

# Michelina Capato: l'arte dei corpi e la ricerca del senso

Valentina Garavaglia  
(Università IULM di Milano)  
valentina.garavaglia@iulm.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Michelina Capato: the art of bodies and the search for meaning

Abstract: The essay recalls the experience of body theatre conducted by Michelina Capato Sartore in the Milan-Bollate prison. The project was part of a more general programme that, based on medium security, considered inmates as people to be re-educated and enhanced, favouring the formation of cooperatives aimed at fostering activities focused on professional integration, as well as recreational, cultural, and family relationship support. In particular, the cooperative e.s.t.i.a., carried out actions of an artistic, educational and cultural nature. The theatre training offered by the cooperative proceeded on a dual track: a technical-artistic direction, which provided detainees with professional training as sound, lighting, and stage technicians, and an educational one, which trained them as theatre operators in areas of social hardship and marginalisation. Thanks to Michelina Capato Sartore's extraordinary activity as an artist and pedagogue, it was possible, within the walls of a prison, to cultivate theatre as the art of bodies in multiple unforeseeable forms. Thus, the theatre at Bollate, with its numerous performances and workshops, has constituted concrete and living proof of the liberating power of theatre.

Keywords: theatre in prison; body; art; education; Michelina Capato Sartore.

La riflessione da cui è scaturito questo breve saggio è nata da un timore, quello della dimenticanza, perché spesso accade, in qualità di storici, di studiosi, di occuparsi prevalentemente di fenomeni, personaggi, esperienze che hanno lasciato tracce ben visibili del proprio passaggio, che hanno prodotto risultati quantificabili, "misurabili", dal punto di vista della ricerca.

In tal senso, il rischio è quello di lasciare che siano inghiottite dall'oblio esperienze "più piccole", talvolta inafferrabili, che sono accadute ai margini dei palcoscenici ufficiali, quasi "sottotraccia", per mille ragioni che non spetta a noi giudicare, ma che hanno dato un contributo prezioso a quella disciplina così poliedrica e meravigliosa che è il teatro.

L'esperienza di Michelina Capato Sartore alla Casa di reclusione di Milano-Bollate è per me una di queste.

A Michelina, dunque, che il 25 novembre 2021 ci ha lasciato, e a quell'umanità diversamente "in cerca di senso" che il suo teatro ha formato e accompagnato sul palcoscenico della quotidianità, a quell'arte del corpo e dei corpi che il suo metodo e la sua tenacia hanno coltivato dentro le mura di un carcere, è doveroso, addirittura urgente per me, dedicare uno spazio di giusta e riconoscente memoria alla vigilia del debutto della Compagnia *I figli di Estia* che dopo tre anni dalla sua scomparsa ha il coraggio di rimettersi in gioco sul palcoscenico del carcere di Bollate, a partire da ciò che del "suo" teatro è rimasto in vita<sup>1</sup>.

Un teatro nuovo, o meglio un teatro per occhi nuovi, è quello che è nato e cresciuto per oltre vent'anni al carcere di Bollate, dove sono fioriti progetti e spettacoli che chi – non molti – ha avuto il piacere di vedere certo non dimenticherà: *Concilio d'amore, Dal tuo Sangue, La palestra della vita, Psycopathia Sinpathica, Il rovescio e il diritto, Non più – Frammenti di libertà all'improvviso, Lavorare... stanca, I camerieri della vita, Ci avete rotto il caos* sono solo alcuni dei titoli che la compagnia di attori, detenuti e non, della cooperativa e.s.t.i.a.<sup>2</sup> ha messo in scena dal 2003 al 2018, sotto la guida sapiente e tenace di Michelina, animatrice infaticabile di una stagione straordinaria che ricorderemo con tanti nomi, quelli che lei dava ai suoi molteplici progetti: *Teatro Galeotto, Teatrodentro, Teatro in Stabile* e che non è possibile ricondurre alla sola produzione e rappresentazione di opere teatrali entro i confini di una casa di reclusione.

Il carcere di Bollate, voluto da Luigi Pagano, già direttore del carcere di San Vittore dal 1989 al 2004, da Giancarlo Caselli e da Giovanni Tinebra rappresenta, rispetto al panorama nazionale, la realizzazione di un progetto innovativo che, sin da subito, sperimenta la media sicurezza<sup>3</sup>, prevista dalla legge Gozzini del 1986<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. [www.prisonart.it](http://www.prisonart.it)

<sup>2</sup> Estia è l'acronimo di *Evocazioni Simboliche Tracce Invisibili All'occhio* e trae il suo nome dalla divinità olimpica, primogenita di Rea e Crono. Dea del fuoco che arde su un focolare rotondo, il suo simbolo è il cerchio. Estia è un archetipo, quello della concentrazione sul mondo interno, che dà senso all'attività, il punto di riferimento che consente a una donna di rimanere ben salda in mezzo al caos del mondo esterno, al disordine.

<sup>3</sup> Il Carcere di Bollate offre ai detenuti un trattamento penitenziario aperto, con stanze di detenzione aperte dalle 8 alle 20, celle singole, da due o da quattro posti, con la possibilità graduale di ottenere libertà di movimento all'interno dell'istituto, aderire a offerte lavorative, formative e culturali di diversa natura. L'istituto pone una particolare attenzione all'accoglienza dei familiari, con spazi predisposti per favorire le relazioni affettive e la tutela dei minori.

<sup>4</sup> Questa legge prevede una differenziazione degli istituti penitenziari in due circuiti separati: da una parte quello della massima sicurezza, destinato principalmente ai 41 bis e ai detenuti sottoposti a elevato indice di vigilanza e ad alta sicurezza come terroristi, narcotrafficanti, anonima sequestri; e dall'altra quello della sicurezza attenuata, rivolto ai criminali "comuni" che corrispondono, circa, al 94% dell'intera popolazione carceraria, vale a dire quei detenuti che non sono stati incriminati per reati di tipo associativo (organizzazioni a stampo mafioso, narcotrafficanti, anonima sequestri, associazioni terroristiche) e che non sono collaboratori di giustizia. Cfr. L. Castellano, D. Stasio, *Diritti e Castighi. Storie di un'umanità cancellata in carcere*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 9-29.

