



SCOPRENDO
VITE NUOVE

Lo sviluppo
della pratica
del **TEATRO**
NELLE CARCERI
EUROPEE



SCOPRENDO
VITE NUOVE

INDICE

IL PROGETTO	7
INTRODUZIONE	
Il teatro in carcere come palestra per il reinserimento sociale di Stefania Carnevale	8
TEATRO DEL NORTE	15
Laboratorio teatrale nel carcere delle Asturie di Etelvino Vázquez	
PRECEDENTI	16
PROGETTO ATTUANDO VITE NUOVE	20
• Il corpo	21
• L'emozione	25
• La voce	30
FARE LE PROVE DI UN'OPERA	37
DIARIO DEL LAVORO PEDAGOGICO	38
TEATRO NUCLEO	47
Laboratorio teatrale nella Casa Circondariale 'C. Satta'	
ALTRE VITE PRATICHE TEATRALI NELLE CARCERI EUROPEE di Horacio Czertok	48
• Il lavoro del Teatro Nucleo	48
• Il laboratorio in carcere	54
ESSERE O NON ESSERE... ATTORE	
IMPRESSIONI SUL LAVORO TEATRALE CON NON-ATTORI di Marco Luciano	68
• Dallo spettacolo alla webserie	80
• Gli Esercizi	83
TEATRO CARCERE E TERRITORIO di Tommaso Gradi	86

LÍRES TÉR	93
Laboratorio teatrale nel carcere di Pécs di Géza Pintér	
TEATRO IN CARCERE IN UNGHERIA	94
• Le linee principali del sistema carcerario ungherese nella seconda metà del XX secolo	94
• Teatro in carcere in Ungheria negli ultimi 30 anni	96
• La storia del carcere di Pécs	99
• Il periodo iniziale del teatro nelle attività del carcere di Pécs	101
• Sintesi metodologica - competenze sociali	102
DA WOYZECK A VOJCEK LA CREAZIONE DELLO SPETTACOLO	106
• Incontrare il gruppo e scegliere l'argomento	109
• Vojcek - le particolarità dello spettacolo	112
• Difficoltà e sfide	115
• Reazione degli spettatori e dei creatori	116
ZONE 3	119
Laboratorio teatrale nelle carceri dell'area di Berlino di Sabine Winterfeldt	
INTRODUZIONE A ZONE3 E.V. CULTURA - INTEGRAZIONE - ISTRUZIONE	120
• Che tipo di teatro	122
• Metodologia	123
• Esempi pratici in diverse istituzioni	127
• Dentro e fuori, pubblico dentro, detenuti fuori. Come la legge lo permette	130
• Le nostre sensazioni e motivazioni	131
• Essere una donna in questo sistema	132
• Successo o fallimento: cosa significa questo nel nostro lavoro con i detenuti	133
• Esperienze dei detenuti e commenti al nostro lavoro	135
• Una visione del teatro in carcere e dello stato dell'arte in Germania	136
• Influenza degli scambi europei nel nostro lavoro	138
ESEMPIO NELLA PRATICA: DIE RÜDEN	139
• Recitare in carcere - Lavori teatrali in un ambiente protetto con l'esempio di DIE RÜDEN	139
• Il luogo	139
• L'opera	141
• Il progetto	143
• Il processo	144
• Conclusione	150

IL PROGETTO

Presentiamo questo lavoro nella speranza di contribuire allo sviluppo della pratica del teatro nelle carceri europee. Abbiamo utilizzato l'opportunità offerta dal programma Erasmus+ per poterci incontrare nei nostri laboratori, allo stesso tempo in qualità di maestri e allievi, studiando insieme le modalità con cui questa attività viene svolta.

I primi beneficiari del progetto *Attuando Vite Nuove* sono i detenuti con cui operiamo nelle nostre carceri, i primi a poter sperimentare le nuove pratiche che siamo stati in grado di introdurre. Inoltre, a beneficiarne sono anche i destinatari dell'azione del teatro nelle

carceri, che ha un impatto su tutta la società, destinata ad accogliere i detenuti una volta finita la pena.

I problemi che affronta il teatro in carcere sono simili, e ogni partner è riuscito a dare risposte adeguate, motivo per cui è riuscito a proseguire la propria pratica, arricchita dallo studio condiviso e sinergico. Questo lavoro vuole rendere conto di tali risposte, che vanno da un ambito più specifico e tecnico fino a toccare la tipologia di relazioni che devono essere intrecciate sia con i detenuti che con il personale responsabile, e in effetti con la società nel suo insieme.

IL TEATRO NON CRESCE IN UNA CAPSULA DI VETRO, VIVE TRA
LE PERSONE E VIVE DELLE RELAZIONI CHE RIESCE A STABILIRE.

INTRODUZIONE

di Stefania Carnevale

Il teatro in carcere come palestra per il reinserimento sociale

La Costituzione italiana impone che le pene tendano alla rieducazione dei condannati (art. 27 comma 3 Cost.). La formula, icastica e gravida di significati, sancisce il dovere per lo Stato di guardare alla punizione dei reati non solo come mezzo per ripagare gli autori dei fatti commessi, ma anche e soprattutto come percorso di risocializzazione. Non basta che i castighi soddisfino il nostro innato senso di giustizia, che induce a sanzionare le condotte contrarie alle norme condivise. Occorre che l'applicazione delle pene serva ad evitare, per il futuro, nuovi comportamenti criminali. Quando il reato è punito con il carcere, il finalismo rieducativo voluto dalla Carta costituzionale implica che il periodo di separazione dalla società sia diretto a farvi rientro con la capacità di rispettarne le regole. La detenzione, già da quando comincia, deve pertanto mirare alla sua positiva conclusione, da raggiungere per gradi.

Durante il tempo della pena i condannati sono, per questa ragione, sottoposti a un «trattamento penitenziario» che possa rendere la carcerazione non un limbo, non un vuoto sospeso di libertà compressa, ma un tempo proficuo, ricco di opportunità di cambiamento. Si potrebbe paragonare questo distacco dalla comunità esterna a una sorta di palestra, in cui dovrebbero essere allenate una serie di capacità, inclinazioni, attitudini critiche, competenze.

Per la norma di apertura della legge di ordinamento penitenziario il trattamento, proprio perché mira al reinserimento sociale dei condannati, deve favorirne «l'autonomia, la responsa-

bilità, la socializzazione e l'integrazione» (art. 1 comma 1 ord. penit.). Sono questi gli obiettivi dell'allenamento auspicato dalla Carta costituzionale e dunque i muscoli che vanno stimolati nel tempo della detenzione. Il carcere, infatti, per sua natura porta ad atrofizzare quelle facoltà se le tendenze all'infantilizzazione, alla passività e all'indolenza, note controindicazioni della pena detentiva, non vengono contrastate con idonei interventi. Corre – non c'è dubbio – molta distanza fra la teoria delle norme, che tratteggia *magnifiche utopie*, e la realtà del carcere, che quasi sempre le smentisce. Ma vale ugualmente la pena soffermarsi sugli strumenti prescelti dalla legge per allenare i detenuti alla risocializzazione.

Gli attrezzi con cui scaldare, plasmare e definire i muscoli dell'autonomia, della responsabilità, della socializzazione e dell'integrazione sono individuati da un'altra disposizione, intitolata «elementi del trattamento» (art. 15 ord. penit.). Fra gli ingredienti principali del *fitness* rieducativo si annoverano «l'istruzione», «la formazione professionale», «il lavoro», «le attività culturali, ricreative e sportive», «i contatti con il mondo esterno» e i «rapporti con la famiglia». Si prevede inoltre che queste attività dovrebbero incoraggiare le attitudini individuali e valorizzare le competenze utili al reinserimento sociale (art. 13 ord. penit.). Può ben dirsi allora che il teatro in carcere è in grado di allenare tutti i muscoli che la Costituzione e la legge di ordinamento penitenziario chiedono di mantenere attivi, di potenziare o risvegliare in vista del recupero sociale. Le attività teatrali offrono infatti una palestra completa, che comprende e compendia tutti questi fattori.

Per preparare i testi e la messa in scena sono indispensabili letture, riflessioni, dialoghi, approfondimenti preliminari, che possono essere senza dubbio considerati *attività culturali* di alto spessore. I partecipanti ai laboratori non si limitano, come quando si assiste a una conferenza, ad ascoltare la voce altrui ma sono coinvolti attivamente nell'analisi dei personaggi, nella ricostruzione degli ambienti, nella drammaturgia, nell'attualizzazione dei contenuti delle opere rappresentate.

Il teatro in carcere è perciò anche percorso di *istruzione*: è una «scuola al quadrato», come ha osservato un ex detenuto attore nel descrivere la sua esperienza. Negli incontri preparatori e

nel tempo che trascorre fra di essi non solo si imparano la letteratura, la storia, la poesia, le lingue, ma le si vive, le si incarna. Si allena la memoria, si è tenuti a una disciplina, che non è quella muscolare dell'ordine penitenziario, ma quella (forse anche più impegnativa, perché attiva) dell'apprendimento. Ci si abitua al rigore del testo, entro cui stare e al contempo spaziare: occorre trovare un posto singolare all'interno del confine dato e, nel farlo, spesso si scopre che le idee, le prospettive, la conoscenza si allargano proprio grazie al limite delle parole da recitare.

Il teatro, se praticato seriamente, è altresì *formazione professionale*. Nelle carceri italiane i laboratori teatrali sono condotti in modo serio e rigoroso nonostante i mezzi a disposizione, sempre scarsi e in balia di molte variabili e imprevisti. Arrivare allo spettacolo finale è una sfida continua, in cui si apprende non soltanto il lavoro dell'attore, ma anche quello dello sceneggiatore, del costumista, dell'addetto al suono e alle luci, dell'aiuto regia, del *problem solver*. Che tutti i partecipanti possano diventare in futuro artisti sarebbe un'idea irrealistica e perciò dannosa da coltivare. Ma il teatro mette a contatto con abilità, competenze, attitudini in grado di orientare verso progetti di vita confacenti alle proprie aspirazioni e capacità. Il mettersi in gioco con impegno e costanza, apprendere il lavoro di gruppo, aiutarsi e sostenersi a vicenda non può che avere ripercussioni positive su qualunque prospettiva di reinserimento.

In ogni caso, quando si arriva a dover allestire lo spettacolo per il pubblico, il teatro diventa *lavoro*: va costruito un progetto concreto da far progredire attraverso scadenze, tappe intermedie, fatica, ostacoli da superare, aspettative da soddisfare, proprio come accade per le attività lavorative. I gruppi teatrali creano (anche) un prodotto da vendere con appagamento del cliente, che paga il biglietto.

Non può negarsi che l'attività teatrale comporti inoltre esercizio fisico, comparabile a un'*attività sportiva*. I movimenti e il coordinamento sono centrali in questo campo. Negli spettacoli si corre, si salta sui tavoli, si guizza nel palcoscenico, ci si prende in braccio, a volte ci si azzuffa. Lo spazio delle sale teatro è quasi sempre il più grande di cui si può disporre all'interno degli istituti penitenziari, che si contraddistinguono per i locali angusti, i corridoi scuri, le scale strette. Passare da una cella di pochi metri, o dai cortili di passeggio (quadrati di cemento stretti

da alte mura) alla sala teatro consente movimenti non possibili altrove. Per qualche ora si può fruire di locali ampi e decisamente più accoglienti, proprio perché destinati ad accogliere, rispetto a tutti gli altri spazi del carcere, destinati a dividere e separare.

Il teatro è poi senz'altro *attività ricreativa*: si sta insieme, ci si diverte, si socializza, si fa musica, si canta. Negli spettacoli a cui ho assistito tutte queste componenti sono sapientemente mescolate. L'allestimento diviene così legittima evasione dal tempo ripetuto e dagli spazi soffocanti delle sezioni. La messa in scena richiede integrazione fra culture lontane e storie differenti che si mescolano e si confrontano, come assai difficilmente accadrebbe all'esterno dei penitenziari, per creare qualcosa insieme. Il teatro è perciò attività ri-creativa nel senso più alto: ri-crea gli attori detenuti attraverso i personaggi, le trame, le relazioni, gli intrecci che fanno da specchio al loro vissuto, tante volte drammatico.

Occorre considerare che nel trattamento penitenziario assumono un ruolo importante anche le discipline psicologiche, esercitate in una modalità molto peculiare: le persone condannate sono per legge sottoposte all'«osservazione scientifica della personalità» (art. 13 comma 2 ord. penit.) volta a sondare le cause del comportamento criminale e porvi, auspicabilmente, rimedio. Si tratta quindi di una pratica "verticale", grazie alla quale l'istituzione penitenziaria valuta i comportamenti al fine di giudicare l'andamento e gli esiti del percorso rieducativo. Il teatro comporta anche un lavoro psicologico guidato, ma dal carattere "orizzontale", svolto cioè con l'ausilio di persone al cui potere non si è assoggettati. Alcune domande sul passato, forse qualche risposta sul futuro possono sgorgare come effetto, pur indiretto e non apertamente ricercato, dell'attività teatrale, che appare perciò più prossima ai canoni della psicologia applicati fuori dall'istituzione totale, quali la libera adesione e l'assenza di giudizio. Recitare o assistere a una rappresentazione teatrale è in fondo uscire da se stessi e al contempo entrare in se stessi e negli altri, in profondità, per scoprire che nulla di umano ci è alieno e dunque possiamo essere tutto: noi non siamo diversi dai carcerati e i carcerati non sono diversi da un principe di Danimarca: «io sono Amleto!», gridano tutti gli attori con convinzione nella web serie *Album di famiglia*. Calcare la scena è una via poderosa per esprimersi, per gridare, dire la propria, manifestare anche disagio e rabbia, ma senza le recriminazioni rancorose che

spesso contraddistinguono – comprensibilmente – chi è privato della libertà. La voce incorniciata in un canovaccio, incanalata in una struttura, sublimata nella letteratura giunge potente all'esterno.

E difatti il teatro è anche un rilevante canale di *contatto con l'esterno*, con la società in cui le persone private della libertà sono chiamate a reintegrarsi. L'esibizione finale, con gli spettatori che entrano negli istituti penitenziari o gli attori che escono per recitare nelle sale teatrali, è un veicolo unico, per immediatezza e intensità, di conoscenza del mondo detentivo. Quel che sappiamo della reclusione giunge di solito, stemperato e rarefatto, da descrizioni giornalistiche, frammenti di documentari, lettere di ristretti, prodotti artigianali realizzati nei laboratori intramurari. Ma nulla come la visione diretta dei volti e dei corpi, o l'ascolto delle voci, è in grado di ricordare alla collettività l'esistenza, spesso rimossa, delle persone detenute e dei percorsi che stanno compiendo verso una possibile reintegrazione. Gli spettacoli tenuti in carcere o all'esterno sono occasioni formidabili per portare alla luce e allo sguardo collettivo gli abitanti dei luoghi riposti dell'esecuzione penale, portatori, per una volta, di qualcosa di positivo.

Il teatro diviene così anche opportunità di *contatto con l'interno* di spazi altrimenti inaccessibili. Quando, come spesso accade, siamo noi spettatori ad entrare in carcere per assistere alla rappresentazione, la visione diviene un allenamento per i nostri muscoli atrofizzati, quelli della complessità e del dubbio. Anche il pubblico intraprende un percorso importante quando cammina in luoghi così inconsueti, ne percepisce i suoni e gli odori, incontra sguardi che all'esterno non si potrebbero incrociare, si accorge di qualcuno che canta in modo struggente, o ha un viso molto espressivo, o sembra simpatico, o tremendamente cupo. I detenuti restano altrimenti un'astrazione, uomini e donne identificati esclusivamente con il reato commesso. Mentre recitano possiamo invece ricrederci e avvertirne l'umanità, le sfaccettature, la loro somiglianza con le persone libere: loro sono Amleto e noi pure. Una simile ovvietà talvolta ha il sapore di una scoperta.

Il teatro è infine un mezzo per mantenere i *rapporti con la famiglia*. Non sempre i congiunti, che tante volte risiedono lontano dai luoghi dove i loro cari scontano la pena, possono assiste-

re alle rappresentazioni. Ma quando accade l'esibizione è raro momento di festa e occasione per presentare con orgoglio un risultato raggiunto. In questa prospettiva la serie *Album di famiglia* ha una doppia valenza, perché scava nei rapporti familiari e, grazie alle proiezioni in rete di schegge di vita intramuraria, tiene in vita i legami con l'esterno, oltre a rassicurare chi ha visto diradarsi le possibilità di contatto diretto con le persone detenute.

Per queste molteplici ragioni il teatro in carcere contribuisce a realizzare, con tante e diverse sfumature, i principi consacrati all'art. 27 comma 3 della Costituzione: quello del finalismo rieducativo e quello di umanità della pena, dal momento che permette di mostrare e valorizzare l'insopprimibile dignità delle persone che la scontano.

In tempi di pandemia dare respiro a questa norma costituzionale è davvero vitale. I principi fondamentali che governano la vita detentiva languono in una sorta di apnea forzata e stanno soffocando: da ormai un anno le carceri sono diventate territori chiusi, lontani, separati, dove si soffrono tempi vuoti, in gran parte spogliati delle consuete attività risocializzanti. Idee come quella della web serie, che consentano di mantenere anche oggi viva l'attenzione sul mondo detentivo e anzi di raggiungere un numero di spettatori ben maggiore di quello ospitabile in una sala teatro, sono davvero ossigeno costituzionale. Si tratta di veicoli preziosi che ci offrono l'occasione per guardare dentro al carcere e guardare anche dentro di noi, alle nostre idee sul carcere e sulle persone detenute. E forse di cambiarle.

Stefania Carnevale è professoressa associata di Diritto processuale penale nell'Università di Ferrara, dove insegna Procedura penale e Diritto dell'esecuzione penale. È co-fondatrice del Laboratorio interdisciplinare di studi sulla mafia e le altre forme di criminalità organizzata (MaCrOLab) e co-coordinatrice del laboratorio Sicurezza collettiva e garanzie individuali del Centro Studi giuridici europei sulla grande criminalità (Macrocrimes) dell'Università di Ferrara. È membro del collegio docenti del dottorato di ricerca in Studi

sulla criminalità organizzata dell'Università di Milano. È componente della Conferenza nazionale dei Delegati dei Rettori ai poli universitari penitenziari istituita presso la CRUI (Conferenza dei Rettori delle Università italiane). È stata membro della Commissione per la riforma dell'ordinamento penitenziario costituita presso l'Ufficio Legislativo del Ministero della Giustizia (2017-2018). È stata Garante dei diritti delle persone private della libertà personale del Comune di Ferrara (2017-2020).

TEATRO DEL NORTE

LABORATORIO TEATRALE
NEL CARCERE DELLE ASTURIE

TEATRODELNORTE.BLOGSPOT.COM



PRECEDENTI

di Etelvino Vázquez

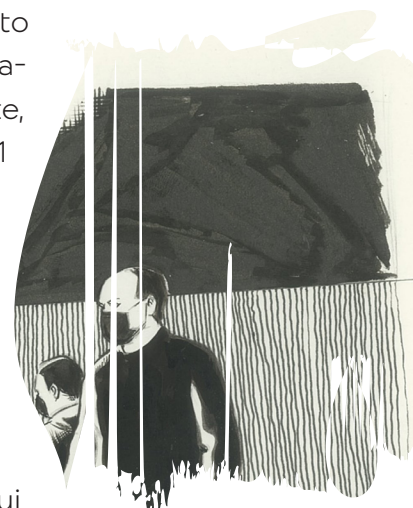
Il Teatro del Norte è una compagnia teatrale con sede a Lugones, Asturie (Spagna), creata nel 1985. È una compagnia teatrale che ha combinato la creazione e la rappresentazione di spettacoli, sia per il pubblico adulto che per quello giovanile, con la pedagogia teatrale: seminari, incontri, dimostrazioni, ecc. Dal 2010 il Teatro del Norte è responsabile dell'Aula Teatrale dell'Università di Oviedo. Il Teatro del Norte ha fatto spettacoli in Spagna, Portogallo, Olanda, Francia, Italia, Romania, Montenegro, Moldavia, Egitto, Stati Uniti, Brasile, Argentina, Uruguay, Messico, El Salvador e Perù. Nel 2010 Horacio Czertok, direttore del Teatro Nucleo, con il quale, negli anni Ottanta, avevo partecipato come allievo ad alcuni dei suoi corsi e incontri, mi ha chiamato per chiedermi se il Teatro del Norte volesse far parte dell'Associazione di Apprendimento di Teatro e Carcere *Veniamo da Lontano*. Senza sapere molto bene cosa comportasse il progetto e forse per lo stretto rapporto che avevo mantenuto in passato con il Teatro Nucleo, così importante per la mia formazione, dico di sì e il Teatro del Norte inizia a far parte, in qualità di apprendista, dell'associazione.

Fino a quel momento, il rapporto tra il Teatro del Norte e il carcere era stato limitato a un breve corso nel 1985 e a tre spettacoli, finanziati dalla Caja de Ahorros de Asturias, in occasione della festa di La Merced, patrona delle prigioni. Ma gli spettacoli non avevano significato molto per noi o per i detenuti che vi assistevano, poiché erano più interessati a relazionarsi tra loro, o con le reclusi che erano di sopra. Così, con questo rapporto quasi nullo tra il Teatro del Norte e il carcere, nel luglio 2011, Horacio ci dice che il progetto è stato approvato e che facciamo parte, come apprendisti, di "Veniamo da Lontano". Nel settembre 2011 abbiamo avuto il primo incontro con la prigione delle Asturie, il nostro ingresso è stato possibile grazie a Carlos Martinez, funzionario carcerario, appassionato di teatro che aveva partecipato come allievo a diversi corsi organizzati dal Teatro del Norte.

Nel carcere di Villabona, negli anni Ottanta, è stata creata l'Unità Terapeutica ed Educativa "drug free", detta UTE. È stata creata dagli educatori Faustino e Begoña. Ci sono tre moduli misti in cui i detenuti sono responsabili della propria pena. L'UTE ha un reinserimento del 60% rispetto al carcere tradizionale, il quale ha un reinserimento più o meno del 20%. Il modello UTE è implementato in 18 carceri spagnole con ottimi risultati. I detenuti sono tutti giovani e con trascorsi legati alla droga.

In quell'incontro di settembre abbiamo avuto tutto l'aiuto e sostegno da parte degli educatori e funzionari dell'UTE.

Nel dicembre 2011 si è tenuto a Ferrara il primo incontro di "Veniamo da Lontano". Lì, incontriamo tutti i partecipanti dell'Associazione di Apprendimento con il coordinatore Horacio Czertok. Ad eccezione del Teatro del Norte, tutti gli altri gruppi teatrali avevano già partecipato a una precedente edizione, tranne l'Università di Liegi, ma non lavoravano in carcere. È stato in quell'incontro che abbiamo appreso veramente cosa fosse e significasse il progetto. A Natale 2011 ho potuto assistere alla Festa di Natale organizzata dai detenuti dell'UTE, a cui



hanno potuto assistere anche i loro familiari come spettatori. Oltre a balli e canti, rappresentarono un'opera creata da loro stessi dove raccontavano cosa era successo a un detenuto dal suo arrivo in UTE fino a quando se ne era andato. Lo spettacolo è stato diretto da Carlos Martinez, il nostro amico ufficiale. Dopo lo spettacolo, ho avuto un incontro con tutti quelli che avevano recitato ed erano tutti ansiosi che facessimo qualcosa con loro, il prima possibile.

Da febbraio 2012 abbiamo iniziato il nostro lavoro presso l'UTE conducendo un corso introduttivo di teatro. Ai detenuti è stato chiesto chi volesse iscriversi a un corso di teatro, ma poi gli educatori hanno stabilito chi poteva partecipare o meno in base al loro profilo.

DA QUEL MOMENTO IN POI SVOLGIAMO DUE TIPOLOGIE DI ATTIVITÀ:

ATTIVITÀ PEDAGOGICHE

Svolgimento di un corso propedeutico per un massimo di 20 allievi.

Si tratta un lavoro settimanale con sessioni di due ore.

Numero di ore del corso: 20.

Nel corso, tenuto da Etelvino Vázquez e David González, si lavora sull'espressione corporea e sull'espressione orale: lavorare con il corpo e l'emozione, lavorare con la voce.

LAVORO CON IL CORPO: modi di camminare, di muoversi nello spazio. Parti del corpo Composizione corporea. Lavoro con le maschere.

LAVORO CON LA VOCE: articolazione, emissione. Lavoro con il tono, l'intensità, la quantità e il timbro. Espressione orale attraverso diversi testi.

LAVORO ANCHE CON IMPROVVISAZIONI E DINAMICHE DI GRUPPO.

Questo corso serve a consolidare un gruppo con cui affrontare il montaggio di uno spettacolo teatrale.

RAPPRESENTAZIONE DI UN'OPERA DI TEATRO

Rappresentazione di uno spettacolo in cui ogni attore del gruppo ha un ruolo e può mostrare le proprie qualità teatrali. Si tratta di un lavoro semplice, ma con una tematica attuale, comprensibile e difendibile da tutti i membri del gruppo. E neanche questo ha vere complicazioni di assemblaggio.

Dopo il progetto *Veniamo da lontano* è arrivato un secondo progetto, *Rompendo limiti*, e poi un terzo, *L'arte di leggere*, di cui eravamo anche partner. Progetti coordinati dal Teatro Nucleo. Ora il Teatro del Norte si è aggiudicato il progetto *Attuando vite nuove*.

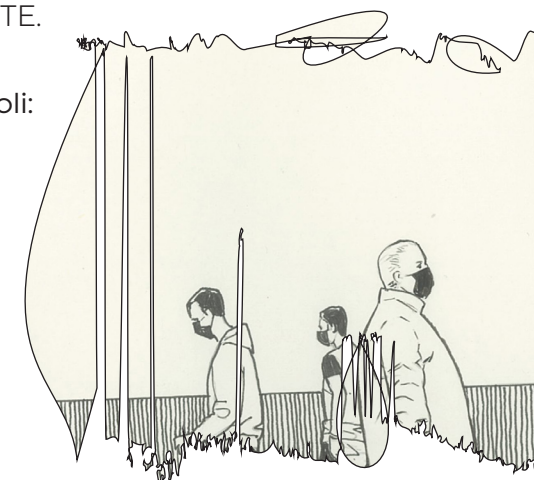
Anche senza sapere se ci sarebbe stato o meno un progetto, a febbraio 2019 abbiamo avviato un nuovo Laboratorio in carcere e il risultato di questo workshop è lo spettacolo *Storie da raccontare* dell'autore argentino Osvaldo Dragun. Questo spettacolo è stato presentato il 17 e 19 dicembre 2019 per UTE 1 e UTE 2 e ancora, i loro parenti hanno potuto vedere lo spettacolo e incontrare i detenuti.

Non possiamo selezionare i detenuti che partecipano al Laboratorio Teatrale, l'educatore lo fa e cerca che ogni anno i partecipanti siano diversi. Si inizia sempre con un gruppo di 20 detenuti in modo che alla fine ne rimangano circa 12/15.

Prima facciamo alcuni giorni di un piccolo corso di recitazione e poi proviamo uno spettacolo che, finora, veniva rappresentato soltanto per i colleghi dell'UTE.

In questi quasi 20 anni abbiamo rappresentato i seguenti spettacoli:

- ✓ *Storie da raccontare* di Osvaldo Dragun
- ✓ *Europa! Europa!* di un emigrante in arrivo in Europa
- ✓ *Sogni Neri* sulle poesie del poeta asturiano Angel González
- ✓ *Suoni neri* su poesie di Federico García Lorca
- ✓ *Agli uomini del futuro* su poesie di Bertolt Brecht



Questo lavoro con i detenuti dell'UTE non è stato importante solo per loro, perché migliora la loro autostima, il loro impegno individuale e di gruppo, il loro livello culturale, il loro rapporto con i compagni, ecc. È stato molto importante anche per il Teatro del Norte, sia a livello personale (per le due persone che vanno in carcere settimanalmente) che a livello teatrale, poiché ci ha costretti a trovare soluzioni teatrali e stimoli recitativi molto diversi per garantire che lo spettacolo funzionasse con il pubblico.

Questo approccio del Teatro Professionale al carcere, all'interno del progetto europeo *Attuando vite nuove*, consolida l'autostima dei partecipanti e la loro capacità espressiva, sia fisica che vocale. L'attività sviluppa dinamiche di gruppo tra i partecipanti, che insegna a collaborare tra loro e ascoltarsi a vicenda. L'attività teatrale si oppone a qualsiasi forma di individualismo, favorendo la collaborazione e la comprensione.

Sfortunatamente per noi, le Asturie non consentono di uscire dalle carceri per presentarsi nei Teatri cittadini, per scelta del governo centrale, ciò significa che il nostro lavoro in carcere è piuttosto invisibile alla società asturiana.

PROGETTO ATTUANDO VITE NUOVE

Il Laboratorio Teatrale *Attuando vite nuove* è iniziato nel febbraio 2020 nella prigione delle Asturie guidato da Etelvino Vázquez e David Gonzalez.

Ancora una volta l'educatrice ha selezionato i reclusi per partecipare al Laboratorio Teatrale; alcuni hanno aderito di propria spontanea volontà, altri sono stati stimolati a prenderne parte.

I criteri dell'educatrice sono sempre i seguenti: recluso timido, recluso con una cattiva relazione con i compagni, recluso con difficoltà di espressione, recluso con blocco emotivo, recluso con cattiva dizione.

Ma noi non possiamo fare una selezione di chi deve partecipare o meno al Laboratorio di Teatro. Dobbiamo lavorare con i reclusi che abbiamo.

Conosciamo questa stessa procedura anche in altre nostre attività pedagogiche come Teatro del Norte. Nel gruppo teatrale universitario dobbiamo lavorare con gli studenti che si uniscono al gruppo, indipendentemente dal fatto che abbiano o meno atteggiamenti teatrali.

La stessa cosa accade con il Gruppo La Sfera di Gijón, composto da persone non vedenti e ipovedenti. Non è possibile effettuare alcuna selezione. Lo stesso accade nei tanti corsi che insegniamo e dove non possiamo nemmeno scegliere i partecipanti.

La questione della selezione dei partecipanti ad ogni modo non ci interessa. Ognuno lavorerà secondo i propri doni naturali e la propria capacità di apprendere.

Il nostro metodo di lavoro si basa fundamentalmente sullo studio dei tre principi che sostengono la recitazione:



IL CORPO

Può esserci teatro senza voce, senza parole, ma non può esserci teatro senza corpo ed emozione. Il corpo è alla base e al centro dell'attività recitativa.

Gli aspiranti attori e attrici devono lavorare su Corpo ed Energia e su Corpo e Presenza.

La presenza corporea nella quotidianità è regolata dal principio di ottenere il massimo con il minimo sforzo. In una situazione di rappresentazione, la presenza è governata dal principio opposto: raggiungere il minimo con il massimo sforzo. Ecco perché l'enorme importanza

dell'uso dell'energia in tutto il corpo: energia nello spazio ed energia nel tempo.

Il corpo, in relazione all'energia, possiamo dividerlo in due blocchi:

- ↙ Centro energetico: piedi, gambe, bacino
- ↙ Centro espressivo: tronco, braccia, collo, viso

Tutto il lavoro di recitazione consiste nel modellare il corpo sulla base dell'energia e dell'espressione. Questa miscela di energia ed espressione dà forma alla presenza dell'attore. I principi di Antropologia teatrale, studiati da Eugenio Barba, generano questa nuova presenza dell'attore: Principio di equilibrio., Principio di opposizione., Principio di omissione. Il corpo nel mimo. Il mimo divide il corpo in un centro di forza (il bacino), un centro di personalità (il petto) e un centro di espressione (mani, braccia e collo)

Il corpo secondo Lecoq è suddiviso in:

- ↙ La tragedia (braccia al cielo)
- ↙ Il giullare (braccia abbassate)
- ↙ Il melodramma (braccia aperte parallele al pavimento)

Il corpo secondo Decroux ci mostra il rapporto che hanno braccia e gambe (quello che abbiamo di più mobile) rispetto al tronco:

- ↙ Per consonanza (tutto collabora con il tronco)
- ↙ Per complementarità (tutto collabora tranne una parte. Esempio: il Discobolo)
- ↙ Per contrapposizione (niente collabora con il tronco)

Dopo questo primo livello, lavoriamo con il corpo stesso:

- ↙ Differenziare le parti del corpo

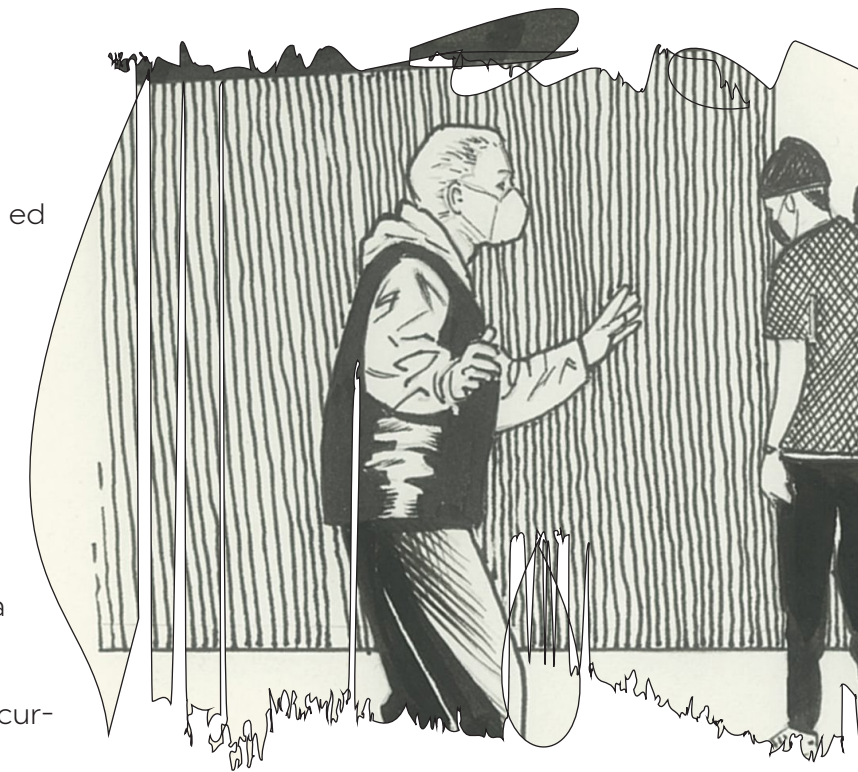
- ↙ Mobilità delle diverse parti del corpo
- ↙ Diverse posizioni del corpo
- ↙ Corpo aperto e chiuso: introversione ed estroversione
- ↙ Corpo duro e corpo morbido
- ↙ Corpo veloce e corpo lento
- ↙ Dissociazione corporea

Corpo nello spazio:

- ↙ Passare da un punto a un altro in linea retta
- ↙ Passare da un punto a un altro in linea curva
- ↙ Verso il tetto
- ↙ Verso il pavimento
- ↙ Camminare in modi diversi
- ↙ Lasciarsi guidare da diverse parti del corpo: naso, bacino, petto.
- ↙ Aprirsi (estroverso), chiudersi (introverso)

Menzione speciale è il lavoro con il tronco come motore e promotore dell'azione. Anche il lavoro con le braccia e le mani come centro dell'espressione.

Per ognuno di questi principi ci sono numerosi esercizi che gli studenti eseguono, sia individualmente che in coppia.



Ci sono anche esercizi con i bastoni, con i nastri, con i tessuti, con i ventagli, ecc.

