



**ANTIGONE**

# Il teatro in carcere tra cerimonie istituzionali e strumento di riabilitazione: appunti per una riflessione teorica

È la più diffusa tra le attività proposte  
negli istituti penitenziari italiani

Claudio Sarzotti



## Premessa

In un volume collettaneo di qualche anno fa, curato da due docenti universitari come Emilio Pozzi e Vito Minoia (2009) che da anni si occupano del tema, venne presentata una prima mappatura delle attività teatrali che si sono sviluppate negli istituti penitenziari italiani negli ultimi decenni. Attraverso un questionario che venne spedito “ai più significativi operatori culturali che da maggior tempo svolgono il loro lavoro nei diversi tipi di luoghi di detenzione” (ivi, p. 117), si riuscì a ricostruire le vicende di 32 realtà italiane (cfr. mappa a p. 203) senza peraltro aver avuto la pretesa di una completa descrizione di un settore in cui molti micro-progetti si esauriscono nello spazio di breve tempo, legati come sono all’iniziativa di singoli operatori o direzioni d’istituto. A distanza di dieci anni da quel primo tentativo di mappatura, credo sia possibile affermare che tale settore sia ormai diventato quello maggiormente diffuso nell’ambito delle attività culturali che si svolgono in carcere, come è dimostrato, tra l’altro, dalla costituzione nel 2011 e dal successo registrato dal “Coordinamento Nazionale Teatro in carcere” ([www.teatrocarcere.it](http://www.teatrocarcere.it)), rete delle realtà teatrali sul territorio, riconosciuta ufficialmente dal DAP come interlocutore sul tema con apposita convenzione. Il Coordinamento, tra le altre iniziative, organizza annualmente una rassegna nazionale giunta alla sua sesta edizione che verrà ospitata dal 12 al 14 dicembre 2019 a Saluzzo, presso il Museo della memoria carceraria, con la fattiva collaborazione dell’Associazione Antigone. Più recentemente una riflessione e un bilancio sul teatro in carcere in Italia è stato fatto a partire da una ricerca su di un progetto elaborato all’interno del carcere milanese di Opera (cfr. F. Giordano et al., 2017, in particolare il saggio di Delia Langer).

A fronte di questa intensa attività, che ha avuto anche una diffusione mediatica che ha superato la barriera della ristretta cerchia degli addetti ai lavori, non è progredita a sufficienza la riflessione sull’impatto che il teatro può produrre sia in termini di mutamento delle condizioni inframurarie per le persone recluse, sia in termini di effetto sui percorsi di riabilitazione e reinserimento sociale e lavorativo <sup>1)</sup>. A fronte di un dibattito internazionale, prevalentemente nell’area anglosassone, che da alcuni anni ha posto le basi per l’elaborazione di un quadro teorico entro il quale valutare tale impatto,

in Italia ben poco si è fatto, del resto così come su altri temi del cd. trattamento penitenziario (cfr. F. Giordano et al., 2017, p. 141 ss.). In questo breve intervento mi limiterò a presentare alcuni spunti di riflessione teorica al fine di porre le premesse per colmare tale lacuna.

## **Attività teatrale e cerimonie istituzionali**

Anche per quanto riguarda il contesto anglosassone, è stato notato che a fronte di una diffusione sempre più estesa e di un'attenzione mediatica sempre più intensa verso gli spettacoli teatrali ad opera di compagnie composte da persone recluse che si svolgono in carcere o al di fuori, “there has been little discussion of how this work aligns with correctional concerns” (L. Davey, A. Day, M. Balfour, 2015, p. 799). Tale lacuna del dibattito scientifico riguarda, tuttavia, non tanto la riflessione relativa allo strumento teatrale come pratica di riabilitazione e reinserimento sociale dei detenuti, quanto quella attinente all'impatto che tali pratiche producono sulle dinamiche relazionali tra staff ed internati.

