendavano le produzioni degli altri soggetti della rete di teatro carcere toscano. L'Associazione Sobborghi realizzò, all'interno della Casa di Reclusione di San Gimignano, lo spettacolo dal titolo *La novella dell'Illusione, oppure del tradimento del tempo*.

L'Associazione Teatro degli Stregatti di Elisa Taddei, presentò nella Casa Circondariale di Firenze Sollicciano il suo secondo spettacolo, dal titolo *Siamo tutti gatti selvaggi*, ispirato all'*Otello* di Shakespeare.

Anche in questo lavoro la Taddei utilizzò la scrittura collettiva, che le permise di utilizzare a livello scenico il bacino multiculturale degli attori-detenuti facenti parte, in quegli anni, del suo gruppo laboratoriale.

Il secondo spettacolo della Compagnia di Sollicciano è liberamente tratto da *Otello* di Shakespeare ed ambientato nel Sud Italia negli anni Settanta. Uno degli aspetti più interessanti di questo allestimento consiste nella riscrittura del copione eseguita dagli stessi attori sotto la guida della regista. Con questa operazione la Taddei ha voluto sfruttare la multiculturalità che caratterizza la composizione della Compagnia e sperimentare la musicalità di alcuni dialetti del sud Italia sul copione di Shakespeare. Ogni attore ha tradotto nel proprio dialetto le battute del personaggio che avrebbe interpretato. Così *Otello* parla con un marcato accento romano, mentre *Iago*, interpretato da due attori, e il *Doge* sono di origine calabrese. Anche se il riferimento alla criminalità organizzata non è propriamente dichiarato, la figura del *Doge* ricorda a tratti quella di un boss mafioso. [...]. A questo allestimento hanno partecipato anche alcune detenute della sezione femminile disegnando e realizzando tutti i costumi di scena durante un laboratorio di sartoria teatrale condotto dalla costumista della Compagnia di Sollicciano, Roseli Pereira.²²³

Progredendo con l'illustrazione degli eventi essenziali che, dal 1989 al 2006, hanno caratterizzato la storia del teatro in carcere toscano, è possibile avventurarsi in una prima analisi comparativa tra quelli che sono i diversi soggetti operanti nelle carceri del territorio.

Dal confronto si evincono differenze e consonanze metodologiche, soprattutto per quel che riguarda la gestione dei laboratori da parte degli operatori, che si distinguono in base alle tecniche usate per attivare il processo di coinvolgimento motivazionale del gruppo di detenuti da inserire poi nello spettacolo.

È fin troppo chiaro che per questioni cronologiche e per una genesi stilistica, unica nel suo genere, la parabola della Compagnia della Fortezza e la poetica registica

²²³ Yumi Suzuki, *Teatro e Carcere: La Compagnia di Sollicciano*, cit. p. 32.

di Armando Punzo fossero recepiti dagli altri operatori teatrali toscani, come una presenza ingombrante, con cui volente o nolente doversi confrontare.

Sul piano nazionale, e ancor di più sul territorio toscano, l'esperienza volterrana si poneva come un esempio virtuoso, riconosciuto oramai a livello globale, ma allo stesso tempo come un modello difficilmente raggiungibile per altre Compagnie, tanto in termini artistici che in termini di solidità organizzativa e finanziaria.

Come abbiamo compreso nelle pagine precedenti, Armando Punzo, partendo dal carcere di Volterra, si era imposto nel contesto teatrale italiano con un preciso disegno teorico e pratico, che aveva fatto radicare nell'opinione pubblica un'immagine del teatro prodotto in carcere non più solo come un'attività rieducativa e socializzante - nel rispetto dei dettami Costituzionali e delle riforme dell'Ordinamento Penitenziario - ma come una vera e propria attività artistica, degna di essere accettata e programmata nei circuiti dei teatri ufficiali.

Da quel momento quindi fu possibile associare il teatro in carcere a qualsiasi altra attività teatrale professionistica, e ciò fu possibile anche in quanto, a quell'altezza cronologica, il fenomeno era uscito dalla sua zona d'ombra e non era più considerato di nicchia, visto che «sulle 207 carceri monitorate ha risposto dicendo di praticare attività teatrali il 54,6% degli istituti (cioè 113, nel 2003 erano 107) in modi molto diversi»²²⁴.

Quindi questo particolarissimo fenomeno teatrale che, dal 1989, stato possibile vedere solo a Volterra, nel mese di luglio, nel quadro del Festival VolterraTeatro o in altre pochissime carceri d'Italia, prodotto con attori delinquenti e confinati per la maggior parte della loro vita in un contesto di costrizione coatta, si stava affermando come uno dei territori privilegiati della ricerca teatrale, dalla quale sarebbero potuti emergere alcuni dei nuovi linguaggi della scena contemporanea.

Nel capitolo precedente abbiamo potuto osservare come il teatro in carcere derivasse da quel fenomeno di espansione del fatto teatrale, che ha visto taluni artisti cercare al di fuori dei contesti teatrali ufficiali nuovi luoghi e nuovi metodi per rappresentare e criticare, soprattutto in chiave politica, la realtà contemporanea.

Molte Compagnie provenivano dal frammentario contesto del Teatro di Base, che attraverso un intenso lavoro di ricerca scenica, cercarono di individuare l'origine

²²⁴ Stefano Miliani, *Il nuovo teatro nasce dietro le sbarre*, cit.

di quel bisogno arcaico dell'uomo che, prima attraverso il rito e poi con forme di linguaggio sempre più articolate, ha sempre avuto la necessità di rappresentare sé stesso e il mondo che lo circondava.

Questo tipo di teatro, ancor prima di tramutarsi in spettacolo, può fondare la sua organizzazione su due tipi di approcci che, in differenti modi, possono coinvolgere i detenuti nel processo creativo.

Il primo approccio che abbiamo riscontrato prendendo in considerazione il lavoro delle compagnie di teatro carcere, si ha partendo dalla scrittura scenica, dalla costruzione quindi di partiture fonico-gestuali, condivise dal regista con gli attori-detenuti, spesso frutto di lunghe sessioni di lettura e improvvisazione, all'interno delle quali i vari elementi scenici vengono organizzati e disposti a favore dell'idea di riferimento, che successivamente verrà tradotta in un copione.

Il secondo approccio si ha partendo da forme drammaturgiche che prevedono un coinvolgimento dei detenuti in ambito letterario, in quanto sono chiamati a scrivere il testo che verrà poi utilizzato per lo spettacolo.

Questi testi possono essere basati su strutture aperte, come canovacci o scalette tematiche, sulle quali improvvisare in maniera libera e svincolata da un vero e proprio sistema di battute dialogiche o monologanti, o su riscritture di testi classici, o sull'ideazione dei testi originali, redatti partendo dalle esperienze autobiografiche intime e personali degli attori-detenuti coinvolti nel laboratorio.

Nel 2007 vi fu una ulteriore rottura nelle fila del progetto regionale *Teatro in Carcere*, in quanto sorsero delle incomprensioni tra Armando Punzo e l'allora Dirigente del settore Spettacolo della Regione Toscana Lanfranco Binni, in merito al progetto *Teatro in Carcere in Italia - I Teatri dell'Impossibile*.

Il progetto rappresentava un ampliamento del progetto promosso dalla regione Toscana, che a tutti gli effetti avrebbe acquisito una dimensione interregionale, con l'intento di costruire una rete nazionale.

I partner del progetto sarebbero stati, oltre all'Associazione Carte Blanche / Centro Nazionale Teatro e Carcere, la Cooperativa Estia di Milano diretta da Michelina Capato e operante nel Carcere di Bollate a Milano, l'Associazione Bloom diretta da Paolo Billi operante all'interno dell'Istituto Penale Minorile di Bologna, il Teatro Kismet Opera diretto da Roberto Ricco e operante all'interno dell'Istituto Penale Minorile di Bari.

Nel paragrafo del progetto dedicato alla «rete nazionale», si legge:

A partire dalla proficua esperienza del Coordinamento Toscano “Teatro in Carcere, si vuole creare una rete che superi i confini regionali per svilupparsi e consolidarsi a livello nazionale, raggiungendo un livello di diffusione delle pratiche di teatro in carcere e reinserimento sociale dei detenuti sempre più capillare. Sono state scelte quindi, alcune tra le più importanti realtà che operano nell’ambito del teatro in carcere, in Lombardia, Emilia Romagna, Lazio, Puglia, in modo da creare una rete che si sviluppi dal Nord, al Centro fino al Sud della Penisola, punti geografici e simbolici di una progettualità allargata che abbracci l’intera regione.²²⁵

Il progetto era stato promosso da Lanfranco Binni e condiviso con il Coordinamento toscano, ma l’allora Dirigente del Settore Spettacolo, dopo averlo letto nella sua prima stesura, in una lettera ad Armando Punzo, trasmetteva il suo parere non favorevole a un invio della proposta progettuale al Ministero per l’anno 2007.

Le motivazioni per cui Binni non riteneva il progetto *Teatro in Carcere in Italia - I Teatri dell’Impossibile* presentabile si evincono appunto dalla lettera reperita negli archivi della Compagnia Teatro popolare d’arte in quanto, con una mail dell’11 giugno 2007 Armando Punzo condivise tutta la documentazione con i componenti del Coordinamento toscano.

Caro Armando, la redazione del progetto per il Patto non va bene. In sostanza: 1) benissimo la parte introduttiva sugli obiettivi generali del progetto, l’idea progettuale, ecc.; 2) l’articolazione delle azioni (chi fa che cosa, quando, dove, ecc.) è carente e soprattutto non esprime affatto le potenzialità della rete toscana e dei suoi partner nazionali (questo dipende da un livello troppo basso di interazione tra i diversi soggetti in funzione dell’elaborazione di un progetto condiviso, che si pone l’obiettivo di avviare la costituzione di una rete nazionale del teatro in carcere); 3) il budget finanziario è troppo sommario, indistinto, invalutabile (anche in questo caso, come per l’insieme del progetto, il modello di riferimento era - come ci siamo detti più volte, anche per la partecipazione di Andrea Bucciarelli, ma anche per la vostra esperienza sulla progettazione europea - appunto i progetti europei); 4) l’effetto devastante che avrebbe sulle attività ricorrenti dei soggetti della rete toscana il vincolo (che ci è stato dichiarato dal Ministero il 15 maggio) di realizzare completamente entro la fine del 2007 i progetti finanziati dal Patto; la nostra scelta di mirare al progetto comune pe il Patto le attività dei soggetti toscani, in questo modo lascerebbe del tutto scariche finanziariamente le attività da gennaio all’autunno del 2008. Per queste ragioni ritengo del tutto inopportuno, anzi un errore, presentare il progetto al Ministero in questo primo

²²⁵ Progetto interregionale per il Patto per le attività culturali di spettacolo e le attività culturali, le Regioni, le Province autonome, le Province e i Comuni, *Teatro in Carcere in Italia - I Teatri dell’Impossibile*, progetto redatto a cura dell’Associazione Carte Blanche, Archivio della Compagnia Teatro popolare d’arte.

anno del Patto; credo invece che il progetto debba essere rielaborato (in maniera più condivisa, su modello europeo, ecc.) per presentarlo nel 2008. Per questo sarà utile riconvocare il Coordinamento toscano entro la metà di giugno. Un saluto, Lanfranco.²²⁶

A tale risposta da parte di Binni, Punzo, non d'accordo con le argomentazioni sopra riportate, l'8 giugno 2007 scrisse una lettera all'allora Presidente della Regione Toscana Claudio Martini in cui, dopo aver illustrato la situazione, lamentava la mancanza di un impegno ufficiale da parte del Dirigente nei confronti del progetto, che dopo l'intenso lavoro svolto non si sarebbe potuto presentare al Ministero nei termini convenuti.

Riportiamo di seguito i tratti salienti della lettera in questione che rappresenta un ulteriore passo nel percorso di scissione dell'Associazione Carte Blanche dalle fila del Coordinamento toscano.

Gentilissimo Presidente Martini, mi rivolgo a Lei, per il momento, perché credo sia l'unico a poter intervenire autorevolmente in una questione rimasta purtroppo aperta con un Dirigente della Regione che ha avuto un comportamento inqualificabile, nei miei confronti e in quelli di altri professionisti coinvolti. Cominciamo con ordine: oltre tre mesi fa, in una riunione alla quale ero stato convocato con massima urgenza, dal Dirigente Lanfranco Binni mi fu chiesto ufficialmente in qualità di massimo esperto del settore, di sviluppare per la Regione un progetto sul Teatro in Carcere allo scopo di poter partecipare al bando che avrebbe potuto/dovuto beneficiare, a detta dello stesso Binni, di un finanziamento che rientrava nel patto Stato Regioni. Accettammo la proposta nonostante il notevole impegno necessario alla preparazione, decidendo di avvalerci anche della competenza professionale di un esperto del settore nella predisposizione di progetti per la Comunità Europea e uno scrittore e critico teatrale per la parte relativa ai contenuti progettuali. Teniamo a precisare che l'incarico di redigere il progetto è stato solo verbale e non formale, ed ovviamente non prevedeva alcun tipo di compenso, così come normalmente accade per gli incarichi professionali. Ci fu anche in questa occasione ribadito, che comunque il progetto sarebbe stato, una volta da noi consegnato, rielaborato e corretto dagli uffici preposti, per poi essere presentato ufficialmente dalla Regione al Ministero. Ovviamente prima di intraprendere questo percorso, abbiamo avuto da parte del Dirigente, più volte ed in maniera perentoria, forti rassicurazioni. A sua detta, sarebbe stato uno dei progetti presentati al Ministero dalla Regione Toscana e che non ci sarebbero stati assolutamente problemi. Anzi ci fu detto che erano già intercorsi incontro con il Sottosegretario Elena Montecchi che si era dichiarata entusiasta del progetto. Ci sembrò una scelta importante da perseguire. Abbiamo lavorato per mesi, cercando di elaborare una proposta che mettesse la Toscana al centro di questo

²²⁶ Lettera di Lanfranco Binni ad Armando Punzo, la lettera risulta priva di datazione, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

particolare settore del teatro e cercando partner nazionali qualificati, per creare una rete che desse più forza e maggiore visibilità a quello che di straordinario in questi anni è stato realizzato, anche se sempre con mezzi per lo più insufficienti. L'esperienza della Compagnia della Fortezza a Volterra e il Coordinamento Teatro in Carcere in Toscana sono di fatto realtà straordinarie e uniche in Italia e in Europa. [...]. In seguito la proposta da noi presentata è stata più volte discussa con il Dirigente e da questo è stata più volte, anche con riunioni pubbliche in Regione, apprezzata. È stata inoltre presentata al Coordinamento e da questo è stata ulteriormente approvata con giudizi positivi unanimi a partire da quello dello stesso Binni e degli altri funzionari della Regione Gabriella Nencioni e Laura Della Rosa che hanno preso parte a tutte le riunioni e contatti interscambiati. [...]. La questione è, che a pochi giorni dall'ipotetica presentazione del progetto, abbiamo progressivamente scoperto che non era stato fatto nessun lavoro istituzionale parallelo al nostro, non erano stati presi i dovuti contatti con le altre Regioni, che i nostri partner si erano premurati di allertare, sempre dietro perentoria indicazione di Binni e dei suoi collaboratori, in attesa di una fantomatica ma mai giunta comunicazione ufficiale da parte della Regione Toscana. [...]. Purtroppo il danno non si è limitato a questo: dopo averci fatto tempestare di telefonate negli ultimi giorni, improvvisamente Lanfranco Binni ha avuto il coraggio e l'"eleganza" di rendersi irreperibile per giorni e poi esordire con una mail che annullava tutto, dando la responsabilità all'inadeguatezza del progetto. Questa mail assurda e offensiva è stata inviata a tutti i rappresentanti del Coordinamento e ai nostri partner nazionali. [...].²²⁷

Come abbiamo potuto notare nel paragrafo precedente, è proprio nel 2007 che la Dirigenza del settore Spettacolo passa da Lanfranco Binni a Ilaria Fabbri.

Ovviamente non si conoscono le ragioni dell'avvicendamento di tali cariche regionali, ma dai documenti reperiti si comprendono chiaramente due cose: la prima è che il Coordinamento del Teatro in Carcere toscano risultava essere ancora una struttura dalle fondamenta fragili, alla quale mancava un'organizzazione interna tale da poter seguire con oculatezza l'iter legato all'approvazione dei progetti relativi al proprio settore e dall'altro, che l'iniziativa di voler creare una rete nazionale, avviata già nel 1994 con la collaborazione tra Carte Blanche e la TICVIN di Milano, con la mancata consegna del progetto *Teatro in Carcere in Italia - I Teatri dell'Impossibile* fu un'occasione mancata che non venne più riproposta, lasciando così spazio all'iniziativa di quello che dal 2011 sarà il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere diretto da Vito Minoia.

²²⁷ Lettera di Armando Punzo al Presidente della Regione Toscana Claudio Martini, (8/06/2007), Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Nel 2007 la Compagnia della Fortezza dal 23 al 28 luglio presentò il primo studio del suo Pinocchio, dal titolo *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*, uno spettacolo diverso da quelli precedenti, come d'altronde registra la critica specializzata presente per quello che, come ogni anno, risultava essere l'evento di punta del Festival VolterraTeatro.

Quel che viene riportato negli articoli è la messa in scena di un «Pinocchio al contrario», nel senso che Punzo ribalta la prospettiva della favola collodiana mettendo nelle condizioni non il burattino di tornare bambino vero, ma all'autore, al creatore, a Punzo stesso di «ritornare un pezzo di legno e ancor più indietro l'albero da cui proviene. Per augurarsi una foresta di alberi».²²⁸

Un altro importante elemento di cambiamento che separa concettualmente gli spettacoli precedenti dal *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*, è la presenza del regista in primo piano, un certo protagonista di Punzo che nella concezione dello spettacolo decide volutamente di mettere gli attori-detenuiti sullo sfondo, in modo tale da poter celebrare idealmente il suo funerale, il funerale di colui che, in un «(glorioso) fallimento», non ha più la possibilità di evadere neanche attraverso l'arte.

[...] Rispetto a tutto questo, i detenuti/attori si trovano di fatto relegati a puri elementi di contorno, per quanto agguerriti, generosi e sempre divertiti di quanto accade. A loro tocca ricreare il Gatto e la Volpe, ma anche un Pinguino bislacco, un Coniglio scompigliatore, e clownerie e Lucignoli, e perfino animare le grandi teste volatili che dall'alto degli spalti osservano e controllano. Tutto è «riprodotto»: dietro le grandi cornici, nel teatrino della quotidianità cuciniera, o nel manichino che è un doppio di Punzo, e che immediatamente rinvia alle sculture antropomorfe di cui l'artista era capace di disseminare un'intera città, l tempo di installazioni lontane. Ora l'intera storia di questo artista sembra rapprendersi (attraverso anche molte scintille degli spettacoli precedenti) in una maturità non appagata, e non appagante forse neanche per chi vi assiste, sconcertato davanti a questo flusso coscienziale che certo prelude a nuove fasi, e sviluppi, della Compagnia della Fortezza. Ma che intanto non può che interrogarsi su cosa ci sia oltre il sipario, esattamente come la cucina che emerge ad un tratto da una tenda nera, e dove in tempo reale e con un sussiego elegante un gruppo di cuochi e cuoche prepara un cibo di cui non saprà mai la sorte. Il *Requiem* di Mozart che echeggia per tutto il tempo della rappresentazione non induce a nessun prematuro ottimismo.²²⁹

²²⁸ Foglio di sala a cura dell'Ass. Carte Blanche, reperibile sul sito della Compagnia della Fortezza al link: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/pinocchio-primostudio/>, consultato il giorno 10/09/2018.

²²⁹ Gianfranco Capitta, *Pinocchio, il burattino che accetta le regole adulte*, «Il Manifesto» del 29 luglio 2007.

Con *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* quindi, Punzo diviene in un certo qual modo a tutti gli effetti attore, a volte vero e proprio protagonista degli spettacoli della Fortezza, in una tensione che lo porterà sempre più a usare i suoi spettacoli come fossero libri, come fossero saggi, come fossero resoconti scenici della sua vita artistica.

Ad Arezzo invece, nella stagione 2007-2008, Gianfranco Pedullà stava percorrendo una strada diametralmente opposta, sempre in linea con quel filone di teatro popolare legato alla memoria e all'attualità che aveva caratterizzato le sue produzioni carcerarie.

Il testo scelto era *Sandokan*, un romanzo di Nanni Balestrini, il cui tema era l'ascesa del Boss della Camorra Francesco Schiavone, detto appunto Sandokan.

Il punto di vista del romanzo è quello di un giovane di Casal di Principe, nel casertano, che pur vivendo in un contesto sociale dove tutti accettano di buon grado la malavita come possibilità di integrazione e di sostentamento, non vuole cedere ad un'esistenza fuori dalla legalità.

Lo spettacolo debuttò il 3, 4 e 5 giugno del 2008 e dal comunicato stampa diffuso per la presentazione dell'evento che si sarebbe come di solito nella Casa Circondariale di Arezzo, si evince come il lavoro principale fatto con gli attori-detenuiti della Compagnia Il Gabbiano, sia stato proprio legato al tema della Camorra e quindi alla rielaborazione del romanzo, trattato anche coinvolgimento dei detenuti in modo da poterne ricavare un testo drammaturgico.

Questa operazione, non sarebbe stata possibile senza una sinergia vera tra tutti partner del progetto – ha ringraziato così Gianfranco Pedullà, tutti gli intervenuti – E questo aiuto, questo interesse ci da tanta forza per perseguire i nostri scopi". E venendo allo spettacolo di quest'anno, il direttore artistico del Teatro Popolare d'Arte, nonché animatore del laboratorio teatrale in carcere, racconta: "parlare di Camorra con i detenuti, persone che non sono implicate con questa associazione criminale, ma che comunque hanno una visione diversa sull'argomento rispetto a quella che abbiamo tutti quanti, è molto difficile – e ha continuato – È un tema delicato che sa tanto di sfida. Una sfida che abbiamo accettato, nonostante tutte le difficoltà, come la mancanza di un gruppo stabile su cui costruire lo spettacolo (quest'anno, per esempio, fra trasferimenti e scarcerazioni, sono stati 5 i gruppi che si sono alternati)". Sul progetto di quest'anno, inoltre, verrà girato un film professionale con la regia di Massimo Carboni: "un lavoro doppiamente importante, che darà ancora più voce ad argomenti difficili e problematici. La nostra speranza è che grazie a questi sforzi, prolungati negli anni, si arrivi ad un dibattito proficuo su tutto ciò che

gira intorno al carcere, perché diventi una crescita per i detenuti, ma anche per le persone comuni.²³⁰

Approfondendo le dinamiche di lavoro del gruppo, lo stesso Pedullà, in una pubblicazione a cura dell'Associazione A.R.C.I. Prato e prodotta per un corso di formazione per volontari penitenziari dal titolo *La Libertà è di Scana*, illustrava il percorso fatto per la realizzazione dello spettacolo *Camurria*.

Alla fine del percorso propedeutico il lavoro si è concentrato nei mesi di aprile e maggio su un gruppo stabile di dodici persone che hanno affrontato il tema della camorra trattato attraverso il testo letterario SANDOKAN scritto da Nanni Balestrini. Il laboratorio attraverso le discussioni e le prove teatrali ha indagato sul formarsi della malavita organizzata in un paesino del Sud Italia, ricostruendo la nascita e l'affermazione della camorra nella provincia di Caserta. Abbiamo raccontato di un paese degradato del Casertano dove, per sfuggire alla misera vita contadina dei padri, un gruppo di giovani sceglie la scorciatoia della delinquenza. Decisi a non arrestarsi di fronte a nulla, in breve tempo essi fanno strage dei camorristi rivali e sottomettono tutti i clan della zona. Impadronitisi di ogni traffico illecito, dagli appalti alla droga, arrivano a creare un immenso impero economico internazionale. Testimone di queste gesta criminali realmente accadute è un ragazzo del paese, che è cresciuto in mezzo ad esse ma ha rifiutato di seguire quella strada, e che sceglie da ultimo di lasciare per sempre una terra irrimediabilmente devastata. Questi temi ovviamente molto delicati da trattare in carcere sono stati trattati con un linguaggio semplice, popolare ma anche epico e incisivo, che rappresentava criticamente le gesta criminali ma anche le difficoltà sociali in cui il crimine trova terreno fertile e dei miraggi di facile ricchezza che continuano a dominare l'Italia di oggi.²³¹

Nella Casa Circondariale di Pistoia invece, a due anni dall'attivazione del laboratorio teatrale, la Compagnia del Teatro popolare d'arte aveva inaugurato il progetto di laboratorio teatrale dal titolo *Vere Vite Immaginarie* in collaborazione con la Compagnia Distilleria Teatrale Cecafumo diretta da Roberto Caccavo, nella quale si proponeva «il tema del racconto di sé, il tema dell'autobiografia. Un laboratorio che dura tutto l'anno (da maggio a dicembre - con paura ad agosto) al termine dei quali produrre una *performance* originale rivolta alla popolazione detenuta e anche al

²³⁰ Gloria Peruzzi, *Arezzo, Teatro carcere, presentato lo spettacolo che debutterà il 3 giugno '08*, «Il Corriere del Web» del 30 maggio 2008, documento reperibile al link: <https://ilcorrieredelweb.blogspot.com/2008/05/arezzo-teatro-carcere-presentato-lo.html>, consultato il giorno 12/10/2018.

²³¹ *La Libertà è di Scana*, pubblicazione a cura dell'Associazione A.R.C.I. Prato, documento reperibile al link: http://www.arciprato.it/vecchio_sito/images/interno%20carcere.pdf, consultato il giorno 12/10/2018.

pubblico esterno. Il tema dell'autobiografia viene assunto a pretesto per racconti veri e racconti fantastici di vite vere o di vite solamente immaginate».²³²

Il progetto del 2007 prevedeva anche l'organizzazione di una programmazione teatrale²³³ all'interno del carcere in quello che venne inaugurato come il *Teatro Instabile di Pistoia*.

Nel 2007, la regista Elisa Taddei, ancora con la Compagnia Teatro degli Stregatti, mise in scena lo spettacolo ispirato al Don Chisciotte di Cervantes dal titolo *Se diventar potessi*.

Con questo spettacolo la Taddei intese mettere in scena il carcere stesso, proponendo una particolare dialettica che dal carcere portava alla scena e viceversa che si ritroverà in altri spettacoli della regista, come ad esempio una delle sue ultime opere dal titolo *Dal Carcere* del 2016.

Con *Se diventar potessi*, spettacolo ispirato al Don Chisciotte di Cervantes, la regista ha voluto mettere in scena il carcere e, con esso, i detenuti. Pur modificando l'ambientazione delle vicende e, di conseguenza, la natura dei personaggi, la Taddei ha potuto mantenere relativamente inalterato l'impianto drammaturgico del romanzo di Cervantes. Il protagonista, Donato Chisciana, è un detenuto, come il suo interprete, e le sue avventure avvengono unicamente dentro alle mura di un carcere e spesso solo dentro a quelle della cella. Quest'ultima, allestita sulla pedana ai piedi del palco, rappresenta il mondo reale della vita dei protagonisti dentro al carcere, contrapposta a quella immaginata da Chisciana e mostrata sul palco. Qui Don Chisciotte compie le sue numerose imprese: combatte contro un'enorme scala scambiandola per un gigante e contro una colonia di gatti credendoli un esercito. A livello scenografico questi due spazi scenici sono differenziati dai colori vivaci del fondale e delle maschere contrapposti al semplice e cupo arredamento della cella, costituito dai mobili originali delle celle del carcere di Sollicciano. Il Don Chisciotte di *Se diventar potessi* è l'unico tra i suoi compagni di cella capace di usare l'immaginazione e la fantasia per contrastare la triste realtà del carcere, e per questo viene deriso da tutti. Solo uno dei detenuti, Sandro Panza, apprezza questa qualità di Chisciana e decide di seguirlo nelle sue avventure pur non riuscendo a dividerne il mondo fantastico. Alcune delle scene di questo allestimento sono nate da improvvisazioni guidate dalla Taddei durante le quali gli attori hanno ricostruito le dinamiche della vita in cella.²³⁴

²³² Progetto Teatro nel Carcere di Pistoia anno 2007, a cura di Gianfranco Pedullà, Marco Magistrali, Francesco Rotelli, Roberto Caccavo per conto del Teatro popolare d'arte, (15/05/2007), Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

²³³ Il programma prevedeva: 1) Festa di inaugurazione; *Autoritratto con problemi - Un'autobiografia di e con Nicola Rignanesi*, a cura del Teatro popolare d'arte; 2) *Peer Gynt* a cura della Distilleria Teatrale Ceccafumo; 3) *Il libro della vita*, a cura della Compagnia della Fortezza di Armando punzo; 4) *Erosstory*, concerto a cura di Massimo Altomare; 5) *Arandora*, a cura dell'Associazione Culturale La Leggera; 6) Rappresentazione finale con lo spettacolo prodotto dal laboratorio.

²³⁴ Yumi Suzuki, *Teatro e Carcere: La Compagnia di Sollicciano*, cit. pp. 33-34.

Lo spettacolo debuttò all'interno del carcere di Sollicciano l'8, il 9 e il 14 giugno 2007 e, per la prima volta all'esterno, il 26 giugno presso il Teatro Ridotto del Comunale di Firenze. Degna di nota in questa produzione è anche la collaborazione che la Taddei fece con l'artista visivo e scenografo Mario Cini.²³⁵

Il laboratorio di scenografia che Mario ha curato insieme ai suoi allievi detenuti per il teatro della compagnia di Sollicciano è iniziato nel 2007, con lo spettacolo su Don Chisciotte "Se diventar potessi" ed è stata una collaborazione, mi piace dire, felice, perché ho trovato in lui, oltre che un caro amico, uno scenografo in grado di suggerire immagini che, ogni volta, davano un valore aggiunto al nostro teatro. La proposta di Mario-scenografo ai suoi allievi seguiva l'esperienza metodologica ripresa dall'attività di murales: offrire, questa volta non su una parete, ma su un grande fondale bianco, la possibilità di ricreare un disegno, un'opera pittorica e farla diventare lo sfondo-mondo che avrebbe avvolto e su cui si sarebbe sviluppato lo spettacolo. Le proposte su cosa realizzare partivano sempre da un lavoro di concertazione tra me e lui: momento che mi piaceva molto, in cui si parlava tanto dello spettacolo, della storia che avremmo raccontato e dove suggerivo a lui immagini, diverse, che Mario commentava con attenzione e precisione. La sua scelta su cosa realizzare è sempre stata "azzeccata"; le scenografie che ci hanno accompagnato negli anni si sono ispirate ad opere di Luzzati, del writer Bad Trip, del fumettista Lorenzo Mattotti, del writer brasiliano Biango. [...].²³⁶

Nel 2008 la Compagnia della Fortezza festeggiò il suo primo ventennio d'attività invitando al Festival VolterraTeatro '08 un'ospite d'eccezione, Rick Cluchey l'attore ex detenuto fondatore della mitica *San Quentin Drama Workshop*.

L'Ospite d'onore di questa edizione è Rick Cluchey, attore americano ex ergastolano, che fondò in carcere la celeberrima San Quentin Drama Workshop dopo essere stato folgorato dai testi beckettiani. Alla sua figura si è ispirata anche la cinematografia hollywoodiana con l'intenso film *Il Seme della gramigna* con Nick Nolte. La passione per il teatro portò Cluchey nel giro di pochi anni a diventare uno dei migliori interpreti delle opere del drammaturgo Samuel Beckett

²³⁵ Mario Cini è nato a Firenze nel 1924, dove vive e lavora. Esordisce sulla scena fiorentina con due mostre personali al circolo degli artisti "Casa di Dante" nella seconda metà degli anni '50. Dal 1990 e per quasi 20 anni il Maestro fiorentino ha condiviso il proprio percorso con i detenuti del carcere fiorentino di Sollicciano, che ha seguito per realizzare dei murales all'interno dei vari locali del penitenziario affidando nuovamente all'insegnamento il compito di educare, nella sua antica accezione di "guidare le persone a riconoscere e mettere a frutto le proprie potenzialità".

²³⁶ Da testo scritto da Elisa Taddei. Regista della Compagnia di Sollicciano, in occasione della mostra di Mario Cini, *L'essenza delle cose*, inaugurata il 21 giugno 2012 presso il Giardino degli Incontri della Casa Circondariale di Firenze-Sollicciano. Documento reperibile al link: http://www.michelucci.it/wp-content/uploads/2015/fm2007/invito_cini.pdf, consultato il giorno 15/10/2018.

– di cui divenne grande amico – e a fondare all'interno del carcere di San Quintino una compagnia teatrale, la San Quentin Drama Workshop. Fin dalla fine degli anni Sessanta, la compagnia ebbe la possibilità di recitare fuori da un istituto di pena; fu la prima nel suo genere. Cluchey è a Volterra per festeggiare insieme ai 20 anni della Fortezza i 50 anni del San Quentin Drama WorkShop e per l'occasione porta sul grande palcoscenico di VolterraTeatro *L'Ultimo nastro di Krapp* con la regia dello stesso Beckett. Attore ed ex detenuto, Rick Cluchey incarna perfettamente l'essenza e lo spirito dell'esperienza della Compagnia della Fortezza: condannato all'ergastolo per rapina a mano armata e sequestro, scoprì nel teatro la chiave per sopportare una così lunga pena e per dare un senso alla sua esistenza. Dopo soli 12 anni di reclusione, Cluchey ottenne la grazia per alti meriti artistici ed ancora oggi, all'età di 74 anni, gira il mondo per portare in scena le pièces che hanno segnato, cambiandola, la sua vita e condividere con chi ha voglia di ascoltare, la sua straordinaria esperienza.²³⁷

Il 2008 è anche l'anno in cui viene presentato un nuovo, visionario, utopico progetto di Armando Punzo che, con il suo lavoro aveva sempre inteso trasformare il luogo di pena in luogo di cultura.

Questo progetto è l'istituzione all'interno del Maschio volterrano di un vero e proprio Teatro Stabile, un luogo di formazione, produzione e organizzazione di eventi, gestito dai detenuti e aperto alla cittadinanza.

La lotta intrapresa da Armando Punzo venti anni prima, con l'intento di abbattere l'idea stessa del carcere come istituzione, si era evoluta e radicata a tal punto da aver reso possibile quell'utopia, contaminando il carcere con il teatro Punzo ha confuso lo sguardo del pubblico e delle istituzioni che a un certo punto non erano più certe di trovarsi in un luogo di pena o in un luogo di cultura. Da tali convinzioni, frutto di una ricerca instancabile, Punzo ebbe modo di cominciare a pensare di poter realmente realizzare un Teatro Stabile in carcere così che da far compiere alla sua visione un ulteriore passo e cioè quello di far mutare il luogo di cultura in luogo di lavoro e quindi di dignità umana.

[...] Per capire la portata di questo progetto, bisogna pensare a una vera e propria trasformazione del carcere in teatro. Un teatro che sia palcoscenico (privilegiato) di un mondo imprigionato che ci racconti le contraddizioni della nostra realtà. Uno straordinario punto di osservazione sull'uomo e sulle sue azioni. Penso a quella che sarebbe una vera e propria rivoluzione nel modo di concepire e di vivere il carcere e il teatro. Penso, come nella *cel animation* (la tecnica di

²³⁷ Dal programma del Festival VolterraTeatro '08, *I Teatri dell'Impossibile*, 14 - 27 luglio 2008, Direzione Artistica di Armando Punzo, pp. 1-2. Documento reperibile al link: http://www.volterrateatro.it/2008/press/allegati/comunicato_01.pdf, consultato il giorno 15/10/2018.

animazione secondo la quale gli animatori disegnano i personaggi e gli oggetti da animare su una carta speciale in acetato trasparente), al carcere che sarebbe lo sfondo su cui far vivere e animare il teatro con tutte le sue attività e potenzialità. USCIRE FUORI DAL MONDO. Io penso alla costruzione di un teatro in un carcere, Genet pensava e auspicava che i teatri dovessero essere costruiti nei cimiteri. Due luoghi accomunati, per diversi motivi, da un destino di estraneità e dalla rimozione del contesto sociale. Il tutto potrebbe essere riassunto nell'azione e nella necessità di *uscire fuori dal mondo* così come è immaginato, in un momento storico dove invece tutti cercano di *starci dentro, trovare il proprio posto, di avere protezione e assicurazione*, questo movimento contrario può solo aiutare ad aprire gli occhi sulla realtà che viviamo. IL CARCERE E LA PRIGIONE VELATA. Il carcere è per me un luogo del reale e allo stesso tempo metafora della prigione velata in cui siamo rinchiusi. Il luogo in cui «edificare» questo teatro d'eccezione, in questo senso, non sarebbe un aspetto secondario o insignificante. [...].²³⁸

L'innovatività del progetto di Punzo, prevedeva dunque una vera e propria «rivoluzione», sia per quel che riguarda la concezione stessa che si ha dell'Istituzione carceraria, che per quel che concerne il suo funzionamento pratico, amministrativo, gerarchico, ma allo stesso tempo l'espansione del fenomeno teatrale nelle carceri, che come abbiamo visto a quell'altezza cronologica contava più di centocinquanta realtà, rendeva idealmente possibile questo ambizioso progetto.