Il seguente lavoro fisico ha a che fare con il conflitto, ma al suo primo livello, al suo livello primario:

- ✎ Conflitto o opposizione con le diverse parti del corpo (Le gambe vogliono andare a terra, il tronco vuole andare al soffitto).
- ✎ Conflitto tra due attori usando un bastone, un nastro, dove uno è il protagonista e l'altro l'antagonista.
- ✎ Conflitti molto semplici ma che in seguito aiuteranno l'attore a comprendere la complessità dei conflitti nelle opere teatrali

Le possibilità espressive del corpo, inseparabili dall'energia, diventano visibili con la "danza", seguendo una musica. Lo spazio e il tempo (ritmo) sono presenti nel movimento dell'attore. Energia nello spazio che diventa energia nel tempo. Ed energia nel tempo che diventa energia nello spazio. "Danzando" l'attore esegue una sorta di improvvisazione personale, con il proprio corpo, con la sua energia ed espressione. Il lavoro con il corpo è fondamentale per chiunque voglia avvicinarsi al teatro, sia uno studente di una scuola di teatro o un detenuto in carcere.

Il seguente lavoro con il corpo è il lavoro con la maschera.

La maschera vive soltanto con il corpo. La maschera offre una certa libertà a chi la usa, perché si sente protetto dietro di essa.

Il primo lavoro con la maschera è il lavoro con La Commedia dell'Arte e i suoi personaggi: Arlecchino, Pantalone, il Dottore, Colombina, gli Innamorati.

Ogni personaggio della Commedia dell'Arte è una struttura corporea complessa, che richiede controllo e precisione da parte dell'attore. E poi c'è l'uso della maschera con il gioco di collo, braccia e mani.

Questo lavoro che fanno con David González passa a una seconda fase con il lavoro con maschere neutre o maschere che non hanno nulla a che fare con la Commedia dell'Arte. I personaggi sono persone di oggi e, partendo da questi personaggi, si inizia a lavorare con l'improvvisazione. Improvisano i personaggi della Commedia dell'Arte e improvvisano gli altri personaggi con maschera.

Con l'improvvisazione, strumento fondamentale dell'attore, lo studente raggiunge l'apice della sua espressività individuale. Gestisce i fili creativi senza la necessità di un autore o di un regista. È il lavoro fondamentale dell'attore con se stesso.

L'EMOZIONE

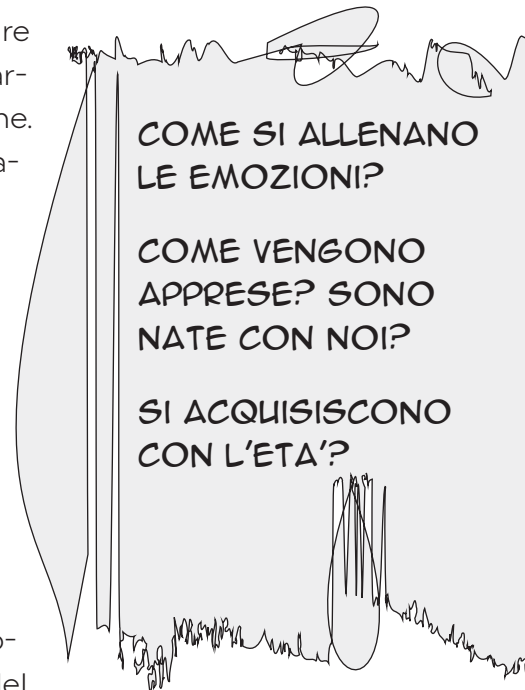
Lavorare con le emozioni è essenziale per qualsiasi aspirante attore, ma estremamente complicato e complesso per un detenuto del carcere.

Come si allenano le emozioni? Come vengono apprese? Sono nate con noi? Si acquisiscono con l'età?

Il sistema emotivo è molto presente in tutte le attività dei detenuti. L'emozione è sempre in primo piano, non importa quanto si nascondano, si vergognino o provino a mostrare una forza che non hanno.

Con le emozioni lavoriamo come se lavorassimo con il corpo. Il corpo, insieme alla voce, è controllato dalla volontà, l'emozione no, però. Stanislavskij se n'è già reso conto e passerà dalla memoria emotiva alle azioni fisiche, creando così il metodo delle azioni fisiche. Il corpo come motore e propulsore delle emozioni.

Se nel primo Stanislavskij si proponeva di lavorare dall'interno verso l'esterno, noi proponiamo agli studenti di lavorare dall'esterno all'interno. Ciò non significa che, allo stesso tempo, e quasi



senza rendercene conto, lavoriamo anche dall'interno verso l'esterno. Questo è molto determinato dall'età degli studenti. Con gli studenti più grandi è più semplice lavorare dall'interno verso l'esterno, poiché hanno già una personalità più definita e una memoria emotiva più sviluppata.

Lavorando dall'esterno all'interno, ciò che insegniamo agli studenti è fondamentalmente la comprensione delle emozioni, concentrandoci sulle sei emozioni di base che, mescolate insieme, danno origine al tessuto emotivo dei personaggi. Un tessuto che non ha la complessità della vita quotidiana.

La geniale intuizione di Antonin Artaud, celebre poeta e drammaturgo francese, quando intorno al 1932 scrisse – come premonitore – che:

La respirazione accompagna il sentimento, e si può entrare nel sentimento attraverso la respirazione, a patto che tu abbia saputo discriminare quale respiro corrisponde a quale sentimento

Alba Emoting, il metodo ideato dalla neurologa Susana Bloch mostrando il modello respiratorio specifico per ciascuna delle emozioni di base, soddisfa efficacemente la "condizione di essere in grado di discriminare quale respiro corrisponde a quale sentimento".

Inoltre, dimostrando sperimentalmente che è possibile generare emozioni dalla respirazione, Susana Bloch conferma che è possibile "entrare nel sentimento attraverso la respirazione".

Può sembrare che in teatro l'emozione, per essere credibile, debba essere la stessa in scena come nella vita quotidiana. Ma con poco che spostiamo il nostro punto di vista verso altre forme teatrali estranee al realismo naturalistico del teatro euro-americano, troviamo altre forme di emozione, estranee alla vita

quotidiana, ma altrettanto credibili: come si piange nel balletto classico, nell'opera italiana, nel flamenco, nel teatro giapponese Nô. Sempre pura convenzione. E non può che essere così dato che sul palcoscenico l'emozione è sempre ri-sentita (sentita nuovamente) e non sentita per la prima volta, altrimenti il palcoscenico sarebbe la porta del manicomio.

Ogni volta che ci emozioniamo, si verificano in noi tre tipi di fenomeni: fenomeni fisiologici, fenomeni espressivi e fenomeni soggettivi.

- 🦋 I fenomeni fisiologici hanno a che fare con il corpo e il suo modello posturale a seconda di ciascuna delle emozioni.
- 🦋 I fenomeni espressivi hanno a che fare con il centro dell'espressione: il viso. Ogni emozione ha uno schema posturale del viso.
- 🦋 I fenomeni soggettivi hanno a che fare con gli occhi e, ovviamente, con le immagini interiori di ciascuno.

I fenomeni fisiologici sono i più visibili, poiché comportano sempre cambiamenti di posizione del corpo e respiratori.

I fenomeni soggettivi sono i meno visibili, ma molto importanti per recitare, ad esempio, nei film.

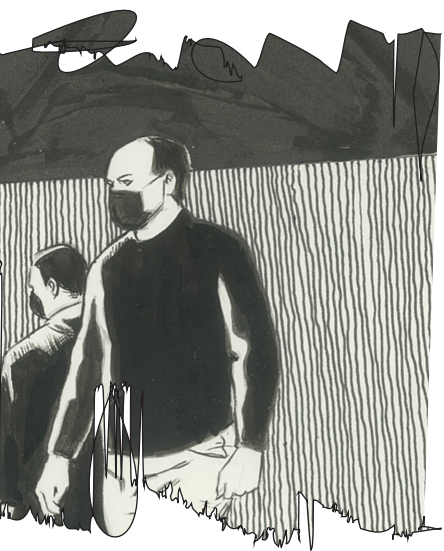
Dato che il teatro non è uguale alla vita quotidiana, ma piuttosto una vita molto più condensata e distillata, le emozioni che i personaggi provano, possono anche essere condensate in sei grandi famiglie: Rabbia, Paura, Tristezza, Gioia, Erotismo e Tenerezza. Queste emozioni non si verificano mai una per una, ma appaiono combinate tra loro, dando origine all'immagine emozionale dei diversi personaggi.

Ognuna di queste emozioni si riflette nel corpo, nella respirazione, nell'espressione e negli occhi. Alcune tendono a stressare il corpo e altre a rilassarlo. Alcune tendono alla vicinanza e altre alla lontananza.

L'atto di apprendere lo schema posturale di ciascuno di essi è per lo studente come se trattasse di fare semplici esercizi corporali-respiratori.



- 🦋 **Rabbia:** l'aria entra ed esce dal naso. Corpo teso. Pugni chiusi. Il cipiglio. Mento basso. Sguardo basso. Tendiamo ad avvicinarci.
- 🦋 **Paura:** l'aria entra con un grande colpo di diaframma. Corpo teso. Occhi e bocca spalancati. Le braccia e le mani tendono a proteggere il viso. Tendiamo a saltare e allontanarci.
- 🦋 **Tristezza:** l'aria entra attraverso il naso con colpi diversi e irrigidendo il corpo. L'aria esce aprendo molto la bocca e dicendo "A". Il corpo tende a rilassarsi. Le spalle cadono. Le palpebre cadono senza chiudersi. La testa tende a cadere. La mascella inferiore si rilassa e trema.
- 🦋 **Gioia:** l'aria entra attraverso il naso ed esce attraverso la bocca a colpi di diaframma dicendo "A". Il corpo tende a rilassarsi. La testa cade in avanti o all'indietro. Le palpebre si rilassano. Le ginocchia fanno un movimento elastico con tutto il corpo. Tendiamo ad avvicinarci.
- 🦋 **Erotismo:** l'aria entra ed esce dalla bocca che è sempre aperta con una smorfia di risata e dicendo "A". Il corpo si rilassa. La testa cade all'indietro. Le palpebre si rilassano. Il bacino, totalmente rilassato, si muove. Le mani tendono a toccare la testa, il petto.



- 🦋 **Tenerezza:** l'aria entra ed esce dal naso. Bocca chiusa ma con una smorfia di risata. Il corpo si rilassa. Le palpebre si rilassano. La testa cade da un lato. L'aria che entra ed esce canticchia qualcosa di tranquillo. Le milze tendono a tenere un bambino in braccio.

Queste emozioni vivono nei vari personaggi teatrali, a seconda delle diverse situazioni a cui sono sottoposti. È molto difficile che un personaggio sia sostenuto da una sola emozione, ecco perché in una situazione di rappresentazione, come nella vita stessa, sono molto mescolate. L'emozione dominante in ogni situazione è quella che determina la scena, ma spesso vediamo che i personaggi, anche se è chiaramente una scena di gioia, ad esempio, si tingono di altre emozioni. Cosa si-

gnifica questo? Che le emozioni chimicamente pure non esistono.

Le emozioni sono risposte a uno stimolo. Se la risposta dura a lungo, diventa uno stato d'animo. La tristezza se dura a lungo si trasforma in depressione.

Quando si tratta di recitazione, questo metodo permette allo studente di determinare qual è l'emozione dominante del suo personaggio e quindi agirà con una guida più chiara.

Questo metodo di Susana Bloch è quello che utilizziamo affinché, lavorando dall'esterno all'interno, gli studenti conoscano il meccanismo di ciascuna di queste sei emozioni di base, i loro fenomeni fisiologici ed espressivi, e possano affrontare molto meglio i loro personaggi.

I fenomeni soggettivi che diventano visibili soprattutto dallo sguardo sono strettamente legati al lavoro dall'interno verso l'esterno.

Oltre a utilizzare la memoria sensoriale e la memoria sensibile, con i detenuti del carcere utilizziamo anche altri metodi per lavorare su questa emozione interiore:

- 🦋 Metodo di espressione: parlare della famiglia (reale o immaginaria), dei figli, degli amori...
- 🦋 Metodo di scrittura: scrivere una lettera al padre (reale o immaginario), scrivere sulla vergogna.
- 🦋 Con gli occhi bendati, interagire con un altro compagno di classe.
- 🦋 Con gli occhi aperti azione / reazione. Avvicinarsi, allontanarsi.
- 🦋 Muoversi senza toccarsi.
- 🦋 L'emozione attraverso il ballo con una musica che abbia una grande carica emotiva.
- 🦋 Uno legge un testo e l'altro è mosso dall'emozione.

Sono tutti piccoli esercizi per mobilitare il mondo interno del detenuto.

Un grande trasmettitore di emozioni, sia dall'interno che dall'esterno, è il corpo. Purtroppo, l'emozione non può essere controllata con la volontà, ma lavorando dall'esterno la volontà può controllare gli schemi corporali-respiratori.

Curiosamente, nel giorno dello spettacolo, davanti ai compagni di scena, l'emozione scorre

con grande intensità tra i detenuti che recitano, e questo rende lo spettacolo più intenso e contenuto.

Quell'extra emotivo, che ovviamente non può essere controllato con la volontà, e che arriva grazie alla performance, fa scoppiare in lacrime molti detenuti alla fine della recitazione.

Lavorare con le emozioni dei detenuti senza entrare nella loro privacy, senza usare la loro situazione personale, è una sfida e una difficoltà, ma, allo stesso tempo, produce in noi una grande emozione vederli sul palcoscenico, vedere che abbiamo raggiunto la nostra missione. Vedere che il teatro è sempre "guarigione", sia per loro che per noi.

LA VOCE

Dei tre elementi che compongono un attore – corpo, emozione e voce – la voce è senza dubbio l'elemento più difficile per i detenuti del Laboratorio Teatrale del carcere delle Asturie.

Data la loro giovinezza, il corpo non pone grandi problemi, considerano l'emozione molto personale e cercano in ogni momento di non esprimere le proprie emozioni. La voce, che insieme al corpo può essere controllata con la volontà, ha molti elementi tecnici difficili da assumere per i detenuti.

Alcuni hanno molte carenze siano respiratorie che articolari. Altri con molte cattive abitudini sull'uso della voce (tabacco, ad esempio) Alcuni portano accenti dalla loro regione di origine, molto difficili da rimuovere. Alcuni mancano anche di volume e hanno una voce che non viaggia tra i gravi e gli acuti. Infine, la maggioranza legge molto male e ha una scarsa comprensione della lettura. Questo è il motivo per eseguire esercizi di parole con i detenuti: dire sinonimi, accrescitivi, diminutivi, parole relative a un argomento stabilito, parlare dicendo una sola parola alla volta, ecc. Questi esercizi stimolano non solo la loro articolazione, ma anche la loro memoria e la loro conoscenza dello spagnolo.

La parola è aria e se non c'è aria non c'è parola.

MECCANISMO DELLA VOCE: FONAZIONE E ARTICOLAZIONE

^ **Respirazione** – Soffiare. Corpo eretto e rilassato. Respirare è tensione/rilassamento

^ **Fonazione** – Le corde vocali e la loro funzione di produrre suono

^ **Articolazione** – Coinvolge labbra, lingua, mascella inferiore, guance, palato molle

Smuovere tutto questo. Parole che aiutano allo scopo: *REGNO, LUNA, CRUDELE*.

Esercizio di fronte, in coppia, muovere il viso, facendo smorfie, e mobilitando così tutte le parti del viso e della bocca che intervengono nell'articolazione. Possiamo parlare di ginnastica articolatoria.

Esercizi con i fonemi per impostare la voce

TOR

MAM

BAM

LAM

MA, ME, MI, MO MU

MAÑANA, MEÑENE, MONIÑI, MOÑONO, MUÑUNU

MI MAMA ME MIMA

MI MA ME MI MAMA

La voce parlata si basa sulle consonanti

La voce cantata nelle vocali

Le parole che iniziano con una vocale sono le più difficili

ANTIGONA

AHORA

ANTES

ANUAL

ANUARIO

ANUALIDAD

Parole che hanno tutte le vocali: *Murciélagos, Ayuntamiento.*

Frasi con molte vocali: *Tengo un murciélagos homeopático que me ha regalado mi abuelito que se lo han dado en el ayuntamiento, y esto es incuestionable.*

LE QUALITÀ DELLA VOCE PARLATA

Le qualità della voce parlata: tono, intensità, quantità e timbro.

Tono di voce

Medio, acuto, grave. Il lavoro sul tono viene eseguito imitando gli animali. Dove risuona l'animale è dove si trova il tono.

In relazione al tono vocale sono i risonatori che sono i luoghi del nostro corpo dove lo studente può posizionare la voce e quindi ottenere diversi toni e colori della voce.

I risonatori su cui lavorano gli studenti sono la maschera, che sarebbe il tono medio, la testa, che sarebbe il tono acuto, e il petto, che sarebbe il tono grave. A questi tre risonatori possiamo aggiungere il risonatore dello stomaco e quello occipitale della testa.

🐾 **Tono medio:** la pecora

🐾 **Tono grave:** la mucca

🐾 **Tono acuto:** il gatto e il gallo

Intensità della voce

parlare ad alta voce / parlare a bassa voce. L'intensità più bassa è il sussurro.

Quantità della voce

parlare lentamente / parlare velocemente.

Timbro della voce

Il timbro è il colore della voce di ognuno. È determinato dal principale risonatore della voce. Non può essere modificato.

Parlare è combinare queste tre qualità: tono, intensità e quantità.

Esercizi

🐾 In coppia, parlare in una lingua inventata, con toni, intensità e quantità diversi.

🐾 In coppia, uno con la mano indica all'altro dove posizionare la voce che sta ripetendo un testo: medio, grave, acuto.

Con questi esercizi lo studente perde la paura vocale, acquisisce un'agilità vocale, simile a quella corporale, e impara a lottare con la monotonia vocale.

Ogni personaggio parla con un tono, una quantità e un'intensità diversi. Il Re non parla come il Servo. Da qui l'importanza dell'agilità vocale durante la recitazione.

STRUMENTI DELLA VOCE PARLATA

La voce parlata ha nella sua articolazione una serie di strumenti fon-

d a -

Accentuazione

l'accento può essere grammaticale ed espressivo.

Esempio di accento espressivo: in una frase, mettere l'accento su una parola diversa ogni volta e vedremo come cambia il significato.

La frase: *Esiste il silenzio dei vecchietti, così carico di saggezza.*

Pausa

La pausa può essere: respiratoria, logica e psicologica.

La pausa respiratoria e la pausa logica sono implicite nel testo, quella psicologica è fissata dall'attore. La pausa psicologica è posta prima o dopo la frase o la parola che vuoi evidenziare. Ha a che fare con il sottotesto, che è ciò che viene pensato e non detto, ciò che è sotto il testo, ed è specifico dell'intenzione che l'attore vuole mettere.

Virgola

la virgola obbliga l'ascoltatore ad attendere quanto segue. L'ascoltatore rimane per un secondo in sospeso. La virgola grammaticale del testo può essere modificata o rimossa in base all'espressione e all'intenzione che si desidera dare al testo, purché il significato del testo non venga perso.

Punto

Il punto serve a separare le idee nel testo. Un'idea finisce e c'è un punto.

Interrogazione

L'interrogazione è una domanda. Se quella domanda non viene ascoltata come tale dall'interlocutore non c'è voglia di rispondere.

Esclamazione

l'esclamazione deve provocare nell'ascoltatore una reazione di compassione, interesse o protesta.

Affermazione / Negazione

La affermazione afferma un'idea per l'ascoltatore. La negazione nega quell'idea.

Una volta compresi tutti questi strumenti vocali, proponiamo allo studente di dire una frase in tutti questi modi possibili: affermativo, negativo, interrogativo, esclamativo, con o senza pause, ecc.

La frase è: *non inviare quella lettera ora, può essere pericoloso!*

L'intonazione (cioè il tono della voce) con l'accentuazione delle parole sono portatrici del significato di tutto il testo parlato.

Con un testo che gli studenti conoscono a memoria, proponiamo i seguenti esercizi:

- ↖ Ripetere il testo fermo, camminando, saltando.
- ↖ Ripetere il testo con velocità e intensità diverse.
- ↖ Ripetere il testo con toni diversi.

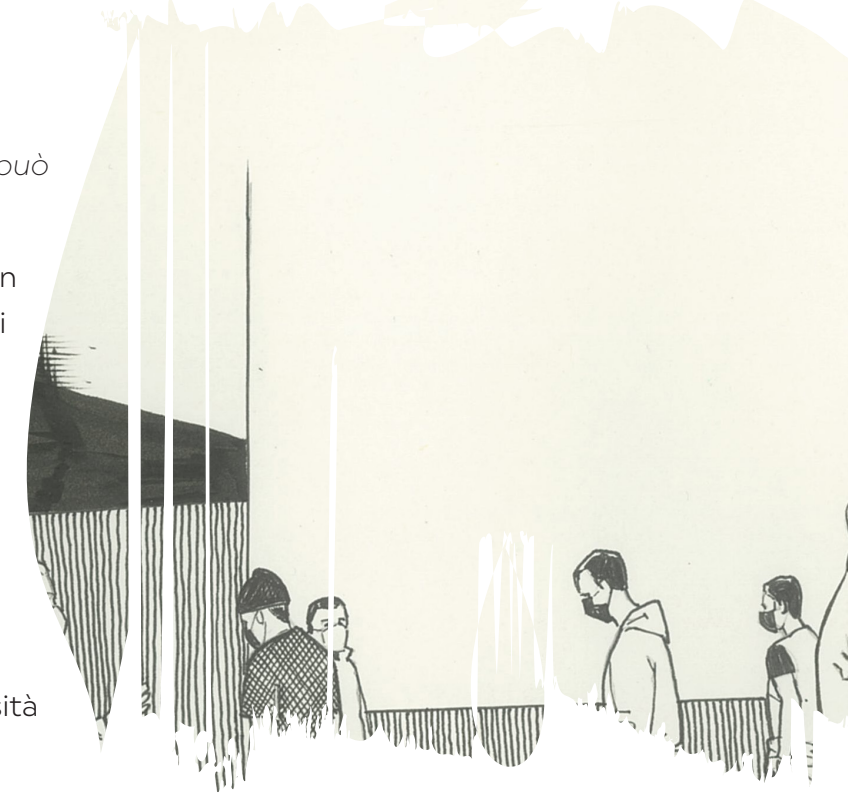
VOCE E CORPO

Il corpo è l'impalcatura o il sostegno di tutto il lavoro vocale dell'attore. Il corpo stimola le parole, le azioni vocali. Il corpo accompagna la parola dell'attore con i suoi gesti. A volte, facendo qualcosa che contraddice la parola, a volte, facendo qualcosa che favorisce la parola. Il corpo è inseparabile dalla voce.

Quando si parla, quando si dice un testo, la ragione e l'emozione sostengono quel testo, diventano visibili attraverso di tale testo.

Ci sono diversi linguaggi operativi nel momento in cui l'attore recita ed è essenziale che lo studente ne sia consapevole:

- ↖ **Linguaggio delle parole** (come definita dal dizionario)
- ↖ **Linguaggio della voce** (timbro, ritmo, tono, volume, pause)



- ↖ **Linguaggio del corpo** (occhi, fisionomia, posizione del corpo)
- ↖ **Linguaggio del corpo nello spazio** (movimenti, distanze)
- ↖ **Linguaggio inconsapevole** (tutto ciò che l'attore pensa o sente ma non ha tempo di verbalizzare, poiché siamo in grado di pensare mille cose al secondo ma non di verbalizzarle).

Se nella parola parlata cambiamo qualsiasi punto di articolazione – parlare con la lingua attaccata al palato superiore, parlare con la bocca chiusa, cambiare la R per la G, ecc. – oppure se parliamo con accenti diversi (galiziano, andaluso, cinese, russo, ecc.) sorge una voce diversa, che è quella del teatro comico, della farsa, dell'astracanada.

Nei ruoli che devono essere interpretati dall'attore e anche dal detenuto, troviamo tre tipi di testo che corrispondono alle tre forme drammatiche fondamentali: Tragedia, Dramma e Commedia.

- ↖ **Testo soggettivo** dove il soggetto del testo è la prima persona. È la voce del dramma e della tragedia. L'attore / attrice si identifica con il personaggio.
- ↖ **Testo narrativo** dove il soggetto del testo è la terza persona. È la voce della commedia in cui l'attore non si identifica con il personaggio.
- ↖ **Testo viscerale** dove non sappiamo chi sia il soggetto del testo. È la voce del monologo interiore nella letteratura e nel teatro contemporaneo.

Nel testo di ogni opera, l'attore affronta costantemente frammenti in cui si alternano il soggettivo e il racconto.

Oltre ai tre pilastri su cui si basa la performance: corpo, emozione e voce, lo studente-detenuto deve anche imparare cos'è un conflitto e come funziona. Il conflitto come motore del teatro dai Greci a Samuel Beckett.

Esercizi

- ↖ Conflitto tra due attori uniti da un bastone: azione-reazione.
- ↖ Conflitto tra due attori uniti da un nastro, che deve essere sempre teso: azione-reazione.
- ↖ Conflitto tra due attori, senza bastone o nastro, che fanno azione-reazione solo con il proprio corpo.
- ↖ Esercizi di conflitto classico tra un Protagonista, che vuole cambiare la realtà, e un Antagonista che non vuole cambiarla. Ovviamente il Protagonista e l'Antagonista avranno le loro ragioni, che possono o meno essere nascoste, e avranno anche una relazione sociale e una relazione affettiva (che nasce sempre da un "ma").

FARE LE PROVE DI UN'OPERA

Per i detenuti del Laboratorio di Teatro in Carcere, provare uno spettacolo è la cosa più difficile. Dobbiamo avere presente che alcuni non sono mai andati a teatro e molti ricordano solo uno spettacolo scolastico in cui hanno partecipato come attori o come spettatori.

La prima difficoltà che hanno è capire e memorizzare il testo.

I primi giorni di prove sono dedicati allo svolgimento di un lavoro di spiegazione dell'opera, parola per parola, replica per replica. Che capiscano bene il significato dell'opera, il significato del suo carattere. In questa fase leggono più volte l'opera e gradualmente prendono il tono vocale del loro personaggio.

La fase successiva è provare in piedi e con le azioni dello spettacolo. Qui il primo elemento è il corpo e poi l'emozione e la voce. Com'è il corpo del personaggio? È un personaggio aperto? È un personaggio chiuso? Come cammina? Come muove le mani? Come guarda? Come si siede? Come parla? Con quale tono, con quale volume e velocità?

A poco a poco devi convincerli a lasciare il testo, a non usarlo come un'ancora di salvezza.

Cerchiamo di mettere in piedi lo spettacolo quanto prima, in modo che il detenuto abbia una visione globale di ciò che faremo il prima possibile. Quella visione globale lo costringe a fissare le sue azioni, il suo carattere.

Man mano che le prove aumentano, devono affrontare precisione, concentrazione, relazioni teatrali con i loro compagni, ecc.

Dobbiamo insistere nel ripetere tutto il più possibile e sperare che, ancora una volta, quella ripetizione produca miracoli.

In generale - e sebbene le prove sembrino sempre scarse - il giorno dello spettacolo, davanti ai loro compagni, mettono tutte le loro energie e tutto ciò che hanno imparato cercando di portare a termine il lavoro. E ci riescono sempre. Ciò che dà senso al loro lavoro e al nostro.

Purtroppo c'è una sola rappresentazione e questo ci impedisce di continuare ad approfondire il lavoro iniziato con loro. I quasi dodici mesi dedicati alle prove dello spettacolo iniziano e finiscono in un'unica rappresentazione.

L'anno scorso hanno fatto entrare i loro parenti per assistere allo spettacolo *Agli uomini del futuro*, basato su poesie di Bertolt Brecht, e questa presenza familiare li aiuta a motivarsi e ad assumere maggiori responsabilità per il loro lavoro. I parenti sono piacevolmente sorpresi.

Alla fine di ogni Laboratorio dobbiamo ricominciare con nuovi detenuti, senza poter approfondire il lavoro precedente. Ma il legame con il teatro e con noi è già stabilito per sempre.

DIARIO DEL LAVORO

PEDAGOGICO

Effettuato con i detenuti del laboratorio prima di iniziare a montare uno spettacolo.

GENNAIO, FEBBRAIO E MARZO 2020

04 / 02 / 20

Soltanto otto vengono dell'UTE 1. C'è un ripetitore e un altro che era stato e lo ha lasciato. Spieghiamo il Progetto Europeo. Chiediamo chi sarà a settembre. Tutti tranne uno saranno lì.

Iniziamo il lavoro:

- ↘ Gioco di passare la linea: Differenza tra vita quotidiana e teatro.
- ↘ Passare attraverso uno spazio freddo e uno caldo.
- ↘ Spiegare che l'attore ha tre parti: corpo, emozione e voce. Può esserci teatro senza voce, ma mai senza corpo ed emozione.
- ↘ Il corpo dell'attore è il segno più visibile del fatto teatrale.
- ↘ Parti del corpo: forza / espressione.
- ↘ Il corpo nel mimo.
- ↘ Uso di braccia e gambe: secondo Decroux, secondo Lecob.
- ↘ Posizioni aperte e chiuse. Posizioni metà aperte e metà chiuse.
- ↘ Posizioni aperte e chiuse e l'emozione.
- ↘ Corpo nello spazio: andare al soffitto, andare a terra, andare da un punto all'altro.
- ↘ Camminare nello spazio: camminare veloce, camminare lentamente.
- ↘ Camminare in linea retta o camminare a zig-zag.

- ✎ Camminare e fermarsi all'improvviso con un applauso.
- ✎ Camminare e incontrare tutti nel centro con un applauso.
- ✎ Camminare fino a un punto, fermarsi di colpo e cambiare direzione verso un altro punto.
- ✎ Tenendosi per mano, a coppie, insultarsi dicendo numeri.
- ✎ Tenendosi per mano, a coppie, accarezzarsi dicendo numeri.
- ✎ Lavoro di azione/reazione con un bastone in coppia. Lento e veloce.
- ✎ Lavoro di azione/reazione in coppia, senza il bastone. Piccolo e lento.
- ✎ Muovere il bacino.
- ✎ A coppie, colpirsi con il bacino e con suono.
- ✎ A coppie, accarezzarsi con il bacino e con suono.

12 /02 /20

- ✎ Stimolazione delle diverse parti del corpo in modo statico, cominciando dal basso verso l'alto (caviglie, ginocchia, fianchi, spalle, braccia e collo).

Movimento nello spazio

- ✎ Cambio di ritmo a seconda del battito di mani (due battiti più veloci, un battito più lento, "stop" ci fermiamo).
- ✎ Inversione di marcia (prima giriamo il collo e poi accompagniamo il resto del corpo).
- ✎ Diversi modi di camminare (furtivamente, zoppicare, incinta, aprendo e chiudendo porte, con un bastone, in fretta).



- ✎ Camminare interagendo (saluto militare, saluto del "diciassettesimo secolo", saluto affettuoso, togliendo la faccia con arroganza).
- ✎ Dire il nome di uno studente, questo segna il modo di camminare e il resto lo imita.
- ✎ Dire il nome di uno studente, questo mette un ritmo e il resto lo segue.

Giochi

- ✎ In coppia, schiene attaccate, muoversi senza mai perdere il contatto fisico.
- ✎ Lavoro con l'espressione orale:
- ✎ In un cerchio indicare un altro e dire il nome di una donna o di un uomo. Quello che è stato indicato indica un altro e dice il nome di un'altra donna o di un uomo.
- ✎ Indicare un altro dicendo Terra, Mare o Aria. Il segnalato deve dire il nome di un animale di quanto indicato, sia esso Terra, Mare o Aria.
- ✎ Indicare e dire nomi di alberi.
- ✎ Indicare e dire nomi di fiori.
- ✎ Indicare un altro e dire un aggettivo che sembra corrispondere a loro.
- ✎ Indicare un altro e dire l'animale suggerito.
- ✎ Raccontare un film western, ma ognuno può soltanto dire una parola e bisogna essere logici.

19 /02 /20

- ✎ Camminare nello spazio. Fermarsi a ogni applauso. Unirsi tutti al centro ad ogni applauso. Camminare cambiando direzione.
- ✎ Camminare a rallentatore.
- ✎ Camminare con il corpo di pietra, aria, ferro, acqua.
- ✎ Camminare trascinato dal naso, dal petto, dal fianco laterale, dal fianco anteriore, dal culo, dalle spalle che tirano su.
- ✎ Camminare aprendo e chiudendo la posizione del corpo.

- 🦶 Camminare e chiudere il corpo, ma senza braccia, soltanto con il petto.
- 🦶 Realizzare un'immagine plastica con il corpo aperto.
- 🦶 Realizzare un'immagine plastica con posizioni chiuse.
- 🦶 Realizzare un'immagine plastica da una prima posizione, quale storia viene raccontata?
- 🦶 Fare lo stesso con la voce: uno inizia facendo un suono e gli altri vengono aggiunti.
- 🦶 Fare una macchina con i corpi, il movimento e il suono. Entrano uno per uno.

Azione/Reazione

- 🦶 Azione tra due con un bastone. Uno spinge il bastone e l'altro reagisce a quella spinta. Poi spinge.
- 🦶 Lo stesso con un nastro. Qui devi spingere forte. Il nastro deve essere sempre teso e parallelo al pavimento.
- 🦶 Azione/reazione senza bastone né nastro. Prima piccolo, poi grande.
- 🦶 Azione/reazione collaborando con l'altro e non collaborando.
- 🦶 Pugnalarlo l'altro che reagisce con il corpo.
- 🦶 Schiaffeggiare l'altro e questo reagisce con il suo corpo.
- 🦶 Riprodurre Curro Jiménez. In un braccio una coperta, nell'altro un coltellino. Essere circondato. Difendersi girando.
- 🦶 In tutti gli esercizi di azione/reazione, ciò che conta è lo STOP. In quel momento l'energia nello spazio diventa energia nel tempo ed è tenuta pronta a esplodere diventando di nuovo azione.
- 🦶 Lavoro con l'emozione dall'esterno verso l'interno.
- 🦶 Lavoro con le sei emozioni di base: Rabbia, Paura, Tristezza, Gioia, Erotismo e Tenerezza. Imparare i modelli e lavorare con loro.
- 🦶 Lavoro con l'emozione dall'interno verso l'esterno.
- 🦶 Memoria sensoriale: esercizi.
- 🦶 Memoria sensibile: la stanza della mia infanzia.
- 🦶 Parole e risposta del corpo: azione-reazione.

26 / 02 / 20

Riscaldamento

- 🦶 Stimolazione delle diverse parti del corpo in modo statico, cominciando dal basso verso l'alto (caviglie, ginocchia, fianchi, spalle, braccia e collo).

Movimento nello spazio

- 🦶 Cambio di ritmo a seconda del battito di mani (due battiti più veloci, un battito più lento, "stop" ci fermiamo).
- 🦶 Inversione di marcia (prima giriamo il collo e poi accompagniamo il resto del corpo).
- 🦶 Diversi modi di camminare (furtivamente, zoppi-care, incinta, aprendo e chiudendo porte, con un bastone, in fretta).
- 🦶 Camminare interagendo (saluto militare, saluto del "diciassettesimo secolo", saluto affettuoso, togliendo la faccia con arroganza).
- 🦶 Dire il nome di uno studente, questo segna il modo di camminare e il resto lo imita.
- 🦶 Dire il nome di uno studente, questo mette un ritmo e il resto lo segue.

Giochi

Gioco di maschere facciali:

Due file una di fronte all'altra, il primo di una fila indossa una maschera e cammina in direzione ad un altro compagno dell'altra fila, mentre si avvicina, cambia faccia e quando arriva davanti al compagno, questo imita la maschera e la cambia mentre si avvicina al compagno successivo, e così via.

IN TUTTI GLI ESERCIZI DI AZIONE/ REAZIONE, CIO' CHE CONTA E' LO STOP.

IN QUEL MOMENTO L'ENERGIA NELLO SPAZIO DIVENTA ENERGIA NEL TEMPO ED E' TENUTA PRONTA A ESPLODERE DIVENTANDO DI NUOVO AZIONE.

Gioco di domande e risposte:

Due file una di fronte all'altra, domande in grave e risposte in acuto.

