

BEAUBOURG

Il Centre Pompidou, luogo d'incontro di giovani artisti e performer, musicisti e skater, presta il nome alla collana di Edizioni Clichy che dà voce allo spirito della cultura pop, in tutte le sue espressioni: dalla musica al cinema alla danza, alla narrativa postmoderna che sappia venire incontro ai lettori più diversi. Un percorso aperto, curioso, che si apre a ogni tipo di espressione, compresa la graphic novel, e che esplora senza snobismi quello che si muove intorno a noi.

Il volume è stato sottoposto a peer review ed è stato finanziato con fondi dell'Università degli Studi di Milano, Transition Grant 2015/2017 - Horizon 2020, Linea 1A Progetto «Unimi Partenariati H2020»

© 2020 Edizioni Clichy - Firenze

Edizioni Clichy
Via Tripoli, 18/A
50122 Firenze
www.edizioniclichy.it

Isbn 978-88-6799-487-8

Università degli Studi di Milano

SceKspir al BeKKa

*Romeo Montecchi dietro le sbarre
dell'Istituto Penale Minorile Beccaria*

*A cura
di Mariacristina Cavecchi, Lisa Mazoni,
Margaret Rose, Giuseppe Scutellà*



Edizioni Clichy

SOMMARIO

	PREFAZIONE	
<i>ELIO FRANZINI, RETTORE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO</i>		11
	PREFAZIONE	
<i>FRANCESCA PERRINI, DIRETTRICE DEL CENTRO PER LA GIUSTIZIA MINORILE PER LA LOMBARDA</i>		15
	INTRODUZIONE. LA STATALE AL BEKKA	
<i>MARLACRISTINA CAVECCHI E MARGARET ROSE</i>		17
	LA RICERCA	45
	SHAKESPEARE NEGLI ISTITUTI PENALI MINORILI	
<i>MARLACRISTINA CAVECCHI</i>		45
	IL TEATRO COME «PIACERE DI ESSERE ALTROVE»: UNA FINZIONALITÀ PEDAGOGICA	
<i>PIERANGELO BARONE</i>		65
	QUESTIONI LEGALI IN ROMEO E GIULIETTA	
<i>DANIELA CARPI</i>		71
	MASCOLINITÀ A CONFRONTO SULLA SCENA DEL BECCARIA	
<i>MARGARET ROSE</i>		79
	FARE GRUPPO, FARE TEATRO: L'INTERVENTO MULTIDISCIPLINARE NELLA GIUSTIZIA MINORILE	
<i>SIMONE PASTORINO</i>		93
	ROMEO MONTECCHI E LA SOSPENSIONE DEL PROCESSO CON MESSA ALLA PROVA DEL MINORE	
<i>LUCIO CAMALDO</i>		97
	25 ANNI DI SHAKESPEARE DIETRO LE SBARRE. TRAGICOMMEDIA IN UN PROLOGO, TRE ATTI E UN EPILOGO	
<i>GIUSEPPE SCUTELLÀ E LISA MAZONI</i>		119
	UN COPIONE SCRITTO A PIÙ MANI	149
	ROMEO MONTECCHI: INNOCENTE O COLPEVOLE?	149

SUL PROGETTO	179
IL FONDALE. IL SENSO COMPLESSIVO DELL'IMPEGNO DELLA STATALE NELLE CARCERI CITTADINE <i>STEEANO SIMONETTA</i>	179
«QUANTE STORIE». ALCUNE RIFLESSIONI EDUCATIVE SUL LABORATORIO <i>SILVANA VACCARO</i>	187
SCRIVERE PER IL TEATRO <i>TIZIANA BERGAMASCHI</i>	193
ROMEO SUL PALCO DEL TEATRO PUNTOZERO BECCARIA <i>ALBAROSA CAMALDO</i>	197
CHI SIAMO	203
DIDASCALIE DELLE FOTOGRAFIE	209
APPLAUSI	211

Ai nostri figli, fuori e dentro





PREFAZIONE

ELIO FRANZINI, RETTORE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Un'esperienza come quella descritta nelle pagine che seguono segnala in primo luogo il grande lavoro che l'Università di Milano sta mettendo in atto al Beccaria e in vari istituti di pena milanesi. Un lavoro che meriterebbe molte riflessioni e che si sviluppa, salvo eccezioni che non dovrebbero esistere, in collaborazione stretta con chi lavora nelle carceri nella convinzione che la «pena» non deve in alcun modo toccare dignità e diritti. Vanno dunque qui ringraziati tutti coloro che di tale esperienza sono attori e protagonisti.

Quel che accade al Beccaria ha tuttavia anche un valore culturale, a dimostrazione che la cultura è sempre elemento di crescita e riflessione. E, infine, è teatro, e teatro che prende le mosse da una delle sue più alte espressioni, ovvero il lavoro di Shakespeare. Ciò non è indifferente e possiede di per sé un valore simbolico. Shakespeare conosce molto bene le ambivalenze dell'anima umana e ben sa che si vive sempre in un incrocio attraversato da forze misteriose.

In lui spesso fa capolino il senso di una verità nascosta, che non riesce mai a trovare una sua stabile legittimazione. Ci costringe a vivere in un'incertezza dove la frattura pone di fronte a simboli sempre aperti, senza che possa esistere un definitivo giudizio morale. Già nel 1858, Elisabeth Montagu osservava che il simbolo non è qui soltanto filosofico, ma genera un'angoscia invasiva che modifica la percezione dei soggetti, come è naturale accada nel momento in cui si evidenzia la reversibilità dei significati e dei valori. Siamo sempre affacciati, suo tramite, verso una dimensione dove il limite tra ogni categoria e il suo contrario si assottiglia, promuovendo sovrumane unioni di qualità, che celano incommensurabili e disumane sostituzioni. Questa interiore realtà scissa non è astratta, bensì si presenta come il segno di una profonda frattura filosofica e culturale. Ci si pone infatti quasi al confine di due visioni del mondo, ciascuna con una specifica metodologia d'ordine simbolico. Credo sia tutto ciò che i giovani del Beccaria comprendono in modo quasi «carnale», consapevoli di entrare in un grande teatro di specchi.

Attraverso Shakespeare ci si impossessa dunque di una dimensione nuova, che autenticamente rigenera e trasforma. Il simbolo, quando si manifesta in rappresentazioni,

e proprio perché è «idea» e *Sinn-Bild*, insieme senso e immagine, non si esaurisce soltanto in un significato storico, ma incarna un'istanza conoscitiva che si concretizza in motivazioni storiche e spirituali: questa istanza si pone come condizione di possibilità del suo stesso senso storico. Le immagini che attraversano un'opera sono esperienze e rappresentazioni che si inseriscono in un processo di senso, che lo attraversano, disegnandone ulteriori possibilità simboliche, nuove immagini per il pensiero. Il teatro appare così come un'autentica *sintesi d'esperienza*: segno storico di una realtà magica, che portata alle sue estreme conseguenze, esce dalla sua necessaria conclusione simbolica - di riunificazione delle forze - e inaugura una dimensione nuova.

Una dimensione che è impossibile non «sentire», prima ancora di una precisa consapevolezza storica, nelle parole di Shakespeare e nei demoni che vivono nelle sue parole. Senza dubbio, il suo substrato «rinascimentale» non lo porta, come in Spinoza, a demitizzare il demonico a favore di una ragione illuminante, ma rende per lui possibile che il diavolo, uscendo da mitologie medievali e rinascimentali, si «interiorizzi», scenda, per così dire, nell'anima: si scopre qui la possibilità, molto cartesiana, di raffigurare le passioni più negative, di descriverle come oggetto «reale», di dividere il mondo in rappresentazioni contrastanti. Si verifica per le oscurità dell'uomo una possibilità nuova di «vivere» il negativo, senza impersonarlo in diavoli, streghe o fantasmi. Il fatto che il diabolico si trasformi in un «simbolo» è indicativo di un substrato teorico che, proprio negli stessi anni, vede protagonista Spinoza nella sua battaglia contro la credenza nei diavoli: l'uomo non è una creatura dannata che, dopo il peccato originale, risulta incapace di volgersi al bene. È invece un ente analogo a quelli matematici e fisici e le sue passioni sono come il caldo e il freddo per l'aria. Su questa base metafisica si innesterà in seguito una battaglia «illuminista», che vede nelle paure inculcate tramite le immagini dell'Inferno uno strumento di potere - civile e religioso - da combattere nel nome della libertà dell'uomo. Shakespeare, come Spinoza, è l'antecedente di questa battaglia, nella consapevolezza che i fantasmi della negatività possono avere anche volti diversi, propriamente privi di volto: indicano infatti le «passioni dell'anima», che *interiorizzano e spiritualizzano i luoghi dell'Inferno*, che rimangono certo nemico da sconfiggere e demitizzare, ma attraverso strumenti radicalmente nuovi (secondo una strada che vediamo peraltro anche, per esempio, in Michelangelo: forse la pittura cede i luoghi dell'Inferno alla letteratura, prendendo atto dell'interiorizzazione degli Inferni). In questo modo si apre una duplice tradizione, costitutiva della modernità. La prima, che sarà libertina e sfocerà nei Lumi, conduce verso una negazione, insieme razionalistica e naturalistica, dell'Inferno e dunque delle sue immagini. La seconda scorge invece l'Inferno come immagine «letteraria» delle passioni dell'anima, che la ragione può illuminare, ma da cui si può comunque essere catturati perché la scissione è al centro della soggettività stessa. Si rende così possibile una «modernità» dell'Inferno e di conseguenza nuovi modi di considerarlo, modi che si possono senza dubbio esemplificare attraverso il *Giudizio Universale* di Michelangelo, come si è detto, ma che hanno il loro originario «manifesto» nel *Paradiso Perduto* di Milton (che ha, non a caso, un nemico comune rispetto alla tradizione spinoziana, cioè il *Leviatano* di Hobbes) e nello stesso Macbeth, nella sua «interiorizzazione» delle streghe.

In altri termini, Shakespeare entra nell'anima di chi abita il Beccaria perché parla delle ambivalenze dei luoghi dell'anima. E lo fa non in modo astratto, bensì attraverso rappresentazioni, atti, parole, aprendo un modo nuovo di «fare metafisica», ovvero di cercare i fondamenti dell'umano agire. La metafisica da rigettare è dunque, come in Spinoza, quella

che «spacca in due» il rapporto conoscitivo con il nostro mondo circostante, mentre l'istanza metafisica da recuperare è quella dove il diavolo ha senso perché è inserito in una genesi e in una metamorfosi simbolica, non diabolica, che unifica, portatrice appunto di una rinnovata esigenza simbolica.

Non esiste sintesi dialettica, né assolutezza di una posizione: simbolo e diavolo sono all'interno di ciò che Goethe chiamerà «polarità», dove il simbolo, cioè un pensiero organico e metamorfico, ha bisogno del diavolo perché in esso «ciò che è separato si cerca nuovamente e può di nuovo ritrovarsi e riunirsi», conducendo sempre di nuovo a «una terza cosa, nuova, superiore, inattesa».¹ In questa incessante forza metamorfica, è dunque la tensione simbolica, la volontà di trovare sempre di nuovo un senso alle cose, che sconfigge il negativo e, con esso, quella veste nichilistica che ha assunto nel nostro tempo, dove è diventato anche per l'artista un abisso, che può inghiottire.

L'esperienza al Beccaria ha qui, dunque, il suo profondo valore culturale e formativo: è l'avvio di una metamorfosi, che prende avvio da quella che Schlegel chiamava la «corporeità» dell'opera di Shakespeare, affermando che essa come la natura, «genera il bello e il brutto senza separarli e con la medesima esuberante ricchezza». In lui bello e brutto sono sempre insieme e mai le bellezze sono libere da «scorie impure», utili tuttavia «per raggiungere un altro scopo», spinte verso «un interesse caratteristico o filosofico». Il simbolico non è - ed è bene precisarlo in chiusura - l'armonia recuperata, la chiusura di un cerchio dialettico, bensì, come nel Leibniz nei medesimi anni, una barocca piega simbolica (secondo l'interpretazione di Deleuze), una confusione di razionale e sensibile che ha in sé una forte tensione cosmologica. Per cui, se si può parlare di armonia, essa deve essere attraversata dalle differenze e dal contrasto e il senso di un'opera è tanto più ricco quanto più sono le cose molteplici che in essa vivono. Come scrive Leibniz, l'armonia «è resa gradevole dalle dissonanze che vi sono interposte e che vengono compensate con ammirevole razionalità».² Il dramma non è un'armonia illusoria, bensì il risultato di una genesi di senso, che costituisce organismi in cui i possibili si armonizzano, con ciò interpretando le possibilità stesse della natura, le sue infinite gradualità. Shakespeare viene afferrato perché mostra un universo aporetico attraversato da un'inquietudine non riassorbibile, da un inconscio che sempre emerge e che pone l'armonia stessa sempre in pericolo, come la verità. Qui si coglie non un mondo con valori monolitici e immutabili bensì una realtà che si presenta come un *sistema di riferimenti* capace di instaurare un dialogo fra le differenze, in primo luogo fra le differenti facoltà che vivono all'interno dello spirito stesso, cioè tra sensibilità e intelletto, tra ragione e retorica.

Il teatro è la strada per far comprendere a chi già ha provato le contraddizioni della vita che il mondo delle cose non si pone in uno spazio statico e formale, su uno schermo immobile su cui si muovono immagini illusorie, bensì in uno spazio vissuto la cui essenza non si riduce alla sua sola storicità. Al centro vi è *un soggetto che abita nel mondo, che abita il mondo*. Guardare le cose non è un procedimento metafisico, ma ricerca delle *mediazioni* - di vario genere e natura, e secondo vari modi - attraverso le quali vengono rappresentate, ponendosi tra l'idea e l'immagine, tra il pensiero sulle cose e l'intuizione delle cose. Mediazioni che sembrano sottrarre la conoscenza da un alone di «immediatezza», di ingenuo culto della «presenza» legato a un'intuitiva contingenza. Il significa-

1 J.W. Goethe, *Metamorfosi delle piante*, Milano, Guanda, 1983.

2 G.W. Leibniz, *Confessio philosophi*, Napoli, Cronopio, 1992.

to conoscitivo dell'apparenza va inserito in un processo che è appunto una genesi mediata e stratificata.

Al Beccaria, per concludere, attraverso il teatro si insegna a descrivere la genesi della conoscenza, facendo in questo modo esplorare territori concettuali in quanto modi per interrogarsi sulle cose, senza la pretesa di «definirle» o «spiegarle».

L'immagine, la scena, di conseguenza, non è una «derealizzazione», l'ingresso in una più o meno mediatica virtualità, bensì il punto di avvio per esibire il senso simbolico, espressivo, spirituale della nostra vita. Come avrebbe detto Goethe, è una «discesa alle Madri», che insegna, sia a noi che insegniamo sia ai giovani del Beccaria, che il mondo è una realtà complessa da organizzare: non è una finestra che si affaccia su una città ideale o utopica, bensì un modo per interpretare lo spazio in cui abito, con tutti i suoi orizzonti di ambiguità e incertezza. Se il mondo «normale» viene «deformato» dal teatro non è per costruire un'illusione, ma al contrario per indicare che questo non è l'unico mondo possibile e che la possibilità della forza costruttiva non è ridicibile né a un solo dato né a un rapporto univoco con le cose. L'occhio di chi vive il teatro è un occhio penetrante, un occhio che scava nel possibile, il simbolo stesso che la creazione non è mai conclusa e che vi è sempre la possibilità di nuovi orizzonti, di nuove forme, di nuove «formazioni».

PREFAZIONE
*FRANCESCA PERRINI, DIRETTRICE DEL CENTRO PER LA GIUSTIZIA MINORILE
PER LA LOMBARDIA*

L'esperienza teatrale ha dato ai ragazzi del Beccaria la possibilità di essere altro e parlare di sé, «il piacere di essere altrove». Essere in palcoscenico con i panni di un altro, «divertirsi», «divergere», un impulso molto forte nell'adolescenza, per poi scoprire, stupiti, che le storie di vita possono essere diverse, ma le emozioni che si provano sono identiche. Utilizzare le emozioni per riflettere sulle proprie vite.

Il diritto a un nome che riconosca la persona nel suo intimo, e non rimandi solo alla illegittimità delle sue azioni. Identità sociale e identità personale, dicotomia fra nome ed essenza, spesso vissuto dai nostri ragazzi, il dilemma di *Romeo e Giulietta*.

Il recupero e il re-inserimento nella società di quei soggetti minori che commettono reato ed entrano nel circuito penale è un impegno istituzionale, ma anche sociale, così come la valorizzazione di quelle opportunità che consentono di avvicinare i ragazzi a esperienze che possano favorirne l'educazione e la maturazione.

Indubbiamente il teatro ha una forte valenza educativa e trattamentale e il lavoro venticinquennale di Giuseppe Scutellà e Lisa Mazoni al Beccaria è la dimostrazione di come l'esperienza teatrale costituisca un momento importante di crescita individuale per molti di loro. Attraverso le maschere del teatro, infatti, non solo imparano a riconoscere se stessi e a ripensare alle loro vite passate e quindi immaginare scenari futuri, ma invitano anche la comunità a riconsiderarli, vedendo in loro opportunità e risorse, piuttosto che gli errori commessi. Soggetti non più solo da punire ma giovani con talenti, sogni e forse possibilità di allontanarsi dai percorsi delinquenziali sperimentati.

Il progetto *SeeKspir al BeKKa* rende manifesti i risultati di una proficua collaborazione tra Puntozero, Università degli Studi di Milano e Istituto Penale per i Minorenni Beccaria, inserendosi a pieno titolo nella rete di offerte pedagogiche che consente ai giovani del Beccaria di misurarsi con una realtà diversa da quella che conoscono. Far lavorare fianco a fianco studenti universitari e giovani detenuti è un'opportunità di ma-

turazione per tutti i partecipanti: per i ragazzi ristretti misurarsi con i loro coetanei che studiano e frequentano l'università è importante perché da questo confronto con stili di vita differenti può nascere la voglia di mettersi in discussione e di diventare altro. Per i giovani studenti universitari il laboratorio, generalmente il loro primo contatto con la realtà carceraria, diventa invece l'occasione per mettersi in discussione e riflettere sui pregiudizi rispetto alla vita detentiva e ai loro coetanei detenuti.

La società attuale, fluida nella sua capacità di tenere legami significativi, e fragile nell'offrire concrete alternative e risposte ai bisogni giovanili, necessita di iniziative che abbattano i muri e sappiano far dialogare in modo stimolante, costruttivo e anche divertente il dentro con il fuori, come il percorso teatrale del progetto *Shakespeare al BeKKa*. Tutti, dentro e fuori, vivremmo esperienze arricchenti.

INTRODUZIONE. LA STATALE AL BEKKA
MARILACRISTINA CAVECCHI E MARGARET ROSE

«Scekspir», scrive su un foglio F. Ha diciannove anni, braccia tatuate, capelli rasati, un tono tra lo strafottente, lo scazzato e il disilluso, ancora qualche mese di reclusione prima di uscire dall'Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria di Milano. F. lavora con noi, nella «stanza blu» e, nonostante il suo scetticismo iniziale, interpreterà il ruolo di Baldassarre, il servo di Romeo, nello spettacolo che andrà in scena alla fine di questo laboratorio *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*

Ormai siamo alla quarta edizione del laboratorio «Prison Shakespeare», che suggella l'avventura e collaborazione di noi docenti di Storia del teatro inglese della Statale di Milano con Giuseppe Scutellà e Lisa Mazoni di Puntozero, la compagnia teatrale che da venticinque anni fa teatro con i ragazzi dell'IPM Beccaria, da loro soprannominato «BeKKA». Come ogni anno, dal 2016, il mese di novembre è dedicato al laboratorio teatrale che coinvolge un gruppo misto di studenti universitari, giovani attori di Puntozero e ragazzi detenuti e «in messa alla prova» nella rilettura di un testo shakespeariano. Questa è la volta di *Romeo e Giulietta*.

Shakespeare è certamente un autore difficile per questi ragazzi e il primo impatto è di avversione e rifiuto. In modo molto spontaneo F. pone la domanda che tanti nostri studenti non osano fare: «Ma chi cazzo scrive 'ste cose?». Nel laboratorio sta il senso del nostro lavoro di «avvicinamento» tra l'ambiente universitario e la realtà del carcere grazie a un progetto in cui il teatro di William Shakespeare - un drammaturgo che ha parlato con notevole sensibilità di libertà, reclusione e cambiamento - funziona da catalizzatore di mondi, esperienze e linguaggi diversissimi, ma anche di paure, difficoltà, pregiudizi comuni. È un processo di avvicinamento che viene facilitato dalla pratica teatrale di Giuseppe Scutellà, un regista e attore che si è formato alla Civica Scuola d'Arte Drammatica «Paolo Grassi» e che crede in un teatro d'arte sociale. Un regista che è anche un pedagogo, che conquista i ragazzi del BeKKA e tutti noi con quella sua aria scanzonata, l'autoironia, la battuta pronta, ma anche la fermezza e il fare rassicurante di chi sa come riscoprire quella «sogettività creatrice sotto la coltre dell'individualismo

carcerario» di cui parla Claudio Meldolesi nel suo saggio seminale sul teatro in carcere.¹ Per noi, è anche un progetto didattico originale e unico, di cui verifichiamo continuamente le potenzialità e i risultati, perché l'entusiasmo e l'energia dei nostri studenti, il loro impegno che supera abbondantemente quello richiesto dai laboratori offerti dall'università, mostrano - se ancora ce ne fosse bisogno - che il processo cognitivo non può essere disgiunto dalla sfera affettiva, che creatività e libertà d'espressione consentono di assimilare davvero ciò che si studia e che l'incontro con gli altri (altri studenti, giovani, docenti, attori, professionisti delle discipline più varie) in un lavoro di gruppo è fondamentale per sviluppare non solo un proprio pensiero critico ma anche la capacità di relazionarsi con i testi letterari, con la scena e con il mondo. Il laboratorio è allora un momento straordinario di crescita culturale ed emotiva e anche di *empowerment*: un arricchimento personale che i nostri studenti riconoscono e registrano, talvolta con stupore, nei propri diari di bordo.

Il laboratorio incrocia inoltre il concorso «Scrivere per il teatro», ormai alla sesta edizione: un altro progetto in cui gli studenti della Statale si misurano con la propria creatività, mettendosi alla prova nella scrittura di un breve testo teatrale. I due pezzi brevi che abbiamo posto come prologo ed epilogo dello spettacolo *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* sono i vincitori di due diverse edizioni di questo concorso: *Collera* di Davide Novello, ispirato a *Romeo e Giulietta* e selezionato dallo stesso Scutellà con Tiziana Bergamaschi, e *IN FONDO - un monologo* di Dimitri Patrizi, scelto da Scutellà con l'autrice e attrice Lella Costa, che attraverso la voce di Nick Bottom, il personaggio del *Sogno di una notte di mezza estate*, esprime il senso di inadeguatezza e sfiducia nelle proprie capacità che caratterizza molti di questi ragazzi, dentro e fuori dal carcere.

Avvicinamento. Quando con i partecipanti al laboratorio ci cimentiamo con Shakespeare le battute dei suoi personaggi non devono più essere percepite come ostiche o troppo distanti. Devono iniziare a significare qualcosa di vero e di vivo per la vita di ogni partecipante. Allora rileggiamo *Romeo e Giulietta*, tragedia dell'irrequietezza e della violenza giovanile, alla luce delle intemperanze dei ragazzi ristretti del Beccaria e delle loro esperienze di vita. Nasce da qui l'idea di interrompere la tragedia shakespeariana subito dopo lo scontro ferale tra Romeo e Tebaldo e di immaginare che Romeo, minorenne, sia processato secondo le procedure del Codice del processo penale minorile attualmente vigente in Italia. Ecco allora che la tragedia diventa materia nuova, viscerale, pulsante, di grande interesse per chi a processo c'è stato davvero e si sente chiamato direttamente in causa, ma anche per chi i processi li ha visti solo al cinema o alla televisione, ne ha letto sui giornali o nei libri, ma è curioso di conoscere meglio i meccanismi della giustizia e di capire con più precisione cosa aspetti un giovane omicida. Curioso di sapere quale possa essere il destino di Romeo Montecchi e dei ragazzi con i quali condivide il laboratorio.

L'APPROCCIO MULTIDISCIPLINARE

In una prima fase si è trattato di accerchiare *Romeo e Giulietta* e rileggerlo attraverso le esperienze processuali dei giovani detenuti, che si prestano a raccontare le proprie vicende con il fare un po' sbruffone di chi c'è passato e sa, ma anche la guida di diversi professionisti

¹ C. Meldolesi, «Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere», *Teatro e storia*, 1994, vol. 16, pp. 41-68, p. 45.

che abbiamo invitato a interagire con noi. L'approccio multidisciplinare è certamente un tratto caratterizzante di questo progetto, che tiene in considerazione punti di vista talvolta discordi e contrastanti, stimolando così un processo creativo che supera gli steccati imposti da discipline che raramente si confrontano.

Daniela Carpi, docente di Letteratura inglese, fondatrice e presidente di AIDEL (Associazione Italiana di Diritto e Letteratura), ha arricchito la nostra lettura preliminare di *Romeo e Giulietta* fornendoci gli strumenti per addentrarci nelle questioni legali che pone, nelle sue aporie e paradossi. I continui «ammutinamenti» all'ordine costituito da parte dei personaggi shakespeariani sono il riflesso di una società, quella elisabettiana, che vede contrapporsi vendetta privata e giustizia pubblica. Anche la questione del nome, così strettamente connessa all'identità sociale e personale dell'individuo e centrale nello stato di diritto elisabettiano, diventa uno dei perni del nostro laboratorio. Proprio come nella tragedia, immagine privata e pubblica confliggono inevitabilmente non solo nelle relazioni tra ragazzi ristretti e non, ma anche nella costruzione del nostro processo/spettacolo, dove da un lato, allo stesso nome di Romeo finiscono per corrispondere diverse identità e, dall'altro, proprio poiché indice di appartenenza a una casata, una famiglia, una certa educazione, quel nome finisce per diventare una trappola mortale.

Quest'ultima considerazione sull'identità e sul ruolo spesso determinante della famiglia e del tessuto sociale nell'esistenza dell'individuo incrocia inevitabilmente uno dei principi fondativi del Codice del processo penale minorile, così come messo in luce da Simone Pastorino, educatore e criminologo con una plurima esperienza da giudice onorario. A differenza di ciò che avviene nel tribunale degli adulti, il Tribunale per i Minorenni, istituito per legge nel 1934, pone infatti al centro del processo, oltre al fatto-reato, una indagine sulla personalità del minore autore di reato. Non a caso, nell'aula del processo penale minorile i giudici togati sono affiancati da giudici cosiddetti «onorari», che annoverano psicologi, criminologi, psichiatri, pedagoghi e assistenti sociali, che non si limitano alla descrizione del fatto-reato, ma cercano di analizzare il motivo e le modalità per cui un minore possa essersi avvicinato a contesti di devianza e aver intrapreso una carriera delinquenziale. Pastorino ragiona con noi sul profilo di Romeo Montecchi e sulla possibilità che l'avvocato difensore chieda un'indagine sulla capacità di intendere e volere di un giovane probabilmente cresciuto a «pane e botte», e anche sulla probabilità che il delitto venga derubricato da volontario a preterintenzionale. Ci sarebbero gli estremi per chiedere una «messa alla prova»?

È Lucio Camaldo, docente universitario e avvocato, coordinatore scientifico del corso di perfezionamento in «Giustizia penale minorile: il minore autore di reato» presso l'Università degli Studi di Milano, a spiegarci come, a partire dal D.P.R. 22 settembre 1988, n. 448, il sistema processuale investa nella «creazione di parentesi educative in grado di stimolare un positivo cambiamento del reo, come la sospensione del processo con messa alla prova». Proprio a quest'ultimo decreto, che consente al giudice, sentite le parti, di sospendere temporaneamente il naturale corso del processo nell'attesa di valutare l'andamento di un periodo di osservazione, trattamento e sostegno, ci siamo ispirati alla fine del nostro immaginario iter processuale, indirizzando il nostro Romeo Montecchi verso la messa alla prova.

A noi conduttori del laboratorio, che crediamo fermamente nella necessità di misure alternative alla reclusione in carcere, Romeo è sembrato, infatti, capace di prestarsi a quel-

la «rielaborazione critica dell'episodio criminoso e un percorso costruttivo e partecipativo di crescita e reinserimento sociale», di cui discute Camaldo nel suo intervento. Tutti noi abbiamo scommesso che il teatro, e soprattutto il teatro di Shakespeare, un riconosciuto strumento di trasformazione,² avrebbe cambiato il giovane Montecchi, coinvolgendolo in quelle «possibili altre narrazioni» che, secondo Pierangelo Barone, docente di Pedagogia dell'adolescenza presso l'Università degli Studi Milano Bicocca, gli consentiranno di «creare le condizioni migliori per innescare la possibilità del cambiamento e della trasformazione».