Effettivamente, il percorso ventennale affrontato da Punzo con la Compagnia della Fortezza imponeva, in una visione progressiva, di dover dare una svolta appunto rivoluzionaria all'esperienza volterrana, e tale progressione poteva essere realizzata solo con una sua affermazione in termini di stabilità.

Non è un controsenso se Punzo voleva far uscire la sua realtà dal pionierismo, per farla divenire una realtà acquisita dalla società civile e politica, e le argomentazioni utilizzate dal regista per affermare il suo pensiero risultano essere, in virtù del percorso realizzato, plausibili, almeno dal punto di vista di chi, come noi, si occupa di teatro.

[...] Si tratterebbe di realizzare con più mezzi e con una prospettiva più solida, organizzata e visibile, quello che abbiamo fatto in modo del tutto pionieristico. Si potrebbe attivare a selezionare, tra la popolazione detenuta nazionale, i più dotati come attori, cantanti, ballerini, musicisti, drammaturghi, quelli interessati alla regia, quelli a cui interessano le arti legate alla scena come la scenografia, illuminotecnica, costumi, quelli con propensioni verso lavori tecnici, organizzativi, amministrativi, di promozione. Una compagnia formata in questo modo potrebbe lavorare tutto l'anno e produrre più spettacoli. Ci sono tanti teatro Stabili in Italia, perché non

²³⁸ Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit. pp. 295-296.

pensare che se ne possa far nascere uno in carcere? Perché sembra impossibile? Con la Compagnia della Fortezza ho dimostrato che questa è una strada concreta e percorribile.

Il primo passo in questa direzione fu realizzato il 28 giugno 2008, con l'inaugurazione ufficiale del *Teatro Renzo Graziani* con il concerto della prestigiosa Orchestra della Toscana e il 21 luglio dello stesso anno, questo spazio intra murario «in una concezione assolutamente innovativa e all'avanguardia di open-space, apre molti dei suoi spazi di inaspettata bellezza e suggestione, alcuni visibili per la prima volta dal pubblico, mettendoli a disposizione della creazione artistica».²³⁹

Nella Casa Circondariale di Pistoia, in un altro spazio allestito all'interno del carcere, il *Teatro Instabile di Pistoia*, la Compagnia Teatro popolare d'arte mise in scena lo spettacolo dal titolo *VITE IMMAGINARIE Storie di mare, naufraghi e isole*, di Gianfranco Pedullà, in collaborazione con Francesco Rotelli e Roberto Caccavo.

Lo spettacolo andò in scena il 7 marzo 2008 presentando una struttura drammaturgica che abbiamo ritrovato anche nelle opere precedenti che Pedullà aveva prodotto soprattutto agli esordi del suo lavoro nel carcere di Arezzo.

Una struttura a quadri, composti a partire da un'indagine sull'autobiografia dei detenuti coinvolti e in cui, nello specifico di questa prima produzione pistoiese, «A legare le varie storie vi è sempre l'immagine e la forza del mare: dal mare veniamo e al mare andremo, il mare è il senso della nostra vita, con il suo andare e venire, le sue onde, le maree, le risacche. Alla fine, citando un racconto di Gabriel Garcia Màrquez, Un signore molto vecchio con certe ali enormi - un essere misterioso cade nella nostra scena teatrale a favorire auspici di nuove liberazioni».²⁴⁰

Per quel che riguarda le altre compagnie della rete toscana, nel 2008 ognuna, come ormai di consueto, mise in scena uno spettacolo.

Da evidenziare sono, l'attivazione del laboratorio di musica Rap coordinato dalla Cooperativa Sociale CAT all'interno dell'Istituto Penale Minorile di Firenze, all'interno del quale si era conclusa l'esperienza della Compagnia O.S.A. Tearo, e l'apertura di un nuovo laboratorio teatrale all'interno delle Casa Circondariale di Massa Marittima a cura dell'Associazione Sobborghi diretta dal regista Altero Borghi.

²³⁹ Dal programma del Festival VolterraTeatro '08, *I Teatri dell'Impossibile*, 14 - 27 luglio 2008, cit. p. 2.

²⁴⁰ Comunicato stampa emesso dalla Provincia di Pistoia, (7/03/2008), documento reperibile al link: http://archivio.gonews.it/articolo_12189_Vite-immaginarie-spettacolo-alla-Casa-Circondariale.html, consultato il giorno 15/10/2018.

Quindi, nel quinquennio che va dal 2004 al 2008, si registra all'interno del contesto teatrale attivo nelle carceri toscane e del progetto di rete alla quale queste avevano aderito in collaborazione con l'Ente Regionale una situazione che, a momenti di progressivo sviluppo - si pensi ai vari incontri seminariali organizzati dal *Coordinamento Regionale Teatro in Carcere*, al fondamentale progetto europeo *Teatro e Carcere in Europa* organizzato dall'Associazione Carte Blanche, o all'importante risultato ottenuto da Punzo con la Compagnia della Fortezza alla quale venne riconosciuto per le proprie attività esterne il regime previsto dall'Articolo 21 dell'Ordinamento Penitenziario - alternava momenti di involuzione, soprattutto per quel che concerne i rapporti tra le varie realtà del Coordinamento e tra queste e alcuni rappresentanti delle istituzioni, come ad esempio il Dirigente Lanfranco Binni.

Tale situazione portò ad un affievolimento del potere organizzativo e promozionale del Coordinamento di Teatro in Carcere della Toscana, che, negli anni successivi, soprattutto dal punto di vista amministrativo, si risolverà con la scissione dell'Associazione Carte Blanche dal progetto di rete e un progressivo avvicinamento della Regione Toscana al Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, fondato nel 2011 per iniziativa di Gianfranco Pedullà e Vito Minoia.

6. *Gli Shakespeare di Armando Punzo e la Rassegna Nazionale del Teatro In Carcere “Destini Incrociati”. (2009 - 2012)*

Nel 2009, il conflitto tra carcere e teatro portato avanti con estenuante caparbità da Armando Punzo e dalla Compagnia della Fortezza, si espresse in tutta la sua forza, attraverso un processo con la quale il regista intendeva trasformare il carcere in libro, così da camuffarlo, mascherarlo, cancellandone le pareti, attraverso il potere magico ed evocativo delle parole, usando a proprio favore il carattere effimero del teatro per rendere effimero il carcere.

Allo stesso tempo però, facendo materialmente aderire le pagine di questo libro ideale alle pareti del carcere, il regista aprì - usando ancora metafore belliche - un altro fronte di conflitto, con cui scardinare le serrature con le quali, la cultura predominante, aveva chiuso l'arte drammatica all'interno di forme canoniche, che ne pregiudicavano profondamente la comprensione della loro essenza originaria.

Punzo, attraverso il teatro quindi, non voleva più solo liberare la società dal carcere, ma voleva liberare l'autore, le parole del testo, che per lui erano state chiuse nella prigione del libro, nella prigione del sapere.

Il regista cominciò a vedere queste parole come chiuse tra le quattro mura del pensiero dominante, prigioniere di una società le aveva definitivamente accolte senza dargli scampo, costruendo così nel tempo un sistema di comprensione, incasellamento, canonizzazione, che le aveva portate irrimediabilmente a svuotarsi del loro senso originario.

E per far questo, per liberare le parole dal pregiudizio del sapere, Punzo partì da *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, per poi arrivare nuovamente all'*Amleto* shakespeariano.

Il carcere si fa teatro, anziché ospitarlo come corpo estraneo, fino a quando è il teatro a espellere il carcere rendendolo distante e irriconoscibile. È quanto avviene agli spettatori che entrano nello spazio di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, nel 2009. Ad accoglierli, nel cortile del carcere, è un gruppo di scrivani issati su grandi scrittoi, che vergano linee e linee di scrittura su giganteschi fogli bianchi. Bianconiglio li guida all'ingresso della sua tana: un portone che riproduce la copertina di *Amleto* e che viene aperto dall'interno da Alice, svelando il Paese delle Meraviglie. Gli spettatori entrano in un labirinto di stanze e corridoi completamente tappezzato, dal pavimento al soffitto, dalle grandi pagine sulle quali gli scrivani hanno copiato il testo di *Amleto*. Gli spazi del carcere, ovvero il Castello di Elsinore, sono completamente sottratti alla vista, e il

pubblico si trova immerso nel libro di *Amleto*, che, come un grande pop-up, libera le immagini tridimensionali. Inseguendo Alice, gli spettatori incontrano perturbanti creature fiabesche, metamorfosi dei personaggi ai quali si sono ribellati: uomini libro che sembrano usciti dalle pareti invitano alla lettura di un testo in rivolta, dal quale si sono staccate Ofelie vestite da drag queen che sfoggiano tacchi vertiginosi, corsetti, paillettes e piume di struzzo, una Gertrude subrette e altre figure *en travesti*, prelati e attricette. Personaggi migrati da testi di Genet, Laforgue, Moscato, Lagarge, Pinter, Ruccello, Müller si mescolano ai personaggi di Alice: Bianconiglio, il Cappellaio Matto, la Regina Rossa e la Regina di Cuori, la Dama Bianca, Pinco Panco. [...].²⁴¹

Lo spettacolo debuttò in forma di studio dal 21 al 25 luglio 2009, con il titolo di *Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà*, e non poteva essere più consono il sottotitolo, in quanto lo spettacolo fu proprio alla forma letteraria che intendeva rimandare, un saggio nel quale è come se «la nostra cultura, fosse stata shakerata. Non per dimostrarne l'inutilità: per andare a fondo, strappare alle pagine la loro immobilità di monumenti. Cosa resta del fantasma di un libro nei nostri corpi, nella nostra azione, nella vita, nelle gabbie che ci chiudono tutti i giorni? Cosa possiamo farcene dei ruoli prefissati, che gli attori sono chiamati a reinterpretare in continuazione, a indossare facendosi assorbire come galeotti senza scampo?».²⁴²

È quindi da questo momento che comincia la parabola shakespeariana di Armando Punzo, che volendo «strappare alle pagine la loro immobilità di monumenti» assume le opere più rappresentative del drammaturgo inglese come terreno, campo di battaglia dalla quale partire per svelarne le energie nascoste, assopite, in un percorso che, con i suoi attori-detenuti, avrebbe dovuto portare alla rivelazione di quel libro segreto che si nasconde tra le righe di alcune delle opere più importanti del teatro elisabettiano.

Lo spettacolo, per forza visionaria, fermezza concettuale e impegno produttivo, risultò un trionfo assoluto, soprattutto tra i critici che rimasero sbalorditi del livello raggiunto in quell'anno da Punzo e la sua *equipe*.

Non si loderà mai abbastanza il genio creativo di Armando Punzo, che non smette di esaltare l'arte di far teatro in un ambiente impossibile come la prigione, sfidandone lo stato di

²⁴¹ “*Amleto*” nel *Paese delle Meraviglie: la rivolta dei personaggi*, in Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare*, cit. p. 7.

²⁴² Massimo Marino, *I soldati di Kantor che arrivano con il loro antico tremore*, testo scritto per la sezione Controscene del Festival VolterraTeatro '09, documento reperibile al link: http://www.volterrateatro.it/2009/09/programma_main.html, consultato il giorno 16/10/2018.

provvisorietà per arrivare a un pubblico sempre più vasto, [...]. Si capisce allora che la scelta dell'*Amleto* come punto di partenza, funge letteralmente da tappezzeria allo scopo di denunciare l'immobilità nei secoli della contestazione al potere espressa da un testo che opera ormai da prigioniero, essendo privo di possibilità evolutive: e infatti già nel 2001 i detenuti di Volterra avevano recitato dietro le sbarre. Ora invece sono liberi e di fatto non si limitano a passare, come allora, dall'originale ai rifacimenti di Larorgue o di Müller, ma eccoli arrivare al superbo Genet carcerario di *Notre Dame des Fleurs*, a *Zio Vania* e al *Ferdinando* di Ruccello, a Deleuze, Sade, Beckett, Pinter, Lagarge, una vera enciclopedia che spiega il sottotitolo inevitabilmente politico di "Saggio sulla fine di una civiltà", dato a questo strepitoso spettacolo accolto trionfalmente. E finalmente approdiamo allo sguardo ribelle del romanzo di Lewis Carroll, di cui si incontrano brani, personaggi, angolini nell'affollato percorso, in cui non manca neppure il *Casanova* di Fellini nell'efficace colonna sonora di Andrea Salvadori.²⁴³

Sempre durante il Festival VolterraTeatro '09 continuavano gli incontri con personalità della cultura e dello spettacolo per promuovere il grande progetto del Teatro Stabile in carcere, in cui si prevedevano delle passeggiate in cui aprire al pubblico alcuni spazi dell'antica fortezza medicea, mai svelati prima, e all'interno del quale si sarebbero dovute realizzare le attività di formazione, produzione e organizzazione d'eventi previste dall'ambizioso progetto.

In quell'occasione l'attrice libanese Zeina Daccache, presentava il video del suo spettacolo *12 Angry Lebanese* che con la sua Associazione Catharsis – Lebanese Center for Drama Therapy aveva prodotto all'interno dell'Istituto Penitenziario di Roumieh a Beirut, in Libano.

In una intervista del 9 febbraio 2010 fatta dal critico Simone Pacini, della rivista teatrale on-line Krapp's Last Post, Armando Punzo spiegava questo suo ulteriore passo della sua carriera che lo vide impegnato in una delle più dure carceri di massima sicurezza del Medio Oriente.

Come è nata e si è sviluppata questa collaborazione con Zeina Daccache? Ho conosciuto Zeina durante il progetto "I porti del Mediterraneo", qualche anno fa. Dopo questo incontro lei mi chiese di poter venire a lavorare con la Compagnia della Fortezza all'interno del carcere di Volterra. Fece un lungo periodo di formazione. Dopo questa sua esperienza ha pensato di creare un progetto simile in Libano, nel carcere di Roumieh, a Beirut. È la prima volta che si parla di teatro in carcere nel mondo arabo. Per questo, e non solo, l'esperienza di Zeina è straordinaria. Dopo la fase di laboratorio la sua compagnia ha messo in scena uno spettacolo, "12 Angry

²⁴³ Franco Quadri, *Alice fra le meraviglie del carcere*, in «La Repubblica» del 27 luglio 2009.

Lebanese”, dal quale è stato tratto un documentario [vincitore di due premi al Dubai Film Festival come “Primo premio miglior documentario” e “Primo premio People Choice” ndr] e un cd con le musiche originali dello spettacolo, entrambi acquistabili su antoineonline.com. Noi l’abbiamo poi invitata quest’estate a Volterra a presentare il documentario all’interno del carcere durante VolterraTeatro 2009. Quali sono le differenze tra lavorare a Roumieh rispetto che a Volterra? Hai dovuto fare delle modifiche al tuo approccio? Ho tenuto un laboratorio di una settimana nel carcere di Roumieh. Ho proposto a Zeina di lavorare sul “Marat-Sade” di Peter Weiss. Mi sembrava il testo adatto, lo conosco bene e immediatamente mi permetteva di iniziare a lavorare. Inoltre è uno spettacolo storico della Compagnia della Fortezza e, in questo modo, pensavo di fare un collegamento tra le due esperienze, creando una certa continuità. L’esperienza dentro il carcere è stata terribile e straordinaria allo stesso tempo: in Libano sono molto più indietro rispetto a Volterra. Mi sembrava di tornare agli inizi della mia esperienza, ai primi giorni dentro al carcere di Volterra, dove c’era una necessità enorme di lavorare. A livello di rapporti umani non ho avuto alcuna difficoltà. Le persone erano coinvolte e si facevano coinvolgere. Quando sono arrivato ho partecipato allo stesso “rito del caffè”, che ancora oggi avviene a Volterra: il caffè viene infatti offerto ai nuovi arrivati. Poi ho proseguito in totale libertà, mantenendo il mio modo di lavorare. Non ci sono stati problemi con la lingua, potevo parlare in inglese o in francese oppure Zeina poteva tradurre. Non ho avuto nessun ostacolo se non qualche difficoltà per la procedura burocratica di ingresso in carcere. Tuttavia ho avuto meno tempo per lavorare: si cominciava la mattina ma verso le due e mezzo bisognava interrompere. Esattamente come accadeva agli inizi a Volterra, dove poi progressivamente ho chiesto di lavorare a tutte le ore, tutti i giorni, anche la domenica. Ho insomma rivisto lì le problematiche di tanti anni fa, quando siamo entrati nel carcere per la prima volta, accentuate dal fatto che a Beirut si lavora in condizioni molto più difficili.²⁴⁴

Dalle parole di Punzo si evince quindi come questa esperienza internazionale, oltre ad aver rappresentato un confronto con una realtà penitenziaria molto meno progredita in termini organizzativi di quella della Compagnia della Fortezza a Volterra, sia stata un’occasione importante per riflettere sulle origini del percorso teatrale del regista nel carcere toscano.

Un’esperienza, quella della Fortezza, che come abbiamo visto nel 2009 era ormai osannata dal pubblico e dalla critica e che continuava a ricevere onorificenze, come ad esempio la Medaglia d’argento della Presidenza della Repubblica, conferita ad Armando Punzo durante il Festival Viviani d’Impegno Civile.

²⁴⁴ Simone Pacini, *Il teatro nel carcere di Beirut. Intervista ad Armando Punzo*, in «Krapp’s Last Post» del 9 febbraio 2010. Intervista reperibile al link: <http://www.klpteatro.it/carcere-beirut-armando-punzo-intervista>, consultata il giorno 16/10/2018.

Ed è qui, che doverosamente Simone Pacini, durante la sua intervista, chiede a Punzo se secondo lui fosse allora possibile considerare l'esperienza del carcere di Volterra come un'esperienza esportabile in altri Istituti Penitenziari del mondo, come appunto gli era capitato di fare a Beirut grazie a Zeina Daccache e alla sua Associazione Catharsis – Lebanese Center for Drama Therapy.

C'erano insieme a noi, nel carcere di Roumieh, alcuni operatori dalla Giordania, che avevano già lavorato con Zeina durante alcuni seminari proprio in Giordania. Mi hanno chiesto di poter fare anche nel loro Paese un percorso simile. Per loro è stata un'esperienza formativa. Queste e altre infinite possibilità si ricongiungono alla mia esperienza di teatro in carcere: io non ho mai fatto politica direttamente, ma entrando in un carcere col teatro, la cosa più inutile di questo mondo, la più vessata fra le arti, io posso fare il teatro che voglio fare, e contemporaneamente si cambia un carcere. Sono rimasto molto colpito da questa esperienza in Libano. Zeina mi ha proposto di tornare; forse lei lavorerà su "Marat-Sade" insieme alla sua compagnia. La collaborazione potrebbe proseguire e si prevede un gemellaggio e uno scambio di esperienze tra i due carceri. Volterra fa scuola in questo ambito. La nostra esperienza è un esempio esportabile concreto e dimostra, ancora una volta, la capacità di cambiamento che il teatro ha su realtà così difficili.²⁴⁵

Torniamo quindi al carattere «politico» del teatro in carcere con la quale Punzo, «entrando in un carcere col teatro, la cosa più inutile di questo mondo, la più vessata fra le arti», oltre a poter essere libero di poter creare il proprio linguaggio scenico, senza nessun tipo di influenza - ad esempio del mercato - riusciva a cambiare e a trasformare l'Istituzione carceraria.

Sempre nel 2009, anche nel Carcere di Arezzo, Gianfranco Pedullà, con la Compagnia Il Gabbiano, debuttò il 29 giugno con un testo rappresentativo del teatro epico brechtiano, *L'anima buona del Sezuan*.

"Anime buone e anima dannate" è stato il titolo del laboratorio di formazione e produzione teatrale che ha coinvolto la *Compagnia il Gabbiano*, composta dai detenuti attori della Casa Circondariale di Arezzo, una attività che la compagnia di Gianfranco Pedullà, Teatro popolare d'arte, da diciassette anni porta avanti con un metodo e un processo di lavoro articolato in vari momenti di incontro: formazione del gruppo, apprendimento degli elementi primari della comunicazione teatrale, gestione consapevole dell'incontro con il pubblico. [...]. È Bertolt Brecht l'autore scelto per questo particolare laboratorio teatrale. Si tratta dell'opera "Anima

²⁴⁵ *Ibidem*.

buona del Sezuan”, una parabola scenica in prosa e in versi scritta nel pieno della violenza delle dittature nazi-fasciste degli anni Trenta del secolo passato. L’opera narra della discesa degli dei in una provincia povera del Sezuan (regione di una antica e immaginaria Cina) colpita dalla carestia, per verificare la bontà dell’anima umana. Nella loro visita, incontrano vari personaggi fra cui l’acquiolo Wang e la prostituta Shen te, che - dopo molti rifiuti - li ospita nella sua misera abitazione ricevendo dagli dei un premio in denaro. Parte da qui una vicenda, trattata liberamente dalla compagnia Teatro popolare d’arte, sia dal punto di vista drammaturgico, che di ricerca dei margini di residua “bontà” nel nostro mondo e di “felicità” ancora possibile.²⁴⁶

A Pistoia il 17 marzo 2009 si tenne un incontro dal titolo *Il Destino del Carcere*, nel quale vennero presentati i dati del progetto *Concatenazioni* inaugurato nel 2006, attraverso un volume sulla situazione carceraria pistoiese. L’incontro dibattito venne organizzato dall’Assessorato alla cultura della Provincia, con la collaborazione della Fondazione Giovanni Michelucci e il laboratorio teatrale diretto da Gianfranco Pedullà con il Teatro popolare d’arte ebbe, in questa occasione, molta visibilità.

[...] Con questo volume, realizzato grazie al contributo della Regione Toscana e alla collaborazione con la Fondazione Giovanni Michelucci che ha seguito la cura redazionale - dice l’Assessore Cristina Donati - si è voluto andare oltre all’idea di una pubblicazione degli atti del convegno. Abbiamo infatti dovuto spostare il nostro “punto di vista”, siamo stati costretti a tornare “dietro le sbarre” e a riflettere sul fatto che, nonostante la vita all’interno di quelle mura, ci appaia rigida e scandita da un tempo immobile, dal giugno 2006, i vari accadimenti che si sono succeduti nello scenario italiano hanno avuto sostanziali ricadute sul nostro sistema carcerario. Dunque, per dare un senso a questo nostro lavoro editoriale ci siamo affidati al contributo di autorevoli esperti che hanno lavorato per aggiornare i materiali raccolti in modo da fornirci una ulteriore occasione di riflessione e di aggiornamento su una tematica così tanto importante. La pubblicazione è dunque una testimonianza delle iniziative culturali realizzate ma anche, e soprattutto, dello spirito di un mondo che non si può considerare “a parte” nella costruzione civile della società. Un modo per “fermare” questa esperienza sperando che si possa sviluppare sempre di più il rapporto tra la città e il carcere, nella convinzione che la realtà carceraria non deve essere un angolo nascosto e silenzioso in mezzo a una comunità, un incentivo per cercare di consolidare sempre di più un lavoro alla cui base vi sia l’impegno civile di istituzioni e cittadini [...].²⁴⁷

²⁴⁶ Foglio di sala, *L’anima buona del Sezuan*, adattamento del testo e regia di Gianfranco Pedullà, 29 giugno 2009, Archivio della Compagnia Teatro popolare d’arte.

²⁴⁷ Comunicato stampa a cura dell’Ufficio Cultura Provincia di Pistoia, (14/03/2009), documento reperibile al link: file:///C:/Users/Utente/Downloads/ProvinciaPistoia10_19_18_7_35_52.pdf, consultato il 16/10/2018.

Nel 2009, sempre Gianfranco Pedullà ebbe la possibilità di inaugurare un altro laboratorio, questa volta all'interno della Casa Circondariale La Dogaia di Prato, in cui la compagnia cominciò a lavorare su *I Giganti della Montagna* di Luigi Pirandello, che verrà portato in scena con gli attori-detenuiti il 15 giugno del 2010.

[...] Assistiamo in diretta alle prove e la parte che si dimentica, l'attacco sbagliato, il "rifacciamola" contribuiscono al senso di verità, dura e magnifica insieme, di questo grande empirismo della solidarietà artistica: una volta la settimana, per due ore mediamente e solo per quel tempo i "teatranti teatrano", poi tornano nei metri quadro della colpa, ma con qualcosa di diverso cui pensare. "È il metodo del teatro transitivo che lavora sulla persona oltre che sul personaggio. Qui il teatro d'interpretazione non è applicato: preferiamo la narrazione, il teatro popolare - commenta Pedullà. È dall'autunno del 2009 che lavoriamo a Prato, ma per quel che mi riguarda l'esperienza nasce diciotto anni fa, ad Arezzo grazie alla volontà del Comune di creare una sorta di pedagogia in carcere. In realtà, mi sono inventato un metodo che unisse razze e pregressi differenti e gente anche analfabeta. Lì ho capito che i testi teatrali in carcere assumono una forza straordinaria e il pubblico, quando assiste alla rappresentazione, dà senso alla "favola" perché quella percezione onnipresente di clausura coinvolge personaggio e spettatore, ma assume anche una funzione catartica che non ha pari". Dicesi teatro civile. [...].²⁴⁸

Su forme di teatro civile, basato su dinamiche di autoformazione e auto drammaturgia, si stava muovendo anche la Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, che nella Casa a Custodia Attenuata Femminile di Empoli, attivò nel 2009 un laboratorio su un altro classico della cultura classica, l'*Antigone* di Sofocle, ovviamente riadattato in base al loro percorso legato alla femminilità e alle differenze di genere.

"Le voci di dentro", "Cartoline", "Tracce", "Mura", "Cherchez la Femme", "Le Bambine Cattive", "I semi della Libertà", "Closed", "A suo tempo", "Indomita" queste sono state finora le tappe che hanno contrassegnato il percorso teatrale fin qui svolto dalla nostra compagnia nella Casa Circondariale a Custodia Attenuata Femminile di Empoli. Un percorso in cui ad oggi possiamo cogliere alcuni elementi che riconosciamo come fondanti e sostanziali nella filosofia di intenti che sostiene la poetica della Compagnia nel lavoro con le detenute; primo fra tutti il punto di vista: di genere, di provenienza, di condizione. Questo si è sempre tradotto nella consapevolezza di avviare dei processi teatrali capaci di mettere al centro dello sviluppo dei percorsi le persone con cui ci siamo trovati a scambiare una dimensione culturale e comunicativa

²⁴⁸ Giada Primavera, *Cronaca di una semilibertà*, in «Teatri delle Diversità - rivista europea», n. 54-55, novembre 2010, p. 23.

come quella teatrale. Altro elemento basilare, nel nostro operare, lo ritroviamo nell'utilizzo dell'autodrammaturgia, intesa come pratica di elaborazione che partendo dal vissuto di ciascuno crea anche gli strumenti per cogliere l'universalità di tematiche, percorsi, visioni, fino a trasformare il materiale esistente in una precisa direzione poetica ed artistica, lontano da indulgenti forme di autorappresentazione, e dotate invece della necessaria forza nei contenuti e nelle modalità di narrazione, in modo da oltrepassare la dimensione personalistica e assumere su di sé il valore dei significati diffusi della relazione comunicativa. Anche le tematiche fin qui affrontate si inseriscono in una visione dialettica del fare teatro, in modo che la relazione fra detenute e operatori si possa sempre svolgere su un piano di interscambio delle conoscenze, delle problematiche, dei saperi e delle differenti sensibilità ai diversi temi. Ci siamo negli anni occupati delle figure femminili legate al concetto di "colpa", della povertà e degli squilibri fra nord e sud del mondo, dell'antinomia fra clausura ed emozioni, della responsabilità individuale e collettiva, del valore nella contemporaneità del mito e della tragedia; in tutti i percorsi fin qui svolti abbiamo portato avanti il convincimento che lo spunto di lavoro, il tema, il testo utilizzato non rappresenti altro che una sponda culturale su cui intrecciare racconti, drammaturgie e comunicazioni poetiche che abbiano radici e richiami, anche autobiografici. Il percorso teatrale che intendiamo proporre all'interno della Casa Circondariale a Custodia Attenuata Femminile di Empoli si colloca in una linea di continuità con i progetti che fino ad oggi sono stati svolti, e si propone di avviare un laboratorio sulle molteplici interpretazioni e intrecci che la vicenda classica di Antigone, e della sua ribellione, può suggerire alla sensibilità contemporanea.²⁴⁹

A Firenze Sollicciano, il 29 maggio 2009, con repliche il 16, 25 e 25 giugno, e il 25 settembre per il Festival Teatri Aperti svoltosi all'esterno del carcere nel famoso *Giardino degli Incontri* progettato dall'architetto Giovanni Michelucci, debuttò con il suo settimo spettacolo, *Freaks*.

La Taddei, che intanto aveva fondato l'Associazione Krill Teatro, con questo spettacolo intendeva continuare il suo lavoro di critica della situazione carceraria, attraverso l'uso di testi che le permettessero di creare una sorta di «principio d'individuazione» tra la condizione dei suoi attori-detenuti e quella dei personaggi portati in scena.

[...] Il tema centrale dello spettacolo consiste nella diversità, sia fisica che sociale, e nella curiosità morbosa che essa suscita nel pubblico. Per stimolare questa riflessione nel pubblico, nella prima parte della rappresentazione, la regista ha deciso di mettere provocatoriamente in mostra gli stessi attori della Compagnia come i mostri di un circo fantastico. Il confine tra i

²⁴⁹ Progetto di Educazione Teatrale, *ANTIGONE dai mille volti*, Casa Circondariale a Custodia Attenuata di Empoli, Anno 2008-2009, Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2009-2010».

personaggi interpretati, i mostri, ed i loro interpreti, i detenuti, è reso volutamente vago al fine di far riflettere sulla concezione che all'esterno si ha del detenuto. La seconda parte dello spettacolo, *Il Circo dei Desderi*, si svolge interamente nell'anfiteatro del giardino e consiste in una serie di clownerie e sketch comici tipici degli spettacoli circensi. Se nelle prime scene l'intenzione della Compagnia è stata quella di far riflettere il pubblico, lo scopo di questa lunga scena finale è di divertirlo.²⁵⁰

Nella compagine della Compagnia Krill Teatro, in qualità di aiuto regia, entrò anche l'attrice Luana Ranallo della scuola di teatro Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino che, avendo competenze di teatro fisico e gestuale e di clownerie, attraverso una metodologia legata alle pratiche mimiche di Jacques Lecoq, propose agli attori-detenuti della Compagnia di Sollicciano un training legato al copro grottesco, ai personaggi del circo e inoltre, ispirandosi ai buffoni medievali li aiutò a creare i numeri comici con cui lo spettacolo si concludeva.

L'Associazione Sobborghi intanto, già attiva nelle carceri di Siena, San Gimignano e Massa Marittima, provò ad attivare un laboratorio teatrale all'interno dell'Istituto Penitenziario Minorile di Firenze ma l'esperienza non ebbe successo e quindi si concluse l'anno dopo senza la realizzazione di nessuna produzione spettacolare con i ragazzi detenuti.

Contrariamente agli anni precedenti, in cui erano stati premiati gli spettacoli della Compagnia della Fortezza, nel 2010 venne consegnato il prestigioso Premio Ubu²⁵¹ - il quarto per l'*ensemble* di attori-detenuti - ad Armando Punzo, nominato miglior regista per lo spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà*.

Il 2010 fu l'anno in cui debuttò il seguito di uno degli spettacoli più trionfali della Compagnia, *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà*, nel quale come suggerisce il titolo le figure di Alice e di Amleto si fondono, in un'operazione con la quale Punzo porta il linguaggio alle sue estreme conseguenze.

Abbiamo visto come, nello studio del 2009, il regista volesse liberare l'autore e le sue parole dalla prigione del libro, dalle sbarre con le quali la società aveva imprigionato le essenze originarie e magiche del testo.

Ora nella versione definitiva le lettere del testo, che nel primo studio rivestivano le pareti del carcere, rispettando la bidimensionalità propria della pagina,

²⁵⁰ Yumi Suzuki, *Teatro e Carcere: La Compagnia di Sollicciano*, cit. p. 36.

²⁵¹ Per consultare i Premi Ubu 2010: <https://www.ubulibri.it/premi-ubu-2010/>.

ora vengono scorporate dal contesto per divenire oggetti tridimensionali, significanti in grado di essere manipolati dal volere del pubblico/lettore che, mischiandoli, facendoli volare in aria per poi farli cadere per terra, assume su di sé la possibilità di ricrearli, di farli vivere nuovamente.

Guidati in parata, gli spettatori escono nel cortile, dove trovano le gigantesche lettere di polistirolo bianco che avevano incontrato disseminate qua e là, quasi fossero cadute dai testi affissi alle pareti, negli spazi fra i quali si erano spostati mentre inseguivano un'impossibile ricomposizione dei frammenti drammatici. Incitati dalle parole di Punzo, spettatori, attori insieme lanciano in aria le lettere, mentre si fa esplicito il nesso tra testo e prigione: «[...] le lettere di questo testo istituzione, di questo testo prigione [...] queste lettere volano [...] Parole si formano in libertà [...] parole mai lette, mai viste». Una volta mandato in frantumi il testo istituzione, è possibile affermare che «nulla di quello che è stato è mai stato, tutto deve ancora accadere, tutto deve essere ancora pensato, tutto deve avere ancora una possibilità», a partire da una pratica della scrittura come fenomeno generativo, in grado di rinominare la realtà e quindi reinventarla.²⁵²

Quindi è questa capacità di rivoluzionare le regole comuni del linguaggio, su cui si basano le relazioni e i processi di comunicazione sociale e alla quale tutti sono legati da un principio di nominazione che contribuisce a creare le basi del reale così come tutti noi lo viviamo, attraverso questo scardinamento indotto per mezzo del teatro - che della realtà dovrebbe essere specchio - Punzo riesce a sconfiggere il carcere/testo e la società prigioniera di un solo possibile modo di pensarlo.

Perché «l'unica vera rivoluzione», ha detto recentemente il regista, sarebbe «quella del linguaggio: provando a modificare il senso comune delle cose». Parole come «carcere» e «detenuto» prefigurano «una realtà corrispondente a queste parole, una realtà che sembra imm modificabile» e «questa è una condanna terribile», alla quale ci si può ribellare inventando un alfabeto nuovo e dando potere all'immaginazione, come in un gioco di bambini, ma a condizione di farlo tutti insieme: «la rivolta tocca tutti, tutti partecipano, tutti rendono leggere queste parole, queste lettere volano».²⁵³

Mentre Punzo era in una fase potremmo dire di rifondazione del suo lavoro, che dopo aver ottenuto altissimi risultati doveva per forza di cose trovare un nuovo

²⁵² *“Hamlice”*: la ribellione delle parole, in Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare*, cit. p. 8.

²⁵³ *Ibidem*.

filone di sviluppo che, come vedremo si rivelerà soprattutto nelle sue riscritture shakespeariane, la compagine delle nuove compagnie toscane che si impegnavano all'interno degli Istituti di Pena, continuava ad ampliarsi.

Nel 2007 cominciò un po' in sordina il lavoro della Compagnia Teatro Metropopolare di Prato, diretta da Livia Gionfrida, che dopo una prima collaborazione nel 2009 con il Teatro popolare d'arte di Gianfranco Pedullà, all'interno del carcere pratese, per il laboratorio legato alla messa in scena de *I Giganti della Montagna*, nel 2010 debuttò con la sua prima produzione in carcere, dal titolo *Otto ore non fanno un giorno Progetto R. W. Fassbinder*, spettacolo ispirato all'opera *Sangue sul collo del gatto*, sostenuto dal Comune e dalla Provincia di Prato.

Nel 2007 siamo entrati dentro il carcere maschile La Dogaia di Prato per completare un progetto sull'opera di Rainer Werner Fassbinder. L'intento iniziale, di indagine ed incontro, si è trasformato presto in una straordinaria avventura artistica che ci ha portati a porre le basi per un'idea di Centro culturale permanente interno alla Casa Circondariale di Prato e ci ha condotti anche ad incontrare altri Istituti penitenziari, l'IPM di Pontremoli e quello di Firenze, entrando a far parte del Coordinamento Regionale Toscano di Teatro carcere e di quello Nazionale. Il carcere maschile di Prato è diventato per il nostro collettivo, che opera sia dentro che fuori dalle mura dell'Istituto Penitenziario, una vera e propria residenza artistica ideale. Nel tempo siamo riusciti, in accordo con la Direzione della C.C. La Dogaia, a trasformare il nostro laboratorio-cantiere interno in un luogo aperto non solo alla Formazione e alla Produzione artistica ma anche, da qualche anno, all'Ospitalità di Eventi musicali, teatrali e culturali in genere.²⁵⁴

Mentre nuove compagnie si chiudevano all'interno delle carceri toscane per cominciare nuovi percorsi, che però viste le condizioni instabili non potevano godere della certezza di condividere con un pubblico esterno le proprie creazioni carcerarie, a Volterra nel 2011 il progetto della creazione di un Teatro Stabile in carcere arrivò ad uno dei suoi massimi risultati, in quanto per la prima volta buona parte del Festival VolterraTeatro '11 venne realizzato all'interno del carcere che, per l'occasione venne letteralmente aperto alla città, divenendo così un luogo di cultura a tutti gli effetti.