Gioco "cosa stai facendo":

Si forma un cerchio con una persona al centro che sta eseguendo un'azione (ad esempio. radersi), una delle persone nel cerchio si avvicina a lui e gli chiede: Cosa stai facendo? e lui risponde qualcosa di diverso dall'azione che sta compiendo (ad esempio. giocando a tennis), la persona che è venuta dal cerchio rimane al centro giocando a tennis e così via.

Gioco gestuale:

Indovinare un mestiere senza parlare.

Giochi in coppia:

Specchi, azione/reazione (con le corde), invadere lo spazio dell'altro senza toccarsi.

Viene spiegata la Commedia dell'Arte e vengono realizzati i personaggi della Commedia dell'Arte: Pantalone, il Dottore, Arlecchino, Colombina, gli Innamorati.

Prima fanno lo stampo del personaggio senza maschera, poi con la maschera.

Leggono la lettera che hanno scritto al padre e quello che hanno scritto su La Vergogna. Parliamo e leggiamo un po' altri testi.

Hanno bisogno di lavorare la loro voce.

04 /03 /20

Vengono tutti, tranne uno che è stato dimesso.

Lavoriamo un'ora con la voce.

- 👤 Lavoro di respirazione.
- 👤 Lavoro di fonazione.
- 👤 Lavoro di articolazione.



TEATRO NUCLEO

LABORATORIO TEATRALE NELLA
CASA CIRCONDARIALE DI FERRARA 'C. SATTA'

TEATRONUCLEO.ORG



ALTRE VITE

PRATICHE TEATRALI NELLE CARCERI EUROPEE

di Horacio Czertok

IL LAVORO DEL TEATRO NUCLEO

Generalmente definiamo professionista colui/colei che fa quello che fa per vivere. Nel nostro teatro coltiviamo invece il contrario: colui/colei che vive per fare quello che fa. Abbiamo sempre formato noi come attori le persone che chiedevano di integrarsi. Poi, oltre agli attori/attrici del nostro gruppo, ogni contesto in cui ci troviamo ad agire genera e determina le condizioni in cui formare gli **ATTUANTI**. Il comunitario, il gruppo terapeutico dei tossicodipendenti, il gruppo dei pazienti psichiatrici, il gruppo di detenuti.

La scuola convenzionale propone come "professionale" una formazione nell'arte di fingere con eccellenza. L'allievo, secondo il tipo di scuola, è capace, di fingere un'altra identità in modo credibile, ciò che chiamiamo interpretazione; oppure di rappresentarla, senza alcuna intenzione di verisimilitudine. Stanislavskij sconcerta quando dice all'attore **NON TI CREDO**. Come sappiamo si oppone sia all'uno che all'altro sistema: propone invece all'attore di scavare nella memoria della sua propria esperienza di vita, per ottenere frammenti significativi capaci di determinare sentimenti veridici. Sentimenti i quali opportunamente elaborati potranno essere assegnati al personaggio. Avrà letto Spinoza? Il quale nella sua proposizione 18 scrive: "l'uomo, a causa dell'immagine di una cosa passata o futura, è affetto dallo stesso affetto di letizia o tristezza che per l'immagine di una cosa presente". Stanislavskij: "il personaggio ha un passato, una biografia, un subconscio che genera i suoi gesti". Questi elementi determineranno le emozioni con le quali l'attore darà vita alle relazioni con gli altri personaggi e che saranno percepite come vere dallo spettatore. È il *sistema* – anche se Stanislavskij non accetterà mai questa definizione – che nella prassi nordamericana diventerà il *Metodo*. Formando attori che daranno l'impressione di essere veri nelle loro espressioni. *Esse est percipi*: sono veri nella misura in cui il nostro apparato sensorio le percepisce come vere. E pertanto gli crediamo in quanto la verità delle emozioni genera la sensazione dell'autenticità.

È probabile che, vista la formazione classica, Stanislavskij abbia letto l'*Arte Poetica* di Orazio, dove dice "aut agitur res in scaenis aut acta refertur"¹, l'azione drammatica o vive in scena, o si racconta come accaduta. Se così fosse, il suo sistema è esattamente la strategia necessaria per

GENERALMENTE DEFINIAMO
PROFESSIONISTA COLUI/COLEI CHE
FA QUELLO CHE FA PER VIVERE.

NEL NOSTRO TEATRO COLTIVIAMO
INVECE IL CONTRARIO: COLUI/COLEI
CHE VIVE PER FARE QUELLO CHE FA

• • • • •

1 Quinto Orazio Flacco, *Tutte le opere*, UTET, Torino, 1993, pp.544

affrontare un tale aut-aut, perché attori capaci di creare personaggi autentici – necessari per la vita scenica – richiedono drammaturgie e messe in scena appropriate. Sotto questa luce, possiamo dire tranquillamente che Stanislavskij non ha inventato un nuovo teatro, bensì ha interpretato tecnicamente l'osservazione oraziana e ha legato alla stessa la possibilità di realizzarla.



La metodologia di taglio stanislavskiano ha portato i nostri allievi-attori ad un contatto organico con il loro mondo interiore. Poiché richiesto dal personaggio, l'allievo cerca in sé quelle emozioni che spesso dormono nella profondità oppure navigano a pelo d'acqua intrecciate e coperte dalle regole del comportamento sociale. Nell'ambiente protetto del laboratorio teatrale, l'allievo si concede di accettarle e viverle e pertanto di poterle conoscerle. La formazione attoriale diventa così una forma di alfabetizzazione emotiva indiretta ma efficace. Un beneficio specifico del lavoro teatrale, che non insegna a mentire in modo convincente, bensì a scopri-

re come già mentiamo, come ciò che chiamiamo identità sia un personaggio costruito lungo gli anni. Realizzando le azioni che portano alla creazione del personaggio, comprendiamo come siamo arrivati a creare quello che chiamiamo "io", e come sia possibile modificarlo.

Dall'inizio della mia vita teatrale, nella Patagonia degli anni Sessanta, fu sempre chiara la necessità di formare attori capaci di realizzare le nostre idee sceniche. Tutto ebbe inizio con l'arrivo in città, Comodoro Rivadavia, di un maestro di teatro, Jesus Panero de Miguel, inviato da Buenos Aires dal Ministero della Cultura per insegnare teatro: era uno stanislavskiano convinto. In poche settimane riuscimmo a creare un gruppo e così concepì e diressi il mio primo spettacolo. Avremmo poi approfondito l'investigazione con Renzo Casali e Liliana Duca e il gruppo con cui avremmo formato la Comuna Baires: avevano imparato il Metodo da William Layton, dissidente dell'*Actor's Studio* radicato in Spagna. Il Metodo per creare l'uomo nuovo che sognavamo con il Che Guevara. Il teatro come strumento di investigazione e di creazione nella Comuna, come un laboratorio permanente, ben oltre il teatro.

Per il teatro che stimavamo necessario bisognava formare attori speciali. Che traspirassero autenticità, che non sognassero carriere artistiche e che invece sentissero il teatro come una militanza della vita, oltre le forme borghesi della politica e del teatro. Capaci di relazionarsi con spettatori non addomesticati, tanto autentici quanto provavano ad esserlo gli attori. L'incontro era sempre esplosivo, di altissima densità umana. Non era tanto quello che dicevamo – si parla sempre poco, nei nostri spettacoli – bensì ciò che l'incontro era capace di generare. Un teatro di attori, come attori furono Stanislavskij e i miei maestri Jesus e Renzo. Ai registi importa poco come si conduce un attore per dare un risultato. Come ci riesce, sono affari suoi. Ottenere autenticità scenica implica mettersi completamente in gioco, rischiare profonde crisi identitarie, perché soffrire e godere col personaggio con l'intensità e la verità che esige la relazione con lo spettatore (ciò che dà senso alla scena) è un gioco dove non è possibile nascondersi. Lo spettatore desidera ed esige tutto. L'attore vuole incontrare lo spettatore nella verità del suo desiderio, e quella verità arde come ferro incandescente. Il regista manovra e spia il gioco, ma a bruciarsi è l'attore. Perciò occorre un regista-didatta in grado di empatizzare con i suoi attori, che sia altrettanto attento al processo, oltre che ai risultati.

All'assunto vocazionale, alla densità e qualità d'animo che richiede questo gioco, bisogna sommare tutte le difficoltà esistenziali dell'intento. Facciamo teatro in luoghi complicati e con un pubblico di spettatori non professionisti. Strade, piazze, fabbriche abbandonate, cortili di ospedali, carceri. Gli attori devono essere anche macchinisti, elettricisti, pulitori. Arrivati sul posto prima di tutto bisogna pulire e mettere a posto lo spazio, scaricare l'attrezzatura, montare scenografie e tecnica. E ancora: noi attori saremo sempre anonimi. Dalla nostra presenza si ricorderanno lo spettacolo e i personaggi, ma nomi e identità artistica

**PER IL TEATRO CHE STIMAVAMO
NECESSARIO BISOGNAVA
FORMARE ATTORI SPECIALI.**

**CHE TRASPIRASSERO
AUTENTICITA', CHE NON
SOGNASSERO CARRIERE
ARTISTICHE E CHE INVECE
SENTISSERO IL TEATRO COME UNA
MILITANZA DELLA VITA, OLTRE LE
FORME BORGHESI DELLA POLITICA
E DEL TEATRO**



mancono di importanza in tali contesti. Passeremo come una meteora della quale si ricorda – forse indimenticabile – la luce e l'emozione dell'impatto. Pochi attori usciti da una accademia o conservatorio hanno la tempra necessaria per scegliere questa condizione, se pure ne capissero il bisogno, e saranno già ammaestrati a prodursi con comportamenti teatrali difficilmente smontabili. Perciò abbiamo sempre affrontato il lavoro teatrale a partire dalla formazione. Siamo sempre attori che cercano persone che possano divenire compagni di creazione. Molti rispondono all'appello, pochi ne scoprono una vocazione, e meno ancora desiderano coltivarla insieme a noi. E non saremo certo noi didatti a sceglierli. Il lavoro pedagogico consiste nel generare un ambiente propedeutico nel quale i partecipanti abbiano eque possibilità. Il processo sta sempre nelle mani dei partecipanti: saranno loro a decidere quanto tempo, coraggio ed energia vi dedicheranno. L'ambito è sempre collettivo, il processo sempre individuale. Ognuno può/deve scoprire la propria capacità creativa, la forza per trasformare nevrosi e vissuti in materiale poetico. Nessuno può fare un tale processo in tua vece. E nessuno ti obbliga a farlo: non vi è costrizione. Ma se ti imbarchi, dovrai rispettare il tuo proprio gioco ed è proprio questa la funzione didattica: osserva che rispetti le regole del tuo proprio gioco e segnala implacabile tutte le distanze, sotterfugi e menzogne che inevitabilmente appariranno.

Mentire, sappiamo già farlo. Così come sappiamo essere autentici, come quando eravamo bambini, finché le costrizioni culturali non ci hanno condizionato. Viviamo nel teatro delle convenzioni sociali, magistralmente analizzato da Goffman. Nella pratica del laboratorio teatrale scopriamo come già lo facciamo, come quel teatro ci condiziona e ammalia le nostre relazioni e come, per mezzo della tecnica, attraverso la maschera del personaggio raggiungere l'autenticità. Il gioco del teatro, che come bambini dominavamo: nel laboratorio può nuovamente emergere e lasciare uscire la nostra verità. Come dice la canzone "la verità ti fa male": la tecnica aiuta a sopportare il dolore e a raggiungere il piacere della verità. Jung spiega come l'uomo aspira alla verità e come è disposto a ogni sacrificio per raggiungerla. Il personaggio, sempre in situazione limite e all'apice della propria verità – Amleto, Tancredi, Vladimiro, Francesco, Don Chisciotte – respira liberamente.

Un uomo è tutti gli uomini. Il teatro è l'ingegno con il quale possiamo essere tutti gli uomini e in quel processo comprendere quale uomo siamo. I contesti sono differenti, la situazione degli aspiranti attori è la medesima, con maggior o minor coscienza, ma il desiderio è quello: un transito, un passaggio dalla condizione attuale di sofferenza e dolore percepita come incomunicabile, al suo gioioso superamento, per mezzo della comunicazione. La comunicazione è il problema, è il segreto. All'origine teatro è comunicazione, ovvero messa in comune di una data situazione. Un rito propiziatorio, una cerimonia di appartenenza. Non informa sui fatti: vuole comprenderne la natura per mezzo della coscienza collettiva. Amleto dirà: "thus conscience does make cowards of us all", ovvero "la coscienza ci rende codardi"; si può capire codardia come timore e rispetto di fronte a ciò che è inconcepibile – come lo è la morte. Un tipo di consapevolezza che deve nascere in un ambito collettivo. Non è l'agnizione alla fine dell'esperienza solitaria estrema, l'illuminazione del singolo. È invece una forma della consapevolezza scoperta ed elaborata dai greci, dove era necessaria la presenza di tutta la comunità per realizzare quel salto, dal mito alla storia, alla legge, per mezzo della catarsi. Catarsi nel senso tematizzato da Aristotele: "avvicinando lo spettatore alle proprie passioni (catarsi *dei* sentimenti) ne produce la purificazione (catarsi *dai* sentimenti) attraverso la loro espressione nella finzione scenica piuttosto che nella realtà"²

In quest'ordine di idee i partecipanti più interessanti nel laboratorio teatrale, coloro che più apportano e si arricchiscono sono i pazienti psichiatrici, gli abitanti delle periferie desolate, gli ex tossicodipendenti, i detenuti. Parlando dei partecipanti Grotowski mi

**ALL'ORIGINE TEATRO È
COMUNICAZIONE, OVVERO
MESSA IN COMUNE DI UNA
DATA SITUAZIONE. UN RITO
PROPIZIATORIO, UNA CERIMONIA
DI APPARTENENZA.**

**NON INFORMA SUI FATTI: VUOLE
COMPRENDERNE LA NATURA
PER MEZZO DELLA COSCIENZA
COLLETTIVA.**

• • • • •

² Umberto Galimberti, Nuovo dizionario di psicologia, Feltrinelli, Milano 2020, p. 216

diceva della sua perplessità davanti all'atteggiamento di molti che venivano per "imparare il metodo grotowski" per vendersi meglio sul mercato, pochissimo interessati all'impegno etico che implicava il suo lavoro, e quindi da questo apriori handicappati: handicappati morali. Un rischio che non si corre con i nostri partecipanti.

In questo senso è rilevante e rivelatoria la risposta dei detenuti quando chiedemmo loro perché volevano partecipare al teatro. Una domanda che facciamo sempre nei seminari: alla quale i partecipanti rispondono spesso "per esprimermi, per migliorare la mia carriera, me l'ha consigliato il terapeuta". A grande maggioranza i detenuti dissero "per avere rispetto". Dopo quindici anni continuiamo a fare questa domanda ai nuovi giunti, e la risposta è sempre del medesimo ordine. Rispetto, dignità. Ci ha sempre commosso che immaginassero di ritrovarla con il teatro: perciò continuiamo a batterci perché esista questa attività nel carcere. La nostra risposta però è sempre: se volete rispetto e dignità occorrerà che ve li guadagnate.

Il teatro è una cosa seria, dovete dedicarvi **ANIMA E CORPO** con rigore. Altrimenti otterrete carità, applausi pietosi.

IL LABORATORIO IN CARCERE

Il carcere, con tutto il suo orrore repressivo, è egualitario. Notevole paradosso, in quanto i detenuti-attori possono confrontarsi con il pubblico da questa posizione etica: loro vivono in un sistema egualitario, mentre gli spettatori vivono nella società capitalistica. Il carcere risulta un'interruzione della vita capitalistica, dal momento in cui non circola denaro e che tutti sono uguali, hanno gli stessi diritti e doveri.



Nel nostro laboratorio in carcere, come in quello a Teatro, non esiste una separazione rigida tra ciò che possiamo chiamare pedagogia e la produzione di spettacoli. Siamo sempre impegnati nella creazione di uno spettacolo anche perché la composizione del gruppo varia

continuamente, a causa dei cambiamenti imposti dalla condizione carceraria. Permessi, liberazioni anticipate, trasferimenti. Siamo una squadra: solo il caso deciderà chi giocherà la partita. D'altronde fu il caso a decidere la base drammaturgica del nostro primo spettacolo, nel 2006.

DA SHAKESPEARE A BECKETT

Avevo proposto *Giulio Cesare*, di Shakespeare: un giorno eravamo in cerchio, giocando con le frasi, questi signori di mezza età che con una certa gravità modulavano parole, e mi venne l'immagine di senatori imperiali; prendemmo delle lenzuola per farne delle toghe, risultavano convincenti. Poi però un giorno avevo con me delle fotocopie del *Godot* di Beckett; le appoggiai distrattamente su un banco e Franco, detenuto tenebroso e fino a quel momento distaccato e molesto per la dinamica del gruppo le prese e si mise a leggerle ad alta voce. Si fece un silenzio notevole: le parole ci cadevano addosso come coltellate. Vladimiro ed Estragone, anzi diversi Vladimiri ed Estragone e Luckys si sono materializzati nell'austera sala che ci serve da Teatro. I temi che nel testo si susseguono con cadenza musicale sono temi con cui loro avevano una precisa consapevolezza: il passare del tempo e la difficoltà nel farlo passare, la memoria, l'attesa – in carcere si attende sempre qualcosa, i colloqui, i permessi, i riti processuali. Con grande naturalezza i detenuti si sono impadroniti della metafora.

Abbandonammo Shakespeare. Prova dopo prova, lo scenario beckettiano acquisì una solida concretezza. Nelle prove aperte, presenziate da altri detenuti e da invitati esterni, si è verificata un'intensa partecipazione. Il pubblico coglieva a pieno l'ironia con un continuo di risate in risposta ai paradossi, all'evidente richiamo al vissuto carcerario. È stato fatto ricorso all'ausilio dei suggeritori, elemento fondamentale del teatro all'antica italiana, che consentiva alle compagnie la disponibilità di un variegato repertorio. La funzione del suggeritore nel nostro lavoro ha assunto anche altre importanti utilità. Anzitutto ha consentito la partecipazione di



più attori. Non che i ruoli siano perfettamente interscambiabili, ma la dinamica della vita nel carcere fa sì che spesso alcuni detenuti non siano disponibili. Per evitare che ciò incidesse negativamente, il fatto che chi suggerisce conosca la parte rende possibile l'entrata in scena all'occorrenza. Si è voluto creare fin dall'inizio una dinamica di taglio sportivo. Ma chi suggerisce non è in panchina, non attende: partecipa porgendo le battute. Tutti devono leggere, e così tutti leggono, valore non secondario qui: potremo dire che si tratta di un beneficio secondario della pratica teatrale. Lo svantaggio di non avere la pratica mnemonica dei professionisti è stato trasformato in diversi vantaggi: stimolo alla lettura, conoscenza del testo, preparazione ad assumere l'entrata in scena all'occorrenza, incremento dei vincoli di solidarietà nella direzione di una pratica collettiva. Il viaggio nella voce poi, dalla bocca del suggeritore a

quella dell'attore, consente alla parola di entrare maggiormente in profondità. Le condizioni di rappresentazione non offrono una diffusione ottimale del suono. Questi attori non hanno un'educazione che consenta loro di padroneggiare la voce. La parola esce dal suggeritore in modo neutro, in un quasi sussurro che può essere ascoltato anche dallo spettatore, il quale viene così preparato ad ascoltarla. L'attore la coglie e l'adopera: lo spettatore può apprezzare il modo in cui la parola acquista significato e valore specifico. Si può obiettare che ciò toglie naturalezza e limita l'empatia attori-spettatori. Infatti siamo davanti ad una finzione, quale è sempre il teatro. Per paradosso però, l'effetto straniante del suggeritore contribuisce a portare l'attenzione proprio su fatto teatrale. La meraviglia scatta nello spettatore non perché catturato dall'illusione della naturalezza, bensì perché

malgrado l'evidente artificio – o forse proprio per questo, chissà – si riesce ad entrare in empatia con i personaggi. Ed è proprio qui che volevamo arrivare: non ci interessa coltivare la vanità dei nostri attori, vogliamo invece che gli spettatori possano entrare in contatto con Estragone, non con Francesco; con Vladimiro, non con Franco. Così Francesco e Franco devono diminuire il loro ego, per far spazio al personaggio. Un vero e proprio esercizio di umiltà.

Beckett ha sempre sostenuto che la miglior messa in scena del Godot fu quella realizzata al penitenziario di San Quentin. E Roger Blin mi raccontò delle sue difficoltà quando si trattò di farne la prima messa in scena a Parigi: oltre due anni di faticosi tentativi – a Beckett non convinceva nessuno – per trovare attori "adeguati", che non "rappresentassero" o interpretassero bensì fossero. In questa prima esperienza con i detenuti imparammo una possibile metodologia. Temevamo che i testi potessero essere troppo difficili, irraggiungibili, per queste persone che mancavano completamente di una formazione culturale "adeguata". Fumo smentiti dalla fame e la passione con cui si impadronirono di Beckett, la meraviglia nel vedere come attraverso le parole cominciassero a delinearsi i personaggi e come questi li guidassero nel gioco tra loro e con gli spettatori.

2009 DA WOYZECK A LIOZEC

Nel progetto successivo partimmo senza un testo con una rete drammaturgica consistente. Invece di proporre la realizzazione di uno spettacolo, aprimmo un cantiere: Cantiere Woyzeck. Ora era diventato necessario passare dal lavoro sui personaggi realizzato con Beckett, alla comprensione della drammaturgia. Perché è vero che gli attori possono cambiare personag-

**TEMEVAMO CHE I TESTI
POTESSERO ESSERE
TROPPO DIFFICILI,
IRRAGGIUNGIBILI, PER
QUESTE PERSONE
CHE MANCAVANO
COMPLETAMENTE DI
UNA FORMAZIONE
CULTURALE "ADEGUATA".**

**FUMMO SMENTITI
DALLA FAME E LA
PASSIONE CON CUI SI
IMPADRONIRONO DI
BECKETT**

n e

gio, ed è proprio qui che sta uno degli elementi più importanti della pratica teatrale in carcere, ovvero che è possibile cambiare ed è anche piacevole farlo, ma è importante capire come siano le circostanze date a spingere e spesso a determinare i cambiamenti. Dall'interno della persona verso l'esterno, e dall'esterno dato dalle circostanze verso l'interno della persona. I cambiamenti incidono sulle circostanze, e le circostanze mutano i fondamentali dei "personaggi".

In questo senso il Woyzeck di Büchner risultò un testo conveniente. Già la sua gestazione interessa molto i nostri detenuti-attori; ovvero la lettura di una notizia sul giornale, nella quale verso il 1820 Büchner impara che un barbiere, spinto dalla pressione sociale e dalla gelosia, uccide la sua amante e viene poi per questo processato e condannato a morte. Si tratta peraltro di un testo teatrale incompleto, appena accennato in quadri, i quali possono essere ricombinati e il cui contenuto e posizione possono essere modificati a piacimento, un modo eccellente di comprendere i meccanismi della scena teatrale. Durante quattro anni lavorammo con decine di attori, e producemmo ben otto versioni diverse, due delle quali riuscimmo a portare fuori, al Teatro Comunale di Ferrara.

Sia la levità strutturale del testo di Büchner, sia la varietà delle situazioni – un circo, una caserma, le strade di un paese, il lago – stimolavano le varie possibilità, i vari adattamenti e stili. All'inizio creammo una sorta di cabaret nel quale alla fine veniva presentato a tutti quell'animale particolarmente detestabile che era il soldato Woyzeck, oggetto di maltrattamenti e bersaglio di ogni sorta di facezia sia da parte dei propri commilitoni e ufficiali, sia da parte della popolazione che affollava il cabaret in cerca di divertimento. In filigrana si potevano leggere tante interpretazioni, ma questo doveva essere il lavoro dei nostri spettatori. Le varie messe in scena sono diventate spettacoli in prova, a cui assistevano di volta in volta gruppi di detenuti, le cui reazioni apportavano materiale di studio e riflessione che poi facevamo convergere nel processo creativo. In questo modo si è riusciti ad allargare di molto il numero dei partecipanti al laboratorio

Ci concentrammo sulle situazioni attraverso l'improvvisazione. In quel periodo i detenuti che partecipavano al gruppo si occupavano anche della *band* musicale dell'istituto, e dedicavano molto tempo alle prove delle canzoni. Al centro imperversava Pepè, ottima voce, intuiti-



però

giorno Pepe, fino ad allora poco impegnato con il teatro, decise di fare quel personaggio: come spesso succede nel laboratorio, senza dire niente. Non si trattava di fare un travestito, si doveva lavorare con il femminile che, sostenevamo, è in tutti i maschi. Così mentre si svolgeva un'improvvisazione tra uno dei Woyzeck, un capitano e il dottore, a sinistra della scena entra Pepè canticchiando: ha portato dentro un secchio con un lenzuolo e fa il bucato, mentre protesta perché Woyzeck la trascura. Una controcena perfetta. Lasciamo stare capitano e dottore e osserviamo questa Maria. Che dopo un po' trascina dentro Lorenzo, altro napoletano, e ci troviamo subito in un vascio dei quartieri spagnoli. Poi entra Woyzeck, e giocano la situazione del tradimento con il tamburmaggiore, Pepe-Maria dice di essere rimasta nuovamente incinta e gioca in quel senso con la sua grossa pancia, ma nessuno più ci fa caso perché è proprio Maria. Viene assassinata, come vuole la scena. Ma ecco il colpo di genio: morta Maria gli altri attori l'hanno coperta con un lenzuolo. Si vede il grosso volume la sotto che può fare pensare a una donna incinta: questo ispira a Lorenzo il quale rientra nello spazio, chiamando gli altri, urlando bisogna salvare il bambino. Inscenano così una sorta di parto funebre, facendo nascere da Pepe-Maria Charlie, un ragazzo minuto che diventa la creatura, portata in braccio da Lorenzo. Io sono sconvolto, penso a Bachtin, alla morte che partorisce la vita, a questi detenuti che in modo estremamente autentico e teatrale hanno trovato un modo per risolvere l'altimenti banale e oscena scena dell'assassinio. Il riso suscitato da alcuni aspetti della situazione viene subito stroncato dalla tragedia. Per fortuna ho il video intero di quell'improvvisazione, che mostro spesso a lezione. In un'altra improvvisazione è apparso un personaggio nuovo,

che non c'è nel testo originale: un prete. Configurando così il trio che spingerà Woyzeck all'assassinio e che poi lo condannerà a morte: capitano, dottore, prete.

Da quel momento, con la decisa integrazione di Pepe, il lavoro comune acquistò una maggiore densità. Dal Woyzeck della letteratura eravamo passati al Uòzec, come i nostri attori presero a chiamare il nostro disgraziato protagonista. Era passato un anno dall'inizio del progetto: ma questi sono i tempi del laboratorio teatrale.

Due contributi forti alla storia delle drammaturgie possibili per Woyzeck: Maria assassinata che partorisce la vita; il prete che aggiunge la fede alle altre torture. Tanto da il teatro al carcere, tanto il carcere al teatro.

L'intero progetto ebbe l'onore di ricevere la medaglia premio di rappresentanza del Presidente della Repubblica.

Nel frattempo, a nostre istanze e a capo di un considerevole lavoro di censimento e organizzazione, nel 2011 si era costituito il **COORDINAMENTO REGIONALE DI TEATRO-CARCERE**, integrato dalle otto associazioni che realizzavano teatro nelle carceri e legato, attraverso specifico protocollo, alla Regione e al Ministero della Giustizia, con la consulenza scientifica dell'Università di Bologna.

Fare teatro in carcere implica affrontare molteplici problematiche legate sia al teatro sia alla questione giuridico-penale, che necessitano di continui aggiustamenti. Oltre a permettere una riflessione sulle tematiche comuni, alla necessità di generare risposte collettive, vi sono necessità derivanti dalla mancanza di luoghi per la formazione specifica: i nostri laboratori, attraverso la pratica dei tirocini, sono diventati scuola. Nel corso del tempo queste attività singole si sono unificati nella scuola di formazione del coordinamento, unica in Italia e in Europa. In più, il lavoro della consulenza scientifica è fiorito nella creazione della rivista Quaderni del carcere.

Decidemmo, come coordinamento, di generare una tematica comune, che tutti i teatri avrebbero poi declinato secondo la propria sensibilità e poetica, nella produzione degli spettacoli. Il primo tema comune fu la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso.

2013 DAI PERSONAGGI ALLA DRAMMATURGIA, ORA SPAZIO ALLA PAROLA: IL PERCORSO CAMBIA DI NUOVO

Può sembrare un gusto un po' infantile per la provocazione fine a sé stessa, quella di mettere dei detenuti poco "acculturati" a confronto con la poesia cosiddetta alta, e sperare di ottenere un risultato creativo valido. Invece no: mi ha sempre incantato l'abitudine dei contadini toscani analfabeti di recitare le terzine dantesche, e di quelli dell'appennino emiliano a fare il proprio con le ottave tassiane, nei Maggi. Legata ad un gusto e a una capacità per improvvisare poesia, a braccio. Nessuna provocazione, bensì puro affidamento alla potenza della poesia, la quale prima di diventare alta, separata ed irraggiungibile era popolare. Il mio teatro infatti è stato sempre popolare, parola cui, da gramsciano verace, rivendico la centralità e peso nell'azione culturale. Curioso che tale parola sia stata fatta diventare invece sinonimo di brutto, di bruttezza. I miei riferimenti culturali, Gramsci appunto, e Bachtin, non solo mi consentono questo ribaltamento ma ne sono il fondamento.

Per affrontare il nuovo progetto incentrato sul Tasso e la sua *Gerusalemme Liberata*, con gli attori cambiamo nuovamente l'approccio e la prassi. Dalla *Gerusalemme* abbiamo scelto di lavorare sul *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Vi troviamo l'essenza della tragedia. Combattere senza requie né respiro contro un altro che ci pare un nemico mortale e che ne dà a noi quante ne prende. Finché uno cade affogato nel proprio sangue. E quando la pietà si impone sopra la soddisfazione della vittoria scoprire che hai ucciso ciò che più al mondo ami. Al Tasso aggiungiamo Monteverdi che per la prima volta presenta attori che cantano e agiscono e una musica che si fa teatrale: la nascita dell'opera lirica. Nuovamente una sfida: ci conosciamo bene con i nostri attori-detenuti, sentiamo che possono reggerla. La fiducia che c'è tra di noi funziona da supporto. Non che se ne parli tanto, anzi non se ne parla affatto. Il nostro lavoro è proporre le sfide e il loro è



quello di affrontarle, punto. Quando leggo per la prima volta il testo, dopo averlo presentato per sommi capi, si fa un silenzio pieno di incredulità. Non ci abbiamo capito niente. Per giunta più della metà conoscono poco l'italiano. Anche gli italiani conoscono poco la loro propria

lingua. Non possiamo semplificare? qualcuno osa proporre. Usare l'italiano corrente, così si capisce. Nasce una bellissima discussione sul capire, sulla storia, sul racconto. Cosa c'è da capire? La storia si racconta così in fretta che finisce subito. Ma nella discussione affiora tanto altro. Uccidiamo quello che amiamo (breve escursione su Wilde, il quale tra l'altro conobbe bene la galera). Qui c'è spazio per moltissimo. Anche perché tra di noi c'è chi ha ucciso per davvero e si porta dentro quel rovello. Cosa c'è da capire? La complessità con cui ci viene raccontata la cosa impone la riflessione su molteplici livelli. Capiamo la sapienza del poeta nello scegliere e fare lavorare le parole, la metrica, il ritmo per costruire in noi i sentimenti. Tutto è lì, in quelle sedici ottave, un messaggio in codice che dobbiamo scoprire. Di storie ne sentiamo tante, dal telegiornale ai vari racconti, ai film e ai serial, persino da certe pubblicità ben costruite ed eseguite – le migliori menti della nostra generazione oggi lavorano per la pubblicità, mica per l'opera lirica. Nel Seicento Tasso aveva solo quello per mostrare tanto, perciò ogni parola è impregnata, ogni parola conta.

Il Tasso ci ha portato a concentrarci sulla voce in tutti i suoi aspetti. Ci siamo appoggiati molto al lavoro che si faceva con la *band*, è lì che sono state processate canzoni, ottave, tutto ciò che è andato poi a confluire nello spettacolo. La *band* è costituita da italiani di varie regioni più cubani, albanesi, marocchini, tunisini, serbi, nigeriani, camerunensi. Un giorno Dragan vuole a tutti i costi

che si canti una certa canzone. C'è una grande tensione, tutti capiamo che per una qualche ragione bisogna che gli veniamo incontro. La *band* fa un paio di arrangiamenti e si aspetta che la canti. Ci prova ma è stonato forte. Non c'è verso. Mancano poco più di quindici minuti alla fine della sessione e dovremo andare via. Dragan è sempre più ansioso, angosciato, capiamo che la canzone deve essere cantata. Così la prende in carico Samuel, un nigeriano che non parla abbastanza italiano: e comunque la canzone è in serbo-montenegrino. Dragan scrive la fonetica, Samuele la canta. Dragan si rilassa, mentre la canzone cresce, incespicando qua e là. La canzone dice – rivelerà poi Dragan – ragazza, non innamorarti di me, sono un poco di buono, mi piace che tu mi ami ma ti porterà male. Usciamo dal teatro con una sensazione di angoscia e libertà mescolate: resta chiaro l'imperativo, un'arcaica urgenza: la canzone doveva essere cantata, e tutti ci siamo adoperati perché lo fosse. Ecco perché amo queste persone, questo laboratorio: mi fanno riscoprire ogni volta il senso del teatro. La canzone poi non è andata nello spettacolo, ma Dragan ha preso coraggio.

Lesther ha una voce particolare. Una voce densa e leggera capace di andare naturalmente su quattro ottave. C'è in lui un sapere istintivo, innato, di quelli che non si possono imparare a scuola. Quando canta entra nel merito della storia che sta nelle parole, usa la potenza e la consapevolezza del sentimento. Il sentimento come una bussola che lo guida con estrema precisione, e le emozioni che quei sentimenti scatenano lui sa governarle, non lo fanno mai uscire dal pentagramma. Lui che la musica non sa leggerla. Lesther canta boleros e canzoni popolari, delle cover che a lui piacciono, e anche canzoni che lui stesso scrive. Viene da Cuba, è stato adottato, è andato a scuola ma non troppo. Altro non sa e non gli interessa. Porto a Lesther un cd con un'edizione del Combattimento di Monteverdi insieme al testo e gli dico studiala. Mi dirà è impossibile non ci capisco niente *no entiendo esta musica* ma ci proverò. Lavora con Romano, detenuto musicista della *band*, valente contrabbassista che riesce a di-



stillare un basso continuo molto discreto. Lungo i mesi, ottava per ottava Lesther se ne appropria. Abbiamo un attore che canta il Combattimento tutto da solo, con l'intonazione perfetta, i cambiamenti, i falsetti, i salti di ottava. Con costanza, con perseveranza, si fa ventitrè minuti di canto. Bisognava vedere l'impatto non solo sugli altri detenuti ma anche sugli agenti della penitenziaria. Il canto è così potente perché Lesther ci crede, Lesther ci mette l'anima, Lesther vede e ci fa sentire quello che sta succedendo. Quando inizia il suo canto tutto quanto si ferma.

IL CANTO È COSÌ POTENTE PERCHÉ LESTHER CI CREDE, LESTHER CI METTE L'ANIMA, LESTHER VEDE E CI FA SENTIRE QUELLO CHE STA SUCCEDENDO. QUANDO INIZIA IL SUO CANTO TUTTO QUANTO SI FERMA.

ma. C'è chi ha gli occhi umidi. Arriviamo alla fine straziati da tutta quella bellezza, dall'orrore – ciascuno qui dentro può trovare la propria risonanza – e dalla bellezza. Porto dentro ad ascoltarlo un docente del Conservatorio di Ferrara. Rimane interdetto: subito organizza delle prove con un quartetto che faremo entrare. Lesther segue le prove come un tenore consumato: è bastato aggiustare un tono. La poesia era lì ad aspettarlo, aveva bisogno solo dell'opportunità.