Da quest'ultimo punto di vista, non è mai abbastanza valorizzata la lezione goffmanniana riguardante quelle che il fondatore della sociologia delle istituzioni totali ha chiamato “cerimonie istituzionali”. A tale tema egli ha dedicato un intero capitolo di *Asylums* (1961), definendole come quelle “pratiche istituzionalizzate (...) attraverso le quali lo staff e gli internati si avvicinano tra di loro, tanto da ottenere l'uno dell'altro un'immagine in qualche modo favorevole, tale da identificarvisi reciprocamente” (ivi, p. 121). La funzione svolta da tali cerimonie è quella di abbandonare, per un breve lasso di tempo, le formalità e la rigida gerarchia che caratterizzano le relazioni tra staff e internati, “rilassando” rapporti tra individui di due gruppi costretti alla coabitazione forzata all'interno dell'istituzione totale. Rigidità che interpreta le relazioni amichevoli tra componenti dei due gruppi quali veri e propri “incesti proibiti” e che quindi necessita, di tanto in tanto, di aprire degli spazi di decompressione per evitare che la tensione conflittuale possa passare dalla forma latente a quella manifesta.

Tra gli esempi che Goffman fornisce di cerimonie istituzionali vi sono le rappresentazioni teatrali che definisce appunto “istituzionali”<sup>2)</sup>. Nel loro ambito, si

concentra soprattutto su quelle rappresentazioni che mettono in discussione le identità di ruolo che si costituiscono all'interno delle istituzioni totali. In particolare, il teatro consente ad esempio di mettere in scena “degli sketches satirici che prendono in giro gli esponenti più noti dell'istituto, in particolare i componenti dello staff. Se, come è frequente, la comunità degli internati è di un solo sesso, allora è probabile che alcuni attori recitino travestiti, nel ruolo burlesco di membri dell'altro sesso” (ivi, p. 126). Ciò che le cerimonie istituzionali, e in particolare il teatro carcerario, mettono tra parentesi, nel breve arco temporale del gioco della rappresentazione, è una delle principali funzioni dell'istituzione totale: “la dimostrazione delle diversità di due categorie definite di persone; diversità che si rivela nelle qualità sociali e nel carattere morale, nella percezione del sé e dell'altro. Ogni ordinamento sociale sembra quindi puntualizzare la profonda differenza che esiste in un ospedale psichiatrico tra medico e paziente; nelle prigioni tra funzionari e detenuti; in unità militari (...) tra ufficiali e soldati” (ivi, p. 137). La cerimonia istituzionale, quindi, per un verso, sospende temporaneamente tale profonda differenza per rendere meno tese le relazioni tra staff e internati, ma, per altro verso, in modo disfunzionale rispetto agli equilibri di potere dell'istituzione totale, “dimostra che la differenza fra i due gruppi non è inevitabile e immodificabile” (ivi, p. 136). Ciò rende le cerimonie istituzionali, e il teatro in particolare, uno strumento potenzialmente destabilizzante per le istituzioni totali. È questa probabilmente una delle ragioni per le quali le direzioni degli istituti “maneggiano con cura” tale strumento e quasi sempre rifiutano la costituzione di gruppi teatrali “misti” che vedano quindi coinvolti, oltre che persone recluse, anche componenti dello staff. La contaminazione che può nascere nel lavoro teatrale, infatti, potrebbe innescare quelli che Goffman chiama “drammi di identità” <sup>3)</sup>, ovvero creare situazioni in cui si metta a fuoco “la difficoltà di sostenere la drammatica diversità fra persone che, in molti casi, potrebbero rovesciare i ruoli e passare l'uno dalla parte dell'altro” (ivi, p. 138).

Questa destabilizzazione può essere anche utilizzata a fini riabilitativi e di reinserimento sociale? Per contrastare gli effetti di infantilizzazione e disculturazione dell'internato? Quali sono le condizioni perché ciò possa avvenire? Quali le implicazioni teoriche da cui partire e le conseguenti precauzioni operative che occorre adottare per raggiungere tali obiettivi?

## **A che cosa può servire il teatro carcerario?**

Da tempo la letteratura internazionale, sia di stampo psicologico che sociologico, ha riconosciuto che la scelta di desistere dal comportamento criminale non è un evento, ma un processo che ha a che fare, oltre che le concrete possibilità di reinserimento socio-lavorativo date dal capitale sociale a disposizione della persona condannata alla pena carceraria, anche da come essa percepisce la propria identità (cfr. per tutti, S. Maruna, 2001). Forse il più grave degli effetti negativi della carcerazione, per lo meno per il raggiungimento delle sue finalità manifeste, è proprio quello di produrre, da un lato, il decremento del capitale sociale attivabile da parte del recluso (vedi infra paragrafo successivo), e, dall'altro, di costruire una vera e propria "identità criminale" attraverso la quale egli comincia a percepirsi, ed ovviamente viene percepito dagli alter ego, come dedito professionalmente al crimine. L'attività teatrale può agire per contrastare entrambi questi effetti negativi, a patto che riesca a sottrarsi alle dinamiche dell'istituzione totale che tendono ad inscrivere in quella netta separazione tra staff ed internati magistralmente evidenziata da Goffman. Vediamo come ciò sia possibile.