²⁵⁴ Presentazione del laboratorio teatrale all'interno della Casa Circondariale La Dogaia di Prato, a cura della Compagnia Teatro Metropopolare, reperibile al link: <https://cargocollective.com/teatrometropopolare/LABORATORIO-LA-DOGAIA>, consultato il 16/10/2018.

La Compagnia della Fortezza da anni lavora per la costruzione di una compagnia stabile: per un teatro stabile in carcere. Nessuno aveva mai pensato prima di trasformare un carcere in un teatro. Nessuno ci aveva mai pensato in una forma così compiuta, immaginando in modo strutturato che la fabbrica del male, la fossa dei serpenti, il pozzo infernale, la galera, o comunque si voglia definire un carcere, potesse avere un'altra faccia che contraddicesse e mettesse in discussione il pensiero comune sulla funzione e le finalità di un istituto di pena. Nessuno aveva mai osato credere che la forza del teatro potesse realmente trasformare un luogo. "E se invece...", quindi, è la parola d'ordine per Armando Punzo e per tutta la realtà che gira intorno alla Fortezza. E se invece il Carcere si trasformasse in un castello incantato e misterioso, a volte grottesco, altre divertente, altre ancora stimolante, per tutti, non solo per chi lo abita con forza. E se diventasse un "teatro d'arte per tutti" recuperando il senso di ognuna di queste parole? E se il "villaggio" che sta fuori, invece di aver paura della Fortezza, provasse ad avvicinarsi, provasse a scoprirne le stanze, provasse a viverlo? [...]. Il Carcere, quindi, sempre più spazio di cultura a tutto tondo, sempre più proiettato verso un futuro da Teatro Stabile - il primo al mondo a sorgere in un carcere - diventerà una nuova "Bastiglia": compagnie e artisti che hanno segnato gli ultimi vent'anni della vita teatrale a livello nazionale e internazionale presenteranno i loro lavori all'interno della Casa di Reclusione di Volterra, popoleranno ogni angolo della Fortezza con delle versioni site specific, a testimonianza della progressiva e fantastica trasformazione che sta interessando il Carcere.²⁵⁵

A Volterra la rivoluzione si era innescata anche su questo piano e tale impegno di coinvolgimento della città, di incontro/scontro tra il dentro e il fuori, la presa di questa «nuova “Bastiglia”» da conquistare, si sarebbe palesata anche nelle tappe produttive che Armando Punzo realizzò con la Compagnia della Fortezza nel 2011 e nel 2012.

[...] Il nuovo lavoro della Compagnia della Fortezza, spinto da questa esigenza in questa prima fase, si concentra sulla figura di Mercuzio, il poeta, il disilluso, il sognatore dell'opera *Romeo e Giulietta* del drammaturgo William Shakespeare. È Mercuzio, che colto da un impeto di orgoglio, si ribella contro il suo stesso padre-autore, si ribella e grida: "Non voglio morire!". Si ribella a Romeo che lo castiga con la sua ammonizione "*Basta, Mercuzio, tu parli di niente*" quando parla della Regina Mab, la levatrice delle fate, cocchiera del mondo delle illusioni. E il poeta, suo malgrado, è costretto a giustificarsi: "*Giusto, io parlo dei sogni!*". *Mercuzio non vuole morire*. La Compagnia della Fortezza non vuole morire, anzi vuole far festa con gli abitanti del "villaggio", vuole invitarli nel castello dove "l'impossibile" non esiste, vuole invitare la

²⁵⁵ Programma del Festival VolterraTeatro 2011, *I Teatro dell'Impossibile*, (18-31 luglio 2011), *Progetto Carcere di Volterra 2011*, reperibile al link: http://www.voltterrateatro.it/2011/www.voltterrateatro.it/scheda_carcere.htm, consultato il giorno 16/10/2018.

cittadinanza a condividere momenti stimolanti con gli artisti che prenderanno in assedio le segrete, i sotterranei, le chiesette, i corridoi, i cortili del carcere: ogni angolo di questo magico castello esploderà di cultura e di teatro. Un'occupazione di poesia, arte, musica e talenti. Un modo per riappropriarci di spazi considerati fino a oggi inutili. [...].²⁵⁶

Il nuovo progetto presentato da Armando Punzo e dalla sua Compagnia della Fortezza per la XXV edizione del festival VolterraTeatro, si ispirava a un altro grande classico shakespeariano, *Romeo e Giulietta*.

Il regista, anche questa volta sceglie di lavorare su un'opera monumento, certamente soggetta a svariati adattamenti scenici e anche cinematografici, ma considerata intoccabile dalla maggior parte dei critici e dei puristi teatrali, che non avrebbero mai accettato cambiamenti nel suo assetto drammaturgico, legato a una tradizione che voleva la vicenda dei due amati veronesi come nucleo centrale dell'intreccio.

Il regista invece, continuando il suo percorso di destrutturazione culturale del testo drammaturgico, inaugurato con *Alice* prima, e *Hamlice* poi, decide di scombinare completamente il flusso narrativo della trama, puntando tutto su un personaggio come Mercuzio, colui che pur sapendo colorare le pagine con il suo eloquio, pur usando il linguaggio in modo vitale e poetico, per il meccanismo drammaturgico ordito da Shakespeare doveva morire, in quanto non in linea con i toni tragici per cui l'opera era stata concepita.

Punzo invece sfida Shakespeare apertamente, ribellandosi alla morte di Mercuzio, in quanto nella sua morte vede la morte della poesia, la morte delle molteplici possibilità poetiche insite nel testo, un assassinio perpetrato dall'autore, che in questo modo aveva imprigionato irrimediabilmente la *fabula* in una tradizione a senso unico, imprigionandola per sempre in una storia senza via d'uscita.

[...] Il rovesciamento di Shakespeare procede, nel nuovo progetto biennale che impegna la Compagnia della Fortezza fra il 2011 e il 2012, non solo nella direzione della scomposizione e ricomposizione del testo, ma in quella, più radicale, della neutralizzazione del meccanismo autorale che decide delle sorti dei personaggi. Mercuzio *non vuole morire*, così recitano il sottotitolo del primo studio e il titolo del secondo: si ribella al destino che gli è stato assegnato da Shakespeare e quindi al meccanismo della storia che richiede il suo sacrificio per perpetuarsi. Sacrificando Mercuzio, Shakespeare sacrifica il poeta, l'artista, il filosofo e lancia un monito

²⁵⁶ *Ibidem*.

contro la possibilità di sognare una realtà diversa. Dopo Amleto, la nuova incarnazione “svissuta” dal regista è proprio quella di Mercuzio, nella cui vicenda proietta la propria, ovvero il rischio ancora e sempre presente, dopo tanti anni di lavoro a Volterra, che il progetto della Compagnia della Fortezza debba cedere alla «razionalità» di una visione del mondo estranea a «qualsiasi pensiero innovatore che metta in discussione l’esistente». È «quello che capita a me», afferma esplicitamente il regista pensando a Mercuzio: «Io sono l’Irrazionale concreto che irrompe sulla scena del mondo. Dietro la razionalità si nascondono i manipolatori materialisti dell’uomo e del mondo intero». Mentre l’unica “manipolazione” che il regista concepisce è, evidentemente, quella di un teatro che trasformi la realtà e dimostri la “concretezza” di un progetto apparentemente “irrazionale”. [...].²⁵⁷

Mentre a Volterra stava accadendo qualcosa di rivoluzionario, sia sul piano spettacolare, con l’inizio di una nuova ricerca linguistica legata ai classici shakespeariani, che vedrà la sua conclusione solo nel 2016 con lo spettacolo *Dopo la Tempesta*, che sul piano sociale e politico, con l’ambizioso progetto di un Teatro Stabile in carcere, che portò ad una commistione tra carcere e città assolutamente impensabile in passato, le giovani Compagnie di teatro che negli ultimi anni avevano attivato laboratori teatrali all’interno delle carceri toscane, continuavano il loro percorso di stabilizzazione, sia sul piano artistico che territoriale e politico.

Molte volte, nel corso di questo studio, abbiamo ribadito la marcata eterogeneità che differenziava tanto le pratiche che le teorie con le quali, le realtà di teatro carcere toscano, si relazionavano al contesto penitenziario, al lavoro di formazione degli attori-detenuti e alla produzione spettacolare aperta al pubblico esterno.

Fin dall’inizio del progetto *Teatro in Carcere*, nel 1999, fu subito chiaro agli esponenti della Regione Toscana e ai rappresentanti del Coordinamento stesso, che in presenza di una rete di soggetti così ampia - formata a quell’altezza cronologica da ben tredici compagnie - ci si sarebbe trovati dinanzi ad una molteplicità di linguaggi scenici differenti e soprattutto, dinanzi a concezioni dell’universo carcerario a volte agli antipodi.

Ogni regista, ogni Compagnia, pur collaborando per specifici eventi o comunque condividendo una visione generale del fenomeno, affidava al teatro in

²⁵⁷ “*Romeo e Giulietta*”: una tragedia da interrompere, in Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare*, cit. p. 9.

carcere una specifica funzione - ad esempio o artistica o rieducativa - che non sempre collimava con quella degli altri componenti della rete toscana.

Tale situazione, che nei primi anni si pensava potesse rappresentare una risorsa, in quanto volta ad innescare scambi proficui tra i vari soggetti e quando previsto, una co-progettazione con cui coinvolgere incisivamente il territorio, evidenziò invece ancor di più le grandi distanze in termini di maturità professionale e talento artistico, che si evidenziavano nei risultati artistici raggiunti e nelle ricadute sociali ottenute negli anni d'attività in carcere.

Nel 2011 queste circostanze - forse dovute anche alla scissione dalle fila del Coordinamento di una esperienza singolare e rappresentativa come quella della Compagnia delle Fortezza - non permisero alle varie realtà di amalgamarsi operativamente, in modo tale da divenire quel soggetto unico e rappresentativo, a livello nazionale e internazionale, che l'Ente promotore aveva preventivato che dovesse diventare.

Ovviamente tale dimensione è riscontrabile passando in rassegna le produzioni che le varie Compagnie hanno realizzato negli anni e che, ognuna con la sua dignità artistica, rivelano però non solo approcci stilistici differenti, ma una profonda discontinuità qualitativa che passava dall'eccellenza più marcata e riconosciuta, all'approssimazione scolastica di alcuni allestimenti, realizzati con il solo intento di percepire a fine anno i finanziamenti previsti dalla Regione.

In tale contesto, proprio le Compagnie più giovani stavano dando risultati incoraggianti, sia sul piano estetico che su quello etico.

La Compagnia di Sollicciano, diretta da Elisa Taddei, nel 2011 scelse di lavorare sull'*Odissea* di Omero. Tale scelta era in linea con la sua metodologia e con la sua poetica teatrale in quanto, fin dai primi spettacoli, la regista aveva espresso l'intento di creare una sorta di aderenza metaforica tra il testo rappresentato e la situazione biografica e umana dei detenuti, così da mettere in scena opere che fossero in grado di parlare e far riflettere su problemi e paradossi della società contemporanea.

Con lo spettacolo *Odissea, ovvero storia di Ulisse, immigrato clandestino*, Krill Teatro voleva porre all'attenzione del pubblico il fenomeno dei flussi migratori, che in quel periodo andavano intensificandosi con un gran numero di persone che partivano dai paesi africani, per approdare sulle coste italiane.

Questo fenomeno ebbe un impatto dirompente sia sul mondo carcerario, che sul tessuto sociale italiano, nel quale cominciarono a manifestarsi esplicitamente forme di razzismo e intolleranza.

[...]. 20 detenuti nordafricani che mettono in scena l’*Odissea*, intesa come la storia di Ulisse, “un immigrato clandestino”. Una pièce teatrale che verrà rappresentata domani ed il 23 giugno al carcere fiorentino di Sollicciano e che vede gli interpreti protagonisti del racconto trasporre in scena la loro storia. In *Odissea*, ovvero storia di Ulisse, immigrato clandestino, dell’eroe omerico poco è rimasto perché sul palcoscenico a farla da padrone sono le loro storie personali di migranti in fuga con un pugno di speranze in tasca, speranze oggi tristemente infrante e relegate tra le quattro mura di una cella. Khaled, Naucer, Remzi, Wahid e gli altri le hanno raccontate, la regista Elisa Taddei dell’Associazione Krill Teatro le ha “cucite” insieme, ha impartito il ritmo, cesellando qua e là. Hanno lavorato circa un anno per l’allestimento dopo aver selezionato, tra la valanga di richieste di partecipazione da parte dei detenuti - oltre 170 - i venti protagonisti. “Non è stato difficile ed è stato talvolta molto emozionante - ha spiegato la regista - per i partecipanti dare senso a ciò che lentamente veniva fuori nel corso delle prove. Lo spettacolo è composto di storie drammatiche e toccanti, come quella di un giovane nordafricano che a 14 anni ha lasciato il suo Paese, si è nascosto nella stiva di una nave e ha affrontato il lungo viaggio verso l’Italia. Durante le prove, tra l’altro, gli sbarchi di Lampedusa hanno portato gli stessi attori ad emozionarsi fortemente attualizzando quello spettacolo la cui trama era già tracciata”.²⁵⁸

Da questo breve articolo possiamo notare come la metodologia della Taddei fosse molto simile a quella usata in carcere da Gianfranco Pedullà, in quanto entrambe utilizzavano il materiale autobiografico scaturito dai detenuti durante il laboratorio, per poi utilizzarlo drammaturgicamente, facendolo aderire ad una struttura narrativa liberamente ispirata al testo di riferimento - in questo caso l’*Odissea* - su cui basare la messa in scena.

La lettura de testo, la scoperta dei suoi personaggi, la vicenda di un viaggiatore che solca i mari per fare ritorno nella sua terra natia, era il mezzo con cui stimolare i racconti autobiografici dei detenuti/migranti, che dopo essere stati condivisi con gli operatori esterni, venivano arricchiti con altre letture e altri temi, in modo da essere montati per formare il nucleo narrativo del testo.

²⁵⁸ Firenze: detenuti in scena con “*Odissea, ovvero storia di Ulisse, immigrato clandestino*”, in «Ristretti Orizzonti», rivista on-line, (21/06/2011), articolo reperibile al link: <http://www.ristretti.org/Le-Notizie-di-Ristretti-2013/firenze-detenuti-in-scena-con-odissea-ovvero-storia-di-ulisse-immigrato-clandestino>, consultato il giorno 17/10/2018.

Dall'Odisea la regista ha estrapolato alcuni episodi per poi scrivere il copione attingendo a testi di Bertolt Brecht, Stefano Benni, Paddy Chayfeský, Abdelmalek Sayad e di alcuni attori della Compagnia. Alcune scene dello spettacolo, infatti, sono nate dai racconti di alcuni componenti della Compagnia sulla loro esperienza da immigrati in Italia.²⁵⁹

Nel carcere di Prato invece, la Compagnia Teatro Metropopolare, il 7 dicembre 2011 debuttò con lo spettacolo *Hamlet's Dream*, primo tassello di una trilogia shakespeariana che vedrà la Compagnia impegnata, negli anni successivi, con la messa in scena di *Macbetto* nel 2012 e *H2Otello* nel 2014 per la regia di Livia Gionfrida.

L'ultimo dato degno di rilevanza nell'ambito del teatro carcere toscano per l'anno 2011 è l'attivazione di un laboratorio all'interno della Casa Circondariale di Lucca, a cura dell'Associazione Empatheatre diretta da Chiara Zerbinati e Alessandro Bianchi.

Il 2012 invece fu un anno fondamentale per il teatro in carcere, in quanto Punzo riuscì a superare la dimensione «dell'impossibile», che concettualmente l'aveva accompagnato nel suo percorso, tanto da farla divenire l'egida del Festival VolterraTeatro, da lui diretto a partire dal 2000.

Il regista riesce a superare i limiti «dell'impossibile» per due ragioni, una di natura linguistica e artistica, l'altra di natura sociale e politica.

La prima è dovuta al fatto che, grazie al personaggio di Mercuzio, il regista riesce a far progredire la propria ricerca in merito al processo di liberazione del testo dalle prigioni del libro.

Ma questa volta Punzo vuole andare oltre, in quanto con *Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta*, intende alzare la posta, provando a strappare il personaggio al suo destino mortale previsto per lui dall'autore.

Impedendo così a Mercuzio di morire, Punzo vuole salvare la bellezza, o almeno provare a lottare per cui questa possa sopravvivere agli artifici dell'autore, all'immobilità del testo e al dolore del carcere.

Lo stesso regista illustra con chiarezza la sua idea drammaturgica, in uno scritto di presentazione del progetto *Mercuzio*, pubblicato sul Blog della Compagnia della Fortezza nel quadro del programma del Festival VolterraTeatro '12:

²⁵⁹ Yumi Suzuki, *Teatro e Carcere: La Compagnia di Sollicciano*, cit. p. 38.

Tutto ha inizio nello spazio del teatro. Spazio fuori dal tempo ordinario, tempo altro per Mercuzio che vivendo e rivivendo la sua ineluttabile morte, giorno dopo giorno, replica dopo replica, ferito dalla banalità crudele del ruolo che gli è capitato, sfugge la trama della sua storia, svia l'incontro fatale, evoca altri luoghi, come un attore finge la morte di Mercuzio, lui finge fino in fondo, per contrasto, il suo desiderio di vivere. Mercuzio non sta al suo ruolo, alle azioni, alle parole previste per lui. Vuole far capire a tutti quanto è importante la sua entità, la sua forma spirituale. Lui è lui, ma attraverso lui è la poesia che si manifesta, un'altra possibilità che è nell'essere umano. Lottare contro la negazione di questa possibilità è il senso della sua esistenza. L'evento che avrà inizio in quella parte della città detta reclusa è concepito come se fosse un bozzetto, un crogiuolo dove si rifà il mondo. Mercuzio, ferito a morte, riscrive la sua storia. Ogni azione sulla scena, come per incanto, si riverbera nello spazio circostante fino a contagiarlo, ogni pensiero produce azioni, evoca fantasmi, che prendono forma nel territorio circostante.²⁶⁰

La seconda regione per cui Punzo riesce a superare l'«impossibile» è dovuta al fatto che, con *Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta*, lui e la Compagnia della Fortezza riescono ad abbattere definitivamente le mura del carcere, debellando per la durata dell'iniziativa l'idea stessa del concetto «dentro - fuori».

Centinaia di cittadini con mani dipinte di rosso tenute alte a creare, nella volterrana Piazza dei Priori, una selva di colpevoli per le morti giovani di Romeo e Giulietta. Altrettante ragazza della città distese a terra e immobili, a simulare un prato di Giuliette addormentate nella cripta. E a fare da preludio al primo storico contatto all'aria aperta, nel cuore di Volterra, tra gli abitanti e gli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo - per *Mercuzio non vuole morire* - ecco ancora gente provvista di trolley per alludere alla partenza di Romeo, ecco molte persone brandire libri aperti o aggirarsi con nomi d'autore e titoli di opere stampati sulla schiena nuda, ecco decine di ballerine acerbe e dolci aggirarsi tra i corpi a testimoniare la purezza e la bellezza non sacrificabili di Mercuzio che nella tragedia di "Capuleti versus Montecchi" è il personaggio poetico e alieno che finisce ammazzato troppo presto. [...] Armando Punzo ha messo in spettacolo una collettività, ha ideato e diretto una condivisione che è stata l'ideale cornice per lo «sdoganamento» dei suoi attori del carcere, sopraggiunti poi in piazza, liberamente a contatto con una platea naturale, folta, pronta a reagire e a interagire come in un teatro sociale. [...].²⁶¹

²⁶⁰ Presentazione del progetto, *Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta*, Blog della Compagnia della Fortezza (2012), reperibile al link: <https://compagniadellafortezzavolterra.wordpress.com/programma/mercuzio-non-vuole-morire-la-vera-tragedia-in-romeo-e-giulietta/>, consultato il giorno 18/10/2018.

²⁶¹ Rodolfo Di Giammarco, *La Fortezza di Volterra si apre i detenuti-attori recitano in piazza*, in «La Repubblica» del 31 luglio 2012.

Quello appena descritto rappresenta uno dei massimi punti raggiunti a livello spettacolare da Armando Punzo, nell'ambito di una sua declinazione personale di «Teatro Sociale», che diviene a tutti gli effetti teatro di comunità, teatro di relazioni, teatro politico.

Politico soprattutto in quanto riesce ad abbattere muri, fra tutti quello non solo ideale ma concreto che divide gli attori-detenuti dalla comunità esterna, ma soprattutto in quanto, così facendo, riesce a innescare processi di trasformazione sociale, utilizzando moduli stilistici e spettacolari legati agli *happening* e alle azioni *Site Specific* simili, a livello concettuale, ad alcune forme spettacolari tipiche degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, come ad esempio, prima fra tutte, *Paradise Now* del Living Theatre.

Il 2 marzo 2012 uscì nei cinema italiani il film *Cesare deve morire*, con la regia di Paolo e Vittorio Taviani, una docu-fiction in cui venivano illustrate le attività del laboratorio, diretto dal regista Fabio Cavalli all'interno del Carcere di Rebibbia, per la messa in scena del *Giulio Cesare* di Shakespeare.

Ebbene il successo del film, che oltre a numerosi premi italiani, come i Nastri d'Argento e i David di Donatello, alla 62esima edizione del festival del Cinema di Berlino fu insignito con il prestigioso Orso d'Oro.

Questo contribuì moltissimo alla diffusione del teatro in carcere presso il pubblico di massa, permettendo a questa forma spettacolare di uscire definitivamente dalla propria condizione marginale, per essere riconosciuta a tutti gli effetti non solo come forma di socializzazione e rieducazione per la popolazione detenuta, ma come un vero e proprio genere di teatro contemporaneo.

Per quel che riguarda il *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere* della Toscana, il 2012 fu l'anno in cui molti dei suoi aderenti parteciparono, con spettacoli o video, alla Prima Rassegna Nazionale di Teatro in Carcere *Destini Incrociati*, organizzata tra Firenze, Prato e Lastra a Signa dal 20 al 23 giugno.

Come abbiamo visto nel paragrafo dedicato all'evoluzione legislativa della Regione Toscana in merito al progetto *Teatro in Carcere* e come meglio approfondiremo nel paragrafo dedicato ai Coordinamenti nati su modello di quello toscano, la Rassegna *Destini Incrociati* fu organizzata su iniziativa del Teatro popolare d'arte di Gianfranco Pedullà, in collaborazione con il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, con il sostegno economico della Regione Toscana e il patrocinio del

Ministero della Giustizia e del Ministero dei Beni Culturali e la collaborazione della Fondazione Sistema Toscana.

La rassegna rappresenta un momento chiave nel quadro dell'esperienza del teatro carcere toscano, in quanto segna definitivamente la separazione, sia sul piano programmatico che amministrativo tra l'Associazione Carte Blanche/Centro Nazionale Teatro e Carcere e gli altri soggetti appartenenti al progetto di rete della toscana.

Alla rassegna parteciparono molti esponenti del teatro in carcere nazionale - erano dodici le Regioni italiane rappresentate - primi tra tutti Michele Sambin del Tam Teatromunica di Padova, Grazia Isoardi da Saluzzo e Fabio Cavalli da Roma, Claudio Misculin e Giuliano Scabia che parlarono dell'esperienza triestina, ma ovviamente la rassegna fu concepita soprattutto come una vetrina per molte delle realtà toscane facenti parte del Coordinamento.

Tanto è vero che, all'interno del programma, erano previsti spettacoli, visibili sia dentro che fuori dalle carceri, di compagnie come: Il Teatro popolare d'arte con *Santa Giovanna dei Macelli* di Bertolt Brecht realizzato all'interno del carcere di Prato in collaborazione con Massimo Altomare che ne curava le musiche, Livia Gionfrida con il suo Teatro Mentropoplare che nello stesso carcere presentava *Hamlet's Dream*, o Alessio Travesti dell'A.R.C.I. Solidarietà di Livorno con *Onora i padri*, «una rielaborazione ilare e grottesca a partire dalla fiaba di Hansel e Gretel, con elementi di divertita, feroce satira verso questo mondo dove i giovani paiono essere solo un peso di cui disfarsi, come per Pollicino nel bosco»²⁶², il Centro di Teatro Internazionale di Olga Menlik con *Giungla di cemento* ispirato al romanzo *Il libro della giungla* di Kipling, la Compagnia Kerill Teatro di Elisa Taddei con *Le dame, i cavalieri, le armi, gli amori*, la Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro con il video *Sorelle*, Massimo Altomare con l'Orchestra Ristretta di Sollicciano con il concerto *50 ben portati*, a chiudere l'evento.

Così lo stesso Pedullà, in un piccolo volume pubblicato nel 2015 per le Edizioni Nuove Catarsi, dal titolo *Destini Incrociati, l'esperimento di Firenze 2012*, traccia un bilancio della rassegna

²⁶² Valeria Ottolenghi, *Un itinerario d'alta teatralità*, in *Destini Incrociati, l'esperimento di Firenze 2012*, a cura di Vito Minoia, Edizioni Nuove Catarsi, Cartoceto (PU), 2015, p.15.

[...]. Si può dire che sono stati raggiunti i due maggiori obiettivi che gli organizzatori si erano posti, in questo coadiuvati dalla commissione artistica composta da Gianfranco Capitta, Sergio Givone, Vito Minoia, Valeria Ottolenghi: offrire un panorama ampio delle esperienze italiane di teatro in carcere e creare un'occasione di confronto e di scambio per quegli artisti che fanno del lavoro in carcere un momento centrale della propria attività creativa. Il loro lavoro ha animato i 15 spettacoli (5 in prima nazionale, con il coinvolgimento di 130 attori, tra i quali 106 attori detenuti e due ex detenuti) e i 14 video e film (2 in prima nazionale) presentati a Firenze; il coinvolgimento è stato di circa 2500 spettatori che hanno visitato anche le mostre allestite allo Spedale di Lastra a Signa e al Giardino degli Incontro di Sollicciano a Firenze. [...].²⁶³

La rassegna ebbe successo, tanto che il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere la fece diventare uno dei suoi eventi di punta, replicandola in altre città come Pesaro, Genova e Roma²⁶⁴.

Nel quadro di tale ricerca, con la quale si è potuta ripercorrere la storia del teatro in carcere sul territorio della Regione Toscana, la Rassegna Nazionale *Destini Incrociati* rappresenta un punto di svolta, in quanto sancisce da un alto, la bipartizione che pone l'Associazione Carte Blanche/Centro nazionale Teatro e Carcere e il Coordinamento Regionale Toscano come due enti separati, sia sul piano programmatico che amministrativo.

Destini Incrociati quindi rappresenta l'ultimo reale momento di co-progettazione del Coordinamento, che in quella occasione, ma in un'ottica più diluita, essendo l'iniziativa a carattere nazionale, ha la possibilità di rappresentare sé stesso e i differenti soggetti coinvolti.

Dopo la partecipazione alla Rassegna Nazionale del 2012, il Coordinamento Regionale vivrà di fatto un momento di inattività, nel quale i vari soggetti continuarono a produrre spettacoli e iniziative promozionali, ma con un impatto decisamente meno incisivo e organico di quello raggiunto in passato.

La Compagnia della Fortezza, oramai solida realtà produttiva a livello nazionale e internazionale, finanziata con il progetto regionale "*Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali*" e supportata da grandi Fondazioni Bancarie, continuò il suo percorso di ricerca e di lotta, sia sul piano

²⁶³ Gianfranco Pedullà, *Destini Incrociati*, in *Ivi*, pp. 11-12.

²⁶⁴ Le edizioni della Rassegna Nazionale Teatro in Carcere si sono svolte a Pesaro: 11-12-13 dicembre 2015; Genova: 14-15-16 ottobre 2016; Roma: 15-16-17 novembre 2017. La prossima edizione è prevista a Firenze e Lastra a Signa nei giorni 13-14-15 dicembre 2018.

linguistico che su quello politico e sociale, affermandosi ancor di più come una delle maggiori realtà del teatro contemporaneo italiano.

Nel 2017, per motivi legati al rapporto con le istituzioni, che non garantivano più tempi certi e i budget sufficienti per continuare una programmazione di qualità, Armado Punzo lasciò la Direzione Artistica del Festival VolterraTeatro, alla quale così tato era stata legata la parabola teatrale della Compagnia della Fortezza.

Nel 2018 la Compagnia del carcere di Volterra ha festeggiato i suoi trent'anni d'attività per i quali ha organizzato un ricco programma d'attività, tra cui il debutto dello spettacolo *Beatitudo*, ispirato all'opera di Jorge Luis Borges, uno dei massimi risultati spettacolari raggiunti da Armando Punzo e dall'ormai mitica Compagnia della Fortezza di Volterra.

Capitolo quinto

La dimensione nazionale ed europea del “modello toscano”

1. Il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere e il Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna

Come abbiamo avuto modo di appurare in questo studio, il fenomeno del teatro in carcere in Italia è stato condizionato dall'evoluzione legislativa dell'Ordinamento Penitenziario che, grazie alle riforme apportate con la Legge del 26 luglio 1975 n.354, e poi con le sue modifiche contenute nella Legge del 10 ottobre 1986, n. 663, comunemente conosciuta come Legge Gozzini, ha previsto che la comunità esterna, i cittadini e soprattutto il mondo dell'associazionismo e del terzo settore potessero contribuire alla vita penitenziaria attraverso attività di tipo ricreativo e culturale.

Il teatro fu una di queste e da quel momento, le attività espressive furono considerate una delle pratiche più quotate nell'ambito dei progetti personalizzati che l'Area Tecnica Educativa dei vari Istituti Penitenziari aveva la possibilità di predisporre a favore dei detenuti.

Le attività teatrali in carcere furono quindi accolte positivamente dalle Direzioni penitenziarie, che aprirono i loro Istituti a singoli operatori o associazioni che presentavano specifici progetti riguardanti tale materia.

In tale contesto venne a delinearsi un universo molto variegato, all'interno del quale le attività teatrali erano svolte da persone e gruppi molto differenti tra loro, sia per formazione che per obiettivi.

In Italia venne quindi a crearsi una situazione all'interno della quale convivevano operatori e gruppi molto eterogenei. Alcuni di questi facevano parte del mondo del volontariato penitenziario o del sistema scolastico, i quali non avendo nessuna velleità artistica, intendevano utilizzare le arti sceniche al solo fine rieducativo e trattamentale.

Altri invece appartenevano o a quella nuova scena teatrale professionistica, alla ricerca di inedite possibilità linguistiche e artistiche o ai Gruppi di Base, che vedevano nel teatro una forma di militanza politica con la quale intervenire coinvolgendo le classi più diseredate della società.

Queste entrarono in carcere cercando di associare alle necessità di servizio, contemplate dal legislatore e richieste dalle amministrazioni penitenziarie, la

realizzazione di veri e propri percorsi artistici, con l'intento di far divenire i detenuti degli attori, con i quali poter produrre spettacoli caratterizzati da un certo valore qualitativo, da poter condividere con la comunità esterna in momenti di interazione concreta tra il dentro e il fuori.

Da quel momento il fenomeno del teatro in carcere si diffuse in modo esponenziale, ma come abbiamo potuto appurare, fu sul territorio della Regione Toscana che tale forma spettacolare ebbe modo di evolversi in maniera più solida e di definirsi per quel che riguarda i suoi statuti pratici e teorici che lo resero quello che oggi è diventato, un genere teatrale riconosciuto per le caratteristiche estetiche del suo linguaggio.

Questo percorso fu possibile grazie a una congiuntura di eventi che possiamo riassumerne da un lato, con la nascita della Compagnia della Fortezza di Volterra e dall'altro, con il processo di riorganizzazione del settore culturale della Regione Toscana che, a partire dalla Legge 15 marzo 1997 n. 59, detta anche legge Bassanini, volle impostare la sua crescita territoriale basando l'organizzazione di diversi settori, tra cui quello dello spettacolo, in un'ottica di *rete*.

In tale contesto di riorganizzazione degli assetti regionali, abbiamo visto come la Regione Toscana abbia avuto una sensibilità particolare per quelle forme spettacolari e culturali che intervenivano in quei contesti sociali difficili, tra cui il teatro in carcere divenne uno dei progetti di punta.

Tale iniziativa regionale, che prevedeva una collaborazione tra i vari soggetti impegnati nel settore culturale e dello spettacolo, e la progressiva crescita del fenomeno teatrale all'interno delle carceri toscane, portarono alla definizione del primo *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere* della Toscana, all'interno del quale, progressivamente, aderirono tutte le realtà che avevano attivato laboratori teatrali all'interno di un penitenziario.

Questo modello, fu il primo esempio di coordinamento composto da realtà di teatro in carcere che aveva, nel supporto di un Ente Pubblico, la sua matrice principale e la sua possibilità di consolidamento.

Nel corso della ricerca abbiamo ampiamente approfondito le caratteristiche del coordinamento toscano, sia dal punto di vista amministrativo e legislativo, che da quello della sua evoluzione storiografica, svelandone così, grazie alla documentazione reperita, punti di forza e punti di debolezza.

In questo paragrafo si vuole invece illustrare come tale coordinamento, nato sotto l'egida della Regione Toscana abbia rappresentato un modello per la costituzione di altre forme di coordinamento costituite in altre regioni italiane o che hanno voluto ampliare tale dinamica di rete al contesto nazionale del teatro in carcere.

Il primo elemento da evidenziare, come vedremo, è che gli altri coordinamenti costituiti successivamente a quello toscano, non nasceranno grazie all'impulso di un Ente Pubblico, ma si caratterizzeranno come enti associativi e come comitati privati che, a fronte di un dialogo con le Istituzioni Pubbliche e Penitenziarie, stipuleranno accordi e protocolli d'intesa per rendere operative le loro attività.

Il 16 gennaio 2011 viene stipulato, nell'ambito del Convegno *Immaginazione contro Emarginazione* promosso dalla rivista «Teatri delle Diversità», l'Atto Costitutivo del Comitato *Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere*.

L'iniziativa è promossa da Donatella Massimilla, rappresentante del Centro Europeo Teatro e Carcere, Vito Minoia, rappresentante dell'Associazione Culturale Cittadina Universitaria Aenigma, e Gianfranco Pedullà, rappresentante dell'Associazione Culturale Mascarà Teatro popolare d'arte.

Il Comitato vuole «offrire progettazione, relazione, luoghi di confronto e di qualificazione del movimento teatrale sorto all'interno delle carceri italiane in questi anni»¹.

Un primo dato presente nel documento è proprio questa definizione del teatro in carcere come «movimento», termine non riscontrato in nessun altro documento prodotto in quel periodo e da noi reperito, termine che implicitamente vuole trasmettere una certa organicità delle diverse realtà che componevano il settore a quell'altezza cronologica,

Contestualmente all'Atto Costitutivo del Comitato e allo Statuto ad esso allegato, i promotori durante le giornate di Convegno, produssero anche un documento programmatico dal titolo *Documento preparatorio condiviso dai promotori*, in cui si legge:

Il prolungarsi nel tempo di esperienze teatrali nelle carceri italiane di oltre quindici, vent'anni e di tante altre più recenti legate a nuove compagnie teatrali, ha sviluppato un tessuto di esperienze diversificate fra loro; esperienze condotte da uomini e donne del teatro professionista italiano

¹ Atto Costitutivo del Comitato *Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere*, firmato dal Presidente: Minoia Vito e dal Segretario: Pedullà Gianfranco, documento reperibile al link: http://www.teatrocarcere.it/downloads/statuto_documento_condiviso.pdf, consultato il 17/10/2018.

che sono andati a lavorare nelle carceri italiane e non solo. Questi percorsi hanno consentito una progressiva creazione di metodi d'intervento, stili, linguaggi inediti. È nato così qualcosa di nuovo, di completamente originale: un tipo di teatro fondato sull'ascolto dei luoghi in cui opera, sulle biografie delle persone coinvolte, sulla reinvenzione continua dei linguaggi della scena secondo i limiti delle strutture e delle condizioni eccezionali di questa particolare forma di lavoro teatrale. [...].²

È chiaro qui l'intento da parte dei redattori del documento di voler definire il fenomeno all'interno di confini metodologici di natura teorica e pratica, in quanto tale operazione era necessaria ad inquadrare il così detto «movimento» all'interno di linee d'indirizzo generali, all'interno delle quali realtà di tutta Italia avrebbero dovuto riconoscersi.