La media sicurezza non è ancora, nella prassi, un circuito vero e proprio. In generale la qualità della pena è appiattita verso il basso, sempre ritagliata sui crimini peggiori e affidata, quanto alla sua maggiore o minore afflittività, agli umori e alla discrezionalità del potere sovrano, senza alcun controllo.<sup>5</sup>

Gli intenti fondativi della casa di reclusione di Bollate sono quelli di trattare i detenuti “come persone con la P maiuscola”, attuando un progetto di rieducazione mirato a ciascun individuo al fine di valorizzarne le potenzialità nel rispetto dei limiti imposti dalla pena<sup>6</sup>.

L'obiettivo è attuare un bilanciamento tra l'aspetto punitivo e quello rieducativo della condanna, conformemente a quanto espresso nell'Ordinamento Penitenziario<sup>7</sup>.

Per questa ragione viene adottato un sistema di sicurezza integrato, vale a dire una gestione compartecipata della sicurezza da parte di tutte le aree, che adotta interventi di responsabilità ad opera degli operatori penitenziari allo scopo di garantire la qualità di una pena concepita come tentativo di riabilitazione e successiva socializzazione del detenuto.

Sia il trattamento stesso la base della sicurezza, dove essa cioè dipenda dalle cose da fare e non sia più compromissibile dalla qualità dei tempi morti dei reclusi. Dove, insomma, la giornata del detenuto sia scandita da attività concepite ai fini di un reinserimento sociale, dal lavoro ai corsi di formazione e dalle iniziative culturali piuttosto che sportive, fruendo inoltre di regimi in libertà, in particolare il lavoro esterno.<sup>8</sup>

I detenuti di Bollate non vivono sempre in cella: i numerosi stimoli, i corsi professionali e gli incoraggiamenti di carattere culturale concorrono a fare del carcere un luogo di pena, ma pulsante di vita, come racconta Lucia Castellano, che di quel carcere è stata la direttrice per nove anni<sup>9</sup>.

L'attività trattamentale all'interno di Bollate consiste in impegni «che consentano a ciascun detenuto di vivere la detenzione come un tempo attivo, che favorisca un sereno rientro alla vita sociale»<sup>10</sup>, vale a dire attività incentrate soprattutto sul lavoro e sull'inserimento professionale, oltre che ricreative, culturali e di tutela del rapporto con le famiglie.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>6</sup> E. Casula, *Andare avanti e crederci: è il segreto di Bollate*, in «CarteBollate», n. 4, luglio-agosto 2010, p. 18.

<sup>7</sup> Art. 1 comma 6 della L. n. 354/75 delle *Norme sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure privative e limitative della libertà*.

<sup>8</sup> M. Corbidge, *Il nuovo Bollate*, in «Le due città. Rivista dell'Amministrazione Penitenziaria (D.A.P.)», II, n. 1, gennaio 2001, p. 54.

<sup>9</sup> L. Castellano, *Nove, bellissimi, indimenticabili anni*, in «CarteBollate», n. 4, luglio-agosto 2011, p. 17. Lucia Castellano è oggi Dirigente Generale dell'Esecuzione Penale Esterna, dal giugno 2011 a settembre 2018 il Direttore del carcere di Bollate è stato Massimo Parisi che si è avvalso del prezioso contributo del Direttore Aggiunto Cosima Buccoliero in servizio presso la struttura dal 2002. Attualmente il Direttore Reggente è Fabrizio Rinaldi.

<sup>10</sup> F. Bocchino, C. Buccoliero, L. Castellano, A. Giacco, *Casa di Reclusione di Milano Bollate*, in *Captivi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, s.p.

In quest'ottica, in seno al carcere, sono nate cooperative di detenuti che favoriscono la formazione e l'educazione non formale in genere, nella convinzione che sia l'apprendimento stesso a cambiare l'individuo, perché qualsiasi conoscenza supplementare ci può trasformare<sup>11</sup>.

Di questo contesto entra a far parte la cooperativa e.s.t.i.a. fondata nel 2003, attiva in ambito culturale e professionale in merito a *service* audio e luci, realizzazioni video, realizzazioni audio, falegnameria, assemblaggi, manutenzioni, riparazioni informatiche, produzioni teatrali e filmiche.

L'incontro tra Michelina Capato Sartore<sup>12</sup> e Gabriella Sciascia nel 1992, dà inizio alla prima associazione culturale non riconosciuta, ma con un suo statuto interno, che si propone di lavorare in ambito teatrale.

L'attività inizia con laboratori di danza e poesia e si avvale della collaborazione di Enrique Pardo e successivamente del Roy Hart Theatre.

Nel corso degli anni Novanta e.s.t.i.a. persegue un lavoro di ricerca dentro e fuori dal carcere che la porta, nel 2000, a formulare un nuovo statuto dell'associazione, intenzionata a includere nei suoi programmi anche l'ambito educativo, così da favorire la formazione artistica dei suoi membri.

Nel maggio 2003 si costituisce la cooperativa e.s.t.i.a., a opera dei membri fondatori dell'associazione culturale quali Michelina Capato Sartore, Gabriella Sciascia, Sara Montanari, Andrea Prima e di alcuni detenuti.

Secondo lo statuto quattro sono le aree di intervento: quella artistica, quella tecnico-artistica, quella educativa e quella culturale, sostenute, in parte, con l'autofinanziamento e con i contributi di progetto e, in parte, con i finanziamenti della Regione Lombardia e della Fondazione Cariplo.