## **Decostruzione dell'identità criminale della persona detenuta**

Sotto questo profilo l'attività teatrale, così come altre attività artistiche, in particolare quella musicale, è risultata utile in molte esperienze internazionali per la sua capacità di far riflettere la persona reclusa sulla propria identità e su come essa si è costruita nel corso del tempo. In particolare, quando l'attività teatrale, come spesso accade <sup>4)</sup>, prende le mosse dalla ricostruzione autobiografica dell'esistenza dell'attore recluso per giungere, in un secondo momento, ad una presa di distanza della identità così come essa è andata a costituirsi e a stabilizzarsi nei percorsi di vita, ecco che si pongono le basi cognitive ed emotive per cominciare a pensare ad un percorso di destabilizzazione dell'identità criminale. La persona reclusa, partecipando alla costruzione della realtà teatrale, parallela a quella reale, acquisisce la capacità di prendere le distanze dalla propria identità criminale e di esplorare aree della propria esistenza che sono rimaste nascoste a sé stesso per ignoranza o per timore di non corrispondere alle aspettative del contesto sociale in cui si è vissuto (cfr. M. Prendergast, J. Saxton, 2009). La sola idea di "pensarsi"

e di essere apprezzato per un ruolo sociale diverso da quello del criminale che i processi di criminalizzazione hanno contribuito a stabilizzare, consente all'attore recluso di superare per lo meno le barriere emotive che lo separano da una scelta di cambiamento (cfr. F. Mc Neill et al., 2011). Naturalmente ciò non significa che tale ruolo attoriale o di altro genere teatrale debba trasformarsi necessariamente in un professione vera e propria. Anzi, le precauzioni degli operatori che seguono questi progetti dovranno essere indirizzate proprio verso l'obiettivo di evitare che si creino "false aspettative" nella persona reclusa rispetto a carriere artistiche di assai difficile accesso. Da questo punto di vista deve essere ben chiaro che non si fa teatro per diventare attori <sup>5)</sup>, ma piuttosto per intraprendere un'attività che può aiutare a star meglio con sé stessi avvicinandosi a quella dimensione artistica e spirituale dell'esistenza che è spesso trascurata nella vita sociale (soprattutto da parte di quelle classi sociali non acculturate di cui è composta la stragrande maggioranza della popolazione detenuta).

Questo sano atteggiamento pragmatico da parte dello staff non deve peraltro andare a detrimento della qualità artistica e professionale delle attività teatrali che si svolgono in carcere. In generale, tutte le attività svolte in carcere dalle persone recluse, in primis quelle lavorative, ma non diversamente quelle artistiche, tendono ad essere percepite e vissute come un mero rituale per far trascorrere il tempo o come una cerimonia istituzionale; in ogni caso, assumono modalità e significati molto distanti da quelli esistenti nella società esterna. Nel caso del teatro, questo atteggiamento può essere contrastato solamente se la qualità professionale degli esperti teatrali coinvolti nei progetti carcerari sia di livello molto elevato. Da questo punto di vista, mancano, anche a livello internazionale, delle ricerche che indagano la qualità artistica e le motivazioni che spingono alcune compagnie teatrali ad impegnarsi in un contesto difficile, ma al tempo stesso in grado di fornire una certa visibilità <sup>6)</sup>, come quello carcerario. Quello che emerge chiaramente dalla mappatura italiana citata in precedenza è comunque la sostanziale incapacità dell'amministrazione penitenziaria di guidare e di valutare i percorsi attraverso i quali i progetti teatrali vengono considerati idonei. Per lo più, i progetti nascono casualmente, dall'iniziativa dei gruppi teatrali esterni che propongono attività che vengono di regola quasi sempre accettate dall'amministrazione senza alcun vaglio preventivo che non sia di stampo burocratico-securitario.