Così come è stato ampiamente dimostrato anche in relazione al percorso storiografico del fenomeno del teatro in carcere anche i promotori del neonato Coordinamento Nazionale, nella loro documentazione preparatorio, lo inscrivono, nell'ambito delle teorie e delle pratiche legate alla scrittura scenica.

[...] Nelle carceri italiane è nato un teatro di scrittura scenica in forme fra loro differenziate: dalle case circondariali (dove è più difficile garantire continuità all'esperienza) alle case di reclusione, delle carceri femminili ai minorili fino alle strutture psichiatrico giudiziarie si è cercato di coniugare l'utilità per i detenuti di queste esperienze laboratoriali e produttive con la creazione di un teatro di evidente valenza artistica e comunicativa. La “diversità” di queste esperienze rispetto al teatro istituzionalizzato non appare come una moda teatrale quanto come una condizione genetica che ci consente di delineare un ambito di lavoro teatrale (indirettamente anche educativo), una zona pratica della scena contemporanea, ricca di implicazioni sociali e civili. [...].³

Ovviamente le metodologie utilizzate in ambito laboratoriale e produttivo e i conseguenti risultati di natura artistica, dipendevano molto dalla tipologia di Istituto Penitenziario nella quale le diverse realtà si trovavano ad operare. Ma i promotori tengono a sottolineare che tale «movimento» non rappresenta un fenomeno di «moda», ma una specifica «condizione genetica» di tali forme spettacolari che quindi possono essere raccolte all'interno di un sistema di ricorrenze tali da poterlo definire un vero e proprio genere.

² Documento preparatorio condiviso dai promotori, documento reperibile al link: http://www.teatrocarcere.it/downloads/statuto_documento_condiviso.pdf, consultato il 17/10/2018.

³ *Ibidem*.

Il *Documento preparatorio* continuava poi esponendo le ricadute sociali e le implicazioni di trasformazione che tali forme spettacolari potevano apportare all'universo carcerario, soprattutto in termini di abbattimento della separazione tra il dentro e il fuori, in una dinamica osmotica che nessun'altra attività così detta trattamentale poteva assicurare.

[...] Si tratta di un lavoro artistico - fatto di metodi artigianali e laboratoriali - che è, inevitabilmente ricco di ricadute sociali: nella dinamica tra il "dentro" e il "fuori" del carcere nel senso di ospitare spettatori nelle strutture carcerarie in occasione delle repliche, di andare a rappresentare nei teatri ufficiali gli spettacoli prodotti in carcere ma anche - sia pure per una minoranza di ex-detenuiti - di continuare a fare anche fuori dal carcere i mestieri del teatro (come attori e come tecnici). [...].⁴

Tale funzione di «ponte» che il teatro ha la possibilità di attivare tra la dimensione carceraria e quella civile è vista dai fondatori del Coordinamento Nazionale «nella logica originaria del teatro pubblico europeo, quando ipotizzava e praticava l'idea di un teatro d'arte al servizio della comunità, un servizio pubblico da svolgere con autonomia e libertà creativa».⁵

Tornando dunque all'Atto Costitutivo del Comitato, si possono evincere i rappresentanti della prima Assemblea la cui composizione ci aiuta a comprendere sia la rappresentanza di soggetti nazionale che quella di soggetti operanti sul territorio della Regione Toscana. I componenti dell'assemblea del 16 gennaio 2011 sono: Michalis Traitsis della Compagnia Balamós Teatro di Ferrara; Grazia Isoardi dell'Associazione Voci Erranti di Racconigi (Cuneo); Gabriele Boccacini della Compagnia Stalker Teatro di Torino; Elisabetta Baro dell'Associazione Cast di Torino; Francesco Mazza dell'Associazione Argómm Teatro di Milano; Maria Zanellato della Compagnia Tam Teatromusica di Padova; Giorgia Palombi della Compagnia Maniphesta Teatro di Napoli; Anna Gesualdi e Giovanni Trono della Compagnia TeatrinGestAzione di Napoli; Maria Teresa Delogu della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro di Empoli.

Dalla compagine degli aderenti a quell'altezza cronologica, risulta evidente la mancanza, nel quadro di una iniziativa a carattere nazionale, di un'esperienza come quella dell'Associazione Carte Blanche di Volterra, che dal 1994 con il Centro Teatro

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

e Carcere di Volterra aveva già cominciato un lavoro di censimento e aggregazione delle realtà operanti in altri Istituti Penali.

Ed è anche vero che, la presenza di Donatella Massimilla nelle fila degli enti promotori, ci fa comprendere come un tale progetto di coordinamento nazionale, che potesse rappresentare il teatro in carcere italiano, non poteva non prendere spunto da quel percorso cominciato nel 1994 appunto dall'Associazione Carte Blanche e dal TICVIN della Massimilla in visione del Convegno Europeo di Teatro in carcere dal titolo *The Creative Time*, tenutosi nel 1996 presso l'Università di Manchester, in Inghilterra.

In presenza di una tale evidenza storiografica risulta strana l'assenza dalle fila dei promotori del Coordinamento Nazionale del 2011 di Armando Punzo e della Compagnia della Fortezza, ma allo stesso tempo abbiamo potuto appurare che in quel medesimo periodo si compiva la scissione tra quest'ultimo e il Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere toscano.

Si deduce quindi che, il Coordinamento Nazionale promosso da Minoia, dalla Massimilla e da Pedullà nel 2011, fosse un ente che, pur ispirandosi al percorso compiuto ben diciassette anni prima con il Centro Teatro e Carcere di Volterra - che diverrà poi Centro Nazionale Teatro e Carcere - si ponesse come un'esperienza alternativa e in un certo qual modo opposta a quella promossa da Punzo, visto che il progetto di una rete nazionale sorta come emanazione del Coordinamento toscano, non si era mai realmente realizzata.

Un altro dato importante è la presenza di Gianfranco Pedullà che, come sappiamo, fu uno dei maggiori promotori del Coordinamento toscano e che, molto probabilmente, mise a disposizione la sua competenza in tal senso per arrivare a una strutturazione dello Statuto del Coordinamento nazionale, che risulta essere molto più solido a livello programmatico e operativo di quello con la quale, nel 2004, si dotò il Coordinamento toscano.

Lo Statuto del Coordinamento nazionale intendeva: «censire e monitorare costantemente i profili e le identità operative delle singole esperienze; creare relazioni e contatti tra queste; creare un archivio di tutta la documentazione nonché una vera e propria banca dati; organizzare momenti pubblici di confronto e scambio sia a livello nazionale che internazionale; gestire lo scambio di informazioni e creare canali di

comunicazione mediante siti internet o altri strumenti elettronici e cartacei; formare i formatori; relazionarsi con le istituzioni nazionali e regionali».⁶

Pertanto il Coordinamento nazionale si dotò di tre gruppi di lavoro: «1) “Formazione/Infomazione, documentazione”; 2) “Relazioni con le istituzioni regionali e nazionali”; 3) “Iniziative di confronto a livello nazionale e internazionale”».⁷

Ogni gruppo di lavoro aveva delle sue funzioni specifiche, ma gli strumenti con i quali il Coordinamento nazionale ebbe modo di divenire operativo furono principalmente la rivista «Teatri delle Diversità» diretta appunto da Vito Minoia, con la quale il Comitato ebbe modo di documentare in chiave scientifica i risultati propri e delle realtà ad esso appartenenti, e la Rassegna Nazionale *Destini Incrociati* che venne organizzata per la prima volta proprio in Toscana dal 20 al 23 giugno 2012.

Abbiamo avuto modo di vedere come fu proprio la Regione Toscana a sostenere nel 2012, con un contributo di 50.000,00 Euro il progetto *Destini Incrociati*, presentato dal Teatro popolare d'arte «con l'adesione dei soggetti che costituiscono la rete toscana del teatro in carcere».⁸

Tale dato ci fa comprendere il legame che l'iniziativa a carattere nazionale avesse con il progetto di Coordinamento toscano che, dopo la definitiva uscita di campo di un'esperienza capitale come quella della Compagnia della Fortezza, aveva bisogno di strutturare nuovamente le proprie attività.

Come abbiamo visto ciò fu possibile proprio grazie alla Rassegna Nazionale *Destini Incrociati*, alla quale parteciparono molti dei soggetti del Coordinamento toscano che, forse per l'ultima volta, ebbero modo di presentarsi in pubblico in modo unito e rappresentativo come emanazione del progetto promosso dall'Ente Regionale.

Tale dimensione di collaborazione tra il Coordinamento nazionale e i Coordinamenti regionali è specificato nell'Art.19 dello Statuto del Comitato che cita: «I vari Coordinamenti regionali, sottoscrittori del Comitato, nominano, di volta in

⁶ Statuto del Comitato *Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere*, Art. 4, (Scopo e Attività), documento reperibile al link: http://www.teatrocarcere.it/downloads/statuto_documento_condiviso.pdf, consultato il 17/10/2018.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Decisione della Giunta Regionale n. 28 del 9 settembre 2013, Allegato A, *DIREZIONE GENERALE, COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura, Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2012 (Piano integrato della cultura 2008-2010 in proroga-Piano della cultura 2012-2015)*.

volta, al proprio interno dei referenti che hanno diritto a prendere parte, mediante il “Gruppo dei referenti regionali”, all’Assemblea del Comitato». ⁹

Per concludere si citano gli strumenti operativi con la quale il Coordinamento nazionale a partire dal 2013 riuscì a strutturare le proprie attività, nell’ottica appunto prevista dallo Statuto di collaborazione con gli enti penitenziari e accademici.

Il 18 settembre 2013, il Coordinamento nazionale stipulò un primo protocollo d’intesa con il Ministero della giustizia, Dipartimento dell’amministrazione penitenziaria e l’Istituto Superiore di Studi Penitenziari, protocollo che venne rinnovato il 24 marzo del 2016 con l’ingresso tra i firmatari dell’Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo.

Il 17 novembre 2017, tale protocollo venne nuovamente rinnovato tra le parti, con una «Appendice operativa», che prevedeva anche l’ingresso nell’accordo del Dipartimento per la Giustizia Minorile e di Comunità del Ministero della Giustizia.

04 marzo 2017 – Il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, organismo costituito da oltre quaranta esperienze teatrali diffuse su tutto il territorio nazionale, con il sostegno del Ministero di Giustizia – Dipartimento dell’Amministrazione Penitenziaria, presenta la *IV Edizione della Giornata Nazionale del Teatro in Carcere*, in concomitanza con il *World Theatre Day 2017* (Giornata Mondiale del Teatro), promossa dall’ITI Worldwide-Unesco (International Theatre Institute) e dal Centro italiano dell’ITI. La IV Edizione della Giornata Nazionale del Teatro in Carcere si inquadra in un più ampio e articolato programma di collaborazione previsto dal Protocollo di Intesa sottoscritto nel 2013 e rinnovato nel 2016, in occasione della III Giornata Nazionale del Teatro in Carcere, dal Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, dal Ministero di Giustizia – Dipartimento dell’Amministrazione Penitenziaria e dall’Università Roma Tre (<http://www.teatrocarcere.it/?p=1429>). Con la sottoscrizione del Protocollo di Intesa, il Dipartimento dell’Amministrazione Penitenziaria, il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere e l’Università Roma Tre, condividono e promuovono l’idea che i tempi sono maturi per cercare in modo organico una pratica più consapevole nei metodi, nelle funzioni, negli obiettivi delle arti sceniche negli istituti penitenziari. Il Teatro è presente in oltre cento carceri italiane (non c’è altra nazione al mondo con un’esperienza così diffusa e qualificata sia dal punto di vista artistico che educativo). Ricordiamo che, nella passata edizione della Giornata Nazionale del Teatro in Carcere (2016), hanno aderito 59 Istituti Penitenziari, 10 Altre Istituzioni (Università, Istituzioni Scolastiche, Uffici di Esecuzione Penale Esterna, Teatri) sono stati realizzati 75 eventi in 17 Regioni italiane ed una iniziativa fuori dal territorio nazionale, nella Repubblica

^{9 9} Statuto del Comitato *Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere*, Art. 19, (Gruppo dei referenti regionali), documento reperibile al link: http://www.teatrocarcere.it/downloads/statuto_documento_condiviso.pdf, consultato il 17/10/2018.

Democratica del Congo (programma disponibile in Internet alla pagina <http://www.teatrocarcere.it/?p=1806>), ciascuno con la propria autonomia e la propria forza, sia all'interno che all'esterno delle carceri italiane (uno scambio tra "dentro e fuori" che evidenzia l'importanza di costruire ponti tra il carcere e il proprio territorio, utilizzando proprio l'arte del teatro).¹⁰

Dal punto di vista regionale, in data 24 marzo 2011 venne a costruirsi l'Associazione Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna «che ha come obiettivi il riconoscimento della dignità di lavoro dell'attività teatrale in carcere, l'educazione alla cura di sé e la crescita culturale dell'individuo attraverso la conoscenza e la pratica di forme artistiche che favoriscono l'interazione tra le diverse culture e lo sviluppo dei rapporti interpersonali».¹¹

In una ricerca dal titolo *Teatro e Carcere in Emilia Romagna*, condotta dall'Osservatorio dello Spettacolo della Regione Emilia Romagna¹² e coordinata dalla professoressa Cristina Valenti, consulente scientifico del Coordinamento Teatro Carcere, nonché docente dell'Università di Bologna, e dal regista della Compagnia Teatro del Pratello, Paolo Billi, il riferimento ad una specifica referenza all'esperienza del Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere toscano è chiaramente citata.

[...] La stabilizzazione delle strutture rimane una cosa importante e in questo speriamo che la Regione possa lavorare sull'esempio della Toscana perché non vi sono ragioni per pensare che l'Emilia-Romagna non sia capace di fare altrettanto. Mi permetto di dire anche se non sono una politica, che in questo ambito vi sono diverse professionalità e quindi dovrebbero lavorare vari Assessorati a questo progetto comune perché c'è la Formazione, il Lavoro, le Politiche Sociali, la Cultura. Anche per il Provveditorato dell'Amministrazione Penitenziaria diventa così più

¹⁰ Comunicato stampa della *Quarta Giornata Nazionale del Teatro in Carcere*, in occasione del World Theatre Day 2017, (27/03/2017), documento reperibile al link: <http://www.teatrocarcere.it/?p=2160>, consultato il 17/10/2018.

¹¹ Protocollo d'intesa sull'attività di Teatro in Carcere e per minori sottoposti a misure penali tra: Regione Emilia Romagna (Assessorato Politiche di welfare e abitative, Assessorato alla cultura, politiche giovanili e politiche per la legalità e Assessorato Coordinamento delle politiche europee allo sviluppo, scuola, formazione, università, ricerca e lavoro), Provveditorato Regionale Amministrazione Penitenziaria dell'Emilia Romagna e Marche (P.R.A.P.), Centro per la Giustizia Minorile dell'Emilia Romagna e Marche (C.G.M. di Bologna), Associazione Coordinamento teatro Carcere Emilia Romagna. Documento reperibile al link: <http://bur.regione.emilia-romagna.it/bur/area-bollettini/bollettini-in-lavorazione/novembre-periodico-parte-seconda-1a-quindicina.2016-10-28.9510955031/approvazione-protocollo-dintesa-sullattivita-di-teatro-in-carcere-e-per-minori-sottoposti-a-misure-pensali-e-adempimenti-conseguenti/protocollo-dintesa>, consultato il giorno 18/10/2018.

¹² Tavolo Tecnico: Alessandro Zucchini, Presidente del Tavolo Gianni Cottafavi, Servizio Cultura, Sport Claudia Belluzzi, Servizio Cultura, Sport Antonio Taormina, responsabile Attività di Ricerca ATER Coordinatore tecnico-scientifico: Antonio Taormina Segreteria organizzativa: Carlotta Pircher.

facile prendere una posizione. Abbiamo ora un Provveditore Regionale molto sensibile e di grande apertura, il Dottor Buffa, che giustamente vuole capire la programmazione e gli scopi. In questo ragionamento dovrebbe rientrare anche il Teatro del Pratello diretto da Paolo Billi con Teatro svolto all'Istituto Minorile di Bologna, per una stabilizzazione di un'attività di esperienza decennale [...].¹³

Tale riferimento all'esperienza toscana da parte della Valenti, scaturisce da un approccio storiografico alla materia, in quanto nel quadro della ricerca curata per l'Assessorato Cultura e Sport della Regione Emilia Romagna la docente dell'Università di Bologna parte appunto da un *excursus* storico che le permette di inquadrare il fenomeno in un'ottica di continuità con il passato.

La presenza della Professoressa Valenti all'interno del comitato scientifico del Coordinamento regionale dell'Emilia Romagna, permise quindi di dare al progetto una solida base teorica ed operativa, che connoterà subito tale esperienza con presupposti molto differenti da quelli sviluppatasi nel quadro dell'esperienza toscana, peculiarità che ebbero una diretta ricaduta sulla solidità del Coordinamento stesso.

Uno dei limiti appunto del Coordinamento toscano è stato proprio quello di non essersi dotato di un comitato scientifico esterno, in grado di razionalizzare l'operato delle diverse esperienze.

Da questo punto di vista esemplare è l'intervista a Cristina Valenti contenuta all'interno della ricerca *Teatro e Carcere in Emilia Romagna* del 2012, all'interno della quale la docente traccia alcune linee d'indirizzo teoriche che, affiancate dalle esperienze pratiche di registi come Horacio Czertok del Teatro Nucleo di Ferrara o come Paolo Billi del Teatro del Pratello di Bologna, costruiranno le basi sulle quali si poggerà l'esperienza regionale dell'Emilia Romagna.

Un altro elemento tipico dell'esperienza dell'Emilia Romagna è il rapporto con degli osservatori legati al mondo della critica specializzata, come ad esempio Massimo Marino, esperto del fenomeno che, come sappiamo, curò la ricerca *Teatro e Carcere in Italia*, nel quadro del progetto europeo *Teatro e Carcere in Europa*, realizzato dall'Associazione Carte Blanche tra il 2004 e il 2006 e che fu referente di svariate edizioni del Festival VolterraTeatro.

¹³ Cristina Valenti, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, in *Teatro e Carcere in Emilia Romagna - Report 2012*, a cura dell'Osservatorio dello Spettacolo della Regione Emilia Romagna, Regione Emilia Romagna Assessorato Cultura e Sport, 2012, p. 43. Documento reperibile al link: https://spettacolo.emiliaromagnacreativa.it/wp-content/uploads/2017/07/ricerca-teatro-carcere-E-R_2013.pdf, consultato il giorno 18/10/2018.

Cristina Valenti, alla domanda dell'intervistatore: «Nel 2011 nasce il Coordinamento Teatro Carcere della Regione Emilia Romagna. Nel 2011 viene firmato un Protocollo d'intesa tra la Regione Emilia Romagna, il PRAP (Provveditorato Regionale Amministrazione Penitenziaria) e l'Associazione Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna. Quali sono le prospettive e le potenzialità di queste iniziative?», risponde:

Parto dalle potenzialità, che hanno molto a che fare con il tema della domanda precedente, legato alla visibilità. Non a caso, il primo progetto cui il Coordinamento ha dato vita, nel 2011, dal titolo "Stanze di teatro in carcere" (un titolo che stiamo mantenendo di annualità in annualità, declinandolo in contenuti diversi, proprio per il suo significato) ha inteso costruire delle "visite guidate" alle esperienze teatrali in carcere, consentendo di entrare anche nelle zone normalmente non destinate al pubblico. Siamo entrati "dentro le mura" attraverso video o dimostrazioni di lavoro, ma anche attraverso riflessioni, dialoghi aperti al confronto di sguardi e punti di vista, testimonianze in forma di lectio. E inoltre ci sono stati gli spettacoli, accolti nei teatri principali delle tre città che hanno ospitato le visite guidate: Bologna, Ferrara, Modena. Principale obiettivo del Coordinamento è quello di costruire un ponte verso l'esterno, per far conoscere ciò che si produce nei "luoghi della detenzione abitati dal teatro" (come abbiamo scritto), non solo sul piano teorico o astratto, ma nella concretezza dell'esperienza e della "visione". Questo è essenziale sul piano dei contenuti e del valore del progetto. Riprendo quanto ho detto poc'anzi: più Teatro Carcere si vede, più spettacoli vengono inseriti nella normale programmazione dei teatri, più pubblico entra nelle carceri, e più è possibile che questo ambito sia considerato come una delle possibilità e delle risorse del teatro anziché una delle sue nicchie. [...].¹⁴

In questo passaggio, la Valenti cita appunto il progetto «*Stanze di Teatro in Carcere*», facendo cenno a un titolo scelto e confermato per caratterizzare l'iniziativa principale organizzata annualmente dal Coordinamento con il concorso di tutti i soggetti aderenti¹⁵.

¹⁴ Intervista a Cristina Valenti, in *Teatro e Carcere in Emilia Romagna - Report 2012*, cit. p. 63.

¹⁵ I Soci del Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna sono: Teatro dei Venti – A.p.s., Modena (Casa di Reclusione di Castelfranco Emilia, Sezione maschile detenuti e internati; Casa Circondariale di Modena, Sezione Sex Offenders, Sezione Ulisse – detenuti comuni); Teatro del Pratello – Coop. sociale, Bologna (Casa Circondariale di Bologna, Sezione femminile; minori in carico ai Servizi di Giustizia Minorile dell'Emilia Romagna); Teatro Nucleo – Coop., Ferrara (Casa Circondariale di Ferrara, Sezione penale maschile) Con...tatto – Associazione di volontariato, Forlì (Casa Circondariale di Forlì, Sezione maschile); Le Mani Parlanti – Cooperativa Sociale, Parma (Casa Circondariale di Parma, Sezione penale maschile); Lady Godiva Teatro – Associazione di Promozione Sociale, Ravenna (Casa Circondariale di Ravenna, Sezione maschile); Gruppo Elettrogeno – A.p.s., Bologna (Casa Circondariale di Bologna, Sezione penale maschile e Sezione giudiziaria maschile). Fonte reperibile sul sito del Coordinamento: http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/chi_siamo/, consultato il giorno 18/10/2018.

In effetti è proprio questa la peculiarità che contraddistingueva il lavoro del Coordinamento dell'Emilia Romagna e cioè creare confronto e scambio tra le varie realtà presenti sul territorio attraverso la condivisione di specifici temi e testi drammaturgici, sulla quale gli aderenti avrebbero dovuto lavorare, ognuno a suo modo e con le proprie specificità stilistiche¹⁶.

Tale modalità operativa, con la quale non si intendeva appiattare l'iniziativa produttiva delle singole Compagnie, ma anzi valorizzarla attraverso un parametro comune a tutti e che avrebbe permesso di qualificare le varie proposte sia sul piano qualitativo che quantitativo, risultò essere vincente in quanto, il progetto comune, permise al Coordinamento di collaborare e di confrontarsi in modo pratico e fertile, portando un numero maggiore di persone ad entrare in carcere, abbattendo le barriere tra il dentro e il fuori e permettendo così a tale forma spettacolare di uscire dalla propria condizione di isolamento.

Un altro strumento operativo di cui il Coordinamento Teatro carcere Emilia Romagna si dotò, soprattutto grazie all'iniziativa della Professoressa Cristina Valenti, fu la rivista *Quaderni di Teatro in Carcere* che rappresentò un importante mezzo per documentare e divulgare le attività svolte in seno al Coordinamento stesso.

La rivista, a cadenza annuale e pubblicata grazie al contributo della Regione Emilia Romagna e dell'Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, si pone come un prodotto editoriale di altissima qualità scientifico-divulgativa, all'interno del quale sono presenti approfondimenti dal mondo del teatro in carcere, presentati da docenti ed esperti del settore.

Ad oggi la rivista è al suo quarto numero e rappresenta, nel quadro delle pubblicazioni specializzate, una indispensabile fonte per chi volesse approfondire la conoscenza di tale specifico settore dello spettacolo.

[...] C'è un altro luogo comune da contrastare, sul quale non mi sono ancora soffermata, e che riguarderebbe la natura "strumentale" del lavoro dei registi in carcere (o nei luoghi del disagio in genere). La migliore risposta a chi sostiene che i registi di Teatro Carcere utilizzerebbero attori cooptati a buon mercato per i propri fini è la conoscenza. Esiste una specificità del lavoro teatrale in carcere, dove i registi tengono insieme gli aspetti ricreativi e trattamentali connessi alla normativa carceraria, la pratica laboratoriale legata alla trasmissione di tecniche e competenze e quindi alla formazione professionale degli attori, e infine – elemento imprescindibile –

¹⁶ Per un dettaglio sulla varie annualità del progetto *Stanze di Teatro in Carcere*, è possibile consultare il link: <http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/progetti/>, consultato il giorno 18/10/2018.

l'esperienza artistica intesa come possibilità del detenuto di partecipare al processo creativo. Non a caso il Coordinamento si sta concentrando su ciascuno di questi aspetti, legati a funzioni non separabili né alternative le une alle altre. Le prospettive sono incerte, a mio parere, e non intendo sottovalutare il problema. Servono più risorse, per portare avanti le attività laboratoriali in carcere, per realizzare progetti all'esterno e per portare avanti le ipotesi di cui abbiamo gettato le basi nei primi due anni di attività: la collana di volumi "Quaderni di Teatro Carcere" e l'indagine sulla valutazione, di cui abbiamo posto le premesse, con il contributo dei maggiori esperti dei diritti delle persone recluse e della valutazione dei processi formativi, nel seminario di studi del 2012. È triste riconoscere che, da una parte, molta strada è stata fatta: i maggiori enti teatrali della Regione hanno dato la loro adesione al progetto, il PRAP e gli assessorati che hanno firmato il Protocollo d'intesa dimostrano grande convinzione e volontà di sostegno. Ma, dall'altra parte, questa strada rischia di essere senza uscita in mancanza di risorse vere. [...].¹⁷

Analizzando quindi da un lato le caratteristiche del *Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere* e dall'altro quelle del *Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna*, si può quindi comprendere quali siano state le lacune che hanno portato il *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere* toscano a perdere nel tempo la sua forza evolutiva, pur conservando il suo primato in ambito nazionale e internazionale che ha indiscutibilmente avuto funzione di stimolo sull'evoluzione dell'intero settore.

Come primo elemento si è in presenza di un problema di ordine amministrativo in quanto, il Coordinamento toscano, non si dotò mai di una regolamentazione specifica e di un effettivo progetto condiviso da tutti gli aderenti.

Come abbiamo avuto modo di illustrare, il Protocollo d'Intesa stipulato nel 2004, non rappresentava un accordo operativo e programmatico tra i vari soggetti coinvolti, all'interno del quale erano precisate le regole comportamentali alle quali i vari soggetti dovevano riferirsi per un buon andamento dell'iniziativa, ma rappresentava un accordo tra l'Ente Regionale promotore e le singole realtà di teatro in carcere, che in questo modo non ebbero mai la possibilità di sviluppare concretamente sul campo una linea d'azione condivisa.

A fronte di questo, l'Ente regionale toscano, che fin dalla costituzione informale del Coordinamento nel 1999 voleva essersene il punto di riferimento primario, nello specifico non assunse mai su di sé un ruolo di guida, di coordinatore, lasciando alle singole esperienze una certa libertà operativa che, come abbiamo potuto documentare nel capitolo precedente, non ne agevolò la convivenza.

¹⁷ Intervista a Cristina Valenti, in *Teatro e Carcere in Emilia Romagna - Report 2012*, cit. pp. 63-64.

Da questo punto di vista, come abbiamo già rilevato in precedenza, la presenza della Compagnia della Fortezza e la sua unicità sul piano produttivo e poetico, non contribuì positivamente al mantenimento di determinati equilibri nel Coordinamento toscano, in quanto un'esperienza tanto rilevante non permise di creare un terreno comune nel quale tutte le varie realtà potessero realmente riconoscersi.

Come secondo elemento si è in presenza di un problema di ordine strumentale in quanto, il Coordinamento toscano non si dotò mai di mezzi comuni alla sua crescita, come possono essere state le riviste o le rassegne per gli altri due Coordinamenti.

Tale dato è riscontrabile nel fatto che molti momenti di scambio e confronto del Coordinamento toscano, come ad esempio *Cronache dal Teatro in Carcere* del 2003 o *Video Cronache dal Teatro in Carcere* del 2004, siano state organizzate nel quadro del festival VolterraTeatro e che quindi non rappresentavano delle manifestazioni strutturate per iniziativa del Coordinamento che rappresentava sé stesso in qualità di ente autonomo, formato da più soggetti ma con una identità comune specifica e definita.

Queste due mancanze non permisero all'esperienza toscana di consolidarsi, così come invece fecero, a partire dal 2011, il Coordinamento Nazionale e quello dell'Emilia Romagna, che basando i loro Statuti su un'autonomia amministrativa e su progetti condivisi, si misero nelle condizioni di sviluppare rapporti istituzionali molto più chiari e definiti, con la quale assicurarono un assetto operativo più incisivo e codificato al progetto.

2. La dimensione europea del Teatro Carcere toscano

I progetti di rete relativi al fenomeno del teatro in carcere, non ebbero solo una dimensione regionale e nazionale, ma come abbiamo avuto modo di vedere, anche europea.

Già dal 1996, in Toscana le compagnie di teatro in carcere cominciarono a instaurare relazioni con altre Compagnie italiane ed europee, con l'intento di accrescere le proprie competenze in ambito formativo e produttivo, o nel quadro di eventi conferenzieri e seminari nei quali poter far conoscere la propria esperienza fuori dai confini nazionali.

La dimensione europea del teatro carcere toscano deve però considerarsi come un processo bidirezionale in quanto, così come le compagnie teatrali cercavano di farsi conoscere in Europa, così la stampa europea e gli artisti d'oltralpe cominciavano a recepire la situazione italiana, rappresentata soprattutto da quel particolare fenomeno che si stava sviluppando nel carcere di Volterra con la Compagnia della Fortezza.

La diffusione europea del teatro in carcere toscano non partì da un'azione coordinata da uno specifico gruppo di compagnie, così come fu ad esempio per quella regionale e successivamente nazionale, ma dall'iniziativa di singoli soggetti i quali, ognuno a suo modo, cercarono di sviluppare rapporti con Associazioni a loro affini, operanti in quelle zone dell'Unione Europea nel quale il teatro in prigione era riuscito ad evolversi, soprattutto in rapporto al grado di modernità degli ordinamenti penitenziari vigenti nei diversi Stati membri.

I primi contatti del teatro carcere toscano con il contesto europeo furono inaugurati grazie all'iniziativa del Centro Teatro e Carcere di Volterra, in collaborazione con TICVIN Società Teatro di Milano diretto da Donatella Massimilla, promotrice altresì del Centro Europeo Teatro in Carcere.

La Massimilla aveva cominciato questo percorso già dal 1994, ma è in una lettera inviata da Milano al gruppo di Volterra, il 31 maggio 1995, che si cominciò a parlare della possibile costituzione di un primo nucleo di coordinamento nazionale del teatro in carcere italiano.

[...] abbiamo pensato, insieme a Claudio Meldolesi, di organizzare presso il prossimo Festival di Santarcangelo del Teatri '95 una presenza significativa di sensibilizzazione e conoscenza del teatro in carcere, producendo con il *Centre du Théâtre de l'Opprimé Augusto Boal* e per la regia

di Rui Frati, un teatro/forum dal titolo *Dove il cielo è fatto a quadretti* (4 luglio ore 21:00 Teatro Supercinema) seguito da una giornata consultiva del teatro in carcere (5 luglio ore 16:00, Giardino Noi della Rocca) a cui speriamo possiate intervenire, o perlomeno, farci arrivare vostre idee, interventi e riflessioni. Si tratta di fare il punto sulla situazione italiana, facendola uscire allo scoperto nelle sue complesse diversità. [...].¹⁸

L'intento era quello di fare un primo censimento della situazione nazionale, in modo da rappresentare, in maniera solida e organizzata, il teatro carcere italiano durante il Convegno Internazionale *The Creative Time*, che si tenne a Manchester in Inghilterra dal 12 al 14 aprile del 1996.

Come abbiamo già accennato, in quell'occasione venne costituito l'*International Theater and Prison Network*, alla quale aderirono oltre dieci paesi (Italia, Francia, U.S.A., Brasile, Germania, Romania, Inghilterra, Olanda, Svezia, Spagna), il cui obiettivo principale era «quello di promuovere l'attività teatrale all'interno delle carceri non solo come fatto rieducativo e trattamentale, ma anche come ricerca e produzione spettacolare vera e propria».¹⁹

Gli scopi dell'*International Theater and Prison Network* erano principalmente quattro, e cioè: «1) realizzare un coordinamento per la divulgazione dell'attività di teatro e carcere a livello internazionale per una maggiore forza nella sensibilizzazione su un tema così particolare; 2) intensificare scambi di esperienze tra situazioni e realtà differenti; 3) agevolare l'accesso ai fondi europei ed extraeuropei per le attività nei vari paesi; 4) formare un soggetto in grado di intervenire nella pubblica discussione in termini di leggi e riforme».²⁰

Il Convegno Internazionale *The Creative Time*, rappresentò in effetti un importante momento di scambio, nel quale l'Associazione Carte Blanche ebbe modo di conoscere e prendere contatti con altre realtà europee che condividevano con loro obiettivi e pratiche operative.

L'occasione del Convegno Internazionale di Manchester rappresenterà un momento propedeutico all'organizzazione dell'importante progetto europeo biennale dal titolo *Teatro e Carcere in Europa - Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative*.

¹⁸ Lettera di Donatella Massimilla ad Armando Punzo, (Milano, 13/05/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

¹⁹ Comunicato stampa dell'Ass. Carte Blanche, (Volterra, 17/05/1996), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

²⁰ *Ibidem*.

È proprio Punzo, in un'intervista del 24 marzo 1997, che alla domanda: «Esistono esperienze analoghe a quelle di Volterra? Avete un metodo, dei canali attraverso cui trasmettere ed allargare la vostra esperienza?», rispondeva dichiarando quanto l'esperienza della Compagnia della Fortezza fosse vicina ad altre realtà europee, più che a quelle italiane.

Esperienze di teatro e carcere che abbiano un impegno quotidiano come il nostro ancora non esistono, ma c'è qualcosa simile in Europa. Noi cerchiamo continuamente compagni di strada oltre i limiti del teatro e carcere: è lo spirito fondamentale del nostro progetto, ciò che vorremmo passasse oltre lo spettacolo. Sin dal primo nostro spettacolo abbiamo legato la nostra attività al Festival di Volterra, ai teatri impossibili: nato dal teatro e carcere, il festival ha esteso la propria esperienza ad ambiti non necessariamente connessi al disagio, ma ad ogni ricerca teatrale che si ponga oltre i limiti assegnati. [...] ²¹

Quindi è da tali premesse che procede l'esperienza di Armando Punzo e della Compagnia della Fortezza, da un lato verso un rafforzamento del riconoscimento istituzionale del Centro Nazionale Teatro e Carcere, con il quale si voleva dar vita ad una rete nazionale, e dall'altro verso l'internazionalizzazione dell'esperienza volterrana, che si tradusse concretamente in un prolifico dialogo con altre realtà europee che permisero alla Compagnia della Fortezza di essere apprezzata fuori dai confini del carcere e della provincia toscana nel quale si trovava ad operare.

Per quanto riguarda la presenza in Europa della Compagnia della Fortezza, uno dei momenti di maggiore rilievo fu dato quando, la *Volksbühne* di Berlino invitò ufficialmente Carte Blanche a partecipare al *IV Convegno Europeo su Teatro e Carcere*, che si sarebbe svolto nella capitale tedesca da 10 al 14 maggio 2000, e la Compagnia della Fortezza a rappresentare due repliche dello spettacolo *I Negri*, per una platea importante come quella del mitico teatro berlinese.