UNA SCRITTURA COLLABORATIVA

Letto con attenzione il testo e capiti meccanismi e iter giudiziari, in una seconda fase del lavoro ci siamo cimentati nella nostra ri-scrittura di *Romeo e Giulietta*, dialogando con tutta quella corrente critica, recentemente riabilitata, che considera i personaggi shakespeariani alla stregua di persone reali, che «compiono azioni possibili in un mondo possibile».³ Abbiamo quindi immaginato che il nostro Romeo dovesse affrontare un processo (contrariamente a quanto accade nel testo shakespeariano, dove lo sfortunato protagonista, prima di darsi la morte, viene mandato in esilio a Mantova dal Principe) e che questo processo dovesse aver luogo a Milano nell'oggi, nel 2018.

Abbiamo quindi lavorato tutti insieme secondo un modello collaborativo non distante da quello che si ritiene fosse al cuore del processo creativo shakespeariano. Senza addentrarci nel dibattito sulla vera identità di Shakespeare e a prescindere dai «ragionevoli dubbi» dei due venerandi attori shakespeariani Sir Derek Jacobi e Sir Mark Rylance,⁴ è comunque noto come i testi teatrali di età elisabettiana fossero instabili, spesso rimaneggiamenti di copioni precedenti, plasmati dalle necessità della scena, dalle esigenze degli attori e talvolta scritti a più mani.⁵ Sulla scia di questa prassi teatrale, abbiamo cercato di guidare i partecipanti al laboratorio nella creazione di un copione che, nell'interrogare e riscrivere *Romeo e Giulietta*, esprimesse il risultato di uno sforzo davvero collettivo capace, allo stesso tempo, di valorizzare le inclinazioni e le abilità individuali dei singoli.

Sotto la nostra guida i ragazzi hanno iniziato a scrivere e provato a interpretare frammenti di un copione che la regia sicura e sapiente di Giuseppe Scutellà ha assemblato insieme ai diari di bordo in uno spettacolo finale. In questi diari, che costellano anche le pagine di questo volume e che talvolta ci hanno sorpreso per la loro lucidità, gli studenti della Statale e i ragazzi di Puntozero hanno commentato la costruzione del nostro spettacolo/dibattimento, ma anche raccolto la loro prima esperienza in un istituto penitenziario, sollevando

² In ambito anglosassone la letteratura su «Prison Shakespeare» è ricchissima. Ci limitiamo qui a segnalare i volumi ben noti di A. Scott-Douglas, *Shakespeareinside. The Bard behind Bars* (New York, Continuum, 2007) e N. Herold, *Prison Shakespeare and the Purpose of Performance. Repentance, Rituals and the Early Modern* (New York, Palgrave Macmillan, 2014).

³ M. Bristol, «Introduction: Is Shakespeare a Moral Philosopher?», in M. Bristol (ed.), *Shakespeare and Moral Agency*, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2010, p. 3. Si veda inoltre P. Yachnin, J. Slights (eds.), *Shakespeare and Character. Theory, History, Performance, and Theatrical Persons*, London, Palgrave Macmillan, 2009.

⁴ Sir D. Jacobi e Sir M. Rylance, *Declaration of Reasonable Doubt About the Identity of William Shakespeare* (8 September, 2007), <http://doubtaboutwill.org/> (ultimo accesso 2 giugno 2020).

⁵ D. E. Henderson, *Collaborations with the Past: Reshaping Shakespeare Across Time and Media*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006, p. 2.

questioni etiche e morali che, crediamo, dovrebbero interessare ognuno di noi, dentro e fuori dal carcere.

Ispirandoci alla realtà processuale, abbiamo così iniziato a popolare la nostra aula di tribunale: accanto al pubblico ministero, che formula il capo d'imputazione e alla fine, sentite le parti, tira le conclusioni e formula la sentenza, abbiamo previsto quattro giudici (due magistrati e due onorari); un avvocato difensore, che si appella all'articolo 444 del codice penale e chiede le attenuanti generiche previste dall'articolo 588; un consulente tecnico di parte (CTP) e un consulente tecnico d'ufficio (CTU), che forniscono le perizie psichiatriche richieste rispettivamente dall'avvocato difensore e dal giudice togato; alcuni testimoni: Benvolio, Baldassarre e K., un personaggio non-shakespeariano di nostra invenzione, albanese, che non parla una sola parola d'italiano (e la cui testimonianza necessita dunque di un mediatore culturale) e il quale si trova per caso sulla scena del delitto nel suo viaggio clandestino dall'Albania. Immaginiamo inoltre che anche Mercuzio e Tebaldo, benché morti, forniscano la propria versione dei fatti. Giulietta, invece, non compare. Dopo molte discussioni, abbiamo deciso che Romeo non l'avrebbe mai coinvolta nel processo per non danneggiarla: nella società patriarcale elisabettiana sarebbe stata ripudiata dal padre, mentre oggi, finirebbe comunque alla gogna mediatica.

È stato interessante constatare con quanto entusiasmo, divertimento ma anche consapevolezza critica il gruppo si sia cimentato nella costruzione di queste testimonianze a partire dalle battute dei personaggi shakespeariani ma anche dalle esperienze dei ragazzi ristretti, e osservare come le abbiano riscritte con «il lessico scabro ed essenziale» di questi ultimi, come scrive Giorgia Galizzi nel suo diario.

Lontana da ogni tentativo di realismo mimetico, la nostra aula di tribunale è uno spazio scenico nel quale coesistono presente e passato. La conflittualità tra Montecchi e Capuleti che dirompe sul palcoscenico attraverso la prima scena della tragedia shakespeariana, orchestrata da Giuseppe Scutellà nel corso delle tante ore di prove necessarie per arrivare a rendere credibili i movimenti degli attori coinvolti (in questo caso solo ragazzi ristretti e ragazzi di Puntozero), si riverbera in momenti successivi: nell'incipit dello spettacolo, quando le due casate, in blu e in rosso, si fronteggiano insultandosi in un crescendo di percussioni dirette dal battito di un nostro studente, Mirko Preatoni, e anche nella coreografia di grande impatto scenico immaginata da due studentesse che si sono formate come ballerine. Michela Segato e Debora Fraschini si scontrano così in una concitata opposizione tra passi di danza classica e ballo moderno sulle note potenti e quanto mai pertinenti di *Rum Boy Rum* di Woodkid, una canzone che loro stesse hanno scelto e coreografato.

L'aula di tribunale diventa anche un caleidoscopio di voci. Non solo quelle dei protagonisti del processo, ma anche quelle di Mercuzio e Tebaldo, che miracolosamente ritornano in vita per testimoniare, quelle dei diari di bordo, e quelle proiettate su un enorme schermo: le voci del mondo finzionale fuori, che irrompe con le *breaking news* della nostra studentessa/inviata speciale Beatrice Cionti, che riassume il dramma di Romeo e la vicenda processuale nel gergo superficiale e scandalistico di tanto giornalismo di oggi, e le voci del mondo dentro, quello della realtà, con la proiezione delle testimonianze di Benvolio, Tebaldo, Baldassarre, Mercuzio, K., interpretati da attori/detenuti che non hanno l'autorizzazione a lasciare la sezione per recitare in teatro.

L'aula è anche uno spazio della mente in cui il carcere come luogo di detenzione di-

venta una metafora del carcere della vita. Quando rimugina sull'omicidio appena commesso e sulla sua situazione senza via d'uscita, Romeo non è solamente in una cella in attesa di giudizio, ma anche in una trappola mentale che lo priva di molte libertà. Così abbiamo voluto che la condizione di Romeo fosse anche quella di tutti noi che, pur essendo fuori dal carcere, molto spesso siamo privati (o ci auto-priviamo) della nostra libertà. È una condizione che abbiamo visualizzato scenicamente disponendo sul palcoscenico un reticolo di cartelli realizzati durante la *master class* con l'artista irlandese Peter McCaughey, docente presso la Glasgow School of Art, e fondatore di WAVEparticle.⁶ Interessato al ruolo dell'artista nel processo di costruzione e ricostruzione dei luoghi e impegnato a lavorare con il «Freespace», inteso come spazio libero e sociale, dopo aver curato il padiglione scozzese *The Happenstance* per la Biennale di Venezia 2018, Peter ha accettato di rielaborare con noi i concetti di detenzione e libertà. I cartelli che vengono utilizzati dagli attori per delimitare fisicamente la cella di Romeo sono quindi il risultato di un lavoro di introspezione individuale e collettivo, grazie al quale siamo arrivati a enunciare (e denunciare) in frasi non più lunghe di cinque parole tutto ciò che non ci rende liberi o, al contrario, potrebbe renderci liberi: tra gli altri, «Share emotions!» («Condividi le emozioni!»), «Raise your voice» («Fate sentire la vostra voce»), «There are more important things» («Ci sono cose più importanti»). Abbiamo voluto che la scena mostrasse in modo chiaro e incisivo come la prigione sia anche metafora di tutte quelle catene emozionali, psichiche, sociali, culturali che ci impediscono di esprimerci pienamente e gioiosamente, senza timori e inibizioni.

Ma come si costruisce uno spazio di libertà? Peter ci ha indotto a uscire dalla nostra *comfort zone* e a riflettere su come le nostre parole e il nostro corpo, spesso trattenuti da inibizione e imbarazzo, siano i mezzi attraverso cui esprimersi, abbattendo quei muri e quelle barriere che noi stessi erigiamo quando ci poniamo dei limiti e ci censuriamo, o ci censurano. Non a caso, anche Giuseppe Scutellà racconta di come una delle sue fatiche maggiori come regista e pedagogo sia proprio quella di restituire una dimensione affettiva ai corpi dei ragazzi reclusi, sottratti al contatto fisico di genitori, parenti, amici, fidanzate.

Per aiutarci a riconsiderare il corpo umano nella sua componente fisica, politica e spirituale, Peter ci ha chiesto di realizzare delle statue viventi prendendo ispirazione dalle *One Minute Sculptures* di Erwin Wurm. Così come i corpi utilizzati dall'artista austriaco creano relazioni non solo estetiche con l'ambiente circostante, di cui riverberano tensioni e incongruenze, allo stesso modo noi tutti abbiamo accettato la sfida e abbiamo provato a rapportarci alla vita quotidiana attraverso il riutilizzo di oggetti comuni che acquistano significati e sensi inaspettati, offrendoci la libertà di sperimentare e lasciar correre la nostra creatività. Sperimentiamo così in modo inedito e diretto come prigione, vita e teatro siano governati dalla convivenza e dal continuo bilanciamento tra imposizione e libertà.

⁶ Peter McCaughey (1964 Omagh, Irlanda del Nord) è il direttore artistico di WAVEparticle, uno studio pluri-premiato che si propone di esplorare la presenza dell'arte e dell'artista nel mondo, oltre i confini del museo o della galleria. WAVEparticle collabora alla produzione di nuovi processi, eventi e oggetti che spingano a ripensare sia ai luoghi che abitiamo che ai sistemi che regolano le nostre vite secondo modelli più creativi e capaci di creare legami. Si legge nel sito che «WAVE sostiene particle»: «WAVE è matura, responsabile e professionale; particle è volitiva, underground e giocosa». Peter McCaughey collabora inoltre regolarmente con l'artista Ben Parry al progetto Cultural Hijack, che esplora il ruolo dell'arte impegnata e dell'intervento pubblico come pratiche di resistenza nell'attuale stato di emergenza. Si veda <http://www.waveparticle.co.uk/> (25 April 2020).

Fare teatro è una fatica immensa, sempre.

Fare teatro, per i giovani attori detenuti, marocchini, albanesi, siriani, sudamericani, italiani, spesso poco scolarizzati, è ancora più difficile. Per tutti loro significa scontrarsi con un lingua che non conoscono e imparare testi difficili.

Anche l'impatto emozionale che questa esperienza teatrale implica è straordinario. Per molti dei ragazzi detenuti calcare le scene del Teatro Puntozero Beccaria significa interagire con un'umanità differente da quella di criminali e adulti inaffidabili con cui sono probabilmente cresciuti e anche da quella di avvocati, giudici, psicologi, educatori con cui hanno generalmente a che fare in carcere: significa incontrare, magari dopo tanto tempo, anche delle ragazze. Significa lavorare fianco a fianco con coetanei non reclusi che hanno dei percorsi di vita diversi, non criminali, con cui relazionarsi, stringere amicizia, scontrarsi. Allo stesso modo, attraverso il teatro, i nostri studenti scoprono la realtà carceraria con tutte le sue contraddizioni, al di là dei pregiudizi o luoghi comuni e imparano sulla propria pelle, forse per la prima volta, che i ragazzi che abitano il carcere non sono poi così diversi da loro e che «errare humanum est», per utilizzare il titolo significativo di uno spettacolo di Puntozero di grande successo.⁷

Per tutti, reclusi e non, fare teatro in carcere significa provare emozioni e sentimenti dimenticati o forse non ancora conosciuti, che si scoprono per la prima volta (o ri-scoprono) e si riescono a esprimere grazie alle parole di Shakespeare, un grande classico, che li aiuta a scrivere una propria «grammatica sentimentale», come illustra Scutellà nel suo intervento in questo volume.

Facendo teatro si cresce e, d'altro canto la «formazione come teatro», per citare il titolo di un recente volume dedicato all'argomento,⁸ è ormai una prassi consolidata. Nella relazione con gli altri aumenta la fiducia in se stessi e si recupera quella dimensione del gioco, della fantasia, della meraviglia che è tipica dell'infanzia prima ancora che dell'adolescenza. Si tratta di una dimensione della quale i ragazzi detenuti sono stati privati e che tuttavia è di estrema importanza in un processo di riabilitazione, recupero e crescita, come ci ha spiegato Elvira Narducci, responsabile dell'area pedagogica dell'IPM Beccaria. Proprio grazie al gioco e all'immaginazione questi ragazzi possono conquistare la «normalità» e la consapevolezza di sé, una trasformazione interiore necessaria per diventare davvero liberi.

Il teatro offre loro la possibilità di mostrarsi diversi e finalmente farsi apprezzare e applaudire. Scrive la studiosa Cristina Valenti, consulente scientifico del Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna, che dalla fine degli anni Ottanta, «quando il teatro è stato ammesso fra le attività "trattamentali" [...] società civile e società reclusa hanno iniziato a incontrarsi, incrociando sguardi inediti fra scena e platea. Gli spettatori hanno imparato che è possibile riconoscere l'attore senza dimenticare il detenuto. Gli attori hanno scoperto nel confronto con gli spettatori che una diversa rappresentazione di sé è possibile. E mentre è proseguito irrisolto il dibattito fra funzione riabilitativa e finalità artistica del teatro in carcere, la scena reclusa si è decisamente rivelata - attraverso mol-

⁷ *Errare humanum est... il carcere minorile spiegato ai ragazzi*, http://www.puntozeroteatro.org/errare_progetto/ (ultimo accesso 14.2.2020).

⁸ F. Cappa, *Formazione come teatro*, Milano, Cortina, 2016.

te importanti esperienze - luogo di sperimentazione privilegiato dei fondamenti dialettici dell'attore: fra realtà e finzione, essere e apparire, persona e rappresentazione».⁹ Nel corso del laboratorio tutti noi, docenti e studenti, abbiamo imparato a conoscere e apprezzare i ragazzi del BeKka in quanto attori, cantanti, tecnici luci, assistenti di scena, finendo inevitabilmente per ignorare i loro trascorsi di rapine, furti, spaccio, forse omicidi. In questo nostro processo di avvicinamento, non in modo astratto ma in un rapporto di collaborazione, le nostre certezze sono state messe in crisi e tutti noi ci ritroviamo a interrogarci sul senso della detenzione e della pena. In tutti noi risuona con rinnovato senso la voce di Salvatore, condannato all'ergastolo, che al giudice Elvio Fassone, autore di *Fine pena: ora*, ricorda: «Se suo figlio nasceva dove sono nato io, adesso era lui nella gabbia».¹⁰

Nel suo diario di bordo, Giovanni Caccialanza, uno degli studenti del nostro ufficio stampa incaricato di promuovere lo spettacolo, conclude: «forse è tutto qui il coraggio di questo progetto... un progetto a dire il vero piccolo... che vuole essere un segno, un'infinite-sima presenza di un bene possibile per tutti... Un sogno che si declina sempre al futuro e al plurale. È questo il teatro per un pubblico che non è più quello delle larghe, solite platee. E lo spettacolo diventa allora quell'istante appena percepibile di fragilità, in mezzo alla gran massa di dati, fatti, nomi, decreti, codici, codicilli, disposizioni, rapporti, contributi, pareri, sentenze, ricorsi e quant'altro, che per un istante soltanto brilla negli occhi di chi, questi ragazzi, li vive ogni giorno» e anche, aggiungiamo noi, di chi, questi ragazzi, li guarda per la prima volta sotto una luce nuova.

Lo spettacolo. Ci siamo. Tutti in scena.

9 C. Valenti, «La sfida del teatro in carcere», *Rivista anarchica*, 39, n. 342, marzo 2009. <http://www.arivista.org/riviste/Arivista/342/35.htm> (ultimo accesso 8.10.2020).

10 E. Fassone, *Fine pena: ora*, Palermo, Sellerio, 2015.



DIARIO DI BORDO

Che dire... È disarmante come ogni giorno che passo in teatro con loro mi sorprende sempre più. Ho sensazioni ed emozioni mai provate prima: la tenerezza nei loro confronti, il disagio ad ascoltare il crimine commesso, la fiducia che ripongono in te dopo solo una conversazione di cinque minuti... F. e H. spiegano il processo. LORO spiegano a NOI tutte le fasi: dove è seduto il pm, cosa dice il giudice. Con estrema chiarezza ci dicono che il processo non è aperto a tutti, poi fanno confusione, non sanno quando viene fatta la foto, poi H. corregge F. e racconta di una sua avventura a Palermo... A Palermo? Perché era lì? Cosa ha fatto? F. continua con il suo racconto. Cita il codice penale come se stesse raccontando cosa ha mangiato a colazione. Si sente l'esperto della situa, forse quasi vantandosi, che ormai, lui, di processi ne ha fatti molti... Quanti anni hanno? 17 uno, 19 l'altro... Eppure sembrano aver vissuto nove vite... Poverini, penso. Poi però, sorrido. Fanno una battuta, scherzano, vogliono fare una pausa...

Poi leggono Shakespeare. LORO, leggono Shakespeare, LORO, a cui sembra non fregghi niente, LORO, che non sanno il significato delle parole, e che si stufano a leggere pezzi lunghi, si vergognano... «Oh io non son bravo a fare 'ste cose», dice F. «Ma come cazzo scrivono questi, oh?»

Alessandra Romeo, 21 novembre

DIARIO DI BORDO

«Eh sì, mio padre al processo ha mandato a fanculo il magistrato. Le ha detto che l'avrebbe ammazzata. Che ridere». NOI, invece, non ridiamo affatto. Nella mente di ognuno di essi si è aperto un confronto: «Mio padre non farebbe mai una cosa del genere, se fossi a processo». NOI siamo cresciuti con l'idea che i genitori siano guide morali, ma la morale non è universale e non tutti i genitori insegnano le stesse cose. Lo sappiamo: non tutti siamo educati allo stesso modo, ma quando questa verità la tocchiamo con mano, in una stanzetta all'interno di un carcere, rimaniamo comunque scioccati. Che F. non sia cresciuto a cartoni animati e caramelle è evidente fin dal primo sguardo. Sembra ti voglia spaccare la faccia; poi però, se passi il suo test, si addolcisce. A modo suo, ovviamente. Inizia a importi il suo bisogno di affetto, e non chiede il permesso prima di prenderselo.

Camilla Ponti, 20 novembre

DIARIO DI BORDO

Certo, il lessico non è proprio lo stesso ma i significati sono molto simili. [...] Forse perché alla fin fine la ragione che ci spinge ad agire è sempre la stessa anche a distanza di secoli? O perché quello che ci attira e che abbiamo paura di raggiungere può rivelarsi il lato più crudo di noi stessi?

Giorgia Galizzi, 22 novembre



DIARIO DI BORDO

È incredibile come i ragazzi del BeKka cambino ogni volta. È incredibile come siamo cambiate anche noi. Non sai cosa può essere successo in una settimana. Non sai come sono loro, loro non sanno come sei tu. È un annusarsi e forse, alla fine, riconoscersi. ... Leggono. Timidamente prima. Poi le voci diventano piene. Riempiono la stanza. «Niente, ero con Romeo, poi è arrivato Mercurio... no aspetta, Mercurio. Oh non ci vedo. Allora, ero con Romeo, poi è arrivato Mercurio».

Un ragazzo rappa, racconta la sua storia. L'aria è densa. Ti schiaccia. Ti comprime le spalle e il petto. Ti sprema al punto da far uscire gocce dagli occhi. Trattieni. Incroci lo sguardo di Kristian che ride e si copre gli occhi con le mani.

«Basta Mercurio. Basta. Stai parlando di niente», G. recita il monologo della regina Mab. Sbirchia ogni tanto il testo, ma lo sa a memoria. «È vero. Parlo di sogni, che sono figli di una mente vagabonda, pieni soltanto di vana fantasia, fatta di una sostanza tenue come l'aria e più incostante del vento». Quando finiscono applaudi. Applaudi tanto, applaudi forte. Applaudi perché vuoi gridare «Sono libero» e ballare e saltare e piangere e stringere e correre e baciare e scherzare e mettere la musica a tutto volume e cantare. E vivere.

Ci salutiamo ridendo. Ci salutiamo sapendo che quando ci rivedremo faremo tutto da capo. Di nuovo ci sarà il silenzio. Di nuovo l'annusarsi. Di nuovo il carcere sui loro corpi e la città sui nostri. Di nuovo, forse, ci saluteremo ridendo.

Emilia Piz, 27 novembre

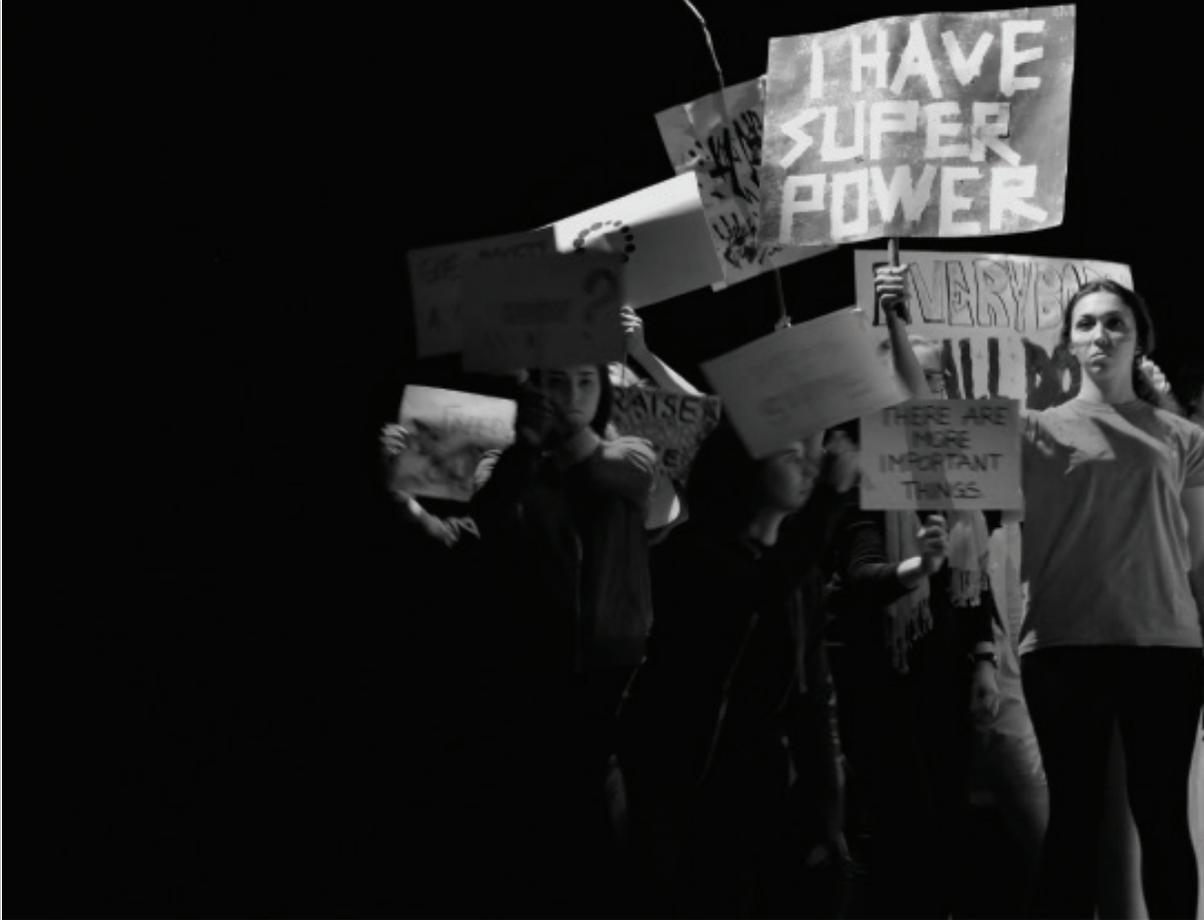


8.

DIARIO DI BORDO

L'incontro con Peter McCaughey è disarmante. La sua lezione è interattiva e fuori da ogni schema. Ci parla della vergogna che spesso ci blocca per paura del giudizio altrui. Ci fa cantare, ballare, assumere la posa di statue umane, e infine costruire i cartelli che ci serviranno come scenografia per lo spettacolo. Su fogli bianchi, cinque parole su ciò che per noi è importante in questo momento. Aiuto Kristian, facendogli da interprete, e disegno con H. Inizio a espormi e a legare con loro. Torno a casa ancora più convinta di ciò che ho scritto su quel foglio: «Don't be shy but shine». Non essere timido ma brilla. È proprio vero che la vergogna e il giudizio rischiano di farti perdere tante bellissime occasioni, come quella di creare nuove amicizie inaspettate all'interno di un istituto penitenziario.

Sylvie Viglino, 17 novembre





10.

DIARIO DI BORDO

Il segreto di Peter è di essere un artista che ha scoperto un volto umano della libertà, e cerca di modularlo secondo un linguaggio che dipende in tutto e per tutto da una storia che non soltanto lo riguarda, ma lo costruisce e l'umanizza.

Giovanni Caccialanza, 17 novembre



II.

DIARIO DI BORDO

Oggi è stata una giornata meravigliosa. Tutti abbiamo condiviso una piccola parte delle nostre vite.

... il momento più magico però è stato creato da Kristian, quando si è impossessato del microfono e ha dato voce alla sua storia con il rap; a ogni parola ha dato il ritmo giusto e senza troppo sforzo è riuscito a lasciarci la sua emozione e la sua fragilità. Avevo la pelle d'oca. Il testo è potentissimo. Quanta verità e sofferenza in poche strofe. Quanto desiderio di riscatto, voglia di farcela, di ricominciare, di RINASCERE. Sono sempre più grata di far parte di questo laboratorio. Ora sono a casa e mi sento piena e ricca.

Denise Manna, 17 novembre



12.







DIARIO DI BORDO

Francamente non pensavo che questo laboratorio, apparentemente innocuo, mi avrebbe fatto cambiare totalmente e irrimediabilmente idea. Sono partita con l'idea che tutti i carcerati si meritassero di restare lì, nelle loro celle a far niente.

Ora m'imbarazza pensare che questo fosse il modo in cui giudicavo persone che assomigliano ai miei amici.

Per questo, per i rapporti e le amicizie che si sono creati, questa sera, sul palco è stato magico.

Beatrice Cionti, 1 dicembre

DIARIO DI BORDO

Il teatro è pieno. Dopo il «Merda! Merda! Merda!» di rito, corriamo a prepararci. Siamo tutti elettrizzati dietro le quinte. Kristian mi abbraccia: «Sto iniziando ad agitarmi». Ci prendiamo in giro per smorzare un po' la tensione. Da un lato della sala noi, i Montecchi, vestiti di rosso; dall'altra, i Capuleti, in blu.

Inizia lo spettacolo, e in un attimo è già tutto finito.

Ma come? Oggi, durante le prove, sembrava non dovesse finire mai!

Siamo commossi, ci abbracciamo, ci ringraziamo, scattiamo qualche foto. Sylvie e io rimaniamo con H. sulle scale a chiacchierare, quasi come se non volessimo lasciare quel teatro che ci ha donato così tante emozioni e nuove conoscenze. Sono estremamente grata per questa esperienza. La ripeterei mille volte.