Un'ultima considerazione riguarda una potenzialità del teatro carcerario che non viene quasi mai sfruttata, peraltro non solo in Italia, che potrebbe avere una notevole rilevanza in termini di decostruzione dell'identità criminale: la partecipazione ai progetti teatrali di componenti dello staff e in particolare della polizia penitenziaria. Come accennavo in precedenza, il fatto che agenti di polizia penitenziaria possano recitare sullo stesso palco a fianco di persone reclusi è ancora oggi considerato dalla cultura carceraria un tabù difficilmente superabile <sup>7)</sup>. In realtà, quello che potrebbe essere decisivo per contribuire a superare il modello della cerimonia istituzionale che crea una parentesi solo illusoria di decostruzione delle identità contrapposte staff-internati, sarebbe una partecipazione della polizia penitenziaria all'intero processo di costruzione dello spettacolo teatrale sin dalla sua ideazione e dalla scelta dei testi da rappresentare. Costituire gruppi di lavoro misti, in cui reclusi ed agenti, adeguatamente seguiti e supportati, riflettessero su temi fondativi dell'esistenza al fine di trovarne un'espressione artistica potrebbe certamente contribuire a mettere in discussione e superare molte delle barriere culturali che separano da sempre il mondo dello staff da quello dell'internato. E questo non potrebbe che essere un punto decisivo anche per mutare la percezione del sé della persona reclusa.

## **Incremento e/o mantenimento del capitale sociale della persona reclusa**

Da tempo è un dato assodato della ricerca sulla vita penitenziaria (si veda per tutti la nota ricerca di Luigi Berzano, 1994, p. 114 ss.) che le probabilità di reinserimento sociale della persona reclusa sono direttamente proporzionali alla quantità di capitale sociale che esso ha a disposizione <sup>8)</sup>. Tra gli elementi che favoriscono l'incremento, o per lo meno il mantenimento, di tale capitale possiamo certamente inserire le capacità che l'individuo recluso conserva di mantenere relazioni positive con familiari, gruppi amicali ed altri membri del suo contesto sociale che non siano inseriti in circuiti di criminalità professionale. In tale prospettiva, la ricerca internazionale sul teatro in carcere ha sottolineato come i detenuti abbiano maggiori probabilità di sviluppare o preservare tali abilità se possono interagire all'interno del carcere con figure positive e non istituzionalmente legate ai percorsi trattamentali. La positività della relazione è tanto più efficace ed emotivamente

significativa quanto più il motivo per cui il recluso collabora col soggetto esterno non è focalizzato sul trattamento rieducativo. “The relationship is about a mutual instrumental commitment to a common task, which in turn provides the opportunity for developing affective connections to others” (G. Bazemore, C. Erbe, 2003, p. 44). Il poter lavorare in gruppo su obiettivi comuni che apparentemente nulla hanno a che vedere con obiettivi trattamentali sembra essere il requisito fondamentale per ottenere buoni risultati dal punto di vista della riattivazione delle abilità sociali della persona reclusa <sup>9)</sup>. È come se il recluso dovesse svolgere l’attività dimenticandosi di essere in carcere. Il rapporto che si instaura con il regista teatrale, o con altri attori professionisti del gruppo, è simile al modello dell’apprendistato, nel quale il maestro insegna all’allievo l’arte di cui è esperto <sup>10)</sup>. Tali rapporti sono improntati alla fiducia e al rispetto reciproci proprio perché sono fondati sul comune obiettivo di esercitare al meglio un’attività attraverso la quale si esprime la propria individualità (cfr. Mc Neill et al., 2011; F. Giordano et al., 2017, p. 128 ss.). Ciò consente di riattivare talvolta abilità e sensibilità che la detenzione aveva inaridito attraverso il cd. processo di prigionizzazione e di disculturazione. “To a certain extent the theatre counteracts this ‘disculturation’ by putting the participants in a scenario that requires them to exercise some personal agency, make their own choices, act on those choices, and then accept and respond to the consequences by playing the rest of the play out. The play becomes a controlled environment in which they can experiment with personal choice and individual responsibility” (L. Tocci, 2007, p. 291). Per utilizzare un’espressione della drammaturga Ivana Trettel nella descrizione della sua esperienza al carcere milanese di Opera: il teatro consente talvolta di uscire “dal coma emotivo che spesso attanaglia chi vive la condizione di recluso” (E. Pozzi, V. Minoia, 2009, p. 235). Si aprono quindi degli spazi di recupero delle abilità relazionali che possono incidere indirettamente anche sull’incremento del capitale sociale. In particolare, l’attività teatrale impone la creazione di uno spirito di gruppo tra i componenti della compagnia <sup>11)</sup> che “developed through a deliberate focus on group cohesion, teamwork, creative collaboration, and focus on a common goal, has the potential to develop a sense of usefulness, non-offending identity, and prosocial belonging” (L. Davey et al., 2015, p. 804).