L'invito fu spedito da Berlino l'8 luglio 1999 e l'addetta della *Volksbühne*, Viviana Henke, nel corpo della lettera specificava alcune informazioni in merito al contesto organizzativo dell'evento, come ad esempio che «L'organizzatore principale è *Aufbruch - Kunst Gefängnis Stadt* che da alcuni anni svolge attività teatrali nel

²¹ Intervista ad Armando Punzo realizzata il 24 marzo 1997 presso il Teatro Kismet Opera di Bari, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 97».

carcere di Tegel (Berlino), il più grande penitenziario della Germania che ospita circa 1600 detenuti».²²

In una successiva lettera dell'1 ottobre 1999, questa volta a firma non solo di Viviana Henke, assistente alla drammaturgia e responsabile, ma anche dal Direttore della *Volksbühne* Frank Castorf, viene specificato dagli organizzatori che: «Con il Convegno di Berlino vorremmo ricollegarci alla tradizione dei *Convegni Europei su Teatro e Carcere*, che hanno avuto luogo nel 1994 a Milano, nel 1996 a Manchester e nel 1998 di nuovo a Milano»²³ e che «Il Convegno è organizzato ufficialmente dall'associazione berlinese *Aufbruch*, fondatrice del teatro carcerario di Tegel e dalla *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz di Berlino*, nonché dal *Centro Europeo Teatro e Carcere* di Milano e dagli *Escape Artist* di Cambridge».²⁴

Il 12 ottobre 1999, arrivò il sostegno da parte del Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Berlino, Dott. Pierangelo Schiera che rispondeva a una lettera dell'Onorevole Franco Corleone che in una lettera dell'1 ottobre 1999 riteneva che la possibilità di una presenza della Compagnia della Fortezza a Berlino fosse di «difficile soluzione».²⁵

Alla fine, dopo aver ottenuto i fondi europei, il Convegno berlinese si svolse come da programma alla fine di maggio del 2000, ma l'intuizione di Franco Corleone si rivelò giusta in quanto gli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza non poterono partecipare al Convegno, e lo spettacolo *I Negri* non venne mai rappresentato a Berlino.

Nell'ambito del Convegno parteciparono invece l'Onorevole Franco Corleone e Armando Punzo che esposero l'attività della Compagnia della Fortezza e il contesto del teatro carcere italiano.

In questi giorni il regista Armando Punzo è stato invitato al Knastefestival, organizzato dalla Volksbühne di Berlino, considerato il più prestigioso teatro della Germania. Punzo è stato invitato come rappresentante italiano per parlare dell'attuale situazione in Italia del teatro e carcere e per raccontare dell'esperienza della Compagnia della Fortezza che ha raggiunto ormai grande fama

²² Lettera di Viviana Henke a Cinzia De Felice, responsabile dell'organizzazione del Centro Teatro e Carcere, (Berlino, 8/07/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

²³ Lettera del Direttore della *Volksbühne* Frank Castorf ad Armando Punzo (Berlino, 1/10/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Lettera dell'Onorevole Franco Corleone a Viviana Henke della *Volksbühne*, (Roma, 1/10/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

anche all'estero. Punzo ha partecipato a due incontri; nel primo erano presenti i registi Herbert Blan (Usa), Jan Jonson (Svezia), Roland Brus (Berlino), Carl Hagemann (Berlino) ed è stato affrontato il tema del teatro nelle carceri. Il secondo incontro con il pubblico è stato tenuto da Punzo e dall'onorevole Franco Corleone sottosegretario alla giustizia in Italia. Durante gli incontri di estremo interesse, Punzo ha mostrato al pubblico alcuni video sul lavoro della Compagnia della Fortezza. Durante l'incontro l'onorevole Corleone ha sottolineato più volte l'importanza e l'unicità del lavoro che Punzo svolge da anni nel carcere di Volterra, lavoro che, come ha dichiarato lo stesso sottosegretario ha portato delle modifiche positive oltre che nei detenuti che hanno partecipato a questa esperienza e nel campo della cultura, anche nell'ambito dei rapporti interpersonali e sociali tra personale dell'amministrazione penitenziaria e popolazione detenuta. [...] ²⁶

La prima forma di progettazione europea in toscana venne realizzata però dall'Associazione Sobborghi di Siena, alla quale nel 1997 vengono approvati ben due progetti, entrambi biennali, il primo dal titolo *Plexus Solaris*, un progetto territoriale di formazione professionale da sviluppare tra Siena e San Gimignano, e il secondo, *Chorus*, era caratterizzato da una dimensione di cooperazione transnazionale che contemplava il coinvolgimento di tre partner europei.

Gli obiettivi principali del progetto Plexus Solaris, approvato nel 1997 dalla Comunità Europea e cofinanziato da Ministero del Lavoro e Fondo Sociale Europeo, sono la formazione professionale e il reinserimento socio-economico di soggetti svantaggiati (detenuti, ex detenuti, giovani disoccupati e disoccupati di lunga durata) nel settore del teatro e dei servizi ad esso correlati. L'iniziativa comunitaria rientra nel settore "Integra", destinato all'occupazione ed alla valorizzazione delle risorse umane, in quanto mira proprio all'integrazione dei diversi soggetti e attori nell'ambito sociale (enti istituzionali, associazioni pubbliche e private, organismi di volontariato, etc.) allo scopo di creare nuove forme di sostegno ed inserimento socio-economico di soggetti svantaggiati. [...]. Il progetto, dunque, mira a sviluppare aree del mercato del lavoro alternative, offrendo al gruppo bersaglio sostegni a carattere informativo, formativo e di qualificazione professionale nel tentativo di aprire nuovi spazi di comprensione ed abbattere la paura dell'incontro con il diverso per la costruzione di una cultura dell'integrazione che coinvolga tutti i soggetti interessati. L'iniziativa è realizzata nell'arco di due anni ed ha previsto una *prima fase* di ricerca e di individuazione del gruppo bersaglio dell'intervento formativo ed una *seconda fase* diretta all'attuazione dei corsi di formazione, conclusa con la messa in scena

²⁶ M.B., *Teatro e carcere: il regista Armando Punzo invitato al Teatro e carcere: il regista Armando Punzo invitato al «Knastefestival» di Berlino*, in «La Nazione» del 21 maggio 2000.

di uno spettacolo teatrale nell'ambito del quale gli utenti hanno utilizzato le conoscenze e le abilità acquisite.²⁷

Il progetto *Plexus Solaris*, si divideva quindi in due fasi di cui la prima, atta ad individuare il *target* di soggetti da coinvolgere nelle attività legate al settore del teatro e dello spettacolo, mentre nella seconda fase, sarebbero stati aperti i sette corsi di formazione previsti dal progetto.

Ma entriamo nel dettaglio dell'articolazione di questa iniziativa che, già nel 1997, aveva l'obiettivo di utilizzare le discipline dello spettacolo come possibilità di inserimento lavorativo per quei soggetti che si trovavano in situazione di detenzione, di semilibertà o che avevano scontato la loro pena e si trovavano ad affrontare il difficile momento del reinserimento nella società e quindi la ricerca di un lavoro.

La prima fase è stata dedicata prevalentemente allo sviluppo del settore Ricerca. In particolare sono stati somministrati dei questionari ai detenuti della Casa di reclusione San Gimignano-Ranza, della Casa Circondariale Santo Spirito di Siena ed agli affidati del Centro Servizi Sociali per Adulti di Siena allo scopo di rilevare dati socio-demografici e giuridico-giudiziari che, successivamente elaborati, hanno permesso di ottenere un quadro delle principali caratteristiche e delle difficoltà di inserimento economico dei soggetti in questione. Questa indagine è stata realizzata nell'ambito del settore ricerca del progetto *Plexus Solaris*, coordinato da Valentina Palmucci specializzanda in Criminologia Clinica, in collaborazione con il Prof. G.B. Traverso e il Dott. Silvio Ciappi (Cattedra di Psicopatologia Forense dell'Università degli Studi di Siena). Contemporaneamente sono stati selezionati, mediante provini effettuati all'interno degli istituti penitenziari, i detenuti che hanno successivamente partecipato ai corsi di formazione. In particolare rispetto ai detenuti che hanno partecipato al percorso formativo, è stato effettuato uno studio valutativo sugli effetti della partecipazione al percorso formativo sulla capacità d'integrazione tra le diverse tipologie del gruppo bersaglio, in relazione al processo di modificazione degli aspetti cognitivi - comportamentali, importanti per il reinserimento sociale. Nell'ambito del settore ricerca è stato affidato al CIRIEC di Firenze (Centro italiano di ricerche e d'informazione sull'economia pubblica, sociale e cooperativa) l'incarico di effettuare un'indagine sia sulla domanda di lavoro ed il fabbisogno professionale delle imprese dello spettacolo (teatro, cinema, studi televisivi, settore ricreativo in genere, associazioni e cooperative con finalità socio-culturali) che sull'offerta di lavoro in provincia di Siena. [...]. La prima fase si è conclusa con le selezioni dei candidati ai corsi di formazione, avvenuta mediante provini

²⁷ Pubblicazione informativa a cura dell'Associazione Culturale Sobborghi Onlus, Iniziativa Comunitaria Occupazione Integra Progetto 2365/E2/I/R, *Plexus Solaris*, Progetto di Inserimento Socioeconomico di semiliberi, ex detenuti, disoccupati di lunga durata e giovani disoccupati, Asse B1 - B2 - B3, Regione Toscana, p.4, Archivio dell'Associazione Sobborghi onlus.

effettuati da esperti nei settori in questione, sia dentro le strutture penitenziarie che all'esterno nei luoghi adibiti allo svolgimento dei moduli formativi (teatro ed aule).²⁸

Si può notare dal testo con cui l'Associazione Sobborghi spiega i passaggi salienti della prima fase del progetto da un lato l'attenzione prevista dal progetto nella ricerca e nella selezione degli utenti chiamati a partecipare alle attività formative, e dall'altro l'approccio metodologico molto tecnico e scientifico con il quale si intendeva monitorare la domanda e l'offerta delle imprese dello spettacolo su un territorio come quello della provincia di Siena.

Tale approccio risultava essere molto innovativo nel 1997, anno in cui, come abbiamo avuto modo di appurare, le attività di teatro in carcere erano in fase di evoluzione.

L'utilizzo delle arti sceniche e soprattutto delle attività legate al settore della produzione teatrale con fini lavorativi, fu perseguita dalla Compagnia della Fortezza fin dalla sua prima tournée esterna, realizzata solo quattro anni prima, nel 1993, che però fu possibile solo grazie ai permessi premio dei detenuti e non per motivi lavorativi che, come sappiamo, verranno riconosciuti solo nel 2005 con l'approvazione dell'Art.21 alle attività teatrali.

Quindi i contenuti del progetto *Plexus Solaris* si inserivano in un contesto, quello dell'occupazione lavorativa sia durante il periodo detentivo che in quello legato a misure alternative alla detenzione, che dopo la detenzione stessa, di grande importanza, in quanto fin dalle prime manifestazioni di teatro prodotto nelle carceri, soprattutto gli operatori intesero il forte potenziale che l'indotto dello spettacolo poteva rappresentare per il reinserimento sociale di quelle persone che avevano avuto problemi con la giustizia.

Per comprendere appieno dunque gli obiettivi del progetto europeo *Plexus Solaris*, ideato e realizzato dall'Associazione Sobborghi, bisogna analizzarne la seconda fase, quella appunto legata ai sette corsi di formazione predisposti per trasmettere le competenze necessarie a rendere gli utenti scelti in grado di poter proporre sul mercato la loro nuova professionalità.

I sette corsi di formazione furono dedicati alle seguenti discipline, ognuna coordinata da un esperto del settore: Corso di Formazione in Tecnico Audio e Luci,

²⁸ *Ivi*, p.5.

coordinato da Fabio Tanzi; Corso di Formazione in Attore, coordinato da Altero Borghi; Corso di Formazione in Addetto Stampa, coordinato da Marco Norcini; Corso di Formazione in Fotografo di Scena, coordinato da Luigi Montinaro; Corso di Formazione in Musiche per il teatro (Composizione e Esecuzione) coordinato da Mauro Vanni; Corso di Gestione d'impresa, coordinato da Camillo Zangrandi; Corso di Formazione per Formatori.

Tranne il modulo dedicato alla formazione attorale, si evince che il progetto punta a trasmettere delle competenze nell'ambito di quelle discipline dello spettacolo spendibili più facilmente sul mercato del lavoro.

Il progetto *Plexus Solaris* contava anche una rete di partner territoriali, presenti sul territorio della Regione Toscana, con la quale l'Associazione Sobborghi ebbe la possibilità di sviluppare gli obiettivi del progetto stesso, rendendo alcune modalità operative, scaturite dai risultati ottenuti con le attività formative proposte, esportabili in altri contesti nazionali.

In merito a tali risultati ottenuti con il progetto europeo *Plexus Solaris*, al termine del progetto viene diffusa una pubblicazione a cura dell'Associazione Sobborghi, in cui vengono riportati tutti i dettagli e le varie fasi su cui il progetto era strutturato. Per quel che riguarda gli esiti conclusivi del progetto, la pubblicazione riporta nel dettaglio i dati raccolti:

Il progetto prevede azioni di valutazione dei risultati delle attività formative in prospettiva di interventi di sostegno alla creazione di attività di tipo autonomo, promosse dall'Eurobic Toscana s.r.l. La creazione di una banca dati cartacea sulle possibilità occupazionali dei soggetti nell'ambito dei servizi culturali e ricreativi, garantirà la continuità degli interventi a favore dell'inserimento economico di tali soggetti. Il coinvolgimento della Casa di reclusione San Gimignano Ranza e del Comune, prevede la prosecuzione di interventi congiunti con l'Associazione a favore degli ex detenuti e dei semiliberi. La partecipazione al progetto di semiliberi ed ex detenuti e di disoccupati, inseriti attraverso le attività formative nel contesto socioeconomico del territorio, può costituire un modello di cooperazione sociale ed integrazione da ripetere anche in altre realtà nazionali.²⁹

Si nota quindi come, l'intento primario dell'Associazione Sobborghi attraverso il progetto *Plexus Solaris*, sia stato quello di creare nella provincia senese e di San Gimignano un'azione di sistema definitiva e replicabile, in modo tale da realizzare un

²⁹ *Ivi*, p. 15.

cambiamento concreto nel tessuto socioeconomico del territorio, grazie a un rafforzamento dell'indotto legato alle attività ricreative e dello spettacolo, così che da poter far scaturire ricadute tali, da riuscire a ripensare l'annoso problema del reinserimento lavorativo delle persone svantaggiate.

Tale macro obiettivo fu possibile grazie alla costituzione di una rete di partner ampia e particolareggiata, che l'Associazione Sobborghi coinvolse con l'intento di diffondere l'esperienza senese in ambito europeo, consolidando così quel ventaglio di pratiche innovative ideate e sperimentate dall' '89 sul territorio toscano, Regione che per prima aveva identificato nel teatro in carcere, e nella formazione ad esso legata, uno degli obiettivi politici e culturali di maggiore rilevanza.

I partner territoriali del progetto *Plexus Solaris*, erano quindi: la Casa di reclusione di San Gimignano; il Comune di San Gimignano; la CGIL di Siena e il SAI (Sindacato Attori Italiani); il Comune di Siena; l'Università di Siena; l'Amministrazione Provinciale di Siena; la C.S.S.A. (Cooperativa Sociale Servizi Associati) di Siena; il Siena Jazz; l'Eurobic Toscana Sud; la Cartesia s.a.s., l'U.E.T.P. Toscana, l'Associazione Culturale di Murlo.

Partendo quindi da un tale tessuto, caratterizzato da un assetto territoriale a carattere locale così articolato, il progetto *Plexus Solaris* prevedeva, così come richiesto dal bando, una sua dimensione transnazionale, che come riportato nella pubblicazione a cura dell'Associazione Sobborghi, alla quale ci si riferisce come fonte documentaria, «ha dato vita, durante lo svolgimento delle sue attività nazionali, ad una collaborazione con tre partner europei (Germania, Francia, Inghilterra) che ha permesso uno scambio di intenti e di risultati ed ha prodotto un comune progetto dal titolo “CHORUS”». ³⁰

Lo scambio europeo è stato strutturato attraverso una serie di incontri ai quali, oltre al capofila, l'Associazione Sobborghi di Siena, parteciparono gli altri tre partner europei, e nello specifico: il *Development and Research Initiatives (D.R.I.)* di New Castle Upon Tyne, per il Regno Unito, *IDEES-CAP* di Rouen, per la Francia, e il *RAA - Regionale Arbeitsstelle* di Dusseldorf, per la Germania.

Tutte queste associazioni mirano a fornire competenze professionali a soggetti svantaggiati per immettere nel mercato del lavoro figure qualificate ad operare nel campo di attività ricreative e contemporaneamente favorire il reinserimento sociale del gruppo bersaglio. Durante i due anni

³⁰ *Ibidem.*

di attività transnazionale le quattro associazioni hanno dato vita ad incontri programmati al fine di confrontare i contenuti e le metodologie didattiche e formative dei corsi attivati da ciascun partner. L'aspetto innovativo del progetto è stata proprio la possibilità dei diversi soggetti europei di cooperare per l'ottimizzazione delle risorse disponibili e per l'innovazione delle relazioni tra i diversi segmenti del sistema sociale.³¹

Ogni partner coinvolto nel progetto doveva sviluppare una azione progettuale sul proprio territorio d'appartenenza, che si sarebbe dovuta concludere con la produzione di elaborati teatrali o musicali, che sarebbero successivamente stati presentati durante l'evento finale del progetto, che fu intitolato *Eventi teatrali e musicali europei a confronto*, e che si tenne dal 25 al 30 ottobre 1999 a Siena, all'interno dei due teatri cittadini, quello del Rinnovati e quello dei Rozzi.

Il *Development and Research Initiatives (D.R.I.)* di New Castle Upon Tyne, per il Regno Unito, doveva realizzare nel biennio il progetto dal titolo *Metro - Making Employment the Real Objective* con il quale, la struttura inglese, intendeva sviluppare, con gli utenti coinvolti, un metodo innovativo, basato sullo studio delle attitudini comportamentali di quei soggetti rimasti fino a quel momento ignari di qualsiasi offerta economica alternativa a disposizione dei cittadini, soprattutto dei più fragili.

Tele metodo era messo in atto dall'organizzazione inglese attraverso il programma di specializzazione *Sound & Music*, rivolto a utenti senza nessuna competenza specifica, ma che avevano voglia, attraverso la messa in scena di uno spettacolo teatral-musicale, di scoprire e approfondire le proprie attitudini personali.

L'*IDEES-CAP* di Rouen, in Francia, organismo no-profit, aveva previsto di realizzare il progetto *Opera*, che aveva come obiettivo il recupero fisico e psicologico degli utenti svantaggiati, grazie a vari metodi basati sull'esercizio vocale.

Il metodo principale era quello del *Souffle et Son*, che insieme ad altri metodi forniva agli allievi la possibilità graduale di poter recuperare le proprie attitudini sociali, in vista di una concreta integrazione nel contesto generazionale delle proprie città d'appartenenza.

Il *RAA - Regionale Arbeitsstelle* di Dusseldorf, per la Germania, infine, il partner più istituzionalizzato, visto che rappresentava l'Ente Pubblico Regionale chiamato ad assistere i figli degli emigrati, realizzò il progetto *Integration by Communication*, volto alla formazione professionale degli utenti nei mestieri della

³¹ Ivi, p. 16.

comunicazione e del teatro, con l'obiettivo di consolidare, attraverso processi di educazione alternativa, una prospettiva di vita maggiormente integrata nel contesto metropolitano di riferimento.

In tale prospettiva, il progetto era rivolto primariamente a giovani di etnia Rom, tra i 16 e i 22 anni, che risiedevano a Dusseldorf da oltre dieci anni.

Il 26 ottobre 1999, nel quadro del programma di eventi³² con i quali si chiudeva il biennio del progetto europeo *Plexus Solaris*, l'Associazione Sobborghi presentò lo spettacolo *Non sarò mai Faust*, con la regia di Altero Borghi, che a fronte delle evidenze riscontrabili su quotidiani e riviste, ottenne un grande successo di pubblico.

L'avvenimento c'è stato. Il teatro dei Rinnovati era gremito. La gente occupava anche Piazza del Campo, e non era giorno di Palio. Era notte di teatro. Teatro dei carcerati, borghesi di buona volontà, disoccupati di breve e lunga durata. E di un regista di campagna. Tutto esaurito e tutto gratis per il popolo straripante che ha voluto essere presente e partecipare al mercato dell'animo di questo Faust visto, riletto, rivisitato e riciclato dentro un'esperienza umana e di palcoscenico nel suo complesso unica e a suo modo esemplare. *Non sarò mai Faust* è il titolo dello spettacolo che l'Associazione Sobborghi onlus di Siena ha messo a punto nel quadro di un ampio progetto "Plexus Solaris" a sua volta figlio di un solido programma "Occupazione" della Comunità Europea destinato all'integrazione e al recupero di soggetti svantaggiati. Per quelle misteriose alchimie che così abbondantemente accompagnano sia il Faust di Marlowe che il più tardo Faust di Goethe, il progetto "Plexus Solaris" ha trovato nel direttore della Casa di Reclusione di San Gimignano, dott. Luigi D'Onofrio, e nei suoi educatori, un'inusuale compagine di anime belle e pienamente collaboranti. Giovani disoccupati, disoccupati di lunga durata, detenuti, ex detenuti costituivano, infatti, il terreno su cui (e con cui) costruire un evento teatrale. [...]. Altero [Borghi] si aggira tra i suoi carcerati ed i suoi disoccupati fiutando l'aria in cerca delle vocazioni. Inizialmente trova un muro d'incomprensioni. Qui non ci sono professionisti. I professionisti non chiedono mai il perché di una scelta registica. Qui c'è gente normale e d'ogni gesto che gli si chiede vogliono sapere il perché, la finalità. Poi il miracolo prende forma. Il "Sistema" li

³² L'evento conclusivo del Progetto Europeo *Plexus Solaris/Chorus*, si tenne dal 25 al 30 ottobre 1999 con il seguente programma: 25 ottobre 1999, *Serata inaugurale*, Teatro dei Rozzi di Siena; 26 ottobre 1999, Workshop: *La domanda di lavoro e il fabbisogno professionale delle imprese dello spettacolo*, Sala Stampa Palazzo Berlingheri presso il Comune di Siena; 26 ottobre 1999, *Non sarò mai Faust*, spettacolo a cura dell'Associazione Sobborghi onlus, Teatro Comunale dei Rinnovati, Siena; 27 ottobre 1999, *Empowerment through sound and music*, spettacolo a cura dell'organizzazione inglese *Development and Research Initiatives (D.R.I.)*, Teatro dei Rozzi, Siena; 28 ottobre 1999, *L'an 999*, spettacolo a cura dell'organizzazione francese *IDEES-CAP*, Teatro Comunale dei Rinnovati, Siena; 29 ottobre 1999, *Non sarò mai Faust*, spettacolo a cura dell'Associazione Sobborghi onlus, Teatro Comunale dei Rinnovati, Siena (Replica); 29 ottobre 1999, *Der Klassenfeind*, spettacolo a cura dell'organizzazione tedesca *RAA - Regionale Arbeitsstelle*, Teatro dei Rozzi, Siena; 30 ottobre 1999, *Incontro conclusivo con i partner*, Coop Porta Giustizia, Siena.

riconosce. Vengono ospitati ai Rinnovati, un vero teatro. Vengono affrontati e affrontano un pubblico vero. [...].³³

Dal 1999, anno di chiusura del progetto *Plexus Solaris*, la volontà delle Compagnie di teatro in carcere della Toscana, di volersi impegnare in onerosi e impegnativi progetti su scala europea, si affievolì.

Tale scelta era dovuta principalmente a due fattori che da un lato, rappresentarono uno stimolo per il fenomeno teatrale nelle carceri, e dall'altro un limite.

Come prima cosa, le diverse strutture dovettero concentrarsi e adeguarsi alle molteplici difficoltà che, quotidianamente, dovevano affrontare per sopravvivere e per realizzare le attività previste, riuscendo con estrema difficoltà a tutelare il proprio teatro sia nei confronti della sordità delle Istituzioni penitenziarie, che dalla cecità a volte abissale degli abitanti del proprio territorio, che non sempre era capace di comprendere cosa realmente stesse succedendo in carcere grazie al teatro.

Come seconda cosa, a quell'altezza cronologica i vari soggetti operanti nel teatro in carcere, compresa la Compagnia della Fortezza, sentivano con forza l'esigenza di promuovere e consolidare l'innovativa esperienza del Coordinamento toscano, che grazie al supporto della Regione rappresentava un'occasione unica per poter evolvere il settore sia sul piano operativo che finanziario.

In tale contesto, che abbiamo illustrato nei capitoli precedenti, per risalire ad un ulteriore momento di interazione tra il teatro in carcere toscano, e la Comunità Europea, bisognerà attendere il 2004, anno in cui fu approvato il progetto *Teatro e Carcere in Europa: Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative*, realizzato dall'Associazione Carte Blanche nel quadro del suo percorso di internazionalizzazione e che vedeva la Regione Toscana come uno dei partner più importanti.

Anche a Bruxelles se ne sono accorti: portare il teatro in carcere, e quindi liberare la creatività e l'arte da dietro le sbarre, è un'idea che ci proietta nel futuro sia sul versante dei diritti che su quello della cultura. Bruxelles se n'è accorta, ha aperto il portafoglio, e la Toscana ringrazia. Già

³³ Filippo Abbiati, *La lunga storia di una felice alchimia - "I Sobborghi" conquistano Siena con un progetto europeo*, Rivista «Catarsi-I Teatri delle Diversità», n.12, dicembre 1999, in Pubblicazione informativa a cura dell'Associazione Culturale Sobborghi Onlus, Iniziativa Comunitaria Occupazione Integra Progetto 2365/E2/I/R, Plexus Solaris, cit. pp. 36-37.

perché questo è «un successo per la Toscana» come ha detto Mariella Zoppi, assessore alla cultura della Regione. Un successo internazionale perché il progetto “Teatro in carcere” appena approvato dall’Unione, è figlio della Toscana. Di Volterra soprattutto, attraverso l’associazione Carte Blanche, ma non solo. Perché sono già 10 gli istituti di pena che nella nostra regione portano avanti da tempo laboratori teatrali e l’Europa non ha fatto altro che riprenderli, allargarli ad altre nazioni, e finanziarli per renderli un complesso e articolato percorso di lungo respiro. È la prima volta che accade, a livello comunitario, che un progetto di questa portata nel settore penitenziario diventi operativo. [...] Si è creata cioè una vera e propria rete di relazioni sul fronte della cultura e della cultura dei diritti che ha in Firenze la propria origine e motore propulsiva. «Ciò che ora arriva in Europa - ha proseguito l’assessore - è il riconoscimento della nostra capacità di fare innovazione. Da tempo la nostra regione è in prima linea nella promozione del teatro in carcere, basti pensare alla notorietà raggiunta dalla Compagnia della Fortezza diretta da Punzo». [...].³⁴

Già da tempo il lavoro di Armando Punzo e della Compagnia della Fortezza si era diffuso ed era stato conosciuto oltre i confini nazionali e pertanto, in qualità di Direttore Artistico, decise di presentare un progetto europeo con il quale poter invitare a Volterra molti dei partner europei conosciuti negli anni precedenti, soprattutto nell’ambito delle Conferenze di Milano e Manchester, svoltesi rispettivamente nel 1994 e nel 1996, alla quale Carte Blanche partecipò in collaborazione con la TICVIN Società Teatro di Donatella Massimilla.

L’occasione si rese possibile grazie ad una specifica misura di finanziamento della Comunità Europea, prevista nel quadro dei programmi *Socrates*, specificatamente il bando *Grundtvig - European Cooperation Project in Adult Education*.

L’approvazione del progetto venne comunicata a Carte Blanche il giorno 29 settembre 2004, con una lettera inviata all’Associazione da David Coyne, Direttore del Dipartimento Educazione dell’*European Commission - Directorate-General for Education and Culture*.³⁵

Il progetto predisposto da Carte Blanche prevedeva una rete di partner internazionali provenienti da cinque Stati membri dell’Unione Europea, più la società Newo s.r.l. di Firenze, struttura privata che si occupava di sostegno alle imprese, alle

³⁴ Edoardo Semmola, *Teatro in carcere, l’Europa premia la Toscana*, in «L’Unità-Firenze Toscana» del 26 novembre 2004.

³⁵ Lettera di David Coyne ad Armando Punzo, comunicazione di selezione del progetto *Teatro e Carcere in Europa. Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative*, (Bruxelles, 29/09/2004), Archivio dell’Associazione Carte Blanche, faldone «Teatro e Carcere in Europa 2004-2006».

Associazioni no profit e alle pubbliche amministrazioni, per la gestione dei progetti e la valorizzazione delle risorse umane.

L'Unione Europea approva e finanzia il progetto "Teatro e Carcere in Europa. Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative". È il primo progetto del genere a diventare operativo a livello europeo e punta a rendere "visibili" tanto le attività e le condizioni del Teatro e Carcere in Europa, quanto i sistemi di riabilitazione e recupero delle persone detenute. Tra i suoi obiettivi, anche quello di formazione degli operatori impegnati nelle attività trattamentali. Ideatore del progetto, realizzato dall'Associazione Carte Blanche, è Armando Punzo, storico leader della Compagnia della Fortezza e del Centro Nazionale Teatro e carcere di Volterra che, per l'occasione vede al suo fianco il Riks Drama Teatern di Stoccolma, il Theatre de l'Opprimé di Parigi, l'Aufbruch di Berlino, l'Escape Artists di Cambridge, il Teatro Yeses di Madrid e la Newo di Firenze.³⁶

Ognuna delle compagnie teatrali coinvolte nel progetto, svolsero a loro volta un lavoro di ricerca nel quale furono chiamati a selezionare ulteriori partner, espandendo così di fatto la rete dei sostenitori, che alla presentazione del progetto presentava un tale assetto: per l'Italia aderirono il Ministero dei beni e le Attività Culturali, il Ministero della Giustizia - Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, il Provveditorato Regionale di Firenze dell'Amministrazione Penitenziaria, la Regione Toscana, la Provincia di Pisa, il Comune di Volterra, la Casa di Reclusione di Volterra, la Cassa di Risparmio di Volterra; per la Spagna il Ministero dell'Interior - Direction General de Instituciones Penitenciarias; per la Svezia il Botkyrka Kommun; per la Francia la Mairie de Paris e il Penal Reform International; per la Germania il Kunst&Knast; per l'Inghilterra l'Art Council of England.

L'intento era quello di creare una vera e propria "rete" europea, in modo tale da condividere, attraverso il confronto, un prontuario di buone pratiche in grado di permettere ai soggetti teatrali operanti nelle carceri dei diversi paesi dell'Unione, di poter agire con un'omogeneità d'azione e con affini intenti teorici.

[...]. La realizzazione di azioni comuni e coordinate tra i partner rappresentano il mezzo più adeguato e più efficace per affrontare situazioni diverse e complesse quali quelle previste dal progetto. La cooperazione governata tra i responsabili degli organismi interessati consentirà inoltre di poter contare su una varietà di esperienza, capacità e risorse che consentiranno di

³⁶ Comunicato stampa a cura dell'Ass. Carte Blanche, documento privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Teatro e Carcere in Europa 2004-2006».

perseguire con maggiore efficienza ed efficacia gli obiettivi del progetto superando i limiti e le restrizioni che spesso il riferirsi ad un solo settore o ambiente o regione comporta. Un approccio di rete consente di creare legami, connessioni, interazioni e integrazioni fra i diversi attori e affrontare quindi sfide più complesse che vanno ad incidere sia sulle politiche che sui sistemi. [...].³⁷

Anche se in un'ottica diversa e con un grado di maturità maggiore, anche il progetto *Teatro e Carcere in Europa*, così come quello *Plexus Solaris* realizzato dall'Associazione Sobborghi di Siena nel biennio 1997-1999, considerava il contesto formativo - non solo della popolazione detenuta, ma soprattutto degli operatori di teatro in carcere - come un obiettivo fondamentale da dover raggiungere.

Con tali parole, l'Associazione Carte Blanche sintetizza le linee guida relative al settore della formazione professionale contenute nel testo del progetto europeo:

[...]. Nonostante le molteplici e significative attività di teatro svolte nei diversi paesi e nonostante che il teatro in carcere sia attualmente considerato come una delle forme più diffuse di "risocializzazione", bisogna purtroppo riflettere sul fatto che nella maggior parte dei casi rimane pur sempre un "teatro invisibile" alla società. Il grande fermento delle attività relative al teatro in carcere e il grande interesse che esse destano in svariati ambienti e a diversi livelli (Enti Teatrali, Istituzioni Pubbliche, Organismi di Formazione, etc.) si scontrano purtroppo quotidianamente con una legislazione attualmente inadeguata e con regole che restano inalterate nonostante i tempi, i bisogni e la cultura mutino profondamente e con grande velocità. Vanno inoltre considerate le difficoltà fatte rilevare dagli operatori teatrali che lavorano nelle carceri a sostenere e promuovere una formazione adeguata con strumenti e metodologie sperimentate con successo con il lavoro svolto quotidianamente, nell'ambito del mondo Universitario e degli Enti di formazione che sempre di più negli anni hanno dimostrato grande interesse ed una attenzione sempre crescente verso le prospettive progettuali con il mondo del teatro in carcere. Il legame, infatti, con il mondo della formazione professionale, diviene indispensabile per dare continuità alle esperienze esistenti oltre che per qualificare l'offerta formativa. [...].³⁸

Il progetto europeo aveva quindi come uno dei suoi obiettivi primari, quello di comprendere, decodificare e definire, le pratiche che dovevano porsi alla base del lavoro di quel particolare operatore teatrale che grazie alla rappresentazione, alla metafora, al simbolo con cui agisce sulla realtà - reale o testuale che sia - tenta e magari riesce a trasformare un contesto carcerario da luogo di pena a luogo di cultura.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

Effettivamente un operatore di teatro in carcere deve necessariamente sviluppare delle competenze trasversali che gli permettano di avere a che fare da un lato, con i paradossi dell'Istituzione Totale e dall'altro, con le aporie insite nella pratica del teatro in carcere che, come vuole l'ossimoro, prova a far convivere due mondi altrimenti inconciliabili.

Ovviamente ogni regista, ogni compagnia, ogni operatore, trovandosi dinanzi ad una struttura mastodontica come quella carceraria è costretto, anche grazie alle limitazioni che il carcere impone, a sviluppare un proprio linguaggio, una pratica sempre in via di definizione che possa permettere al teatro di radicarsi e di germogliare in un terreno ostico come quello di una prigione.

L'operatore di teatro in carcere quindi non è solo colui che conosce le regole e la grammatica della scena o dell'attore, ma è colui che, per forza di cose, deve avere un ventaglio di competenze senza le quali non potrebbe mai realizzare i suoi intenti, siano essi di natura prettamente rieducativa e trattamentale o squisitamente artistica e sperimentale.

L'operatore di teatro in carcere ad esempio, deve conoscere le normative vigenti, riguardanti sia il settore penitenziario interno - si parli di maggiorenni o di minorenni - che il settore dei servizi sociali esterni.

L'operatore di teatro in carcere deve essere colui che a fronte di ripetuti fallimenti, è capace di trovare un possibile principio d'azione, con cui coinvolgere il gruppo di detenuti, che nel vuoto del più assoluto sconforto, molto spesso non sa neanche di essere un gruppo.

L'operatore di teatro in carcere è forse l'ultima categoria di teatrante che per fare teatro, deve ancora credere nella magia, in un possibile rito con la quale passare dal caos all'ordine e poi nuovamente al caos, credere con quella fede di artaudiana memoria con la quale l'attore poteva esprimersi solo dopo aver ricreato sé stesso in un grande rito di iniziazione alla vita che il teatro, nella sua matrice originaria, doveva rappresentare.

Quindi l'operatore di teatro in carcere deve saper creare con niente, sia nella sua accezione di teatro povero grotowskiano, che non ha bisogno di nulla se non dell'attore, ma in maniera ancor più drastica dal nulla in quanto all'inizio del suo percorso l'operatore di teatro in carcere non ha nemmeno l'attore come strumento della sua creazione, in quanto il detenuto che comincia a fare teatro, non conosce, non vuole, non sente la necessità di fare teatro ed è quindi, a tutti gli effetti, egli stesso un'opera

da dover creare per poi, se gli effetti della magia riescono a manifestarsi, poter pensare di dar vita a un'opera teatrale in carcere.

Queste peculiarità dell'operatore di teatro in carcere erano conosciute e condivise dai partner del progetto *Teatro e Carcere in Europa*, ma necessitavano sia un approfondimento che una sistematizzazione, che poteva realizzarsi solo attraverso lo scambio concreto e il dialogo tra le diverse realtà europee.

Nell'ottica dell'Associazione Carte Blanche di Volterra, e dei suoi partner europei, la formazione al teatro prodotto in carcere non doveva riguardare solo gli operatori provenienti dal mondo dallo spettacolo, ma tutti gli altri attori legati al contesto penitenziario che, indispensabilmente, avevano un ruolo nel processo di realizzazione del laboratorio prima e dello spettacolo poi.

Nello specifico si parla degli educatori, degli psicologi, degli agenti di polizia penitenziaria, degli assistenti sociali, che avrebbero dovuto conoscere nel dettaglio tutti i passaggi e le necessità specifiche legate a un processo complesso come quello connesso alla preparazione e alla realizzazione di un prodotto spettacolare in carcere.