Michela Segato, 1 dicembre



LA RICERCA

SHAKESPEARE NEGLI ISTITUTI PENALI MINORILI
MARIACRISTINA CAVECCHI

PRISON SHAKESPEARE

L'importanza e vitalità di quella variegata realtà di laboratori e/o produzioni teatrali ispirati a opere shakespeariane che coinvolgono detenuti e detenute e che nel mondo anglosassone viene sintetizzata con l'espressione «Prison Shakespeare» è sancita dalla conferenza internazionale organizzata nel novembre 2013 dall'Università di Notre Dame, nell'Indiana. Secondo l'accademico e regista australiano Rob Pensalfini, ben consapevole di come attività teatrali di ispirazione shakespeariana avessero luogo nelle carceri già dall'inizio degli anni Ottanta del Novecento, questa chiamata a raccolta di artisti, operatori, studiosi, può essere considerata non solo un primo tentativo di mappare una realtà quanto mai variegata dal punto di vista delle finalità perseguite e metodologie utilizzate ma anche di creare una rete internazionale tra esperienze diverse.¹¹ Per citare solo le più note, si pensi, negli anni Ottanta, ai laboratori sul linguaggio shakespeariano di Cicely Berry, regista e *vocal coach* della Royal Shakespeare Company, nella prigione inglese Long Lartin nel Worcestershire, prima, e Dartmoor, poi; alle produzioni di Jean Trounstine con le detenute del carcere femminile di Framingham, in Massachusetts,¹² dal 1988 al 1999; al programma «Shakespeare Behind Bars» (SBB), iniziato nel 1995 da Curt Tofte-land all'interno del Luther Correctional Facility in Kentucky e ancora in essere, al quale è stato dedicato un documentario pluripremiato di Hank Rogerson, *Shakespeare Behind Bars* (2005).

Per quanto riguarda l'Italia, la scoperta da parte del grande pubblico dell'esistenza di un teatro shakespeariano all'interno del carcere si deve al film di Paolo e Vittorio Taviani,

11 R. Pensalfini, *Prison Shakespeare. For These Deep Shames and Great Indignities*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.

12 J. Trounstine, *Shakespeare Behind Bars: One Teacher's Story of the Power of Drama in a Women's Prison*, New York, St Martin's, 2001.

Cesare deve morire, vincitore del Leone d'Oro al Festival di Berlino nel 2012, che ha reso noto il lavoro del regista Fabio Cavalli nel carcere di alta sicurezza di Rebibbia. Addetti ai lavori e appassionati di teatro avevano invece già da tempo avuto modo di apprezzare anche le numerose produzioni shakespeareiane del regista, attore, autore Armando Punzo, che dal 1989 lavora nel Carcere di Volterra, così come la sua tenace volontà di trasformare la Compagnia della Fortezza in Teatro Stabile e il carcere in un vero e proprio istituto di cultura piuttosto che di pena.¹³

Benché (e certamente non è un caso) quelle di Rebibbia e Volterra siano le uniche due esperienze italiane incluse nella ricognizione di Pensolfini, sono esistiti e continuano a esistere molti altri progetti significativi di cui purtroppo sappiamo ancora poco. Effettivamente, nonostante ricerche importanti siano state dedicate alle esperienze di teatro in carcere, come quella di Massimo Marino «Teatro e carcere in Italia»¹⁴ (2005), un'indagine sui laboratori e spettacoli shakespeareiani nel mondo carcerario italiano non è mai stata condotta, anche se è in uscita una monografia della giovane ricercatrice Beatrice Montorfano, *Autore, attori, personaggi: Shakespeare nel teatro in carcere*, che offre una panoramica su vari progetti in Italia ispirati alle opere del drammaturgo di Stratford.

È comunque interessante che una buona parte della letteratura sul teatro negli istituti di pena, italiani e non, sia dedicata a progetti shakespeareiani. Che il drammaturgo elisabetiano sia garanzia di visibilità, oltre che di successo?

SHAKESPEARE NEGLI IPM

La presenza di Shakespeare negli istituti di pena minorili è ancora più sommersa, non esistendo, a oggi, una ricognizione completa delle varie attività svolte all'interno dei diciassette IPM della nostra penisola. Eppure, grazie a varie associazioni e cooperative, da Puntozero al Beccaria di Milano al Teatro Kismet Opera al Fornelli di Bari, dal Teatro del Pratello a Bologna all'Officina di Teatro Sociale Adynaton a Casal del Marmo a Roma, per citarne solo alcune, dietro le mura di questi istituti c'è un grandissimo fermento e molti laboratori teatrali traggono ispirazione proprio dalle opere di Shakespeare. Purtroppo la diffusione di molte di queste iniziative è però talvolta protetta dalla tutela della privacy dei minori coinvolti e spesso limitata al territorio circostante o ai convegni per gli specialisti.

A Shakespeare alcune di queste associazioni ricorrono nei momenti importanti: nel 2019, *Romeo & Juliet disaster*, con la regia di Scutellà, inaugura l'apertura verso l'esterno del Teatro Puntozero Beccaria, la prima sala teatrale in Europa all'interno di un carcere minorile, ma indipendente e aperta a un pubblico pagante. Due anni prima, il Kismet Opera/Teatri di Bari celebra i vent'anni di attività del teatro Sala Prove nell'IPM Nicola Fornelli di Bari con «VENT'ANNI - atto primo dedicato a Shakespeare». Ideato e diretto da Lello Tedeschi, l'evento comprende uno studio teatrale ispirato a *Otello* con attori detenuti e non, e un documentario di trenta minuti, *A che punto è la notte - Le confessioni di tre giovani attori*, diretto da Vincenzo Ardito, il cui racconto filmico incrocia gli incubi di *Macbeth* con la vita

13 A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Clichy, 2013, pp. 295-8.

14 M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, http://www.ristretti.it/arecstudio/territorio/antigone/teatro_europa.pdf, 2005 (ultimo accesso 14.2.2020).

dei tre giovani attori detenuti e il loro percorso formativo e umano presso la Sala Prove.¹⁵ Anche il regista Claudio Suzzi, oggi direttore artistico di Interazioni Elementari, nel 2003 fa il suo ingresso per la prima volta in un istituto di pena, l'IPM Meucci di Firenze, con *MacBeth CoScIeNtIa*, uno spettacolo multimediale liberamente ispirato al *Macbeth* di Shakespeare, in cui convivono video, giocoleria e teatro Nō giapponese e per il quale i ragazzi detenuti hanno realizzato maschere di cartapesta e oggetti scenici.

Significativamente, da Shakespeare prende le mosse anche Equal «IPM di scena», un progetto europeo del biennio 2005-2007 che si proponeva di creare una rete tra le compagnie teatrali che lavorano nelle carceri minorili grazie a un festival che avrebbe dovuto ruotare intorno a *King Lear*. I tre istituti penali minorili di Milano, Bologna e Palermo sono stati coinvolti così nella creazione dei tre atti «di un unico spettacolo, ognuno con lo stile di un regista, con il colore di un'esperienza particolare», come scrive Massimo Marino, osservatore dei tre laboratori e co-autore del bellissimo volume fotografico dedicato al progetto, *Il mare dietro un muro. Nostro padre Re Lear*.¹⁶ Le difficoltà insormontabili poste dall'organizzazione del sistema del carcere minorile e anche «dal problema che finito il finanziamento di un programma bisogna inventare i modi per ottenerne un altro»¹⁷ hanno portato i promotori a produrre tre spettacoli completamente autonomi e, benché, secondo Marino, «a lungo si è sperato di poterli comunque accostare in un festival in ogni città, o perlomeno in una delle tre»,¹⁸ questo sogno si è scontrato con l'impossibilità di spostare i detenuti da una città all'altra o anche semplicemente di farli uscire dal proprio istituto per debuttare in un vero teatro. Solo a Milano lo spettacolo è stato rappresentato fuori dall'istituto, in un capannone di via Bellagio, nella zona periferica di Bovisa, con giovani dell'IPM Cesare Beccaria, alcuni dei quali in permesso nonostante fossero reclusi per colpe gravi, grazie a un direttore, Sandro Marilotti, che credeva fortemente nella necessità del lavoro fuori dal carcere.

King Lear viene scelto come testo di riferimento perché gli ideatori del progetto lo ritengono «tanto grande da poter essere variato liberamente» ma anche molto vicino al mondo del carcere, «non solo per le bellissime parole segno di dolore e di veggenza che Lear pronuncia verso la fine, mentre con Cordelia è condotto prigioniero» (5,3,8-18), ma anche perché prende l'avvio da tradimenti da cui «nasce consapevolezza, una possibilità» e narra di «una perdita che può essere totale o che può rappresentare la strada per ritrovare, per ritrovarsi».¹⁹ E poi «obbedisce alla necessità di stabilire un rapporto anche emotivo con gli attori, perché *Re Lear* è la tragedia per eccellenza sui problemi della famiglia, sul suo andare in pezzi, sulla sua cupa dissoluzione, tutti aspetti che questi giovani conoscono bene per averli vissuti in prima persona».²⁰ Da queste premesse, nascono tre spettacoli molto diversi: *King Lear*, *Quel che resta del mio regno* e *Fool bitter Fool*.

15 Il trailer del cortometraggio *A che punto è la notte - Le confessioni di tre giovani attori*, prodotto da Casa Teatro e Sinapsi Produzioni Partecipate, è visibile online: <http://www.youtube.com/watch?v=DRtHnZXDFvW> (14.2.20202).

16 M. Marino, «Teatri adolescenti reclusi», in M. Marino e R. Mutti, *Il mare dietro un muro. Nostro padre Re Lear*, Milano, Electa, 2008, p. 11.

17 M. Marino (a cura di), *Teatro del Pratello. Venti anni tra carcere e società. Testi processi spettacoli*, Pisa, Titivillus, 2019, p. 151.

18 M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 11.

19 M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 12.

20 R. Mutti, «La prigionie dimenticata», in M. Marino e R. Mutti, *Il mare dietro un muro* cit., p. 37.

King Lear, diretto da Giuseppe Scutellà con l'associazione Puntozero, è una messa in scena integrale della tragedia nella traduzione di Emilio Tadini realizzata in un capannone che Marino descrive come «un teatro tutto fatto a mano», in cui il vasto ambiente al piano terreno «è quasi completamente ingombro di una pedana inclinata, costruita nei mesi precedenti dai ragazzi detenuti che hanno partecipato al laboratorio di scenotecnica. [...] Dappertutto [...] ci sono spezzoni di possibili costumi, pezzi di pelliccia vera o sintetica, procurati dal magazzino del Piccolo Teatro o recuperati in qualche mercatino».²¹

In *Quel che resta del mio regno* di Claudio Collovà con la cooperativa Dioniso all'IPM Malaspina di Palermo, la tragedia shakespeariana è invece solo una traccia per uno spettacolo che «usa il linguaggio dell'avanspettacolo, della farsa popolare, del grottesco» e in cui «gli errori degli attori sono inglobati come materiale essenziale e significativo».²² Lear vi è rappresentato come un vecchio boss mafioso che «spezzetta [...] la città di Palermo, i suoi “mandamenti” e i quartieri più periferici»,²³ benché la parola mafia non venga mai pronunciata in tutto lo spettacolo. D'altro canto, spiega Marino, «la lotta alla mafia è inscritta nel DNA di Collovà»²⁴ e «la mafia aleggia come una minaccia» sullo spettacolo e sui giovani reclusi del carcere siciliano.

Fool bitter Fool, che va in scena all'IPM Pietro Siciliani di Bologna, ribattezzato «Il Pratelto», con la regia di Paolo Billi²⁵ e Valentina Fulginiti dell'associazione Bloom Culture Teatri, è uno spettacolo in cui «alla storia di Lear, sintetizzata, si intreccia l'altro filo, quello dei *fool*, della follia che giudica le regole del nostro mondo a testa in giù», e che, con le parole scritte da un ragazzo recluso, fa dire a un folle Edgar: «La legge è un libro scritto all'incontrario... a me non piace la legge».²⁶

Quando Marino s'interroga sul senso del progetto «IPM di scena», scrive che «non ci sono conclusioni possibili a un percorso del genere. I gruppi si rompono all'ultima recita: poi i professionisti seguono la loro strada, magari in attesa di ricominciare con altri ragazzi, i giovani detenuti la loro. Qualcuno uscirà, qualcuno cambierà istituto, qualcuno tornerà poi dietro le sbarre, qualche altro troverà un lavoro, forse tornerà a recitare o porterà dentro di sé qualcosa di questi giorni».²⁷

Proprio sulla continuità investe invece Scutellà, che da venticinque anni tiene laboratori e mette in scena spettacoli realizzati con i ragazzi del Beccaria nel teatro che si trova all'interno dell'istituto e che lui stesso ha ristrutturato insieme alla compagna Lisa e ai ragazzi. Pezzo dopo pezzo, tutti insieme hanno letteralmente messo in piedi il Teatro Puntozero Beccaria, sostenuti e aiutati dalla generosità di molti privati e istituzioni, come il Teatro alla Scala, che ha donato le vecchie ma ancora bellissime poltroncine di velluto rosso, ma soprattutto spronati da Scutellà e dal suo sogno. «Beppe», così lo chiamano i suoi ragazzi, da anni

21 M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 19.

22 C. Collovà in M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 24. Per la regia di Collovà è andato anche in scena il 16 e 17 maggio 2019 al Teatro Biondo di Palermo *Il Piccolo Amleto* con i ragazzi seguiti dall'USSM (Ufficio di Servizio Sociale per Minorenni) e dal Centro di Giustizia minorile del capoluogo siciliano.

23 M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 24.

24 M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 24.

25 Il lavoro di Paolo Billi al «Pratelto» di Bologna è raccontato da A. Zanini in *Alla luce delle prove. Il teatro nel carcere minorile di Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2009.

26 M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 18.

27 M. Marino, *Teatri adolescenti reclusi* cit., p. 32.

lavora alla creazione di un teatro stabile, con una vera stagione, una compagnia mista di detenuti/attori, ragazzi in messa alla prova e ragazzi da fuori che si uniscono alla compagnia Puntozero spinti semplicemente dalla passione per il teatro, e un repertorio fortemente ispirato ai classici, con Shakespeare in testa. Non a caso, il suo *King Lear* giunge dopo altri spettacoli shakespeariani: *Giulietta e Romeo* (1996), in cui, alle azioni degli attori, che sconfinavano nella platea, si intrecciavano riprese video delle prove, brandelli di vita della città, ritmi di percussioni e nenie arabe; *La tempesta* (1997), un canovaccio breve per improvvisazioni presentato solo agli operatori interni, e poi ancora un beckettiano *Tanti Romei nessuna Giulietta* (2000). Seguono *Sogno di una notte di mezza estate* (2015), che nel 2017 ha debuttato anche al Piccolo Teatro Studio Melato, e il sopracitato *Romeo & Juliet disaster* (2019), una riscrittura scanzonata della tragedia shakespeariana, che ha registrato il «tutto esaurito» e portato in carcere tremila spettatori per quindici repliche consecutive.

Lisa Mazoni, attrice, co-fondatrice della compagnia e principale artefice dell'apertura, tiene a sottolineare l'importanza di questa presenza continuativa del lavoro teatrale non solo per i ragazzi rinchiusi al BeKka ma anche per quelli che ne escono e, una volta fuori, trovano in questo teatro un punto di riferimento importante. Ricorda, inoltre, come facendo esperienza di illuminotecnica, scenotecnica, riprese video, fonica, sartoria teatrale, recitazione, i ragazzi che gravitano attorno a Puntozero apprendono anche diversi mestieri (oltre a quelli di cuoco e panettiere generalmente previsti negli IPM) che serviranno loro una volta usciti dal carcere e che a qualcuno apriranno anche le porte di tirocini in teatri importanti, come la Scala o il Piccolo Teatro, o di lavori veri e propri, per esempio come aiuto macchinisti. D'altro canto, come ricorda la battuta conclusiva del cortometraggio surreale e pluripremiato *Se tu non cerchi lavoro il lavoro cerca te* (2003), «una vita senza lavoro non ha senso, ma un lavoro senza senso non è vita».²⁸

ROMEO E GIULIETTA E L'AMORE DIETRO LE SBARRE

Benché di tutti questi laboratori teatrali e dei relativi spettacoli non siano rimaste che poche tracce, a una rapida ricognizione, *Romeo e Giulietta* è certamente tra i testi più utilizzati (se non il più utilizzato) nei laboratori all'interno degli istituti penali minorili. D'altro canto, presentando personaggi adolescenti alle prese con le palpitazioni di un amore appena sbocciato, in conflitto con la generazione dei padri e perennemente in allerta per la guerra tra bande, questa tragedia risuona prepotentemente nella mente e nei cuori dei giovani (detenuti e non).

Non a caso, sono proprio due scene di *Romeo e Giulietta* ad accompagnare negli anni il lavoro di Scutellà con i detenuti: la scena di apertura con il primo scontro tra le due bande rivali (1.1) e quella in cui Mercuzio e Tebaldo trovano la morte e Romeo l'esilio (3.1). Proprio queste due scene rappresentano, per il regista, un vissuto che la maggior parte dei suoi ragazzi conosce bene: «Verona, la piazza, lo scontro tra bande:

²⁸ Il cortometraggio *Se tu non cerchi lavoro il lavoro cerca te*, realizzato con i minori del carcere Beccaria, gli studenti del CTRA. Marzio (sez. IPM Beccaria) e del liceo E. Vittorini e laboratorio teatrale Puntozero, per la regia di Giuseppe Scutellà e con la partecipazione straordinaria di Franca Rame, è visibile su www.arcoiris.tv al link <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/1951/> (ultimo accesso 22.2.2020).

è il loro linguaggio, è quello che hanno vissuto nella loro vita. [...] L'attore cerca esperienze per creare un personaggio, questi ragazzi compiono invece il processo inverso: hanno già vissuto esperienze-limite spesso realmente vicine a quelle riscontrabili nei testi tragici e in questo modo hanno la possibilità di condividere una parte di loro stessi nella messa in scena del classico». ²⁹ Inoltre, come il regista scrive in questo volume, la vicinanza dei personaggi shakespeariani alle loro biografie «li aiuta non solo a trovare le giuste azioni fisiche, ma anche a pensare a un nuovo modo di agire rispetto a situazioni che in qualche modo hanno vissuto». La prima scena della tragedia, così drammaticamente rinnovata dall'odio tra le gang di *latinos* dell'hinterland milanese, diventa allora un punto di partenza efficace per la riflessione sulla devianza e la giustizia minorile in *Errare humanum est*, uno spettacolo in cui l'errore è il presupposto fondante di una rinascita, che ha mietuto un grandissimo successo e che oltre a essere stato presentato a migliaia di ragazzi delle scuole primarie e secondarie, nel 2014 ha anche debuttato al Piccolo Teatro Grassi di Milano (26-30 novembre).

Anche Emanuela Giovannini, regista romana che nel 2001 ha fondato con Giorgio Spaziani Adynaton Officina di Teatro Stabile, ritiene i testi shakespeariani, e tra questi certamente *Romeo e Giulietta*, particolarmente indicati sia al lavoro con gli adolescenti nel laboratorio teatrale permanente presso il carcere minorile Casal del Marmo di Roma, che nel laboratorio «In Libertà» rivolto ai minori dell'area penale esterna. Non a caso, nello scanzonato cortometraggio *Una impresa impossibile*, che Giovannini ha girato con Roberto Saura nel 2013, facendo recitare «i più sfaticati attori visti a Casal del Marmo negli ultimi quindici anni» (come recita la voce fuori campo che presenta questa «impresa impossibile»), tra le undici scene scelte nei dieci film sui quali il gruppo ha lavorato durante il laboratorio (da *L'onorevole Angelina* del 1947 a *Quasi amici* del 2011), più di una è tratta da *Romeo + Juliet* (1996). Ciò che emerge dalla selezione delle sequenze dell'adattamento di Baz Lurhmann è un collage che prende in considerazione le varie sfumature dell'amore incorniciate tra il prologo che introduce gli «sfortunati amanti» e la scena della loro morte. Così, uno sfrontato Mercuzio drag queen gioca con i doppi sensi e le prodezze di una regina Mab che conduce all'estasi, mentre al corteggiamento giocoso e romantico intorno all'acquario colorato si oppone lo scherno di frate Cristoforo per un amore che «regna negli occhi e non nel cuore».

L'amore campeggia anche nelle varie edizioni dello spettacolo *Il classico dei classici*, più volte ripreso a partire dal 2010, anche se in questo caso, spiega Giovannini, si sottolineano soprattutto le difficoltà che devono superare tre coppie di innamorati (Romeo e Giulietta, Amleto e Ofelia, Otello e Desdemona) «alle prese con dei rispettivi "cattivi" che, per motivi diversi, osteggiano il loro amore». Queste coppie si districano «tra duelli, intrighi, macchinazioni e idilliaci appuntamenti furtivi per un'opera che mette assieme la cultura classica con le nuove tendenze dello spettacolo, da *Pulp Fiction* al rap» in un «viaggio nell'opera teatrale di William Shakespeare che, attingendo alle scene più belle ed esemplari della sua produzione», le proietta «nei tempi e nei luoghi contemporanei». Così si legge nel programma dello spettacolo-convegno sul tema dell'Educazione alla Legalità e la Prevenzione dei Comportamenti Aggressivi e delle Tossicodipendenze per gli Studenti delle Scuole Superiori, nel

²⁹ G. Scutellà intervistato da A. Strazzi, «Shakespeare e la legge. Intervista a Giuseppe Scutellà», *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, 7 gennaio 2020, <http://www.stratagemmi.it/shakespeare-c-la-legge-intervista-a-giuseppe-scutella/> (ultimo accesso 15.1.2020).

corso del quale *Il classico dei classici* è stato presentato (17 novembre 2010, Teatro delle Muse, Roma).³⁰

L'amore è peraltro il fulcro di *Tanti Romei e nessuna Giulietta* (2000), il primo spettacolo di Puntozero portato fuori dalle mura carcerarie al Barrio's, il centro di aggregazione giovanile fondato nel 1997 da don Gino Rigoldi, e replicato più volte all'esterno con i minori che godevano di permessi di uscita dall'IPM. Seduti su una panchina verde in attesa delle loro Giuliette, cinque ragazzi dichiarano il proprio amore con versi shakespeariani o canzoni neomelodiche. Oltre a dare il ritmo al loro avvicendamento sulla panchina, struggenti assolo di sax evocano un'attesa dal gusto beckettiano che è particolarmente densa di significati per questi giovani Godot. Al limite della follia e dell'assurdo è anche la contaminazione tra il tragico shakespeariano e la comicità del *Tingeltangel* di Karl Valentin nell'esilarante e già citato *Romeo & Juliet disaster*, in cui un'improbabile compagnia teatrale prova a mettere in scena *Romeo e Giulietta* scontrandosi con vari ostacoli: dalle difficoltà dei tecnici delle luci che non riescono ad accendere una lampadina, alla ricerca degli occhiali della segretaria, interpretata dalla bravissima Emilia Piz, una nostra studentessa universitaria che dopo l'esperienza di *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* è entrata a far parte stabilmente della compagnia. La vicenda sentimentale dei due amanti veronesi si nutre in questo caso di molteplici spunti comici: dalla *Lettera d'amore* (1925) di Valentin, un'assurda lettera d'amore all'amato, che non ha «scritto in risposta ad uno solo degli scritti» che, l'autrice, evidente parodia della donna sedotta e abbandonata, gli ha scritto, a una tra le poesie più famose di Stefano Benni, *Io ti amo* (1970), un'iperbolica dichiarazione con la quale Giulietta risponde alle battute di Romeo nella famosa scena cosiddetta del balcone e che culmina con un inatteso «vaffanculo».

Colpisce nel lavoro di Scutellà e Giovannini, ma anche negli altri progetti in altri istituti penali che ruotano intorno a questa tragedia, la scelta di focalizzare l'attenzione sull'amore, così come il bisogno di cambiarne spesso il finale per volgerlo in un *happy ending*, inseguendo la fuga nell'utopia e nel sogno. D'altro canto, comprensibilmente, quello dell'amore è un tema centrale in un contesto dove non esiste un'educazione all'affettività - quella «grammatica sentimentale» di cui denuncia insieme la mancanza e l'importanza Scutellà nel suo intervento in questo volume - e dove la sessualità non solo è negata ma è anche ancora un tabù, benché molti di questi ragazzi e ragazze siano essi stessi già da tempo genitori, come spiega Susanna Marietti, coordinatrice nazionale dell'associazione Antigone, che da anni monitora la situazione delle carceri.³¹

L'impulso utopico sembra la scelta giusta per questi giovani reclusi che devono essere rieducati a sognare di nuovo e guidati a pensare di poter essere capaci di qualcosa d'altro (e di diverso) oltre ai loro errori e delitti. Si tratta di un impulso che d'altronde, pur con implicazioni estetiche e politiche molto diverse, è anche alla base di una riscrittura famosa come *Mercuzio non vuole morire* (2012) della Compagnia della Fortezza del Carcere di Volterra per la regia di Armando Punzo, nella quale Mercuzio, ferito a morte, riscrive la sua storia.³²

³⁰ Il programma dello spettacolo/convegno è pubblicato in <http://www.actroma.it/programmmailclassicoideiclas-sici.pdf> (ultimo accesso 14.2.2020).

³¹ S. Marietti, «In giro per le carceri minorili d'Italia», *Ragazzidentro.it*, 2019 - Associazione Antigone, <http://www.ragazzidentro.it/in-giro-per-le-carceri-minorili-ditalia/> (ultimo accesso 14.2.2020).

³² Cfr. M. Cavecchi, «Brave New Worlds. Shakespearean Tempests in Italian Prisons», *Altre Modernità*, no-

Così, anche *Romeo. La Recita*, realizzato al Pratello nell'autunno 2004,³³ «uno spettacolo sull'amore adolescenziale, costruito con chi, nella maggior parte dei casi, è stato derubato dell'innamoramento a sedici anni», è anche un'occasione di scoprire, «nel gioco assolutamente serio e vero del teatro», «di non essere nati solo per le lacrime»,³⁴ come scrivono gli autori Brunella Torresin e Paolo Billi, lo storico direttore artistico dei progetti teatrali presso l'IPM di Bologna. Osserva Massimo Marino, che all'esperienza ventennale di Billi al Pratello ha dedicato il volume *Teatro del Pratello. Vent'anni tra carcere e società. Testi processi spettacoli* (2019), che nella vicenda «rastremata all'osso» degli amanti shakespeariani «il mistero perduto nel tempo» sia quello di «come Romeo divenga un bandito, come questi ragazzi rinchiusi; come Giulietta voglia rompere i muri, i confini, e finisca rinchiusa in quelle memorie, declinate di nuovo davanti a una finestra che alla fine si rivela chiusa da imposte e sbarre».³⁵ Ecco allora che nella recita di *Romeo e Giulietta* messa in scena da «un'irreale compagnia di giardinieri» si compie l'ultima rivolta di Viola, una Giulietta «determinatissima» che dopo essersi ribellata «alle convenzioni, alla famiglia, a Romeo, a Paride, all'aurora che le strappa l'amore dalle braccia», si ribella al finale della tragedia, perché, dice, «non siamo nati per il dolore». Poiché «non può essere tutto nient'altro che una feroce trappola», lo spettacolo si chiude con gli attori che cantano in coro in «un'esplosione di vita».³⁶

Giulietta e l'amore sono anche al centro del progetto teatrale e multimediale *Una acerba felicità*, realizzato dal collettivo Teatro Metropopolare, con le ragazze dell'IPM di Pontremoli, l'unico istituto penale esclusivamente femminile in Italia (e, fino a poco tempo fa, a detta del suo direttore, in Europa).³⁷ Livia Gionfrida, che ha fondato il collettivo nel 2006 e che nel 2008 ha posto la propria residenza artistica all'interno della Casa Circondariale La Dogaia di Prato, dando il via a un laboratorio permanente di ricerca e produzione teatrale con detenuti attori, considera Shakespeare «un maestro».³⁸ La regista e attrice siciliana, che non a caso nel carcere maschile di Prato ha prodotto una trilogia shakespeariana - *Hamlet's dream* (2011), *Macbetto* (2012-2013) e *H2 Otello* (2014) -,³⁹ ha condotto un lungo lavoro laboratoriale con un gruppo di ragazze del carcere femminile, che ha poi portato alla realizzazione di un'installazione artistica e una performance teatrale, che sono state presentate il 2 maggio 2014. Di questo lungo progetto, iniziato nel 2012, rimane un video, *Una acerba*

vembre 2017, pp. 1-21.

33 Nel comunicato stampa di presentazione si legge che è la prima produzione del «nuovo Centro Teatrale Interculturale Adolescenti e Giustizia minorile/Teatro del Pratello, diretto e gestito dall'associazione BLOOM - culture teatri, un nuovo teatro a Bologna dedicato agli adolescenti, che desiderano cimentarsi in pratiche di teatro nell'incontro tra culture diverse, privilegiando le occasioni di lavoro comune con i minori sottoposti a procedimento penale, sperimentandosi in progetti di Teatro Civile» (in M. Marino, *Teatro del Pratello* cit., p. 93).