In conclusione, è possibile affermare come l’attività teatrale in carcere possa talvolta porre le premesse soggettive per percorsi di reinserimento sociale delle persone incarcerate. Tuttavia, che queste premesse diventino effettivamente la



fase d'avvio di tali percorsi dipende dalla neutralizzazione di numerosi fattori, di carattere per lo più socio-economico, che ostacolano e possono impedire di fatto la scelta individuale di desistere dal crimine (opportunità di lavoro concrete e dignitose, contesti familiari e abitativi non troppo colonizzati da attività criminali professionali, superamento di condizioni individuali come tossicodipendenza, clandestinità, etc., cfr. J. Shapland, A. Bottoms, 2017, p. 756 ss.). Si tratta per lo più di fattori rispetto ai quali coloro che gestiscono il teatro in carcere quasi sempre possono incidere in misura alquanto ridotta. Un dato che deve essere tenuto in considerazione sia da questi ultimi, che dagli studiosi che si pongono l'obiettivo di misurare l'impatto delle attività teatrali sulla recidiva delle persone recluse che vi partecipano (cfr. F. McNeill et al., 2011). Questa considerazione, inoltre, consentirà anche di non svalutare l'impegno sociale delle compagnie teatrali in carcere, impegno che possiede una valenza culturale e politica che va ben oltre le sole ricadute in termini di riabilitazione delle persone recluse <sup>12)</sup>.

## Bibliografia

- Bazemore G., Erbe C. (2003), *Operationalizing the community variable in offender reintegration: Theory and practice for developing intervention social capital*, "Youth Violence and Juvenile Justice", 1, pp. 246-275.
- Davey L., Day A., Balfour M. (2015), *Performing Desistance: How Might Theories of Desistance from Crime Help Us Understand the Possibilities of Prison Theatre?*, "International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology", LXIX, 8, pp. 798-809.
- Giordano F. et al. (2017), *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, con prefaz. di S. Consolo, Milano, F. Angeli.
- Goffman E. (1961), *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi.
- Langer D. (2017), *Le attività trattamentali negli istituti penitenziari: il ruolo delle attività teatrali*, in F. Giordano et al., cit., pp. 53-76.
- Maruna S. (2001), *Making Good: How Ex-Convicts Reform and Rebuild their Lives*, Washington DC, American Psychological Association.
- McAvinchey C. (2011), *Theatre and Prison*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- McNeill F., Anderson K., Colvin S. (2011), *Inspiring desistance? Arts projects and "what works?"*, "Justitiele verkenningen", XXXVII, 5, pp. 80-101.
- Pozzi E., Minoia V. (2009), a cura di, *Recito, dunque sogno*, Cartoceto, Ediz. Nuove Catarsi.
- Prendergast M., Saxton J. (2009), eds., *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*, Bristol, UK, Intellect Books.
- Sorrentino M. (2018), *Teatro in alta sicurezza*, Corazzano, Titivillus.
- Shapland J., Bottoms A. (2017), *Desistance from Crime and Implications for Offender*, in A. Liebling, S. Maruna, L. McAra, eds., *The Oxford Handbook Criminology*, Oxford, Oxford University Press, pp. 744-768.

- Tocci L. (2007), *The Proscenium Cage. Critical Case Studies in U.S. Prison Theatre Programs*, Cambia Press, Youngstown-New York

1) In queste pagine non tratterò di un altro tema assai interessante riguardante il teatro carcerario: l'impatto che esso può avere sull'immaginario collettivo relativo all'istituzione penitenziaria anche in termini di denuncia e di sguardo critico su di un mondo poco conosciuto dall'opinione pubblica. Cfr., tra gli altri, C. McAvinchey (2011);).