E.s.t.i.a. impronta una formazione teatrale che procede su due binari distinti: uno tecnico-artistico e uno educativo. Il primo provvede alla formazione professionale dei detenuti come tecnici del suono, delle luci, del palcoscenico tramite laboratori teatrali – di base o avanzati – organizzati con la partecipazione di attori

<sup>11</sup> *Situazione delle risorse pubbliche in ambito carcerario*, a cura di T. Louvat, in *Progetto Teatro dentro*. 116674-CP-1-2004-1-IT Grundtvig-G 11, a cura di G. Innocenti Malini, s.e., s.l., p. 15.

<sup>12</sup> Michelina Capato Sartore (Genova 1963) si trasferisce a Milano nel corso degli anni Ottanta, dove s'iscrive al Corso di laurea di Filosofia all'Università degli Studi. Le sue prime esperienze teatrali sono con la Compagnia del Capricorno e il Teatro della Tosse, entrambe lavorano a volte in ambienti di disagio. Capato Sartore viene coinvolta dapprima in laboratori teatrali per ragazzi difficili della scuola media inferiore, poi dopo alcuni seminari in Italia e all'estero, tra il 1983 e il 1989 frequenta i corsi di Dominique De Fazio e John Strasberg, docenti degli Actor's studio di New York. Tra il 1991 e il 1999 segue i corsi di danza teatro di Enrique Pardo del Panthéâtre di Parigi e poi fino al 2001 di Dominique Dupuy, oltre che i corsi di canto di Linda Wise del Roy Hart Theatre e di Micico Yrayama. Nel settore terapeutico-psicologico, studia l'applicazione delle terapie artistiche di Paul Knill a Zurigo e si specializza in bioenergetica presso la S.I.A.B. di Roma. È stata attrice della Compagnia del Capricorno, del Teatro della Tosse, del Teatro degli Eguali di Milano e del Teatro di Ricerca di Pontedera. Inoltre ha condotto tirocini in strutture psichiatriche e ha insegnato teatro e danza al Mas di Milano. Infine, si è occupata di teatro nelle aree di emarginazione e disagio, dall'Ospedale Psichiatrico di Genova Quarto, alla Casa Circondariale di San Vittore di Milano, all'ex Ospedale Psichiatrico di Voghera, inoltre ha lavorato presso la comunità di recupero dei tossicodipendenti di Saman.

esterni e di studenti tirocinanti. Vengono organizzati seminari di pittura e di scrittura creativa, di discipline olistiche, di *videomaker*, di cinematografia, di scenografia e scenotecnica, di illuminotecnica, oltre a corsi di regia e di coreografia. A completamento dei diversi percorsi sono previsti la progettazione e l'allestimento di opere di scenotecnica e di audiovideo, oltre al montaggio di eventi teatrali<sup>13</sup>.

L'area educativa, invece, prepara all'ideazione e alla realizzazione di progetti formativi e ricreativi rivolti a comunità differenti, ma tutti orientati alla gestione della sofferenza: i detenuti vengono formati come operatori teatrali in aree di disagio e di emarginazione sociale.

Nel 2004, nell'ambito del programma Grundtvig, prende il via il progetto *Teatro dentro*, una rassegna teatrale e musicale – rivolta ai detenuti, ma anche al pubblico esterno – che prevede la produzione di spettacoli e di eventi performativi e la loro esportazione in altre realtà carcerarie. Al termine di questa esperienza, nel 2007, e.s.t.i.a. diviene coordinatrice del piano *Teatroeducazione* (2007-2009), che nasce dal desiderio di confrontarsi con altri paesi europei sull'efficacia di un tipo di educazione non formale, volta a considerare l'opera artistica come processo di sostegno a persone in difficoltà, come appunto i detenuti.

Nel contempo partecipa come partner al progetto *Educazione e creazione audio visuale* che coinvolge altri Paesi europei per il programma Grundtvig 2.

Il risultato di quest'ultimo progetto sono nove video-lettere<sup>14</sup>, proiettate nel maggio 2009 nell'ambito del festival del Teatro Galeotto, *Liberi di vivere*.

Sempre in un'ottica di stretta relazione con il territorio s'inquadra la partecipazione al bando *Être*, promosso dalla Fondazione Cariplo per agevolare il lavoro delle compagnie teatrali lombarde.

Grazie a questa iniziativa si costituisce all'interno del carcere il *Teatro In-stabile della Casa di reclusione di Milano-Bollate*<sup>15</sup> che segna un momento nuovo nella storia della cooperativa, la quale s'impegna a organizzare una rassegna di spettacoli teatrali rivolti al pubblico dei detenuti e agli esterni, il Festival nazionale di *Teatro Galeotto*, incontri con artisti e personaggi della cultura, oltre che a produrre spettacoli con la propria compagnia.

Da allora, il *Teatro In-stabile di Bollate* ha messo in scena spettacoli, ha visto fiorire laboratori teatrali rivolti a uomini in stato di detenzione e liberi cittadini in cerca di spazi di sperimentazione, a studenti tirocinanti e a semplici curiosi a caccia di un teatro di "senso". Alle proposte artistiche si sono collegate attività di pianifica-

<sup>13</sup> I soci detenuti all'interno del carcere di Bollate hanno realizzato uno spazio teatrale composto da un palcoscenico e da una platea a gradoni in legno per 120 persone, dopo la chiusura della cooperativa e.s.t.i.a., nel 2018, il teatro è stato smontato.

<sup>14</sup> L'esperienza cinematografica è il risultato di una video-corrispondenza tra carcerati che hanno partecipato al workshop cinematografico nella prigione di Marsiglia, gli studenti della Westerdals School of Communication di Oslo, i carcerati, attori del teatro In-Stabile di Bollate e i carcerati che hanno partecipato al Teatro Dentro-Bcn presso la prigione di Quatre Camins di Barcellona.