34 Appunti e note di lavoro, e copione di *ROMEO. La recita* sono pubblicati su DOCPLAYER, <http://docplayer.it/15098860-Romeo-la-recita-drammaturgia-di-paolo-billi-brunella-torresin-e-valentina-fulginiti-lavoro-diretto-da-paolo-billi.html> (14.2.2020).

35 M. Marino, *Teatro del Pratello* cit., p. 96.

36 *ROMEO. La recita*, DOCPLAYER cit.

37 S. Marietti, *In giro per le carceri* cit., p. 7.

38 Così nella nostra conversazione telefonica del 16 aprile 2020.

39 Cfr. B. Montorfano, «Shakespeare, a Basketball Court and *Felicità*. Collettivo Metropopolare in *La Dogaia* Prison, Prato», *Textus*, XXXI (2018), n. 3 (September-December), pp. 139-52. La regista sta attualmente lavorando con i detenuti attori dell'alta sicurezza della Dogaia a un progetto su *Amleto* e i *Sonetti* tradotti in dialetto napoletano da Dario Jacobelli.

felicità, girato nel febbraio 2013 e prodotto con il sostegno della Regione Toscana - Progetto teatro in carcere.⁴⁰

Sulla scia del docu-film *Looking for Richard* di Al Pacino, il video è un'indagine sull'amore e, in particolare, sul patriarcato di ieri e di oggi, sul ruolo che i genitori devono avere nella scelta del compagno delle proprie figlie e sulla libertà di queste ultime. Si tratta di un'indagine condotta da detenute/attrici con vissuti tragici rispetto ai loro contesti famigliari, alcune delle quali con figli, rinchiusi in una struttura distante e difficilmente raggiungibile, che proprio per questo, però, spesso le mette al riparo da famiglie ingombranti, consentendo loro di trovare la propria voce. Gionfrida parte dal lavoro sul corpo delle giovani attrici, che a poco a poco si lasciano conquistare dalle sollecitazioni della regista, iniziano a esprimere emozioni e pensieri e partecipano prima al processo di scrittura del copione teatrale e della sceneggiatura video e, successivamente, alla messinscena dello spettacolo o alle riprese video. Un processo lungo e faticoso, che implica una duplice attenzione alla gestualità e alla dizione, che fa dire a una delle ragazze rom coinvolte nel progetto che «è molto meno faticoso rubare che fare l'attrice!».

Il film interroga le «acerbe» detenute e gli attempati abitanti del comune toscano di Pontremoli⁴¹ sulla storia di Romeo e Giulietta e su cosa significhi essere «una brava ragazza», una domanda ovviamente cruciale per le giovani detenute/attrici. Il video si apre con una serie di primi piani delle loro bocche: una scelta estetica, ma anche imposta dalla necessità di non svelare l'identità delle attrici minorenni che, infatti, non mostrano mai il loro volto alla telecamera. Una di queste bocche riassume la storia shakespeariana come quella di «un ragazzo e una ragazza che si amano e che non possono stare insieme perché le loro famiglie non vanno d'accordo»; un'altra descrive Giulietta come «una ragazza giovane, ma ancora abbastanza infantile». Con un montaggio veloce, le voci di queste detenute/attrici si alternano a interviste e a scene ispirate alla tragedia veronese che mostrano lo scontro tra genitori e figlie (sia italiane che straniere). Alle parole di Giulietta, che implora Romeo di rinnegare il suo nome, si sovrappongono allora le preghiere/minacce delle varie madri. La voce di J., forse quella con l'accento più italiano di tutte, ha un tono imperioso: «Allora, Giulietta, stai capendo quello che ti sto dicendo? Tu devi sposare Paride! Lo vuoi capire, sì o no?»; «Non mi frega assolutamente niente di questo Romeo! Tu devi sposare Paride!». Al contrario, la madre dall'accento marcatamente straniero è più supplichevole: «Per favore. È per bene tuo. Devi andare con Paride. Lui è giusto uomo per te. Lui è ricco. Lui è bello. Lui cià la casa. Cià i soldi».

Le giovani protagoniste si pongono e ci pongono domande come «Cosa è una brava ragazza?», «Cosa è una cattiva ragazza?». È «cattiva» una ragazza che scappa da un padre che pensa solo ai soldi e non è interessato alla felicità della propria figlia? Cos'è, poi, la felicità? «Felicità è tenersi per mano, andare lontano, felicità», cantano le giova-

⁴⁰ Il video *Una acerba felicità* è visualizzabile online: <http://www.youtube.com/watch?v=R6UL4hlBKj4> (ultimo accesso 14.2.2020).

⁴¹ Nel rapporto *Guarire i ciliegi. Il quinto rapporto di Antigone sugli istituti penali per i minorenni*, Ragazzidentro.it, 2019 si legge che a Pontremoli «le uscite delle detenute per permessi premio o per lavoro sono incrementate del 400% a detta della direzione e a questa apertura non è corrisposta alcuna evasione o tentativo di evasione. Le detenute normalmente escono senza scorta, generalmente accompagnate da un educatore, ma possono uscire anche da sole. Non escono solo le detenute con sentenza definitiva, ma anche le ragazze ristrette per misura cautelare e generalmente, anche loro, senza un agente di scorta» (<http://www.ragazzidentro.it/istituto/pontremoli/>, ultimo accesso 14.2.2020).

ni Giuliette di Pontremoli sulle note di una vecchia canzone del duo Albano e Romina, e sognano di realizzare la propria utopica felicità con Romeo. Sognano d'amore e di libertà queste Giuliette recluse che, nel loro italiano sgangherato, immaginano di poter sentirsi finalmente felici in un altrove lontano:

«La storia di Romeo e Giulietta va a finire che un giorno Giulietta va sulla spiaggia. Vuole entrare e divertirsi nel mare e giocare. E inciampa e cade in mare e questo mare era stregato. A un certo punto le è uscita la coda, come una sirena. Era da una parte felice perché poteva vivere da sola, senza che qualcuno le dicesse “tu fai questo, tu fai quell'altro! Tu sposa l'altro, tu sposa questo”. Era felice anche se era diventata un pesce. Subito dopo Giulietta cominciò a vivere come un pesce. [...] E Romeo le ha chiesto: “Perché ti sei trasformata in un pesce?” [...] e Romeo decise di trasformarsi anche lui in un pesce. E quindi nuotando, nuotando, nuotando in questo oceano, hanno fatto un giro e hanno trovato nel mare un bellissimo posto. Si sono fermati là, e lì ci abitarono felici e contenti».⁴²

Lo slancio utopico di *Una acerba felicità* è del resto anche nelle corde dell'attuale organizzazione dell'IPM, che parrebbe contraddistinguersi «per una forte impronta educativa» e «una consistente propensione all'esterno»: «un luogo non improntato alla reclusione e al castigo, ma uno spazio dove immaginare di costruire qualcosa di diverso», come si legge nel quinto rapporto di Antigone sugli istituti penali per i minorenni.⁴³

Mentre lavora su *Romeo e Giulietta* con le detenute attrici di Pontremoli, a Gionfrida viene offerta la direzione di un laboratorio con i ragazzi dell'IPM Meucci di Firenze, prima della sua chiusura per ristrutturazione nel 2012. La regista decide di coinvolgere i detenuti attori in una riscrittura di quella stessa tragedia con l'obiettivo di fare emergere il punto di vista di Romeo sulla vicenda degli amanti shakespeariani. I ragazzi vengono sollecitati a riflettere sul significato dell'amore e a immaginare una Giulietta ideale. A partire da esperienze sportive legate al mondo del calcio e della boxe (convenzionalmente ritenute come maschili) e dall'analisi di modelli, talvolta opposti, come Rocky Balboa o Charlie Chaplin, si ragiona sulla bugia e su cosa significhi diventare vittime dello stereotipo. A posteriori, Gionfrida descrive il lavoro come complicato, perché il gruppo include ragazzi difficili da gestire, alcuni dei quali stranieri senza documenti e quindi presumibilmente più grandi dell'età dichiarata, che la regista riesce ad agganciare diversificando i loro ruoli a seconda delle loro inclinazioni, lasciando alcuni dietro la telecamera, e coinvolgendo altri in lavori manuali, come la costruzione della scenografia e dell'animazione scenica. Tra le varie scene animate, la regista ricorda una Giulietta gigantesca animata che campeggiava occupando lo spazio di una rete da calcio, benché un video finale del progetto non sia mai stato realizzato, da un lato perché non sono mai arrivate le autorizzazioni all'utilizzo delle riprese, dall'altro per la chiusura del laboratorio in seguito alla chiusura temporanea per ristrutturazione dell'istituto nel 2012. D'altro canto, anche lo spettacolo prodotto alla fine di questo laboratorio, di cui non esiste alcuna traccia se non del materiale girato e una registrazione audio inaccessibili, è stato presentato a un pubblico abbastanza ristretto.

Gli sguardi di Giulietta e Romeo si incrociano invece in *Fiore*, il film di Claudio Giovannesi presentato al Festival di Cannes nel 2016, nell'amore adolescenziale che sboccia tra

⁴² *Una acerba felicità* cit.

⁴³ *Guarire i ciliegi* cit.

due giovani detenuti Daphne e Josh, pregno di «un infinito che deve ancora arrivare»,⁴⁴ innocente eppure negato.⁴⁵ Il regista, che per scrivere la sceneggiatura ha lavorato per quattro mesi come insegnante volontario nell'IPM romano di Casal del Marmo, coinvolgendo i detenuti in una serie di laboratori, ha voluto raccontare «l'innocenza di ragazzi che dal punto di vista della legge non sono innocenti per nulla».⁴⁶ In questo caso, ben lungi dall'essere lieto, il finale esprime piuttosto la consapevolezza e l'arezza di fronte alle molte difficoltà di un percorso davvero riabilitativo, e di un possibile reinserimento nella società per tanti giovani che non possono contare sul sostegno di famiglie solide alle spalle. «Una cupa pace porta con sé questo giorno» (5.3).

I TANTI ACCENTI DI ROMEO E GIULIETTA

Non è questa la sede per addentrarsi in una riflessione sulla natura del multiculturalismo dietro le sbarre, sul nesso tra incarcerazione ed esclusione sociale o sulle questioni dell'«educazione interculturale» o del «teatro interculturale». Dei molti progetti shakespeariani negli IPM non sorprende la necessità di riscrivere la storia dei due giovani amanti attraverso l'utilizzo di varie lingue e dialetti che, d'altro canto, riflettono il carattere multi-etnico del contesto carcerario, la cui popolazione è per il 42,9% costituita da stranieri, secondo i dati aggiornati al 15 gennaio 2020 forniti dall'associazione Antigone.⁴⁷ Gli accenti dei detenuti/attori protagonisti di tutti questi progetti sono i più vari e svelano radici lontane, dall'Albania, Serbia, Croazia, Bosnia-Erzegovina e Romania a Marocco, Egitto, Tunisia, Gambia, e ancora Colombia, Ecuador, Salvador, Venezuela.⁴⁸

Per il suo carattere multiculturale, il carcere si offre così come un potenziale laboratorio di convivenza, in cui il teatro può contribuire a promuovere la cultura della differenza e dell'integrazione. Interrogandosi e interrogando su questioni identitarie e culturali a partire dalle esperienze di dislocazione e spaesamento dei detenuti/attori, il teatro può esplorare ciò che Peter Brook definisce «the culture of links»,⁴⁹ ossia quel mondo di legami, consuetudini e relazioni tra persone di etnie, religioni e culture differenti, forse andati perduti ma comunque importanti per creare nuovi rapporti tra culture, per dare

44 H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 62.

45 Il ruolo di Josh è interpretato dall'esordiente Joschia Algeri che, tra l'altro, si è formato con Puntozero al Beccaria. Ricorda Scutellà che sono stati loro di Puntozero a organizzare il provino e ad accompagnare Giovannesi a Bergamo per incontrare Josh, che ha provinato per strada, proprio il giorno della nascita di sua figlia, Victoria.

46 C. Ugolini, «Cannes, Romeo dietro le sbarre. Il regista: «La vita è confluita nel film»», *R.it* (ultimo accesso 14.2.2020).

47 I dati dei detenuti presenti negli IPM sono aggiornati alla data del 15 gennaio 2020 nel resoconto di A. Scandurra, «Gli istituti penali per i minorenni. Uno sguardo ai numeri», *Ragazzidentro.it*, 2019 - Associazione Antigone, <http://www.ragazzidentro.it/istituti-penali-per-i-minorenni-uno-sguardo-ai-numeri/> (ultimo accesso 14.2.2020).

48 *I servizi della Giustizia minorile in Italia*, Dipartimento della Giustizia minorile e di Comunità, 15.12.2018 pubblicato in http://www.giustizia.it/resources/cms/documents/quindicinale_15.12.2018.pdf (ultimo accesso 14.2.2020), pp. 21, 25.

49 P. Brook, «The Culture of Links» in P. Pavis (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge, 1996, pp. 63-6.

voce a ciò che ci accomuna e non a ciò che ci rende diversi. Così, nel brevissimo *Romeo e Giulietta* che Emanuela Giovannini ha realizzato nel 2002 nel Carcere Minorile Casal del Marmo di Roma, il tema delle faide famigliari risulta anche un'occasione di mediazione interculturale dal momento che molti degli attori/detenuti sono rom cresciuti in mezzo alla violenza e faide famigliari. D'altro canto, la divisione in bande è una dinamica comune a molti istituti penali, dall'IPM di Treviso a quello di Quartucciu, unico minorile in Sardegna, come mostra anche Massimo Carlotto in *Jimmy della collina* (2017), un romanzo sulla detenzione giovanile e il riscatto possibile, grazie al lavoro di comunità come «La Collina» di don Ettore, che ospita minori detenuti ammessi a pene alternative.

Anche le prove dello spettacolo al «Pratello», *Romeo. La Recita*, tra il settembre e il dicembre 2004, diventano l'occasione per un secondo progetto parallelo, interculturale, che porta a confrontarsi e dialogare quattro ragazze immigrate (Jinchuan He e Jin Jing Huang dalla Cina, Loubna Handou dal Marocco, e Ilva Gacaj dall'Albania) che, dall'esterno, entrano per assistere alle prove, mentre all'interno un giovane detenuto di origini ecuadoregne, soprannominato Netto, interpreta Romeo. Ognuno di loro scrive il diario di questa esperienza, «creando un incontro ideale tra Romeo e Giulietta: un ragazzo e delle ragazze, che provengono da mondi differenti e che hanno trovato nello spazio "libero" del teatro un punto di contatto».⁵⁰ Tutti questi diari vengono raccolti nel volume *Il diario di Romeo e Giulietta. Fare teatro in un carcere minorile* (2005) curato da Maria Chiara Patuelli e Silvia Storelli.⁵¹ La lettura dei diari di questi giovani dall'inflessione bolognese ma dalle radici straniere, diventa inoltre parte di un video, allegato al volume, la cui narrazione è anche costellata da riprese delle prove e dello spettacolo finale. Significativamente, nella loro premessa, le curatrici del volume, che sono anche le ideatrici di questa seconda parte del progetto, scrivono, infatti, che queste quattro ragazze sono «una delle molte facce dell'immigrazione in Italia», dove «le prime della classe sono figlie di migranti, la maggior parte dei detenuti dei carceri minorili sono giovani stranieri».⁵²

Infine, benché non sia rimasta alcuna documentazione reperibile del *Romeo e Giulietta* realizzato dai ragazzi dell'IPM Catania-Bicocca nel 2007 con la regia di Mario Bonica del centro Kerè e Cinzia Insinga, sappiamo che si è trattato di una versione dialettale della tragedia, realizzata da trenta ragazzi coinvolti in un laboratorio e recitata da nove attori in scena, che hanno debuttato nella serata di apertura del teatro «Nautilus» all'interno del carcere.⁵³ Anche in questo caso, la scelta di lavorare con i dialetti rientra nella logica della mediazione. Per molti dei detenuti/attori che parlano poco e male l'italiano, considerato come un idioma lontano dai loro percorsi di educazione alla criminalità, l'uso del dialetto, oltre ad essere la condizione per una partecipazione vera al progetto, è anche percepito come libertà di espressione. Basti qui ricordare come anche nelle carceri per adulti, nelle molte produzioni shakespeariane di Fabio Cavalli a Rebibbia, la lingua shakespeariana sia continuamente tradotta con i dialetti degli attori coinvolti e anche spesso contaminata da

50 M.C. Patuelli, S. Storelli (a cura di), *Il diario di Romeo e Giulietta. Fare teatro in un carcere minorile*, Bologna, Pendragon, 2005.

51 M.C. Patuelli, S. Storelli (a cura di), *Il diario di Romeo e Giulietta*, cit.

52 M.C. Patuelli, S. Storelli (a cura di), *Il diario di Romeo e Giulietta*, cit., p. 11.

53 G. Sardella, «Liberi di fare teatro. Il teatro per detenuti di Claudio Collovà approda a Catania dove inaugura uno spazio scenico nel carcere di Bicocca», *officine ouragan*, http://www.officineouragan.com/_rassegnastampa/quelcheresta/Anteprema_dicembre_2007.htm (ultimo accesso 8.10.2020).

espressioni e gerghi di stampo mafioso, che sono da ricondurre alle loro biografie secondo una prassi teatrale di auto-drammaturgia.

ROMEO A PROCESSO

Per quanto *Romeo e Giulietta* sia una tragedia che porta al centro della scena questioni come giustizia, legalità, pena, da questa mia pur breve ricognizione non risultano laboratori o spettacoli che, come il nostro *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*, prendano spunto da un'analisi dei crimini commessi dai personaggi shakespeariani e delle relative sanzioni. Non fa eccezione *Romeo e Giulietta* per la regia di Gianlorenzo Brambilla, che ha debuttato nella stagione estiva 2006 del Teatro all'aperto Licinium di Erba. Nonostante la carriera giudiziaria del noto magistrato milanese Giuliano Turone, ingaggiato nel ruolo del Principe, lo spettacolo non si poneva in alcun modo l'obiettivo di sottolineare o accentuare la dimensione legale della tragedia. In un caffè milanese, poco prima della chiusura totale per l'emergenza Covid-19, Turone mi ha spiegato di aver interpretato il ruolo del Principe senza pensare a sé come un attore che è anche uomo di legge. Viceversa, mi ha confessato come spesso come pubblico ministero presso il Tribunale penale internazionale dell'Aja per l'ex Jugoslavia si sia sentito come un attore che interpreta un ruolo, confermando così l'«evidente parallelismo fra il teatro e il processo penale»⁵⁴ più volte sottolineato.

Premesso, come già spiegato nell'introduzione, un genuino interesse da parte di tutti i partecipanti al laboratorio (detenuti, non detenuti, ragazzi in messa alla prova) per una rilettura della tragedia shakespeariana alla luce della vicenda giudiziaria di Romeo, il nostro processo/spettacolo *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* nasce da una duplice sollecitazione: da un lato, si ispira ai processi e ai molti altri momenti di accertamento della verità e di responsabilità per presunti reati commessi disseminati nei testi shakespeariani, da *Il Mercante di Venezia* a *Otello*, *Amleto*, *Misura per misura*, per citarne solo alcuni; dall'altro, si pone sulla scia di altri e più noti precedenti, dal momento che quello di allestire dei veri e propri processi a carico di alcuni personaggi shakespeariani si sta diffondendo come una modalità sempre più frequente. Mi limito qui a ricordare il processo che l'artista e regista olandese Yan Duyvendak e il regista catalano Roger Bernat mettono in scena in varie corti di giustizia in tutta Europa dal 2011, da quando il loro *Please, Continue (Hamlet)* debuttò a Ginevra.⁵⁵ In un gioco di ibridazione tra reale e immaginario l'imputato è Amleto, processato per l'omicidio di Polonio nelle lingue e secondo le procedure dei codici penali dei vari paesi. In questo progetto trans-nazionale, che ha l'ambizione di coinvolgere vari sistemi giudiziari europei, chiamandoli a esprimersi su un preciso caso giudiziario, accanto ad attrici che interpretano i ruoli di Ofelia e Gertrude chiamate alla sbarra a testimoniare, si avvicendano giudici, avvocati e periti di professione che arringano un pubblico che dovrà poi giungere a un verdetto. Se a Roma sono stati ingaggiati Giancarlo Cataldo, giudice della Corte d'Assise ma anche autore del popolarissimo *Romanzo criminale*, e Paolo Ielo, uno dei protagonisti della stagione

⁵⁴ M. Cartabia, L. Violante, *Giustizia e mito*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 145.

⁵⁵ Per un'esauriente analisi del progetto cfr. S. Soncini, «Please, Continue (Hamlet): Shakespeare on the Move», in *Worlds of Words: Complexity, Creativity and Conventionality in English Language, Literature and Culture*, a cura di R. Ferrari e S. Soncini, Pisa, Pisa University Press, 2019, pp. 389-409.

di «Mani pulite», quando lo spettacolo è approdato all'Unicredit Pavilion di Milano nel novembre 2015 grazie a ZonaK⁵⁶, tra gli altri è stato arruolato Gherardo Colombo, per oltre trent'anni magistrato presso il Tribunale, la Procura della Repubblica di Milano e la Corte di Cassazione, dalla quale ha dato le dimissioni nel 2007 per impegnarsi nell'educazione alla legalità nelle scuole - un impegno che peraltro lo accomuna a Giuliano Turone.

In una dimensione certamente più piccola, anche noi dell'università Statale di Milano, Puntozero e Beccaria, abbiamo messo in piedi un vero e proprio processo a Romeo Montecchi, scritturando giuristi, educatori e criminologi come consulenti per la stesura del copione piuttosto che come attori. Come Duyvendak e Bernat, anche per noi è stato fondamentale mobilitare il pubblico e sollecitarne il giudizio, invitandolo, alla fine del dibattimento, ma prima della nostra sentenza, a esprimersi sull'innocenza o colpevolezza del giovane Montecchi per alzata di mano.

Anche noi vorremmo portare in tournée questo nostro processo/spettacolo. Il nostro proposito è quello di farlo circolare e ri-celebrare in tutti gli istituti penali minorili italiani, in prima battuta, ma anche in altri istituti di pena in Europa. Ci piacerebbe, infatti, che *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* segnasse l'avvio di un confronto tra realtà istituzionali e di volontariato che ancora oggi fanno fatica a dialogare e diventasse l'occasione per uno scambio di buone pratiche nel segno di una progettualità allo stesso tempo utopica e possibile.

⁵⁶ Sul sito di ZonaK, <http://www.zonak.it/please-continue-hamlet/> (ultimo accesso 15.1.2020).





17.







20.

IL TEATRO COME «PIACERE DI ESSERE ALTROVE»:
UNA FINZIONALITÀ PEDAGOGICA
PIERANGELO BARONE

Pensare e agire educazione nel contesto del penale minorile costituisce da sempre una difficile sfida pedagogica. Le ragioni di tale difficoltà sono molteplici e complesse, a partire dall'analisi delle condizioni e delle variabili, strutturali e contingenti, che definiscono i percorsi esistenziali accidentati degli adolescenti che commettono reati. Nel reato compiuto da un adolescente possiamo indubbiamente rintracciare molteplici significati, che parlano della personalità singolare di ciascuno e di come tale soggettività interagisce con il mondo, ma possiamo al contempo individuare nell'atto criminoso una dimensione di *eccedenza* che parla della ricerca, da parte di quell'adolescente, della propria posizione nel mondo. Una ricerca che, in generale, pertiene ai compiti di crescita di chi si trova ad attraversare quella stagione esistenziale e che nel caso dei *ragazzi difficili* si traduce molto spesso in un bisogno di riconoscimento e di posizionamento che assume un'intensità e un'urgenza che spinge ad agire attivamente e, il più delle volte, irriflessivamente. Un minore che commette un reato va visto sempre come soggetto che agisce in rapporto ad una complessità di situazioni concomitanti (di carattere familiare, sociale, economico, culturale e materiale), di cui l'atto criminoso mostra il lato più drammatico. Partire da questa consapevolezza significa intendere il lavoro rieducativo, e la possibilità di realizzare un percorso inclusivo, come necessità di operare dapprima una destrutturazione e successivamente una ricostruzione degli elementi che contribuiscono a delineare la storia soggettiva dell'adolescente autore di reato. Per quanto mi riguarda, non è interessante in questa sede discutere delle implicazioni psichiche e delle interpretazioni che possono essere assunte per spiegare i meccanismi che portano un adolescente all'azione delinquenziale; da un punto di vista pedagogico, piuttosto, sono interessato a riflettere su eventuali aspetti generativi che possano innescare un processo di cambiamento autentico nel ragazzo, verso una ricomposizione della propria soggettività.

Se si concorda sulla tesi che il reato, nel caso sia commesso da un adolescente, implica un'eccedenza che concerne il modo attraverso il quale il soggetto intenziona il mondo là fuori, la questione pedagogica riguarda il tema di come aiutare un ragazzo a fare espe-

rienza di sé fuori dalla cornice di un'identità deviante. Muovere dalle narrazioni «difficili» di questi ragazzi per fare spazio a *possibili altre narrazioni* diventa allora imprescindibile nell'ipotesi di poter generare cambiamenti educativi. Si tratta, dunque, di aiutare ciascun ragazzo a riconoscere altre forme di «composizione biografica», attraverso un doppio movimento: di *aggancio* e d'*ingaggio*, con cui rendere possibile una differente narrazione capace di *intenzionare un mondo*.⁵⁷

Non vi può essere autenticamente trasformazione se non a partire dal gioco conflittuale che viene a determinarsi tra l'autocomprensione di sé come soggetto dall'identità forte che si crede venga garantita dall'esistenza criminale, e la scoperta di risorse - mai messe alla prova - capaci di far percepire altre parti di sé aldilà della maschera del giovane delinquente.⁵⁸ Le teorie sullo sviluppo psichico adolescenziale suggeriscono che è in questa fase di vita che si produce uno scarto cognitivo di grande rilievo che segna il distacco dalla fase infantile: è in adolescenza, infatti, che un soggetto acquisisce la capacità di poter dire di sé.⁵⁹ Qui è posta l'importanza di un lavoro educativo che faccia spazio alla possibilità di «prendere parola» da parte del giovane autore di reato, riconoscendo alla «parola» un potere di riconoscimento e di scoperta di sé capace di modificare la consapevolezza di un soggetto. Il potere pedagogico della parola è l'imprescindibile insegnamento di Paulo Freire, che ne ha mostrato la forza educativa nei contesti marginali della realtà brasiliana prima e durante la dittatura militare. Il potere della parola, innanzitutto, è quello di una «parola incarnata», una parola, cioè, vissuta; una parola che è immersa nell'esperienza e che pertanto può essere compresa in modo vivo.⁶⁰ Per il pedagogista brasiliano, il potere della parola è quello della «coscientizzazione» del soggetto; ovvero, il raggiungimento della consapevolezza trasformatrice che discende dalla capacità di mettere in discussione la propria vita.

IL POTERE DELLA PAROLA NELL'ESPERIENZA TEATRALE

Dare potere alla parola, per un ragazzo la cui storia è quasi sempre segnata da esperienze relazionali e scolastiche faticose, costituisce la chiave possibile di una ricomprensione che apre al cambiamento. Sul piano pedagogico è particolarmente interessante analizzare il ruolo che può assumere l'esperienza teatrale come esercizio concreto attraverso il quale riconoscere la potenza espressiva di una parola che s'incarna nel gesto corporeo.⁶¹ Il rapporto tra teatro ed educazione costituisce ormai da tempo l'oggetto di approfondite e diffuse elaborazioni in campo pedagogico,⁶² così come altrettanto viva è l'attenzione degli operatori del settore nei progetti di animazione teatrale con finalità formative. Da questo punto

57 P. Bertolini, *L'esistere pedagogico*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

58 F. Scaparro, G. Roi, *La maschera del cattivo*, Milano, Unicopli, 1984.

59 A. Fabbrini, A. Melucci, *L'età dell'oro. Adolescenti tra sogno e esperienza*, Milano, Feltrinelli, 1992.

60 P. Freire, *La pedagogia degli oppressi*, Milano, Mondadori, 1972.

61 J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Milano, Bulzoni, 1968; F. Antonacci, F. Cappa, a cura di, *Riccardo Massa. Lezioni su: la peste, il teatro, l'educazione*, Milano, Franco Angeli, 2001.

62 F. Antonacci, M. Guerra, E. Mancino, a cura di, *Dietro le quinte. Pratiche e teorie tra educazione e teatro*, Milano, Franco Angeli, 2013; M. Buccolo, S. Mongili, E. Tonon, *Teatro e formazione. Teorie e pratiche di pedagogia teatrale nei contesti formativi*, Milano, Franco Angeli, 2012; F. Cappa, *Formazione come teatro*, Milano, Cortina, 2016; M. D'Ambrosio, *Teatro come pratica pedagogica. Ricerca-azione per la formazione al teatro-scuola*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015; G. Oliva, *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Milano, Unicopli, 2005.

di vista, un approfondimento pedagogico sul ruolo del teatro nell'esperienza adolescenziale deve tenere necessariamente conto della molteplicità di situazioni che nell'arco degli ultimi trenta, quarant'anni, da quando cioè ha cominciato a diffondersi il teatro come forma di animazione culturale e sociale nel territorio e di formazione nell'ambito scolastico, hanno permesso di sperimentare soluzioni e azioni con una sempre maggiore consapevolezza pedagogica. Tuttavia, non potendoci e non volendoci limitare a una lettura ricognitiva su ciò che è stato portato avanti in Italia in questi decenni, vorremmo provare a interpretare le implicazioni teoriche di questo rapporto esplorando in modo sintetico alcune connessioni di significato tra le dimensioni che s'intrecciano nell'esperienza teatrale intesa come esperienza specifica di formazione.