Villiam, giovane dark, classificato pericoloso. Ha fatto un lungo processo di avvicinamento. Se ne stava per moltissimi incontri da parte, sulle sue. Alle volte si concedeva ed entrava in una canzone con le percussioni. Un certo giorno

ho sentito che "era lì" allora gli ho dato il medesimo testo: studialo ma per dirlo. Lesther lo canta, tu lo dici. Non so ancora come e se andrà a finire nello spettacolo. Non ce la farò è troppo complicato non ci capisco niente. Codardo. Dov'è il tuo coraggio. Alcuni mesi dopo eccolo col combattimento quasi a memoria. Per meraviglia di tutti: di sé medesimo, dei suoi compagni, degli agenti, degli educatori. Un'insegnante mi dirà commossa non ci potevo credere, un allievo che mi chiede di aiutarlo a capire il Tasso. Infatti da lì a poco gli viene revocato il 4bis – la pericolosità – e può essere trasferito in una struttura a custodia attenuata dove può studiare, vicino a casa sua. La Gerusalemme lo ha liberato? Secondo le educatrici certamente sì: Villiam è cambiato. Purtroppo dopo tanto lavoro abbiamo perso uno valido. Ma siamo qui soprattutto per questo, non è così? Sì ma no, come tante cose qui dentro. Andato

Villiam si propose Dragan. Io dissi te lo scordi, non sai nemmeno parlare italiano. Si mise al lavoro. Non mollava mai quelle sedici ottave l'omone montenegrino dalla lunga criniera. Emozionatissimo perché aveva cominciato a capire la logica della metrica, della sillabazione, del perché e per come un endecasillabo. L'abbiamo sempre saputo, che la poesia ha una parte essenziale da giocare qui. Ma vederla così incarnata produce un altro tipo di comprensione. Dragan ha fatto la guerra nella ex Jugoslavia e la sua storia entra nella trama. Con discrezione.

Se ne intende di combattimenti. Ora tutti insieme ci aiutiamo a capire che quella guerra è finita, anche se altre sono comunque accese. La poesia fa diventare queste persone diversamente pericolose, lucide, tenere.

Dopo le varie presentazioni in carcere, ospitando un pubblico di cittadini che paga un biglietto e che per entrare deve sottomettersi al controllo dei documenti e al vaglio della polizia – e che fa così esperienza di cosa significa entrare in carcere – decidiamo di andare al Comunale. Con Lesther ci sarà il quartetto d'archi del Conservatorio e la spinetta di Gianfranco, che ha curato la parte musicale dell'allestimento. Non che ne abbia bisogno, Lesther, capace di cantarle ovunque ormai, quelle ottave. È un omaggio all'opera e a Monteverdi – di cui si celebra un centenario, e gli archi servono a raccontare la rivoluzione che ha suscitato con questa musica capace di narrare contrappuntando il canto, più che accompagnandolo. Che lusso, ci diciamo con i detenuti-attori: andiamo sulle sacre tavole del palco del comunale a cantare il nostro Monteverdi e a fare risuonare il nostro Tasso, al vaglio di un pubblico di intenditori. Come si suol dire, è un trionfo. Stupore ed emozioni forti. Queste voci, queste persone che si sono appropriati con proprietà e tenacia di testi e di melodie della tradizione classica, sono state capaci di restituirle con una profondità e un significato nuovi.



2015 JARRY. DALLA POESIA ALTA AL SURREALISMO.

Cambiamento, questo è il laboratorio. Non ci accontentiamo con l'aver trovato una "metodologia" per fare teatro in carcere, bensì la mettiamo subito in discussione attraverso il nuovo progetto. I detenuti-attori veterani garantiscono una struttura di lavoro fatta di regole, disciplina, rispetto. Sono loro in realtà a garantire il funzionamento. Hanno cura del luogo, degli oggetti, delle attrezzature. E sono anche loro a prendere l'iniziativa nelle sessioni di allenamento, sono portatori di esperienza.

I DETENUTI-ATTORI VETERANI GARANTISCONO UNA STRUTTURA DI LAVORO FATTA DI REGOLE, DISCIPLINA, RISPETTO. SONO LORO IN REALTÀ A GARANTIRE IL FUNZIONAMENTO.

HANNO CURA DEL LUOGO, DEGLI OGGETTI, DELLE ATTREZZATURE. E SONO ANCHE LORO A PRENDERE L'INIZIATIVA NELLE SESSIONI DI ALLENAMENTO, SONO PORTATORI DI ESPERIENZA.

Laboratorio di significati, il carcere: cos'è il surrealismo lo viviamo qui ogni giorno, come l'assurdo con Beckett. Quando proponemmo ai detenuti il lavoro su Jarry, partimmo direttamente con una serie di improvvisazioni su un canovaccio nel quale il boss Ubu propone alla sua corte di sgherri di andare a prendersi la Polonia. Le indicazioni date furono: che ognuno pensi qual è la Polonia che vuole prendersi, così da passare da una idea astratta ad una concreta. Ognuno è dunque diventato un aristocratico, capitano del proprio esercito. Attorno al tavolo, un bel tavolo costruito da Dragan, nascono e si disfanno alleanze e complicità. Come nel Woyzeck anche qui è sorto il problema di impersonare una donna: Madre Ubu è personaggio centrale. Dragan, giovandosi dalla sua lunga *chevelure* balcanica, si impone. Calzando tacchi a spillo del '46, che non sono stati facili da trovare, lavora sull'andatura: nel laboratorio i personaggi nascono sempre dai piedi, dal camminare. Il passaggio dal Tancredi a Mere Ubu ha significato una evoluzione di grande ricchezza per tutti.

Il suo ingresso in sala incedendo sui tacchi nel vestitino nero assumendo organicamente la personalità e il carattere della Mère fa sempre sensazione. Impressiona senz'altro questa figura che più maschia non si può che fa vivere una donna, ben oltre la caricatura: Dragan è Mère Ubu senza dubbio. E questo aiuta Alcide che è stato sin dal primo momento Re Ubu: i peggiori aspetti della sua personalità vi si incarnano, obbligandolo a vederli ad accettarli, a riderci sopra, come si può e si deve fare qui, in pieno Jarry. Un bellicoso fanfarone cacasotto che non sbaglia una battuta. Abbiamo la coppia malefica e credibile: Ubu si può fare. Si capisce da subito che sarà una sorta di musical, in grande contrasto con il lavoro precedente sul Tasso. Si canta e si balla, e soprattutto si ride.

Ci appropriamo di *Ho Visto Un Re* di Janacci e ogni cosa va al suo posto. Del teatro ricordo sempre e soprattutto i silenzi, quando sanno esserci, nell'Ubu quello al centro dello spettacolo, Re Ubu ad un capotavola, Mère all'altro, in silenzio, un'attesa che si allunga e si può allungare, Dragan che si acconcia i capelli: quando hanno capito che non si tratta di un incidente bensì di una scelta, gli spettatori accettano e amano quel silenzio: che viene interrotto dal calare brusco di un enorme bustone dalla graticcia e che rimane appeso a mezz'aria, oscillante. Mère dirà *una lettera* e tutti ci scioglieremo con matite risate. Si arrampicherà sul tavolo per raggiungerla ed estrarrà una vera lettera. Lavorare con lo spettatore, ecco cosa hanno appreso questi detenuti-attori, essere forti ed autorevoli cosicché gli spettatori possano fare lavorare la propria immaginazione, creare anch'essi la situazione, inventare insieme a noi il momento, e celebrarlo.

LAVORARE CON LO SPETTATORE, ECCO COSA HANNO APPRESO QUESTI DETENUTI-ATTORI, ESSERE FORTI ED AUTOREVOLI COSICCHÉ GLI SPETTATORI POSSANO FARE LAVORARE LA PROPRIA IMMAGINAZIONE, CREARE ANCH'ESSI LA SITUAZIONE, INVENTARE INSIEME A NOI IL MOMENTO, E CELEBRARLO.

ESSERE O NON ESSERE... ATTORE

IMPRESSIONI SUL LAVORO TEATRALE CON NON-ATTORI

di Marco Luciano

La domanda che mi sono sempre posto, da quando ho iniziato nel 2005 a tenere laboratori e ad esercitare il mio interesse per la regia, è stata: **ATTORE SI È O SI FA?** Qual è la certificazione, l'attestato o l'inquadramento professionale realmente efficace a giudicare uno *status* che racchiude in sé elementi così disparati e misteriosi dell'"essere" umano?

Ho sempre considerato l'essere attore come uno stadio temporaneo del vivere. Una entità che si accende e si spegne, una apertura spazio-temporale, un gate poetico-emotivo che esiste precisamente nel tempo e nella durata, in termini bergsoniani, della dimensione teatrale.

Potremmo ora entrare nella questione di non secondaria importanza "attore professionista o non professionista", ma questo ci porterebbe a toccare tematiche e contingenze che esulerebbero da questo contesto di riflessione.

Così come il Teatro non esiste quando non si fa, l'attore è nel momento in cui attua, agisce, cioè esercita quella funzione di "ponte" tra le intelligenze e le spiritualità di tutti quelli che partecipano al rito collettivo che chiamiamo Teatro.

Grotowski diceva che "il teatro non è indispensabile, serve solo ad attraversare le barriere tra me e te." Ecco, ho sempre letto nell'accezione del termine **TEATRO**, in questa frase, un riferimento chiaro all'attore e alla funzione che ricopre (o che dovrebbe ricoprire) nella nostra società e nelle comunità che attraversa. Dicevamo uno stato temporaneo, aggiungo non tran-

COSÌ COME IL TEATRO NON ESISTE
QUANDO NON SI FA, L'ATTORE
È NEL MOMENTO IN CUI ATTUA,
AGISCE, CIOÈ ESERCITA QUELLA
FUNZIONE DI "PONTE" TRA LE
INTELLIGENZE E LE SPIRITUALITÀ DI
TUTTI QUELLI CHE PARTECIPANO AL
RITO COLLETTIVO CHE CHIAMIAMO
TEATRO.

p r e fat-

una sfilza interminabile di altre etichette. Cosa è che non riguarda il "fisico" quando facciamo teatro? La parola? L'emozione? La memoria? È ovvio che non è così. La chimica si muove dentro e fuori di noi ricreando e modificando odori, immagini antiche forse mai vissute eppur così vere, le sinapsi sostengono il processo con piccole scosse elettriche che squarciano il tempo e ci riportano a mondi che credevamo scomparsi. Questi percorsi, queste staffette affettive, allenano la muscolatura dei sentimenti e preparano la comparsa dell'Attore. Ci si allena dunque a sorprendere la propria anima, altrimenti è aerobica, jogging, esercizio di stile.

Dal 2014 al 2017 su spinta dell'Asl 1 di Torino e della associazione *Mente-Locale* ho diretto a Torino appunto, un laboratorio di creazione permanente frequentato da utenti psichiatrici e da giovani studenti a vario titolo interessati al teatro che avevano conosciuto la nostra pratica pedagogica attraverso un seminario. Un gruppo molto eterogeneo, potremmo dire promiscuo, e la cosa mi pose da subito di fronte alla complessità di trovare un terreno comune di incontro. Cominciammo con il lavoro che ero solito svolgere con persone che stavano appena approcciando al teatro o con giovani ancora non attori ma che aspiravano ad esserlo. Esercizi di training fisico e vocale, drammaturgia dell'attore, improvvisazioni su tema. Ma questo insieme di persone, che non era ancora un gruppo, rispondeva in maniera diversa. Percepivo che non avrebbe funzionato e che dovevamo cambiare strada. Resi la pratica pedagogica più liquida all'inizio, sfiorando temi e poetiche che mi permettessero di conoscerli e di essere conosciuto, affrontando questioni politiche, facendo proposte che fossero più destabilizzanti. Andavo

sitorio, qualcosa a cui ci si allena per tutta la vita ma che si incarna in poche occasioni. Non sempre, alla trentesima replica di uno stesso spettacolo gli "attori" sono capaci di essere ancora Attori. E quindi a cosa ci si allena? A portare la voce? A scandire un testo con ritmo? Si allena un corpo a fare cosa? Recitare (o interpretare se si preferisce) con enfasi appeso a testa in giù? Anche il grande malinteso del teatro fisico mi ha sempre fatto sorridere. Una etichetta che si aggiunge ad



per tentativi, ma avevo bisogno che si aprisse una crepa, che fuoriuscisse la nevrosi e che si entrasse in una fase di crisi. Cominciammo a parlare della famiglia, a scrivere in maniera anonima quello che non avremmo osato dire e a mischiare le lettere per poi lavorarci teatralmente. Ho visto "non attori" lasciar sgorgare l'anima insieme al sudore e ai suoni stando seduti su una sedia e parlandosi allo specchio con le parole di un altro. Li sfiniva e li eccitava la sorpresa di questo Sé diverso dall'idea o dall'immagine che avevano di Sé, eruttavano l'eros e la gioia di un incontro inaspettato con un mondo sconosciuto, come il primo bacio o l'ultimo addio. Qualcosa che accadeva come per caso, infilando una serie di "azioni" sconnesse e organiche, nutrite da un vento di ribellione profonda ... come

un fuoco pronto a divampare. E io, da primo spettatore, malgrado i miei maldestri tentativi di resistenza, mi lasciavo travolgere da queste ondate di autentica umanità. Ho dovuto imparare ad allontanarmi, a governare quel fuoco perché non si esaurisse o non ci bruciasse vivi. Come per l'uomo primitivo, capire come maneggiare quel fuoco rappresentò per me una nuova fase della mia vita artistica.

Questi traguardi non potevano restare occasionali conseguenze di un certo stato psico-emotivo, di una certa luce, di una certa temperatura, di una certa disposizione dei presenti all'interno dello spazio. Sentivo profondamente la necessità di trovare se non un codice un paradigma,

se non regole, sentieri più o meno battuti da percorrere insieme a queste persone al fine di costruire una partitura coreografica, sonora ed emotiva reiterabile, uno spettacolo. Abbiamo dovuto elaborare metodologie di lavoro peculiari e adattabili alle sempre diverse proposte dei "non attori". Abbiamo dovuto strutturare percorsi di training capaci di accogliere e comprendere le diverse possibilità fisiche ed espressive, processi creativi che fossero in qualche modo riconducibili a codici nei quali riconoscersi e sentirsi sicuri di poter fare proposte. Che piantassero i paletti all'interno dei quali sentirsi liberi di creare. Perché loro lo volevano e anche io lo volevo. Avevamo deciso che quello era il campo del nostro incontro, il luogo dove alimentare i nostri legami, condividere gli orizzonti, discutere le visioni, metterle in pratica e attuarle.

Vi era in questo gruppo un giovane uomo di nome Jacopo, studente di medicina che frequentava percorsi di terapia gruppale e gruppi appartamento. Non aveva una vera e propria disabilità psichica, non era affetto da effettive patologie, eppure soffriva di una ipersensibilità emotiva, di una paura tremenda di esprimersi, una timidezza cronica che lo portava ad uno sguardo sempre basso, a parlare con voce fioca. Ogni volta che il lavoro portava l'attenzione del gruppo alla sua performance entrava in una crisi profonda, i muscoli della schiena gli si bloccavano, diventava rigido e compresso. Il suo respiro diventava forte e veloce, soprattutto corto. Jacopo non riusciva a parlare. Pensavo ad Artaud quando dice "ciò che il respiro volontario provoca è una riapparizione spontanea della vita" ... la vita interiore di questo ragazzo dunque si dibatteva così, o forse quella sua maniera di respirare non era affatto volontaria? e allora, se era così, perché continuava a partecipare ai nostri laboratori? Me lo sono chiesto e glielo ho chiesto più volte. Nonostante la fatica visibile Jacopo non si è mai sottratto. Lavoravamo in quel periodo ad una creazione sul tema dell'alienazione sociale, ricercavamo attraverso improvvisazioni guidate e proposte elaborate dagli attori fuori dagli orari di laboratorio, nodi conflittuali nel rapporto tra il ritmo della vita in una metropoli e lo scorrere del tempo in natura. Ancora una volta il respiro divenne centrale nella elaborazione sonora e coreografica che, in una sequenza precisa e reiterata, incarnava lo svolgimento di una giornata tipo (mi sveglio, prendo il caffè, mi vesto, esco per strada, perdo l'autobus, ecc). Non avevamo ancora un testo di riferimento, e come è mia pratica, chiedevo agli attori di essere anche autori, poeti. Jacopo mi propose una sua poesia che raccontava una semplice passeggiata estiva.

DRIIIIIIIIIN
 COSÌ
 APRO
 MI ALZO POSSO VESTO PASSO
 VADO VEDO SCENDO PARTO
 CIAO
 GUARDO AVANTI CURVA A GIRO DRITTO
 FERMO ROSSO
 POSSO PASSO GIORNO
 SUDO CORRO
 VEDO SALTO VADO GRIDO
 CIAO
 NESSUNO
 QUALCUNO
 LONTANO
 CIAO
 PAESAGGIO PASSAGGIO CITTA'.
 TETTI TERRAZZI BALCONI PORTICI VIALI
 SEGNALI CONTROVIALI PALAZZI GRIGI
 ROSSI PALAZZI VECCHI PALAZZI NUOVI
 DAVANTI A SPICCAR E DIETRO A
 TORNARE
 DIETRO
 NO DIETRO NO
 NO FORSE
 NO DOPO
 NO
 MAI
 UN'ALTRA VOLTA
 QUEL DIVANO QUELLA SEDIA QUELLA
 FECCIA QUELLA FACCIA NERA QUELLA
 SMORFIA GIÙ

SPORCA SGEHMB A SFATTA FACCIA
 ASSONNATA
 MEGLIO DI NO
 TORPORE A TARPARE IL MIO CORPO
 TAPPATO DALL'ANIMO TORBIDO
 NO
 AVANTI
 GIORNO POSSO VEDO
 SOPORE DILETTO INSAPORE
 ANSIA AMARO IN BOCCA
 AMARO SULLA PELLE
 LA VOCE ASPRA
 LE PAROLE MORTE
 TROPPE BASSE ZITTE
 ZITTO ZITTO ZITTO ZITTO
 NO
 DOPO
 FORSE
 UN'ALTRA VOLTA
 ALBERI ALBERI ALBERI ALBERI ALBERI
 ALBERI QUERCE TIGLI BETULLE ALBERI
 ALBERI ALBERI ALBERI VERDE VERDE
 VERDE VERDE VERDE AVANTI CIELO TETTI
 NUBI SOLE CALDO CORRO SUDO SALTO
 AFFANNO SETE RESPIRO FRESCO
 SCROSCIO ACQUA RIDE
 RIDO
 BEVO
 SORRIDO
 INDIETRO MAI
 DOPO
 FORSE
 CIAO

La forma di questo scritto mi fece intravedere la strada, appunto. Senza punteggiatura, versi lunghi o brevissimi come si fa il respiro attraverso vari stadi emotivi. Quell' **INDIETRO MAI** che incarnava così tanto la sua maniera di sfidare il teatro.

Di nuovo quella parola **RESPIRO**, capii che quella era la chiave per farlo lavorare su quel testo. Iniziammo a dividere questo testo per parole. Una inspirazione per ogni parola detta sulla espirazione. Poi per gruppi di parole da dire su una singola espirazione, e così creammo come una sequenza di fiati che gli davano riferimenti ritmici e all'interno dei quali Jacopo trovò i colori e le sonorità che desiderava e che servivano. Col passare delle prove la voce diventò sempre più forte e sicura, carica di memoria e immagini e il respiro strutturato rendeva il corpo di Jacopo più "presente", potente, come l'oltre di una zampogna ruvida e mirabilmente evocativa allo stesso tempo. Un giorno durante una improvvisazione sul monologo di Jacopo, mentre gli altri partecipanti al laboratorio reiteravano la sequenza della "quotidianità" con ritmo crescente, una di loro iniziò a cantare sottovoce ma con note lunghe una vecchia dolcissima canzone dance degli anni Ottanta di F.R. David che diceva:

WORDS DON'T COME EASY TO ME
 HOW CAN I FIND A WAY TO MAKE YOU SEE I LOVE YOU
 WORDS DON'T COME EASY
 WORDS DON'T COME EASY TO ME
 THIS IS THE ONLY WAY FOR ME TO SAY I LOVE YOU
 WORDS DON'T COME EASY.

Sentii con prepotenza il teatro entrare in quella sala, lo avvertimmo tutti. Il lavoro di gruppo, del gruppo, aveva trasformato le fragilità dei singoli in peculiarità della creazione, convertito le insicurezze in un linguaggio preciso e in una poetica riconoscibile, organica, viva.

Delle difficoltà di Jacopo, nello specifico teatrale ovviamente, se ne erano fatti carico tutti, l'avevano incorporate, rielaborate. Erano pronti alla sua sorpresa. I compagni già vedevano in lui l'Attore che stava emergendo. Jacopo durante quel processo superò le determinazioni costituite nell'immaginario che aveva costruito di sé stesso. Le sovvertì. Si autodeterminò come persona proprio nel difficile percorso intrapreso per essere Attore. Un percorso senza fine, una

rincorsa all'orizzonte. Come diceva Sartre "Scegliere di essere attore è scegliere di essere un centro permanente di irrealizzazione", e la consapevolezza che questa ricerca gioiosa e dura sia senza fine è probabilmente una delle maggiori sicurezze e dei più confortanti riferimenti per chi come Jacopo ha voluto essere Attore.

Questo coraggio, questo approccio da esploratore umilmente inappagabile è qualcosa che raramente ho riscontrato nel lavoro con gli attori "convenzionali", tendenziosi a ripetere in scena quello che fanno già fare, costretti da sé stessi e dalla propria tecnica in stilemi rigidi costellati di orpelli che servono sicuramente come armatura emotiva ma fungono anche da distanziatori per il pubblico. Lo spettatore si allontana quando fiuta la menzogna. E per un regista con un approccio pedagogico come quello a cui io faccio riferimento questo vuol dire assumersi il peso e la responsabilità di smantellare quelle certezze e di togliere la bambagia dalla culla per evitare di cadere nella trappola e spesso il gioco non vale la candela, perché è un processo doloroso, che tocca corde eccessivamente personali, un gioco al massacro che credo non sempre competa al teatro.

Quelli che qui chiamiamo **NON-ATTORI** sono persone in cerca, al di là di qualsivoglia implicazione psicologica o sociale. Persone che in un preciso momento della loro vita, incontrano il teatro e lo riconoscono, magari non razionalmente, come strumento di libertà e intima rivoluzione, lo abbracciano come una croce di cambiamento personale ma anche politico, alla ricerca di un posto in cui **ESSERE** e quindi della **DIGNITA'**.

Lavoravo con il Teatro Nucleo da vari anni ormai quando a maggio del 2018 Horacio mi chiese di sostituire uno dei detenuti-attori per la presentazione di *Ascesa e caduta degli Ubu* presso il Teatro Comunale di Ferrara. L'attore che aveva la parte di Brodin non aveva avuto il permesso di uscire e così, provando il giorno stesso dello spettacolo, andai in scena con i detenuti in quel debutto. Quando arrivai in teatro la compagnia era già lì. Desmond, Lester, Edin e Alcide, oltre agli altri, mi vennero incontro senza convenevoli, in maniera cruda ma con un forte rispetto. Mi chiesero se avessi studiato la parte. Gli risposi la verità, non l'avevo ancora letta. Nei loro occhi vidi terrore misto a rabbia, qualcosa che non potevano sfogare, né incanalare nei

confronti di qualcuno, il mio ruolo nello spettacolo era corposo. Non si lamentarono neanche per un istante. Alcide disse: "allora iniziamo a provare subito". Io ero l'Attore e loro i non-attori. Erano le nove del mattino e dopo soltanto un'ora, improvvisate le scene più volte, cuciti i perché e fissate le dinamiche, decidemmo di mollare il testo. Parlavamo. Padre Ubu chiedeva e Brodin rispondeva, Madre Ubu mi ammiccava e io le sfioravo la spalla. Non stavano fingendo, non stavano recitando, non ho dovuto sottostare ai codici di "educazione" che si innescano ad una prima prova tra attori. Eravamo presenti, e i miei 20 anni di esperienza da attore in quelle ore di prova si sono fusi alle loro esperienze, alimentando la loro creatività e la potenza della loro espressione, nutrendosi viceversa della loro verità e della sporca grazia della loro poesia. Mi mollarono due ore prima dell'inizio dello spettacolo. Ormai sapevamo che non c'era nulla di cui preoccuparsi, eravamo in un ascolto reciproco intenso e concreto. Lo spettacolo infatti andò molto bene. Dopo aver mangiato un kebab sul palco del teatro comunale di Ferrara, atto dissacratorio necessario dopo la tensione del rito, vennero da me con una gratitudine e una riconoscenza come se gli avessi salvato la vita, perché per loro di quello si trattava, della vita. Quello che non sapevano è che gli sguardi di Edin Madre Ubu, il corpo danzante e il canto sublime di Lester, l'autorevolezza e la profondità della presenza in scena di Alcide Padre Ubu, la leggiadra e sferzante ironia del RE Venceslao Desmond, avevano donato a me, Attore, la consapevolezza di quanto fare teatro, fuori dai diktat dei grandi teorici, possa trasformare un'anima, o l'universo intero, nel tempo di un batter di ciglia.

È con questa rinnovata fiducia nel Teatro che ho iniziato a settembre 2018, in coincidenza con l'inizio del triennio di lavoro del Coordinamento Teatro Carcere della Regione Emilia Romagna sul tema *Padri e Figli*, il mio lavoro di regista all'interno della Casa Circondariale di Ferrara. Durante l'estate erano accaduti vari episodi, non legati al lavoro teatrale ma di natura giuridica personale di alcuni



dei partecipanti, che avevano creato sconforto nel gruppo e quindi alla ripresa dei lavori il numero dei componenti del laboratorio era esiguo. Era rimasto lo zoccolo duro dei tre o quattro sopra citati. Avevano, nonostante l'ottima riuscita dello spettacolo su UBU, il sentimento della disfatta. Probabilmente il lavoro su quel testo, necessario per la specificità di quel progetto, li aveva portati ad avere un approccio alla creazione legato ai "ruoli" e vedendo sparire uno degli attori più incisivi del "cast" si sentivano traditi e contestualmente non si fidavano degli eventuali nuovi arrivati. Dovemmo introdurre la tematica di *Padri e Figli*, trovare la maniera di appassionarli ad una nuova storia, che però non avevamo ancora individuato. Loro ci chiedevano un testo, la "parte", e noi gli offrivamo esercizi di improvvisazione corale e proposte di scrittura. Loro volevano una struttura drammaturgica preconfezionata e noi gli chiedevamo di portarci proposte di poesie, canti della loro tradizione oppure testi scritti da loro da rielaborare in gruppo. All'inizio è stato complicato, ma noi eravamo certi che bisognava spingere su quel pedale, quello della rielaborazione collettiva, pratica insita nella nostra prassi teatrale ma che in quella situazione dovevamo portare all'evidenza anche ai loro occhi perché si potesse ricostruire una dinamica di lavoro gioiosa e profonda. Nel frattempo il gruppo, anche se timidamente, stava crescendo di numero. Erano diventati poco più di dieci. Ci venne in soccorso la proposta di un detenuto cubano che da tempo partecipava al laboratorio. Ricordò a memoria e trascrisse *La Muralla* poema del poeta nazionale cubano Nicolàs Guillén che iniziava così:

PARA HACER ESTA MURALLA
TRAÍGANME TODAS LAS MANOS
LOS NEGROS SUS MANOS NEGRAS
LOS BLANCOS SUS BLANCAS MANOS.

Non c'entrava niente con il tema proposto, non aveva nulla a che fare con l'idea che stava nascendo di lavorare sulla figura di Amleto, eppure quella poesia è stata per la dinamica creativa come il colpo di pistola per i centometristi. A volte le sensibilità si combinano in modo molto strano. Loro erano diventati la muraglia. Fisicamente, scenicamente. Si aprivano e si chiudevano per fare entrare ciò che desideravano e tener fuori quello che giudicavano inutile. Hanno succhiato da quei versi le immagini che hanno portato a costruire le prime scene di quello che

poi sarebbe diventato *Album di Famiglia*. Tutte scene di "coro" dove ognuno ricavava il suo spazio di espressione e la lotta presto divenne atta a tutelare questi spazi. Sono tutti Amleto, ognuno nella propria lingua, e tutti sono Ofelia e custodiscono danzando le sue lacrime, tutti assassini del re e tutti a cantarne le lodi. Il laboratorio drammaturgico si è costruito giorno dopo giorno sulla base di proposte pratiche che il gruppo avanzava, protetto e rafforzato da questo branco di bambini che giocano con felicità mentre il padre/carcere dorme. Il gioco è la cosa più seria che esiste, perché necessita di regole affinché possa continuare, e bisogna che tutti le rispettino. Questi non attori hanno creato un animale multiforme, dai molti cuori e dalle infinite braccia, un animale operoso e generoso, severo e comprensivo innescando una dinamica creativa e "professionale" capace di coinvolgere da subito anche l'ultimo arrivato. Il laboratorio oggi è frequentato regolarmente da oltre trenta detenuti. Si son fatti promotori di sé stessi all'interno del carcere. Di sé stessi e dalla propria pratica.

Questa particolare caratteristica, questa "etica" ha naturalmente generato delle prospettive estetiche talvolta inaspettate, da imbrigliare e incanalare affinché emergano nello spettacolo i fuochi drammatici che intendiamo evidenziare. Ma le opportunità per un regista in termini di interpretazione della prossemica e nella costruzione e nello sviluppo di azioni poetiche, in una dinamica simile, sono infinite. Il lavoro con questo gruppo di non-attori mi ha portato ad approfondire moltissimo l'idea che già coltivavo da tempo di uno spettatore attivo, che sceglie cosa guardare durante uno spettacolo, la certezza che i fuochi, in una determinata scena, possono essere tanti se ben bilanciati e organizzati.

La ruvidezza e la gentilezza di questi corpi "scostumati", la grazia indefinibile di queste voci disarmoniche e linguisticamente distanti, il ritmo scoordinato ma costante e preciso, han-

**QUESTI NON ATTORI
HANNO CREATO UN
ANIMALE MULTIFORME,
DAI MOLTI CUORI
E DALLE INFINITE
BRACCIA, UN
ANIMALE OPEROSO E
GENEROSO, SEVERO
E COMPRENSIVO
INNESCANDO UNA
DINAMICA CREATIVA
E "PROFESSIONALE"
CAPACE DI
COINVOLGERE DA
SUBITO ANCHE
L'ULTIMO ARRIVATO.**



tutt'al-
vamo affrontando era appunto *Padri e Figli*, indagato nella storia di Amleto attraverso nuclei drammaturgici che riguardavano il concetto di colpa, di eredità alla quale sottrarsi per affermare la propria identità, di vendetta e perdono.

Il piccolo Heiner aveva "tradito" suo padre la notte che le SS naziste lo andarono ad arrestare. Lui per paura o chissà per quale ragione finse di dormire quando il padre si affacciò sull'uscio della sua camera per salutarlo. Sarebbe stata l'ultima volta che lo avrebbe visto.

Questo fatto permea con forza il suo Amleto, le visioni politiche, le scelte estetiche. C'è come una accusa di debolezza rivolta al padre per il fatto di essersi fatto arrestare, una rabbia forse volta a mascherare un senso di colpa e di inadeguatezza che cresce nell'animo dell'autore.

Il titolo del primo movimento della scrittura di Müller è appunto *Album di Famiglia*.

no approfondito in me la ricerca dello "squilibrio" in scena e nell'espressione dell'attore come fonte di bellezza e perfezione. La mirabile poesia dell'incompiuto.

Quando il laboratorio è diventato maturo abbiamo cominciato a organizzare concretamente la drammaturgia, mettendo in fila le sequenze e i materiali che avevano preso forma nella prima fase. Abbiamo iniziato ad avvicinare a testi teatrali. Siamo partiti dalla lettura di *Hamletmaschine* di Heiner Müller.

La scelta di questo testo, me ne sono accorto dopo, è stata tro che casuale. Il tema che stavo

Un'immagine fortissima per me. Intui immediatamente che la strada per costruire la drammaturgia sarebbe stata quella. Storie e personaggi che appaiono e scompaiono come quando si sfoglia un album fotografico di una qualunque famiglia.

Per la gente del sud Italia lasciare che qualcuno sfogli le foto del matrimonio dei propri genitori, o del battesimo di una sorella, della comunione di un figlio è un segno di grossa stima e fiducia. È come dire "sei uno di famiglia".

Ed è così che abbiamo immortalato il susseguirsi delle scene e degli accadimenti.

C'è la pagina dedicata al fantasma del Re Amleto, quella dedicata allo zio Claudio, quella dedicata ad Amleto, la pagina di Ofelia, quella degli attori venuti da lontano e così via nel trasformarsi delle atmosfere e dei segni.

L'ultima scena è ovviamente la foto di famiglia, a fine festa, quando ogni tragedia è consumata, ogni cravatta slacciata e le maschere cadono; quando il gioco finisce e la finzione non regge più... "io non sono Amleto, non recito più alcun ruolo..." dicono in coro gli attori attendendo il flash finale.

Questa semplice idea ha permesso agli attori detenuti di muoversi in uno schema preciso ma anche molto aperto alle proposte. Ha dato riferimenti concreti alla loro creatività innescando un processo teatrale affamato e molto produttivo. Il primo studio di *Album di Famiglia* fu presentato proprio all'interno della Casa Circondariale "C. Satta" di Ferrara agli studenti del Liceo Ludovico Ariosto e agli studenti del corso di Esecuzione Penale della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Ferrara nell'aprile del 2019. È stato quello un momento molto importante per la crescita del gruppo e lo sviluppo dello spettacolo. Il confronto con i giovani spettatori, i feedback e le osservazioni portate al lavoro ci hanno permesso di entrare con maggiore accuratezza in alcuni aspetti della composizione che non avevamo ancora ben chiari. E così abbiamo rimesso in creazione parti dello spettacolo, riadattando le scene, riscrivendo alcune parti. Abbiamo iniziato a ricercare un "logos" meno narrativo e che si muovesse più per metafore che per "aneddoti". In occasione del Festival di Internazionale nel novembre del 2019, *Album di Famiglia* debuttò sempre nella sala teatro del Carcere di Ferrara davanti a 100 spettatori. Non consideravamo lo spettacolo finito. Anzi, iniziammo a cercare di costruire più momenti di apertura delle "prove" sia per gli altri detenuti che non partecipavano al corso

di teatro, sia per persone che venivano dall'esterno. La ricerca dell'incontro tra il dentro e il fuori, una delle ragioni centrali del nostro fare teatro in carcere, divenne strumento imprescindibile per la crescita artistica del nostro lavoro sull'Amleto.

DALLO SPETTACOLO ALLA WEBSERIE

Lo spettacolo avrebbe dovuto debuttare prima ad aprile 2020 presso il Teatro Comunale di Ferrara, poi a Novembre 2020, ma a causa dell'emergenza sanitaria ancora in atto questo non è stato possibile.

Non potevamo però interrompere il processo creativo e così come durante la prima fase del lock down inventammo una maniera per continuare a lavorare allo spettacolo tramite scambi epistolari con i detenuti col progetto *Esercizi di Libertà*, ci siamo reinventati la pratica del laboratorio teatrale adattandola al video. Attraverso le lettere di *Esercizi di Libertà* avevamo raccolto molti materiali scritti dagli attori-detenuti che ci aiutarono a comporre di fatto in maniera più organica la drammaturgia. Alcune immagini erano così nitide e concrete che parevano scritte per una sceneggiatura cinematografica più che per il teatro.

L'idea di una serie di corti video-teatrali che raccontasse il nostro lavoro su Amleto è nata in maniera occasionale e quasi per caso.