<sup>15</sup> Oltre alla Fondazione Cariplo, partner del progetto sono: Comune di Milano – Assessorato Cultura; Provincia di Milano – Assessorato Diritti Tutele; CGIL Camera del Lavoro – Ufficio Affari Sociali; Università degli Studi di Milano – Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo.

zione, ideazione e realizzazione di progetti educativi e ricreativi rivolti a comunità differenti, ma tutti orientati alla prevenzione del disagio, allestimenti di laboratori di pittura e scrittura creativa, corsi di regia e di coreografia, laboratori di discipline olistiche, video, cinematografia, scenografia, scenotecnica, illuminotecnica.

Michelina Capato è artista e pedagoga sinceramente convinta che l'azione teatrale permetta una relazione più viva rispetto a quella dell'esperienza della vita quotidiana detentiva e, soprattutto, più efficace nell'indurre al piacere di una liberazione possibile<sup>16</sup>. All'interno delle mura del carcere ha maturato e praticato un metodo di lavoro personale che trova le origini nella bioenergetica di Alexander Lowen<sup>17</sup>, nel metodo Feldenkrais<sup>18</sup>, nelle linee coreografiche del Panthéâtre<sup>19</sup>, per quanto riguarda la gestione del corpo; nell'impronta del Roy Hart Theatre<sup>20</sup>, per l'uso della voce; nel Metodo di Lee Strasberg per l'approccio al personaggio.

La Capato attinge a tecniche diverse, ma accomunate tutte da una considerazione del corpo che si esprime come un insieme compatto di componenti fisiche e psichiche; del resto, da Artaud a Grotowski, il teatro del Novecento ci è stato tramandato come *arte dei corpi*<sup>21</sup>: è attraverso il corpo dell'attore che chi osserva può divenire *spett-attore*, vale a dire spettatore consapevole della realtà sociale in cui si trova e potenziale attore di un suo eventuale cambiamento.

Sulle impronte di tanti e tali maestri si è strutturato il metodo di lavoro della Capato che, nella pratica, si concretizza in uno schema, una serie di azioni da compiere in sequenza, ciascuna con un significato importante: dall'accoglienza riservata ai partecipanti, all'osservazione degli individui nella relazione reciproca e nel rapporto con lo spazio, il tutto agito in una logica rigorosamente di gruppo.

Agire con estrema libertà all'interno di una fitta trama di regole, questo è il mandato per i detenuti-attori, compiere esercizi semplici e intuitivi per comunicare agli altri il senso di accettazione *a priori* delle caratteristiche di ciascuno, abbandonarsi al *training* fisico, alle proprie difficoltà psico-motorie, alle resistenze emotive, così da predisporre all'ascolto.

<sup>16</sup> M. Capato Sartore, *e.s.t.i.a teatro In-Stabile*, in *Recito dunque so(g)no*, a cura di E. Pozzi e V. Minoia, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, Urbino 2009, p. 127.

<sup>17</sup> A. Lowen, *Bioenergetica*, Feltrinelli, Milano 1990.

<sup>18</sup> Il metodo Feldenkrais è un metodo per l'apprendimento e l'auto-educazione attraverso il movimento, prende il nome da Moshe Feldenkrais (1904-1984) che, partendo dalla conoscenza scientifica delle arti marziali, analizza le cause dell'ansia e della depressione nel volume *Il corpo e il comportamento maturo* (Astrolabio, Roma 1996), in cui sono contenuti i principi per raggiungere la consapevolezza di sé attraverso il movimento.

<sup>19</sup> Il Panthéâtre è fondato nel 1981 da Enrique Pardo, allievo, attore e insegnante del Roy Hart Theatre, insieme ad altri attori provenienti dal Roy Hart (Noah Pikes, Linda Mayer e Linda Wise). Punto di partenza è il rapporto tra la voce e le riflessioni psicanalitiche.

<sup>20</sup> Roy Hart Rubin Hartstein (1926-1975) è un attore sudafricano che, dal 1962, si dedica all'apprendimento delle tecniche di vocalizzo per dare libero sfogo alla voce del soggetto. A ogni suono emesso vengono fatte percepire dal soggetto le sensazioni fisiche che si collegano. Nel 1974 fonda a Londra il Roy Hart Theatre. La terapia della voce viene utilizzata in campo artistico-musicale per affrontare problemi psicologici e disturbi del linguaggio.

<sup>21</sup> *Teatri di guerra e azioni di pace*, a cura di C. Bernardi, M. Dragone e G. Schininà, Euresis, Milano 2002, pp. 7-8.

Gli spettacoli matureranno a Bollate da questi presupposti, dall'energia fisica della rabbia nel corpo dei singoli e del gruppo,

considerando il benessere, la socializzazione, l'introspezione individuale come un risultato indiretto del lavoro di gruppo. [...] L'incontro tra teatro d'avanguardia e teatro sociale a Bollate ha provocato una salutare fase di crisi, di ripensamento, di discussione, di invenzione e di accordo verso progetti che devono aprire nuove strade, certamente faticose, ma utili al miglioramento delle condizioni di vita dei detenuti, di chi li ha in custodia, di chi ne promuove il riscatto, di chi ne teme l'uscita.<sup>22</sup>

La Capato fa leva sulla partecipazione libera alle esperienze teatrali offerte ai detenuti che, scegliendo se entrare a far parte del laboratorio o meno, rompono lo schema carcerario degli obblighi e si muovono a partire da una motivazione personale dinamica che lascia alle spalle il *background* criminale che li distingue. Come lei stessa racconta e si racconta:

lavorando con un gruppo di persone, credo ci si debba chiedere innanzitutto dove sono queste persone nella relazione con il loro corpo, cioè non tanto quanta coscienza abbiano di sé, in termini di coscienza mentale della propria situazione e condizione, ma quanta consapevolezza corporea abbiano, connessa quella coscienza a quella coscienza mentale di sé. [...] È uno statuto di libertà e responsabilità dei propri agiti che si cerca di offrire e che può essere raccolto o no: funziona solo quando la proposta di una maggiore libertà espressiva ed esperienziale corrisponde davvero al bisogno degli individui.<sup>23</sup>