Ultimo contesto formativo, previsto nel progetto *Teatro e Carcere in Europa*, in quanto tassello fondamentale, in grado di diffondere le competenze necessarie per creare una generazione di operatori qualificati, era l'Università, che senza dover prescindere dall'aspetto pratico del teatro in carcere, avrebbe dovuto trasmettere competenze teoriche indispensabili per chi avesse realmente voluto fare tale professione.

È proprio in tal senso che il progetto *Teatro e Carcere in Europa* prevedeva una fase di ricerca e di analisi di dati con la quale conferire scientificità al percorso e che avrebbe poi fornito materiale per poter realizzare una pubblicazione in cui riportare l'esperienza e i risultati ottenuti.

[...]. Attività di ricerca: 1) Ricerca di dati disponibili, materiali, documenti relativi alla situazione carceraria attuale in Europa relativamente alle metodologie adottate in ciascun paese per il "recupero" e riabilitazione dei detenuti; 2) Ricerca dei dati disponibili, materiali, documentazione relativi all'attività di teatro e carcere in Europa; 3) Realizzazione di interviste a testimoni privilegiati; 4) Realizzazione di focus-group tra le diverse componenti interessate (carcere, operatori, Università, Enti Locali, ecc.); 5) Selezione di case-study. La ricerca ha come obiettivo quello di fare il punto dello stato dell'arte all'interno del sistema carcerario in Europa,

del sistema di recupero/riabilitazione dei detenuti ed ex detenuti e, attraverso la selezione delle buone pratiche, realizzare un modello comune di intervento e di verifica. [...].³⁹

Oltre agli appuntamenti previsti nelle varie fasi del progetto, vennero organizzati dei momenti di verifica, il primo il 26, 27 e 28 luglio 2005, nel quadro del Festival Volterra Teatro e il secondo il 4, 5 e 6 aprile 2006 sempre a Volterra, nei quali i soggetti partner ebbero modo di analizzare i dati raccolti e di redigere un documento condiviso, dal titolo *Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere*.

Tele documento, da noi reperito nell'Archivio dell'Associazione Carte Blanche, e poi pubblicato nel volume *A scene chiuse - Esperienze e immagini dal teatro in carcere*, a cura di Andrea Mancini, nel 2008, e risulta essere molto interessante in quanto rappresenta la testimonianza più compiuta dei dati e dei risultati ottenuti con la ricerca svolta nel quadro del progetto europeo *Teatro e Carcere in Europa*.

Il documento, datato 6 aprile 2006, viene inserito nella sezione *Appendice* del volume a cura di Mancini, e si lega a quelli che erano *Gli obiettivi* del progetto nel quale, al secondo punto, vi è scritto: «analizzare le esperienze già realizzate nei paesi partner, e selezionare le buone pratiche».⁴⁰

Per quel che riguarda un'analisi più approfondita della dimensione europea del teatro in carcere, si ritiene tale documento di eccezionale rilevanza in quanto, attraverso una fonte diretta, ci trasmette una visione del fenomeno condivisa e approvata da tutti i rappresentanti delle organizzazioni partner, provenienti da ben sei differenti Stati dell'Unione Europea.

Ma entriamo nel dettaglio del documento. Il testo è diviso in sette brevi paragrafi, con i quali gli autori intendono definire con rigorosa precisione i tratti salienti del fenomeno relativo al teatro in carcere in Europa.

Dalla breve introduzione che apre il documento si evince che la stesura del testo è stata effettuata durante «il seminario internazionale svoltosi a Volterra il 4, 5 e 6 aprile»⁴¹ e che il testo è stato redatto «dopo un confronto e una discussione»⁴² tra i

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *A scene chiuse. Esperienza e immagini dal teatro in carcere*, a cura di Andrea Mancini, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2008, p. 15.

⁴¹ *Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere*, in *A scene chiuse. Esperienza e immagini dal teatro in carcere*, a cura di Andrea Mancini, cit. p.94.

⁴² *Ibidem*.

partner rappresentanti rispettivamente l'Italia, la Svezia, la Francia, l'Inghilterra, la Spagna e la Germania.

Il primo paragrafo intitolato *Definizione delle esperienze e dei soggetti*⁴³ si divide in sei punti, in cui vengono esplicate le funzioni e le ricadute che tale forma spettacolare ha sulla popolazione detenuta a sull'Istituzione Penitenziaria.

Per quel che riguarda la definizione, le sei realtà europee articolano in tal modo la loro concezione di teatro in carcere:

Per teatro in carcere bisogna intendere un'attività innanzitutto artistica che penetra profondamente nelle prigioni, non soltanto ospitando spettacoli di passaggio, ma sviluppando laboratori, producendo spettacoli, facendo formazione teatrale, mostrando gli spettacoli prodotti a un pubblico esterno. Tutti questi passaggi sono fondamentali per la creazione e per mutare le condizioni dei soggetti coinvolti e dell'istituzione. Il lavoro artistico, richiedendo un impegno notevole della persona e del gruppo, mettendo in discussione il tempo e l'isolamento dell'istituzione di pena, può perciò sortire effetti riabilitativi e socializzanti.⁴⁴

Si decreta quindi il teatro in carcere come fenomeno prettamente artistico, frutto di un artigianato lento e faticoso, un processo che attraverso le sue regole si realizza concretamente come prodotto compiuto.

Attraverso lo studio e la formazione del singolo, e un miglioramento delle dinamiche relazionali del gruppo, si arriva all'obiettivo spettacolare, che risulta la ragion d'essere, il motivo primario di tale attività produttiva, attraverso la quale è possibile assistere a ricadute in termini di socializzazione e riabilitazione dei detenuti coinvolti.

È quindi il teatro che entrando in carcere, riconosce sé stesso e così, riuscendo a tramutare il tempo infinito dell'isolamento in tempo definito legato alla produzione teatrale, riesce a scardinare le leggi base dell'azione detentiva, arrivando ad annullare l'idea del carcere come Istituto di pena, trasformandolo in Istituto di cultura.

Il secondo punto parla invece degli aspetti linguistici con i quali il teatro carcere si esprime in quanto forma artistica.

È in questo punto che, la pluralità di linguaggi con la quale in carcere il teatro riesce a contaminarsi, viene identificata come una importante risorsa, in quanto nel processo di creazione scenica in carcere «non si può identificare oggi un genere

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

canonico (il teatro basato su un testo drammatico), ma bisogna intendere una capacità di sperimentare linguaggi diversi, coinvolgendo profondamente le persone che partecipano al lavoro».⁴⁵

Nel documento definito dalle sei realtà europee come *Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere*, nel quale queste si pongono come esempio e riferimento d'eccellenza alla quale il settore avrebbe dovuto ispirarsi, si parla anche di come i processi di formazione e produzione teatrale influenzino l'Istituzione carceraria, soprattutto in quanto «[...] Attraverso le attività artistiche migliorano i rapporti tra i detenuti e tra le diverse articolazioni carcerarie; la prigione viene aperta all'esterno, avviando un processo di superamento della sua separazione dalla società. [...]».⁴⁶

All'interno del carcere «L'attività teatrale, inoltre, in molti casi si è dimostrata volano di altre iniziative di formazione, lavoro e socializzazione. L'istituto penitenziario si trasforma, così, in centro di una produzione che ha anche ricadute economiche importanti per tutta la comunità; in questa direzione lo stesso detenuto può diventare “risorsa” e non “aggravio economico” per la società»⁴⁷, in un'ottica condivisa da tutte le realtà europee che ognuna a suo modo stavano lavorando per un riconoscimento del teatro e dei mestieri ed esso legati, come vere attività lavorative nelle quali coinvolgere i detenuti sia dentro che fuori dai penitenziari.

Il sesto punto del paragrafo *Definizione delle esperienze e dei soggetti*, è dedicato al coordinamento delle attività di teatro in carcere a livello europeo e ci fa comprendere quanto, a quell'altezza cronologica, la realtà italiana fosse considerata in Europa un modello di modernità, sia per l'Ordinamento Penitenziario vigente, che per l'utilizzo delle discipline artistiche come strumento trattamentale, ma ancor di più per il riconoscimento di tali pratiche sceniche come veri prodotti artistici caratterizzati da una qualità pari a quella di qualsiasi altra produzione realizzata all'interno dei circuiti teatrali ufficiali.

Non v'è dubbio che l'esperienza della Compagnia della Fortezza di Volterra rappresentava il parametro fondamentale sulla quale l'Europa valutava il teatro in carcere italiano ed è per tale ragioni che nel *Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere*, viene preso come esempio più strutturato di coordinamento istituzionale, il protocollo d'intesa interministeriale stipulato il 3 aprile 2006 tra il Ministero della

⁴⁵ *Ivi*, pp. 94-95.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

Giustizia e il Ministero dei Beni Culturali, che in effetti aveva rappresentato uno dei punti di maggiore riconoscimento, articolazione e diffusione del teatro carcere italiano.

Il secondo paragrafo del *Prontuario* si intitola *L'attività nelle carceri*, nel quale gli autori affrontano il tema dal punto di vista dell'Istituzione penitenziaria in quanto, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, «Data l'estrema varietà della situazione delle carceri all'interno di ogni paese e nei diversi paesi dell'Unione, ogni progetto deve essere in grado di leggere la realtà nella quale intervenire e operare di conseguenza».⁴⁸

Per una visione il più possibile aderente alla realtà, la funzione dell'operatore teatrale all'interno del carcere diviene quindi fondamentale, in quanto è questa figura professionale l'unica a poter valutare le reali necessità legate ai processi di formazione e produzione teatrale da svolgersi in tale contesto.

Gli elementi che per le Compagnie coinvolte nel progetto europeo devono essere presi in considerazione, in modo da valutare le diverse componenti del lavoro teatrale in carcere, sono:

1) Il luogo d'intervento (non tutte le carceri hanno spazi adeguati, ma in tutte le carceri possono essere "inventati" spazi per la creazione teatrale); 2) il numero dei detenuti da coinvolgere (a seconda delle situazioni, possono essere preferite condizioni di piccolo gruppo, per sviluppare un lavoro più diretto, o viceversa con ensemble numerosi, per attività più corali); 3) ugualmente varie e con mezzi differenti possono essere le modalità d'intervento a seconda del tipo di carcere in cui si opera, dalle condizioni, dei tempi di lavoro e dei soggetti che si incontra; 4) assolutamente libera e non guidata dalla direzione o da altre componenti carcerarie deve essere la partecipazione dei detenuti: sarà il lavoro effettivo a compiere una selezione eventuale; 5) bisogna avere la possibilità di sviluppare progetti coerenti in un periodo adeguato: perciò sono necessari finanziamenti certi e costanti, continuità d'intervento e tempi opportuni; 6) per la riuscita del lavoro artistico ai massimi livelli è necessario poter introdurre in carcere il materiale necessario per il lavoro di prove e di allestimento dello spettacolo, trovando i modi, di concerto con le autorità proposte al controllo, di superare eventuali difficoltà burocratiche; 7) essenziali sono i rapporti con le altre componenti della vita carceraria e con la società esterna agli istituti di pena.⁴⁹

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 96.

Il terzo paragrafo del documento è intitolato *Le produzioni* e mira a definire il quadro all'interno del quale devono inserirsi, sia dal punto di vista artistico che trattamentale, le attività di creazione degli spettacoli all'interno del carcere.

I tratti salienti di tale attività possono essere così sintetizzati: le produzioni spettacolari in carcere «hanno come obiettivo il raggiungimento del pubblico esterno e di tutte le componenti carcerarie»⁵⁰, e dovrebbero potersi svolgere sia all'interno che all'esterno dell'Istituto.

Dal confronto tra le varie compagnie europee partner del progetto *Teatro e Carcere in Europa* scaturisce la necessità che i detenuti, con «i dovuti requisiti di legge»⁵¹, possano «uscire dall'istituto, fruendo di permessi per lavoro esterno e di altri strumenti normativi» per svolgere «un'attività di tournée degli spettacoli, che può rappresentare una svolta verso una continuità dell'impegno lavorativo dei detenuti verso una valorizzazione delle risorse investite nei percorsi di professionalizzazione e di produzione».⁵²

Il quarto paragrafo del documento è dedicato a *La formazione*, considerata all'unanimità uno dei punti cardine dell'attività teatrale in carcere in quanto, la frequenza costante e quotidiana dell'attività interna dovrebbe dar vita a un «progetto di formazione e lavoro, in rete con gli operatori interni, con gli enti locali, con la scuola, con l'università, con altre forze del territorio, nazionali ed europee».⁵³

La formazione teatrale in carcere deve riguardare *in primis* la figura professionale dell'attore, considerato come elemento essenziale sulla quale impostate il lavoro scenico di una compagnia di detenuti, il terreno privilegiato su cui sperimentare la forza trasformativa del teatro in carcere che, grazie alle sue dinamiche relazionali e rappresentative, in qualsiasi contesto sociale influisce sull'affermazione della dignità dell'essere umano.

In questo contesto produttivo che il teatro può creare in carcere, secondo le propensioni di ogni detenuto, la formazione professionale può aprirsi anche a tutti gli altri mestieri dello spettacolo come la scenografia, la costumistica, l'ambito tecnico legato all'audio, alle luci e al video, la drammaturgia, ecc.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

Come abbiamo visto, la formazione professionale in carcere, soprattutto quella legata alle arti espressive e creative, influisce positivamente sulla popolazione detenuta, in termini di percezione di sé stessi come uomini nello spazio e nel tempo carcerario.

Tale contesto, potremmo dire “pacificato”, presenta anche importanti ricadute nel rapporto tra detenuti e polizia penitenziaria. Si devono quindi «potenziare le metodologie di formazione integrata e congiunta della polizia penitenziaria, degli educatori e di tutti gli altri operatori a vario titolo coinvolti nello specifico ambito. Ma fondamentale è che siano proprio gli operatori di polizia penitenziaria, in quanto a più stretto contatto con i detenuti, a passare da una funzione di pura sorveglianza a un ruolo “educativo”». ⁵⁴

Tale assunto, già a partire dal 2006, pone l’accento su una radicale trasformazione funzionale del ruolo della polizia penitenziaria che, in base alla sua più frequente vicinanza con la popolazione detenuta, avrebbe dovuto ricevere una formazione trasversale, in modo da associare ai propri compiti di controllo e gestione della vita carceraria, anche competenze di natura pedagogica, psicologica e, nel migliore dei casi, anche teatrale.

Dall’anno in cui fu redatto il *Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere* ad oggi, tali pratiche formative rivolte agli operatori penitenziari si sono diffuse e evolute, tanto da divenire parte integrante dei progetti teatrali in carcere, che ormai confluiscono spesso con la partecipazione degli operatori di polizia penitenziaria nell’*ensemble* di attori che sul palco, a tutti gli effetti condividono la scena con i detenuti, anch’essi chiamati per l’occasione ad essere attori.

Risulta ovvio come questo tipo di ricaduta, estremamente concreta e misurabile osservando il livello di intesa che, all’interno della prigione, si riesce a raggiungere tra gli operatori teatrali e i detenuti, tra questi ultimi e gli agenti di custodia, così come con qualsiasi altro operatore che in un certo qual modo, ha a che fare professionalmente con la loro vita prigioniera.

Il quinto paragrafo del *Prontuario* è dedicato ad un altro tema di vitale importanza per le attività di teatro in carcere, quello dei *Finanziamenti*.

In tale contesto è importante ricordare che molto del lavoro che le Compagnie di teatro in carcere svolgono, nel quadro delle proposte progettuali presentate alle

⁵⁴ *Ibidem*.

Amministrazioni Penitenziarie, è spesso speso per il reperimento dei fondi necessari alla loro realizzazione.

Su questo tema quinti, la commissione di Compagnie europee riunite a Volterra fu pertanto concorde sul fatto che, per realizzare progetti qualitativi, fosse necessario attirare risorse economiche «creando relazioni con altri soggetti attraverso progetti integrati: dagli enti locali, da fonti regionali o statali riguardanti la sanità, la giustizia, la cultura, l'istruzione, la formazione professionale, il welfare». ⁵⁵

Per il gruppo di Compagnie europee tale dimensione di supporto strutturale e finanziario al teatro in carcere avrebbe dovuto ricevere un riconoscimento direttamente dai teatri stabili di natura statale, che in base alla loro funzione pubblica avrebbero dovuto riservare «Una parte della programmazione [...] alle produzioni che nascono nell'ambito delle attività di teatro in carcere». ⁵⁶

In tale contesto, un ruolo di capitale importanza l'avrebbero dovuto avere i finanziamenti provenienti da fonti private, intercettabili però solo a patto di poter contare sulla mediazione di un Ente Pubblico che, ponendosi come garante istituzionale nei confronti dell'ente privato, avrebbe potuto fornire maggiori sicurezze promozionali, specialmente in merito a investimenti volti a supportare pratiche artistiche all'epoca ancora poco conosciute, e per molti ancora difficili da comprendere anche sul piano etico e sociale.

Il sesto paragrafo del documento si intitola *Reti e circolazione delle esperienze* e rappresenta un punto chiave nell'ambito del tavolo di lavoro condiviso, in quanto da quanto riportato si evince il livello di maturità e la solidità progettuale con la quale era percepita a livello europeo l'esperienza del teatro in carcere italiano, e ancor prima toscano e come per tutti questo fosse un vero e proprio modello da seguire e dalla quale apprendere.

Tale dato è confermato già nel primo punto del paragrafo che suggerisce di «sviluppare reti tra carceri a livello locale, regionale (vedi l'esempio della Regione Toscana in Italia), nazionale e sovranazionale». ⁵⁷

La messa in rete delle varie esperienze avrebbe dovuto rappresentare il mezzo con la quale «far conoscere meglio le esperienze significative attraverso pubblicazioni,

⁵⁵ *Ivi*, p. 97.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

materiali video, siti internet, curare periodiche newsletter che diffondano nel mondo esterno l'informazione sulle attività che si sviluppano nelle carceri».⁵⁸

La distribuzione degli spettacoli prodotti in carcere, nel quadro delle programmazioni di teatri esterni, era vissuta come una necessità da tutte le Compagnie presenti al tavolo di lavoro e per arrivare strutturalmente a tale risultato si sarebbero dovuti «studiare, a livello delle singole nazioni e dell'Unione, gli strumenti legislativi per rendere possibile questo importante confronto».⁵⁹

La prospettiva di poter distribuire gli spettacoli di teatro in carcere con tournée addirittura di respiro europeo, oltre alla concertazione di specifici strumenti legislativi, necessitava allo stesso tempo di circuiti sensibili a tali forme spettacolari di dichiarata matrice sperimentale e così si pensò di «aprire un tavolo di confronto con i più importanti festival di teatro europeo per la diffusione delle esperienze di teatro e carcere».⁶⁰

In chiusura del *Prontuario delle buone pratiche del teatro in carcere*, gli autori decisero di elencare alcuni *Punti chiave*, nel quale si intendeva riassumere i nodi tematici espressi nei sei paragrafi del documento.

In base a tali contenuti e «Compatibilmente con gli ordinamenti vigenti in ogni paese»⁶¹, le realtà europee coinvolte nel progetto *Teatro e Carcere in Europa: Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative*, ideato e realizzato dal 2004 al 2006 dall'Associazione Carte Blanche/Centro Nazionale Teatro e Carcere di Volterra, avrebbero potuto e dovuto continuare a lavorare insieme, in modo da costituire una rete europea di Compagnie di teatro in carcere che, grazie a quell'importante esperienza di scambio e confronto, avrebbe avuto la possibilità di strutturare interventi coordinati, pensati nel rispetto di valori e pratiche comuni.

Dalle informazioni reperite nel quadro della presente ricerca, non si rileva nessuna evidenza relativa alla costituzione di una rete europea di teatro in carcere successiva al 2006, ma la chiusura del progetto fornì molto materiale che, nel 2008 venne raccolto nella pubblicazione del volume dal titolo *A scene chiuse - Esperienze e immagini dal teatro in carcere*, che nel contesto bibliografico legato al fenomeno del teatro in carcere rappresenta uno dei testi maggiormente curati ed esaustivi.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

Il volume, pubblicato dalle Edizioni Titivillus, si apre con un primo paragrafo intitolato *Teatro e Carcere in Europa*, in cui si illustrano gli obiettivi del progetto e le compagnie partecipanti⁶². Questo primo paragrafo, così come i successivi, è corredato da un portfolio fotografico che illustra le attività delle compagnie estere aderenti al progetto europeo, con particolare attenzione alla formazione berlinese Aufbruch, attiva dal 1997 nell'Istituto di Pena Berlin-Tegel.

Il secondo paragrafo, intitolato *Teatro e Carcere in Italia – una ricerca del 2005 - 2006* a cura di Massimo Marino, riporta i dati sul contesto italiano raccolti dal critico durante il progetto europeo *Teatro e Carcere in Europa*, a cura dell'Associazione Carte Blanche di Volterra.

Tale studio permetterà così a Marino di delineare per la prima volta uno spaccato altamente fedele e completo del teatro in carcere italiano che, nella sua versione definitiva, risulterà distinguersi dagli studi dedicati in precedenza a tale forma spettacolare, sia per quanto riguarda l'eshaustività dei contenuti che per la solidità del suo apparato metodologico⁶³. Anche in questo caso segue al paragrafo una rassegna di foto tratte dagli spettacoli realizzati all'interno delle carceri italiane.

Il terzo paragrafo del volume a cura di Mancini si intitola *Teatro Carcere in Toscana*, nel quale per la prima volta in un'unica sede si ripercorre la storia del Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere toscano, dedicando a tale esperienza un breve saggio introduttivo e dei dettagliati *dossier* dedicati alle realtà attive nelle carceri della regione con attività di formazione e produzione teatrale.

Un terzo progetto europeo realizzato in Toscana e degno di menzione, ha visto la Fondazione Giovanni Michelucci, in qualità di capofila, coinvolgere oltre alla

⁶² Per un approfondimento in merito al Progetto Europeo *Teatro e Carcere in Europa – Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative*, nonché sulle Compagnie aderenti, Cfr. http://www.teatroecarcere.net/progetto_partec.htm, consultato in data 5/03/2016.

⁶³ La ricerca di Massimo Marino è divisa in otto paragrafi e un'appendice e tratta l'argomento del Teatro Carcere prendendone in considerazione gli aspetti più essenziali. Dopo un'introduzione, il secondo e terzo paragrafo sono dedicati agli scenari legislativi che hanno permesso al teatro di entrare ed evolversi nelle carceri e a una breve storia del fenomeno in Italia. Nel quarto paragrafo Marino illustra il questionario usato come strumento di raccolta dati per la ricerca e successivamente nel quinto riporta i risultati ottenuti con tale metodo di indagine. Il sesto paragrafo riporta integralmente le interviste alle Compagnie: Tam Teatromusica (Carcere Due Palazzi di Padova); Centro Studi Enrico Maria Salerno/Fabio Cavalli (Reparto di alta sicurezza del Carcere di Rebibbia, Roma); Teatro Kismet (Carcere Minorile Fornelli di Bari e Casa Circondariale di Trani); Associazione Bloom/Paolo Billi (Carcere Minorile Il Pratello di Bologna). Il settimo paragrafo è interamente dedicato alla metodologia di lavoro di Armando Punzo, di cui è riportata una lunga intervista. L'ottavo paragrafo è paradigmatico della situazione in cui si ritrova la ricerca sull'argomento già nel titolo: *Osservazioni non conclusive*. Quest'ultimo, con l'appendice, rappresenta, all'interno della ricerca svolta da Marino, la parte in cui si espongono quesiti e indirizzi per un futuro avanzamento del dibattito su tale forma di spettacolo.

Regione Toscana il Departament de Justicia - Generalitat de Catalunya per la Spagna, il The Manchester College per il Regno Unito, il Berliner Literarische Aktion per la Germania, la Prison Art Fondation per l'Irlanda del Nord e il Ministero della Giustizia con l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari del D.A.P.

Il progetto europeo, si intitolava *Art and Culture in Prison* e anche se non era promosso e organizzato direttamente da un ente di produzione teatrale, aveva l'obiettivo di indagare le produzioni artistiche e culturali di qualità prodotte in carcere, con un particolare riferimento alle attività teatrali presenti in Toscana.

Dal 2010 al 2012 vennero svolti cinque incontri di confronto nelle città di riferimento dei rispettivi partner, con un programma che si articolava con un primo incontro a Firenze nel giugno del 2010, un secondo incontro a Belfast nel settembre 2010, un terzo a Berlino nel luglio 2011, un quarto a Manchester nell'ottobre del 2011, per concludersi nuovamente a Firenze nel mese di aprile 2012.

Anche in questo caso, al termine del progetto, venne prodotta una breve pubblicazione, all'interno della quale vennero raccolti i materiali prodotti durante lo svolgimento del progetto.

Il programma, di durata biennale, era stato concepito con l'intento di offrire una visione plurale dell'arte carceraria, attraverso un'articolazione differenziata nella quale, ogni paese partner, aveva il compito di riportare la propria esperienza in base a una disciplina specifica.

Così dunque l'Italia doveva rappresentare le attività teatrali, l'Irlanda del Nord la musica e la danza, la Germania la letteratura e la Catalogna, in Spagna, il settore del management delle attività culturali, proposte in carcere come attività professionalizzanti rivolte alla popolazione detenuta.

L'iniziativa, pur presentandosi in tale forma interdisciplinare, dove il teatro risultava uno dei diversi campi artistici presi in esame, ci permette di comprendere ad una diversa altezza cronologica, alcuni tratti relativi alla dimensione europea del teatro in carcere.

Confrontando ad esempio gli obiettivi posti alla base del progetto *Art and Culture in Prison*, con quelli dei progetti europei realizzati dall'Associazione Sobborghi nel 1997 e dall'Associazione Carte Blanche nel 2004, si possono notare alcune palesi concordanze, attinenti sia ai contenuti con i quali in carcere vengono realizzate le produzioni artistiche, non solo di genere teatrale, che riguardo le

problematiche endemiche che, seppur considerate in questo progetto da un punto di vista più ampio, si ripropongono anche in questo caso pressoché immutate.

Il progetto *Art and Culture in Prison* è mirato alla crescita della conoscenza e dello scambio tra gli operatori impegnati in attività artistiche e culturali in carcere, al potenziamento degli aspetti interculturali e alla valorizzazione delle molte produzioni di qualità. Occorre avere ben chiaro però qual è il contesto con cui le attività artistiche e culturali, presenti nelle carceri di molti paesi europei, oggi si misurano: una realtà di drammatici numeri di sovraffollamento in cui tutto diventa più complicato. Per questo nel tempo della crisi e della carenza di risorse la promozione di iniziative culturali di qualità all'interno delle carceri richiede una più forte collaborazione tra le istituzioni di governo territoriale, le associazioni culturali e del terzo settore. Il frutto di questa collaborazione può essere rappresentato da produzioni capaci di proiettare i loro esiti anche al di fuori delle mura carcerarie, per divenire patrimonio della collettività. La valorizzazione dello spazio culturale in carcere passa oggi per la costruzione di una rete europea degli operatori culturali, per la diffusione di queste esperienze culturali all'esterno, allo scopo di integrarle maggiormente con il patrimonio culturale europeo, e l'individuazione di criteri condivisi per la realizzazione di produzioni di qualità. La costruzione di una maggiore attenzione della società europea al tema delle risorse, degli spazi e dei tempi delle attività culturali e artistiche nelle carceri si ottiene se progetti di qualità escono dalla condizione di marginalità ristretta, e sono in grado di ridurre le distanze e di polarizzare l'attenzione e la sensibilità.⁶⁴

In rapporto all'analisi del contesto dei progetti europei realizzati nel 1997 e nel 2004, dall'estratto sopra riportato come prima cosa si evince come, nel periodo che intercorre tra il 2010 e il 2012, ci sia stato un mutamento di natura storico-sociale in quanto, come abbiamo potuto esporre nei capitoli precedenti, la situazione carceraria in quel periodo presentava caratteri molto diversi da quelli degli anni precedenti.

Nel 2008 l'Europa era stata intaccata dalla grande recessione economica proveniente dagli Stati Uniti d'America e quindi non è a caso se nel testo sopra citato viene dichiaratamente evidenziato lo stato di sovraffollamento in cui gli Istituti Penitenziari vertevano, e soprattutto la carenza di risorse economiche che, più di ogni altra cosa, stava mettendo a dura prova il mantenimento dei programmi educativi previsti per le carceri italiane ed europee all'interno delle quali le attività artistiche e culturali di qualità avevano assunto da tempo un ruolo preponderante.

⁶⁴ *Art and culture in prison - EU program: Culture programme 2007-2013 - Education and Culture DG*, a cura della Fondazione Giovanni Michelucci, Edizioni della Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole, 2012, p.23.

Per quel che riguarda le altre caratteristiche del progetto *Art and Culture in Prison*, si nota una riproposizione di elementi già riscontrati nei programmi dei progetti europei realizzati negli anni precedenti, come ad esempio la necessità di collaborare attraverso progetti di “rete” tra enti pubblici e privati, o l’obiettivo di dover far conoscere il più possibile all’esterno le produzioni artistiche realizzate all’interno degli istituti, o l’esigenza delle diverse realtà europee di doversi confrontare, in modo da individuare procedure di lavoro condivise.

La relazione relativa all’attività teatrale nelle carceri italiane fu affidata dalla Fondazione Michelucci al regista Gianfranco Pedullà che il giorno 11 giugno 2010 ebbe modo di coordinare la Tavola Rotonda dal titolo *Il Teatro nel Teatro della Pena*, nel quadro del primo incontro previsto dal progetto europeo *Art and Culture in Prison* che si tenne all’interno della Casa Circondariale di Firenze-Sollicciano.

Ebbene anche in questo caso l’esperienza del teatro in carcere toscano venne posta come paradigma per trasmettere agli altri partner europei le buone pratiche del teatro in carcere di matrice italiana.

Pedullà quindi, in un documento di lavoro reperito negli archivi della Compagnia Teatro Popolare d’Arte, dal quale è possibile ricavare quelli che sarebbero stati i momenti salienti del suo intervento alla Tavola Rotonda *Il Teatro nel Teatro della Pena*, traccia quelli che nel 2010 appunto, erano i tratti distintivi del Coordinamento toscano, ribadendo che «Il teatro in carcere, in fondo, per progettualità e per tensione etica, si muove nella logica originaria del teatro pubblico europeo, quando si ipotizzava e si praticava l’idea di un teatro d’arte al servizio della comunità, un servizio pubblico da svolgere con autonomia e libertà creativa»⁶⁵.

Il documento in questione si chiude con una serie di appunti redatti dal regista, dai quali si evince come, in quell’occasione pubblica, il regista ebbe modo di commentare alcune tra le esperienze toscane di maggiore rilevanza e nello specifico: il progetto *Ritratti Ristretti*, realizzato in collaborazione tra la Compagnia Krill Teatro di Elisa Taddei, il musicista massimo Altomare e la Compagnia Teatro Nucleo di Ferrara, un focus sulle esperienze di Livorno e Porto Azzurro, un contributo di Altero Borghi dell’Associazione Sobborghi, la presentazione del progetto di un Teatro Stabile

⁶⁵ Gianfranco Pedullà, *Appunti per la Tavola Rotonda Il Teatro nel Teatro della Pena*, Convegno Art and Culture in Prison, venerdì 11 giugno 2010, Carcere di Sollicciano, Firenze, Archivio della Compagnia Teatro popolare d’arte.

nel carcere di Volterra, concludendo sull'esperienza di Pisa, svolta dal Cinema Teatro Lux tra il dentro e il fuori del carcere.

Quindi, concludendo questo *excursus* dedicato al rapporto tra il teatro in carcere di matrice italiana, che in quel periodo era rappresentato quasi esclusivamente dal Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere toscano, e le altre realtà appartenenti all'Unione Europea, si possono avanzare alcune riflessioni.

Abbiamo analizzato tre progetti europei realizzati in Toscana in tre periodi differenti, il primo nel 1997, il secondo nel 2004, e il terzo nel 2010 e tale arco temporale ci ha dato la possibilità di capire come la situazione politica e sociale dell'Italia e dell'Europa in generale abbia influito sull'impatto che i progetti stessi hanno avuto sui territori.

I tre progetti erano concepiti per avere una durata biennale e ci hanno anche permesso di comprendere come, parallelamente al percorso di consolidamento che le Compagnie di teatro in carcere stavano svolgendo sul proprio territorio locale e nazionale, fosse preponderante l'intenzione di ampliare i propri confini anche in ambito europeo.

È anche vero che per tale settore dello spettacolo, perennemente in difficoltà economica, e caratterizzato da un'instabilità progettuale che spesso metteva in discussione la continuazione stessa delle attività teatrali dentro e fuori le carceri, le misure di finanziamento europeo erano le uniche a fornire la possibilità di strutturare iniziative di lungo periodo, con budget consoni agli obiettivi perseguiti e soprattutto con un respiro promozionale tale da permettere alle varie esperienze di essere conosciute con maggiore incisività sui territori locali di riferimento.

Confrontando i tre progetti, di cui uno, quello realizzato nel 2010 dalla Fondazione Giovanni Michelucci, si poneva trasversalmente allo specifico settore teatrale - non essendo promosso da un ente professionale dello spettacolo ma da un ente di ricerca impegnato a indagare temi riguardanti il carcere e la città, e che come intento primario aveva quello di analizzare l'impatto di più discipline artistiche e culturali sul contesto carcerario - si comprende come, la formazione e la circolazione della conoscenza, sia stato uno dei punti maggiormente condivisi a livello europeo, soprattutto in virtù della creazione di un indotto professionale che potesse fornire ai detenuti una possibilità di reinserimento lavorativo al termine del loro periodo di detenzione.

A fronte di tali interventi progettuali comunque, abbiamo appreso che una vera e propria “rete europea” non ebbe modo di consolidarsi, con le caratteristiche con le quali si prevedeva una sua costituzione nell’ambito dei Convegni Europei che furono svolti a Manchester nel 1996, a Milano nel 1998 e a Berlino del 2000.

Non vi è dubbio però che tali iniziative risultarono fondamentali in quanto, grazie ad esse fu possibile lo scambio e la condivisione di esperienze affini, presenti in differenti Stati dell’Unione Europea, grazie alle quali fu possibile accelerare il processo di diffusione del teatro in carcere permettendo così agli operatori di sviluppare una maggiore presa di coscienza del contesto teorico e metodologico alla base delle loro attività artistiche e sociali.

Attualmente il teatro in carcere è diffuso in moltissime carceri d’Europa e tale diffusione ha al contempo permesso a tale settore di essere considerato come uno specifico campo d’indagine scientifica, al quale molte Università si sono rivolte per ampliare i loro programmi didattici e di ricerca.

In tal modo è stato possibile indagare le origini, le forme e i percorsi di maggiore rilievo nell’ambito del teatro in carcere, confermando a livello storiografico quanto, tale processo di espansione e approfondimento del fenomeno abbia ereditato dall’esperienza della Regione Toscana, in quanto ha rappresentato un modello globale alla quale la maggior parte delle esperienze si sono ispirate.

Conclusioni

Questa breve chiosa conclusiva non vuole, e soprattutto non può considerarsi il momento risolutivo di un lavoro di ricerca sul teatro in carcere in quanto, questa peculiare forma di spettacolo, essendo ancora nella sua fase di sviluppo, si pone nei confronti dello studioso come un terreno impervio.

Il teatro prodotto all'interno dei contesti carcerari si è molto evoluto in rapporto al passato, la diffidenza da parte del pubblico si è dissipata, o è molto diminuita, e non di meno il mondo Accademico, dalla metà degli anni Novanta, ha cominciato a interessarsene, fino ad arrivare in taluni casi a farne anche oggetto di studio.

Il fatto che la produzione teatrale all'interno delle prigioni italiane rappresenti oggi, a tutti gli effetti, una parte seppur piccola dell'offerta culturale delle nostre città, è innegabile.

Le amministrazioni penitenziarie e i Magistrati di Sorveglianza, sempre nel rispetto delle normative di sicurezza, concedono più facilmente che in passato le necessarie autorizzazioni per far recitare gli attori-detenuiti fuori dalle mura carcerarie e le iniziative legate a Coordinamenti regionali e nazionali, si propongono oggi con progetti e iniziative sempre più strutturati.

Tale evidenza ci suggerisce due dati imprescindibili: il primo è che l'affermazione del teatro in carcere a cui oggi assistiamo, è frutto di un lento processo evolutivo, reso possibile grazie al caparbio lavoro di alcuni registi pionieri che non si sono fatti schiacciare dalle oggettive difficoltà che questo tipo di esperienza spettacolare prevedeva, e il secondo è che il fenomeno del teatro in carcere, essendo un fenomeno estremamente vivo e dinamico, presenta degli enormi limiti per chi volesse studiarlo in un'ottica filologica e storiografica.