Gli attori detenuti hanno sempre continuato a studiare e a sviluppare i loro "compiti" ed esercizi, nonostante la mancanza dell'obiettivo spettacolo, e certe cose avevano raggiunto un livello performativo forte, per cui ci siamo detti: documentiamo. Avevamo il permesso di entrare in carcere con la telecamera e così abbiamo iniziato a riprendere le varie scene, ma d'improvviso è scattato qualcosa nel gruppo. Si è accesa una passione per questo tipo di lavoro. Ho capito che la telecamera rappresentava per loro una porta d'"evasione" concreta. Una finestra attraverso cui farsi vedere dai figli, dalle mogli, dalle madri e dai fratelli. Una fessura



in bianco e nero attraverso cui fare entrare la città e il mondo. Ma questa passione riguardava anche l'arte performativa in sé, il "fare l'attore", un percorso nuovo in cui sperimentare le tecniche acquisite e metterle a servizio di un linguaggio diverso.

Tutti hanno iniziato a lavorare all'allestimento del set, alla scelta delle inquadrature, alla scrittura dei movimenti di camera.

Anche la scelta del bianco e nero è stata effettuata insieme a loro. Ero molto in dubbio in merito a questo. Mi sembrava retorico usare i toni di grigio per immortalare ciò che accade in un carcere, sentivo la puzza del banale. Ma la forza attoriale delle varie performances che iniziai a riprendere mi fece capire che non servivano colori per fare emergere le sfumature di quelle espressioni e le prospettive tracciate da quei volti. L'assenza di colore lasciava emergere i colori della loro anima.

Il grido **AZIONE** fa cadere un silenzio profondo, sacro. Quelli che non sono direttamente coinvolti trattengono il fiato. La consapevolezza che il tempo per girare è poco, l'urgenza di fissare lo spettacolo in

una forma che possa essere fruita e apprezzata all'esterno, soprattutto in questo momento di emergenza, in cui i colloqui familiari sono ridotti al minimo e la vita detentiva si fa più isolata... la gioia concreta e seria di fare un film.

Questo per me si racchiude in una parola sola: **PROFESSIONALITÀ**.

Ho capito che non si trattava più di documentare gli incontri di un laboratorio, ma che stava prendendo forma un processo artistico, creativo. Il cinema.

I nostri incontri in carcere durano 90 minuti. Chiunque abbia mai avuto una esperienza di lavoro video anche amatoriale sa perfettamente che questo tempo è pochissimo, quasi nullo per effettuare riprese di qualità, considerare la luce, la captazione sonora, senza poter fare prove.

Gli attori hanno bisogno di ripetere più volte il percorso in relazione al movimento di camera, di studiare le posizioni in relazione alla camera e agli altri attori presenti nella scena. Sono cose che richiedono tempo.

OGNI EPISODIO È UNO
SQUARCIO CHE ILLUMINA
ASPETTI E MOMENTI DEI
VARI PERSONAGGI CHE
ANIMANO LA NOSTRA
DRAMMATURGIA.
PERSONAGGI
CHE APPAIONO E
SCOMPAIONO NEL
BIANCO E NERO DELLE
RIPRESE E NEI CAMBI
DI FUOCO DELLE
SEQUENZE. VOCI CHE
SI FANNO CANTO E POI
RONZIO E SILENZIO.

E quindi, non avendo questo tempo, loro studiano durante la settimana quello che dovranno eseguire il giovedì. Immaginano il movimento e lo spazio nella propria cella, mentre si preparano da mangiare, quando percorrono i corridoi della sezione. Quando arriva l'AZIONE sono sempre pronti. Raramente abbiamo avuto bisogno di girare una scena per più di due volte e quando è successo per lo più è stato per mia responsabilità o per problemi della macchina da presa. Ogni volta che esco dal carcere sorrido come un bambino pensando a quanto sono maturati come attori questi uomini durante questi anni di laboratorio. La loro intelligenza emotiva, la furbizia infantile, questo "non aver nulla da perdere", il loro essere perfettamente confitti nel presente e contemporaneamente capaci di vivere in un altrove immaginario (cosa a cui penso siano allenati per sopravvivenza), sono elementi che fanno di loro a tutti gli effetti degli attori professionisti, non c'è che dire.

Tenendo presente queste qualità ho dovuto strutturare il percorso. Studiare una forma precisa e funzionale che potesse contenere pregi e difetti della creazione e del contesto in cui avviene. Adattare la drammaturgia al prodotto artistico che intravedevo, una web serie di corti video-teatrali.

Dieci episodi di 4 minuti circa ciascuno.

Ecco che ancora ci viene in soccorso l'idea dell'album fotografico. Ogni episodio è uno squarcio che illumina aspetti e momenti dei vari personaggi che animano la nostra drammaturgia. Personaggi che appaiono e scompaiono nel bianco e nero delle riprese e nei cambi di fuoco delle sequenze. Voci che si fanno canto e poi ronzio e silenzio.

Il bianco e nero del video ci ha aiutato ad approfondire un altro aspetto legato al lavoro dell'attore, sempre delicato da affrontare, soprattutto in una struttura detentiva: la memoria. È stato a tratti come il rivelarsi di infanzie sopite, quadri di una vita familiare abbozzati con un po' di luce e qualche elemento, che si definivano in maniera potente nel lavoro attoriale, nella costante ricerca del rapporto con la macchina da presa, con lo spazio.

GLI ESERCIZI

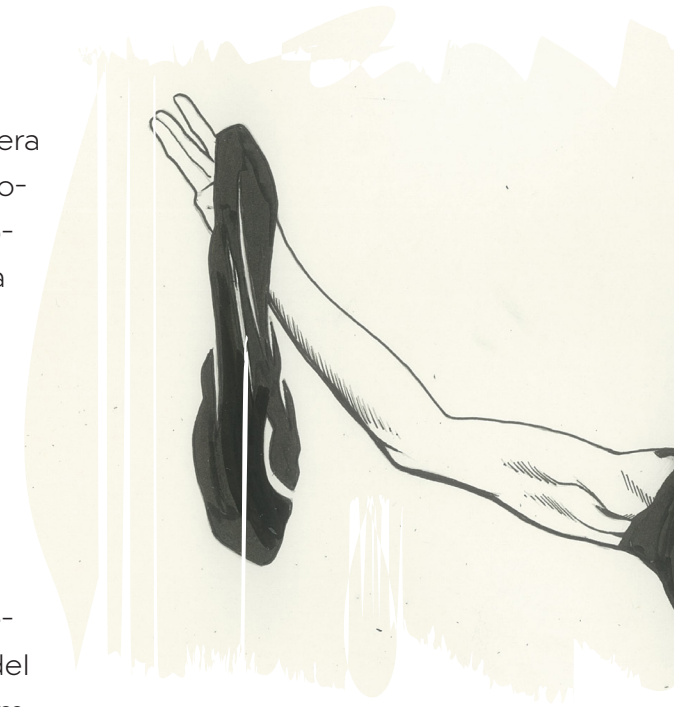
Nel disastro di questa emergenza sanitaria in cui non era possibile fare teatro abbiamo approfittato delle circostanze per sperimentare un percorso creativo e pedagogico che ci ha permesso di lavorare sui particolari e sulla profondità, su aspetti più intimi dell'esperienza teatrale.

Abbiamo approntato una pratica laboratoriale che si confacesse di più al momento che il gruppo stava vivendo. Abbiamo adattato esercizi per costruire una pratica più funzionale al lavoro che intendevamo realizzare ora.

Gli esercizi sulla composizione e la costruzione di sequenze coreografiche, che nutrono grossa parte del nostro lavoro in carcere per quanto concerne la drammaturgia dell'attore si sono sviluppati in relazione alla camera.

Al fine di costruire un pezzo teatrale, per esempio un breve monologo, siamo soliti suggerire una maniera di sviluppare che non si affidi alla memoria razionale ma più a quella fisica:

- 🦋 Gli attori scelgono un breve pezzo di testo, nella propria lingua o in italiano.
- 🦋 Dopo una breve seduta di approfondimento sul testo che ci permette di capire se i nodi narrativi siano chiari passiamo alla pratica.
- 🦋 Sugeriamo di individuare sette parole o piccoli gruppi di parole e di elaborare a partire da queste (e ovviamente dalle immagini che queste richiamano alla loro mente) altrettanti movimenti reiterabili.
- 🦋 Chiediamo di essere molto precisi in questo. Dove inizia e dove finisce il movimento. Da quale parte del corpo viene lo stimolo che rompe l'inerzia.



- ↙ Gli chiediamo di fissare su un foglio di carta, mediante scrittura o disegno il susseguirsi dei movimenti.
- ↙ Dopodiché chiediamo agli attori di posizionare le parole che hanno scelto in un luogo del proprio corpo, quello da dove inizia il movimento per esempio.

Il risultato è una **SEQUENZA FISICA** che da un lato darà all'attore riferimenti nello **SPAZIO** e sicurezza sul "da farsi" e dall'altro renderà personale l'utilizzo della **PAROLA** e genererà un rapporto dialettico col **TESTO**. Un rapporto fisicamente conflittuale con le **IMMAGINI** che hanno scelto di portare.

La sequenza creata diventa di fatto un **CODICE** che ci permette di sviluppare il lavoro dell'attore limitando i rischi dell'interpretazione psicologica e dei ragionamenti intellettuali.

- ↙ Possiamo proseguire l'esercizio chiedendo loro di ingrandire uno dei movimenti in una determinata direzione, rimpicciolirne un altro, velocizzarne gli ultimi due, e così via.
- ↙ L'esercizio può essere sviluppato all'infinito su un determinato testo o su una precisa creazione. Alle sette parole si possono aggiungere altre parole, via via fino alla costruzione in questa maniera di un'intera drammaturgia.
- ↙ Il lavoro che si fa con le parole di un testo può essere svolto anche a partire da immagini prese da quadri o sculture.

In relazione al lavoro con la camera questo tipo di esercizio ci è stato molto utile perché abbiamo avuto modo di decidere che quella determinata sequenza eseguita dall'attore che interpretava Ofelia, per esempio, poteva essere rimpicciolita a tal punto da essere portata solo con gli occhi e la mano sinistra, senza stravolgere il percorso creativo e di memoria che l'attore aveva compiuto. Il codice fisico ci permette di adattare l'interpretazione e l'espressione estetica al contesto in cui la si esegue.



Possiamo declinare lo stesso esercizio anche al fine di creare coreografie collettive o eseguite da due attori.

- ↙ Non importa che i materiali da cui si è partiti siano gli stessi. Una volta che gli attori hanno costruito la propria sequenza individuale chiediamo loro di scegliere solo tre movimenti e di tramandarseli a vicenda.

In questa maniera il substrato dato dall'immaginario di ciascuno si fonde a quello degli altri, creando una **DRAMMATURGIA COLLETTIVA** che non è più legata soltanto alla narrazione insita nei materiali di riferimento, e questo dona spessore e complessità alla performance.

Un altro aspetto molto importante di questo esercizio sta nel fatto che gli attori detenuti si facciano carico non solo dell'**APPRENDIMENTO** ma anche dell'**INSEGNAMENTO** rompendo in questa maniera lo schema dei meri fruitori di un percorso e innescando in loro quel **SENSO DI RESPONSABILITÀ** così necessario per gustare a pieno la **LIBERTÀ** data dal lavoro teatrale.

TEATRO CARCERE E TERRITORIO

IL TEATRO IN CARCERE:
POTENZIALITÀ TRASFORMATIVE
DEGLI SPAZI E DELLE RELAZIONI,
L'INCONTRO CON LA COMUNITÀ E
LE ISTITUZIONI CHE PROGRAMMANO
LE POLITICHE SOCIALI

di Tommaso Gradi

Come l'esperienza di teatro in carcere ed il suo incontro con la comunità locale, può arricchire e modificare le relazioni, creare nuove opportunità, abbattere i pregiudizi o svelare nuovi sguardi? Come quello spazio ristretto, di sofferenza, può, se animato e trasformato attraverso il teatro, essere condiviso nella sua pienezza di esperienze di vita, essere un valore aggiunto sia per l'Istituzione Penitenziaria che per la comunità? Il Piano per la Salute e il Benessere Sociale¹ è uno degli strumenti

• • • • •

1 Previsto dalla Legge 328/2000, costituito dal documento programmatico di prospettiva triennale con il quale i Comuni associati definiscono le politiche sociali e socio-sanitarie rivolte alla popolazione dell'ambito territoriale. È il frutto di un lavoro che coinvolge diversi protagonisti tra istituzioni e realtà sociali, un percorso costruttivo in cui servizi, associazioni e cittadini si confrontano con un contesto sociale in continuo mutamento.

di programmazione Istituzionale che ha contribuito alla nascita delle realtà di teatro in carcere. Il tavolo tecnico ed operativo che si occupa della programmazione dei servizi e delle attività sociali, educative e sanitarie, sia interne che esterne alla Casa Circondariale è nominato Comitato Locale Area Esecuzione Penale Adulti, composto da diversi rappresentanti². Tra i compiti principali del Comitato vi è quello di agevolare la messa in rete delle iniziative a favore della popolazione detenuta, collegando le progettualità dei servizi pubblici, delle associazioni di volontariato, promozione sociale e cooperative sociali, così da favorire la creazione di un sistema integrato di azioni.

In tutta Europa, soprattutto in questo periodo di pandemia da Covid-19, in cui prevale la logica del controllo, della sicurezza e dell'applicazione rigorosa del protocollo sanitario, il rischio di creare "rimossi collettivi" aumenta vertiginosamente. Per rimossi collettivi si intendono ambiti della vita, situazioni che tendiamo a non vedere quando cerchiamo di analizzare le dinamiche ed i problemi sociali. Invisibili ignorati a livello retorico e politico, perché ad esempio chiusi dentro in un Istituto Pe-

• • • • •

2 Servizi sociali, educativi e culturali degli Enti locali, l'Amministrazione Penitenziaria (Direzione, Coordinatore Area trattamentale, Comandante), Ufficio Esecuzione Penale Esterna, Ufficio Garante delle persone private delle libertà personali, Agenzia Regionale del Lavoro, Azienda Sanitaria Locale, rappresentanti del Terzo Settore locale.

BISOGNA CREARE PONTI,
RENDERE PERMEABILI E
DINAMICI GLI SPAZI DI
RECLUSIONE, IN CUI CHI NE FA
PARTE SI SENTA ATTIVO CON
UN RUOLO BEN DEFINITO, CHE
ILLUMINI LE VITE DEGLI ALTRI.

nitenzionario e separati dalla nostra realtà, dimensioni che difficilmente si considerano significative nei momenti di rischio e di difficoltà. I luoghi chiusi sono polveriere inesplose e qualsiasi sfida storica può causare una reazione a catena mortifera. Bisogna creare ponti, rendere permeabili e dinamici gli spazi di reclusione, in cui chi ne fa parte si senta attivo con un ruolo ben definito, che illumini le vite degli altri. Se non si apriranno i luoghi chiusi e segreganti, la nostra società non sarà nient'altro che un campo di mine pronte a esplodere non appena arriva un evento storico che sfida l'organizzazione sociale. A livello europeo la partecipazione nelle politiche sociali, educative e sanitarie è declinata diversamente in relazione ai modelli di funzionamento dei servizi e degli stati nazionali. Negli ultimi due secoli, l'idea di partecipazione è stata frequentemente associata alla qualità democratica delle istituzioni, costituendo il dispositivo di ascolto delle opinioni e degli interessi della società e dei diversi gruppi che la compongono. Le strategie organizzative per rendere operativo l'ascolto e convertirlo in pratiche più orizzontali si scontrano spesso con modalità organizzative che

non permettono ugualmente la partecipazione dei diversi settori della società e, comunemente, raggiungono un certo plateau di partecipazione e non riescono ad avanzare oltre. Il limite è solitamente delimitato dalla difficoltà di includere i segmenti più vulnerabili della popolazione³ e dalla predominanza della capacità di "prendere la parola" da parte dei gruppi più influenti della società che, in epoca contemporanea e nel mondo occidentale, sono solitamente rappresentati dagli interessi economici. L'ultimo decennio di crisi sociale ed economica, ha portato alla necessità di un cambio organizzativo delle pubbliche amministrazioni, per la costruzione di programmi ed interventi che sappiano andare con e verso la comunità, sempre più frammentata nei bisogni e in continua evoluzione. Le situazioni di vulnerabilità vanno analizzate e condivise nel territorio da tutte le parti sociali. Fondamentale è la capacità di trasformare i destinatari dei servizi in soggetti attivi e competenti. I percorsi di welfare pubblico partecipativo sono il frutto delle esperienze di innovazione nella Programmazione del Piano sociale e sanitario. Percorsi iniziati quando i servizi

• • • • •

3 Pellegrino V., Nicoli M.A. (2012) Cosa insegna la partecipazione del cittadino ai processi di ri-organizzazione dei servizi sociosanitari? (What does citizens' participation teach about the re-organization process of health care services?), in Foglietta F., Toniolo F. (a cura di) Nuovi modelli di governance e integrazione sociosanitaria, Salute e Società, Franco Angeli, n.1.

pubblici hanno sentito maggiormente gli effetti della crisi: di rappresentanza (politica e istituzionale), economica, culturale, di idee e coraggio. Istituzioni lontane dai cambiamenti sociali e dalla vita reale, con una carenza di partecipazione e legittimazione. La finalità era raggiungere persone che potessero arricchire gli incontri con punti di vista innovativi. Incontri di discussione pubblica sperimentati in diversi ambiti: dalla promozione comunitaria all'accompagnamento sociale, ai piani personalizzati per il contrasto alla marginalità e il sostegno all'autonomia, che comprendono anche le attività di reinserimento sociale dei detenuti. Attraverso il nuovo approccio, si è proposto il tema carcere nella discussione pubblica dei tavoli di co-programmazione, ci si è resi conto che un'istituzione come quella carceraria, funziona tanto meglio quanto più riesce ad interrompere quel circuito di emarginazione ad essa intrinsecamente connaturato, "aprendo le porte" a nuove possibilità di sviluppo; ne consegue che la potenzialità rieducativa del carcere va di pari passo con le opportunità che tale istituzione offre per realizzare scambi interpersonali, consentendo, ad esempio l'ingresso della comunità negli spazi delle Case Circondariali. Per un carcere aperto alla città, che trasforma lo spazio individuale in spazio comunitario, necessario è coinvolgere le persone che vivono in un determinato contesto locale, per favorire l'inclusione dei più fragili attraverso l'attivazione di agenti di comunità capaci di agganciare le situazioni di difficoltà e di agire da ponte tra le istituzioni e i cittadini. Tra questi "ponti" fondamentali nel tessuto comunitario troviamo

le cooperative e associazioni che promuovono il teatro in carcere, attive con interventi alternativi in favore di quelle persone detenute prive di risorse familiari ed economiche. Disporre di uno spazio ove trovarsi non è sufficiente per realizzare un cambiamento, a volte occorre allestire un contesto particolare. Il teatro in carcere permette di mutare la percezione negativa su quello spazio. La creazione e mescolanza tra lo spazio fisico e quello percepito, per sviluppare e co-creare un luogo più ricco. Un luogo, anche se angusto e orribile, come può essere il carcere, non è mai stabile, appartiene al momento in cui è guardato e vissuto, cambia forma e significato a seconda di chi lo attraversa e lo anima, che porta i suoi ricordi e vissuti. Ridare identità ad alcuni spazi, cercando di trasformarli in luoghi di prossimità, intesi quali punti di riferimento, quali forme di convivialità pubblica aperta rompendo i confini tra il formale e l'informale⁴. Con il teatro in carcere, spesso è possibile assistere ad un processo di cambiamento delle persone e degli spazi che lo comprendono. Da queste esperienze si coglie il senso di urgenza, la forza e la creatività per trovare soluzioni impensabili prima: trasformando spazi tristi e di sofferenza in luoghi di vita, condivisione profonda, accoglienza e fratellanza, di diverse emozioni che lo animano. Spazi che permettono di ridare

● ● ● ● ●

4 Pellegrino V., Futuri testardi: la ricerca sociale per l'elaborazione del "dopo-sviluppo" (Ombre Corte, 2020).

normalità al disagio vissuto. Basta ascoltare la polifonia dei vissuti di chi racconta le esperienze nell'ambito dei laboratori di teatro carcere.

Realizzato con professionalità, il teatro è portatore di tutte quelle istanze che fanno della nostra cultura uno dei più alti momenti della civiltà. I detenuti che accettano di farlo mettono in discussione la propria storia, la propria personalità, la propria identità. Indossando la maschera, può emergere la propria verità e sostenere il necessario cambiamento. Il detenuto nella pratica teatrale ha la possibilità di formarsi, mettersi in gioco, esprimersi a livello artistico, far conoscere ai cittadini-spettatori il teatro carcere e la storia dei detenuti, realizzando un collegamento positivo tra "dentro e fuori", tra carcere e città. Questa esperienza riesce infatti a raggiungere il "mondo fuori" con un nuovo discorso, la società può incontrare i detenuti oltre la pena, lo stigma e i pregiudizi, trasformando la paura e diffidenza nei confronti del carcerato in un positivo incontro. Il cambiamento, di cui sentiamo l'esigenza, può iniziare quando si è in grado di immaginare sé stessi all'interno di quel progetto di trasformazione. Il lavoro teatrale crea alleanze funzionali, facilita la nascita di nuove relazioni e rapporti positivi, favorisce l'assunzione di comportamenti solidali tra le persone. Niente si può fare senza l'intervento convinto di tutti. Poiché per creare il prodotto è necessario acquisire le necessarie competenze, il compimento del conseguente percorso pedagogico si traduce in una crescita intellettuale ed emozionale dei soggetti. Tale crescita tende inoltre all'aumento della com-

prensione dei processi storici e sociali in cui si vive, senza la quale sarebbe incompleta la conoscenza delle situazioni di cui si occupano i testi alla base dei progetti produttivi. La scelta di partecipare al gruppo è spesso un segnale di consapevolezza, si affrontano le proprie fragilità, rendendo meno rigidi gli stereotipi comportamentali e paradigmi valoriali che in carcere si vivono, attenuando i conflitti. Il laboratorio di teatro in carcere è partecipato da detenuti di diverse culture e provenienze, che vengono incorporate, in un processo graduale, per generare un gruppo fortemente integrato, creando esperimenti di convivenza e partecipazione inediti, tale è la forza dell'arte.

Questa energia che gli attori creano tiene aperto un filo con la comunità che ascolta, le persone lo riconoscono, e capita di osservare gli spazi diversamente da prima.

Abituarsi all'ascolto di voci, vissuti, densità e intensità emotive aiuta il cittadino che non conosce il carcere ad avvicinarsi ai temi sociali che portiamo. Riporta ad un'urgenza che spesso si perde. Per sentirla davvero, lo spettatore cittadino deve tranquillizzare le sue premesse, per essere il più possibile neutro nel vivere gli spazi e le relazioni umane.

Se vogliamo promuovere un welfare partecipativo e coinvolgere persone che normalmente non si trovano in questi contesti, dobbiamo metterci in conversazione in un modo che le metta a proprio agio. Il Teatro è un dispositivo che facilita questo cambiamento. Un potente strumento di comprensione, coesione sociale e miglioramen-

to delle condizioni di vita in differenti contesti. La creatività ha bisogno di tempi. Di tempi non troppo rapidi. Per passare da singoli individui ristretti ad un gruppo di attori che attraverso i propri movimenti e voci trasforma sé stesso e lo spazio che occupa, occorre tempo, impegno, investimento di professionalità e disponibilità a valorizzare le persone, dando fiducia all'altro. Questa dimensione di prossimità quotidiana alimenta il dialogo tra tutti i protagonisti: tra gli operatori del carcere (agenti di polizia penitenziaria e educatori), gli operatori culturali che promuovono il teatro in carcere, i detenuti attori e la comunità che partecipa. Esperienze che sviluppano una grande relazione di fiducia favorendo un processo di responsabilizzazione, non scontato né facile per persone che da anni vivono in un contesto che li rende soggetti totalmente dipendenti da altri per qualsiasi cosa. Lo scopo è di aiutarsi a percorrere, in piena libertà e in un clima di arricchimento e scambio reciproco, una via comune che, perseguendo la bellezza e la conoscenza, conduca a ritrovare la dignità negata. Quello che emerge è la forza di tali incontri, la possibilità per i detenuti, abituati ad un contesto arido, spersonalizzante, a volte quasi di morte interiore, di potersi esprimere in ciò che sentono dentro, sensazioni emozioni frustrazioni che escono attraverso l'azione teatrale, l'ascolto reciproco ed il dialogo. Il confronto con tutti i partecipanti, l'affrontare la difficoltà della riflessione etica e umana, il non sentirsi osservati e giudicati per l'azione di trattamento, la possibilità di cercare comunque una luce, soprattutto dentro di sé e anche fuori di sé.

LA POSSIBILITA' PER LE CARCERI E PER LE CITTA', DI POTER CONTARE SU COMPAGNIE TEATRALI IN GRADO DI CREARE UN PRODOTTO DI QUALITA', CONSENTE DI INTERVENIRE ADEGUATAMENTE NEL DIBATTITO INTERNAZIONALE IN ATTO SU QUESTA NOTA DOLENTE DELLA NOSTRA CIVILTA': IL TRATTAMENTO DELLA DEVIANZA, IL SIGNIFICATO DEL CARCERE: PUNIZIONE O CAMBIAMENTO?

Le attività pedagogiche e formativa del teatro carcere sono caratterizzate dall'essere localizzate sia dentro che fuori l'Istituto Penitenziario. Particolare attenzione è infatti rivolta alla fase della dimissione dal carcere, i detenuti che sono vicini alla fine della pena spesso non hanno reti familiari e risorse economiche, se non vengono aiutati rischiano di gravitare sul territorio aumentando la possibilità di recidiva. Si raggiunge così l'obiettivo di facilitare il reinserimento sociale⁵ in vista della scarcerazione, fornire interventi di natura materiale e soprattutto relazionali, con un impatto positivo sul benessere emotivo di tutte le persone coinvolte. Stiamo parlando di persone che nella

• • • • •

5 L'Esperienza di Ferrara (Tommaso Gradi) da "Adulità fragili, fine pena e percorsi inclusivi", a cura di Luca Decembrotto, Franco Angeli, 2018

maggior parte dei casi hanno avuto "fratture relazionali" importanti durante la loro vita, che necessitano di un supporto pedagogico.

Il teatro in carcere implica anche un rapporto specifico con la città sia quando i cittadini entrano in carcere sia quando assistono allo spettacolo presso i teatri delle città, questi eventi hanno una forte valenza comunitaria e sociale, portano con sé una carica condivisiva e riparatrice, attraverso il coinvolgimento emotivo dei detenuti, delle loro famiglie e dei numerosi cittadini partecipanti. Spesso sono momenti importanti e catalizzatori, in cui emerge una grande voglia di condividere, si realizza un vero e proprio contagio attraverso narrazioni emotivamente coinvolgenti.

La possibilità per le carceri e per le città, di poter contare su compagnie teatrali in grado di creare un prodotto di qualità, consente di intervenire adeguatamente nel dibattito internazionale in atto su questa nota dolente della nostra civiltà: il trattamento della devianza, il significato del carcere: punizione o cambiamento?

Tommaso Gradi Attualmente lavora per l'Agenzia Sanitaria e Sociale – Area Innovazione Sociale della Regione Emilia Romagna. Fino al 2020 si è occupato per il Comune di Ferrara della programmazione del Piano Salute e Benessere Sociale, seguendo alcune progettualità specifiche, tra cui i percorsi di innovazione sociale e partecipazione e il Tavolo Carcere e Città – Comitato Locale Esecuzione Penale.

ÜRES TÉR

LABORATORIO TEATRALE
NEL CARCERE DI PÉCS

URESTER.HU



TEATRO IN CARCERE IN UNGHERIA¹

di GézaPintér

Nel primo capitolo si riassume il background legale del sistema carcerario in Ungheria per dimostrare quando e come le attività teatrali diventano possibili all'interno delle prigioni.

LE LINEE PRINCIPALI DEL SISTEMA CARCERARIO UNGHERESE NELLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO

In questa parte vogliamo presentare solo le principali tendenze dello sviluppo del sistema penale ungherese.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, negli anni cinquanta l'esecuzione della pena nell'Europa dell'Est era caratterizzata da principi concettuali politici, ignorando i diritti umani. Questo è

• • • • •

¹ Tradotto in italiano dall'autore dell'articolo, insieme a tutte le citazioni. (Géza Pintér)

stato modificato prima nel 1961 quando la V. legge ha cambiato il Codice Csemegi, poi nel 1963, l'Istituzione dell'esecuzione della pena è stata spostata dal Ministero dell'Interno al Ministero della Giustizia per armonizzare di più l'esecuzione della pena con la legislazione normativa.

Il regolamento del 21 del 1966 ha segnato come principio principale la "rieducazione" dei condannati.

In quell'epoca, si trattava di un cambiamento qualitativo, che il condotto era dotato anche di diritti e non solo di obblighi. Questo cambiamento fu un contributo per uscire dall'esecuzione classica della pena in quella moderna, quando il condotto diventa un soggetto dell'esecuzione invece di un oggetto profondamente subordinato di essa.²

Più di 10 anni dopo è arrivato il passo successivo, nel regolamento dell'11 del 1979.

La nuova legge sottolineava che l'obiettivo principale dell'esecuzione è la "reintegrazione" del condannato nella società. Questo era più pratico [...] e si inseriva in un movimento delle società dell'Europa occidentale per trasformare il carcere in un luogo più umano, invece di un luogo con la sua funzione repressiva, e poneva degli obiettivi sullo sviluppo del ruolo educativo del carcere.³

La nuova legge ha permesso in modo più ampio di mantenere i rapporti anche con il mondo esterno.

Nel 1989 il regime socialista cadde, quindi la convergenza europea continuò e generò molte nuove riforme: l'abolizione della pena di morte, la liberazione di circa 10 mila persone dalle carceri, il rispetto della Convenzione europea dei diritti umani.

Un nuovo capitolo della modernizzazione è iniziato con la legge XXXII nel 1993: "L'obiettivo principale durante l'applicazione della sanzione legale è 'la promozione della risocializzazione' con la prevenzione di nuovi reati."

• • • • •

² Lőrincz József – Nagy Ferenc, «Börtönügy» [Affari del prigioniero], Büntetés Végrehajtás Országos Parancsnokság, [pubblicato dal Comando nazionale per l'esecuzione penitenziaria] in 1997, p. 69.

³ Ibidem, p. 42.

Quindi, l'obiettivo primario dell'esecuzione della pena era quello di sostenere la risocializzazione invece della risocializzazione.

I principali principi dell'esecuzione della pena ungherese sono:

- ✓ **PRINCIPIO DELLA NORMALITÀ** il tempo trascorso all'interno del carcere deve essere simile alla vita esterna;
- ✓ **PRINCIPIO DELL'APERTURA** il carcere deve garantire la relazione con il mondo esterno;
- ✓ **PRINCIPIO DELLA RESPONSABILITÀ E AUTOSTIMA**, che può essere sostenuto da attività regolari.

Tutti questi principi possono essere serviti da processi educativi individualizzati. In questo caso le attività culturali possono avere una grande importanza, specialmente le attività teatrali.

TEATRO IN CARCERE IN UNGHERIA NEGLI ULTIMI 30 ANNI

Il primo grande esempio fu nel carcere di Szeged nel 1992, quando fu fondato il cosiddetto *Standing time's theatre*. La compagnia dovette fermarsi dopo un anno e poté ricominciare ad esistere solo nel 1996 con la direzione di Anita Anna Kovács. Hanno prodotto due produzioni, prima nel 1998 il *Re Ubu* poi nel 1999 la *Passio*.⁴

Anita Anna Kovács ha dovuto interrompere il suo lavoro nel novembre del 1999, perché il grande successo del suo lavoro ha scandalizzato un gran numero di persone nella società esterna. La compagnia è stata portata avanti più tardi da un agente penitenziario in modo diverso, dando più attenzione alla funzione rieducativa del teatro in carcere invece del suo potenziale artistico, producendo una commedia nel 2005.

• • • • •

⁴ Tóth Katalin, *Csillagtúra, Záródolgozat* [Viaggio tra le stelle, Tesi di laurea], Kaposvár, 2002. Università di Kaposvár

Un'altra importante iniziativa è stato il lavoro di Utca-SzAK Alkotóközösség, che con la guida di Balázs Simon ha iniziato a lavorare in diverse carceri dalla sua fondazione nel 2007, per esempio: Rákospalotai Nevelőintézet.

Dopo di che un altro esempio è accaduto nel nord dell'Ungheria, nel carcere di Vác, con la guida di Lilla Rada, che ha anche realizzato un film documentario sui detenuti che hanno creato una performance con il titolo *Cortina di ferro* utilizzando i drammi di Slawomir Mrozek nel 2010⁵.

Quando è iniziato il primo progetto europeo di teatro in carcere che ha coinvolto il Teatro Universitario di Pécs (JESZ) nel 2008, l'idea di fare teatro in carcere era ancora un sogno missionario. Negli anni successivi in Ungheria era in corso una grande rivoluzione sul tema. In qualche modo un grande interesse era nell'aria, e sempre più persone hanno iniziato a dedicarsi alle attività di teatro in carcere.

Crediamo che i quattro progetti Grundtvig (ESPRIT, VEDALO, New ways to social skills, Breaking limits) partecipati da diverse associazioni di Pécs (JESZ, Üres Tér, Szín Tér) abbiano avuto un impatto generale. Il team di lavoro di Pécs ha creato un sito web: www.bortonszinhaz.hu ancora disponibile e ha costruito una relazione con l'Università di Pécs coinvolgendo soprattutto Barbara di Blasio, che è diventata l'autrice di diversi articoli sul teatro in carcere in Ungheria⁶. Il riferimento principale in Ungheria, diventa il modello italiano, con Armando Punzo in testa. Il libro di Horacio Czertok *Teatro in esilio* è stato tradotto nel 2013, diventando anche un input per il crescente campo del teatro in carcere. Tra il 2010 e il 2013 diversi nuovi labora-

• • • • •

⁵ <https://www.filmteker.hu/sorozat/a-vaci-bortonszinhazrol-keszult-filmet-mutat-be-a-duna-televizio> (ultimo download 6 dicembre 2020).

⁶ Barbara di Blasio, *Gondolatok a b.r.t.nsz.nh.zrl*, in *B.r.t.nügyi Szemle* 2013/3, download 28 novembre 2020. http://epa.oszk.hu/02700/02705/00095/pdf/EPA02705_bortonugyi_szemle_2013_3_029-038.pdf

tori teatrali hanno iniziato ad esistere su base regolare in molti penitenziari ungheresi nelle città di: Kecskemét, Tököl, Rákospalota a Budapest, Vác, Sopron, Pécs...ecc. Nel 2013 è iniziata la serie del *I. Incontro di Teatro in carcere in Ungheria*, seguito dal *II. Incontro* nel 2016 e il *III.* nel 2018. dove le compagnie teatrali carcerarie hanno avuto un incontro in un teatro professionale statale, nel József Attila Színház.

Possiamo riassumere che il processo ha raggiunto un grande sviluppo in questo settore. Dal 2008 al 2020 quasi ogni prigioniero ha dato spazio all'attività del teatro in carcere. Sul sito ufficiale del sistema di esecuzione delle sentenze ungherese è stata pubblicata la seguente dichiarazione:

In ogni prigioniero ungherese esiste oggi un gruppo di letteratura e/o di teatro, che utilizza gli strumenti della pedagogia drammatica per creare la possibilità di un'utile attività di tempo libero, che può sviluppare la comprensione di sé, la conoscenza umana e l'intelligenza emotiva degli alunni condannati.⁷

La risocializzazione è al centro delle attività del teatro in carcere come luogo in cui il detenuto può riflettere sulla propria vita. D'altra parte, uno dei potenziali cruciali dell'attività del teatro in carcere, che porta all'autoriflessione dello spettatore, è ancora meno sottolineato negli articoli, studi e libri prodotti su questo campo negli ultimi dieci anni.