La Capato ha una concezione di teatro che vuole «esprimere un *tutto* in un immediato senza distanza, dare alla presenza della carne, alla sua densità più tangibile, più istantanea, il valore di un *dire* senza parola»<sup>24</sup>, in tal modo nei suoi laboratori il *performer* prevale sul personaggio:

La *carne* è ciò che resiste o partecipa all'azione trasformatrice degli stati di cose, ma essa gioca anche il ruolo di *centro di referenza*, centro della *presa di posizione*. La *carne* si pone quindi come istanza enunciante sia in quanto *principio di resistenza/impulso* materiale, sia in quanto posizione di referenza (è infatti un insieme materiale che nell'occupare una certa porzione di estensione, la organizza in funzione del suo insediarsi). La *carne* è, per questa stessa ragione, la sede del *livello sensoriomotorio* dell'esperienza semiotica. Il *corpo proprio* è ciò che si costituisce nella semiosi, ciò che si costruisce nella riunione di due piani del linguaggio, nel discorso in atto. Il *corpo proprio* è dunque portatore dell'identità in costruzione e in divenire, e obbedisce, per ciò che concerne, a un *principio di forza direttrice*.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Carocci, Roma 2004, p. 153.

<sup>23</sup> M. Capato Sartore, *Senso di mancanza... mancanza di senso*, in *Progetto Teatrodentro*. 116674-CP-1-2004-1-IT Grundtvig-G 11, cit., p. 43.

<sup>24</sup> S. Roques, G. Vigarello, *Enjeux e limites des performances*, in «Communications», n. 83, 2008, p. 175, [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm\\_0588-8018\\_2008\\_num\\_83\\_1](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_2008_num_83_1)

<sup>25</sup> J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004, p. 32.

In questo scenario, il concetto di corpo diviene il punto di una ricostruzione che viene fatta a partire dagli sguardi che conferiscono al corpo una serie di funzioni differenti, tanto da dover parlare di molti corpi, che divengono oggetti di riflessione<sup>26</sup> e che mettono in evidenza la propria funzione simbolica generando senso e relazione<sup>27</sup>.

Non c'è pensiero storico, non c'è conoscenza di se stessi e degli altri, non c'è conoscenza delle cose, non c'è neppure senso del sovraumano che non sia mediato da questo straordinario impasto che è il corpo dell'uomo.<sup>28</sup>

Al centro del palco di Bollate vi è lo *scenario dell'essere*, secondo la definizione di Merleau-Ponty<sup>29</sup>:

una relazione spontanea tra il mondo e il corpo, espressa dal desiderio di conquistare le cose dalla loro origine, di trovare un contatto semplice con il mondo, di scoprire le cose nella relazione stessa che esse conservano con ogni individualità corporea; in sintesi dal desiderio di scoprire l'atto del sentire. All'interno di questa stretta relazione si verifica un intercambio tra l'io-corpo e il tu-mondo e ciò significa che esiste una reversibilità.<sup>30</sup>

Già a partire da Grotowski e Barba ci si era impegnati a suscitare una relazione e una carica emozionale sia nell'attore sia nello spettatore proprio attraverso il corpo e la mente: il corpo è un oggetto di frontiera, una zona di confine in cui si gioca con i simboli culturali ricomponendoli secondo nuove modalità, il corpo è il luogo in cui avvengono le trasformazioni e gli scambi, è

il luogo delle trasformazioni, tutte quelle trasformazioni "reali", per le quali il sensibile diviene intellegibile e viceversa, il biologico diventa mentale e viceversa, il naturale e il culturale riversano l'uno dell'altro. Il corpo è il grande trasformatore, traduttore, luogo delle trasposizioni, dei trasferimenti. [...] Il campo che contiene il gioco delle parti.<sup>31</sup>

Il teatro per Michelina Capato e i suoi attori è inteso come luogo della corporeità, dove la dimensione dinamica della memoria, individuale e collettiva, è produttrice di azione creativa e di trasformazione culturale<sup>32</sup>, poiché, «s'impara

<sup>26</sup> P. Violi, *Le tematiche del corporeo nella semantica cognitiva*, in *Introduzione alla linguistica cognitiva*, a cura di L. Gaeta e S. Luraghi, Carocci, Roma 2003, p. 74.

<sup>27</sup> C. Demaria, *Generi e soggetti sessuali: Le rappresentazioni del femminile*, in *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, a cura di C. Demaria e S. Nergaard, MacGraw-Hill, Milano 2008, p. 163.

<sup>28</sup> S. Biancu, *L'uomo e il simbolo*, in *L'uomo e la rappresentazione. Fondazioni antropologiche della rappresentazione mediale e dal vivo*, a cura di S. Biancu, A. Cascetta e M. Marassi, Vita e Pensiero, Milano 2012, p. 206.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 23.

<sup>30</sup> D. Sileo, *Fenomenologia di Marina Abramović*, in *Marina Abramović, italian works*, a cura di D. Sileo e E. Viola, 24 Ore cultura, Milano 2012, p. 15.

<sup>31</sup> F. Marsciani, *Il corpo*, in *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, cit., pp. 189-193.