Quindi, il risultato dello studio qui presentato, pur avendo l'obiettivo di compiere una sistematizzazione storica del fenomeno, basata su fonti documentarie che permettano di avvalorare gli esiti, rimane comunque soggetta ai limiti imposti da un campo di ricerca ancora poco sedimentato.

Pur prendendo atto di tali difficoltà, e considerando il fatto che il teatro in carcere rappresenta oggi uno dei fenomeni teatrali di maggiore fermento, la ricerca qui presentata tenta comunque di colmare alcune lacune bibliografiche e metodologiche che caratterizzano la letteratura critica dedicata a questo specifico «genere» di spettacolo.

La tesi quindi è stata strutturata seguendo due linee d'indirizzo primarie: una legata all'analisi contestuale che ha permesso al fenomeno del teatro in carcere di affermarsi ed evolversi; l'altra legata a una ricostruzione storica di quello che è stato potremmo dire il crogiuolo nel quale questa forma spettacolare ha raggiunto la sua «età adulta», e cioè la Regione Toscana.

Il percorso gestionale ed evolutivo di una ricerca incentrata sulla storia del teatro in carcere, ha dovuto, per forza di cose, integrare il campo delle discipline teatrali con il contesto socio politico dell'Italia del dopoguerra, con l'intento di scoprire gli eventi cardine che hanno permesso alle attività teatrali di accedere e di radicarsi all'interno del difficile contesto penitenziario.

Metodologicamente, nei primi due capitoli, l'intento è stato quello di ripercorrere, in un arco cronologico che va dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi, da un lato la storia del carcere e dall'altro la storia del teatro, cercando di individuare le dinamiche che hanno portato questi due mondi agli antipodi, ad incontrarsi.

Procedendo in tal modo si sono delineate due differenti vicende parallele, avulse l'una dall'altra, ma all'interno delle quali è stato possibile individuare significativi punti di tangenza.

Si è notato quindi che in un arco di tempo individuabile tra la metà degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, sia i detenuti, che gli uomini di teatro, ognuno per motivi e con modalità legate al proprio *status*, sentivano forte l'esigenza di radicali mutamenti.

Lo strumento con il quale i protagonisti di questa vicenda cercarono di intervenire sulla realtà di cui erano insoddisfatti, è quindi da rintracciarsi in un certo *milieu* nel quale, l'ideale politico, inteso come ideale di cambiamento, fu vissuto come l'unica possibilità per il raggiungimento di un futuro più autentico, giusto ed egualitario dal punto di vista sociale.

Ripercorrendo gli eventi che hanno portato alle riforme dell'Ordinamento penitenziario del 1975 prima e del 1986 poi, risulta evidente il ruolo che la lotta politica ha avuto nel processo di presa di coscienza dei diritti fondamentali da parte dei detenuti. Allo stesso modo, ripercorrendo la storia del teatro a partire dalla reazione che la società teatrale ebbe in risposta alla crisi degli Stabili e all'affermazione del Nuovo Teatro, si comprende come le ragioni che hanno portato verso l'«espansione» del fatto teatrale fuori dai teatri e che hanno portato al ripensamento della funzione dello spazio scenico, dell'attore, o del pubblico, in un'ottica che contempi la

possibilità di «caricare» dati colti dalla realtà sociale, per «scaricare» arte e spettacolo, siano strettamente legate a un certo contesto politico e all'utopia di poter agire attraverso il teatro sulla società.

Ebbene questo percorso comparativo tra la storia del carcere e la storia del teatro ha portato a individuare il punto esatto in cui le due si sono incontrate, creando i presupposti pratici e concreti per la nascita del teatro in carcere.

I dati portano a individuare questo punto di svolta precisamente nel 1982, nel carcere di Rebibbia a Roma, anno in cui da un lato i detenuti sanciscono il processo di «dissociazione» dalla lotta armata, con il *Documento dei 51*, inaugurando il periodo delle così dette «aree omogenee» e l'apertura degli Istituti penali alla comunità esterna, e dall'altro, sempre nello stesso anno e nello stesso carcere, il regista Marco Gagliardo mise in scena con la compagnia di attori-detenuti, Teatro Gruppo, lo spettacolo *Sorveglianza Speciale* di Jean Genet, presentandolo nel cartellone del festival di Spoleto.

Il terzo, quarto e quinto capitolo sono invece dedicati alla ricostruzione storiografica del teatro in carcere di matrice toscana.

Sul piano metodologico, l'esposizione dei fatti riportati è stata supportata da evidenze documentarie che conferiscono allo studio un certo grado di fedeltà filologica.

Per quel che riguarda i risultati ottenuti in questa fase di ricerca, possiamo affermare che il lavoro svolto rappresenta, sul piano storiografico, la prima sistematizzazione organica e documentata relativa alla nascita, all'affermazione e allo sviluppo del teatro carcere in Toscana.

L'approccio è stato complementare a quello svolto sul piano nazionale. Si è quindi partiti, nel terzo capitolo, da una ricostruzione del contesto legislativo e amministrativo, riferendosi a un *corpus* documentario composto da testi di legge, delibere, atti pubblici, protocolli d'intesa prodotti dalla Regione Toscana in un arco di tempo che parte dal 1995 per arrivare fino al 2018.

Il quarto capitolo rappresenta invece il nucleo della ricerca, in quanto presenta la ricostruzione del processo evolutivo del *Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere della Toscana* visto nella sua interezza e che, come risultato più evidente ha portato a registrarne i mutamenti d'assetto e i relativi punti di forza e di debolezza.

La ricostruzione della vicenda storica del teatro carcere toscano ha evidenziato il fatto che tale fenomeno da una dimensione pionieristica, individuabile appunto con

la nascita della Compagnia della Fortezza nel 1988, si è talmente rafforzata da divenire nel tempo un vero e proprio modello alla quale si sono ispirati altri enti sia a livello nazionale che internazionale.

Pertanto nel quinto e ultimo capitolo, si sono brevemente passati in rassegna gli elementi costitutivi di altri due Coordinamenti, quello Nazionale e quello della Regione Emilia Romagna che, dal punto di vista concettuale, si sono ispirati al «modello» della Regione Toscana.

Sempre nel quinto capitolo si sono passati in rassegna tre progetti europei promossi e organizzati da tre strutture della Toscana, in modo da comprendere come il teatro carcere, partendo da questa Regione, si sia sempre mosso per ampliare e consolidare i propri confini, divenendo un «modello» di buone pratiche anche sul piano internazionale

Concludendo, a fronte della ricerca effettuata, non si può che affermare quanto detto sopra e cioè che, in un ambito di studio come quello del teatro in carcere, fenomeno vivo ed in atto, nulla può definirsi risolto, né tantomeno inquadrato in un contesto storiografico cristallizzato.

La nostra speranza è quella di aver aggiunto un tassello a questa storia ancora in via di definizione, con la certezza che il teatro in carcere rappresenterà in futuro un fertile campo d'indagine, attraverso il quale sarà possibile monitorare e capire a fondo tanto i mutamenti del teatro, quanto quelli della società.

BIBLIOGRAFIA

STUDI

Abbiati, Filippo, *La lunga storia di una felice alchimia - "I Sobborghi" conquistano Siena con un progetto europeo*, in «Catarsi-I Teatri delle Diversità», n.12, dicembre 1999.

Aliverti, Maria Ines, *Jacques Copeau*, Editori Laterza, Bari, 1997.

Ancel, Marc, *La défense sociale nouvelle*, Édition Cujas, Parigi, 1954.

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

A scene chiuse. Approfondimenti, Pubblicazione realizzata all'interno del progetto "Teatro in carcere" promosso e sostenuto dalla Regione Toscana, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2011.

A Strehler e Ronconi i premi dei critici, in «La Repubblica» del 27 novembre 1985.

Art and culture in prison - EU program: Culture programme 2007-2013 - Education and Culture DG, Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole, 2012.

A trent'anni dalla Legge Gozzini e dopo gli Stati Generali cosa è stato fatto, a che punto siamo, cosa si può fare, a cura di Francesco Maisto, atti del convegno Regionale realizzato il 14 dicembre 2016 presso la Casa Circondariale Milano San Vittore - Sala Polivalente Francesco Di Cataldo, organizzato da Ordine degli avvocati di Milano e da Ministero della Giustizia Provveditorato Regionale Lombardia.

Benedetto, Alberto, *Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti*, Mimesis Editore, Milano, 2016.

Baldi, Lucia, *Venti anni di teatro nel carcere di Porto Azzurro (1992-2012)*, in «Elbareport - quotidiano di informazione on line dell'Isola d'Elba», del 1 settembre 2012.

Baraldi, Claudio e Volpini, Bettina, *Com'è possibile essere persona in carcere: l'esempio del teatro*, in «Marginalità e società», n.32, 1995.

Bernardi, Claudio, *Corpus hominis. Riti di violenza e teatri di pace*, Euresis Edizioni, Milano, 1996.

Bernardi, Claudio e Cuminetti, Benvenuto, *L'ora di teatro: Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis Edizioni, Milano, 1998.

- Bernardi, Claudio e Cantarelli, Laura, *Emozioni. Riti teatrali nelle situazioni di margine*, in «Quaderni dell'Ufficio di Promozione Educativa e Culturale», n.2, Provincia di Cremona, 1995.
- Bernardi, Claudio e Giaccardi, Chiara, *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, Vita e Pensiero, Milano 2007.
- Bernazza, Letizia e Valentini, Valentina, *La Compagnia della Fortezza*, con VHS, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1998.
- Brecht, Bertolt, *Scritti teatrali*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962.
- Brook, Peter, *Grotowski, L'arte come veicolo*, in «Teatro e Storia», n. 2, ottobre 1988.
- Brook, Peter, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma, 1998.
- Calamai, Elisa, *I soggetti del trattamento - Aspetti normativi e sociologici*, «Rivista L'altro diritto - Centro di documentazione su carcere, devianza, marginalità», Firenze, 2003.
- Capitta, Gianfranco, *Il detenuto Cenerentola*, in «Il Manifesto» del 19 luglio 1989.
- Capitta, Gianfranco, *Oltre le sbarre è teatro a Volterra*, in «Il Manifesto» del 12 luglio 1992.
- Capitta, Gianfranco, «*The Bring*», *grida di libertà su un palco blindato*, in «Il Manifesto» del 22 luglio 1994.
- Capitta, Gianfranco, *In un mondo da reinventare*, in «Il Manifesto» del 27 luglio 1996.
- Capitta, Gianfranco, *Cabaret contro la malavita*, in «Il Manifesto» del 24 luglio 2003.
- Capitta, Gianfranco, *Arezzo, Scarpetta in «carcere»*, in «Il Manifesto» del 20 novembre 2005.
- Capitta, Gianfranco, *Pinocchio, il burattino che accetta le regole adulte*, «Il Manifesto» del 29 luglio 2007.
- Calendoli, Giovanni, *I Festival Internazionali del teatro universitario*, in «Il Dramma», n.347-348, agosto-settembre, 1965.
- Campo, Giuliano, *Storia del Gruppo Internazionale l'Avventura (1982-1985)*, in «Teatro e Storia», n. 23, Anno 2001.
- Camutti, Fabiola, «*Ma c'arivamo a dama?*». *Teatro e qualità della vita dentro e fuori dal carcere: osservazioni sul campo e prospettiva di ricerca*, in «Biblioteca Teatrale», n. 105-106, gennaio-giugno 2013.
- Canziani, Roberto, «*Masaniello*» *si recita in prigione*, in «Il Piccolo» del 17 luglio 1990.

Castri, Massimo, *Per un teatro politico - Piscator, Brecht, Artaud*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973.

Cirio, Rita, *C'è Enea nella Fortezza*, in «L'Espresso» del 25 agosto 1995.

Cluchey, Rick, *Aspettando*, in *Beckett directs Beckett*, a cura di Carla Pollastrelli, Edizioni del Centro Teatrale Pontedera, Pontedera, 1984, in «Hystrio - Trimestrale di teatro e spettacolo», n° 1 gennaio - marzo, 2006.

Conte, Ivana, *Il pubblico del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano, 2009.

De Marinis, Marco, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano, 2000.

De Vito, Christian G., *Camosci e girachiavi - Storia del carcere in Italia*, Editori Laterza, Bari, 2009.

Derrida, Jaques, Prefazione a *Il Teatro e il suo doppio*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968.

Destini Incrociati, l'esperimento di Firenze 2012, a cura di Vito Minoia, Edizioni Nuove Catarsi, Cartoceto (PU), 2015.

Di Giammarco, Rodolfo, *Volterra, il teatro rende liberi per i detenuti un anno da attori*, in «La Repubblica» del 16 luglio 2005.

Di Giammarco, Rodolfo, *La Fortezza di Volterra si apre i detenuti-attori recitano in piazza*, in «La Repubblica» del 31 luglio 2012.

Dossier di Culturae, *Teatro e Carcere - Un progetto speciale della Regione Toscana*, a cura del Coordinamento Regionale Teatro e Carcere, n.3, autunno 2003.

Esposito, Valentina, *Il Teatro in Carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*, in «Biblioteca Teatrale», n. 105-106, gennaio-giugno 2013.

Fiaschini, Fabrizio, *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», n. 105-106, gennaio-giugno 2013.

Firenze: detenuti in scena con "Odissea, ovvero storia di Ulisse, immigrato clandestino", in «Ristretti Orizzonti», rivista on-line, (21/06/2011).

Fofi, Goffredo, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Feltrinelli Editore, Milano, 1964.

Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

Frateili, Arnaldo, *I Misteri del Living Theatre*, in «Sipario», n. 229, maggio, 1965.

Galli, Giorgio, *Piombo Rosso - la storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2004.

Gallina, Mimma, *Il teatro possibile: Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Franco Angeli, Milano, 2006.

- Gallina, Mimma, *Organizzare Teatro - Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli Editore, Milano, 2003.
- L' INCONTRO: Giallo Mare Minimal Teatro e La Casa Circondariale a Custodia Attenuata di Empoli*, in «Ragazze Fuori», Periodico della Casa a Custodia Attenuata di Empoli, Anno 1, n.2, Comune di Empoli, 2008.
- Giannoni, Maria Teresa, *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, TraccEdizioni, Piombino, 1992.
- Giannoni, Maria Teresa, *L'Oscar del teatro ai reclusi*, in «Il Tirreno» del 14 dicembre 2004.
- Giovanni Paolo II, *Omelia del Giubileo nelle Carceri*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2000.
- Giovanni Paolo II, *Discorso durante il Giubileo dei Governanti e Parlamentari*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2002.
- Goffman, Erwin, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Edizioni Einaudi, Torino, 2003.
- Guazzotti, Giorgio, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1965.
- Hobsbawm, Eric, *Il secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli Editore, Milano, 1995.
- Jacobbi, Ruggero, *L'altra faccia della luna*, in «Sipario», n. 183, luglio, 1961.
- Jacobbi, Ruggero, *Teatro da ieri a domani*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1972.
- Il carcere dopo le riforme*, atti del convegno *La realtà del carcere a due anni dalla riforma* (Firenze, dicembre 1977), a cura di Vincenzo Accattatis, organizzazione Magistratura Democratica, Feltrinelli Editore, Milano, 1977.
- I Fuoriscena, Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Della Palma, Euresis Edizioni, Milano, 2000.
- Innocenti Malini, Giulia, *Niente è come sembra! Sviluppi contemporanei del teatro in carcere: l'esperienza di Brescia*, Vita e Pensiero, Milano, 2011.
- Invernizzi, Irene, *Il carcere come scuola di rivoluzione*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973.
- Le tesi della Sapienza*, Vicopisano (PI), Pisa University Press, 2017.
- Lipani, Giuseppe, *Etica ed estetica del teatro in carcere*, in «CERCARE, carcere anagramma di», n. 1, maggio 2015.

Lotta Continua, *Liberare tutti - I dannati della terra*, Edizioni Lotta Continua, Roma, 1972.

Lotta Continua, *Ci siamo presi la libertà di lottare - il movimento di massa dei detenuti da gennaio a settembre 1973*, Edizioni Lotta Continua, Roma, 1973.

Lo Spettacolo in Toscana - materiali di documentazione, Edizione Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2006.

Lucchesini, Paolo, *Masaniello delle prigioni*, in «La Nazione» del 18 luglio 1990.

Mango, Lorenzo, *Il Principe costante di Calderón de la Barca - Slowacki, per Jerzy Grotowski*, Edizioni ETS, Pisa, 2008.

Massa Pinto, Ilenia, *Il principio di sussidiarietà: profili storici e costituzionali*, Jovene Editore, Napoli, 2003.

Margiotta, Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Edizioni Titivillus, Corazzano, 2013.

Marino, Massimo, *I soldati di Kantor che arrivano con il loro antico tremore*, pubblicato in Controscene, Festival VolterraTeatro, 2009.

Meldolesi, Claudio, *Sulla regia critica in Italia*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, Il Mulino, Bologna, 1986.

Meldolesi, Claudio, *Immaginazione contro emarginazione - L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», IX, Il Mulino Editore, Bologna, 1994.

Meldolesi, Claudio, *Immaginazione contro Emarginazione*, in «Teatro e Storia», XIX, Bulzoni Editore, Roma, 2005.

Meldolesi, Claudio, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro d'interazioni sociali*, «Teatro e storia», XXXIII, Bulzoni Editore, Roma 2012.

Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati, a cura di Danilo Montaldi, Franco Alasia, Feltrinelli Editore, Milano, 1960.

Melodia, Davide, *Carceri: riforma fantasma*, SugarCo Edizioni, Milano, 1976.

Miliani, Stefano, *Il nuovo teatro nasce dietro le sbarre*, in «L'Unità» del 4 aprile 2006.

Miller, Arthur, *Il Crogiuolo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964.

Molinari, Cesare, *Dal teatro di base al teatro di base*, in «Quaderni di teatro: rivista trimestrale del teatro regionale toscano», n. 3, Vallecchi Editore, Firenze, 1978-1979.

Mulato, Edoardo, *Il teatro brechtiano: analisi del metodo nel contesto della scena contemporanea*, Tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Relatore Prof. Carmelo Alberti, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2012/2013.

Neglia, Eleonora, *Pratiche religiose ed istruzione in carcere - Garanzie e limiti nell'attuale ordinamento*, «Rivista del centro di documentazione su carcere, devianza e marginalità, L'altro diritto», Firenze, 2001

Ordinamento Penitenziario e misure alternative alla detenzione, a cura di Giuseppe Di Gennaro, Renato Breda, Giuseppe La Greca, Giuffrè Editore, Milano, 1997.

Ottieri, Silvana, *Colazione con Judith Malina*, in «Sipario», n. 183, luglio 1961.

Ottolenghi, Valeria, *Ultimi «Insulti al pubblico»*, in «La Gazzetta di Parma» del 4 agosto 1999.

Pacini, Simone, *Il teatro nel carcere di Beirut. Intervista ad Armando Punzo*, in «Krapp's Last Post» del 9 febbraio 2010.

Pagano, Luigi, *Il sistema penitenziario: governance e dinamiche di cambiamento*, in *L'impatto del teatro in carcere - Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Egea Editore, Milano, 2017.

Pandolfi, Vito, *Regia e registi nel teatro moderno*, Cappelli Editore, Bologna, 1961.

Pasolini, Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Garzanti Editore, Milano, 1955.

Pedullà, Gianfranco, *La scena utile: quattro anni di esperienza teatrale nella Casa Circondariale di Arezzo*, Festina Lente Edizioni, Arezzo, 1997.

Pedullà, Gianfranco, *Alla periferia del cielo. Percorsi teatrali e umani nel carcere di Arezzo 1996-2004*, Edizioni Titivillus, Corazzano (Pisa), 2007.

Primavera, Giada, *Cronaca di una semilibertà*, in «Teatri delle Diversità - rivista europea», n. 54-55, novembre 2010.

Peruzzi, Gloria, *Arezzo, Teatro carcere, presentato lo spettacolo che debutterà il 3 giugno '08*, «Il Corriere del Web» del 30 maggio 2008.

Porro, Giorgio, *Dal carcere alle scene*, in «Sipario», n. 156, aprile 1959.

Di alcuni teatri della diversità, a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia, Edizioni Nuove Catarsi, Cartoceto, 1999.

Recito, dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009, a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia Edizioni Nuove Catarsi, Urbino 2009.

Premio della critica alla Compagnia della Fortezza, in «La Spalletta» del 26 giugno 2004, anno XXI, n. 26.

Proposta per una scuola di animatori teatrali, a cura di Fernando Mastrapasqua, Cesare Molinari, Valeria Ottolenghi, Anna Pinazzi, in «Biblioteca Teatrale», Bulzoni Editore, Roma, 1971.

Punzo, Armando, *E' ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di auto reclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Edizioni Clichy, Firenze, 2013.

Puppa, Paolo, *Theater as prison, prison as theater - Il teatro come carcere, il carcere come teatro*, Il Mulino, Bologna, 2004.

Quaderni di Teatro in Carcere 1, Mappe Ristrette, Due anni di Teatro Carcere in Emilia Romagna 2011-2012, a cura di Cristina Valenti, Pubblicazione annuale del Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna, n. 1, 2013, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2013.

Quaderni di Teatro in Carcere 2, Crocevie fra Teatro e Carcere, Report dall'Emilia Romagna teatro 360°: Dossier, Testi, a cura di Cristina Valenti, Pubblicazione annuale del Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna, n. 2, 2014, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2014.

Quaderni di Teatro in Carcere 3, Gerusalemme Liberata in carcere, Dossier 2014-2015, a cura di Cristina Valenti, Pubblicazione annuale del Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna, n. 3, 2015, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2015.

Quaderni di Teatro in Carcere 4, Ponti sospesi fra teatro carcere scuola, a cura di Cristina Valenti, Pubblicazione annuale del Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna, n. 4, 2016, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2016.

Quadri, Franco, *L'Avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976) Vol. I-II*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977.

Quadri, Franco, *Rivoluzione e liberà nel manicomio criminale*, in «La Repubblica» del 24 luglio 1993.

Quadri, Franco, *Nel labirinto della libertà - "L'Orlando Furioso" duella nel carcere*, in «La Repubblica» del 29 luglio 1998.

Quadri, Franco, *Ciak si gira, cercando la libertà in carcere*, in «La Repubblica» del 1 agosto 2005.

Quadri, Franco, *I buffoni di Rebelais se la prendono con il pubblico*, in «La Repubblica» del 31 luglio 2006.

Quadri, Franco, *Alice fra le meraviglie del carcere*, in «La Repubblica» del 27 luglio 2009.

Rebora, Roberto, *Il Teatro Universitario al Festival di Parma*, in «Sipario», n. 229, maggio, 1965.

Repek, Claudio, *Le detenute attrici "evadono" insieme a Shakespeare*, in «L'Unità» del 9 aprile 1994.

Riout, Denys, *L'arte del ventesimo secolo - Protagonisti, temi, correnti*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002.

Ruggiero, Claudio, *Gli enigmi di Kaspar Hauser*, «Pervapolis.it» del 13 maggio 2008.

Sanna, Claudia, *Giustizia e Bellezza - analisi di un'esperienza teatrale in carcere: Rebibbia 2015*, Tesi di laurea sotto la direzione di Fabio Cavalli, Roma, Università Roma Tre - Laboratorio Arti dello Spettacolo 1, A.A. 2015/2016.

Scabia, Giuliano, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni Editore, Roma, 1973

Scabia, Giuliano, *Marco Cavallo. Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino, 1976.

Semmola, Edoardo, *Teatro in carcere, l'Europa premia la Toscana*, in «L'Unità-Firenze Toscana» del 26 novembre 2004.

Sullo spettacolo cala il sipario, in «La Nuova Sardegna» del 18 agosto 1995.

Szondi, Peter, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 1962.

Teatro della Crudeltà, a cura di Ettore Capriolo e Franco Quadri, in «Sipario», n. 230, giugno, 1965.

Tei, Francesco, *Un sogno in bianco per i detenuti del penitenziario di Volterra*, in «La Gazzetta di Firenze» del 10 luglio 1991.

Tei, Francesco, *Pinocchio dietro le sbarre*, in «La Nazione» del 19 giugno 1997.

Teodori, Massimo, *La nuova sinistra americana, Nascita e sviluppo dell'opposizione al regime negli Stati Uniti degli anni '60*, Feltrinelli Editore, Milano, 1970.

Tornielli, Andrea, *Quei gesti papali per chi è dietro le sbarre. La celebrazione giubilare in piazza San Pietro con i carcerati si inserisce in un cammino che ha visto passi significativi fatti dagli ultimi Pontefici*, in «La Stampa» del 5/05/2015.

Un'inchiesta sul Teatro-Cronaca, in «Sipario», n. 178, febbraio 1961.

Valenti, Cristina, *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, in *Teatro e Carcere in Emilia Romagna - Report 2012*, a cura dell'Osservatorio dello Spettacolo della Regione Emilia Romagna, Regione Emilia Romagna Assessorato Cultura e Sport, 2012.

Valenti, Cristina, *Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza*, in «Prove di Drammaturgia», anno XXI, numero 1 / 2, dicembre 2016, Titivillus Editore, Corazzano (PI), 2016.

Valenti, Cristina, *Storia del Living Theatre: conversazione con Judith Malina*, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2017.

Valeri, Walter, *Cinquanta anni di teatro in carcere negli USA - dal 1957 al 2007*, in «La macchina sognante - contenitore di scritture dal mondo.», n.10.

Visone, Daniela, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI), 2010.

Volontariato e giustizia, a cura di Celso Coppola, Fondazione italiana per il volontariato, Roma, 1996.

Volli, Ugo, *Carte Blanche - Luoghi comuni*, in «Proscenio - Notizie», n.1, 1989.

Yumi, Suzuki, *Teatro e Carcere: La Compagnia di Sollicciano*, Tesi di Laurea, Relatrice Prof.ssa Francesca Simoncini, Correlatrice Prof.ssa Teresa Megale, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia Corso di Laurea in Progettazione e Gestione di Eventi e Imprese dell'Arte e dello Spettacolo, A.A. 2011-2012.

FONTI

LEGISLAZIONE NAZIONALE

Costituzione della Repubblica Italiana.

Legge del 15 luglio 1956 n. 888 contenente *Modificazioni al regio decreto-legge n. 1404 del 1934 convertito con l. n. 835 del 1935 sull'istituzione e funzionamento del Tribunale per i minorenni.*

Legge 26 luglio 1975, n. 354 *Norme sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure private e limitative della libertà.*

Legge 6 febbraio 1980, n. 15, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 15 dicembre 1979, n. 625, concernente misure urgenti per la tutela dell'ordine democratico e della sicurezza pubblica.*

Legge 10 ottobre 1986, n.663, *Modifiche alla legge sull'ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure private e limitative della libertà.*

Legge 16 dicembre 1990, n. 395, *Ordinamento del Corpo di polizia penitenziaria.*

Legge 28 febbraio 1990, n. 39, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 30 dicembre 1989, n. 416, recante norme urgenti in materia di asilo politico, di ingresso e soggiorno dei cittadini extracomunitari e di regolarizzazione dei cittadini extracomunitari ed apolidi già presenti nel territorio dello Stato. Disposizioni in materia di asilo.*

Decreto del Presidente della Repubblica 9 ottobre 1990, n. 309, *Testo unico delle leggi in materia di disciplina degli stupefacenti e sostanze psicotrope, prevenzione, cura e riabilitazione dei relativi stati di tossicodipendenza.*

Legge 11 agosto 1991, n. 266 *Legge quadro sul volontariato.*

Legge 15 marzo 1997, n. 59, *"Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa".*

Decreto del Presidente della Repubblica 30 giugno 2000, n. 230, *Regolamento recante norme sull'ordinamento penitenziario e sulle misure private e limitative della libertà.*

Legge 17 febbraio 2012, n. 9, *Interventi urgenti per il contrasto della tensione detentiva atte a consentire effetti immediati incidenti sul sovraffollamento*

LEGGI E DELIBERE DELLA REGIONE TOSCANA

Legge Regionale 1 febbraio 1995, n. 14, *Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali nei settori delle attività e dei beni culturali.*

Legge Regionale 26 novembre 1998, n. 85, *Attribuzione agli enti locali e disciplina generale delle funzioni e dei compiti amministrativi in materia di tutela della salute, servizi sociali, istruzione scolastica, formazione professionale, beni e attività culturali e spettacolo, conferiti alla Regione dal decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112.*

Delibera Consiglio regionale del 13 aprile 1999, n. 86, *LL.RR. 14/95 e 61/98. Piano degli interventi finanziari regionali per la cultura per l'anno 1999. Approvazione progetti di interesse regionale nei settori delle attività e dei beni culturali.*

Delibera n.791 del 18-07-2000, *Protocollo d'Intesa tra Regione Toscana, Comune di Volterra, Provincia di Pisa, Ministero di Giustizia Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, finalizzato al Progetto "Centro Teatro e Carcere".*

Delibera della Giunta Regionale. n. 468 del 7/05/2001, con l'oggetto: *L.R. 45/2000 - Approvazione progetti di interesse regionale nel settore dello spettacolo.*

Delibera della Giunta Regionale, n. 38 del 14/01/2002, con l'oggetto: *L.R. 45/2000 - Approvazione progetti di interesse regionale nel settore dello spettacolo anno 2002.*

Delibera n. 376 del 19/04/2004. *Delibera G.R. n. 217 dell'8.3.2004. Approvazione progetto di iniziativa regionale "Teatro in carcere". Approvazione schema di protocollo d'intesa tra Regione Toscana, le associazioni teatrali, le compagnie e gli operatori finalizzato alla costituzione del coordinamento nell'ambito del suddetto progetto regionale.*

Statuto della Regione Toscana, Edizioni Polistampa, Firenze, 2005.

Delibera n. 489 del 29/03/2005, *L.R. 45/2000 e successive modificazioni ed integrazioni. Approvazione dei Progetti di iniziativa regionale 2005: "Sipario Aperto", "Porto Franco. Toscana Terra dei popoli e delle culture", "Teatro e disagio: Teatro in Carcere, La Bottega d'Arte sui mali di vivere", "Toscanacinema", "Le Arti dello Spettacolo e le Nuove Generazioni".*

Delibera n.682 del 2/10/2006, l.r. 45/2000 e successive modificazioni. Approvazione dei progetti di iniziativa regionale 2006: "Teatro in carcere", "Teatro Sociale", "Le Arti dello spettacolo e le nuove generazioni".

Delibera n. 845 del 20/11/2006, Delibere G.R. n. 311/2006 e n. 682/2006. Incremento dei finanziamenti relativi ai progetti di iniziativa regionale: "Sipario Aperto", "Toscanacinema", "Teatro in carcere", "Teatro Sociale", "Le Arti dello Spettacolo e le nuove generazioni".

Legge Regionale n. 27 del 29 giugno 2006, Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali in materia di beni culturali e paesaggistici, attività culturali e spettacolo.

Delibera della Giunta Regionale n.181 del 19-03-2007, L.R. 45/2000 e successive modificazioni. Documento di attuazione per l'anno 2007 del Piano Regionale dello Spettacolo per il triennio 2005-2007.

Delibera della Giunta Regionale n. 902 del 03-12-2007, DGR n. 181/07 recante "L.R. 45/2000 e successive modificazioni. Documento di attuazione per l'anno 2007 del Piano Regionale dello Spettacolo per il triennio 2005-2007": Approvazione progetto di iniziativa regionale " Teatro in carcere".

Delibera della Giunta Regionale n .219 del 25-03-2008, Piano Integrato della Cultura 2008-2010. Progetti di iniziativa regionale e progetti locali ad essi correlati. Attuazione anno 2008.

Delibera della Giunta Regionale n.772 del 6 ottobre 2008, Piano integrato della Cultura 2008-2010. Modifica della DGR n. 219/2008 per rimodulazione finanziaria dell'annualità 2008 dei Progetti di iniziativa regionale "Musei di qualità al servizio dei cittadini e delle cittadine toscane" e "La Toscana dei Festival". Approvazione delle linee d'attuazione per l'annualità 2008 dei Progetti di iniziativa regionale "Le arti dello spettacolo e le nuove generazioni", "Il Teatrosociale", "Teatro in carcere".

PIANO INTEGRATO DELLA CULTURA 2008-2010 (L.R. 27/06), Progetti di iniziativa regionale: "IL TEATROSOCIALE", "TEATRO IN CARCERE", "LE ARTI DELLO SPETTACOLO E LE GIOVANI GENERAZIONI", Attuazione anno 2008, Direzione Generale POLITICHE FORMATIVE BENI E ATTIVITA' CULTURALI, Area di Coordinamento Cultura e Sport.

Decisione della Giunta Regionale n. 9 del 4 maggio 2009, L.R. n. 49/1999, art. 10 bis comma 3. Documento di valutazione e monitoraggio del Piano Integrato della Cultura 2008-2010 (L.R. 27/2006). Approvazione.

Delibera della Giunta Regionale n. 1153 del 14 dicembre 2009, Protocollo di intesa fra la Regione Toscana ed il Ministero della Giustizia per lo svolgimento di attività congiunte nell'ambito carcerario. Approvazione schema.

Delibera n. 67 del 25 gennaio 2010, DGR 1153 del 14/12/2009. Protocolli di Intesa fra la Regione Toscana e gli Enti interessati per l'applicazione operativa delle attività previste in ambito carcerario. Approvazione schemi.

Delibera della Giunta Regionale n.664 del 5 luglio 2010, ISTITUZIONE OSSERVATORIO REGIONALE INTERISTITUZIONALE PERMANENTE CARCERE

Legge Regionale 25 febbraio 2010 n. 21, Testo unico delle disposizioni in materia di beni, istituti e attività culturali.

Delibera della Giunta Regionale n. 172 del 21 marzo 2011, Piano Integrato della Cultura (L.R.27/2006). Attuazione annualità 2011 dei Progetti di Iniziativa Regionale di cui agli art. 7-8 L.R. 27/2006.

Delibera della Giunta Regionale n. 30 del 7 maggio 2012, L.R. n. 49/1999, art. 10 bis comma 3. Documento di monitoraggio del Piano integrato della cultura 2008-2010. Stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31.12.2011. Approvazione

Delibera della Giunta Regionale n. 542 del 18 giugno 2012, Piano integrato della Cultura 2008-2010. Attuazione 2012. Progetti di iniziativa regionale "Teatro in carcere" e "Teatro sociale".

Decisione della Giunta Regionale n. 28 del 9 settembre 2013, L.R. n.49/1999, art. 10 bis comma 3." Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2012 (Piano integrato della cultura 2008-2010 in proroga-Piano della cultura 2012-2015)".

Delibera della Giunta Regionale n. 838 del 14 ottobre 2013, Allegato A, Direzione Generale COMPETITIVITA' DEL SISTEMA REGIONALE E SVILUPPO DELLE COMPETENZE, Area di Coordinamento Cultura, PIANO DELLA CULTURA 2012-2015 (L.R. 21/10), Attuazione anno 2013

Delibera della Giunta Regionale n. 3 del 7 gennaio 2014, Approvazione schema di Protocollo di intesa tra Regione Toscana, Ministero della Giustizia, ANCI Toscana, UNCEM Toscana, UPI Toscana, Tribunale di sorveglianza di Firenze, Tribunale per i minorenni di Firenze e Tribunale per i minorenni di Genova, finalizzato al coordinamento delle politiche regionali in ambito carcerario.

Delibera della Giunta Regionale n. 179 del 10 marzo 2014, Protocollo di intesa tra Regione Toscana, provincia di Firenze, Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria, Società della Salute di Firenze, Comune di Firenze, Casa circondariale di Sollicciano e Casa circondariale Gozzini. Approvazione schema.

Delibera della Giunta regionale n. 714 del 6 luglio 2015, Attuazione del progetto regionale "Sistema regionale per lo spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica", Linea di azione: "Sostegno e promozione di progetti che valorizzano il teatro e le arti dello spettacolo quali elementi di crescita civile e sociale di ogni cittadino".

Delibera della Giunta regionale n. 714 del 6 luglio 2015, Allegato A, PROGETTO REGIONALE "Sistema regionale dello spettacolo dal vivo: attività teatrali, di danza e di musica" – Annualità 2015.

Delibera della Giunta regionale n. 5 del 27 settembre 2016, Allegato A, DIREZIONE CULTURA E RICERCA. Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali al 31.12.2015.

Delibera della Giunta Regionale n. 149 del 14 marzo 2016, L.R. 21/2010. Presa d'atto del programma di attività 2016 di Fondazione Sistema Toscana e approvazione del progetto "Sistema cinema di qualità in Toscana" - LdA: Sostegno alle attività di F.S.T. e di quelle azioni del "Programma regionale per la promozione e lo sviluppo dell'amministrazione elettronica e della società della conoscenza nel sistema regionale 2012/2015" da sviluppare in collaborazione con F.S.T.

Delibera della Giunta Regionale n. 567 del 14 giugno 2016, Programma Regionale di Sviluppo 2016-2020. Adozione.