PORTARE ALTROVE

Per dire il rapporto tra teatro e educazione, dalla nostra prospettiva, abbiamo bisogno di ricorrere al concetto di transitività metaforica.⁶³ Riteniamo, infatti, che la realizzazione dell'esperienza teatrale sottenda sempre un curioso ma interessante slittamento semantico, rinviante al rapporto «finzionale» che si determina tra il soggetto che realizza tale esperienza e la realtà nella quale quello stesso soggetto agisce. Un rapporto finzionale che produce uno sdoppiamento sull'asse dello spazio e del tempo, e che in virtù della capacità di fare di quello spazio e di quel tempo peculiare uno spazio e un tempo «altri», ne esprime la densità specifica, in quanto esperienza formativa.⁶⁴ A questa «natura finzionale», analogamente, appartiene l'esperienza del gioco; è, quindi, la transitività metaforica tra teatro e gioco che ci interessa esplorare rispetto alla possibilità di osservarne il portato pedagogico intrinseco. A proposito di questo, ormai una sessantina di anni fa, scriveva Eugene Fink: «[...] Questi spazi e tempi [gli spazi e i tempi della scena teatrale e/o ludica, ma anche i tempi e gli spazi dell'attore che va in scena] sono legati gli uni agli altri, accadono insieme e tuttavia non insieme, come talvolta alcune circostanze si verificano in uno stesso ambito spaziale. In un certo qual modo sulla scena appare una radura [Lichtung] spaziotemporale, essa emerge dal mondo irreal del gioco, la cui irrealtà è prodotta però con mezzi reali». ⁶⁵ Da un punto di vista pedagogico, è precisamente la radura spaziotemporale a cui accenna l'autore tedesco a costituire l'elemento di maggiore interesse nel pensare il teatro come strumento di formazione. L'esperienza ludica condivide con l'esperienza teatrale una fondamentale qualità del dispositivo finzionale: rende possibile infatti uno sdoppiamento dello spazio e del tempo, che pur non annullando la materialità del reale, ne permette una sostanziale ridefinizione come eterotopia e come eterocronia.⁶⁶ In modo più semplice possiamo esprimere lo stesso concetto affermando che l'esperienza teatrale, tanto quanto l'esperienza del gioco, permette la realizzazione di una narrazione che ha la capacità di portarci «altrove», senza tuttavia farci perdere contatto con la concretezza del mondo, con l'essere situati in un «qui e ora» reale. È l'istituzione di un «doppio» che rende possibile una differente narrazione del tempo, dello

63 R. Massa, *Cambiare la scuola. Educare o istruire?*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

64 J. Orsenigo, *Lo spazio paradossale*, Milano, Unicopli, 2008.

65 E. Fink, *Oasi del gioco*, Milano, Cortina, (1957) 2008, p. 62.

66 M. Foucault, *Utopie eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006.

spazio e dei corpi implicati in quell'esperienza, a segnare la peculiarità tanto della forma ludica, quanto della forma teatrale.

VITA, GIOCO, TEATRO, EDUCAZIONE

Il riferimento a Fink, per altro, permette di sottolineare l'esistenza di una transitività metaforica che si sviluppa sull'asse del rapporto tra *vita - gioco - educazione*, come dire che: la vita, il gioco, l'educazione sono a loro volta pensabili come un «teatro». Si tratta, dunque, di muoverci da questo assunto: il gioco si presenta come un'attività connaturata all'essenza umana, estremamente complessa nei suoi meccanismi e nelle sue implicazioni psico-sociali, e in questo senso si offre come possibile modello di interpretazione della vita diffusa. Il gioco cioè, per il suo carattere di attività finzionale e simulativa, costituisce la prima modalità di rappresentazione della realtà che permette all'individuo di relazionarsi a un mondo fuori di sé. Il gioco, insomma, costituisce un'efficace metafora del vivere, laddove implica quel particolare movimento che favorisce il transito da un mondo interno, caratterizzato da desideri, pulsioni, emozioni, affetti, vissuti e sentimenti, verso un mondo esterno connotato da relazioni, limitazioni, regole, prescrizioni, competizioni.⁶⁷ Giocare assume in tal senso una funzione di manipolazione del reale all'interno di uno spazio assolutamente peculiare, che permette di incontrare l'alterità del mondo reale vissuto interiormente come luogo della negazione dell'onnipotenza del desiderio. Attraverso il gioco l'essere umano agisce simbolicamente la realtà senza doverne subire la materialità degli effetti, cioè impara a rapportarsi alle limitazioni della vita concreta in un contesto finzionale che aiuta a mettere in scena il conflitto tra principio del piacere e principio di realtà.

In questo senso, però, il gioco è anche una interessante metafora dell'educazione: nel riconoscere all'educazione il compito di potenziamento e di accompagnamento del soggetto nel proprio percorso di crescita e di costruzione della personalità e dell'identità in una progressiva conquista dell'autonomia, si può affermare, nel contempo, che educare significa predisporre con accuratezza e consapevolezza intenzionale lo spazio di relazione in cui va in scena il conflitto tra desiderio e realtà, tra pulsione e frustrazione, tra onnipotenza e limite, tra individualità e società. La drammatizzazione teatrale, analogamente, assunta come esercizio formativo, ci appare come un contesto di mediazione e di manipolazione all'interno del quale è possibile ricostruire, ricomporre, ristrutturare l'esperienza della realtà. Come suggerisce John Dewey, ciò che rende educativa un'esperienza è la possibilità per il soggetto di ritornare creativamente su di essa, con un lavoro d'integrazione e di trasformazione che fa di quella stessa esperienza il terreno fertile per una scoperta conoscitiva ulteriore.⁶⁸ È dunque la componente finzionale dell'educare (fare qualcosa di autentico in una situazione artificiale) a rivestire la funzione pedagogica fondamentale. Come dire che: senza quello spazio, fuori da quel tempo, uno spazio e un tempo progettati e articolati intenzionalmente per realizzare una certa esperienza, non c'è autentica formazione ma solo l'esercizio di una ripetizione. L'educazione, così come accade nel gioco, rende possibile un processo di rielaborazione affettiva e cognitiva delle esperienze concrete per trasformarle in conoscenze; la dimensione teatrale potenzia questo meccanismo, aprendo alla possibi-

⁶⁷ D. Winnicott, *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1971.

⁶⁸ J. Dewey, *Esperienza e educazione*, Milano, Cortina, (1949) 2014.

lità di dare una piena e consapevole rappresentazione alle istanze vitali dell'apprendere e del giocare.

Vivere, giocare, drammatizzare, sono dunque concetti transitivi perché rinviano tutti alla centralità che assume l'esperienza nel processo di formazione dell'individuo, e se nel primo termine può prevalere l'assunto della casualità della formazione, se nel secondo rintracciamo una mescolanza di spontaneità e di intenzionalità, nel terzo termine individuamo il luogo di un pensiero e di un'azione che intenzionalmente richiede di elaborare l'esperienza per farne la trama di un apprendimento.

AGIRE UNA FINZIONE: IL PIACERE DI ESSERE ALTROVE

Pensare il teatro come strumento educativo nel lavoro con gli adolescenti difficili richiede alcune ulteriori considerazioni e qualche spunto critico. Siamo soliti immaginare il teatro come un potente dispositivo di formazione (quale effettivamente è) capace di favorire processi significativi di rielaborazione intrapsichica e del rapporto con la propria corporeità, tanto da sollecitarne l'impiego in modo diffuso in tutti i contesti educativi che sono rivolti a adolescenti (dalla scuola al territorio, dalla comunità agli istituti penali per minori). Tuttavia, è proprio la sua intrinseca capacità di muovere dimensioni importanti della relazione con il proprio sé e con la propria corporeità che indicano nel teatro un dispositivo da usare con ponderatezza e accortezza nel lavoro educativo con ragazzi portatori di storie complesse. In un'età che mette al centro del proprio compito di sviluppo l'elaborazione di un difficile e faticoso rapporto con la dimensione corporea; in un passaggio nel quale è così sentito il valore dell'immagine del proprio corpo - in una fase esistenziale caricata di una complicata decodificazione dei messaggi interni di un corpo che si fa sentire, e lo fa soprattutto attraverso sensazioni di sofferenza, di disagio, di impaccio, di goffaggine - la richiesta di lavorare sul corpo e con il proprio corpo può risultare spesso poco tollerabile nel vissuto di un/una adolescente.

Il binomio gioco e teatro può allora rivelare una importante sponda metodologica nella ricerca di soluzioni di intervento educativo che intendono muoversi nel solco della tradizione animativa, sfruttando la potenza del dispositivo finzionale. Si tratta, infatti, di valorizzare, quanto più possibile, la componente ludica implicata nell'esperienza finzionale, da un lato come mezzo e dall'altro come strategia per consentire l'avvicinamento al teatro come forma di rappresentazione e di espressione. Si tratta, in sintesi, di offrire una «radura spaziotemporale» in cui sperimentare il piacere *dell'essere altrove*. Quel piacere dell'essere *altrove* implicato in ogni *performance* narrativa che ci conduce attraverso la parola e i gesti in una zona liminale dove sperimentare la potenzialità del *doppio* nel gioco *autentico* della «messa in scena».

Agire nella formazione e nell'educazione attraverso la finzione significa, dunque, imparare a organizzare una partitura di pensieri e di gesti che creino le condizioni migliori per un'esperienza non superficiale per i singoli e tentare di innescare la possibilità del cambiamento e della trasformazione. In questo modo lo spazio del teatro può costituire uno spazio pedagogico in grado di definire un campo di sperimentazione per delle nuove e diverse soggettività.

QUESTIONI LEGALI IN *ROMEO E GIULIETTA*
DANIELA CARPI

La società di Elisabetta I è segnata da forti trasformazioni economiche, sociali, legali e filosofiche che improntano di sé anche il teatro, in una vera e propria costante negoziazione tra teatro e società, secondo le teorie di Stephen Greenblatt.⁶⁹ Il Rinascimento inglese, pur così vicino al periodo medievale e a esso ancora fortemente improntato, comincia a presentare sintomi sia di distacco dalla tradizione letteraria precedente, sia di cedimento del tessuto di fedi totalizzanti che l'avevano caratterizzato. In un periodo di profonde fratture nel tessuto connettivo sociale e storico, minato nell'uniformità gerarchica ereditata dal medioevo, e già pervaso da quei germi di disgregazione che dovevano poi esplodere nella totale crisi di ogni fede e scrittura del ventesimo secolo⁷⁰, uno dei mutamenti più significativi all'interno della società elisabettiana è l'aspetto giuridico.

Il teatro riflette un passaggio della giustizia da vendetta privata (la faida familiare in *Romeo e Giulietta*) a un concetto di giustizia gestita da una autorità a ciò deputata (il giudice, il tribunale, un'autorità superiore). Si comincia a delineare nel teatro una feroce critica verso un tipo di giustizia corrotta e partigiana. Tutte le figure di avvocati visti come lestofanti: si pensi alla definizione dell'avvocato come «mercenary drudge» in *Doctor Faustus*, all'avvocato disonesto in *The White Devil*, o ancora all'avvocato «villain» in *The Devil's Law Case* di John Webster.⁷¹ La giustizia comincia a venire analizzata e accusata di fallimento: se ne mette in dubbio la serietà, l'equità, la capacità di punire i colpevoli.

Già nel Rinascimento si parla infatti di «justice miscarried», elemento che nel vente-

69 S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago UP, 1980; S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1989.

70 D. Carpi, «Renaissance into Postmodernism: Anticipations of Legal Unrest» in D. Carpi, J. Gaakeer eds., *Liminal Discourses. Subliminal Tensions in Law and Literature*, Berlin/Boston, DeGruyter, 2013, pp. 179-91.

71 D. Carpi, «*The Devil's Law Case* by John Webster: Legal Fraudulence or New Professionalism?», in *Anamorphosis, Revista Internacional de Direito e Literatura*, 4, 2, julho-dezembro 2018, pp. 345-356; D. Carpi, «The Trial in John Webster's *The White Devil*: Italy in the Reenactment of a Renaissance English Drama», *Forum Italicum*, Sage journals online, 16 February 2019, pp.1-12. (<http://doi.org/10.1177/0014585819831646>, ultimo accesso 20.1.2020).

simo secolo porterà alla nascita del movimento «Law and Literature», che tanta attenzione ha dedicato anche al riesame del teatro elisabettiano dal punto di vista legale, e in particolare dei Critical Legal Studies, la cui posizione fu inizialmente di denuncia della fallibilità della legge. Il campo comparato legge-letteratura fu iniziato da James Boyd White con *The Legal Imagination* (1973) e con *Justice as Translation. An Essay in Cultural and Legal Criticism* (1990): White osservò che il diritto è una branca della retorica intesa sia come arte della persuasione, sia come arte deliberativa, sia anche come arte costitutiva, poiché proprio attraverso le proprie strutture linguistiche, la legge dà forma ad un mondo di significati e di azioni. Si tratta di una branca interdisciplinare che sorge dal seno stesso degli studi umanistici, dalle scienze sociali e persino dalle scienze naturali, che si nutre degli studi di teoria critica in ambito anglosassone e dei vari approcci critici al testo letterario.

Molte opere mettono in luce l'ambiguo passaggio epocale dal medioevo all'età moderna, testimoniato da testi come *Amleto*, dove il protagonista è consapevole della necessità di affidarsi ad una autorità costituita per la punizione del colpevole della uccisione del padre, ma è anche consapevole che tale autorità superiore è rappresentata proprio dall'assassino, il re. Pertanto, la necessità di ricorrere ancora una volta a un tipo di giustizia che si sente superata: la vendetta privata. Da ciò uno dei tanti motivi della sua incertezza nell'agire, in quanto conscio dei rischi morali di una vendetta privata.

Analogo dibattito fra giustizia privata e pubblica ha luogo in *Romeo e Giulietta*, dove al contrario che in *Amleto*, il Principe (vera e giusta autorità costituita) lamenta che la faida lo abbia privato di uno stuolo di sudditi, vanificando la sua opera di giustizia. Forse la sua colpa è consistita nell'applicare la legge in modo troppo lasso e non rigoroso, il che ha permesso alla faida di continuare a nutrirsi di odio. Qui vendetta privata e giustizia pubblica vengono palesemente contrapposte. La società può essere resa armonica solo tramite un'autorità pubblica costituita e *supra partes*.

LA QUESTIONE DELL'ORDINE VIOLATO

In *Romeo e Giulietta* la questione dell'ordine violato è sintomo di un mutato concetto di giustizia. Fin dall'*incipit* del dramma, nelle parole del coro compare un termine, «mutiny», connesso con i temi della giustizia che acquista via via valenze marcatamente simboliche. Il concetto di «ammutinamento» implica un senso dell'ordine e della sua vanificazione, una consapevolezza del codice e allo stesso tempo la scelta di contravvenirvi. Fa intendere un'insoddisfazione sociale a causa della quale emerge una volontà di trasgressione; oppure, fa intuire la trasformazione del tessuto sociale ancora in atto, non sedimentata, il che inevitabilmente porterà a sconvolgimenti prevedibili.⁷² Nella tragedia l'azione è tutta pervasa di ammutinamenti, in un vero e proprio palinsesto di sovversioni: i sudditi disobbediscono al Principe, la figlia al padre, l'ordine cosmico dell'avvicinarsi fra notte e giorno viene stravolto dalle pene d'amore di Romeo, il personaggio si scinde da sé e rinuncia al proprio nome, l'equilibrio armonico del corpo stesso (il bilanciarsi dei sensi) viene sovvertito dal pathos delle diverse situazioni. È un intero organismo sociale e fisico che è scosso da elementi disgreganti.

In primis, i sudditi non obbediscono all'ordine del Principe di troncane la loro faida annosa,

72 D. Carpi, «Law and its Subversion in Romeo and Juliet» in *Shakespeare and the Law*, G. Watt, P. Raffield eds., Oxford, Hart Publishing, 2008.

tanto che egli li accusa di essere dei «sudditi ribelli, nemici della pace, profanatori di questo acciaio macchiato dal sangue dei cittadini»: «rebellious subjects, enemies to peace, / Profaners of the neighbour-stained steel» (I.I.72).⁷³ Il Principe stesso è consapevole della non ottemperanza dei sudditi ai suoi decreti, perché osserva subito dopo: «Will they not hear?» (I.I.74).⁷⁴ Il governante sottolinea la difficoltà di farsi ascoltare dai cittadini, sicché sembra vanificato un codice di autorità assoluta, tanto che la frase successiva «And hear the sentence of your moved prince» (I.I.79)⁷⁵ ci pare quasi un tentativo di ridefinire e riprendersi un'autorità che nei fatti non è più autorevole.

La figura del Principe assume nel testo risvolti sacrali di pietà e perdono, di amore per i suoi sudditi e comprensione per le loro meschinità, venendo in tal modo ammantata di un alone metafisico: egli esibisce una saggezza superiore, da governante ideale, che pur sapendo i pericoli ai quali i sudditi vanno incontro con la loro disobbedienza, «the fire of your pernicious rage» (I.I.75) («il fuoco della vostra rabbia pernicioso»), da un lato li minaccia di sanzioni esemplari, «If ever you disturb our streets again, / Your lives shall pay the forfeit of the peace» (I.I.87-8),⁷⁶ ma dall'altro commuta immediatamente la durezza in indulgenza: «For this time, all the rest depart away» (I.I.89).⁷⁷ Analogamente oscillare fra minaccia e perdono, punizione e pietà è in seguito visibile nel suo commutare in esilio la pena di morte di Romeo.

Qui si pone un problema molto trattato nei testi elisabettiani: quello del concetto di equità contrapposto all'applicazione rigorosa della Common Law. Tale dibattito si fa particolarmente acceso nel *Mercante di Venezia*, dove i termini pietà, equità, legge, «piety», «equity», «law», si alternano in un dibattito su quale forma di giustizia applicare, che risale all'*Etica Nicomachea* di Aristotele. Il problema dell'equità è da sempre stato indissolubilmente collegato a quello della giustizia. Equità è sinonimo di giustizia ideale, dal momento che quando una norma è applicata nella sua forma più rigida, al punto da non corrispondere nel caso specifico all'ideale di giustizia, la concezione stessa di giustizia ne risulta svilita e compromessa. L'equità racchiude al contrario la flessibilità creativa, la pietà, l'individualità e la «percezione» di giustizia, poiché considera l'applicazione della legge nella complessità delle possibili diverse situazioni sociali. L'equità può essere considerata come una sorta di aiuto a sostegno del diritto: favorisce il diritto nel mantenimento dei suoi reali scopi, che sono giustizia e correttezza. Nella pratica, il compito dell'equità sta nel rettificare le defezioni del diritto all'interno di una comunità. Aristotele nella sua *Etica Nicomachea* ci esorta a pensare di più all'uomo che concepisce una legge, piuttosto che alla legge in sé, di pensare di più alle intenzioni del legislatore che non alle regole in sé.⁷⁸

⁷³ Le citazioni da *Romeo and Juliet* sono tratte dall'edizione Cambridge University Press del 1971, curata da John Dover Wilson e George Ian Duthie; le traduzioni sono di Agostino Lombardo (Milano, Feltrinelli, (1994) 2018. «Sudditi ribelli, nemici della pace, / Profanatori di questo acciaio macchiato / Dal sangue dei cittadini».

⁷⁴ «Perché non ascoltano?».

⁷⁵ «E voi ascoltate la sentenza del vostro Principe irato».

⁷⁶ «Se mai disturberete ancora le nostre / Strade, saranno le vostre vite a pagare / La fine della pace».

⁷⁷ Lombardo omette questo verso e non lo traduce. Noi lo traduciamo come «Per questa volta, tutti gli altri vadano via».

⁷⁸ Cfr. D. Carpi (ed.), *The Concept of Equity: an Interdisciplinary Assessment*, Heidelberg, Winter, 2007; D. Carpi (ed.), *Practising Equity. Addressing Law. Equity in Law and Literature*, Heidelberg, Winter, 2008; D. Carpi, «Equity: Assessing the Results of a Project», in *Law and Humanities*, 5, 1, Summer 2011, pp. 221-9; D. Carpi,

In linea di principio, si può affermare che i diversi significati associabili al concetto di equità nel diritto privato abbiano sempre oscillato tra i due poli connessi all'idea che l'equità debba dare sostanza alla giustizia in base alle circostanze. Da un lato abbiamo l'equità vista come l'essenza vera e propria del diritto, che si basa sull'idea che se il diritto positivo deve essere «giusto», allora dovrebbe essere sempre applicato in modo che in identiche circostanze venga garantito lo stesso trattamento. Dal lato opposto, abbiamo l'equità vista come «antitesi» del diritto positivo, in quanto il concetto di giustizia implica che il diritto positivo venga interpretato - e conseguentemente applicato ad ogni singolo caso - prendendo in considerazione tutte le specifiche caratteristiche, oggettive e soggettive.⁷⁹

Il Principe incarna pertanto l'arte del buon governo («government as a form of art»):⁸⁰ la storia che egli prevede è come una scena/palcoscenico su cui si recita il dramma morale del ben governare, il cui risultato si colloca nei limiti che il governante giusto si dà nell'intervenire nella vita privata dei sudditi, o nel forzare la volontà dei singoli per il mantenimento dell'ordine. Il buon governo è omologo a uno spettacolo teatrale: implica una serie di negoziazioni fra la società (rappresentata sineddochicamente dal pubblico) ed il magistrato/governante (in forma di attore). La convivenza e il bilanciamento di autorità e libertà è frutto di una serie di pattuizioni che devono venire continuamente rinegoziate e adattate alle esigenze della società. In *Romeo e Giulietta* il Principe appare pertanto diviso fra il dovere applicare la Common Law in modo rigoroso e la necessità di adattare, mitigare la rigidità della legge al caso contingente, perciò commutare la pena di morte in esilio (che in un certo senso è una morte legale).

Stabilità e innovazione, conservazione e rinnovamento procedono di pari passo, perché non sono meri processi storici ma diagrammi dello spirito: pertanto il testo presenta questa dialettica compresenza di canoni legali contrapposti e il Principe incarna la figura del buon sovrano alle prese con un precario equilibrio, alla ricerca della più giusta forma di governo.

IL TEMA DELLA LEGITTIMITÀ

Il tema della legittimità è collegato alla problematizzazione del concetto di persona legale. Punto centrale per comprendere come legittimità e identità siano intrinsecamente collegate nel testo è il passaggio in cui Capuleti minaccia Giulietta di misconoscerla come figlia se lei non sposerà Paride:

*And you be mine, I'll give you to my friend;
And you be not, hang beg, starve die in the streets,
For, by my soul, I'll never acknowledge thee,
Nor what is mine shall never do thee good.
Trust to't, bethink you, I'll not be forsworn.*
(3.5.191-5)⁸¹

«Equity in Classical Times», *Pólemos*, 1/2008, pp. 35-46.

79 A. Mordecai Rabello (ed.), *Aequitas and Equity: Equity in Civil Law and Mixed Jurisdictions*, Jerusalem, The Hebrew University of Jerusalem, 1997.

80 I. Ward, «A Kingdom for a Stage, Princes to Act: Shakespeare and the Art of Government», *Law and Critique*, VIII, 2, 1997, pp. 189-213.

81 «Se siete con me vi darò / Al mio amico. Se non lo siete, impiccatevi, / Chiedete l'elemosina, morite di fame, /

Afferma Thomas Kuehn che la «legittimità era una categoria sia morale che legale. Determinava il ruolo della famiglia nella trasmissione del rango e della proprietà nella riproduzione sociale. L'illegittimità, viceversa, segnalava chi rimaneva fuori dalle abituali, legittime relazioni sociali».⁸² Capuleti minaccia, dunque, la figlia di privarla del nome della famiglia, degradandola allo status di figlia bastarda.⁸³ I figli bastardi al tempo non avevano alcun diritto a ereditare la proprietà paterna: «Nor what is mine shall never do thee good» (3.5.194). Inoltre, la definizione d'illegittimità aveva forti implicazioni sociali: l'individuo illegittimo, espulso dalla famiglia, non aveva più alcun diritto alla protezione legale, ma sarebbe stato cancellato dalla società e privato dell'identità: «hang beg, starve, die in the streets» (3.5.192). Pertanto, privare Giulietta del nome della famiglia avrebbe significato privarla della cittadinanza all'interno di Verona e l'avrebbe condannata a una sicura morte per stenti. Questo ci porta anche a considerare la posizione di Romeo esiliato: anch'egli è momentaneamente privato della cittadinanza. La punizione dei figli ribelli, perciò, consiste nel cancellarli dal consesso sociale. «Il trattamento giuridico del riconoscere come legittimo, l'acquisizione dell'appartenenza familiare, aveva molto in comune con il trattamento dell'acquisizione della cittadinanza. Sia per le famiglie che per le città, una ideologia di lignaggio stava alla base dell'identificazione dei propri membri».⁸⁴

Al tema della legittimità è collegata anche la questione del nome. «I'll never acknowledge thee» (3.5.193), afferma Capuleti, perciò l'identità risiede anche nell'attribuzione del nome. Nel momento in cui un bambino nasce, gli viene dato un nome che lo identifica come persona; riconoscerlo come figlio o figlia, denunciarlo all'anagrafe, lo fa esistere come appartenente a un gruppo sociale. La stessa simbologia ha il battesimo: battezzare il neonato significa iscriverlo all'interno della Chiesa, dargli un'identità/esistenza religiosa. La minaccia a Giulietta di mis-nominarla significa cancellarla come persona legale. Si può osservare dunque che la creazione di un individuo risiede nel linguaggio: come nella *Genesi* Dio dà nome (il *logos* divino) alle cose ed esse prendono forma, così la parola assume valenze informative. Pertanto, l'atto del nominare ha valenze politiche e religiose, ha valore spirituale e creativo: è attraverso l'imposizione del nome che l'essenza spirituale dell'individuo si trasmette da Dio all'uomo e nell'atto del nominare l'uomo stesso ripete l'atto creativo divino.

Si pensi a come *Romeo e Giulietta* insista reiteratamente sull'atto del dare o mutare il nome. Tuttavia, si crea una difformità fra identità sociale (appunto data dal nome e dall'esistenza legale) e identità personale, cioè la percezione di sé che ognuno di noi possiede. La richiesta di Giulietta a Romeo di cambiare il suo nome, in quanto è solo il suo nome che le è nemico, non la sua identità come persona, sottolinea la dicotomia fra nome ed essenza. Vi è perciò una stretta connessione fra linguaggio e identità.

Partendo dall'assunto che «nomen est omen», Catherine Belsey sottolinea la discrepanza fra significante (il nome) e significato (la persona indicata dal nome).⁸⁵ L'individuo

Crepare per le strade, perché, sull'anima mia, / Io non ti riconoscerò mai, né ciò che è mio / Mai ti servirà. Puoi contattarci. Pensaci. / Manterrò la parola.

82 T. Kuehn, *Law, Family and Women. Toward a Legal Anthropology of Renaissance Italy*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1991, p. 176.

83 D. Carpi, «Romeo and Juliet: The Importance of a Name», *Pótemos*, 9.1.20, 15, pp. 37-50.

84 T. Kuehn, *Law, Family and Women* cit., p. 192.

85 C. Belsey, «The Name of the Rose in *Romeo and Juliet*», *Tearbook of English Studies*, 23, 1993, p. 133.

esiste sia come significato linguistico sia come entità a sé stante. Questa scissione nell'identità è visibile nella scena in cui Mercuzio è ucciso da Tebaldo. Dapprima Romeo tenta di mantenersi neutrale e di conciliare le parti, andando al di là del nome delle due casate:

*Romeo: Tybalt, the reason that I have to love thee
Doth much excuse the appertaining rage
To such a greeting. Villain I am none -
Therefore farewell; I see thou knowest me not.
(3.I.55-8)⁸⁶*

Egli rifiuta l'appellativo di «villain» lanciatogli da Tebaldo. Secondo Romeo, infatti, Tebaldo non lo conosce veramente e in tal senso l'accusa diviene un guscio vuoto. L'epiteto non riflette la sua reale essenza. In questo passaggio la doppia natura del nome diviene evidente: secondo l'etichettatura sociale Romeo è un Montecchi, ma la sua essenza spirituale va ben al di là del mero nome della casata. A questa duplice natura si aggiunge il fatto che Tebaldo ha una percezione di Romeo diversa da quella che di sé ha lo stesso Romeo: immagine pubblica e privata confliggono. L'identità della persona entra in un labirinto simbolico linguistico. Tale aspetto di ambiguità si svela ancora più prepotentemente allorché Mercuzio viene ferito a morte da Tebaldo. «A plague a'both your houses!» (3.I.97), grida Mercuzio.⁸⁷ Ancora una volta è chiamato in causa il nome della casata: anche se Romeo sta tentando di andare al di là del suo nome, la trappola del nome stesso si chiude su di lui e gli impone un comportamento che lui non vorrebbe adottare. Pertanto, gli obblighi legati al possesso del nome superano la volontà personale dell'individuo. Mercuzio rappresenta il collegamento tradizionale e feudale tra nome e persona legale, mentre Romeo rappresenta la svolta etica nel concetto d'identità.