<sup>32</sup> K. Hastrup, *Il corpo motivato. Locus e Agency nella cultura e nel teatro*, in «Teatro e Storia», anno

rappresentando, e poi si rappresentano le conoscenze così ottenute»<sup>33</sup>, il teatro è il luogo dell'azione, poiché la coscienza corporea ci porta nella direzione della persona:

il corpo è radice di ogni prospettiva, “mediazione” di conoscenza, il cui comportamento è in un nesso strutturale con il comportamento conoscitivo. Non impaccio, cioè, e condizione da trascendere, ma “figura originaria” [...] che rende possibile la conoscenza, se è vero che questa passa con uguale dignità attraverso le “intenzioni”, quelle più propriamente rappresentative a cui la tradizione ha riconosciuto in modo esclusivo la prerogativa di atti conoscitivi e di unica costituzione del significato, e quelle del sentimento, della gioia, dell'angoscia, del timore, del desiderio, del dubbio, della tensione religiosa, del giudizio... a cui la speculazione fenomenologica ha rivendicato la dignità di una peculiare “apertura di conoscenza”. [...] Il corpo, dunque, come radice di quel pensare il mondo che non è la distanza astratta ma la spinta attraverso cui il mondo si organizza “per me” in unità di senso sempre più estese e differenziate.<sup>34</sup>

Nelle fasi preparatorie di uno spettacolo, come accade a Bollate, si sperimentano i risultati delle ricerche fenomenologiche di Merleau-Ponty e di Michel Bernard<sup>35</sup> che inducono a parlare di corporeità piuttosto che di corpo, soprattutto là dove si tratta di analizzare esperienze performative, che non rimandano solo all'aspetto organico del corpo, ma soprattutto inducono a pensare al corpo come al luogo dell'esperienza sensoriale ed estetica<sup>36</sup>, che danno luogo, sulla base di una categorizzazione percettiva, al movimento del corpo nello spazio<sup>37</sup>.

Per quanto riguarda l'esperienza di e.s.t.i.a, il testo iconografico di Angelo Redaelli *Michelina. Ricordi per immagini*<sup>38</sup>, aiuta indubbiamente a comprendere il lavoro sulla corporeità perseguito dalla Capato; dalle foto dei suoi spettacoli, infatti, si percepisce un'idea di corpo intesa come

emittente multicanalizzato di segni che veicolano simultaneamente, su diversi livelli, uno stesso messaggio, tuttavia è anche il luogo degli scambi e delle corrispondenze simboliche tra codici diversi: il corpo permette di significare. Solo su questa superficie

10, vol. 17, Il Mulino, Bologna 1995, p. 12.

<sup>33</sup> V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 170.

<sup>34</sup> A. Cascetta, *La sfida del corpo. Ipotesi su alcuni momenti della scena contemporanea*, in «Comunicazioni sociali», anno 2, n. 3-4, Vita e Pensiero, Milano luglio-dicembre 1980, p. 82.

<sup>35</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, pp. 172-204. In queste pagine Merleau-Ponty sviluppa il concetto di *chiasma*, riferendolo alla percezione. Questo concetto viene approfondito in seguito da Bernard in M. Bernard, *L'expressivité du corps*, Jean-Pierre Delarge, Paris 1976; in Id., *Le corps*, Éditions du Seuil, Paris 1995 e, infine, in Id., *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris 2001.

<sup>36</sup> Nell'analisi di Bernard, il *chiasma intrasensoriale* rimanda alla dimensione simultanea del sentire di ogni senso, il *chiasma intersensoriale* costituisce l'attivazione e la combinazione dei sensi tra loro, il *chiasma parasensoriale*, comporta la connessione tra l'atto del sentire e quello dell'enunciare. Da questo modello Bernard giunge a parlare di proiezione o di *fiction* propria del *performer* che coinvolge i tre livelli chiasmatici in modo contemporaneo.

<sup>37</sup> R. Laban, *L'arte del movimento*, Ephemeria editrice, Macerata 2007.

<sup>38</sup> A. Redaelli, *Michelina. Ricordi per immagini*, Anthelios, Milano 2023.

si origina il senso dei rituali interattivi. Simbolizzare per il corpo vuol dire innanzitutto ordinare i segni sparsi, iscriverli in se stesso, tradurre gli uni negli altri.<sup>39</sup>

In questo senso è possibile, parlando di corpi in scena, parlare di teatri del sé

dato che non c'è manifestazione del sé al di fuori del corpo, anche se i nostri sensi e le nostre parole ci aiutano a proiettarci fuori. Agenti motivati creano teatri del sé. Mettono in scena se stessi e il significato emerge nel processo.<sup>40</sup>

Il movimento del corpo è, quindi, strettamente legato all'emozione prodotta sull'attore e sullo *spett-attore*.

Sembra qui di ravvisare quanto già Oskar Schlemmer aveva sintetizzato nel concepire il corpo come un codice che ha stretta relazione con lo spazio<sup>41</sup>, tanto che da questa relazione poteva dipendere una scena naturalistica o una scena astratta.

La corporeità diviene elemento essenziale di relazione con il pubblico, è la

qualità di un attore che è in grado di catturare l'attenzione del pubblico, qualunque sia il suo ruolo. "Avere della presenza" significa, nel gergo teatrale, imporsi a un pubblico. È, inoltre, l'essere dotati di "un non so che" che provoca immediatamente l'*identificazione* dello spettatore dandogli l'impressione di vivere altrove, ma in un presente eterno.<sup>42</sup>

Come insegna Lehmann:

nonostante i tentativi di irretire il potenziale espressivo di un corpo in una logica, in una grammatica e in una retorica, l'aura della presenza corporea rimane il punto centrale del teatro, attraverso il quale si dà una sparizione, un "fading" del significato a favore di un fascino lontano del senso, di una "presenza" spettacolare, del carisma o dell'emanazione. [...] Il corpo diventa il centro di gravità, non come portatore di senso, ma nella sua sostanza fisica e nel suo potenziale gestuale. Il segno centrale del teatro, il corpo dell'attore, rifiuta il suo ruolo di significante. Il teatro postdrammatico si presenta come un teatro dalla *corporeità autosufficiente*, esposta nelle sue intensità, nella sua "presenza" auratica e nelle sue tensioni interne o trasmesse verso l'esterno.<sup>43</sup>

La corporeità agisce nel *qui ed ora*, e quindi in un tempo unitario, ma viene agita dall'attore e recepita dallo *spett-attore*, in una dimensione mentale, costituita per entrambi dalla memoria e dall'immaginazione, attraverso elementi spaziali e temporali, che non sono unitari. In definitiva, immaginazione e memoria portano *altrove* lo spettatore.