2) Tra le cerimonie istituzionali Goffman cita anche i periodici che vengono prodotti all'interno delle istituzioni totali con la collaborazione degli internati, le feste annuali (spesso in occasione del Natale) in cui gli internati possono incontrare i parenti, nonché gli eventi sportivi nelle quali gli internati sono protagonisti e che spesso sono anche accessibili al pubblico esterno. Una particolare categoria di cerimonie è quella costituita dalle visite di persone esterne all'istituzione totale che avvengono per motivi di studio, di ispezione, di turismo carcerario etc. Su quest'ultimo tipo di cerimonia mi permetto di rinviare a C. Sarzotti (2019).

3) Un caso esemplare di tali drammi si compie quando, per qualche caso della vita, un operatore dello staff cada nella condizione di recluso. È noto che queste persone devono essere "protette" dagli altri membri della comunità carceraria in sezioni speciali: ufficialmente per impedire violenze e ritorsioni, ma inconsciamente anche per non contaminare le identità contrapposte.

4) Un esempio paradigmatico di un progetto teatrale avente queste caratteristiche lo possiamo trovare nell'esperienza del regista teatrale Mimmo Sorrentino (2018) che ha costruito il testo del suo spettacolo *L'infanzia dell'alta sicurezza* nel carcere femminile di Vigevano partendo dalla narrazione che ciascuna attrice reclusa ha fatto della propria vita, facendo in modo però che ognuna di esse non recitasse in scena sé stessa, ma la parte di una compagna di detenzione.

5) Il che non significa che si possano verificare casi di questo tipo; ma essi vengono spesso troppo enfatizzati rischiando di creare aspettative eccessivamente elevate in chi si accinge ad intraprendere l'attività teatrale in carcere. Si pensi alla vicenda di Salvatore Striano, ex detenuto del carcere di Rebibbia, divenuto attore professionista in film di successo come *Gomorra* di Matteo Garrone e *Cesare deve morire* dei fratelli Taviani (Orso d'oro al Festival del Cinema di Berlino del 2012).

6) Così come è avvenuto per il genere cinematografico dei prison movies, anche se forse in misura minore, il teatro carcerario, nel filone del cd. teatro sociale, comincia ad avere anche in Italia un suo pubblico che va al di là della ristretta cerchia degli esperti del settore carcerario. Gli stessi prison movies hanno riproposto nelle loro trame le attività teatrali che si svolgono in carcere contribuendo a renderle popolari: si pensi a *Cesare deve morire* dei fratelli Taviani e a *Tutta colpa di Giuda* di Davide Ferrario.

7) Nel questionario inviato per la mappatura italiana citata in precedenza era prevista anche una domanda relativa ai rapporti con lo staff, ma le risposte ottenute non vanno mai al di là della generica affermazione della ottenuta collaborazione della polizia penitenziaria, magari dopo un periodo di resistenza iniziale.

8) Nel caso della ricerca di Berzano il capitale sociale era commisurato alle risorse personali (socio-economiche e culturali) della persona reclusa e alla possibilità di attivare reti sociali con risorse positive per il reinserimento sociale.

9) La stessa dinamica è riscontrabile nelle attività musicali e in quelle sportive dove l'obiettivo del suonare bene insieme o dell'approdare al successo nella competizione sportiva diventano il focus intorno al quale il gruppo si conforma e si struttura.

10) Da questo punto di vista, l'attività teatrale è assimilabile a quella artigianale soprattutto quando quest'ultima richiede abilità particolarmente complesse. Si pensi ad esempio all'esperienza di persone reclusi nella Casa di reclusione di Opera con i maestri liutai di Cremona raccontata nel docu-film *Paganini non ripete* di Giacomo Costa (2016) visibile in <https://www.museodellamemoriacarceraria.it/copertina/paganini-non-ripete-di-giacomo-costa/>

11) Anche rispetto a questo elemento le analogie con le attività "di gruppo" sportive e musicali sono evidenti.

12) In particolare, va considerata la funzione di critica all'istituzione totale e di coinvolgimento della società esterna che da sempre è stata una delle motivazioni principali che ha spinto registi ed attori teatrali ad impegnarsi nel difficile contesto carcerario. Cfr. per tutti, L. Tocci (2007); C. McAvinchey (2011).



**ANTIGONE**

**associazione antigone**

via Monti di Pietralata, 16  
00157 Roma  
[www.antigone.it](http://www.antigone.it)

maggio 2019

isbn 978-88-98688-27-2

**con il contributo di**



Direzione Generale  
Giustizia e consumatori  
dell'Unione Europea