LA QUESTIONE DELLA *PATRIA POTESTAS*

Il concetto della *patria potestas* risale al periodo dell'antica Roma e indica il potere assoluto che il padre come capo famiglia esercitava su tutta la famiglia. Il giurista romano Gaio nelle sue *Institutiones* (I a.C.) distingue fra individui *sui juris* e individui *alieni juris*. La prima definizione indica individui autonomi, non soggetti ad autorità altrui, mentre la seconda definizione si riferisce a individui non liberi ma soggetti all'altrui potere. Questa distinzione serviva a distinguere gli schiavi dagli uomini liberi, ma nel caso della famiglia la *patria potestas* indicava un dominio assoluto, *ius vitae et necis*, su tutti i componenti della famiglia stessa, servi inclusi. Questa struttura piramidale e fortemente autoritaria è ben visibile in *Romeo e Giulietta*: il padre come somma autorità, la figlia come *commoditas*, bene parafernale che deve essere messo a frutto con un buon matrimonio combinato, i servi come proprietà della famiglia. Il fatto che anche i servi rappresentino un bene intrinseco è riscontrabile nella scena del duello in strada, dove i servi prendono parte alla «ancient quarrel» fra le due famiglie: la diversa livrea ne decreta l'appartenenza.

⁸⁶ «Tebaldo, la ragione che ho per amarti / Mi fa scusare la rabbia che s'accompagna / A questo saluto. Vigliacco io non sono. / Addio, perciò, vedo che non mi conosci».

⁸⁷ «Peste a tutt'e due le famiglie!».

L'imposizione della volontà di Capuleti su quella della figlia denuncia la violenza della legge patriarcale. Jacques Derrida mette in luce la violenza della legge:⁸⁸ egli afferma che lo stesso concetto di giustizia è radicato nella violenza. La forza, infatti, è violenza e potere legittimo: la volontà di Capuleti agisce da forza performativa insita nel principio di autorità. Capuleti impone a Giulietta un assoggettamento che non tiene conto della sua volontà individuale. Ancora una volta l'identità di Giulietta, secondo la sua percezione personale, non coincide con l'identità sociale/famigliare che le viene imposta: per il padre Giulietta non esiste per sé, ma solo all'interno di una struttura gerarchica autoritaria.

In tale imposizione della *patria potestas* i diritti fondamentali di Giulietta vengono violati. Anche se promulgata nel ventesimo secolo, a seguito degli orrori dell'Olocausto, la Carta dei Diritti Umani del 1948 ci aiuta a comprendere *a posteriori* il tipo di violazione subito da Giulietta nel testo di Shakespeare. Nell'articolo 3, infatti, si legge: «Ogni individuo ha diritto alla vita, alla libertà ed alla sicurezza della propria persona». Nell'intimidazione di Capuleti non viene rispettato il diritto alla libertà (anche decisionale) e alla sicurezza personale di Giulietta, poiché la minaccia di privarla del nome significa minare il suo diritto alla protezione legale.

L'art. 6 espressamente dichiara: «Ogni individuo ha diritto, in ogni luogo, al riconoscimento della propria personalità giuridica». Come si è precedentemente dimostrato, l'applicazione delle minacce di Capuleti priverebbero Giulietta della sua identità come persona legale. Infine, l'art. 12 attesta: «Nessun individuo potrà essere sottoposto a interferenze arbitrarie nella sua vita privata, nella sua famiglia, nella sua casa, nella sua corrispondenza, né a lesione del suo onore e della sua reputazione. Ogni individuo ha diritto a essere tutelato dalla legge contro tali interferenze o attacchi». Giulietta non può appellarsi alla protezione della legge contro le violente interferenze del padre, poiché all'interno della famiglia ancora vige la legge della *patria potestas* e quindi lei non può essere tutelata contro la violazione della sua libertà.

In molte opere Shakespeare dimostra di anticipare problemi legali dibattuti nel ventesimo secolo: in questo caso la capillare codificazione dei diritti inalienabili dell'individuo a opera della Carta dei Diritti Umani ci aiuta a comprendere il tipo di coercizione alla quale Giulietta è sottoposta nel testo. Nel suo complesso *Romeo e Giulietta*, presentando tali articolate casistiche legali, diviene un testo emblematico per comprendere la trasformazione dell'*humus* sociale del periodo, nonché gli interessi shakespeariani per i vari problematici aspetti della giustizia al tempo.

88 J. Derrida, «Force of Law: The “Mystical Foundation of Authority”» in D. Cornell, M. Rosenfeld and D. Gray Carlson eds., *Deconstruction and the Possibility of Justice*, New York, Routledge, 1992, pp. 3-67.

MASCOLINITÀ A CONFRONTO SULLA SCENA DEL BECCARIA
MARGARET ROSE

Nel corso del laboratorio teatrale *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* che ho organizzato nei mesi di novembre e dicembre 2018 insieme alla mia collega Mariacristina Cavecchi e a Lisa Mazoni e Giuseppe Scutellà della compagnia teatrale Puntozero, al gruppo misto composto da studenti universitari, giovani detenuti del Beccaria, ragazzi in messa alla prova e membri della compagnia teatrale Puntozero, è stato chiesto di lavorare in modo creativo e collaborare per riscrivere *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

Ancora più di quanto non fosse già accaduto negli altri laboratori, dedicati al *Sogno di una notte di mezza estate* (2016 e 2017) e *Sir Thomas More* (2019), durante i quali abbiamo sostanzialmente riproposto o riscritto scene shakespeariane, in questa occasione abbiamo deciso di utilizzare *Romeo e Giulietta* come pretesto per focalizzare la nostra attenzione su Romeo e gli altri giovani personaggi maschili. Abbiamo inoltre deciso di cambiare l'ambientazione della storia in modo tale da poterla collocare nel 2018, a Milano, in una prigione e in una corte giudiziaria. *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* è quindi un'opera radicalmente diversa dalla tragedia shakespeariana, nella quale Romeo viene esiliato a Mantova.

È importante precisare che, come gli altri laboratori che Cavecchi e io abbiamo organizzato al Beccaria, questo workshop non fa parte dell'offerta formativa che l'istituto Cesare Beccaria offre ai giovani detenuti, i quali, infatti, partecipano spontaneamente. Per gli studenti universitari, viceversa, il laboratorio rientra nel curriculum accademico e a loro vengono riconosciuti tre crediti formativi, benché vi prendano parte volontariamente, selezionando questo laboratorio tra i molti messi a disposizione dall'Ateneo.

In questo workshop i partecipanti entrano a far parte di un gruppo eterogeneo, composto da giovani molto diversi tra loro per classe sociale, educazione ed etnia. All'interno di questo ambiente sono stimolati a utilizzare la loro creatività, a lavorare individualmente o in gruppo, a imparare non solo elementi di scrittura creativa, ma anche di performance e di organizzazione di uno spettacolo.

DUE RE NEMICI

Noi leader del progetto siamo assolutamente convinti che i laboratori teatrali abbiano un'influenza positiva sui partecipanti. La bibliografia sull'impatto del teatro è immensa e in questo volume Pierangelo Barone riconosce la straordinaria potenzialità del teatro come strumento educativo. Mi piace tuttavia pensare che Shakespeare, al pari di altri autori a lui contemporanei, fosse giunto a questa conclusione già più di quattrocentocinquanta anni fa.

In *Romeo e Giulietta* Frate Lorenzo espone una visione del mondo che rifiuta l'essentialismo: per lui tutte le cose al mondo, animate e non, sono allo stesso tempo buone e cattive, e comunque sempre soggette al cambiamento. Da questa considerazione sulla natura e gli uomini emerge l'idea che ognuno di noi ha la facoltà e il potere di abbracciare sia il bene che il male. Lavorando con giovani detenuti, che agli occhi di tanti sono da punire ed escludere dalla società, questa duplicità diventa fondamentale. Attraverso il nostro laboratorio con il teatro shakespeariano, i ragazzi hanno potuto interpretare una grande varietà di personaggi, buoni e cattivi, e hanno avuto modo di rendersi conto di come, per usare le parole di Frate Lorenzo, «nelle erbe, così nell'uomo stanno accampati due re nemici»:

*Oh, come grande e potente è la virtù che risiede nelle piante
nelle erbe, nelle pietre, e nelle loro più segrete qualità!
Infatti nulla esiste sulla terra così umile,
che non possa dare alla terra qualche bene particolare;
e nulla è così buono che, sviato del suo uso,
non si ribelli alla sua vera natura, cadendo nell'abuso.
La virtù stessa, male adoperata, può diventare un vizio,
e qualche vizio si nobilita per la sua azione.
Sotto la tenera membrana di questo fragile fiore,
c'è insieme un veleno e un potere medico;
infatti se l'odori, eccita ogni senso,
se lo assaggi, ferma il cuore e tutti i sensi.
Come nelle erbe, così nell'uomo stanno accampati
due re nemici; la grazia e la volontà spietata.
E quella pianta dove predomina la peggiore di queste
forze, è presto divorata dal cancro della morte.
(2.2.15-30)⁸⁹*

INTERPRETARE I GIOVANI PERSONAGGI MASCHILI

Quando concepì *Romeo e Giulietta*, nel 1595, Shakespeare aveva in mente i Lord Chamberlain's Men, una compagnia di soli uomini. Questa situazione, in realtà, non cambiò mai durante la sua carriera, poiché la legge dell'epoca vietava alle donne di calcare le scene e, di conseguenza, Shakespeare non ebbe mai la possibilità di scrivere parti femminili per attrici. Nonostante ciò creò personaggi femminili memorabili come Desdemona, Porzia, Caterina,

⁸⁹ Tutte le citazioni sono tradotte da Salvatore Quasimodo e tratte da G. Melchiori (a cura di), *Shakespeare. Le tragedie*, Milano, Mondadori, 1976.

Cleopatra. Benché anche *Romeo e Giulietta* non faccia eccezione e presenti due personaggi femminili straordinari come Giulietta e la Balia, i personaggi a cui Shakespeare dedica maggior attenzione sono quelli maschili. In questa tragedia, i giovani si innamorano, si arrabbiano, sono eccitati o pieni di rimpianti, depressi o travolti da un'enorme voglia di vivere, e spesso vanno incontro a una morte precoce. Attraverso l'esplorazione di questi ruoli, i giovani detenuti del Beccaria hanno l'occasione di confrontarsi con una vasta gamma di ruoli maschili, per interpretare i quali fanno riferimento alle proprie esperienze di vita. Shakespeare introduce giovani servitori e membri dell'alta borghesia, ed entrambi i gruppi vengono coinvolti nella lunga lotta tra Capuleti e Montecchi. Questa faida familiare ha ripercussioni sul comportamento di tutti i personaggi, ma soprattutto dimostra come la violenza, l'aggressività e, viceversa, le proposte di pace, influenzino la vita di questi ragazzi. Coppelia Kahn è tra i tanti critici che, dagli anni Ottanta del secolo scorso, si sono interessati al modo in cui Shakespeare rappresentò diversi tipi di mascolinità.⁹⁰ Per Kahn, «la faida è la forza tragica primaria che fa procedere la storia, non come un agente del Fato, ma come un'estrema e specifica rappresentazione di società patriarcale che Shakespeare dipinge come autodistruttiva. La faida è il mortale rito di passaggio che promuove la virilità a prezzo della vita».⁹¹

Non a caso la tragedia inizia con quello che Robert Appelbaum definisce un «ricorrente spettacolo di aggressività maschile».⁹² Nella prima scena, quella che da venticinque anni Giuseppe Scutellà utilizza come primo approccio con i suoi ragazzi, due servitori dei Capuleti, Sansone e Gregorio, anticipano tutti gli aspetti che caratterizzano la violenza rappresentata nell'opera. Il loro linguaggio è ricco di allusioni sessuali; la battuta di Sansone «io faccio presto a muovere le mani quando mi eccito» (I.I.5) rispecchia la brama di violenza e sesso. Ed è proprio Sansone, il cui nome fa riferimento all'omonimo episodio biblico, colui che muore dalla voglia di combattere i membri della famiglia rivale. La sua battuta «li guarderò fissi mordendomi il pollice; è un'offesa, se la sopportano» (I.I.40-1) rivela infatti la sua esuberanza e propensione allo scontro fisico. Durante uno degli incontri organizzati da Giuseppe Scutellà, i giovani detenuti hanno dimostrato le loro abilità di attori e la loro capacità di mettere in scena questi euforici membri delle classi sociali inferiori, la cui aggressività si intravede nei loro commenti pieni di doppi sensi a sfondo sessuale. Sono proprio le esperienze di vita di questi personaggi a essere vicine a quelle dei giovani del Beccaria, capaci di cogliere le dinamiche del testo e metterle in scena attraverso presenza scenica e fisicità.

Altri personaggi maschili, come Romeo, Benvolio, Mercuzio e Tebaldo (Paride non compare nel nostro copione, poiché è un personaggio troppo stereotipato), in quanto membri di famiglie dell'alta società veronese del sedicesimo secolo, hanno presentato una sfida maggiore ai giovani detenuti, che li hanno trovati più distanti dalla propria esperienza di vita.

90 Si vedano R. Headman Welles, *Shakespeare on Masculinity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; B. Smith, *Shakespeare and Masculinity*, Oxford, Oxford University Press, 2000; J. Feather and C. E. Thomas, *Violent Masculinities, Male Aggression in Early Modern Texts and Culture*, New York, Palgrave-Macmillan, 2013. H. K. Bhaaba offre una brillante interpretazione del concetto di mascolinità nel suo capitolo «Are you a man or mouse?» in M. Berger, B. Wallis and S. Watson (eds.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995, pp. 57-65.

91 C. Kahn, *Man's Estate*, California, University of California Press, 1981, p. 84.

92 R. Appelbaum, «Standing to the Wall», *Shakespeare Quarterly*, 48, 1997, pp. 251-72.

Romeo, che abbiamo fatto diventare la figura chiave della nostra rivisitazione, è un personaggio complesso, che si trasforma nel corso della tragedia. Il suo linguaggio, che all'inizio è stilizzato, poetico, ridondante e artificioso, ha messo a dura prova gli attori e la loro capacità di recitare in versi liberi. Quando Romeo dichiara il suo amore per Rosalina non sembra essere davvero innamorato della ragazza, ma piuttosto interessato a mostrare a Benvolio come sia bravo a utilizzare l'artificioso linguaggio petrarchesco: «l'amore è una nuvola che si forma con il vapore/ dei sospiri: se la nuvola svanisce/ l'amore è un fuoco che brilla negli occhi degli amanti» (1.1.188-9). Appelbaum ci ricorda che «l'uso di un linguaggio petrarchesco fornisce a Romeo un veicolo per manifestare un tipo di mascolinità che sottolinea le differenze fra i due generi. Ciò gli permette di tenersi distante dalle necessità psichiche di un comportamento aggressivo e provocatorio».⁹³

Romeo cambia nel momento in cui incontra Giulietta per la prima volta, poiché quest'ultima, subito dopo il primo bacio, sfida la sua artificiosità: «voi bacciate come insegna il libro» (1.4.223). In più, Giulietta gli chiede subito di abbandonare la sua vita da scapolo e sposarla. Grazie a Giulietta, alla sua presenza fisica e concreta, il linguaggio astratto e artificioso con il quale Romeo sognava Rosalina cambia, e le metafore da lui utilizzate si fanno tangibili e reali:

*Guarda come posa
la guancia sulla sua mano! Oh, se fossi un guanto
su quella mano per sfiorarle la guancia.
(2.2.23-5)*

Romeo oscilla tra tensioni diverse, lacerato tra l'amore per una Capuleti e la devozione a un codice d'onore e di sangue che lo lega alla famiglia dei Montecchi. Grazie all'incontro con Giulietta, si mostra pronto a rinnegare il proprio nome (2.2.50-1). Eppure, prima di uccidere Tebaldo, sembra ricasare nelle logiche della guerra civile:

*Il cupo fato di questo giorno penderà
su molti quelli che verranno; questo inizia la sua sventura:
altri la compiranno.
(3.1.21-3)*

Nuovamente, subito dopo aver ucciso Tebaldo, Romeo scoppia a piangere di fronte a Frate Lorenzo, che lo rimprovera per le sue lacrime e per i suoi pensieri suicidi:

*Sei un uomo? L'apparenza lo afferma,
ma le tue sono lacrime di una donnetta!
Ma la tua violenza ricorda il furore selvaggio di una belva.
O donna che ti nascondi nell'aspetto d'un uomo,
o, meglio, mostruoso animale che sei
l'un l'altra insieme! Tu mi hai davvero meravigliato.
(3.3.108-14)*

⁹³ R. Appelbaum, *Standing to the Wall* cit., p. 265.

Le lacrime sono prova di debolezza e non fanno parte dell'idea di mascolinità imperante nell'Inghilterra del sedicesimo secolo (e anche oggi, secondo la maggior parte dei maschi). Per di più Frate Lorenzo sottolinea quanto un uomo debba essere moralmente forte, mentre Romeo è come «un'immagine di cera che non ha più valore d'uomo» (3.3.125-6).

Come già menzionato, i partecipanti al laboratorio hanno dato voce ai sentimenti del nostro Romeo moderno in scene che non sono presenti nella tragedia shakespeariana. La storia di Romeo è rappresentativa per chiunque abbia commesso un omicidio o un'aggressione. Rinchiuso in cella, in attesa di giudizio, il ragazzo riflette non solo sul crimine da lui commesso, ma anche sulle sue conseguenze. Rimpianti, sofferenze e rabbia si alternano nella sua mente. Per costruire la nostra scena abbiamo discusso di violenza tra bande, omicidi e accoltellamenti, confrontando l'epoca di Shakespeare con la nostra. Ci siamo inoltre documentati invitando a lavorare con noi esperti, quale un criminologo, un educatore e un avvocato specializzato in diritto penale minorile. È diventato subito chiaro che la legge e la criminalità erano temi che interessavano molto i partecipanti, in particolar modo i giovani detenuti che si sono mostrati pronti a imparare una materia che li riguarda da vicino. Le conoscenze acquisite sono state poi integrate con successo nella rappresentazione del processo, una scena ricca di suspense che porta alla sbarra dei testimoni uno dopo l'altro Benvolio, Mercuzio, Tebaldo e K. K., giovane albanese, ha interpretato una figura da noi inventata, non presente nel testo shakespeariano, quella di testimone oculare non coinvolto nella faida.

Benvolio, il cui nome significa «colui che augura bene» o persona affettuosa, è interessato a mantenere la pace tra le due famiglie, proprio come il Principe di Verona. Questa sua inclinazione è messa in chiaro fin dal primo momento in cui entrano in scena i Montecchi, attraverso l'uso di due imperativi: «separatevi sciocchi. Giù le spade» (1.1.60-1). Benvolio è anche un personaggio con i piedi per terra, e consiglia a Romeo di cercarsi un'altra ragazza, se Rosalina non vuole aver nulla a che fare con lui: «Eh, mio caro: un fuoco spegne un altro fuoco, un dolore s'attenua con la pena di un altro dolore» (1.2.99-100). Come nella tragedia shakespeariana, in cui Benvolio è presente durante l'assassinio di Mercuzio e Tebaldo, anche nel nostro processo, convocato come testimone, è capace di ricordare e descrivere la scena del crimine (per usare un termine a noi contemporaneo). Nel nostro caso egli offre un resoconto degli eventi che esprime chiaramente il punto di vista di un Montecchi, e li ricostruisce in modo tale da riuscire a fornire una testimonianza che giochi a favore di Romeo.

Interpretato da W., il nostro Benvolio ha un carattere più irriverente rispetto a quello shakespeariano: «Mi devi mollare» è la frase che ripete più spesso. Utilizza un linguaggio semplice ma di grande impatto. Parla di droghe e sballo. Vuole porre fine all'interrogatorio, ha bisogno di fumare. All'inizio dice di non sapere nulla, poi racconta, in maniera frettolosa, sbrigativa, lapidaria quasi. Vuole andarsene, non vuole fare «l'infame», che, in gergo carcerario, è colui che parla con l'autorità (agenti di polizia, educatori, psicologi) rivelando la verità e incriminando qualcun altro per avere un beneficio, come fanno, per esempio, i mafiosi pentiti. Tebaldo se l'è cercata, ma è stato un incidente.

Anche il nome di Mercuzio rivela qualcosa del personaggio, che infatti è volubile, acuto, intelligente, vivace e mutevole. Come svela inconsapevolmente W. quando sbagliando lo chiama Mercurio, il suo nome evoca il messaggero degli dei, protettore dei

truffatori, noto per la sua eloquenza e la sua capacità di usare le parole in modo magico. È un personaggio pieno d'energia e con una straordinaria immaginazione. All'opposto di Romeo, che ha una visione romantica dell'amore, gli piace giocare con i doppi sensi e considerare le ragazze come degli oggetti sessuali:

*se l'amore è cieco, non può colpire il segno.
Ora Romeo sta seduto sotto un nespolo e sogna
con desiderio la sua donna; la vede nella forma
di quel frutto che le ragazze ridendo chiamano «nespolo»
quando sono sole. O Romeo, se ella fosse,
se ella fosse un'aperta.... eccetera... e tu una pera di Poperin!*
(2.1.34-9)

Mercuzio è un poeta, un inventore di parole e cantautore, e ha stimolato la creatività dei ragazzi. Molti dei detenuti scrivono canzoni e rappano, parlando spesso delle difficoltà incontrate nella loro vita in carcere: è per questo motivo che il personaggio suscita la loro simpatia. Inoltre, Mercuzio è capace di cogliere e fomentare le dinamiche che trasformano discussioni in risse violente. Queste dinamiche, anche esse molto familiari ai giovani del Beccaria, rispecchiano quelle create tra le bande di cui facevano parte nel loro passato, prima della reclusione. Mercuzio punzecchia Benvolio, sostenendo che il giovane non sia il pacificatore che dice di essere:

Mi sembri uno di quei tali che appena entrano in una taverna sbattono la spada sulla tavola e dicono «Mi auguro di non avere bisogno di te», e al secondo bicchiere la impugnano senza alcun motivo per minacciare l'oste.
(3.1.5-9)

Secondo Mercuzio, le ragioni che stanno dietro alle esplosioni di violenza di Benvolio diventano via via più assurde: svegliare un cane che dorme al sole, un sarto che osa indossare un farsetto prima di Pasqua - tutte queste azioni possono provocare un comportamento violento. Nel nostro adattamento Mercuzio ha un ruolo diverso: è un fantasma, che diventa testimone chiave al processo di Romeo, avendo la possibilità di raccontare la sua versione dei fatti. Questo incantatore irriverente è stato interpretato dal nostro G., il quale, a differenza degli altri ragazzi, si è subito follemente innamorato del suo personaggio. G., per sottolineare la follia e il velo onirico che abbracciano la figura di Mercuzio, ha scelto di recitare il meraviglioso monologo della Regina Mab, imparandolo a memoria. La sua voce calda, a proprio agio, ha assorbito con naturalezza e intensità le parole shakespeariane, come se gli fossero sempre appartenute. Queste righe, partendo da uno scenario quasi fiabesco, si tingono di violenza e paura; Mab, da piccola fata giocosa, diviene una maga perfida e ingannevole, quasi a presagire il cambiamento a cui andrà incontro la storia d'amore fra Romeo e Giulietta

Tebaldo, «re dei gatti», è il più violento e aggressivo dei personaggi maschili, e incarna un tratto caratteristico dell'uomo nell'epoca elisabettiana. Jennifer Feather ci ricorda che questo tratto ha persistito fino ai nostri giorni: «la capacità di immaginare, controllare e mettere in atto la violenza è parte integrante della mascolinità non solo del mondo occidentale, ma anche

su scala globale».⁹⁴ Nella tragedia shakespeariana è Tebaldo il personaggio più incline alla rabbia e allo scontro con i Montecchi. È lui che prende in giro Benvolio e le sue parole di pace: «Come, hai alzato la spada tra questi vili servi?/ A me, Benvolio, e guarda in faccia la tua morte» (1.1.62-63). Poco dopo, rivolge le sue minacce e il suo odio a tutti i Montecchi: «Come? Con la spada in mano parli di pace? / Odio questa parola come l'inferno: e così/ te e tutti i Montecchi! A te, vile». (1.1.65-66) L'odio che Tebaldo nutre per i Montecchi è evidente anche durante la festa a casa dei Capuleti, quando tenta di convincere il padre di Giulietta a buttare fuori l'intruso Romeo. Nonostante i tentativi di Romeo di calmarlo, Tebaldo s'infuria sempre di più, lo insulta - «Romeo, l'amore che ho per te non trova un modo migliore di esprimersi: Sei un vigliacco!» (3.1.61-2) - rifiuta di ascoltarlo e attacca Mercuzio, che sguaina la spada. A differenza del personaggio shakespeariano, il nostro Tebaldo, interpretato da Y., è il più tranquillo dei testimoni. Racconta con sincerità il suo punto di vista, senza aggressività, senza eludere chi lo ascolta. Narra i fatti con ordine, non esprime troppi giudizi di parte. Conferma che all'inizio Romeo voleva farlo smettere di litigare con Mercuzio, ammette di aver colpito quest'ultimo.

Attraverso lo studio e l'analisi dei personaggi maschili in *Romeo e Giulietta*, i partecipanti al laboratorio hanno avuto modo di confrontarsi con diversi tipi di mascolinità. Senza questo scambio, non avrebbero potuto cimentarsi nella riscrittura della tragedia. Alcuni dei personaggi della tragedia di Shakespeare sono stati modificati prima di essere messi in scena dai giovani detenuti. Questi hanno dimostrato di essere capaci di lavorare in gruppo, dialogare in modo attivo e collaborativo con i loro coetanei. Hanno messo da parte imbarazzo e timidezza, si sono immedesimati nelle loro interpretazioni, mantenendo sempre un tocco personale. Si sono immaginati ciò che loro avrebbero detto, se si fossero trovati nella stessa situazione dei giovani shakespeariani. Inoltre, si sono fatti affiancare con entusiasmo dagli studenti, soprattutto dalle ragazze, sotto lo sguardo vigile degli operatori di Puntozero, padroni ormai di queste dinamiche. Come scrive Giuseppe Scutellà in questo volume, il fatto che ci siano studentesse è da sempre un incentivo molto forte a lavorare insieme per ragazzi detenuti, e ad avvicinarsi al teatro. Gli studenti dell'università hanno avuto l'occasione di confrontarsi con specifici pregiudizi legati al carcere e ai detenuti, che potevano aver avuto prima dell'inizio del laboratorio. Hanno affiancato con impegno, affetto e pazienza i ragazzi del Beccaria, lavorando con loro, e su di sé.

(Traduzione di Anna Caterino)

⁹⁴J. Feather e C. E. Thomas, *Violent Masculinities*, cit., p. 3.