<sup>39</sup> P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Editoriale l'Espresso, Roma 1980, p. 15.

<sup>40</sup> K. Hastrup, *Il corpo motivato. Locus e Agency nella cultura e nel teatro*, cit., p. 14.

<sup>41</sup> O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *Il teatro del Bauhaus*, con uno scritto di W. Gropius; nota di F. Menna; Einaudi, Torino 1975.

<sup>42</sup> P. Pavis, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna 1998, p. 310.

<sup>43</sup> H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002, pp. 150-151.

Ricordo uno spettacolo del 2011 *Non più. Frammenti di libertà all'improvviso* da cui è tratto questo monologo *Donne perfette*<sup>44</sup>:

Sulle scale finisco di allacciarmi le scarpe, oddio ora è presto ma tra un attimo sarà già tardi trafelata con l'andatura sbilanciata dal peso delle borse sbatto contro il portone e nel richiuderlo la manica si incastra nella maniglia per fortuna ... sono già tutta sudata!! Realizzo dalla prima mattina il disastro totale che sono e mi prende un grande senso di stanchezza e spossatezza, il colon dà delle strizzatine e nella testa mi martella un unico pensiero "ma perché ??!!!" Il mio disagio psicofisico peggiora drasticamente appena in strada, inizio a vederle, sono dappertutto, si auto replicano, si sdoppiano, si triplicano, aiuto diventano una moltitudine, sono loro, le donne perfette, mi circondano, mi stringono in una morsa, nelle vie, sui tram, negli uffici, nei negozi ... Capelli morbidi e setosi, trucco fisiognomico, longilinee si muovono con l'eleganza di gazzelle nella giungla cittadina perfettamente a loro agio sui loro trampoli, portamento sicuro, bel sorriso tra labbra voluminose e tumide, sguardo ammiccante quando sbattono le lunghe ciglia lasciandosi una chioma con mani curatissime. Alla cassa del caffè estraggono un borsellino perfettamente proporzionato ed intonato e sanno esattamente da quale scomparto estrarre la banconota o da quale altro la carta di credito, penso che se gli chiedessi il numero di telefono del loro idraulico troverebbero immediatamente il suo bigliettino da visita in una delle dieci tasche della loro borsa. Oddio tocca già a me, non potevo prepararmi prima?! Con un filo di voce mormoro: "un attimo, mi scusi..." e con le guance che si imporporano per l'imbarazzo inizio ad estrarre e ad appoggiare dove trovo posto le chiavi, il dentifricio, cinque o sei volantini, una multa da pagare, un paio di libri "mi scusi, ora lo trovo.

Ops, il detergente intimo, sa, rimango in giro tutto il giorno..." Eccolo, finalmente... mentre allungo i soldi vorrei nascondere le unghie abbandonate a loro stesse da mesi e sento che un ciuffo anarchico sulla mia testa sta facendo come suo solito quello che vuole. Dimentico di prendere il resto, con voce stridula urlo "grazie" alla cassiera che mi ha richiamata suadentemente e mi sento diventare sempre più paonazza sotto lo sguardo commiseratore delle perfette. Nella notte ho incubi, una bambola gonfiabile, alta, snella, labbra rosse, seno sodo e glutei alti diventa sempre più grande, è gigantesca, la sua sola faccia occupa tutto il mio campo visivo, mi toglie l'aria, mi sento soffocare. Urlo! Mi sveglio madida pensando che tra poche ore sarò ancora là fuori a trascinare in giro le mille parti sproporzionate e disarmoniche del mio corpo e della mia vita, sono anche incastrate male tra loro e rischio di andare in pezzi da un momento all'altro e l'inadeguatezza e l'ansia mi attanagliano lo stomaco vedendo loro, tutte di un pezzo solo, armonioso, solido, sanno esattamente da dove vengono e dove stanno andando, non hanno dubbi né incertezze, tutto programmato, tutto sotto controllo, regine della loro vita, della famiglia, della casa e dell'ufficio.

Questa è una drammaturgia spontanea, nata nel corso di un'improvvisazione in cui una donna esprime il proprio dramma esistenziale attraverso un uso violento del corpo, della voce e della propria storia.

<sup>44</sup> I testi degli spettacoli qui citati sono tratti dal mio volume *Teatri di confine. Il postdrammatico al carcere di Bollate*, Mimesis, Milano 2014.

La corporeità è, forse, l'unica protagonista dello spettacolo, come in *Ascensore* e *Me ne vado da questa città*:

*Ascensore*

Sono in una grande città, strade afose piene di gente che suda con il loro inconfondibile lezzo di sudore, un gran caldo, gente che suda, che sgocciola. Un gran caldo, io pure mi sento umidiccio. Solo cemento, grattacieli altissimi. Ho un appuntamento al 32° piano, devo prendere l'ascensore, tentenno un poco, soffro di claustrofobia. Mi sento soffocare al solo pensiero. Il nodo della cravatta si fa più stretto, lo allento. Sono in ansia. Mi decido, non posso rinunciare, un bel respiro e salgo. Mi sento mancare, sono nel panico. Aiuto, aiuto, precipito.

*Me ne vado da questa città*

Me ne vado! Per altre terre, per altro mare. Mollo questa città! Un altro posto, migliore di questo, ci sarà pure, qui sempre musica, rumore, e grasse risate, la gente corre, corre sempre, anche quando non ha fretta, tutti ballano e ridono, ma che cazzo avete tutti da ridere? Un altro posto, ci sarà pure! Fino a quando dovrò sopportare gente profumata, incravattata, corpi flaccidi e molli che mi schiacciano nei vagoni della metropolitana?

Non mi toccate! Di questi lunghi anni, se mi guardo indietro, della mia vita, consumata qui, non vedo che, solitudine... ore passate in coda, spazzature, nere macerie... e rovina. Ma non ci sarà altro luogo, non ci sarà altro mare. La città ti verrà dietro. Vagando le stesse strade.