È anche interessante notare che l'attività del teatro in carcere in Ungheria è sempre stata più sostenuta dai politici di destra e dagli artisti cristiano-conservatori, e questo può essere anche un motivo per cui è cresciuto radicalmente dopo il 2010.

Ogni volta che vedo che il tema del teatro in carcere viene fuori in una normale conversazione di vita quotidiana in Ungheria, c'è una certa luce negli occhi della maggior parte delle persone, come il filo di buona volontà, solidarietà, curiosità e un senso di responsabilità collettiva che oscilla nella profondità della coscienza personale e collettiva.

• • • • •

⁷ "In ogni prigioniero in Ungheria c'è un laboratorio di letteratura e teatro, che usa gli strumenti della pedagogia teatrale per migliorare l'autoconsapevolezza, la consapevolezza umana e l'intelligenza emotiva dei detenuti, oltre a fornire un modo utile per trascorrere il loro tempo libero" in <https://old.bv.gov.hu/akadalymentes/bortonszinhaz-ujratoltve> (Last download in 2018.12.06.)

OGNI VOLTA CHE VEDO CHE IL
TEMA DEL TEATRO IN CARCERE
VIENE FUORI IN UNA NORMALE
CONVERSAZIONE DI VITA
QUOTIDIANA IN UNGHERIA, C'E'
UNA CERTA LUCE NEGLI OCCHI
DELLA MAGGIOR PARTE DELLE
PERSONE, COME IL FILO DI
BUONA VOLONTÀ, SOLIDARIETÀ,
CURIOSITÀ E UN SENSO DI
RESPONSABILITÀ COLLETTIVA
CHE OSCILLA NELLA PROFONDITÀ
DELLA COSCIENZA PERSONALE E
COLLETTIVA.

GE'ZA PINTÉR

Il teatro nelle carceri ungheresi si è fermato completamente nel 2020, ma ha ancora una buona prospettiva, è diventato uno strumento "normale" per sostenere la reintegrazione dei prigionieri.

LA STORIA DEL CARCERE DI PÉCS

Il nuovo carcere giovanile è nato grazie a un programma dell'UE avviato nel 1989, PHARE (Poland Hungary Assistance for the Reconstruction of the Economy), che ha sostenuto la costruzione di un edificio completamente nuovo nel centro di Pécs, accanto alla vecchia prigione.

Il nuovo carcere giovanile è stato inaugurato nel 2006. Questo edificio aveva la possibilità di

ospitare circa 30-40 detenuti giovani (sotto i 21 anni) in modo che solo due allievi dovessero stare in una stanza, fornendo condizioni moderne e igieniche come televisione, doccia e bagno separati, programma scolastico regolare per ogni detenuto e altre attività del tempo libero. La prigione impiegava circa dodici dipendenti: tre educatori, uno psicologo e otto guardie carcerarie. Il personale di questa prigione aveva una mentalità aperta e sosteneva molte nuove iniziative all'interno della prigione, come la pittura murale o le attività teatrali. Il capo educatore Katalin Koncz ha avuto un ruolo principale nel sostenere il teatro nelle attività del carcere di Pécs dal 2009 al 2016.

Abbiamo chiesto a Katalin Koncz in un'intervista del 7 dicembre 2020, che come vede l'espe-

rienza del teatro in carcere in retrospettiva.

PINTER GÉZA: Come vede in retrospettiva l'impatto del teatro in prigione oggi?

KATALIN KONCZ: In ogni caso, queste sessioni hanno avuto un effetto incredibilmente positivo sui partecipanti. Anche se da un lato ha comportato un lavoro extra per noi, perché per le sessioni tenute da esterni si dovevano fare più cose burocratiche e organizzative. Ma al di là di tutto questo, credo che la cosa più importante sia che coloro che sono rimasti in un processo di prove fino in fondo sono stati costretti a fare una quantità significativa di lavoro (apprendimento del testo, coreografia, pratica ... ecc), che poi si è tradotto in ricompense. Questo è fondamentale, soprattutto per i detenuti di 18-19 anni, che non hanno ancora sperimentato il potenziale del duro lavoro e non si sono necessariamente trovati in una situazione di vita in cui potevano sperimentare direttamente i suoi feedback positivi, cioè l'esperienza del successo. Molti dei loro coetanei li hanno invidiati in seguito, è stato bello vederlo. Allo stesso tempo, ci sono stati quelli che hanno partecipato alle sessioni solo per un po', cosa che penso non sia vana, poiché in questo genere il processo è spesso ancora più importante del risultato.

P.G.: Ci sono uno o due momenti memorabili che sono sopravvissuti da questo periodo fino ad oggi?

K.K.: Certo, molti, ma per citarne solo alcuni, è stato come quando due detenuti hanno litigato in una sessione guidata da Márk Kőrösi durante le prove di *Vojcek*. Naturalmente, fu data loro disciplina, uno di loro dovette essere bandito, ma sapevo da solo che questo era un segno particolarmente buono perché l'autocontrollo si era dissolto in loro ed era un segno di successo del laboratorio. A questo punto, stavano già cominciando ad imparare come incanalare il loro autocontrollo principalmente per creare la performance. Un altro momento simile è stato vedere i volti dei pochi detenuti che si sono esibiti con *Vojcek* al Teatro Nazionale di Pécs nel 2015. Si sono quasi sollevati dalla gioia. Poi mi hanno chiesto: "Allora, zia Kati, sono stata brava sul palco?".

P.G.: Come vedi l'ascesa del teatro in carcere in Ungheria negli anni duemila e duemiladieci, qual è la situazione ora e quale pensi sia la prospettiva?

K.K.: Dal 2008, quando hai iniziato questo, il mondo è cambiato molto, oggi questo è visto nel carcere come una buona pratica. Ci sono stati anche tre incontri nazionali di teatro-carcere, due dei quali abbiamo partecipato come semifinalisti. È certo che anche i quattro progetti Grundtvig hanno contribuito molto a questo processo. Il grande dipinto murale fatto con gli adulti si può vedere ancora oggi, infatti è rimasto in condizioni abbastanza buone. Ora, purtroppo, tutto è stato congelato, a causa della pandemia del covid 19, nessun estraneo può andare in prigione per visitare o tenere un'occupazione. Si può anche sentire che questo ha aumentato il peso del nostro lavoro e ha reso più difficile il lavoro con i detenuti, poiché la normativa di base è quella di mantenere il contatto con il mondo esterno, non può tenere. Allo stesso tempo, se questo periodo finirà, penso che torneremo al modo normale di funzionamento e il teatro della prigione potrebbe essere di nuovo molto necessario in tutto il paese".

IL PERIODO INIZIALE DEL TEATRO NELLE ATTIVITÀ DEL CARCERE DI PÉCS

Nell'istituto di esecuzione della pena di Pécs il teatro in carcere non ha avuto precedenti. È iniziato con il progetto Grundtvig ESPRIT (Esperienza, Prigione, Teatro) nel 2009, di Géza Pintér e Márk Kőrösi, grazie all'Università del Teatro Janus (JESZ), primo partner ufficiale ungherese nel partenariato coordinato da Teatro Nucleo.

Questo progetto è stato seguito da diversi altri progetti Grundtvig: Veniamo da lontano (VeDaLo), New way to social skills e breaking limits, fino al 2016.

Il piccolo team ha iniziato il suo lavoro e si è sviluppato passo dopo passo, creando un sito web, coinvolgendo l'Università e specialmente Barbara Di Blasio, che è diventata una figura importante, perché ha stabilito le basi della teoria del teatro in carcere in Ungheria, pubblicando diversi libri e articoli sul tema. Lo stesso team ha anche realizzato due conferenze una nel 2011, *Prison theatre conference*, e una seconda nel 2013, *Social Theatre Meeting*.



Durante il periodo iniziale, sstati sperimentati molti tipi di formazione: clown, teatro fisico, sessioni di lettura della letteratura...ecc. Dal 2010 Márk Kőrösi è diventato il leader dell'attività di teatro in carcere, quindi la metodologia principale è diventata il TIE (Theatre In Education). La prima performance è stata *Arancia Meccanica* nel 2011.

La seconda performance intitolata *¿Prison?* nel 2013, si basava sul metodo dell'autodrammaturgia, nel senso che i partecipanti scrivevano i propri testi autobiografici, e la narrazione comune era formata dal contributo di ogni partecipante. Questa è stata la prima volta in cui un attore esterno, Géza Pintér, ha preso parte alla performance insieme ai prigionieri.

Poi venne *Wojzeck*, creato da attori principalmente fuori dal carcere per presentarlo all'interno ai detenuti come un dramma partecipativo. Dopo di che la performance è stata ulteriormente sviluppata insieme ai giovani detenuti (tre di loro) per trasformarla in una nuova performance, che è stata chiamata *Vojcek*. Come punto cruciale, *Vojcek* è stato presentato al Teatro Nazionale di Pécs nel 2015.

SINTESI METODOLOGICA - COMPETENZE SOCIALI

"La bellezza salverà il mondo"
J. M. DOSTOJEVSKJ

Nel caso di una qualsiasi guida pratica è necessaria anche una comune base teorica con principi condivisi, che creiamo insieme, attraverso una sintesi delle riflessioni sulle nostre esperienze. Dal 2012 al 2014 l'associazione Color-Space ha portato avanti il progetto *New way to social skills*. Krisztina Katona era la leader dell'organizzazione in quel momento, e la sua esperienza era incentrata sulla pittura murale, quindi la stessa squadra (Krisztina, Márk and Géza) ha lavorato con i detenuti adulti inizialmente puntando a realizzare non proprio una rappresentazione teatrale, ma più una performance collegata alla cerimonia di inaugurazione del dipinto murale. Questo è stato un episodio interessante durante la storia di questi otto anni. Durante quel periodo abbiamo dovuto definire il nostro lavoro come un nuovo modo per le competenze sociali.

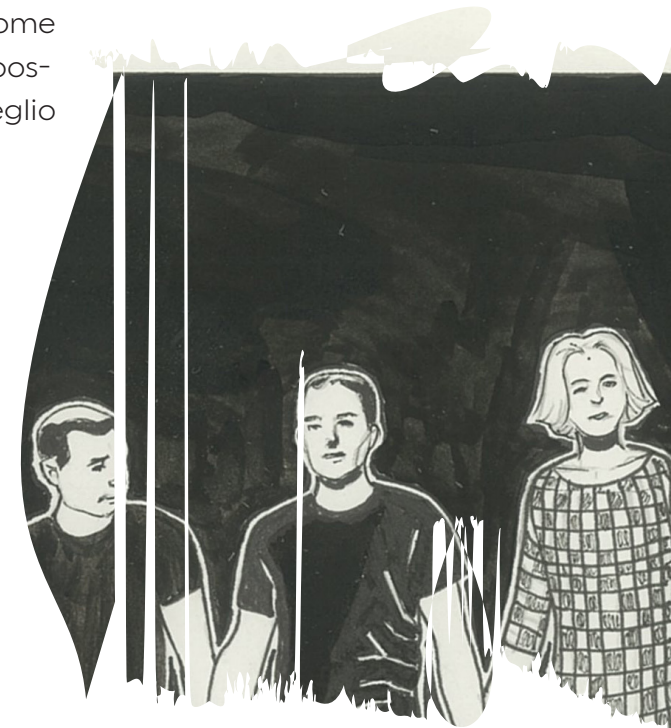
Che cos'è la competenza sociale? In questo capitolo vorremmo parlare brevemente della competenza sociale in rapporto alla disabilità: specialmente nel senso di svantaggio sociale, come per la popolazione carceraria.

Ovviamente, **LO SVILUPPO DELLE COMPETENZE SOCIALI** è soprattutto un processo. In primo luogo, come principio di base, siamo d'accordo con le **COMPETENZE CHIAVE DI LISBONA** come qualità che tutti devono sviluppare come **COMPETENZE SOCIALI DI BASE**. Che tipo di strumenti possono aiutarci a comprendere meglio, a cooperare meglio per migliorare le competenze sociali?

Competenze chiave di Lisbona:

- 1 Competenza comunicativa nella lingua madre
- 2 Matematica
- 3 Scienze naturali, tecnologia
- 4 Competenza digitale
- 5 Sapere imparare
- 6 Competenze sociali e civiche
- 7 Spirito di iniziativa e imprenditorialità
- 8 Consapevolezza culturale e competenza espressiva

Questi tipi di competenze ci guidano verso la Società basata sulla conoscenza, l'attuale tendenza europea, e (più o meno) tutti i sistemi scolastici europei sono in accordo su questo. Nella nostra pratica la **COMPETENZA 1** e le **COMPETENZE 4-8** sembrano più importanti.



IL GIOCO È UN'ATTIVITÀ
NON PRODUTTIVA CHE MIRA
SEMPRE AD ATTRAVERSARE
UNA SORTA DI OSTACOLO
CON LA RIPETIZIONE DEGLI
STESSI MOVIMENTI. HA
SEMPRE DELLE REGOLE E DEI
LIMITI. I BENEFICI DEL GIOCO
SONO L'AUTOSVILUPPO, IL
DIVERTIMENTO E LA FELICITÀ. IL
GIOCO È UNA DELLE ATTIVITÀ
UMANE PIÙ DISCIPLINATE.

Capacità di base per le competenze chiave - secondo la scienza dell'educazione contemporanea:

La pre-competenza principale è LA **CAPACITÀ DI
AUTO-COMPRESIONE**, che può condurre a:

- ↙ capacità di cooperazione
- ↙ capacità di analisi
- ↙ capacità di sintesi

La devianza è un problema centrale nelle nostre condizioni di lavoro. Intendiamo aiutare le persone che hanno meno competenze sociali. Vorremmo notare che la devianza è un'alternanza di competenze sociali nel contesto di una sorta di maggioranza. La maggioranza crea la normalità. Devianza e normalità sono in relazione relativa e dinamica.

"La curiosità per la devianza è un fenomeno inevitabile nel nostro lavoro." (Horacio Czertok)
La competenza sociale non può mai essere una raccolta di ruoli "canonici" sul comportamento umano. È sempre un processo aperto e dinamico di coesistenza umana.

Come afferma Foucault, le devianze sono sintomi, funzionano sempre come feedback per la normalità, per sollevare questioni sulla società.

"Giocare" ha un grande potenziale nello sviluppo delle abilità di base.

Il gioco è un'attività non produttiva che mira sempre ad attraversare una sorta di ostacolo con la ripetizione degli stessi movimenti. Ha sempre delle regole e dei limiti. I benefici del gioco sono l'autosviluppo, il divertimento e la felicità. Il gioco è una delle attività umane più disciplinate.

Il gioco ha una sorta di ruolo mediatore, aiuta a raggiungere una funzione più olistica del corpo e della mente, aprendo l'opportunità di un modo diverso di imparare, in cui è coinvolta

l'intera personalità. Nella terminologia⁸ di MacLean il risultato del gioco è il quarto strato del cervello, "proencefalo", un livello astratto dove si realizzano:

- ↙ auto-riflessione
- ↙ introspezione
- ↙ auto-valutazione
- ↙ auto-controllo
- ↙ auto-sviluppo

Durante il gioco teatrale il detenuto attraversa un'esperienza in cui è presente, *qui e ora* (*hic et nunc*) e in queste esperienze può riscrivere la propria vecchia immagine di sé.

La più alta componente della personalità è la **CAPACITÀ DI AUTO-COMPREDERE** che conduce alla **PERSONALITÀ AUTO-INTERPRETANTE**. Secondo József Nagy⁹ l'aumento di questo tipo di personalità nelle moderne società può essere un modo per trovare delle soluzioni a fronte delle sfide del XXI secolo.

La comprensione di sé incrementa la capacità di adattamento della persona che apre la strada alla **CREATIVITÀ** e a ciò che qui possiamo chiamare **LIBERTÀ**.

"L'arte è la gloria dell'umanità"
BANKSY

Il gioco è il modo migliore per aumentare le competenze sociali. Imparare a creare arte, è il modo migliore per imparare a giocare ad un alto livello. Ogni tipo di arte è un tipo di gioco ma

• • • • •

⁸ Maclean, P. D. (1973): *A triune concept of the brain and behaviour*. University of Toronto Press, Toronto.

⁹ Nagy József (2002): *XXI. Század és nevelés* [Educazione nel secolo Ventesimo] Osiris Kiadó, Budapest.

non ogni tipo di gioco è un'azione artistica. L'arte è il più alto livello di gioco, questo è l'orientamento che preferiamo in ogni caso quando iniziamo un processo di gioco creativo con i detenuti, come un nuovo ma anche come un vecchio modo per le competenze sociali. L'arte è la nostra risposta ultima. Come la maggior parte della società potrebbe supporre, per prima cosa dovremmo insegnare ai detenuti una professione per aiutarli a integrarsi nella società. Pensiamo che non ci sia antagonismo, ma cooperazione, tra competenze e capacità che possono crescere solo insieme. Il dipinto murale nel cortile dei detenuti adulti e Vojcek sono stati vere opere d'arte.

IL GIOCO E' IL MODO
MIGLIORE PER AUMENTARE LE
COMPETENZE SOCIALI. [...]
L'ARTE E' IL PIU' ALTO LIVELLO DI
GIOCO
L'ARTE E' LA NOSTRA RISPOSTA
ULTIMA. [...]
PENSIAMO CHE NON CI
SIA ANTAGONISMO, MA
COOPERAZIONE, TRA
COMPETENZE E CAPACITA' CHE
POSSONO CRESCERE SOLO
INSIEME.

DA WOYZECK A VOJCEK LA CREAZIONE DELLO SPETTACOLO

Ho visto per la prima volta l'opera di Büchner a Grenoble, con la regia di Francois Jaulin. Non sentivo che i problemi presentati dall'opera fossero attuali/presenti nella sua regia. Una volta a casa, leggendola con la mia compagnia realizzammo presto che questa era l'opera per noi. La sua struttura abbozzata (sketchy) ci permetteva di usarla (manipolarla) liberamente, e dato che l'ambientazione della storia cela problemi urgenti, era fortemente collegata con il presente dell'Ungheria. Negli ul-

timi anni, durante la precedente attività della compagnia, abbiamo imparato molto sulla povertà. Queste esperienze possono essere la base per il nostro spettacolo (performance). Abbiamo chiesto a Éva Bús di drammatizzarle, in modo tale da tenere le tre parti distinte dell'opera secondo le bozze dell'autore, concentrandosi sull'effetto che l'ambiente e l'individuo hanno l'uno sull'altro, invece che sulla storia e sull'omicidio.

afferma **MÁRK KÖRÖSI**, il regista.

La nostra interpretazione del Woyzeck è recitata da un'attrice e due attori. Lo spettacolo è eseguito in uno spazio vuoto attraverso gli spettatori. Nella prima fase si svolge in uno spazio circolare, poi in qualsiasi punto in uno spazio indefinito.

La base è data dalla recitazione e dalla comunicazione con gli spettatori, tenendo presente l'articolo di Peter Brook sulla comunicazione in scena. (Peter Brook: Le diable c'est l'ennui, Boredom is the devil [Journal of Drama Pedagogy 1999/1.]).

Lo spettacolo si concentra sull'evoluzione e i cambiamenti nelle relazioni umane attorno a Woyzeck.

La bozza di Büchner contiene le questioni attuali che presentano problemi sempre più urgenti nell'Ungheria di oggi. Ad esempio: la relazione tra l'individuo e la società, le condizioni di profonda povertà sia dal punto di vista sociale che culturale, o le eterne questioni del peccato stesso, come:

PERCHE' ESISTE IL PECCATO?

ESISTE REALMENTE?

QUAL E' IL SUO RUOLO NEI VALORI DI BASE CRISTIANI?

LA SUA STRADA E' SCEGLIERE IL SENTIERO SBAGLIATO?

O FA DAVVERO PARTE DEL VIAGGIO?

PUOI AVERE L'ASSOLUZIONE PER LE TUE AZIONI?

COME VEDE IL NOSTRO MONDO I PECCATORI?

Lo spettacolo è stato creato sulla base di queste riflessioni nel 2014. Il pubblico era un gruppo di studenti delle scuole superiori che non aveva ancora deciso se scegliere il percorso del contesto/ambiente o un percorso proprio. Generalmente, in queste circostanze sociali i bambini diventano uomini e donne prima (presto), per quanto riguarda la loro abilità nell'interpretazione sociale. Poi lo spettacolo è stato eseguito per gli studenti delle scuole superiori Leőwey a Pécs. La prima è stata seguita da una conversazione aperta con i creatori e gli attori.

In quel momento Woyzeck veniva presentato come materia opzionale di un corso di recitazione al liceo, dal momento in cui è facile rintracciare certi aspetti drammatici nella storia:

- 🦋 la creazione e lo sviluppo del conflitto
- 🦋 l'effetto dei differenti livelli di determinazione nel plasmare il proprio destino
- 🦋 la volatilità delle relazioni umane
- 🦋 il valore dell'umanità e il suo ruolo nel determinare il proprio destino
- 🦋 la complessità dell'atto individuale e la questione della responsabilità

La richiesta per uno spettacolo teatrale in carcere è arrivata nel 2015.

A seguito di un precedente incontro con il gruppo, dopo qualche rimodellamento, reinterpretazione delle sfumature, e il riposizionamento dei focus sulle sfide, si è deciso di usare lo stesso testo durante il lavoro con i detenuti.

La versione teatrale del carcere è il risultato di un processo di prova di tre mesi. La chiave di volta di questo metodo è stata una sessione settimanale nel carcere di Pécs, dove hanno fatto lo spettacolo sia di fronte a un pubblico adulto che ad uno costituito da minori.

Hanno lavorato nell'istituto per cinque anni mentre aprivano temporaneamente il teatro del carcere di Pécs (www.bor-tonszinhaz.hu).

LA SFIDA: SE POSSONO MANTENERE L'ATTENZIONE DEI DETENUTI, TROVANDO UN LINGUAGGIO COMUNE CON LORO, ALLORA LO SPETTACOLO PUÒ PROBABILMENTE ATTIRARE L'ATTENZIONE DEGLI SPETTATORI IN QUALSIASI ALTRO LUOGO.

La sfida: se possono mantenere l'attenzione dei detenuti, trovando un linguaggio comune con loro, allora lo spettacolo può probabilmente attirare l'attenzione degli spettatori in qualsiasi altro luogo.

Per questo motivo, era necessario trovare una certa semiologia teatrale universale diversa dal testo di Büchner che potesse eventualmente funzionare anche all'estero.

Ecco, è così che la produzione della compagnia è diventata uno spettacolo di teatro in carcere.



INCONTRARE IL GRUPPO E SCEGLIERE L'ARGOMENTO

Secondo la visione dei creatori, la priorità non è il teatro e nemmeno il contesto in cui si fa teatro, ma il futuro lavoro degli attori (in questo caso i detenuti) con il materiale teatrale, che non porta un testo completamente drammatizzato – anche se è possibile lavorare con quel tipo di testo, ma le sfide e gli scopi principali del lavoro teatrale sarebbero diversi. È fondamentale che gli attori siano in grado di relazionarsi con l'argomento e vogliano anche parlarne.

La pedagogia teatrale ha vari modi per indagare ciò che interessa al gruppo, e può mappare gli aspetti del soggetto che si trovano più affascinanti.

- 🦋 All'inizio di una creazione teatrale è opportuno prendere in considerazione gli interessi del gruppo, partendo da quelli individuali, e scegliere l'argomento del futuro materiale in questo modo.
- 🦋 Per scegliere il materiale bisogna conoscere il gruppo. Per far questo nel migliore dei modi, oltre a delle conversazioni iniziali, servono giochi ed esercizi – perché mentre si gioca si è incapaci di mentire. Colui che gioca mostrerà il suo volto innocente, rivelatore senza difese. D'altra parte, lo scopo di questi giochi è guadagnare la confidenza del gruppo mettendosi tutti sullo stesso piano.

Nel nostro caso il regista ha suggerito i seguenti metodi:

- 🦋 Cerchi di nomi e giochi per familiarizzare, andando sempre più in profondità.
- 🦋 Giochi che richiedono auto consapevolezza e consapevolezza di gruppo, e nell'ultima fase, giochi di fiducia da usare per garantire e rafforzare la coesione del gruppo.
- 🦋 Durante la messa in scena del materiale, hanno allenato la coscienza del corpo facendo esercizi fisici. Questi hanno coinvolto la consapevolezza di sé, del partner e del gruppo.
- 🦋 I partecipanti hanno apprezzato i giochi in cui si sono utilizzate libere associazioni lungo l'intero corso della creazione.

Per scegliere l'argomento della creazione sono disponibili vari metodi di pedagogia teatrale e in questo caso si è utilizzato il brainstorming.

- 🦋 Abbiamo scritto una parola su un foglio di carta, e poi abbiamo scritto varie parole evocate dalla prima (es. PECCATO: punizione, carcere, famiglia, amore, mio padre...ecc.) In seguito chi voleva poteva spiegare perché aveva pensato proprio a quella parola.
- 🦋 Il regista potrebbe fare una lista di argomenti tabù, ovvero argomenti scomodi che li obbligano ad uscire dalla comodità individuale, li forzano a confrontarsi con i loro limiti o argomenti che sembrano pericolosi per la loro condizione del momento.

Avendo incontrato il gruppo, potevamo fare una lista degli argomenti a cui erano più interessati e che li riguardavano più da vicino. In questa lista, spiccavano la privazione della libertà, il potere soffocante della povertà, l'esclusione sociale del peccatore.

È così che siamo arrivati al **Büchner di Woyzeck**.

Büchner, un autore in anticipo per il suo tempo, scelse l'estrema povertà come soggetto del suo dramma. La sua intera opera fu creata in tre anni, perché morì giovanissimo. Probabilmente nelle ultime settimane di vita stava lavorando proprio su questo dramma, che rimase incompiuto.

LA RELAZIONE TRA
INDIVIDUO E COMUNITÀ,
LA VULNERABILITÀ E
L'IMPOTENZA DELL'INDIVIDUO,
L'INDIFFERENZA DELLA
SOCIETÀ DI FRONTE AI
PROBLEMI DELL'INDIVIDUO,
TUTTO CIÒ SEMBRAVA UN
OTTIMO TERRENO PER LA
RIFLESSIONE COMUNE.

Cercò il soggetto di *Woyzeck* con grande entusiasmo, poiché da una parte corrispondeva ai suoi interessi in medicina, e dall'altra parte perché il suo senso della giustizia venne colpito da una notizia del tempo che serve come punto di partenza per l'opera: un soldato di nome Woyzeck aveva ucciso il suo amore per gelosia, e venne condannato a morte. Il caso, analizzato nelle riviste del tempo, turbò molto l'autore, e con gli strumenti di ciò che in futuro verrà chiamato espressionismo, presentò quel pover'uomo come un giocattolo per il suo contesto sociale.

L'argomento lo toccò così tanto che scrisse diverse varianti e bozze, senza concludere il suo lavoro, ma nonostante questo lasciò molto materiale ai posteri. C'era abbastanza materiale per creare uno spettacolo di teatro-carcere, adattando la storia e il testo alle circostanze e ai materiali locali.

La condizione di povertà rappresentata nell'opera è pratica per spiegare la loro tesi estetico-teatrale, che è: "la povertà è la bussola della nostra arte (...) ovvero, il significato poetico di povertà: vivere con poco, e realizzare che l'economia ha un potere di filtraggio intensificante" (da sito di Üres Tér Company, urester.hu)

La relazione tra individuo e comunità, la vulnerabilità e l'impotenza dell'individuo, l'indifferenza della società di fronte ai problemi dell'individuo, tutto ciò sembrava un ottimo terreno per la riflessione comune.

Eseguimmo la produzione del 2014 di fronte ai detenuti. La sua forma di linguaggio ha avuto un effetto incoraggiante e liberatorio su di loro. Fatti nudi e crudi – ma in forma teatrale – raccontati/detti (promesse, ordini) e agiti (atti sessuali, violenze) hanno reso completa la creazione artistica di ciò che chiamiamo teatro.

VOJCEK - LE PARTICOLARITÀ DELLO SPETTACOLO

Ci sono tre detenuti, tre attori e un musicista nello spazio scenico circolare. Dal momento che l'intero cast è presente e visibile durante tutto lo spettacolo, seduto tra gli spettatori, la loro presenza costante aumenta il coinvolgimento del pubblico.

Solo i ruoli principali sono interpretati, per il resto gli attori si alternano. Tutti sono vestiti di nero, indossano maschere della commedia dell'arte e usano gli elementi di movimento dei tipi fissi, fatta eccezione per Marie, Vojcek e Andres.

I detenuti indossano uniformi carcerarie, con bandane e maschere. In seguito, questo cambia. Innanzitutto, lasciano andare il copricapo, poi, alla fine dello spettacolo, abbandonano anche la loro maschere. Il loro ruolo si riflette su più piani.

Lo spettacolo inizia con la storia di Marie nell'oscurità, disturbata da un rumoroso e volgare gruppo che entra in scena – qualcuno potrebbe pensare a qualche spettatore ubriaco che irrompe nella sacra cappella chiamata teatro.

Successivamente interrompono lo spettacolo varie volte: chiedono della droga; giustificano la violenza con qualche battuta pseudo-scientifica come unico modo per preservare la specie umana dall'estinzione. Gradualmente "tolgono i ruoli" (rubano la scena), assumendo lo stesso status degli attori.

Dopo che Marie racconta l'esempio biblico dell'infedeltà i detenuti si tolgono le maschere e iniziano a parlare nel loro gergo quotidiano: **"E IN QUESTO CASO COSA NE SARA' DEL BAMBINO?"**.

Poi si sente una canzone rap: la poesia di Attila József *Tiszta szívvel* ('I have no father, no mother' / 'Non ho padre, né madre') rappata in inglese. Cantano con entusiasmo, dignità, furore e sfida, senza maschere, mostrando i loro volti.



Questo momento catartico è il momento culminante dello spettacolo, dove gli spettatori realizzano: questa non è la storia di Vojcek, e non si tratta nemmeno della vulnerabilità dei detenuti, ma potrebbe essere la storia di ognuno di noi. Siamo tutti vulnerabili e umiliati. Siamo tutti sotto gli ordini di padroni cattivi.

La cavia chiamata Vojcek viene presentata da un uomo con la maschera di Pantalone: inizialmente parla in inglese, poi in italiano e in francese – il musicista fa da interprete – parlando al microfono. Questo strano capobanda è fastidioso, un furbacchione, lo spettatore si sente a disagio, con buona ragione. Le sue spiegazioni supponenti, sciocche e oggettive infastidiscono il pubblico. Perché c'è qualcosa in ciò che dice! Merita la nostra piena attenzione, altrimenti cadiamo nelle sue trappole mentali. È una figura indispensabile per lo spettacolo: spesso interrompe lo spettacolo, commenta, mantiene l'ordine, crea nuove regole, ed è lui che dà la vita alla

pietra avvolta in un lenzuolo, il figlio di Vojcek e Marie. Talvolta è l'esatto opposto delle sue parole ("Sii naturale"). A volte con discrezione, a volte con più forza, ma è lui che conduce la storia.

"ECCO A VOI VOJCEK. IL FAVORITO DI OGNI GRANDE SPIONE" – Viene presentato Vojcek che appare in un piccolo palco rotante, che sarà il luogo di certi elementi della storia, infilandolo nel più piccolo spazio possibile, mentre il suo movimento andrà ad accrescere la dinamica dello spettacolo.

Il palco rotante avrà molte funzioni (Marie e Vojcek in piedi faccia a faccia, mentre ruotano il piccolo palco eroticamente, poi iniziano il movimento successivo partendo da quello precedente, oppure possiamo vedere Vojcek sdraiato che si indurisce come una pietra).

Lo spettacolo inizia con un racconto ottimista, creando il focus potente con la metafora poetica della povertà, che ritorna poi alla fine, quando tutti ripetono la prima riga. Come se l'intera storia venisse ripresa ancora una volta in un ciclo (questo è il titolo secondario dell'opera) che non è altro che la ricorrenza della vita. L'eterno schema dell'abbandono e della povertà che ritorna senza speranza.

"LA RAGAZZA E' STATA TROVATA NEL LAGO CON 12 COLTELLATE INFLITTE NEL SUO CORPO"

– così si conclude la storia, con questa frase pronunciata dal presentatore, tradotta dall'interprete, nel buio.

La commedia dell'arte richiede agli attori grande presenza tecnica e disciplina.

L'uso della lingua inglese e la presenza del presentatore hanno un effetto straniante perché spezzano la storia.

I movimenti meccanici di Vojcek durante tutto lo spettacolo simboleggiano lo sforzo dell'uomo nella corsa frenetica del mondo, fanno riferimento alla vulnerabilità dell'uomo che vuole vivere al di sopra delle aspettative di tutti. Il suo essere un burattino è più forte quando i membri del coro lo prendono a calci, a terra, degradandolo a un mucchio di vestiti.

"EGLI E' UN BRUTO. NON E' CAPACE DI RIFLETTERE, DI ESPRIMERE SE STESSO, O DI CHIEDERE AIUTO" – dice il presentatore. Ma Vojcek pone delle domande continuamente – talvolta a bassa voce, altre più forte, a volte farfugliando, altre balbettando – interrogando se

stesso e gli altri, cosa che i suoi padroni considerano come una ribellione. Oltre che mentalmente, viene abusato fisicamente. Non si difende dagli schiaffi: la sua umiliazione, la sua "Vojcekness" è più forte. Il linguaggio formale che il regista ha adottato è basato sul sistema delle tensioni dei movimenti, con molti elementi legati al corpo quale mezzo espressivo: il teatro fisico. Tutto ciò ha restituito un forte impatto alla performance, emotivamente potente, frutto di un processo creativo che comporta sfide e difficoltà.



DIFFICOLTÀ E SFIDE

Il carcere come spazio creativo pone diversi problemi. Oggi sempre più istituzioni di applicazione della legge realizzano che le attività creative hanno un effetto positivo sui detenuti, e così integrano nelle loro funzioni attività pedagogiche artistiche e teatrali. Le lezioni andrebbero seguite regolarmente ma il lavoro sistematico è disturbato da problemi disciplinari, dalla routine quotidiana del carcere, e dalla motivazione vacillante dei detenuti.

Concordare la denominazione comune delle nozioni non è stato facile. In carcere peccato e punizione hanno significati differenti, come individuo e società – proprio come nella visione di Büchner.

Senza "giustificare l'errore", semplicemente lo presenta, cambiando aspetti e toni. Sia poeticamente, che scientificamente. (Come *Roberto Zucco* di Bernard-Marie Koltes, che è diventato un classico). Era difficile risolvere i **PROBLEMI QUOTIDIANI** dal momento in cui

Nel nostro paese questa è una grave crisi della società. C'è un divario sempre più ampio tra la classe media e i poveri. La crisi finanziaria, i prestiti in valuta estera e la disoccupazione creano un ambiente sempre più incerto in cui rimanere a galla. Chi affonda, non parla. Il consumismo e l'industria del divertimento a buon mercato distolgono gli occhi dalla situazione attuale e dalla dimensione del problema.¹⁰

L'altra sfida è stata quella di seguire i **VALORI** introdotti come motto dello spettacolo:

Vorremmo attraversare i quadri di Büchner insieme al pubblico, per raggiungere quel pensiero universale che dice che la pura esistenza dell'uomo è un valore fondamentale.

• • • • •

¹⁰ Introduzione alla performance, Üres Tér website (urester.hu)

**VORREMMO ATTRAVERSARE
I QUADRI DI BÜCHNER
INSIEME AL PUBBLICO,
PER RAGGIUNGERE QUEL
PENSIERO UNIVERSALE CHE
DICE CHE LA PURA ESISTENZA
DELL'UOMO E' UN VALORE
FONDAMENTALE**

Loro possedevano il ricco materiale di Büchner: il loro punto di vista pedagogico e la relazione con il dramma sono entrambi coinvolti e rafforzati con questo ambiente, rendendolo estremamente impegnativo.