21. Hip Hop Shakespeare!

L'artista Kingslee «Akala» Daley, poeta e rapper, fondatore e direttore artistico della compagnia The Hip-Hop Shakespeare Company (Londra) ha lavorato sul Sogno di una notte di mezza estate con il gruppo misto di ragazzi della Statale, Puntozero e Beccaria nell'ambito del laboratorio «Prison Shakespeare» (14-15 novembre 2016) all'IPM Beccaria



22. *Durante il laboratorio «Dreaming, writing, drawing and performing. From Shakespeare's A Midsummer Night's Dream to our dreams today» Laura Ridolfi, co-fondatrice e direttrice di Imagine...Therapeutic Arts (Stroud, UK), ha guidato i partecipanti al laboratorio in un processo creativo di arte-terapia (Teatro Puntozero Beccaria, novembre 2017)*



23. *Lella Costa è stata madrina dello spettacolo Sognare, scrivere, recitare. Da Il sogno di una notte di mezza estate ai sogni di oggi (Teatro Puntozero Beccaria, 11 novembre 2017) e giudice, con Giuseppe Scutellà, dell'edizione 2016-2017 del concorso «Scrivere per il teatro»*



24. Il laboratorio «Shakespeare e la legge. Immaginate di vedere stranieri disgraziati...», un'occasione per rileggere Sir Thomas More alla luce delle esperienze dei partecipanti e per riflettere sui motivi della giustizia, dell'accoglienza e della legalità, si è concluso con una performance presentata nell'ambito della giornata di studi «Sir Thomas More, from page to stage», in collaborazione con LASEMS, Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies (Teatro Puntozero Beccaria, 2 dicembre 2019)





FARE GRUPPO, FARE TEATRO: L'INTERVENTO MULTIDISCIPLINARE
NELLA GIUSTIZIA MINORILE
SIMONE PASTORINO

Si rimane quasi increduli quando pensiamo a quel periodo storico connotato da repressione e violazione della libertà di pensiero, qual è quello fascista, in grado, però, di fornire un contributo importante e imprescindibile nella nascita della futura Giustizia minorile grazie all'istituzione nel 1934 dei Tribunali per i Minorenni con il Regio Decreto-Legge 1404. Sicuramente le esigenze di recupero e di (ri-)educazione del minore autore di reato non erano avvertite come quelle più impellenti dal legislatore fascista che, anzi, era più orientato da criteri di controllo e di contenimento di questa particolare categoria di soggetti, gioco-forza riconducibili sotto l'autorità paterna. Eppure il fatto di prevedere un'autorità giudiziaria «speciale» ha avuto comunque il merito di dare impulso alla nascita di una cultura pedagogica che dal dopoguerra fino ai nostri giorni porterà il minore a essere considerato soggetto titolare di diritti. La stessa composizione mista del Tribunale per i Minorenni, che, per la prima volta, apriva le porte delle aule di giustizia a saperi altri oltre alla cultura giuridica, rispondeva all'esigenza di affiancare il giudice togato da giudici cosiddetti onorari, depositari di materie che ponevano l'individuo al centro del proprio intervento: cittadini benemeriti dell'assistenza sociale, scelti tra i cultori di biologia, psichiatria, antropologia criminale, pedagogia o psicologia. La composizione mista del Tribunale per i Minorenni (che ritroviamo anche nella Corte d'Appello, sezione Famiglia e Minori, e nel Tribunale di sorveglianza) permette uno sguardo e una risposta multidisciplinare e interdisciplinare che, in considerazione della delicatezza d'intervento verso quella particolare fascia d'età dei suoi destinatari, inevitabilmente deve ingaggiare una molteplicità di letture del comportamento umano. Questo per sua natura è imprevedibile e, quindi, non può essere rigidamente incasellato in un algido algoritmo giuridico, soprattutto di matrice retributiva, che guarda unicamente al fatto-reato, disinteressandosi allo studio della personalità del minore e al tentativo di dare risposte ai suoi bisogni e alle sue esigenze educative.

A tal proposito possiamo individuare tre macro-correnti, che hanno influenzato l'intervento educativo, attuato all'interno della Giustizia minorile italiana nel corso

del tempo: la prima, incentrata su un modello *retributivo*, vede la prevalenza di risposte istituzionali, con funzioni di controllo e contenimento attraverso l'istituzionalizzazione (case di rieducazione, focolari di semilibertà, pensionati giovanili, prigionieri-scuola, istituti di osservazione), successivamente smantellata e sostituita dalle comunità e case-famiglia. La seconda, propria del modello *riabilitativo/assistenzialistico* e compresa tra gli anni 1950 e 1960, è contraddistinta dal cosiddetto «mito terapeutico», che affronta la problematica minorile sotto la lente clinica, cioè con rigore scientifico, ipotesi sociologiche-culturali e indagini sulla personalità. L'ideologia del trattamento, che ha avuto un forte richiamo per una parte autorevole della dottrina criminologica italiana e diventato poi patrimonio del nostro ordinamento penitenziario, trae sicuramente origine da questa esperienza. Oggi si considera invece il modello *riparativo*, proprio della cosiddetta *Restorative Justice*, la forma più efficace di un intervento penale che si voglia professare realmente educativo: il D.P.R. 448/88, pietra miliare del processo penale minorile, considera la risposta detentiva offerta dagli istituti penali come l'*extrema ratio* per un minore imputato e/o autore di reato poiché, parafrasando Erving Goffman, è altamente probabile un rischio di etichettamento e quindi di strutturazione di un'identità negativa.⁹⁵ La crisi delle politiche del *Welfare* e dell'istituzionalizzazione in generale (problema del sovraffollamento e abbattimento dei costi) induce l'Italia ad allinearsi alle politiche di altri Paesi del Nord Europa, nei quali prevalgono teorie socio-criminologiche che pongono al centro una maggiore «territorialità» della pena, integrando il modello socio-riabilitativo con quello riparativo. Il nuovo ordinamento penitenziario minorile, che ha visto la luce grazie al d. lgs. 121/2018, va in questa direzione perché, se da una parte persegue un intervento penale il più possibile «minimalista», dall'altra sottolinea ancora una volta (ricependo la filosofia pedagogica proprio della normativa penal-processualistica del 1988 con l'istituto giuridico della messa alla prova, poi ereditato anche dalla legge penale per gli adulti, per quanto limitata ai reati «bagatellari») l'impre-scindibilità di un percorso di responsabilizzazione attraverso l'acquisizione di un nuovo o rivisitato sistema valoriale, sia rispetto alla società (regole, impegno, condivisione delle decisioni) sia - soprattutto - rispetto alla vittima. La mediazione penale studia gli aspetti comunicativi-relazionali tra vittima e reo, creando e attivando un contesto in cui le due parti - oltre alla comunità - si incontrano e si confrontano sull'azione deviante.

La centralità del minore nell'intervento del Tribunale per i Minorenni è altresì evincibile dalle pluralità di competenze esercitate da questo: a quella penale, che riguarda il minore autore di reato in una fascia di età compresa tra i quattordici e i diciotto anni, se ne affiancano altre due, quella civile e quella amministrativa. La prima si occupa di tutelare i minori provenienti da famiglie multiproblematiche, portatori di gravi carenze educative, vittime di maltrattamenti e situazioni di abuso. Situazioni particolarmente delicate, che possono esistere anche in soluzioni di affidamento etero-familiare e, adozione o affidamento ai servizi, poiché, parafrasando la *ratio* della l. 184/83, il diritto del minore è di avere una famiglia. Nella competenza amministrativa del Tribunale per i Minorenni, una sorta di «anticamera» del penale, rientrano, invece, le problematiche comportamentali tipiche dell'adolescenza, che non esitano ancora in fattispecie di reato, ma che denotano comunque delle situazioni di forti irregolarità e a rischio, quali ad esempio consumo di sostanze stupefacenti, fughe da casa, assenza scolastica, esercizio della prostituzione. Si tratta di comportamenti che nel caso di soggetti adulti non sarebbero stati minimamente intercettati dalla competente autorità

⁹⁵ E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 2010.

giudiziaria; tuttavia, nel caso di un minore prevalgono - fortunatamente - le esigenze di recupero.

La competenza tripartita del Tribunale per i Minorenni permette di capire quanto l'adolescenza sia una stagione della vita così sfaccettata e articolata da non meritare risposte stereotipate, convenzionali, bensì calibrate sulle caratteristiche personologiche ed esigenze del minore. Mario Portigliatti Barbos, emerito di Medicina legale dell'Università di Torino e presidente onorario della Società Italiana di Criminologia, e Duccio Scatolero, professore di Criminologia all'Università di Torino per oltre trent'anni e giudice onorario presso il tribunale minorile piemontese, scrivono che quello dell'adolescenza è «un tempo ambiguo»: «Incerto, contraddittorio, difficile da attraversare. È l'età delle discussioni insieme più appassionate e più sterili, delle ostinazioni intransigenti, delle amicizie esaltate, della devozione senza limiti, degli slanci generosi. È il momento in cui ci si sente qualcuno, anche se non è chiaro chi. Si sa più dei genitori e ci si oppone a loro, ma senza riuscire a staccarsi. Ci si annulla nel gruppo, nell'illusione di aver trovato l'autonomia. Pervicacemente si segue l'opinione o il modello di tutti, nel convincimento di essere originali. Non si parla, ma si sbraita. Non si argomenta, ma s'impone. Non si partecipa, ma si drammatizza. È il trionfo dello slogan, del coro, dell'intolleranza. Conflittuale all'interno e sballottato nell'ambiente, inconsistente, malaccorto, l'adolescente si trova a far fronte, mal difeso, a un periodo di vulnerabilità, che è insieme biologica, psichica e sociale e rimette in causa tutti i rapporti: con se stesso e con il mondo».⁹⁶ Già qualche secolo prima, nella *Retorica* (II, 12), Aristotele descriveva gli adolescenti come passionali, irascibili e inclini a lasciarsi trasportare dai propri impulsi. Quando sbagliano, lo fanno sempre per eccesso, nell'amore come nell'odio o in ogni altra cosa. Si considerano onniscienti e sono assolutamente certi di quanto asseriscono; proprio per questo eccedono sempre.

Per questo, al pari di quanto accade in Tribunale, anche negli istituti penali per minorenni devono agire una pluralità di saperi, che possano fornire - appunto al giudice - la rappresentazione (per usare un termine «teatrale» e di maggior movimento rispetto alla «staticità» di una fotografia) di quello che dovrebbe essere stato il percorso del minore in ambito carcerario e di fornire delle ipotesi ai motivi che potrebbero averlo condizionato nella commissione di un reato. L'approccio multifattoriale permette di fornire una pluralità di risposte e d'informazioni sui comportamenti devianti dei minori: da quelli prettamente comportamentali ed educativi, a quelli socio-psicologici, da quelli psicopatologici e psichiatrici a quelli bioantropologici e genetici.

L'esperienza detentiva, particolarmente dolorosa nella storia di ogni detenuto ma ancora di più nel caso di un minore, deve quindi offrire, oltre a una pluralità di competenze nell'ottica della crimino-genesi e crimino-dinamica (ai fini di una proficua rielaborazione in merito al reato da parte del minore), anche una ricchezza di contenuti trattamentali offerti dalle varie agenzie educative ivi operanti (da quelle istituzionali a quelle del privato-sociale) che possano permettere all'adolescente di raccontarsi, di sperimentarsi in attività inusuali e mai considerate (se non osteggiate), di percepirsi come soggetto dotato di talenti per il perseguimento di obiettivi socialmente condivisi e di sentirsi gratificato nella relazione con soggetti adulti e coetanei, con biografie di vita sì diverse dalle sue, ma che lo possano ugualmente gratificare e, soprattutto,

⁹⁶ G. Ponti, I. Merzagora Betsos, *Compendio di criminologia*, Milano, Cortina, V edizione, 2008, p. 231.

consolidare nel convincimento di far parte di un gruppo, nel quale lui possa esprimere la propria personalità.

Questo rappresenta l'intervento virtuoso di un contesto detentivo, minorile ma anche del circuito penitenziario ordinario, tendente a demolire quei processi di «prisonizzazione» e di consolidamento di una subcultura carceraria che inevitabilmente strutturano coloro che subiscono la «macchina-carcere» (i detenuti), ma anche coloro che vi operano (il personale).⁹⁷ Il confronto continuo tra operatori provenienti dalle varie aree, e l'offerta trattamentale per i detenuti - recuperando anche una prospettiva di riconciliazione con la comunità e il territorio - permette appunto la rilettura della propria cultura di provenienza e, forse, la messa in discussione di forme di pregiudizio e di auto-esclusione.

Il pregio dell'attività pedagogico-teatrale di Puntozero è appunto quello di accompagnare i ragazzi in apprezzate *performance* attoriali nelle vesti di guitti, saltimbanchi, che tra un «occholino» ai personaggi giullareschi di Dario Fo e le incursioni in visioni oniriche «felliniane» possono accarezzare l'idea di rivedere i propri stereotipi. Il continuo gioco dell'assurdo e del ridicolo riempie di contenuti relazionali e nuovi interessi quei «vuoti cosmici», avviando un allargamento esperienziale e di «sgretolamento» di quell'apatia monolitica che attanaglia tante delle loro vite attraverso un processo di ironia e auto-ironia, ingredienti essenziali per un'intelligenza *emotiva*.

⁹⁷ F. Vianello, *Il carcere, sociologia del penitenziario*, Roma, Carocci, 2012, p. 71.

ROMEO MONTECCHI E LA SOSPENSIONE DEL PROCESSO CON MESSA ALLA PROVA DEL MINORE
LUCIO CAMALDO

IL PROCESSO PENALE MINORILE: PRINCIPI FONDAMENTALI

Il processo penale minorile, la cui disciplina è racchiusa all'interno del D.P.R. 22 settembre 1988, n. 448 («Approvazione delle disposizioni sul processo penale a carico di imputati minorenni»), si caratterizza per una particolare attenzione nei confronti del minore autore di reato, in un'ottica di individualizzazione e responsabilizzazione. Lo spirito educativo, ancor prima che rieducativo, che ha animato la riforma, è divenuto il perno intorno al quale ruota l'intero procedimento penale a carico di un minore. Il legislatore del 1988 ha inteso coniugare la fisiologica funzione punitiva del processo penale con un modello connotato dalla presenza di una serie di interventi e misure specificamente dirette a realizzare il reinserimento sociale del reo. In vista di tali obiettivi, è stato edificato un sistema processuale incentrato, oltre che sul fatto, sulla persona.⁹⁸

L'importanza dell'indagine personologica è altresì sottolineata dalla recente direttiva europea n. 800 del 2016, sulle garanzie procedurali per i minori indagati o imputati nei procedimenti penali.⁹⁹ In particolare, l'art. 7 è dedicato alla disciplina del diritto del minore ad una «valutazione individuale», diretta a identificare le sue specifiche esigenze in materia di protezione, istruzione, formazione e reinserimento sociale, come peraltro era già stato precedentemente affermato in ambito internazionale.¹⁰⁰

La necessità di pervenire a una risposta penale, calibrata sulle caratteristiche personologiche e sulle esigenze educative del singolo, è anzitutto soddisfatta dalla presenza

⁹⁸ L'art. 3 della legge delega n. 81/1987, contenente i criteri direttivi per l'elaborazione del processo a carico di imputati minorenni, prevede che si debbano tenere in considerazione le particolari condizioni psicologiche del minore, la sua maturità e le esigenze della sua educazione.

⁹⁹ Cfr. Direttiva 2016/800/UE del Parlamento europeo e del Consiglio, dell'11 maggio 2016, sulle garanzie procedurali per i minori indagati o imputati nei procedimenti penali, in *G.U.U.E.*, 21 maggio 2016, L 132. A tal riguardo, v. L. Camaldo, *Garanzie europee per i minori autori di reato nel procedimento penale: la direttiva 2016/800/UE in relazione alla normativa nazionale*, in *Cassazione penale*, 2016, n. 12, p. 4572 ss.

¹⁰⁰ A livello internazionale, assumono indubbio rilievo le «Regole minime per l'amministrazione della giustizia minorile», approvate dal VI Congresso delle Nazioni Unite nel 1985.

di un giudice specializzato. La composizione mista dell'organo giudiziario, che contempla l'interazione tra magistrati togati e giudici onorari, esperti in specifiche discipline,¹⁰¹ è correlata alla fondamentale rilevanza attribuita all'indagine psico-sociale sulla personalità del minore indagato o imputato.

L'accertamento della personalità,¹⁰² in considerazione della sua complessità e delicatezza, richiede, infatti, la convergenza di conoscenze multidisciplinari, composite e articolate. In particolare, tale indagine consiste nella raccolta di informazioni relative alla sfera personale, familiare e socio-ambientale del minore, che consentono di orientare l'organo procedente verso scelte trattamentali adeguate al caso concreto. Ogni decisione assunta nel corso del procedimento, infatti, è preceduta dall'acquisizione di un quadro descrittivo della personalità del minore che, unitamente all'accertamento del fatto, costituisce il presupposto per la scelta dei provvedimenti più idonei.

L'obiettivo di focalizzare l'attenzione sulle prerogative del minore non ha tuttavia comportato la rinuncia alla pretesa punitiva dello Stato, quanto piuttosto una diversificazione delle sue modalità operative, assicurando al reo, ove possibile, un'esperienza rapida, non traumatica e non interrutiva dei processi educativi in atto. Pertanto, i tradizionali istituti processuali applicabili nei confronti degli adulti non si estendono incondizionatamente ai minori autori di reato, ma necessitano di un vaglio di adeguatezza.¹⁰³

La scelta del legislatore del 1988 di architettare un sistema processuale calibrato sulle specifiche esigenze e caratteristiche del minore si è tradotta, da un lato, nella predisposizione di istituti diretti a garantire l'anticipata fuoriuscita del minore dal circuito penale,¹⁰⁴ a fronte di fatti di scarsa rilevanza, e, dall'altro, nella creazione di parentesi educative, in grado di stimolare un positivo cambiamento del reo, come la sospensione del processo con messa alla prova.

LA SOSPENSIONE DEL PROCESSO CON MESSA ALLA PROVA: LA CENTRALITÀ DEL PROGETTO EDUCATIVO

All'interno dell'ampio ventaglio di epiloghi alternativi alla condanna, merita particolare considerazione l'istituto della sospensione del processo con messa alla prova,¹⁰⁵ strumento di matrice anglosassone («*probation*»), che consente di definire la vicenda penale secondo

¹⁰¹ Secondo l'art. 2 r.d.l. 20 luglio 1934, n. 1404 («Istituzione e funzionamento del Tribunale per i Minorenni»), come modificato dall'art. 4, l. 27 dicembre 1956, n. 1441, il Tribunale per i Minorenni è «composto da un magistrato di Corte d'appello, che lo presiede, da un magistrato di tribunale e da due cittadini, un uomo ed una donna, benemeriti, dell'assistenza sociale, scelti fra i cultori di biologia, di psichiatria, di antropologia criminale, di pedagogia, di psicologia, che abbiano compiuto il trentesimo anno di età».

¹⁰² Gli accertamenti sulla personalità sono disciplinati dall'art. 9 D.P.R. 448/1988. Su questo tema, v. L. Camaldo, *Gli accertamenti sull'età e sulla personalità: aspetti processuali*, in D. Vigoni (a cura di), *Difetto di imputabilità del minore*, Torino, Giappichelli, 2016, p. 87 ss.; C. De Luca, *Gli accertamenti sulla personalità dell'autore di reato minore e il divieto di perizia psicologica nel rito ordinario: riflessioni e nuove prospettive*, in *Cassazione penale*, 2018, n. 6, p. 2140 ss.

¹⁰³ Cfr. art. 1, c. 1, D.P.R. 448/1988.

¹⁰⁴ Si tratta, in particolare, dell'istituto del perdono giudiziale (art. 169 c.p. e art. 19 r.d.l. 1404/1934), della sentenza di non luogo a procedere per difetto di imputabilità (art. 26 D.P.R. 448/1988) e della sentenza di non luogo a procedere per irrilevanza del fatto (art. 27 D.P.R. 448/1988).

¹⁰⁵ Cfr. artt. 28 e 29 D.P.R. 448/1988 e art. 27 d.lgs. 272/1989 (quest'ultimo d.lgs., d'ora in avanti, sarà citato con disp. att. min.).

modalità differenti da quelle tradizionali. In particolare, il giudice, sentite le parti, sospende temporaneamente il naturale corso del processo, nell'attesa di valutare l'andamento del periodo di osservazione, trattamento e sostegno, al quale si sottopone volontariamente il minore.

L'attivazione di tale istituto è subordinata alla formulazione di un giudizio prognostico positivo da parte dell'organo giudicante sulla capacità del minore di avviare una rielaborazione critica dell'episodio criminoso, nonché di un percorso costruttivo e partecipativo di crescita e reinserimento sociale.¹⁰⁶ In un simile contesto, il reato deve essere considerato la manifestazione di un disagio temporaneo, superabile attraverso l'impegno del minore in un progetto di vita socialmente integrato, e non il frutto di una scelta deviante radicata.¹⁰⁷

Al protagonista della vicenda penale viene richiesta la consapevole adesione al programma trattamentale, che assume rilevanza centrale per l'intera durata della messa alla prova. Nella fase iniziale, il progetto viene elaborato dai servizi minorili¹⁰⁸ e sottoposto a una valutazione di adeguatezza da parte del collegio giudicante, il quale può soltanto suggerire modifiche, abbreviazioni o integrazioni rispetto a singoli elementi. Si rende doveroso precisare, tuttavia, che il vaglio sulla sospensione e sull'epilogo della prova, come si dirà oltre, resta una prerogativa del giudice, mantenendo i servizi minorili un ruolo puramente consultivo rispetto a tale potere decisorio. Nello specifico, il progetto di intervento si articola in una serie di prescrizioni individualizzate, a contenuto variabile, che coinvolgono il minore in prima persona, il suo nucleo familiare e l'ambiente in cui questi è abitualmente inserito.

Il programma in oggetto deve presentare alcune caratteristiche minime essenziali,¹⁰⁹ nonché essere connotato da specificità, adeguatezza, praticabilità in concreto e flessibilità, non potendo prevedere obiettivi irraggiungibili che, se frustrati, rischierebbero di alimentare un senso di mortificazione nel giovane. Inoltre, la possibilità di modulare *in itinere* il contenuto del progetto garantisce il costante adattamento alle mutevoli condizioni di una personalità che, non essendo ancora strutturata in ragione dell'età, risulta in continuo divenire. Il progetto si compone di prescrizioni dal contenuto dettagliato, ricco e variegato, per lo più gravitanti attorno alla sfera scolastica, lavorativa e ricreativa. Generalmente è altresì previsto lo svolgimento di attività di volontariato e, ove sussistono i presupposti, può essere promosso un percorso di mediazione con la persona offesa dal reato, finalizzato a far concretamente comprendere al reo il disvalore sociale della propria condotta e l'impatto da essa determinato.¹¹⁰ Inoltre, si rende opportuno che le singole prescrizioni rispecchino gli interessi e le inclinazioni del suo destinatario, al fine di creare un progetto «a misura» di minore.¹¹¹

106 Cfr. Cass. pen., Sez. V, 12 ottobre 2016, n. 48288.

107 V. Cass. pen., Sez. V, 7 dicembre 2012, n. 14035.

108 Cfr. Cass. pen., Sez. III, 8 settembre 2016, n. 6019.

109 Ai sensi dell'art. 27, c. 2, disp. att. min., «Il progetto di intervento deve prevedere tra l'altro: a) le modalità di coinvolgimento del minore, del suo nucleo familiare e del suo ambiente di vita; b) gli impegni specifici che il minore assume; c) le modalità di partecipazione al progetto degli operatori della giustizia e dell'ente locale; d) le modalità di attuazione eventualmente dirette a riparare le conseguenze del reato e a promuovere la conciliazione del minore con la persona offesa».

110 V., recentemente, G. Albanese, *La mediazione nel procedimento penale minorile tra normativa e prassi*, in *Casazione penale*, 2019, n. 1, p. 370 ss.

111 A tal riguardo, cfr. Trib. minorenni di Milano, 6 giugno 2006, in *Foro ambrosiano*, 2006, n. 3, p. 337.

Le caratteristiche dell'istituto sin qui delineate evidenziano come lo stesso non rappresenti uno strumento improntato esclusivamente di una natura deflattiva e premiale, in quanto l'effettivo successo della prova presuppone una stringente verifica circa il reale e autentico impegno manifestato dal soggetto coinvolto.¹¹²

PRESUPPOSTI E LIMITI DELLA MESSA ALLA PROVA

Il beneficio della messa alla prova può essere astrattamente concesso per qualsiasi tipologia di reato: non vi è, infatti, alcuna preclusione legata alla gravità del fatto commesso, potendo quindi essere applicato anche per i delitti più gravi, come, ad esempio, l'omicidio.¹¹³ Il disvalore della condotta esplica però i suoi effetti in relazione alla durata massima del periodo di prova, che non può superare i tre anni, quando si procede per reati astrattamente puniti con la pena dell'ergastolo¹¹⁴ o della reclusione non inferiore nel massimo a dodici anni. Negli altri casi, invece, il periodo di prova deve essere contenuto entro un anno.¹¹⁵

Sotto il profilo soggettivo, come già anticipato, l'applicazione della *probation* presuppone che il giudice ritenga «di dover valutare la personalità del minore all'esito della prova».¹¹⁶ Da tale indicazione normativa si evince, ancora una volta, la centralità della persona e l'importanza del ruolo rivestito dagli accertamenti personologici che, in questa fase, fungono da criteri-guida per indirizzare la scelta discrezionale del giudice. In altri termini, gli elementi acquisiti all'esito dell'indagine psico-sociale consentono a tale organo di «scommettere» sulla buona riuscita del periodo di prova.

Un ulteriore presupposto indefettibile attiene alla consensualità e spontaneità dell'adesione da parte dell'imputato, che non deve limitarsi all'epilogo processuale nella sua genericità, bensì estendersi ai contenuti specifici del programma predisposto *ad hoc*. Occorre, cioè, scongiurare il pericolo che la partecipazione possa essere il risultato di una coartazione o di un mero «stratagemma» difensivo. Per tale ragione, è necessaria un'attenta verifica del contesto in cui il minore matura il consenso, per accertare che esso non sia il frutto di manovre utilitaristiche e che sia reso nella consapevolezza delle conseguenze della scelta espressa.

Libertà e volontarietà rappresentano, dunque, le condizioni di senso e di fattibilità pratica della messa alla prova. Affinché il consenso rivesta le suddette caratteristiche, è necessario che sia prestato da un soggetto capace di intendere e di volere, cioè imputabile. La verifica circa la sussistenza dell'imputabilità costituisce, infatti, un tassello fondamentale e indefettibile per poter procedere penalmente nei confronti di un soggetto infradiciottenne.

Nel perseguire l'analisi dei presupposti dell'istituto in esame, occorre rilevare che, sep-

¹¹² Cfr. art. 27, c. 2 lett. b), disp. att. min., ove si prevede che il progetto di messa alla prova debba contenere l'indicazione degli «impegni specifici che il minore assume».

¹¹³ A tal proposito, v. L. Camaldo, *Sospensione del processo e messa alla prova del minore imputato di omicidio: una recente decisione del Tribunale per i Minorenni di Milano*, in *Cassazione penale*, 2006, n. 4, p. 1589 ss.

¹¹⁴ La pena dell'ergastolo non è più applicabile nei confronti dei minorenni, a seguito della declaratoria di incostituzionalità degli artt. 17 e 22 c.p., in riferimento agli artt. 10 c. 1, 27 c. 3, e 31 c. 2 Cost., a opera della Corte costituzionale, intervenuta sulla questione con sentenza del 28 aprile 1994, n. 167.

¹¹⁵ Cfr. art. 28, c. 2, D.P.R. 448/1988. L'assenza di qualsivoglia indicazione legislativa relativa alla durata minima della prova induce a ritenere che la scelta concreta sia interamente devoluta alla discrezionalità dell'organo giudicante.

¹¹⁶ V. art. 28, c. 1, D.P.R. 448/1988.

pure implicitamente, il legislatore richiede il preventivo accertamento della responsabilità penale dell'imputato per il reato a lui ascritto. Sarebbe infatti ingiustificato, oltre che ingiusto, sottoporre a un percorso di risocializzazione un soggetto che, non avendo commesso alcun reato, non ha bisogno di alcun intervento correttivo. È bene sottolineare che si tratta pur sempre di una verifica sommaria e provvisoria, legata a una cognizione allo stato degli atti, che conduce a una statuizione reversibile.

A tal fine, si ritiene che la confessione, pur essendo certamente un forte indicatore della commissione del reato, non possa valere, di per sé, quale requisito necessario per la concessione del beneficio.¹¹⁷ Una diversa soluzione striderebbe con il principio costituzionale della presunzione di non colpevolezza, secondo cui l'imputato, in attesa della sentenza definitiva, deve considerarsi innocente.¹¹⁸

LE FASI PROCESSUALI DI APPLICAZIONE DELL'ISTITUTO

L'art. 28 D.P.R. 448/1988, specificamente dedicato alla messa alla prova, fa espresso riferimento, quanto ai suoi destinatari, al solo imputato, e non anche all'indagato, e alla fase processuale, e non a quella strettamente procedimentale, per perimetrare l'ambito applicativo dell'istituto in esame. Dal dato testuale, si evince, dunque, la volontà di circoscrivere i confini applicativi della norma alla fase successiva alla chiusura delle indagini preliminari. Pertanto, la messa alla prova può essere concessa nelle seguenti fasi processuali: nell'udienza preliminare e in quella dibattimentale, nell'ambito dei riti speciali ammessi nel procedimento minorile (giudizio abbreviato, immediato, direttissimo), nonché nel giudizio di appello.¹¹⁹ Con riferimento a quest'ultimo, considerata la distanza temporale rispetto al momento della commissione del fatto di reato, si discute sulla concreta utilità di ricorrere all'istituto in tale fase. Per la verità, nessuna preclusione in tal senso si rinviene nel dato letterale della norma in oggetto. Tuttavia, si ritiene che la finalità propria dell'istituto, che è quella di consentire al reo una rapida fuoriuscita dal circuito penale, non verrebbe soddisfatta dal ricorso alla *probation* in una fase processuale così avanzata.