Delibera della Giunta Regionale n. 574 del 21 giugno 2016, Progetto regionale n. 8 - interventi "Sostegno di attività di spettacolo dal vivo che si qualificano per la ricerca e l'innovazione dei contenuti artistico culturali e la rilevanza nazionale ed

internazionale realizzati nella Casa di reclusione di Volterra della Associazione Culturale Carte Blanche di Volterra".

Decisione della Giunta Regionale n. 7 del 27 dicembre 2017, Approvazione del Documento di monitoraggio dello stato di attuazione delle politiche culturali regionali 31.12.2016.

Delibera della Giunta Regionale n. 550 del 29 maggio 2017, Piano della cultura 2012-2015. Attuazione anno 2017 Progetto regionale n. 6 " Enti di rilevanza regionale", Progetto regionale n. 7 " Le fondazioni regionali", Progetto regionale n. 8 "Attività teatrali, di danza e di musica", Progetto regionale n. 9 "Le arti dello spettacolo tra tradizione e innovazione".

Delibera della Giunta Regionale n. 1007 del 25 settembre 2017, PRS 2016-2020. Attuazione Progetto regionale n. 4 "Grandi Attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali", in riferimento agli interventi di dettaglio afferenti alle linee di intervento n. 7 "Spettacolo dal vivo e riprodotto" e n. 8 "Finalità sociali dello spettacolo".

Delibera della Giunta Regionale n. 134 del 19 febbraio 2018, PRS 2016-2020. PR 4 Grandi attrattori culturali, promozione del sistema delle arti e degli istituti culturali. Criteri e modalità per la concessione di sovvenzioni, contributi, sussidi, ausili finanziari e vantaggi economici di qualunque genere a persone ed enti pubblici e privati.

FONTI D'ARCHIVIO

ARCHIVIO DELL'ASSOCIAZIONE CARTE BLANCHE/CENTRO NAZIONATE TEATRO E CARCERE.

Lettera di Ugo Volli a Vittorio Gassman (Milano 15/03/1987), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 87/88».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche all'Assessore alla Cultura del Comune di Volterra Dott. Pietro Cerri e all'Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa Dott.ssa Patrizia Dini, (Volterra 23/02/1987), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 87/88».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche al Presidente dell'Amministrazione provinciale di Pisa e all'Assessore alla Cultura della Provincia di Pisa, (Volterra 26/01/1988), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 87/88».

Relazione Programma 1989 (Volterra 8/09/1989), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

Progetto teatrale con i detenuti della Casa Penale di Volterra, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

Progetto teatrale con la collaborazione attiva dei detenuti di Volterra a cura dell'Associazione Carte Blanche, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

Influenze teoriche, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 88/89».

Relazione dell'Associazione Carte Blanche. Il documento è firmato dal Responsabile Armando Punzo ma è privo di datazione e di destinatario. Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche alla Direzione della Casa Penale di Volterra, (Volterra 24/04/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

Lettera della Compagnia della Fortezza alla Direzione della Casa Penale di Volterra, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

Relazione conclusiva del progetto *La Gatta Cenerentola* dell'Associazione Carte Blanche. Il documento è firmato dal Responsabile Armando Punzo ma è privo di datazione e di destinatario. Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 89/90».

Appunti per un intervento - circa un progetto teatrale su "Masaniello", di Piergiorgio Giacchè, Ricercatore Istituto di Antropologia dell'Università di Perugia, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Relazione Programma 1991, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Comunicato Stampa emesso dall'Amministrazione Comunale di Volterra, *Con Volterra Teatro il carcere si apre alla città*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche al Direttore Generale degli Istituti di Prevenzione e pena del Ministero di Grazia e Giustizia Dott. Niccolò Amato, (Volterra 28/06/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Lettera su carta non intestata dell'Ass. Carte Blanche, documento scritto a mano e privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Comunicazione (Mod. 25) inviata dal Direttore della Casa di Pena di Volterra Dott. Renzo Graziani ad Armando Punzo, al cui oggetto è riportato: Richiamo (Volterra 5/04/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche, al Presidente della Corte d'Appello d'Assise di Torino, Dott. Barbero, (Volterra, 13/03/1990), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 90/91».

Laboratorio e produzione teatrale con i detenuti della Compagnia della Fortezza del carcere di Volterra. Anno 4°, Presentazione del progetto preventivo 1993 dell'Ass. Carte Blanche, documento privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche alla Direzione del carcere di Volterra, con oggetto: *Prova conclusiva Corso di Formazione professionale 1992*, (Volterra 22/11/1992), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

A.N.S.A. del 23/09/1992, *Carceri: Detenuti Volterra gireranno un film*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

Comunicato Stampa emesso dall'Ass. Carte Blanche, *La RAI nel carcere di Volterra*, documento redatto a mano (Volterra 13/06/1993), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

Comunicato stampa realizzato dal responsabile dell'Ufficio Stampa della Provincia di Pisa Sergio Marra, documento privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

Comunicato stampa realizzato dall'Ass. Carte Blanche, *Progetto di tournée invernale della Compagnia della Fortezza del Carcere di Volterra. Carte Blanche con i detenuti-attori presenteranno lo spettacolo Marat-Sade in alcune importanti piazze d'Italia*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 92/93».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche, indirizzata al Sindaco del Comune di Volterra, al Presidente della Provincia di Pisa, al Presidente della Regione Toscana, agli Uffici competenti dell'USL 15 Volterra, al Direttore del Carcere di Volterra, al Tribunale di Pisa, al Presidente Tribunali di sorveglianza di Firenze, al Vescovo di Volterra, al Ministro di Grazia e Giustizia, agli organi di stampa, *Milano. Spettacolo Marat-Sade con i detenuti del Carcere di Volterra*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

Progetto redatto dall'Ass. Carte Blanche, *Centro Teatro e Carcere*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94»

Nota della Direzione Istituti Penali Volterra, a firma del Direttore Renzo Graziani, (Volterra 18/03/1994), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

Comunicato Stampa emesso dall'Ass. Carte Blanche, (Volterra 13/05/1994), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

Copia dell'articolo a firma di Giorgio Pecorini, inviato alla redazione dell'«Avvenire» il 24/07/1994. Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 93/94».

Comunicato stampa del Teatro Comunale di Ferrara, (Ferrara 10/05/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

Relazione conclusiva del progetto artistico dell'anno 1995, *Attività Carte Blanche 1995*. Il documento è privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

Nota redatta dall'Associazione Carte Blanche. Il documento è privo di datazione e di destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

Lettera di Renato Palazzi a Renzo Graziani, (Milano 16/03/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

Lettera dell'Ass. Carte Blanche, indirizzata al Sindaco del Comune di Volterra e all'Assessore al Turismo e allo Spettacolo, oggetto: *Festival VolterraTeatro*, (Volterra, 20/11/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

Programma della X edizione del Festival VolterraTeatro '96, *I Teatri Impossibili*, progetto a cura di Carte Blanche - Centro Teatro e Carcere Volterra, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95».

Fax inviato da Armando Punzo a Eugenio Barba, (Volterra, 29/12/1996), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

Comunicato inviato da Armando Punzo a Ruggero Po, *Bloccata l'attività teatrale nel carcere di Volterra*, (Volterra, 26/12/1996), indirizzato alla trasmissione *La notte dei misteri*, Radio Uno, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

Nota redatta a mano dall'Ass. Carte Blanche, il documento è privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

Fax inviato da Armando Punzo a Salvatore Senese, (Volterra, 17/01/1997), nel documento vi è un refuso riguardo l'anno con la quale viene definita la datazione del fax, in quanto sul documento è riportata la data del 17/01/1996, ma ciò non è possibile

in quanto Salvatore Senese fu proclamato Senatore il giorno 27 aprile 1996, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

Lettera di Donatella Massimilla ad Armando Punzo, (Milano, 13/05/1995), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

Comunicato stampa emesso dall'Ass. Carte Blanche, *Premio Europa Nuove Realtà Teatrali*, il documento è privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 95-96».

Lettera da Aurelio Pellegrini (Assessore alla Cultura Provincia di Pisa) a Marialina Marcucci (Assessore alla Cultura della Regione Toscana), (Pisa 2/01/1997), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 97».

Risposta all'interrogazione N. 4-06377 del Deputato Brunale, da parte del Ministro di Grazia e Giustizia Giovanni Maria Flick, (Roma 23 maggio 1997), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 97».

Intervista ad Armando Punzo realizzata il 24 marzo 1997 presso il Teatro Kismet Opera di Bari, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 97».

Lettera di Armando Punzo a Cristina Valenti, (Volterra 21/01/1998), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 98».

Lettera di Armando Punzo al Dott. Paolo Basco, *Oggetto: 1) Processo graduale di "normalizzazione" della Compagnia della Fortezza; 2) Richiesta di strumentazione tecnica per l'attività teatrale*, (Volterra 7/11/1998), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 98».

Nota di Armando Punzo alla Dott.ssa Giovanna Marinelli, documento privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

Lettera di Armando Punzo al Direttore Vittorio Cerri, *Oggetto: Fururo attività teatrale nel carcere di Volterra*, inviata per conoscenza anche a: Formazione Professionale Volterra, Sindaco di Volterra Ivo Gabellieri, Assessore alla Cultura del Comune di Volterra Pietro Cerri, Assessore alla Cultura Provincia di Pisa Aurelio Pellegrini, Assessore alla Cultura Regione Toscana Francesco Cazzola, Direzione Ente Teatrale

Italiano Giovanna Marinelli, (Volterra 18/10/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

Progetto Speciale Anno solare 1999, *Laboratorio teatrale e nuova produzione della Compagnia della Fortezza*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

Lettera di Viviana Henke a Cinzia De Felice, responsabile dell'organizzazione del Centro Teatro e Carcere, (Berlino, 8/07/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

Lettera dell'Onorevole Franco Corleone a Viviana Henke della *Volksbühne*, (Roma, 1/10/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

Progetto redatto da Armando Punzo per la Biennale Teatro di Venezia 2000, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

Lettere di Armando Punzo alla Direzione del Teatro dell'Archivolto di Genova e alla Direzione del Teatro Comunale di Ferrara, il testo delle lettere è il medesimo per entrambi i destinatari, (Volterra, 10/02/1999), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 99».

Lettera di Armando Punzo a Rossana Rummo, (Volterra, 15/02/2000), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000».

Centro Teatro e Carcere Volterra, Progetto 2000, *Laboratorio teatrale e nuova produzione della Compagnia della Fortezza*, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000».

M.B., *Teatro e carcere: il regista Armando Punzo invitato al Teatro e carcere: il regista Armando Punzo invitato al «Knastefestival» di Berlino*, in «La Nazione» del 21 maggio 2000.

Richiesta di autorizzazione inviata da Armando Punzo alla Direzione del Carcere di Volterra, (Volterra, 17/04/2000), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000»

Comunicato scritto dall'Ass. Carte Blanche, il documento è privo di datazione e destinatario, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2000».

Progetto Speciale ai sensi del D.M. 4 novembre 99 n. 470/99, anno 2001, Progetto a cura dell'Associazione Carte Blanche/Centro Nazionale Teatro e Carcere - Volterra, Approvato dalla Commissione Consuntiva per il Teatro nella seduta del 1 marzo 2001, Relazione Consuntiva, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Corrispondenza 2001-2002».

Lettera di David Coyne ad Armando Punzo, comunicazione di selezione del progetto *Teatro e Carcere in Europa. Formazione, sviluppo e divulgazione di metodologie innovative*, (Bruxelles, 29/09/2004), Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Teatro e Carcere in Europa 2004-2006».

Comunicato stampa a cura dell'Ass. Carte Blanche, documento privo di datazione, Archivio dell'Associazione Carte Blanche, faldone «Teatro e Carcere in Europa 2004-2006».

ARCHIVIO DELLA COMPAGNIA GIALLO MARE MINIMAL TEATRO.

Progetto teatrale a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro per la realizzazione di una video installazione, *Tracce*, Archivio della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, faldone «Carcere 1999-2000».

Comunicato stampa emesso dalla Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, *Progetto Teatro-Carcere - Laboratorio teatrale realizzato all'interno del Carcere a Custodia Attenuata Femminile di Empoli*, Archivio della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, faldone «Carcere 2001-2002».

Relazione consuntiva del progetto *Cherchez la Femme*, a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, anno 2002, Archivio della Compagnia Giallo mare faldone «Carcere 2001-2002».

Relazione consuntiva del Progetto *Le Bambine Cattive*, a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, anno 2003, Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2002-2003».

Verbale in forma di appunti redatto a cura della Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, (Firenze, 22/12/2004), Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2003-2004».

Lettera di Gianfranco Pedullà ad Armando Punzo e per conoscenza a tutti i soggetti facenti parte del Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere, (31/12/2004), Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2003-2004».

Lettera di Armando Punzo a Gianfranco Pedullà e per conoscenza a tutti i soggetti facenti parte del Coordinamento Regionale del Teatro in Carcere, (2/03/2004), Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2003-2004».

Progetto di Educazione Teatrale, *ANTIGONE dai mille volti*, Casa Circondariale a Custodia Attenuata di Empoli, Anno 2008-2009, Archivio della Compagnia Giallo Mare, faldone «Carcere 2009-2010».

ARCHIVIO DELLA COMPAGNIA TEATRO POPOLARE D'ARTE.

Video Cronache dal Teatro in Carcere, relazione a cura di Gianfranco Pedullà, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Note sul testo Miseria e Nobiltà, a cura di Gianfranco Pedullà, foglio di sala, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Relazione consuntiva per il biennio 2004-2006 all'interno della Casa Circondariale di Pistoia, (31/01/ 2007), Archivio della Compagnia Teatro Popolare d'Arte.

Progetto interregionale per il Patto per le attività culturali di spettacolo e le attività culturali, le Regioni, le Province autonome, le Province e i Comuni, *Teatro in Carcere in Italia - I Teatri dell'Impossibile*, progetto redatto a cura dell'Associazione Carte Blanche, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Lettera di Lanfranco Binni ad Armando Punzo, la lettera risulta priva di datazione, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Lettera di Armando Punzo al Presidente della Regione Toscana Claudio Martini, (8/06/2007), Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Progetto Teatro nel Carcere di Pistoia anno 2007, a cura di Gianfranco Pedullà, Marco Magistrali, Francesco Rotelli, Roberto Caccavo per conto del Teatro popolare d'arte, (15/05/2007), Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Foglio di sala, *L'anima buona del Sezuan*, adattamento del testo e regia di Gianfranco Pedullà, 29 giugno 2009, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

Gianfranco Pedullà, Appunti per la Tavola Rotonda Il Teatro nel Teatro della Pena, Convegno Art and Culture in Prison, venerdì 11 giugno 2010, Carcere di Sollicciano, Firenze, Archivio della Compagnia Teatro popolare d'arte.

ARCHIVIO DELL'ASSOCIAZIONE SOBBORGHII.

Publicazione informativa a cura dell'Associazione Culturale Sobborghi Onlus, Iniziativa Comunitaria Occupazione Integra Progetto 2365/E2/I/R, Plexus Solaris, Progetto di Inserimento Socioeconomico di semiliberi, ex detenuti, disoccupati di lunga durata e giovani disoccupati, Asse B1 - B2 - B3, Regione Toscana, p.4, Archivio dell'Associazione Sobborghi onlus.

INDICE DEI NOMI

A

Alasia, Franco	28
Altomare, Massimo	160, 164, 180, 220, 221, 305, 327, 350, 357, 358, 372, 376, 386, 393, 415, 440, 485
Amato, Niccolò	50, 59, 264, 265, 266, 267, 268, 310
Ancel, Marc	24
Andreotti, Giulio	36
Anouilh, Jean	365
Antoine, André	107
Ariosto, Ludovico	335
Artaud, Antonin	81, 88, 118, 119, 120, 121, 137, 263, 318, 366
Attisani, Antonio	131, 132

B

Bacci, Roberto	157, 239, 257, 258, 313, 329
Balducci, Ernesto	50
Balestrini, Nanni	413, 414
Baliani, Marco	344
Bandini, Giorgio	93
Barba, Eugenio	125, 128, 242, 319
Barbieri, Pierantonio	134
Barberio Corsetti, Giorgio	344
Barneschi, Guido	297
Baro, Elisabetta	447
Bartolucci, Giuseppe	93, 94, 95, 106, 107, 108, 120, 121
Barthes, Roland	106, 107
Basaglia, Franco	135, 139
Basco, Paolo	193, 289, 293, 333, 334
Bausch, Pina	373

Beckett, Samuel	10, 11, 13, 20, 74, 78, 94, 113, 136, 137, 147, 193, 375, 393, 394, 395, 398, 399, 416, 417, 423
Beccaria, Cesare	16
Beck, Julian	79, 80, 83, 85, 86, 110, 126, 127
Bene, Carmelo	75, 76
Belluzzi, Claudia	451
Benelli, Sennuccio	26
Benvenuti, Alessandro	351
Bernini, Federico	180, 387
Bernazza, Letizia	243, 245, 246, 250, 274, 300, 316
Bertolazzi, Carmen	56
Bettiol, Giuseppe	15
Billi, Paolo	395, 408, 451, 452, 482
Bini, Sergio	249
Binni, Lanfranco	164, 176, 177, 178, 186, 387, 408, 409, 410, 411, 420
Blau, Herbert	11
Boccacini, Gabriele	447
Boggio, Maricla	146
Borghi, Altero	180, 305, 310, 364, 372, 387, 419, 464, 467, 485
Borsellino, Paolo	58, 59
Bova, Mario	328
Bragaglia, Anton Giulio	103, 104
Brattoli, Bruno	205
Brandi, Gemma	374, 438
Brecht, Bertolt	103, 104, 105, 106, 107, 108, 377, 378, 394, 401, 425, 437, 440
Brook, Peter	84, 118, 125, 128, 129, 130
Brown, Kenneth	109, 112, 298, 299
Brunale, Giovanni	328, 329
Brus, Roland	461
Buscarino, Maurizio	149, 193, 194, 374
Buscetta, Tommaso	58
Büchner, Georg	361

Buzzi, Salvatore 145

C

Capitella, Diego 23

Castorf, Frank 460

Cazzaniga, Gian Mario 30

Castri, Massimo 71,72

Cage, John 80

Campione, Vittorio 30

Cacurri, Oreste 193

Carnimeo, Anna 193

Capitta, Gianfranco 194, 247, 248, 277, 299, 316, 337, 362, 363, 366, 370,
374, 379, 394, 395, 399, 400, 412, 441

Cantone, Carmelo 199

Calenda, Antonio 136

Casaretti, Bruno 337

Cascini, Franco 337

Capato Senatore,

Michelina 194, 408

Cavalli, Fabio 194, 262, 439, 440, 482

Caffaz, Ugo 194

Capriolo, Ettore 119, 121

Canziani, Roberto 257

Cagliari, Gabriele 286

Cassi, Maria 371

Caccavo, Roberto 414, 415, 419

Cerruto, Fiorenzo 193, 395

Cenci, Stefano 374

Cerri, Pietro 244, 355

Cerri, Vittorio 340

Chiaromonte, Nicola 95

Ciano, Giangaleazzo 103

Cini, Mario 416

Cicciotti, Raffaele	142
Cipolla, Ruggero	21
Cirio, Rita	308
Cluchey, Rick	10, 11, 12, 13, 18, 20, 87, 136, 137, 394, 416, 417
Cattafavi, Gianni	451
Cocteau, Jean	376
Coyne, David	459
Conso, Giovanni	59, 287, 288, 290, 310
Cobelli, Giancarlo	94
Conversa, Gigi	191
Colombo, Furio	147
Conversano, Gianni	147
Cocchi, Paolo	193, 194, 195, 203
Colombo, Laura	242
Collodi, Carlo	312, 329, 330, 331, 334
Corleone, Franco	194, 198, 199, 200, 201, 460, 461
Colla, Gilberto	374
Costanzo, Maurizio	328
Cruciani, Fabrizio	75, 116
Crippa, Maddalena	306
Craig, Gordon	314, 324
Curcio, Renato	34
Cunningham, Merce	80
Cutaia, Onofrio	193

D

Dalla Chiesa, Carlo	
Alberto	39, 46, 47
Daga, Luigi	139, 142
d'Arbeloff, Anna	77
Daccache, Zeina	423, 424, 425
Damon Ruyan, Alfred	91
De Pietro, Michele	16

De Andrè, Fabrizio	37, 328
Derrida, Jacques	119, 120
Del Padrone, Giancarlo	39
Debord, Guy	125
De Berardinis, Leo	134
Del Curatolo, Peppino	141
de Pascalis, Massimo	142
Della Rosa, Laura	193, 205, 218, 411
Delogu, Maria Teresa	180, 349, 371, 447
De Libero, Patrizia	164, 180, 386, 387
De Filippo, Eduardo	279, 280, 301, 323, 326
Dell’Aiuto, Cristina	249
De Sio, Giuliana	351
degli Espositi, Piera	403
De Felice, Cinzia	385, 386
Delbono, Pippo	373
Di Tullio Benigno	324
D’Incà, Renzia	330, 337
Di Giammarco, Rodolfo	396, 438
Dort, Bernard	106, 107
Dostoevskij, Fedor	137, 141
Doni, Alberto	193, 374, 382, 383, 384, 385, 389, 395
D’Urso Giovanni	97
Duchamp Marcel	68
Dubček, Alexander	29

E

Ercolino, Tobia	247, 249
Engels, Friedrich	70

F

Fabbri, Ilaria	193, 212, 411
Fabbri, Diego	95
Falcone, Giovanni	58, 59
Fadini, Edoardo	121
Fedeli, Franco	26
Fersen, Alessandro	95, 96
Fiaschini, Fabrizio	5, 72, 117
Fiengo, Uliano	301
Flick, Giovanni Maria	321, 328, 329
Fontanesi, Mario	23, 24, 25
Fofi, Goffredo	28
Forlani, Arnaldo	47
Frittipaldi, Marcello	193
Ferrone, Siro	193
Fratelli, Arnaldo	95
Frateili, Alberto	111, 112
Fratini, Marzia	380, 381

G

Gabellieri, Ivo	297, 310, 340, 355
Galante Garrone, Carlo	44, 45
Gasman, Vittorio	95, 243, 244
Galeazzo, Ciano	103
Gagliardo, Marco	139, 141, 142
Garozzo, Giuseppe	269
Gatti, Armand	379
Galassi, Fabio	180
Gelber, Jack	77, 78
Genet, Jean	91, 139, 141, 142, 314, 315, 316, 317, 322, 323, 345, 352, 418, 422, 423
Gionfrida, Livia	431, 437, 440
Giovanni XXIII (Papa)	17, 19

Giovanni Paolo II (Papa)	62, 63, 64
Giampiccolo, Maria Grazia	193, 194, 381
Giuffrida, Maria Pia	193
Giacchè, Piergiorgio	256, 258, 259
Giannoni, Maria Teresa	246, 248, 255, 258, 259, 267, 271, 276, 278, 378
Giannini, Lamberto	327, 365
Gonella, Guido	17, 26, 27, 35, 38
Gozzini, Mario	42, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 61, 160, 164, 180, 220, 221, 233, 376, 393, 397
Goodman, Paul	80, 85
Godwin, William	85
Grassi, Paolo	104, 306, 307, 308, 309
Grotowski, Jerzy	74, 121, 125, 128, 129, 130, 241, 242, 244, 251, 263, 326
Gregori, Maria Grazia	150, 151
Gritti, Massimo	180, 386
Graziani, Renzo	264, 269, 297, 307, 320, 327, 333, 419
Graziosi, Maria	374
Gesualdi, Anna	447
Guicheney, Pierre	242
Gurdjieff, Georges Ivanovič	251
Gulisano, Pasquale	269
Guccini, Gerardo	270

H

Handke, Peter	345
Hagemann, Carl	461
Henneman, Annet	157, 272, 275, 285, 333
Henke, Viviana	459, 460

I

Ingrao, Pietro	144, 145
Incoronato, Bartolo	330, 399

Ionta, Franco	205
Irving, Jules	11
Isoardi, Grazia	440, 447
Iyengar, Bellur	251

J

Jacobbi, Ruggero	70, 77, 78, 79, 82, 88, 91, 101, 102, 103
Jarry, Alfred	169, 370, 398
Jonson, Jan	461

K

Kaprov, Alan	74, 80
Kahn, Francois	442
Kantor, Tadeuz	74, 324, 373, 422

L

La Torre, Pio	28
Lai, Livio	197
Langlade, Xavier	31
Leone, Giovanni	15
Lenci, Sergio	142
Lemma, Antonio	193
Lecoq, Jacques	429
Lippi, Beatrice	249
Lipani, Giuseppe	261
Logli, Sandra	384
Lorca, Garcia	400
Lombardo Radice, Laura	114, 145
Lucignani, Luciano	95, 98
Lucchesi, Paolo	257
Lupaioli, Liliana	405

M

Margara, Alessandro	50, 51, 61, 328
Malina, Judith	70, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 94, 97, 109, 110, 115, 126, 127, 137, 300
Marx, Karl	70
Mac Low, Jackson	85
Mantovani, Marisa	93
Marotti, Ferruccio	116
Marowitz, Charles	118
Margiotta, Salvatore	131, 139
Mazzerbo, Carlo	193, 194
Marino Massimo	194, 347, 422, 452, 482
Marcetti, Corrado	194
Mancini, Andrea	193, 474, 482
Maisto, Franco	51
Marcelli, Stefano	285
Marra, Sergio	288
Marconcini, Dario	157
Martini, Claudio	205, 410, 411
Masoni, Patrizia	256
Manzon, Carla	306
Marone, Publio Virgilio	307
Massimilla, Donatella	314, 395, 445, 448, 457, 458, 469
Marcucci, Marialina	321, 328
Marinalli, Giovanna	339, 340, 355
Magris, Claudio	361
Maraini, Dacia	402, 403
Mazza, Francesca	447
Medile, Giuseppe	144
Melodia, Davide	42, 43, 48
Meucci, Gian Paolo	50, 157, 180, 193, 372, 376, 393, 395
Meldolesi, Claudio	67, 75, 137, 273, 324, 327, 457
Menotti, Gian Carlo	142

Mezzasoma, Pietro	146, 147
Melnik, Olga	180, 221, 350, 358, 365, 376, 440
Mezza, Isabella	306
Miller, Artur	97
Miserere, Armida	149
Michelini, Margherita	193, 194
Minoia, Vito	8, 220, 236, 343, 411, 420, 440, 441, 445, 448, 449,
Millani, Stefano	402, 403, 407
Misculin, Claudio	440
Moro, Aldo	15, 46
Montaldi, Danilo	28
Morvillo, Francesca	59
Morganti, Claudio	148, 149, 150
Morena, Davide	193
Montinaro Luigi	464

N

Nencini Riccardo	143
Nencioni, Gabriella	193
Nicolini, Renato	246, 247
Niro, Massimo	309
Norcini, Mario	464
Norman, Frank	91
Nono, Luigi	114

O

Orsini, Umberto	403
Ottieri, Silvana	83, 84

P

Pasolini, Per Paolo	28, 30, 330, 352, 379
Pacuvio, Giulio	95
Pandolfi, Vito	95, 96, 100, 103, 104

Padovani, Ernesto	142
Palazzi, Renato	149, 307, 308
Passaleva, Angelo	165
Paoletti, Irene	180, 393
Pacini, Simone	423, 424, 425
Palombi, Giorgia	447
Persico, Giovanni	16
Perissinotto, Loredana	134
Peragallo, Perla	134
Pedullà, Gianfranco	8, 167, 180, 194, 199, 213, 233, 236, 262, 278, 279, 280, 281, 292, 293, 300, 301, 302, 303, 310, 311, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 336, 337, 361, 362, 363, 366, 369, 370, 374, 377, 379, 380, 382, 384, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 398, 399, 405, 413, 414, 415, 419, 420, 425, 426, 427, 431, 436, 439, 440, 441, 445, 448, 485
Pearls, Fritz	251
Pesso, Al	251
Pellegrini, Aurelio	264, 321, 322, 340
Pellegrini, Antonio	297
Pecorini, Giorgio	299, 300
Pellicanò, Carmelo	50
Pepito, Costantino	284
Piscator, Erwin	71, 81, 82, 83, 84, 94, 99, 100, 115
Pierazzini, Paolo	180, 385, 386, 387, 389, 393,
Pirandello, Luigi	81, 427
Pilotto, Serena	374
Pirher, Carlotta	451
Placido, Michele	351
Pulchiotta, Fausto	242
Pollastrelli, Carla	10, 11, 137
Porro, Giorgio	91, 92
Poli, Paolo	94

Povod, Reinaldo	146, 147
Pozzi, Emilio	194, 343
Porta, Elvio	248, 255, 264, 265, 275, 276, 277, 285
Pontiggia Giuseppe	280
Pozzi, Elisabetta	306
Po, Ruggero	320
Proudhon, Pierre- Joseph	95
Pucci, Vania	349, 371
Pugliese, Armando	255
Punzo, Armando	6, 109, 156, 157, 165, 167, 179, 180, 194, 199, 222, 223, 235, 236, 320, 321, 322, 323, 326, 328, 329, 332, 323, 326, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 359, 360, 361, 366, 367, 368, 373, 376, 377, 378, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 396, 397, 398, 400, 403, 404, 407, 408, 409, 4010, 411, 412, 413, 415, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 429, 430, 432, 433, 437, 438, 439, 442, 448, 458, 459, 460, 461, 469, 470, 482

Q

Quartucci, Carlo	75, 109, 113, 114, 115, 117
Quadri, Franco	119, 121, 123, 128, 132, 133, 134, 286, 287, 295, 336, 378, 398, 404, 423

R

Ranieri, Massimo	136
Rauschenberg, Robert	90
Ranallo, Luana	180, 349, 429
Ravenni, Gian Bruno	217
Reale, Nicola	17, 26, 27
Reale, Oronzo	40
Rebora, Roberto	95, 118, 119

Reumer, Wanda	251
Rebelais, François	403, 404
Richards, Mary	80
Ricco, Roberto	194
Rinaldi, Tamara	384, 387, 408
Rimondi, Gianfranco	400, 401
Ristic, Selim	370
Rotelli, Francesco	415, 419
Rosewicz, Tadeuz	113
Ronconi, Luca	136, 336, 351, 352
Rosso, Renzo	147
Rovini, Vanessa	190
Rumma, Rosanna	350
Ruggiero, Alberto	75

S

Santagata, Alfonso	148, 149, 150
Sambin, Michele	262, 374, 440
Savioli, Aggeo	300
Salvadori, Andrea	423
Scarpa, Franco	194
Scabia, Giuliano	109, 113, 114, 115, 116, 117, 122, 133, 134, 135, 137, 194, 440
Scali, Manola	180, 194, 278, 279, 292
Scutellà, Giuseppe	194, 395
Scaletti, Cristina	217
Scaparro, Maurizio	136
Schiavone, Francesco	413
Schiera, Pierangelo	460
Senese, Salvatore	321
Setti Carraro, Emanuela	47
Sepulveda, Luis	304
Sgrabia, Giancarlo	93

Shakespeare, William	104, 118, 301, 311, 323, 326, 331, 351, 352, 353, 355, 360, 372, 406, 421, 422, 430, 431, 433, 434, 439
Shelley, Mary	111, 112
Sofri, Adriano	30
Spaziano, Giovanni	45
Spina, Luciano	337, 348
Spector, Herman	12
Squarzina, Luigi	75, 76, 107
Strehler, Giorgio	75, 76, 104, 105, 136
Stanislavskij, Kostantin Sergeevič	77, 251
Stern, Gunilla Palm	289
Suzzi, Claudio	180, 372, 384, 395
Szondi, Peter	105

T

Taddei, Elisa	175, 180, 220, 393, 400, 406, 415, 416, 428, 435, 436, 440, 485
Taormina, Antonio	67, 451
Tanzi, Fabio	464
Tambroni, Fernando	29
Tei, Francesco	275, 330, 374, 395
Tian, Renzo	95, 99, 100, 101, 136, 355
Toli, Mino	92
Toscani, Oliviero	328
Traversi, Alessio	327
Trono, Giovanni	447
Trevisani, Giulio	95, 99, 100, 101
Turco, Antonio	67, 139, 141
Turco, Luigi	139, 141, 144
Tzara, Tristan	102

V

Valenti, Cristina	81, 82, 85, 88, 97, 109, 115, 126, 149, 304, 327, 332, 347, 352, 355, 360, 422, 430, 434, 451, 452, 453, 454, 455
Vannucci, Clara	193
Vassil'ev, Anatolij	322
Vanni, Mauro	464
Vercelli, Stefano	242
Verga, Giovanni	350
Verde, Umberto	355
Ventriglia, Gaetano	374
Veltroni, Walter	321, 323, 328
Vilar, Jean	90, 106
Vincenzoni, Giuliano	92
Volli, Ugo	239, 240, 243, 244
Volpi, Donatella	337, 399

W

Weigel, Helene	104
Weiss, Peter	282, 284, 285, 289, 424
Wilson, Robert	322, 373
Wild, Oscar	372, 403
Williams, Carlos	
William	77

Z

Zanellato, Maria	447
Zangradi, Camillo	464
Zagari, Mario	36, 37, 38, 40
Zoli, Adone	16
Zoppi, Mariella	164, 176, 177, 179, 361
Zucchini, Alessandro	451

SITOGRAFIA

Banca Dati della Regione Toscana

<http://www.regione.toscana.it/bancadati/atti/>

Progetto di interesse regionale *Teatro in Carcere*

<http://www.regione.toscana.it/-/teatro-in-carcere>

Compagnie di Teatro in Carcere

Compagnia della Fortezza

<http://www.compagniadellafortezza.org/new/>

Teatro popolare d'arte

<https://www.teatropopolaredarte.it/>

Associazione Sobborghi

<http://www.sobborghi.it/siena/>

Massimo Altomare/Tempo Reale

<https://www.temporeale.it/en/education/738-orkestra-ristretta.html>

Arci Livorno

<http://www.arcilivorno.it/>

Compagnia Giallomme Minimal Teatro

<http://www.giallomme.it/>

Centro Teatro Internazionale

<https://www.centroteatro.it/>

Cooperativa CAT

<https://www.coopcat.org/>

Teatro Metropolitano

<https://cargocollective.com/teatrometropolitano>

Compagnia Empatheatre

<http://nuke.empatheatre.it/>

Compagnia Sacchi di Sabbia

<http://www.sacchidisabbia.com/>

Istituti Penali della Toscana

Casa Circondariale di Arezzo

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF56789

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/156-casa-circondariale-di-arezzo

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6031

ICATT, Casa Circondariale femminile del Pozzale di Empoli¹

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/157-istituto-a-custodia-attenuata-di-empoli

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6044

Casa Circondariale Firenze “Mario Gozzini”

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF57054

¹ L’Istituto femminile a custodia attenuata di Empoli è stato chiuso nel 2016.

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/164-casa-circondariale-a-custodia-attenuata-per-tossicodipendenti-mario-gozzini

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6033

Casa Circondariale Firenze “Sollicciano”

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF57055

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/158-n-c-p-di-firenze-sollicciano

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6039

Casa Circondariale di Grosseto

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF57067

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/160-casa-circondariale-di-grosseto

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6034

Casa Circondariale “Le Sughere” di Livorno

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF57084

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/161-casa-circondariale-di-livorno-le-sughere

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6035

Casa Circondariale “San Giorgio” di Lucca

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF57087

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/162-casa-circondariale-di-lucca

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6040

Casa Circondariale di Massa Marittima

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF57094

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/163-casa-circondariale-di-massa-marittima

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6036

Casa Circondariale “Don Bosco” di Pisa

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF56858

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/17-casa-circondariale-di-pisa-don-bosco

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6042

Casa Circondariale di Pistoia

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF56859

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/165-casa-circondariale-di-pistoia

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6037

Casa Circondariale “La Dogaia” di Prato

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF56864

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/167-casa-circondariale-di-prato-la-dogaia

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6043

Casa di Reclusione di Porto Azzurro

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF56861

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/166-casa-di-reclusione-di-porto-azzurro

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6047

Casa Circondariale e di Reclusione di San Gimignano

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF56887

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/169-casa-di-reclusione-di-san-gimignano

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6048

Casa Circondariale di Siena

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUid=2014DAPCARD&Nome=UFF56896

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/170-casa-circondariale-di-siena

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6038

Casa di Reclusione di Volterra

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_data_view.wp?liveUId=2014DAPCARD&Nome=UFF56968

http://www.associazioneantigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/171-casa-di-reclusione-di-volterra

http://www.detenzioni.eu/carcere_italia.php?content_type=13&content_id=6049

Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere

<http://www.teatrocarcere.it/>

Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna

<http://www.teatrocarcere-emiliaromagna.it/>

Sitografia aggiornata su carcere e giustizia

(fonte: Ristretti Orizzonti, rivista on line)

<http://www.ristretti.org/Sitografia-su-carcere-e-giustizia/>