A parte il carcere, dove abbiamo potuto invitare anche persone esterne a vedere lo spettacolo, Vojcek ha avuto una sola replica pubblica, in un'istituzione culturale prestigiosa, il Teatro Nazionale di Pécs. Il direttore del teatro Miklos Rázga era di mentalità aperta sullo spettacolo. Il trasporto e la sorveglianza dei detenuti, la conversazione con il pubblico dopo lo spettacolo, erano tutte difficoltà da affrontare.

REAZIONE DEGLI SPETTATORI E DEI CREATORI

Sulla base dei feedback scritti degli spettatori – qui ne citiamo tre – siamo orgogliosi di poter dire che questa unica e irripetibile performance pubblica al Teatro Nazionale di Pécs è stata un grande successo.

ÉVA FÜSTI MOLNÁR (attrice): Non avrei mai pensato quanto sarebbe stato difficile spiegare ciò che ho provato durante lo spettacolo. Ero così scossa emotivamente... è difficile da esprimere. Ho vissuto una doppia catarsi. Si è trattato di un lavoro drammaturgico e registico eccellente e professionale, con la missione di salvare tre anime dalla loro predestinata corsa frenetica. Ho potuto vedere con i miei stessi occhi la vulnerabilità dei tre detenuti e anche la mia. Ricordo solo di aver applaudito stupita, rabbrivendo, con un groppo in gola. È stato molto più di (solo) teatro!

KATALIN STYRNA (insegnante): Avevo già visto molti spettacoli della compagnia Üres Tér, ma questo spettacolo mi ha sorpreso in un modo tale da farmi sperimentare un effetto differente. Penso che il potere di questo effetto sia legato alle maschere. Durante tutto lo spettacolo ho percepito questo dalle maschere: degli spaventosi istinti ancestrali, fino ad allora più o meno controllati, erano stati lasciati liberi, e tutti noi dovremmo averne timore. Alcuni di più, altri meno. Allo stesso tempo gli attori che indossavano le maschere avevano visto l'inferno del carcere perché si erano abbandonati a questi istinti. Ero sinceramente spaventato da loro. Recitavano così bene: i loro volti erano coperti, ma i loro corpi potevano interpretare l'intero ruolo. E così, il corpo, come una creatura indipendente, lontano dal controllo della mente, con una disinibizione primitiva, andava verso la soddisfazione dei



suoi bisogni. Ogni gesto ci mandava il messaggio che, "il debole deve essere distrutto". Il vuoto dello spazio e il gioco di ombre e luci rafforzavano questo messaggio.

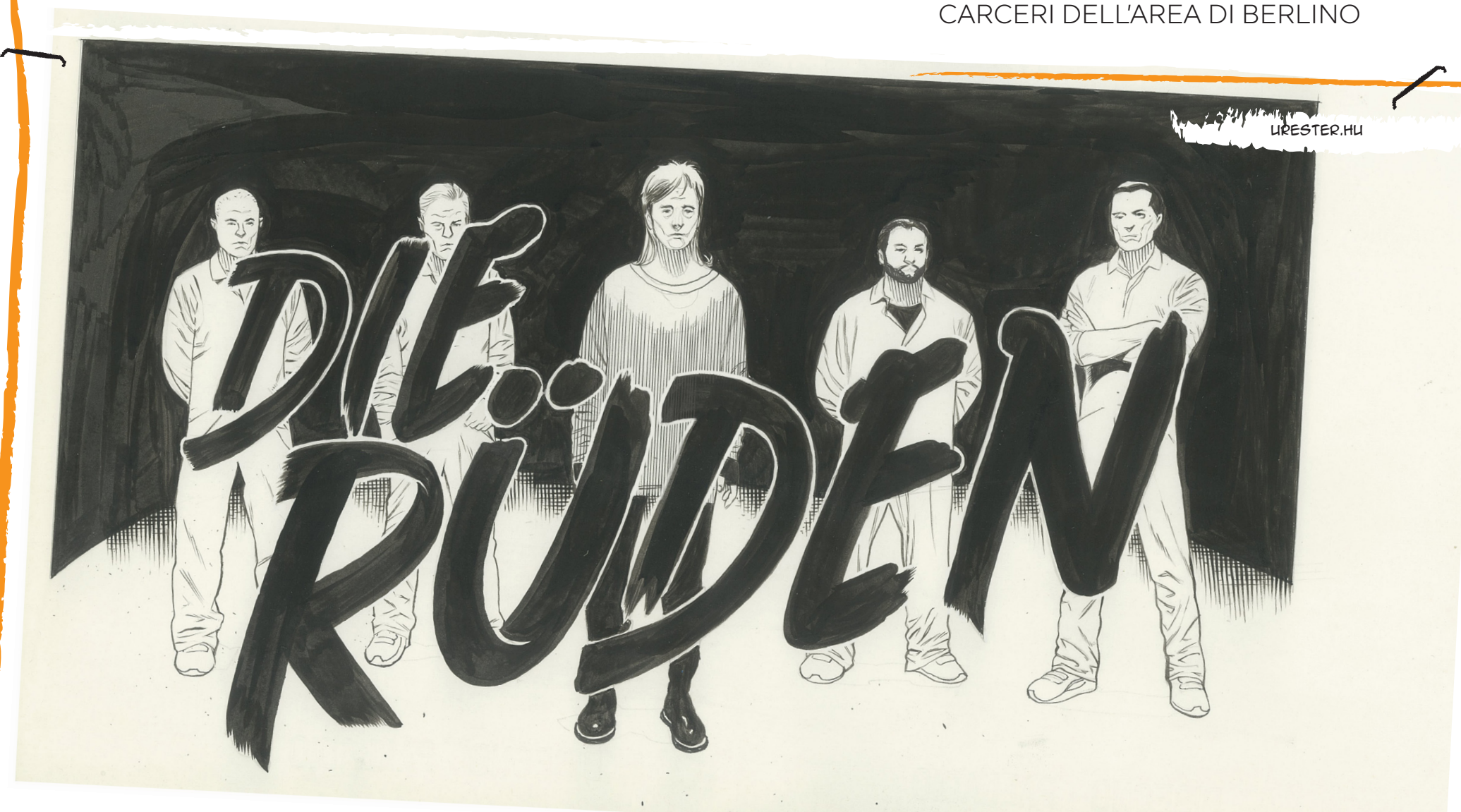
Alla fine, quando hanno tolto le loro maschere, sorprendentemente erano simili ai "volti coperti". Come se avessero tolto le loro vere facce. Voglio dire che Márk (il regista) ha percepito il senso della loro personalità accuratamente, e probabilmente è riuscito a strappare questa loro parte criminale. Deve essere stato catartico lasciare questo ruolo, togliendolo insieme alla maschera. Durante la conversazione con il pubblico hanno detto – seduti come re sui loro "troni" – che in carcere è importante quale sia il messaggio della postura del corpo. Penso che intendessero quanto sia importante assumere la cruda rappresentazione del dominio, motivo per cui gran parte della loro vita sia tutta un giocare all' "uomo duro". Il protagonista, come un partner perfettamente complementare, simboleggiava l'anima umana che può indebolirsi in questa lotta tra vita e morte.

Non riesco a ricordare la trama, perché ero molto colpita di messaggi e dagli effetti non-verbali. Da allora ho un ricordo molto forte, uno dei più grandi spettacoli che abbia mai visto.

MELINDA REIBLINÉ HORVÁTH (operatrice sanitaria): Non sono mai stata toccata da una performance come con Vojcek. Stavo semplicemente lì in piedi ad attendere... "e adesso che cosa accadrà? Come è possibile uscire da questa situazione?" Ho persino dimenticato di applaudire, perché stavo pensando che quanto era appena accaduto fosse colpa mia.

ZONE 3

LABORATORIO TEATRALE NELLE
CARCERI DELL'AREA DI BERLINO



INTRODUZIONE A ZONE3 E.V. CULTURA - INTEGRAZIONE - ISTRUZIONE

di Sabine Winterfeldt

Dal 2003 portiamo avanti progetti teatrali nei penitenziari per diverse organizzazioni. Cinque anni fa abbiamo fondato la nostra associazione: **Zona3 e.V. Cultura – Integrazione – Istruzione**

L'obiettivo del nostro lavoro è quello di offrire ai partecipanti, che possono essere studenti, detenuti o ex detenuti, una nuova e diversa prospettiva ed un nuovo atteggiamento verso se stessi, i loro simili e la società che ci circonda, creando uno spazio artistico, libero e protetto. Svolgiamo progetti di prevenzione nelle scuole, progetti nelle carceri per gli ex detenuti che sono stati scarcerati in libertà vigilata.

La nostra convinzione è che attraverso il lavoro teatrale, i partecipanti hanno la possibilità di fare diverse esperienze nel settore artistico, e con questo, acquisire una nuova prospettiva di vita nella società. Partiamo dal presupposto che ciò sia essenziale, in quanto i nostri partecipanti – non importa se sono detenuti, ex detenuti o studenti – spesso provengono da contesti sociali svantaggiati. Spesso un ambiente in cui la criminalità è la norma, il loro normale ciclo di vita consiste nell'essere rinchiusi in carcere, essere liberati e rientrare in carcere. Il nostro obiettivo, e il nostro contributo, è quello di interrompere questo circolo vizioso, nel migliore dei casi prima ancora che inizi il cerchio.

Inoltre, le persone che hanno commesso un reato, finendo anche in carcere, vengono stigmatizzate dalla società. In aggiunta, le persone provenienti da ambienti sociali svantaggiati vivono spesso con questo stigma. Una parte essenziale del nostro lavoro è parlare con TUTTI, indistintamente dal background sociale, il sesso, l'opinione politica. Per creare un "effetto di ri-socializzazione" a lungo termine è fondamentale che si costruisca prima una piattaforma di comunicazione e in seguito, grazie a questa, una rete di relazioni. Infatti, una rete di relazioni diffusa e stabile è alla base di un'evoluzione positiva durante tutto il lavoro.

La base del buon lavoro relazionale è l'accettazione reciproca con l'altra persona all'interno delle regole stabilite dal sistema (il sistema del lavoro teatrale). L'essere umano è sempre in primo piano nel nostro lavoro. La persona si sente estranea ed esclusa dal sistema in cui si muove, da cui proviene e nel quale si deve integrare. Per questo motivo i conflitti si ripresentano sempre più spesso, poiché le persone non si inseriscono facilmente in un sistema che, il più delle volte, non offre alcuna giustizia o prospettiva per una vita migliore. Infatti, nella maggior parte dei casi, il sistema non mostra alcun interesse per le esigenze individuali della persona – **SONO "OFFLINE"**.

L'OBIETTIVO DEL NOSTRO LAVORO E' QUELLO DI OFFRIRE AI PARTECIPANTI, CHE POSSONO ESSERE STUDENTI, DETENUTI O EX DETENUTI, UNA NUOVA E DIVERSA PROSPETTIVA ED UN NUOVO ATTEGGIAMENTO VERSO SE STESSI, I LORO SIMILI E LA SOCIETA' CHE CI CIRCONDA, CREANDO UNO SPAZIO ARTISTICO, LIBERO E PROTETTO.

CHE TIPO DI TEATRO

La regola ultima e più importante è il rispetto reciproco. Questo, in realtà, è l'unico criterio di esclusione. I partecipanti che trattano gli altri componenti senza rispetto non sono i benvenuti.

Siamo molto flessibili e lavoriamo con approcci diversi rispettando le diverse sensibilità dei partecipanti all'interno dei gruppi. Con noi, chiunque può partecipare, purché si attenga alle norme concordate di comune accordo.

Il nostro lavoro è sempre focalizzato sul processo di orientamento. Attribuiamo grande importanza all'ascolto reciproco dei partecipanti. Quindi non concentrarsi solo sul proprio processo di orientamento e sulle proprie procedure, ma osservare anche ciò che accade nel gruppo e sul palco. Questa è una parte importante del nostro lavoro.



Noi lavoriamo spesso con opere teatrali esistenti che, insieme ai partecipanti, arricchiamo con il loro background di vita e il loro punto di vista sulla società in cui vivono. Il nostro lavoro è invitare i partecipanti ad integrare le opere teatrali con storie biografiche, proprie abilità, canti, arti marziali e proprie poesie. L'input integrato collega la loro realtà alla finzione dell'opera e con questo, imparano il cambiamento di prospettiva.

I nostri processi di integrazione prevedono una condivisione dei risultati molto efficace. La domanda di qualità artistica è definita, ma il suo raggiungimento non viene valutato. Il progetto può essere cambiato più volte senza problemi.

L'obiettivo è quello di creare una nuova esperienza determinata da un senso di comunità, per realizzare una concentrazione della vita attraverso le interdi-

pendenze degli eventi scenici. Tutti dovrebbero sentirsi come una parte (preziosa) del tutto. Così si potrebbe descrivere il nostro lavoro teatrale, come un approccio di performance aperto e guidato dal **PROCESSO**.

METODOLOGIA

SPAZIO PROTETTO

I partecipanti devono essere sicuri che lo spazio dove si confrontano, agiscono e discutono è privo di valutazioni, garantendo la libertà di parola – purché non discriminino o offenda nessuno – e d'azione. È essenziale costruire un rapporto di collaborazione, affinché tutto ciò che accade nello spazio protetto rimanga in questa zona e non venga trasportato nel "sistema di repressione" come viene percepito il sistema carcerario e, talvolta, anche la scuola.

IL BASTONE PARLANTE

Un elemento centrale in questo spazio protetto, lo strumento chiave del nostro lavoro, è il TALKING STICK [BASTONE PARLANTE].

- ✎ L'idea è che il portatore del bastone abbia il diritto di dire tutto ciò che ha in mente, senza essere interrotto, sempre in conformità con le regole concordate che sono state discusse all'inizio dei workshop.

All'inizio e alla fine di ogni workshop – come una routine che ritorna sempre – ogni partecipante, compreso il formatore, ha la possibilità di **PARLARE LIBERAMENTE** con il gruppo. Si tratta di un messaggio sul proprio ego e l'obiettivo è la **COSTRUTTIVITA'**. Le lamentele sono consentite, ma non si parla degli altri, si tratta di esprimere la propria sensibilità. La cosa importante da sapere è che non c'è alcuna valutazione su quanto viene detto. Questo è un aspetto importante nella creazione dello **SPAZIO PROTETTO**.

TECNICHE DI TEATRO E RECITAZIONE

Poiché non lavoriamo con attori qualificati – ma con differenti talenti – introduciamo in primo luogo le tecniche di recitazione, che permettono di sentirsi liberi e a proprio agio sul palco.

TECNICA DI RESPIRAZIONE

Respirare è assolutamente essenziale per il lavoro teatrale. Quando i bambini nascono, hanno tutto il necessario per usare la loro voce al massimo. Sfortunatamente, perdiamo queste caratteristiche nel corso della nostra vita, attraverso la socializzazione e "l'educazione". Fondamentalmente, la tecnica di respirazione per il teatro consiste nel re-imparare a respirare con tutto il corpo ed utilizzare tutti gli organi respiratori in modo ottimale. È stato dimostrato che una buona tecnica di respirazione contribuisce a una vita più felice, più sana e più consapevole. Molte persone usano solo alcune parti del loro corpo e non sono consapevoli, ad esempio, che il loro diaframma si trova in larga misura nella loro schiena.

Gli **ESERCIZI** riguardano l'acquisizione di conoscenze e sensibilità sul proprio **RESPIRO** e su come utilizzarlo al meglio per una buona **TECNICA VOCALE**.

SENSIBILITA' CORPOREA

Come per la respirazione nel corso del tempo spesso si perde la sensibilità del proprio corpo, e cioè la capacità di sentire i bisogni che si ricevono dal proprio corpo, come capire dove si ha dolore o dove si sente piacere. Noi diamo per scontato il nostro corpo ma, se non alleniamo esplicitamente la sensibilità, col tempo diventiamo ottusi. Un artista, che sia nella musica, nel teatro o nella pittura, ha bisogno di un corpo permeabile, che abbia accesso diretto ai propri sentimenti e pensieri.

Promuoviamo la sensibilità del nostro corpo attraverso vari **ESERCIZI DI CONSAPEVOLEZZA** per creare una maggiore coscienza. Insegniamo una cognizione dei diversi stati emotivi che esprimiamo con il corpo, come rabbia, paura o gioia e impariamo a reagire al linguaggio del corpo degli altri partecipanti.

IMPROVVISAZIONE

Nel teatro d'improvvisazione i partecipanti imparano ad agire secondo i propri impulsi e a reagire a quelli dei loro compagni di recitazione senza entrare in contrapposizione, ma nell'anticipazione, nel processo e nella gioia di giocare. Nel teatro improvvisato vengono dati diversi capisaldi come relazione, status, emozione o professione e, all'interno dei capisaldi indicati, i partecipanti devono sviluppare una situazione. I partecipanti sono preparati a vivere realmente "nel momento", a concentrarsi, a fare affidamento sui propri impulsi e ad essere aperti ai propri partner di gioco.

Attraverso gli **ESERCIZI**, i partecipanti imparano a **SENTIRE** il proprio **CORPO**, ad esprimere le proprie emozioni e a capire come reagisce il corpo, la **VOCE** e la **RESPIRAZIONE** secondo le diverse emozioni. I partecipanti apprendono i diversi modi di esprimersi aumentando le proprie capacità di recitazione.

Lavorando in gruppo, imparano anche ad ascoltarsi a vicenda. Le persone che non hanno nulla a che fare l'una con l'altra nella vita normale (e anche nella vita carceraria di tutti i giorni) si conoscono e si accettano in un modo nuovo e artistico. Condividendo le proprie emozioni e i propri pensieri, hanno una maggiore consapevolezza e rispetto per quelli degli altri, in un processo di reciproca accettazione l'uno dell'altro, dal punto di vista del proprio corpo ed anche del loro ambiente criminale e legale. Cerchiamo di creare un sistema di valori per i nostri partecipanti che non si basi sulla concorrenza, ma sul sostegno reciproco e sulla collaborazione con gli altri membri della comunità. Il lavoro di squadra è fondamentale.

CERCHIAMO DI CREARE UN SISTEMA DI VALORI PER I NOSTRI PARTECIPANTI CHE NON SI BASI SULLA CONCORRENZA, MA SUL SOSTEGNO RECIPROCO E SULLA COLLABORAZIONE CON GLI ALTRI MEMBRI DELLA COMUNITA'. IL LAVORO DI SQUADRA E' FONDAMENTALE.

LUOGO DI FIDUCIA

Questo trasforma e cambia le convinzioni. Quando possibile, cerchiamo di rendere i nostri gruppi molto eterogenei. Nella prima fase del workshop, la cosa più importante è la gioia e il divertimento. I partecipanti dovrebbero giocare e ridere l'uno con l'altro e dimenticare la prigione e le loro preoccupazioni per il tempo del workshop. In questo modo si rilassano e sono maggiormente predisposti a fare esperienze nuove e importanti. Solo quando abbiamo creato un'atmosfera rilassata e di fiducia nel gruppo, all'interno di un luogo sicuro, iniziamo a sviluppare il materiale.

Non ci interessa il lavoro di teatro gerarchico, in cui tutto è già pronto e deciso ma presentiamo il tema del laboratorio attraverso il quale cerchiamo di capire l'impatto che può avere sui partecipanti e le emozioni e i pensieri che può generare. Chiediamo, infatti, ai partecipanti di contribuire con le loro emozioni, idee e riflessioni. Questo è possibile solo se abbiamo creato, in anticipo, un posto sicuro e di fiducia, il che non è un compito facile in un penitenziario.

SVILUPPO

Nella fase successiva lavoriamo sui diversi temi della presentazione, in particolar modo sulle interazioni dei partecipanti. Quindi sviluppiamo lo spettacolo tutti insieme e lo proviamo. Le ultime settimane di questo processo, sono dedicate a delle sessioni di **PROVE INTENSIVE**, cioè prove di gruppo giornaliere, soprattutto durante l'ultima settimana prima di uno spettacolo.

In termini di contenuto, è importante per noi relazionarci con l'ambiente in cui operiamo e soprattutto con i partecipanti, questo perché, in generale, hanno una prospettiva che non sempre coincide con quella che noi pensiamo. **IL NOSTRO OBIETTIVO È DI LAVORARE IN MODO SOCIO-CRITICO E ATTENTO ALLA DIVERSITÀ DI GENERE.**

NON CI INTERESSA IL LAVORO DI TEATRO GERARCHICO, IN CUI TUTTO È GIÀ PRONTO E DECISO MA PRESENTIAMO IL TEMA DEL LABORATORIO ATTRAVERSO IL QUALE CERCHIAMO DI CAPIRE L'IMPATTO CHE PUO' AVERE SUI PARTECIPANTI E LE EMOZIONI E I PENSIERI CHE PUO' GENERARE.

ESEMPI PRATICI IN DIVERSE ISTITUZIONI

La Germania è organizzata come una federazione di "stati" con specificità ben distinte, così come alcune leggi, la loro applicazione e le sue istituzioni. I diversi stati hanno normative e un'organizzazione delle forze dell'ordine differenti che, di conseguenza, hanno un impatto diverso sulle disposizioni di sicurezza, durante le prove e lo spettacolo. Quindi si possono avere, in alcune realtà, spettacoli in carcere in cui sono ammessi dei visitatori, mentre in altre possono accedere solo le famiglie degli "attori". In altre prigioni, invece, non sono ammessi visitatori dall'esterno e i soli spettatori sono le persone che lavorano all'interno.

Ogni istituzione agisce in modo completamente diverso. Questo ha sempre a che fare con la gestione locale in cui si trova il carcere, la situazione politica nella regione e, naturalmente, il modo in cui l'istituzione vede se stessa e il suo comportamento all'interno del sistema complessivo. Infine, bisogna considerare come i penitenziari sono organizzati per questo tipo di attività, le normative legali a cui attenersi e come la legge regola i vari processi di attuazione. Anche le norme relative alle linee guida per film e foto variano notevolmente. I responsabili istituzionali per queste decisioni hanno un margine di discrezionalità e di scelte relativamente ampio.

Noi lavoriamo nelle scuole, nelle carceri, maschili e femminili, e nelle ONG come Gangway, tutte organizzate in base alle leggi locali. Naturalmente ogni istituzione riflette il modo in cui gestisce ed organizza le proprie attività che dipendono fortemente dagli obiettivi e dall'atteggiamento con cui si pone verso la società.



SCUOLA: WESTSIDE STORY (COMMEDIA TEATRALE E FILM)

Si trattava di un progetto della durata di due anni. È stato finanziato dal governo americano con i fondi della Sicurezza Interna. Il progetto è stato sviluppato a Seattle, ed è stato realizzato insieme alla polizia locale e ad artisti provenienti dall'ambiente della Fondazione Bernstein. C'erano aree in cui la povertà e la mancanza di istruzioni erano così radicate da costringere le persone a lasciare quelle zone rendendole, di fatto, inaccessibili dal sistema scolastico e dalle forze di polizia. Solo grazie al teatro e alla musica è stato possibile costruire un ponte, che ha permesso di raggiungere quelle realtà. Questo è stato possibile grazie al lavoro fatto insieme dagli artisti e dagli agenti di polizia.

Il progetto del *Westside story* è stato riprodotto anche a Berlino e, insieme a studenti e insegnanti di una cosiddetta "scuola hot spot", abbiamo realizzato uno spettacolo teatrale e un film.

PENITENZIARIO MASCHILE: DIE RÄUBER VON WRIEZEN [I MASNADIERI] (ALT. VERSIONE DI SCHILLER - FAMOSA COMMEDIA)

Insieme a un gruppo di giovani detenuti di Wriezen, nel Brandeburgo, abbiamo sviluppato l'opera teatrale *Die Räuber von Wriezen* [I masnadieri] per un periodo di 3 anni. Abbiamo messo insieme i testi originali con le traduzioni della drammaturgia nella loro lingua (tedesco). È interessante notare che all'inizio i giovani non erano per niente interessati all'opera originale di Schiller, ma nel corso del progetto si sono letteralmente spesi per adottare i testi originali. Nel corso degli anni, hanno sviluppato una profonda comprensione della storia. Questo spettacolo fu messo in scena molte volte e sempre con grande successo di pubblico anche fuori del penitenziario, ed ha avuto anche delle rappresentazioni in altri penitenziari.



EAST WEST SIDE STORY NEL PENITENZIARIO

Lavorando con giovani detenuti di un penitenziario maschile e con due ragazze di un penitenziario femminile, abbiamo sviluppato la nostra versione di *Romeo e Giulietta* come opera hip-hop. Le prove si sono svolte sia separatamente che, in parte, insieme. Con un gruppo estremamente eterogeneo di persone di diversi ambienti sociali e culturali, abbiamo creato un pezzo artistico e lo abbiamo eseguito con grande successo in diversi penitenziari. Nei nostri progetti siamo riusciti a coinvolgere persone appartenenti ad ambienti di estrema destra e del mondo islamico, ex rifugiati, persone con problemi di tossicodipendenza e spacciatori di droga. Siamo riusciti a coinvolgere anche gruppi di attori, musicisti, costumisti, registi e cineasti.

PENITENZIARI FEMMINILI E MASCHILI:

In un periodo di quattro anni abbiamo sviluppato progetti in quattro sedi con detenuti del sistema penitenziario maschile e femminile, con la prigione aperta e con ex detenuti per un periodo di 9 mesi ciascuno sui seguenti temi: **DIGNITA', CASA, IDENTITA'**. Abbiamo operato in luoghi diversi e integrato nel progetto singoli detenuti che avevano il permesso giornaliero di uscire, in modo che alcuni dei partecipanti avessero almeno un giorno per recitare insieme agli altri.

PENITENZIARIO MASCHILE E GANGWAY (ONG): CORSO DI LINGUA TEDESCA TRAMITE IL TEATRO

La chiave per integrarsi in un paese e con la sua popolazione è la comunicazione. Senza la capacità di comunicare si è privati di qualsiasi accesso all'istruzione, al lavoro, alla cultura e alle relazioni sociali. Comprendere questo aspetto ci fa capire le problematiche che ci sono all'interno dei penitenziari in quanto molti dei detenuti, sia maschili che femminili, non parlano tedesco e quindi sono esclusi dal mercato del lavoro (una volta che escono dai penitenziari). I corsi di tedesco, di per sé, non sono "spettacolari", bisogna considerare, però,

che la percentuale di apprendimento del tedesco nelle persone che seguono corsi "classici" è inferiore al 20%. I partecipanti, spesso, non riescono ad imparare la lingua con il sistema classico – a volte a causa della mancata alfabetizzazione – ma sono altamente motivati ad imparare il tedesco in "modo giocoso". Con questo metodo la quota di successo è dell'80%, a seconda del tempo in cui i partecipanti possono prendere parte ai seminari.

PENITENZIARIO MASCHILE & GANGWAY (ONG): *DIE RÜDEN* (COMMEDIA TEATRALE, FILM)

Il tema principale di questo contributo sarà trattato, in modo approfondito, nel prossimo capitolo

DENTRO E FUORI, PUBBLICO DENTRO, DETENUTI FUORI. COME LA LEGGE LO PERMETTE

Ciò varia notevolmente da un penitenziario all'altro e da uno Stato all'altro. Alcuni penitenziari credono nei loro detenuti e nel lavoro che hanno svolto durante i laboratori formativi, così come nel vivace rapporto tra i detenuti e i loro formatori, nella convinzione che i detenuti devono imparare ad affrontare la libertà, ad avere fiducia in loro stessi e a relazionarsi con il mondo esterno. Altri penitenziari, invece, sono rigorosamente contrari a questa forma di libertà e preferiscono attenersi alle regole più conformiste: i detenuti rimangono in prigione per il tempo della loro pena!

Lo stesso discorso vale per la presenza, o meno, del pubblico – le famiglie in generale sono ammesse mentre i visitatori non legati alla famiglia/detenuto sono ammessi a seconda della prigione in cui si svolge lo spettacolo. Una performance molto interessante è sempre quella



degli altri detenuti. L'esperienza ci ha dimostrato che queste rappresentazioni sono molto più interessanti in quanto vedono il pieno entusiasmo dei partecipanti. Chi partecipa, di solito, ha paura di essere insicuro, al contrario ottengono un grande riconoscimento dai loro colleghi e dallo staff. Gli spettatori che assistono sono particolarmente interessati, perché molto onesti; se uno spettacolo è noioso, te lo dicono immediatamente, ma quando gli piace esprimono tutto il loro entusiasmo.

Una regola comune a tutte le carceri è il divieto di fare foto e film all'interno dei penitenziari – che è comprensibile per proteggere i detenuti.

LE NOSTRE SENSAZIONI E MOTIVAZIONI

Con il tempo la prospettiva è cambiata, abbiamo imparato a conoscere sempre meglio le tipologie di reclusi, con le loro storie, e abbiamo iniziato a capire il sistema penitenziario e i regolamenti interni.

L'apparente assenza di creatività e libertà nel sistema permette di "piantare" il seme della fantasia e di lasciarlo crescere. Questo luogo chiuso da muri, confini e regole può offrire una quantità di emozioni e di creatività inimmaginabili che si trovano appena sotto la superficie, basta saper scavare, e questo è il nostro compito.

Gli artisti hanno un grande desiderio di catturare e sperimentare la vita "autentica, reale" e trovare un'espressione per essa.

Inoltre, il teatro e il lavoro di recitazione possono portare le persone a sperimentare una maggiore consapevolezza

**QUESTO LUOGO
CHIUSO DA MURI,
CONFINI E REGOLE
PUO' OFFRIRE UNA
QUANTITA' DI EMOZIONI
E DI CREATIVITA'
INIMMAGINABILI CHE
SI TROVANO APPENA
SOTTO LA SUPERFICIE,
BASTA SAPER SCAVARE,
E QUESTO E' IL NOSTRO
COMPITO.**

di sé e del mondo e quindi condurre una vita più felice. Grazie alle prove e alle esibizioni, si realizza un processo formativo molto intenso e collettivo. Quindi, si raggiungono due obiettivi: come artista hai un'esperienza intensa e significativa e hai la sensazione di aver dato qualcosa di positivo al mondo, come persona hai la possibilità di capire meglio te stesso, il tuo lavoro e le tue emozioni.

Anche i sentimenti negativi fanno parte del lavoro. Ad esempio, quando la solidarietà e il senso di responsabilità nei confronti del gruppo lasciano molto a desiderare oppure, quando una prova non può aver luogo o deve essere cambiata perché manca qualcuno (di nuovo!). Come artista, questa è un'esperienza molto preziosa, perché non la si vive quasi mai al di fuori dell'ambiente carcerario, gli attori hanno sempre voglia di recitare, e ci aspettiamo un grande entusiasmo da parte delle persone creative.

MOTIVAZIONE: se si pensa che un crimine vissuto con successo sia un'esperienza senza precedenti, allora il nostro lavoro consiste nel produrre un'esperienza sostitutiva, qualcosa che si avvicini alla sensazione di "raggiunto" nella vita. Recitazione e teatro sono modi eccellenti per orientare nuovamente una persona – tutto è possibile, l'unico limite è quello che ognuno decide di darsi personalmente.

La motivazione come artista è che l'arte non si sviluppa nel centro della società, ma quasi sempre ai suoi margini. La prigione è uno di questi confini.

ESSERE UNA DONNA IN QUESTO SISTEMA

Come donna, ti confronti naturalmente con i classici cliché di ruolo. Molti dipendenti dei penitenziari, ma anche molti detenuti sono piuttosto abituati ai modelli di ruolo conservatori, anche se questo è ovviamente un cliché. Si tratta quindi di spezzare questa catena ed esigere rispetto.

D'altra parte, in molte culture, il "femminile" è idealizzato (la madre perfetta, la santa moglie,

la sorella pura) o stigmatizzato (la puttana, il falso serpente, l'astuzia). Nessuno è così estremamente idealizzato come una donna in prigione. Da un lato, puoi usarlo per il lavoro di interazione, ma dall'altro devi stare attento a non lasciarti manipolare.

Il lavoro di relazione in carcere è una pianta molto delicata. Succede molto rapidamente che cerchi di soddisfare le aspettative dell'altra persona per poi rimanere intrappolato nella rete della manipolazione. Il lavoro in carcere è un costante variazione tra vicinanza e distanza.

La linea di confine tra donne e uomini è più evidente in carcere

- perché non ci sono penitenziari misti
- perché spesso si ha a che fare con la violenza, che si decide con la forza fisica.

Poiché ogni detenuto ha esperienze diverse e significative differenti possono insorgere comportamenti di superiorità o inferiorità, con conseguenti tensioni molto forti. In questa circostanza essere donna è un vantaggio, perché come donna è "naturale" conoscere i propri limiti fisici. Come donna, si è immuni alla concorrenza tra detenuti.

SUCCESSO O FALLIMENTO: COSA SIGNIFICA QUESTO NEL NOSTRO LAVORO CON I DETENUTI

Il processo con tutte le sue diverse fasi è importante. Per noi un progetto ha successo quando siamo riusciti, durante tutto il cammino fatto insieme, a conoscerci, a confrontarci, a capirci e ad abbattere i muri delle differenze e delle diffidenze che c'erano prima di iniziare. Il fallimento, naturalmente, è sempre un'eventualità che può arrivare durante

UN PROGETTO HA SUCCESSO QUANDO SIAMO RIUSCITI, DURANTE TUTTO IL CAMMINO FATTO INSIEME, A CONOSCerci, A CONFRONTARci, A CAPIRci E AD ABBATTERe I MURI DELLE DIFFERENZE E DELLE DIFFIDENZE CHE C'ERANO PRIMA DI INIZIARE.

la realizzazione del progetto e può avere molte ragioni.

Un progetto ha SUCCESSO se soddisfa i seguenti requisiti:

- 🦋 Il lavoro orientato allo svolgimento del progetto
- 🦋 L'acquisizione di competenze
- 🦋 Riconsiderare le convinzioni personali dei partecipanti
- 🦋 Una performance con elevati standard artistici
- 🦋 Ottenere l'attenzione dell'opinione pubblica per rendere le persone consapevoli dell'importanza di tali progetti e della situazione di questa società "parallela".
- 🦋 Un fattore di successo in una performance è anche quando il pubblico riconsidera le proprie convinzioni e clichés. Il cambiamento di prospettiva avviene in tutte le direzioni.

L'esperienza del dubbio, dell'incertezza, dello spavento del palcoscenico... l'esperienza del gioco, che viene seriamente perseguita, ma rimane sempre un gioco. Perdersi, diventare giocosi. Non c'è "giusto" e non c'è "sbagliato" – ci sono solo effetti e visioni di diversi tipi. L'esperienza delle sorprese e lasciarsi coinvolgere da queste: il lavoro di improvvisazione. L'improvvisazione è una parte essenziale del lavoro, perché sfugge alla prevedibilità, all'attesa e richiede l'affermazione da parte dell'altra persona.

In questo contesto vi sono due OSTACOLI:

- 🦋 Il primo si trova all'esterno ed è chiamato **PROSPETTIVA**. Anche se i detenuti partecipano ai progetti teatrali o a corsi in cui viene spiegato come vivere nella legalità, la realtà fuori dalle mura carcerarie, purtroppo, spesso offre una sola strada, in cui le persone ritornano alla loro vecchia vita e nessuno si occupa di loro, causando così un contraccolpo. Le relazioni o le condizioni di vita hanno portato le persone ad una vita criminale e queste circostanze non sono, per lo più, migliorate o cambiate in meglio durante la

carcerazione. Al contrario. Dopo il periodo di detenzione molte persone si rassegnano al biasimo, alla disoccupazione o ad una vita da emarginato. E questi fattori spesso portano a nuovi crimini, con la conseguenza di un ritorno in carcere. In questo modo il sistema si alimenta da solo.