Stesse facce che se ne fregano e lamenti, lamenti per tutto! Invecchierai altrove no, in questo stesso quartiere, sì, proprio dove sei nato, uguale.

Sempre farai capo a questa città. Altrove, non sperare, non c'è nave, non c'è strada per te.

Azioni convulse in cui i corpi degli attori si «artificializzano»<sup>45</sup> in una logica di rappresentazione astratta di se stessi.

È la corporeità degli attori-detenuiti, più che l'elemento verbale, il mezzo per entrare in contatto con lo spettatore.

Il lavoro analitico svolto sul corpo in quanto galassia espressiva correlabile a nebulose di contenuto ancora indefinite, fa della ricerca sull'espressività corporea un grande laboratorio semiologico in cui, sperimentando nuovi tipi di correlazioni segniche è possibile arrivare a nuove organizzazioni dell'universo delle nostre idee, delle passioni, di ciò che si crede e di ciò che si crede di credere.<sup>46</sup>

Il corpo non racconta storie altrui, ma la propria, e lo fa attraverso personaggi e situazioni che il teatro stesso gli offre, come in *Aggressione in piena vita* in cui uomini accovacciati tormentano altri uomini accovacciati mentre, da questo bozzolo di dolore, emerge una voce:

<sup>45</sup> U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., pp. 38-44.

<sup>46</sup> P. Magli, *Corpo e linguaggio*, cit., pp. 131-132.

ho sentito, visto, mangiato, sputato e fatto la fame, ho sentito la puzza delle pelli, delle strade, la puzza di troppe persone sudate di solitudine e ho visto cose, talmente tante cose... Cose belle cose brutte, sì ho visto troppe cose. Ho visto prendere, schiacciare, umiliare, esaltare, illudere, comprare e ho visto lasciar andare le mani... i denti... i sorrisi... Ormai le ho viste tutte, non basterebbero tutti i soldi del mondo per pagare tutti i prezzi da pagare e io oggi non ne posso più, mi dovete mollare. Certo non basta una vita, la mia, per capire perché c'è aggressione in piena vita.

In questa scena, è evidente il richiamo a Grotowski che teorizzava il *corpo-memoria*: «il corpo non ha memoria, esso è memoria»<sup>47</sup> e conserva l'impronta delle azioni che vengono come riesumate nella pratica performativa.

La *performance* cui assiste il pubblico diviene una sorta di forma di conoscenza<sup>48</sup>, sia per l'attore che per lo spettatore, basata sulla presenza del corpo in scena che provoca «uno spazio-tempo autentico entro cui individui diversi possano riconoscersi reciprocamente come parte di un'unica dimensione comunitaria»<sup>49</sup>.

È possibile ravvisare questa condizione in molte delle parti di *Non più*, in particolar modo nelle molte scene di gruppo dove protagonista è il movimento, che sostiene frammenti di dialoghi frenetici, come nella sequenza finale dello spettacolo intitolata *Casa mia*:

Sarà in questa o in un'altra vita? Tornerò a casa. Fuori gli alberi urleranno, ma non mi faranno più paura, né le luci della città. Tornerò a casa, una casa che non ho mai avuto, o troppo lontana perché me ne ricordi, perché non era, non è mai stata veramente casa mia. Domani, finalmente, avrò casa mia, in un quartiere povero di una grande città. Certo, un quartiere povero, perché come si può diventare ricchi con niente, quando si viene da altrove e senza alcun desiderio di diventarlo? In una grande città, perché le piccole città non hanno che qualche casa cadente, solo le grandi città hanno strade e strade buie all'infinito dove si rifugiano quelli come me. In queste strade camminerò verso casa. Camminerò in queste strade spazzate dal vento, illuminate dalla luna. Donne obese che prendono il fresco mi guarderanno passare in silenzio. Saluterò tutti con gioia!

Bambini quasi nudi mi ruzzoleranno tra le gambe, li prenderò in braccio ricordando i miei che non ho mai avuto.

Uno spettacolo che fa leva sulla dimensione della simultaneità e sulla moltiplicazione delle dimensioni spazio-temporali, che ubbidisce a leggi interne alla scena stessa e che ripropone l'analisi di Lehmann là dove si ribadisce che lo spettacolo postdrammatico è privo di *fabula*, ma presenta al contrario una serie

<sup>47</sup> *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, La Casa Usher, Firenze 2006, p. 196.

<sup>48</sup> D. Taylor, *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 19 e ss.

<sup>49</sup> L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 102.

di situazioni/evento che portano non tanto a una rappresentazione, quanto piuttosto a una *trasformazione*, dove il vissuto personale diviene materia scenica e dove l'aspetto estetico si risolve in un'*estetica delle intensità*, in cui lo spettatore è trasportato incessantemente dal ritmo di una sequenza ad un altro<sup>50</sup>.

Data questa situazione, lo spettatore tende a interrompere il flusso continuo d'informazioni offerte dai *performers*, per poi ricostruirle attraverso un suo personale montaggio, divenendo doppiamente responsabile dell'evento spettacolare, poiché il suo ruolo attivo lo porta a costruire il senso dello spettacolo e nello stesso tempo a costruirne un vissuto personale.

Michelina praticava un teatro di corpi intesi non solo come corpi performativi, ma come corpi in relazione con altri corpi, quelli degli spettatori, quelli di chi entrava in carcere ad assistere ai suoi spettacoli: Michelina ha sempre voluto un pubblico "vero", che provenisse dall'esterno del carcere, e per questo pubblico ha sin da subito incoraggiato l'istituzione penitenziaria ad aprire le porte,

[...] perché il teatro rimette al mondo e non rinchiude in un privato di cui vergognarsi; perché alla fine c'è uno spettacolo, qualcuno che ti guarda e può dire di te, riconoscere il tuo sforzo, il tuo cambiamento.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 104.

<sup>51</sup> M. Capato Sartore, *Senso di mancanza... mancanza di senso*, cit., p. 44.