- 🦋 Un secondo fattore è che, oltre alle "storie di successo", ci sono delle persone, a volte, che hanno raggiunto degli obiettivi personali inaspettati, ma non nel modo in cui noi pensiamo che avvenga, cioè con il raggiungimento reale dell'empatia e della sensibilità, ma piuttosto con l'arroganza e l'ego. Queste persone si sentono anche meglio, ma a volte si ha l'impressione di aver dato loro un nuovo strumento per una carriera da criminale ancora più violenta e cinica.

ESPERIENZE DEI DETENUTI E COMMENTI AL NOSTRO LAVORO

Nel corso di 17 anni di teatro carcerario, si sperimentano le cose più diverse: i partecipanti, grazie agli stimoli che ricevono attraverso il teatro o attraverso incontri personali con artisti o compagni detenuti, prendono nuove decisioni e scelgono di vivere una vita meno violenta. Durante i laboratori teatrali, l'appartenenza a gruppi brutali, come Hells Angels o Family Clans viene spesso messa in discussione e a volte accade che i detenuti abbandonino la loro vita passata, come una nuova vita senza la loro "famiglia". Il confronto con se stessi come personalità artistica spesso porta a una diversa percezione delle proprie capacità e incoraggia l'accesso alla letteratura e all'istruzione. Un'esperienza di gruppo positiva aiuta a contrastare la



diffidenza esistente.

Accade spesso che i partecipanti ai nostri progetti siano stati ispirati dall'impulso del lavoro teatrale di intraprendere un percorso diverso nella vita. Questo lavoro non può essere più di un impulso, ma non può essere meno! Non si tratta di far passare il tempo ai detenuti, ma di aprire nuove prospettive e quindi offrire nuove possibilità e diversi percorsi di decisione e attività.

Un giovane polacco, ad esempio, coinvolto nella criminalità organizzata dall'età di 13 anni, è stato nel nostro programma per 2 anni e ha iniziato a leggere durante il progetto teatrale. Anni dopo ci scrisse una lettera e ci disse che dopo la scarcerazione aveva finito il liceo e studiato assistenza sociale e che ora lavorava, come assistente sociale, in Svizzera. Altri sono stati così profondamente toccati dai laboratori teatrali che hanno deciso di iniziare una carriera come attori. Uno ha iniziato con i suoi studi di recitazione, mentre un altro sta suonando in un piccolo teatro a Berlino.

Ci sono sempre stati casi di giovani dell'ambiente di estrema destra che hanno lasciato il loro gruppo violento, durante il lavoro teatrale, perché non potevano più difendere questo atteggiamento nazista grazie all'esperienza acquisita durante il lavoro teatrale.

Mentre il lavoro con i detenuti maschi riguarda spesso la riduzione dell'aggressività e la valorizzazione dell'accettazione e della tolleranza, con le detenute si lavora, piuttosto, su autostima, auto potenziamento e autocoscienza. Attraverso il lavoro teatrale riescono ad entrare in sintonia con loro stesse e ad avere una coscienza e consapevolezza che prima non pensavano di avere e che spesso le porta ad uscire da una relazione violenta.

UNA VISIONE DEL TEATRO IN CARCERE E DELLO STATO DELL'ARTE IN GERMANIA

Il federalismo fa una grande differenza. Purtroppo, tali progetti dipendono sempre anche dall'umore politico e personale. Pertanto, non possiamo generalizzare troppo. Tutti seguono

ciò che viene pubblicato dai media, sia dalla popolazione che dalla politica.

Personalmente, riteniamo che i progetti di teatro carcerario siano estremamente importanti. Contribuiscono notevolmente a fornire ai detenuti competenze sociali che possono aiutarli nelle loro decisioni di vita individuale. Danno loro l'opportunità di fare esperienza con se stessi, con gli altri detenuti ma anche con il personale penitenziario. Queste esperienze consentono loro di valutare la propria situazione in modo diverso.

Ma anche gli spettatori e lo staff hanno una nuova opinione. Abbiamo sperimentato più e più volte che le persone si avvicinano al progetto con un tipo di aspettativa. "Non si adegueranno mai alle regole; sono tutti criminali senza sentimenti, vogliono solo essere ammirati... non cambiano mai... ecc..." e poi, dopo il progetto e le esibizioni, devono mettere in discussione le proprie convinzioni oppure, per tutta la durata dell'opera teatrale, hanno dimenticato di essere in una prigione.

Impulsi importanti si manifestano sempre nelle cosiddette "esibizioni familiari". La famiglia, che vive con lo stigma di un "prigioniero in famiglia", spesso associato a grande vergogna e di solito con una lunga storia di violenza e disagio prima della detenzione, improvvisamente ha l'opportunità di essere orgogliosa del proprio figlio / fratello / figlia. Ciò ha un'influenza molto positiva sul "sistema familiare".

Se potessimo desiderare qualcosa... allora vorremmo sviluppare un teatro carcerario che sia un misto di attori professionisti e detenuti – in cui tutti hanno pari diritti, il che significa anche: pari obblighi. Chi partecipa si impegna a rimanere fino alla fine, e chi è assente senza giustificazione o ne esce fuori, deve pagare una "penalità" (= rendere immediatamente evidenti le conseguenze delle proprie azioni). Questo teatro carcerario dovrebbe essere accessibi-



le agli spettatori e dovrebbe essere sovvenzionato adeguatamente.

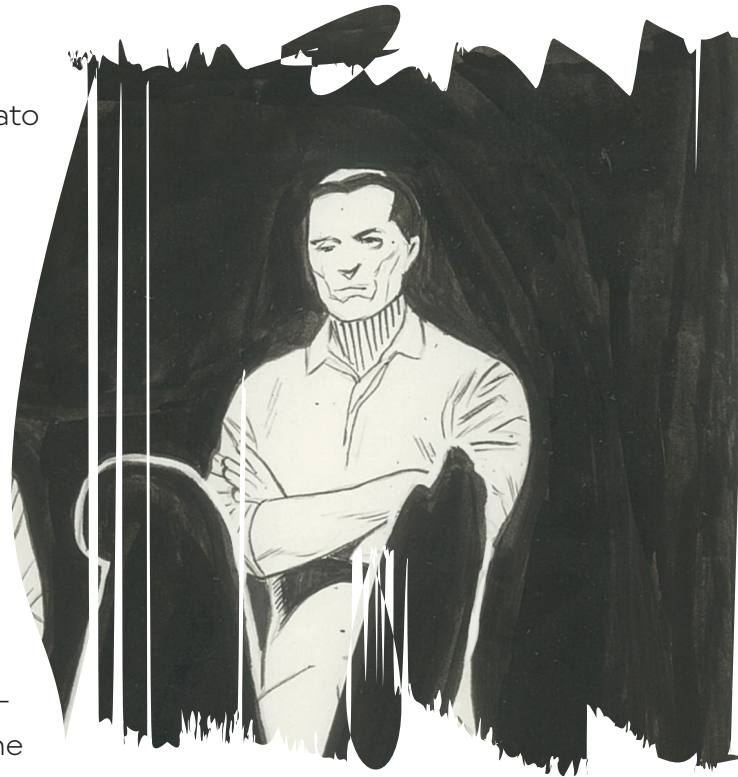
INFLUENZA DEGLI SCAMBI EUROPEI NEL NOSTRO LAVORO

Viviamo tutti in contenitori. In generale, viviamo abbastanza bene nel nostro contenitore e potremmo essere soddisfatti di questo status. Ma tutti abbiamo bisogno di nuove esperienze, nuovi impulsi e nuovi approcci. Ecco perché riteniamo che le cooperazioni internazionali e culturali siano estremamente fruttuose, necessarie e importanti per la nostra evoluzione personale e con nuovi input utili per il nostro lavoro quotidiano.

Sperimentiamo diversi progetti nei penitenziari in svariati paesi per capire fino a che punto l'accettazione di un'esistenza degna di vita è consentita ai detenuti in carcere. Riteniamo che progetti come questo possano essere la chiave per cambiare la loro situazione quotidiana in carcere, ma anche, ~~come l'acqua che erode la costa, lo sgretolamento delle credenze della~~ società contemporanea per arrivare a conoscere meglio le persone che vivono confinate ai margini della collettività.

L'IDEA POTREBBE ESSERE l'introduzione di **NORME EUROPEE** che incentivino la collaborazione dei penitenziari nei vari Paesi, con progetti teatrali internazionali non solo per i formatori, ~~ma anche per i detenuti.~~

Creare uno **SPAZIO CARCERARIO INTERNAZIONALE** per permettere uno scambio equo e reciproco delle varie esperienze e per sviluppare uno standard europeo.



ESEMPIO NELLA PRATICA: *DIE RÜDEN*

RECITARE IN CARCERE - LAVORI TEATRALI IN UN AMBIENTE PROTETTO CON L'ESEMPIO DI *DIE RÜDEN*

SONO NEL MIO CORPO
COME IN UNA TRAPUNTA TROPPO PICCOLA
TIRANDOLA SU, CONGELANO I PIEDI
TIRANDOLA GIÙ, CONGELA IL CERVELLO
SONO DIVENTATO TROPPO PICCOLO PER ME
E COMUNQUE HO BATTUTO L'AUTUNNO

DECKTICH NIMM EN MICH TROPPE
IN NEB-EINGELAUFNEN DECKZIEHSTE
OWIE, ZIEHSTE UNNE RAUSZIEHSTE UNNE,
FRIERSTE AM KOPPICH BIN ZU KLOA FÜR
MICH GEWORRNUNN FALDE SCHLAG ISCH
TROTZDEM

Questo poema dell'Assia descrive in modo umoristico ciò che accade quando lavoriamo su noi stessi. Lo facciamo costantemente, anche nelle circostanze più avverse. Non possiamo farne a meno, e di solito succede inconsciamente. Quanto sarebbe prezioso avere sempre a portata di mano un metodo che ci permetta di reinventarci consapevolmente, di prendere scherzosamente le distanze da noi stessi per poi, con noi stessi, familiarizzare in un modo inedito? Questa è la splendida opportunità che la recitazione offre. Per tutti.

IL LUOGO

Carcere, istituto di pena, centro di detenzione, galera, penitenziario, prigione, casa Circondariale – molti nomi per un luogo che solo pochi conoscono, ma di cui tutti credono di avere un'idea abbastanza precisa. Raramente un luogo è così gravato da pregiudizi e valutazioni morali come questo.

Lo scontare una pena detentiva è l'espiatione dell'atto criminale, che viene pagato dopo che la pena è stata scontata e la persona, ancora una volta in libertà, ha una nuova possibilità di partecipare alla società.

Fin qui, la teoria!! Ma com'è veramente? Come trascorrono il loro tempo i prigionieri? Come avviene il cambiamento e come può avvenire, consapevolmente, un cambiamento in positivo?

Naturalmente non ci può essere la garanzia di un cambiamento positivo del detenuto, per questo motivo nei casi in cui una persona commette nuovamente un crimine, dopo essere uscita di prigione, la questione torna prepotentemente al centro dell'attenzione pubblica. Il tasso di recidiva è troppo alto per relegare la questione dell'efficacia delle sentenze ai margini del dibattito pubblico. Ogni volta che una ricaduta da parte di un ex-detenuto viene spettacolarizzata sui media, la società chiede perentoriamente delle spiegazioni e delle giustificazioni dell'accaduto.

Nessun atto può essere dimenticato. Questo ha un maggiore significato per le vittime. Ma un'azione non cade nell'oblio neanche per i colpevoli. Quando si commette un crimine nulla potrà tornare ad essere come prima. Le azioni creano traumi oltre il senso di colpa. Un'azione rappresenta una condanna per tutta la vita e per tutte le persone coinvolte. La durata di una pena detentiva ha un significato morale, ma non influisce sullo stigma.

CI SI CHIEDE: cosa può o deve accadere durante una pena detentiva per imparare a convivere con gli stigmi, o addirittura per incoraggiare un cambiamento nel comportamento delle persone detenute?

Le misure terapeutiche sono volontarie e a tempo indeterminato. L'assistenza terapeutica ai detenuti da parte di terapisti – funzionari pubblici che hanno potere decisionale, in quanto le loro valutazioni sono alla base per facilitare la detenzione, il rilascio o tutto il contrario – non è mai gratuita. La terapia all'interno delle carceri è una terapia blanda perché non può fornire il cento per cento di protezione alla persona che viene curata. La terapia può essere fornita

solo su base volontaria nell'ambito di un rapporto di fiducia e in sicurezza.

Il lavoro di recitazione teatrale-pedagogica nelle carceri, svolto da personale specializzato indipendente, è di gran importanza in questo contesto.

L'OPERA

Recitare è mostrare un gioco, il "fare come se" con l'intento di divertirsi, di distrarsi, per piacere, senza serietà. L'eccezione, il fantastico, l'inaudito è la norma, quella che dà il massimo piacere al pubblico: la sanzione – la sospensione gratuita delle regole comuni e delle norme di comportamento – tutto è possibile nel gioco, e quando diventa possibile, inizia lo stupore, la sorpresa, la scoperta.

E questa esperienza si svolge sia sul palco che nell'auditorium – così fare audizioni come esperienza comune diventa doppia gioia. Una performance in un sistema ermetico come una prigione, dove un pubblico che normalmente non avrebbe accesso e nessun punto di contatto è ammesso dall'esterno, è un evento straordinario che può essere di immenso impatto e luminosità. Il risultato è una comunità che può avere un effetto prolungato oltre la durata della performance – anche in questo caso da entrambe le parti. Una performance di successo viene premiata con applausi e riconoscimenti – si celebra un collettivo – e queste sono esperienze a volte completamente nuove per i detenuti.

Il percorso per la realizzazione del progetto, il lavoro di recitazione, le prove dello spettacolo, significano una nuova esperienza intensa per la maggior parte delle persone. Potendo inter-

NELL'INTENSO MOMENTO DELLA RECITAZIONE, I MURI DELLA PRIGIONE NON HANNO PIÙ ALCUN SIGNIFICATO. [...]

QUESTO È UN ASPETTO DELLA RECITAZIONE CHE RENDE IL LAVORO TEATRALE NELLE CARCERI COSÌ STRAORDINARIAMENTE PREZIOSO.

gran-

pretare ruoli differenti, l'attore può trasformarsi in una persona diversa per il tempo della performance. Può reinventarsi e sentirsi nuovo. La distanza che separa l'attore dal personaggio che deve interpretare, può essere accorciata, in parte, con un percorso guidato ma il lavoro maggiore viene dalla volontà personale di mettersi in gioco, che può essere molto potente ed aprire, alla persona, degli spazi che raramente, o mai, hanno sperimentato in questa forma. La completa assenza di sanzioni, per chi decide di partecipare, permette di creare uno spazio protetto speciale. Nell'intenso momento della recitazione, i muri della prigione non hanno più alcun significato. Agire genera un'intensità, una condensazione della vita che molti dei detenuti conoscono solo dall'esterno o dall'esperienza della violenza.

Questo è un aspetto della recitazione che rende il lavoro teatrale nelle carceri così straordinariamente prezioso.

Oltre a ciò, recitare funziona solo in cooperazione. Una recitazione solitaria è un monologo. E anche questo ha bisogno di almeno una persona per guardarlo. La volontà di cooperare è il requisito fondamentale per ogni spettacolo. Solo quando almeno due persone agiscono insieme si verifica una situazione. Il riconoscimento dell'interdipendenza è una grande sorpresa per le persone che scoprono di "giocare" per la prima volta da adulti. Le assegnazioni dei ruoli possono essere fatte e modificate in modo giocoso, chi riceve un ruolo può vederlo cambiare velocemente se si crea una situazione divertente inaspettata. È proprio questo – la rottura delle solite regole di comportamento – che molto spesso crea tensione o valore nell'intrattenimento. Flessibilità, libertà e dipendenza al di là di tutti i modelli noti possono essere testate e praticate giocosamente. Se il mio avversario non gioca, il mio gioco non ha luogo. Per questo è necessario la collaborazione di tutti gli attori, non è solo il personaggio principale che guida la scena o lo spettacolo, che decide, tutti sono responsabili del successo di una performance. Anche la parte più piccola può rovinare una scena o dargli il massimo splendore.

I modelli classici di comportamento e di esperienza vengono quindi aggirati e contrastati. Anche questa, è di solito, un'esperienza completamente nuova per le persone coinvolte.

TOLLERANZA, RICONOSCIMENTO e RISPETTO sono consentiti e acquisiti in nuovi contesti. Lo stesso vale per i conflitti, che di solito vengono gestiti in modo diverso sul palco rispetto al

solito. Tutto è un territorio nuovo.

Affinché questa nuova esperienza e libertà possano diventare un'esperienza duratura, la guida precisa e l'attenta esecuzione dei workshop è della massima importanza. È del tutto possibile che strutture gerarchiche tradizionali possano essere scosse, la nuova esperienza di potere / impotenza (dipendenza) può essere un'esperienza molto irritante. Agire è un confronto con se stessi, con la propria psiche, il proprio corpo, i propri atteggiamenti.

LA TERAPIA è essenzialmente orientata al processo (seguendo le esigenze dei partecipanti) – la recitazione e le opere teatrali sono essenzialmente orientate ai risultati (seguendo la drammaturgia, la visione).

Agire significa aprirsi, affidarsi, lasciarsi andare. Alla fine, ogni recitazione intensa è un esame approfondito della propria personalità e sono in molti a paragonare la recitazione con la terapia, perché la recitazione ha spesso un effetto terapeutico. Tuttavia, questo non dovrebbe mai essere l'orientamento quando si fa il lavoro teatrale, nemmeno nelle carceri. Perché una tale intenzione distorce l'esperienza, impedisce l'autenticità. Perché recitare può essere estremamente autentico, se riesce a creare un vero rifugio, uno spazio sicuro del "come se" che genera una nuova realtà per tutta la durata dello spettacolo e, talvolta, anche oltre.

IL PROGETTO

Con il progetto cinematografico *DIE RÜDEN* vorremmo dare una visione concreta del nostro lavoro.

DIE RÜDEN racconta in forma di lungometraggio, di un incontro terapeutico tra cani aggressivi e delinquenti violenti, sotto la guida di un esperto cinofilo in una prigione fittizia, in un periodo di tempo indefinito.

Tutti i partecipanti recitano sullo sfondo del loro vero orizzonte di esperienza: l'addestrato-



re di cani è un istruttore di cani nella vita reale, i terapeuti sono, o erano, terapeuti carcerari e pedagoghi teatrali, i detenuti hanno tutti una vera esperienza carceraria e sono ex trasgressori violenti, i cani sono cani altamente aggressivi – le scene che scorrono davanti alla telecamera sono azioni che documentano le attività.

La forma immaginaria è stata scelta per dare ai partecipanti l'opportunità di prendere le distanze attraverso incarichi di ruolo fittizi e attraverso lo spazio artisticamente astratto. Inoltre, vari elementi surreali sono una parte importante della narrazione del film. Tutti gli elementi di questo sistema che vengono implementati, mirano a garantire che l'accoglienza, da parte del pubblico cinematografico, sia diversa da quella di un formato di intrattenimento classico. Attraverso la sua forma, il film gioca con pregiudizi comuni e quindi destabilizza il classico schema di interpretazione. L'obiettivo è quello di portare lo spettatore in una riflessione individuale con il tema dell'aggressione e della violenza.

che a

La rappresentazione teatrale di *DIE RÜDEN* si è svolta il 20.08.2020. L'intero progetto ha richiesto otto anni.

IL PROCESSO

SETTEMBRE 2012

La regista Connie Walther incontra l'addestratore di cani Nadin Matthews, il cui campo di lavoro include anche

la terapia assistita con cani per i giovani con disabilità. Le due donne decidono di sviluppare un lungometraggio dal titolo *I Maschi*, sul tema dell'aggressività nelle persone e nei cani. Nei suoi lavori precedenti, la regista ha già realizzato delle opere che hanno preso spunto dalla realtà: nei suoi due lungometraggi *Wie Feuer und Flamme* e *Schattenwelt* le storie erano basate sulle esperienze di persone reali, il film tv *12 heißt ich liebe Dich* è stato realizzato su una vera relazione d'amore e in *Zappelphillip* un ragazzo con una diagnosi ADHD ha interpretato un bambino ADHD. Nadin Matthews, che lavora da molti anni nell'addestramento dei cani, con particolare attenzione all'aggressività, interpreta il personaggio principale ne *I Maschi*.

Durante l'ideazione di un progetto cinematografico congiunto, diventa chiaro che l'incontro tra uomini, estranei agli animali, e cani pericolosi, che mordono e che si suppone incarnino in modo credibile comportamenti aggressivi, non possono essere facilmente gestiti dagli attori. I cani riconoscono la loro controparte in frazioni di secondo. Attraverso il linguaggio del corpo i cani riconoscono se la controparte ha l'esperienza e la capacità di usare violenza – impossibile per un attore che è privo di queste esperienze.

MARZO 2013: CONNIE WALTHER E SABINE WINTERFELDT SI CONOSCONO

Sabine Winterfeldt, attrice e pedagoga teatrale nel campo della lotta contro la caccia alla balena, svolge lavori teatrali per uomini e donne in varie carceri dal 2003 ed ha fatto parte di numerosi progetti europei.

Durante un'esibizione dell'opera teatrale di Winterfeldt *...Dignità...* nel salone rosso della Volksbühne, Connie incontra Walther Ibrahim Al Khalil. Ibrahim ha 22 anni ed è stato rilasciato solo pochi mesi prima, dopo 6 anni e mezzo di reclusione. Durante la sua prigionia ha avuto modo di conoscere la recitazione attraverso Sabine Winterfeldt e ora vuole diventare un attore.

APRILE 2014

Sabine Winterfeldt stabilisce un contatto con Wolf-Dietrich Voigt, il direttore del penitenziario di Wriezen. Il team RÜDEN vorrebbe condurre un workshop con cani aggressivi nel reparto di terapia sociale di Wriezen. Voigt trova interessante l'esperimento e dà il via libera al workshop di quattro giorni. Dieci detenuti sono reclutati per lavorare con tre cani aggressivi. L'intenzione è terapeutica: si tratta di trattare i cani con "esperti di aggressione contro pari" – criminali violenti. Gli esercizi che i giovani fanno con i cani saranno seguiti da Nadin Matthews e dallo psicologo laureato Robert Mehl, che interpreterà, più avanti nel film, il ruolo del terapeuta. Dalle

esperienze di questi quattro giorni di seminari, viene sviluppato il concetto per il film successivo *DIE RÜDEN*.

2013-2016

Mentre il finanziamento dell'elaborato lungometraggio viene portato avanti – è necessario un budget di circa 2 milioni di euro per realizzare il film – Sabine Winterfeldt è alla ricerca di attori adatti al ruolo di leader. Inizia la collaborazione con Gangway e.V., che oltre al classico lavoro sociale di strada si prende cura anche delle persone dopo il loro periodo in prigione. Dopo un'intensa fase di casting, ci sono finalmente dieci possibili attori che possono essere considerati idonei per il film. Devono essere selezionati quattro giovani, tutti con alle spalle l'esperienza della violenza e delle pene detentive, che possano incarnare diversi tipi di aggressione a seconda della loro disposizione psicologica.

OTTOBRE - DICEMBRE 2016

In un laboratorio appositamente progettato, tutti e dieci i possibili attori sono preparati per le riprese. Poiché il tasso di recidiva dei giovani violenti è elevato e la tempistica delle riprese non è stata ancora definita, a causa dei tempi lunghi per i finanziamenti, individuare un sostituto nel caso in cui i selezionati tornino ad essere, nel frattempo, delinquenti, è una misura ragionevole. Oltre a imparare ad agire davanti ad una cinepresa, il workshop di tre mesi, che Sabine Winterfeldt e Connie Walther sono in grado di condurre grazie al generoso sostegno di Gangway e.V., è quello di permettere agli attori amatoriali di incontrare giovani attrici e attrici professionali, con l'intenzione che entrambe le parti possano trarne vantaggio, attraverso uno scambio di esperienze e di origini molto diverse. Connie Walther aveva precedentemente incontrato personalmente i giovani attori e attrici nel suo laboratorio di recitazione a Ludwigsburg.

Questo incontro speciale di giovani della stessa età, ma con obiettivi molto diversi, a volte diametralmente opposti, è un'esperienza unica e molto intensa per tutti i partecipanti. Mettere in contatto tra loro persone che altrimenti non avrebbero punti di incontro nella loro vita è socialmente prezioso, tenendo in considerazione il fatto che la mobilità di "classe" è drammaticamente diminuita nella nostra società. Qui si incontrano non solo attori amatoriali e professionisti, ma anche persone con radici etniche e convinzioni religiose differenti.

Al fine di fornire un ambiente stabile e affidabile per tutti i partecipanti, Winterfeldt e Walther hanno sviluppato un codice di regole vincolanti a cui tutti i partecipanti devono sottostare, che comprende non solo la puntualità e l'affidabilità, ma anche la parità di diritti e la rinuncia alle droghe durante le ore di prova.

Il workshop di tre mesi, si svolge una volta alla settimana nelle stanze di Gangway e.V. – cinque ore in cui quindici artisti e almeno due leader parlano e recitano insieme. Anche un allenatore di arti marziali fa parte del programma – da lui imparano quanto sia bello e preciso il linguaggio del corpo quando gli obiettivi sono chiari e la mentalità è forte. Meditano insieme. Chi dei giovani dovrebbe giocare nel film e chi sarà di riserva, viene comunicato apertamente, così come le ragioni di questa decisione. Per evitare tensioni, coloro che saranno i sostituti ricevono una piccola compensazione finanziaria. Per i giovani, che sono tutti a corto di soldi, è un incentivo a rimanere. Per tutti loro, la partecipazione è completamente volontaria.

Il principio della totale trasparenza in tutte le questioni decisionali si rivela estremamente prezioso per la cooperazione di tutti.

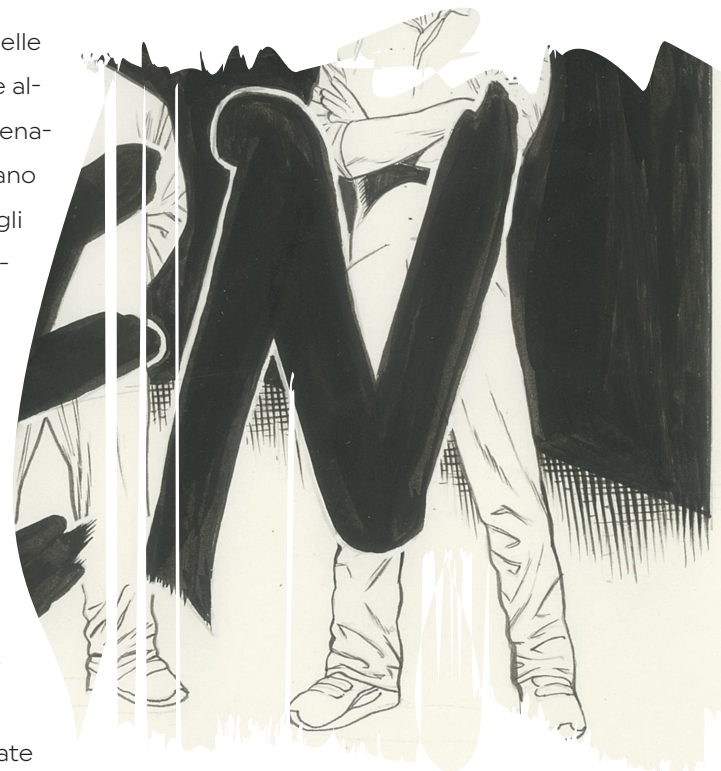
Il tema generale attorno al quale ruotano molte delle serate del workshop è l'emancipazione.

DICEMBRE 2016

Le riprese previste per la primavera del 2017 sono state posticipate perché la società di produzione non è riuscita ad ottenere tutti i finanziamenti necessari. Gangway e.V. propone di sviluppare uno spettacolo teatrale a partire dal lavoro fino a qui fatto e si offre di cofinanziarlo nell'ambito del progetto *Zwischenwelten* [Mondi intermedi]. I temi dello spettacolo sono l'emancipazione e l'identità.

Sabine Winterfeldt acquisisce ulteriori finanziamenti per l'opera attraverso la sua associazione Zone 3. Nei mesi successivi, Winterfeldt e Walther sviluppano l'opera teatrale *Wir müssen draußen bleiben* [Dobbiamo stare separati] dalle improvvisazioni del corso.

A ridosso della prima esibizione, uno dei quattro attori rinuncia: non vuole più avere nulla a che fare con il suo passato e non vuole partecipare allo spettacolo o al film.



FEBBRAIO 2017

Partecipazione alla mostra "Zwischenwelten" [Mondi intermedi] nella Facoltà di Giurisprudenza di Bebelplatz: in quella sede viene mostrata una parte dello spettacolo.

APRILE 2017

Lo spettacolo teatrale *Dobbiamo stare fuori* racconta di un paese immaginario dove i giovani uomini, quando crescono, devono possedere un cane per diventare membri a pieno titolo della comunità. Migliore è il pedigree dei cani e più rispettato è l'uomo. Quando uno sconosciuto entra nella comunità, viene sfidato: il suo cane deve combattere contro il cane del leader della comunità. Il cane dello straniero, un cane da strada senza documenti, vince e uccide il cane del leader.

Il pezzo è inserito in una storia dal contesto più ampio che inizia in maniera non apparente all'interno dell'auditorium. I rappresentanti del Movimento Identitario cercano di far saltare in aria lo spettacolo tra il pubblico. Sono indignati per il fatto che agli stranieri viene offerto un palcoscenico, assaltano il palco e si scontrano con gli artisti per la loro auto-affermazione, che è legata allo slogan del Movimento Identitario: "L'identità è preziosa". Le dispute inizialmente aggressive degli avversari si trasformano in una coreografia, in modo che il pubblico si renda conto che tutto fa parte della produzione. Inizia il pezzo vero e proprio. I cani sono incarnati dagli attori, che in un primo momento strisciano intorno al palco a quattro zampe, ma man mano che lo spettacolo progredisce, attraverso la lotta, si mettono in posizione eretta e infine si liberano dai loro padroni diventando umani.



19-22 APRILE 2017

Lo spettacolo sarà eseguito quattro volte al Theatre DIE PUMPE di Berlino. L'auditorium ospita duecento persone, lo spettacolo è tutto esaurito ogni giorno.

MAGGIO 2017

Il finanziamento del progetto di lungometraggio è stato completato.

DA AGOSTO A SETTEMBRE 2017 - RIPRESE DI DIE RÜDEN A COLONIA

La selezione dei collaboratori: Trattandosi di un progetto di terapia su base volontaria (il lavoro di Nadin Matthews ha uno scopo terapeutico), un'attenzione particolare è rivolta alla selezione del personale. Con ogni collaboratore vengono condotti colloqui personali di idoneità. I colloqui vengono condotti con ciascun dipendente. Vengono poste domande sul loro atteggiamento nei confronti dell'aggressività, dell'uso di droghe e del loro rapporto con i cani. Lavorare con animali estremamente aggressivi richiedeva uno speciale piano di sicurezza, che è stato sviluppato appositamente per questo tipo di riprese dalla società di produzione Action Concept, abituata a queste particolari condizioni di ripresa grazie alla sua pluriennale esperienza nel settore degli stuntmen.

Durante le riprese, i giovani sono supervisionati dallo psicologo laureato Robert Mehl e da un operaio di strada locale. Mehl era a capo del servizio criminologico della Sassonia-Anhalt e terapeuta nel sistema penale minorile.

DIE RÜDEN sta diventando "verde", cioè prodotto in modo sostenibile con il sostegno del MfG Baden-Württemberg.

SETTEMBRE 2019 - OTTOBRE 2019

Il film *DIE RÜDEN* festeggia la sua prima all'internazionale Hofer Filmtage.

Tutte e tre le proiezioni sono rapidamente esaurite e anche le due proiezioni aggiuntive sono quasi esaurite. In città si parla del film; la risposta della stampa è eccezionale.

Viene lanciata la campagna sui social media per *DIE RÜDEN*. Il sito www.dierueden-derfilm.de contiene informazioni e interviste su questo progetto insolito, la pagina Facebook *DIE RÜDEN. Il film*. Ora ha oltre 15.000 abbonati.

MARZO 2020

A causa della pandemia di Coronavirus, l'uscita nelle sale, prevista per aprile 2020, è stata posticipata. Prima della pandemia ben 120 cinema in tutta la Germania avevano già prenotato il film.

LUGLIO 2020

Insieme a Gangway e.V., viene organizzato un incontro con un giornalista selezionato da Gangway per preparare i giovani al contatto con i giornalisti della stampa.

AGOSTO 2020

Il 20 agosto 2020 *DIE RÜDEN* è uscito in oltre 120 cinema in tutta la Germania.

Precedenti anteprime a Colonia, Stoccarda, Francoforte, Amburgo, Berlino, Lipsia e Dresda. Proiezioni speciali accompagnate da discussioni tra il pubblico.

NOVEMBRE 2020

Il secondo lockdown, che riguarda tutti i cinema, pone fine all'operazione cinematografica di *DIE RÜDEN*.

CONCLUSIONE

Non è esagerato dire che *The Male* [I maschi] è una storia di successo, sì. Il film ha fatto scalpore, ha messo a fuoco il tema dell'aggressione e della violenza, attraverso recensioni positive e



più di 13.000 spettatori hanno visto il film al cinema. Nessuno dei quattro ex-detenuiti ha avuto una ricaduta. Uno di loro ha ora completato con successo la sua formazione presso la scuola di recitazione di Francoforte sul Meno, un altro ha finalmente ricevuto il suo permesso di lavoro ed è stato in grado di prendere piede nel settore del teatro alternativo dalla sua uscita nel 2013. Il terzo ha completato la sua formazione come fale-

gname, ha lavorato come scenografo al Deutsche Theater e nel frattempo ha recitato in un film giallo. Il quarto – rifugiato palestinese dal Libano – ancora in attesa del permesso di soggiorno, si dedica intensamente alla musica e continua ad essere seguito da Gangway e. V.

Per tutte le persone coinvolte, *DIE RÜDEN* è stato un progetto eccezionale che ha avuto **UN'INFLUENZA SIGNIFICATIVA** sulla loro vita e sulla loro carriera. Il progetto ha dato loro l'**OPPORTUNITÀ'** di diventare visibili, di denunciare le loro condizioni di vita davanti agli spettatori interessati e ha portato loro un grande riscontro.

Ma ogni storia di successo ha i suoi lati negativi, compresa quella di *DIE RÜDEN*. La costante insistenza nel rispetto delle regole durante il progetto teatrale fu un approccio prezioso, ma alla fine fu di scarsa importanza. Quasi tutte le regole sono state infrante.

Nonostante la storia di successo, ci sono sempre state difficoltà, perché nel lavoro fuori dal carcere con ex criminali ci si confronta sempre con il mondo da cui provengono e che li ha portati in prigione. Ci sono sempre stati conflitti con queste questioni: attraversamento delle frontiere, impegno, rispetto per le donne e consumo di droga in una situazione professionale. Poiché eravamo sotto pressione per ottenere dei risultati nei progetti, a volte è stato molto

ATTUANDO VITE NUOVE

KA2 - Partenariato strategico per l'Educazione degli Adulti 2019 - 1-ES01-KA204-063966



Partner:

Teatro del Norte (Spagna) | Teatro Nucleo (Italia) | Üres Tér (Ungheria) | Zone 3 (Germania)

Contributi:

Stefania Carnevale | Etelvino Vázquez | Horacio Czertok |
Marco Luciano | Géza Pintér | Sabine Winterfeldt

Progetto grafico e impaginazione:

Caterina Martinelli • kchiocciola@gmail.com

Illustrazioni e copertina:*

Antonio Amodio

Editing:

Francesca Tisano

Cura:

Veronica Ragusa e Francesca Tisano



* Le illustrazioni sono elaborate dal materiale fotografico dei laboratori.





Cofinanziato
dall'Unione europea