In presenza di un siffatto esteso ambito applicativo, la sede naturale e privilegiata per la sospensione del processo con messa alla prova è rappresentata dall'udienza preliminare, che costituisce il fulcro del rito minorile.¹²⁰ Tale fase si colloca a seguito della formulazione della richiesta di rinvio a giudizio da parte del pubblico ministero, qualora ritenga che le risultanze probatorie acquisite nella fase delle indagini preliminari siano idonee a sorreggere la prosecuzione del processo. In ossequio al principio di minima offensività, il processo penale minorile si caratterizza, infatti, per la centralità dell'udienza preliminare, assumendo il dibattimento una funzione solamente residuale, riservata alle ipotesi maggiormente gravi e complesse. La definizione anticipata della vicenda processuale in sede di udienza preliminare richiede, però, che l'imputato presti il proprio consenso, trattandosi di una fase nella quale la garanzia del contraddittorio viene in parte sacrifica-

117 A tal proposito, cfr. Cass. pen., Sez. I, 9 maggio 2017 (dep. 6 settembre 2017), n. 40512.

118 Il principio di presunzione di non colpevolezza è cristallizzato nell'art. 27 c. 2 Cost.

119 V. Corte appello Milano, 20 maggio 1999.

120 Alla disciplina dell'udienza preliminare minorile sono dedicati gli artt. 31 e 32 D.P.R. 448/1988.

ta per esigenze di celerità e semplificazione. Il consenso alla chiusura del processo nella fase antecedente all'apertura del dibattimento deve essere tenuto distinto da quello specificamente richiesto ai fini della concessione della messa alla prova, di cui si è detto sopra, che prescinde dalla fase in cui essa è disposta.

Con riferimento ai profili strettamente procedurali, l'art. 28 del D.P.R. 448/1988 dispone che, a seguito della decisione sull'opportunità di concedere il beneficio, il giudice sospende l'*iter* processuale con ordinanza ricorribile per Cassazione.¹²¹

Nello specifico, tale provvedimento contiene l'indicazione delle prescrizioni di cui si compone il progetto, precedentemente predisposto dai servizi minorili, che prendono in carico il minore sin dall'avvio del procedimento penale.¹²²

Il ruolo dominante rivestito da tali organi, non solo nella fase di formulazione del progetto, ma anche e soprattutto durante l'esecuzione della prova, è testimoniato dalla costante interlocuzione che essi intrattengono con l'autorità giudiziaria, attraverso lo strumento delle relazioni sociali periodiche. Inoltre, a essi è attribuito un compito pregnante di sostegno psicologico e di controllo sull'andamento del percorso di messa alla prova, nonché la possibilità di proporre al giudice eventuali modifiche qualora il progetto educativo non risulti più adeguato, ovvero la riduzione del periodo di prova oppure, in caso di ripetute e gravi trasgressioni, la revoca del provvedimento di sospensione. La scelta di concludere anticipatamente il periodo di prova è rimessa alla discrezionalità del giudice (art. 28, c. 5, D.P.R. 448/1988). È infatti pacifico che, ai fini della revoca, non bastano inosservanze lievi o sporadiche, ma necessitano infrazioni che, per rilievo o sistematicità, comportino un atteggiamento di sostanziale rifiuto del minore per la prova, rendendo di fatto sterile la sua prosecuzione.

GLI EPILOGHI DEL PERIODO DI PROVA

All'esito del periodo di messa alla prova, possono prospettarsi differenti epiloghi, che si fondano sulla valutazione dell'andamento globale della prova al termine della sua durata complessiva.

Ai fini del giudizio conclusivo sulla messa alla prova, il collegio giudicante acquisisce la relazione finale sul comportamento del minore e sull'evoluzione della sua personalità, redatta e depositata dai servizi minorili e, se presente, procede all'audizione diretta dell'interessato.¹²³

Come già anticipato, l'esito della *probation*, qualunque esso sia, appare strettamente correlato all'esigenza di valutare il percorso di crescita intrapreso dal minore nel periodo di prova. Anche laddove le singole prescrizioni risultino formalmente rispettate e adempiute,

¹²¹ L'art. 28, c. 3, D.P.R. 448/1988 prevede la ricorribilità per Cassazione del solo provvedimento ammissivo del beneficio (cfr. Cass. pen., Sez. I, 8 luglio 1999, n. 10962). L'ordinanza con la quale il Tribunale per i Minorenni rigetta l'istanza di messa alla prova dell'imputato non è impugnabile autonomamente, ma solo congiuntamente alla sentenza che definisce il giudizio (v. Cass. pen., Sez. IV, 18 giugno 2003, n. 34169).

¹²² La figura dei servizi minorili è disciplinata dagli artt. 6, 12 e 28 D.P.R. 448/1988. Si tratta essenzialmente di «un'équipe di operatori specializzati, normalmente formata da assistenti sociali, educatori, psicologi e consulenti appartenenti agli uffici dell'amministrazione della giustizia che operano in stretta e continua connessione con i servizi sociali istituiti presso gli enti locali». Così L. Camaldo, *Gli accertamenti sull'età e sulla personalità*, cit., p. 93.

¹²³ Sul punto, v. art. 27 c. 5, disp. att. min.

il superamento della prova potrebbe egualmente non essere riconosciuto in assenza di concreti riscontri di un profondo ravvedimento e cambiamento del minore. Allo stesso modo, la trasgressione di talune specifiche prescrizioni, che sia tuttavia accompagnata da una complessiva e positiva evoluzione della personalità, potrebbe scongiurare l'esito fallimentare della prova.¹²⁴ Con riguardo agli effetti processuali, l'esito positivo della messa alla prova conduce a una pronuncia di non luogo a procedere per estinzione del reato. Diversamente, il mancato superamento della stessa determina la ripresa del processo dal momento in cui era stato sospeso (art. 29 D.P.R. 448/1988).

In caso di epilogo sfavorevole, il periodo trascorso in regime di messa alla prova non viene valorizzato ai fini della detrazione dalla pena finale, irrogata nell'ipotesi di condanna. Tale impossibilità è stata di recente sottoposta al vaglio della Corte costituzionale,¹²⁵ che ha tuttavia salvato la norma oggetto di censura dalla pronuncia di incostituzionalità.

LA MESSA ALLA PROVA IN *ROMEO E GIULIETTA*: QUALI POSSIBILI SCENARI PER IL GIOVANE ROMEO?

Come è stato opportunamente affermato, «esiste un evidente parallelismo fra il teatro e il processo penale», se solo si considera che «il banco dei giudici, la forma dell'aula, il posto riservato agli imputati, la toga dei giudici, del pubblico ministero e degli avvocati, il tono spesso diretto alla commozione più che all'analisi, la pronuncia finale preceduta dalla *suspense* dell'attesa, il giubilo o la protesta alla lettura della decisione, tutto concorre a fare del processo una rappresentazione».¹²⁶

Il processo penale, peraltro, trova sovente spazio o addirittura è al centro di numerose e importanti opere letterarie o teatrali. In particolare, nelle tragedie di William Shakespeare ricorre spesso la rappresentazione di un processo o comunque l'accertamento di una responsabilità per gravi fatti illeciti: si pensi, ad esempio, all'*Amleto*, al *Mercante di Venezia*, all'*Otello*.¹²⁷

Nella nota tragedia *Romeo e Giulietta*,¹²⁸ il terzo atto è particolarmente significativo con riferimento al tema in esame, poiché dipinge il personaggio di Romeo non più come giovane amante di Giulietta, bensì come iracondo assassino di Tebaldo, durante un efferato duello.

Per la commissione di questo omicidio, il Principe di Verona, dopo aver istruito un processo sommario, durante il quale vengono sentiti alcuni testimoni, stabilisce l'esilio di Romeo dalla città, anziché la sua condanna a morte (3.1.186-97). La vicenda qui brevemente descritta, se calata, in modo immaginifico, nella realtà odierna, con-

124 A tal riguardo, v. Trib. Minorenni Milano, 6 giugno 2006, cit., p. 337.

125 Si tratta della sentenza della Corte cost., 20 febbraio 2019 (dep. 29 marzo 2019), n. 68. Il testo è disponibile online all'indirizzo www.giurcost.it.

126 Cfr. M. Cartabia, L. Violante, *Giustizia e mito*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 145.

127 Più diffusamente sul tema, v. G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti (a cura di), *Giustizia e letteratura*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, 2012, p. 4 ss. (in particolare, I - «Legge, giudizi e pregiudizi in William Shakespeare», pp. 4-41); l'articolo «*Perché gli avvocati amano Shakespeare*», in *The Economist*, 25 gennaio 2016, nella traduzione pubblicata sulla rivista *Internazionale*.

128 W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, a cura di A. L. Zazo, trad. di S. Quasimodo, introd. di P. Bertinetti, Milano, Oscar Mondadori, 2001. Da questa edizione sono tratte le citazioni di seguito riportate nel testo.

sente di ipotizzare le possibili conseguenze penali in capo al giovane Romeo per il reato di omicidio.

In primo luogo, occorre evidenziare che lo stesso all'epoca dei fatti era minorenne, avendo sedici anni. Per tale motivo, si deve ritenere che il giudizio spetti alla giurisdizione specializzata minorile e, nel caso di specie, al Tribunale per i Minorenni di Venezia, territorialmente competente.¹²⁹

In secondo luogo, occorre accertare se Romeo fosse, all'epoca dei fatti, capace di intendere e di volere. Infatti, l'art. 98 del codice penale impone al giudice di verificare, nel caso concreto, la sussistenza dell'imputabilità per gli autori di reato di età compresa tra i quattordici e i diciotto anni. Il concetto di imputabilità può essere scisso in due fondamentali componenti, che devono sussistere congiuntamente. Da un lato, la capacità di intendere si traduce nella capacità di percepire il disvalore, morale e sociale, della condotta delittuosa posta in essere e delle conseguenze che ne derivano. Dall'altro, la capacità di volere viene intesa come l'attitudine a controllare i propri impulsi e a resistere agli stimoli negativi.

Al fine di valutare la sussistenza della imputabilità in capo a Romeo, occorre valorizzare anzitutto lo stile di vita condotto dallo stesso. Costui era abitualmente inserito in un contesto adulto ed era a conoscenza delle due fazioni che si contendevano la città, i Montecchi e i Capuleti, e delle profonde inimicizie che le contrapponevano. Romeo, infatti, oltre ad essere esponente della famiglia dei Montecchi, aveva alimentato le rivalità già accese tra le due famiglie, innamorandosi perdutamente di Giulietta Capuleti, ben conscio dei gravosi effetti che avrebbe suscitato tale relazione sentimentale. Tali elementi, complessivamente considerati, depongono a favore dell'esistenza della capacità di intendere e di volere di Romeo.

Volgendo ora lo sguardo alla personalità del protagonista della vicenda criminosa, si deve evidenziare, anzitutto, che questi non viene dipinto come un soggetto incline alla violenza. Al contrario, la trama lo descrive come un giovane intelligente e sensibile, dedito alla lettura di poesie e alla ricerca di un amore ideale. La purezza d'animo di Romeo, scambiata per ignobile viltà dall'amico Mercuzio, emerge chiaramente dall'episodio relativo al duello, sopra rievocato (3.1.61-71). Con riferimento, poi, alle modalità e circostanze nelle quali è stato commesso l'omicidio, assume sicuramente rilievo la vicenda immediatamente antecedente, sfociata nella morte dell'amico Mercuzio. Tale circostanza consente di escludere che l'uccisione di Tebaldo, per mano di Romeo, sia il frutto di un disegno premeditato nei dettagli, come emerge dalle dichiarazioni rese da Benvolio al Principe.

*[Benvolio:] Tebaldo, che vedete qui morto, ucciso dalla mano di Romeo
Romeo che gli parlava gentilmente
invitandolo a considerare quanto meschina
fosse la ragione della lite, e quale
grande dolore vi avrebbe procurato. E parlava
con modi cortesi, quasi con le ginocchia piegate, umilmente;
e il suo sguardo era docile; ma non riuscì lo stesso
a calmare l'ira sfrenata di Tebaldo*

¹²⁹ Il Tribunale per i Minorenni è istituito in ogni sede di Corte d'appello o di sezione di Corte d'appello (art. 2 r.d.l. 1404/1934) e ha giurisdizione su tutto il territorio della Corte d'appello o della sezione di Corte d'appello in cui è istituito (art. 3 r.d.l. 1404/1934). Pertanto, per il reato di omicidio commesso a Verona è competente il Tribunale per i Minorenni di Venezia, dove ha sede la Corte d'appello.

che, sordo ad ogni parola di pace, vibrò un colpo della sua spada al petto del valoroso Mercuzio. E Mercuzio, con uguale furore, risponde punta contro punta e con eroico disprezzo, prima svia da sé la fredda morte, e poi la rimanda a Tebaldo che pronto la respinge. Allora Romeo urla: «Fermi, amici, amici, dividetevi!». E più veloce della lingua, il suo agile braccio riesce ad abbassare le loro spade, e poi si lancia in mezzo a loro; ma un malvagio colpo vibrato al di sotto del braccio di Romeo, ferisce a morte Mercuzio. Tebaldo fugge; ma torna subito indietro verso Romeo, che medita vendetta. Rapidi come lampi si precipitano l'uno contro l'altro. Prima ch'io potessi separarli con la mia spada, il forte Tebaldo veniva ucciso, e, mentre cadeva, Romeo fuggiva. Questa è la verità, ch'io possa morire qui di colpo.
(3.1.152-81)

Pare, piuttosto, che la condotta di Romeo rappresenti la reazione impulsiva di un giovane che, per quanto resistente alla violenza, di fronte all'ingiustizia dell'evento da cui è dipesa la perdita di un amico, si lascia sopraffare dall'istinto di vendicarlo e rendergli giustizia.

Alla luce degli elementi sin qui valorizzati, si può ritenere concedibile l'istituto della messa alla prova nei confronti del giovane Romeo, in luogo della pena dell'esilio a lui applicata. In un'ottica di responsabilizzazione e reinserimento sociale, l'esilio dalla città di origine sarebbe, infatti, totalmente inadeguato e privo di qualunque utilità, poiché accrescerebbe il senso di rabbia e frustrazione del giovane. In alternativa, potrebbe risultare maggiormente conforme alle esigenze educative di Romeo la partecipazione a un percorso di messa alla prova, ritagliato sulle sue specifiche caratteristiche personali.

Per quanto riguarda i presupposti e i limiti dell'istituto, così come sopra analizzati, si deve premettere che il reato di omicidio non è di ostacolo alla concessione del beneficio, non essendovi preclusioni in ordine alla gravità o alla tipologia della fattispecie delittuosa commessa.¹³⁰ In considerazione del profilo personalistico e socio-familiare di Romeo, pare formulabile un giudizio prognostico favorevole circa il positivo andamento e il successo del periodo di prova. Inoltre, la personalità del protagonista lascia presumere che costui aderisca spontaneamente a un periodo di prova, tenuto conto altresì del coinvolgimento emotivo e dell'intensità della vicenda di sangue che lo ha visto partecipe.

Immaginando ora di elaborare concretamente il progetto di messa alla prova, applicabile nei confronti di Romeo, si deve precisare che la durata della prova non può superare i tre anni, per espressa previsione del dettato normativo.

In relazione ai contenuti del programma di trattamento, occorre definire un insieme di prescrizioni che si attaglino alle specifiche inclinazioni e agli interessi del minore,

¹³⁰ Cfr. L. Camaldo, *Sospensione del processo e messa alla prova*, cit., p. 1589 ss.

avendo sempre di mira l'obiettivo di innescare un percorso di rielaborazione critica dell'episodio criminoso. A tal proposito, è possibile tracciare una distinzione tra le prescrizioni che richiedono un impegno attivo, nonché un coinvolgimento diretto del minore e quelle che, invece, prevedono obblighi di comportamento, a contenuto negativo.

Tra le prime, si potrebbe ipotizzare la frequentazione di un corso di letteratura e poesia - con obbligo di conseguire una certificazione o un attestato - considerata la passione nutrita dal giovane per tale disciplina. Inoltre, al fine di migliorare la gestione dei rapporti interpersonali con soggetti coetanei, sarebbe opportuno prevedere la partecipazione a un laboratorio teatrale.

È infatti noto che il teatro rappresenta una modalità per imparare a conoscere se stessi in profondità e permette, altresì, di confrontarsi con le proprie pulsioni, vizi, debolezze e ritrosie.

Infine, per scardinare i meccanismi di supremazia scaturenti dall'appartenenza a una famiglia nobile e potente, potrebbe rivelarsi utile lo svolgimento di attività di volontariato, possibilmente a favore di persone umili e bisognose.

Tra le prescrizioni negative, si potrebbe immaginare l'obbligo di astenersi dall'uso di armi, vietandone altresì il possesso e l'ostentazione in pubblico.

In aggiunta alle suddette indicazioni comportamentali, si ritiene che la modalità più efficace per consentire al giovane un'effettiva risocializzazione nella sua città natale possa essere un percorso di mediazione con la famiglia di Tebaldo, del clan dei Capuleti. In particolare, la mediazione può essere definita un «processo, il più delle volte formale, con il quale un terzo neutrale tenta, mediante scambi tra le parti, di permettere a queste ultime di confrontare i loro punti di vista e di cercare con il suo aiuto una soluzione al conflitto che le oppone».¹³¹ Essa consiste essenzialmente in uno o più incontri tra reo e vittima, coadiuvati da un esperto. La finalità principale di tale attività riparativo-conciliativa non è quella di approdare ad un perdono da parte della persona offesa, bensì di rielaborare l'esperienza concreta del reato e di ricucire, per quanto possibile, la lacerazione da questo prodotta, alla luce del vissuto di entrambi i protagonisti della vicenda. La mediazione, se giunge a buon fine, si conclude con un accordo formale tra le parti, che si impegnano reciprocamente a porre in essere atti concreti o simbolici, inclusi gesti di scuse o riconciliazioni pubblicamente manifestate.

Un simile percorso, se intrapreso correttamente e volontariamente, genera un duplice beneficio: dal lato della vittima, rappresenta l'occasione per esprimere le proprie ragioni e dar voce ai propri sentimenti, tentando di comprendere il punto di vista del reo; dal lato di quest'ultimo, la mediazione incarna uno strumento utile di rivisitazione critica del proprio comportamento e di presa di coscienza delle sofferenze cagionate alla vittima, da intendersi come persona e non come avversario processuale.¹³²

Le evidenziate potenzialità dell'istituto così delineato si scontrano però con il rischio che la persona che ha subito il reato si rifiuti di incontrare l'offensore, specialmente se si tratta di delitti connotati da particolare gravità, quali l'omicidio. Nella vicenda qui esaminata, considerata l'accesa e radicata conflittualità tra le due famiglie veronesi e il dolore per la morte di un figlio, appare improbabile che i parenti di Tebaldo, e tutto il clan dei Capuleti, acconsentano a un confronto con Romeo.

¹³¹ Così B. Schmitt, *La médiation une justice douce*, Paris, Syros Alternatives, 1992.

¹³² A tal proposito, v. G. Albanese, *La mediazione nel procedimento penale minorile*, cit., p. 370 ss.

All'esito del periodo di prova, sarà necessario accertare non soltanto il formale rispetto delle prescrizioni impartite a Romeo, ma anche e soprattutto il sincero impegno e il reale cambiamento da lui manifestato durante l'intero percorso. A fronte di un positivo giudizio finale, il reato di omicidio sarà dichiarato estinto.

Diversamente, in caso di fallimento della prova, il processo dovrà riprendere e Romeo potrà essere condannato per il delitto di omicidio volontario, aggravato dall'uso di armi. Tuttavia, potrà beneficiare di un'attenuazione di pena per la sua minore età al momento del reato, nonché in virtù della circostanza di aver reagito in stato d'ira determinato da un fatto ingiusto altrui che, nel caso concreto, si identifica nell'uccisione dell'amico Mercuzio da parte di Tebaldo.



DIARIO DI BORDO

Abbiamo la stessa volontà di metterci in gioco, di fare cose nuove. Vogliamo sperimentare ma utilizziamo metodi diversi e alla fine arriviamo alle conclusioni più disparate. Ci piacciono i corpi e i modi in cui si muovono, si toccano, si sfiorano, il modo in cui ci guardiamo. Il modo in cui si parla e la sensazione che si prova quando ci si guarda negli occhi, quel brivido che ci corre lungo la schiena e dalla testa arriva fino ai piedi e ci scuote tutti. Ci piace parlare ma abbiamo paura di esporci e quando troviamo qualcuno disposto a raccogliere i nostri cocci per assemblare il vaso allora ci sentiamo liberi da ogni inibizione. E siamo fiumi in piena, siamo acqua che gorgoglia e facciamo così tanto rumore che neanche sfociare nel mare potrà darci tregua perché saremo, allora, maremoti e riflussi e pochi saranno gli argini che riusciranno a contenerci e, se anche ci riuscissero, ne resterebbero lesi, indeboliti.

Giorgia Galizzi, 17 Novembre

DIARIO DI BORDO

Per arrivare nella «stanza blu» dove lavoreremo con i ragazzi si attraversa un cortile più esterno, con molto verde. Ho pensato subito: «Che carino, assomiglia al Cortile Pesci della Statale». Poi mi sono guardata meglio intorno e ho visto le sbarre alle finestre. Ammetto che un po' le stavo cercando. Voglio dire, è la prima volta che mi capita di essere in un carcere ed ero curiosa di vedere quegli elementi che ognuno di noi si aspetta di trovare in un luogo come questo.

Lorena Siqueira Leuzzi, 28 novembre



DLARIO DI BORDO

Nella stanza blu.

«Io devo fare Romeo?»

«Io mi siedo vicino a lei. Ero con te vero l'altra volta?». Io abbozzo un semplice «Sì, mi pare».

Poi comincia a leggere, sbaglia, mi chiede scusa, sbaglia ancora, mi chiede ancora scusa, dice scusate ragazzi, come se fossimo lì a giudicare lui. Come se si sentisse giudicato sempre, è quello che ha sempre passato da cinque anni fa a oggi... Aspetta, è da cinque anni? Quindi aveva dodici anni? Com'è possibile che un ragazzino di dodici anni possa aver commesso qualcosa di così grave da finire in carcere? Siamo abituati (forse troppo bene) a pensare che un ragazzino di dodici anni dovrebbe giocare con gli amici dopo la scuola, dovrebbe fare caciara, dovrebbe ridere e scherzare, dovrebbe mentire ai genitori dicendo di avere fatto i compiti, dovrebbe giocare a calcio, andare a nuoto, fare squadra, perché il gioco di squadra aiuta, ecc. ecc. E invece lui no. Lui non ha avuto tutto questo. Niente gioco per lui. Niente risate. Quando sorride si vede che gli mancano dei denti... chissà quante ne ha prese, penso...

Poi a un certo punto si scambia sguardi di intesa con H., ridono, come se stessero architettando qualcosa...

Poi lui mi prende il quadernetto rosso in cui scrivo appunti, lo legge.

«Oh! Ma tu sei fuori, quanto scrivi? ... Scrivi bene».

«Grazie».

Poi vuole fare pausa. Chiama H. Escono, mi dice vieni a fare pausa. Io non vado, parlo con la prof, poi lui ritorna, con un sorrisino, quasi come un bambino che deve dirti una cosa ma non trova le parole per farlo, come se avesse fatto una marachella che però deve confessare alla mamma.

Poi ci sediamo perché dobbiamo scrivere la testimonianza. Lui mi ascolta, poi, appena mi distraigo mi infila una lettera nel mio quadernetto.

«Cosa mi hai messo?»

«Poi guardi, dopo...», contento, soddisfatto. Si intende con H.: pure lui ha scritto una lettera a Emilia. Si sono tolti un peso, l'hanno consegnata. L'hanno scritta martedì scorso. Hanno aspettato una settimana, una settimana intera e ne aspetteranno un'altra per ricevere una risposta. Una lettera. Chi te le scrive più le lettere oggi?

«Io sono un ragazzo molto timido, non sono riuscito a toglierti gli occhi di dosso dal primo momento in cui ti ho visto, vorrei conoscerti meglio». Lo ripete tre volte. Mi invita a un caffè. No, a un aperitivo.

Alessandra Romeo, 21 novembre

...NOTAIIAMENTE CAE
ERCUZIO È IMPAZZITO
OMEIO SI È MESSO



DIARIO DI BORDO

È stato interessante in questi giorni insieme, oltre alla convivenza tra di noi, il lavoro fatto con le fotografie. Avendo ricevuto l'indicazione di prestare attenzione a non svelare i volti dei ragazzi, mi sono data come punto di lavoro la ricerca di tutti quei modi secondari di espressione (secondari rispetto al volto, che comunemente domina il nostro immaginario estetico), che potessero sostituire la mancanza di rappresentazione di quelle emozioni che sono trasmesse normalmente dai volti. Gestì, particolari, movimenti sono diventati il centro del racconto di questo laboratorio. In questi sabati mi sono quindi trovata ad osservare e ascoltare tanto per capire come portare alla luce tutto ciò che solitamente, sotto il nostro sguardo, sprofonda in secondo piano.

Francesca Carenzi, 1 dicembre





25 ANNI DI SHAKESPEARE DIETRO LE SBARRE.
TRAGICOMMEDIA IN UN PROLOGO, TRE ATTI E UN EPILOGO
GIUSEPPE SCUTELLÀ

PERSONAGGI

LUCIO CAMALDO professore associato dipartimento di Scienze giuridiche Cesare Beccaria - Università degli Studi di Milano

DANIELA CARPI professore onorario dipartimento di Lingue e letterature straniere - Università degli Studi di Verona

MARIACRISTINA CAVECCHI professore associato dipartimento di Lingue e letterature straniere - Università degli Studi di Milano

LISA MAZONI attrice e presidente Puntozero

PETER McCAUGHEY artista - fondatore di WAVEparticle, Glasgow

ELVIRA NARDUCCI educatrice responsabile area pedagogica - Istituto Penale Cesare Beccaria di Milano

SIMONE PASTORINO educatore - Istituto Penale Cesare Beccaria di Milano

MARGARET (MAGGIE) ROSE professore associato dipartimento di Lingue e letterature straniere - Università degli Studi di Milano

GIUSEPPE (BEPPE) SCUTELLÀ regista, attore, socio fondatore Puntozero

STUDENTI UNIVERSITÀ STATALE G. Caccialanza, F. Carezzi, L. Ceriani,

B. Cionti, M. De Tomasi, M. Fisichella, D. Fraschini, G. Galizzi, I. Greppi, K.

Karabin, G. Leone, L. Siqueira Leuzzi, D. Manna, E. Piz, M. Preatoni, A. Romeo,

M. Segato, S.Viglino

ATTORI PUNTOZERO E GIOVANI DETENUTI AREA PENALE
INTERNA ED ESTERNA

PROLOGO

Due scene di *Romeo e Giulietta* ci accompagnano da venticinque anni nel lavoro con i

giovani detenuti del Beccaria. Sono rispettivamente la scena di apertura della tragedia (1.1), in cui assistiamo al primo scontro tra le due bande rivali, e quella dove Mercuzio e Tebaldo trovano la morte e Romeo l'esilio, punto di svolta del dramma (3.1). Dal 1995 a oggi, almeno una volta la settimana, le parole dei giovani di casa Capuleti e Montecchi prendono corpo e voce nei ragazzi detenuti e risuonano tra le mura del carcere. Da venticinque anni, i giovani attori fanno esperienza del vissuto dei personaggi shakespeariani, trovando così un mezzo per raccontarsi e per scoprire aspetti della propria identità. «Si potrebbe dire che ognuno di noi costruisce e vive un «racconto», e che questo racconto corrisponde a noi stessi, è noi stessi, la nostra identità», scrive Oliver Sacks in *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Credo fermamente che la forza del teatro stia nel permetterci di intervenire su questo racconto, dandoci la possibilità di figurarci altre storie e altri esiti. Credo fermamente nel potere dei classici, e di Shakespeare in particolare. Sono «innamorato» di Shakespeare perché da venticinque anni vedo come le sue parole, offrendo ai miei ragazzi una grammatica dei sentimenti e delle emozioni, piano piano finiscano per conquistarli e cambiarli.

Afferma il filosofo Carlo Sini che «il teatro è la più antica forma di sapienza che abbia frequentato l'umanità» e che «non c'è sapere che non sia teatrale». Attraverso il teatro ci rappresentiamo nel mondo esterno e diamo voce a quello interno in un processo che favorisce la crescita personale e la consapevolezza di sé e della realtà, unica condizione per un miglioramento possibile. Il teatro mette in discussione gli agiti, permettendoci di recitare ruoli diversi anche sul palcoscenico della vita. Per un giovane detenuto fare teatro significa quindi poter acquisire quelle competenze che agevolano e accelerano quel cambiamento auspicato in vista della libertà. Nel carcere Beccaria questa tesi è stata ampiamente accettata e fatta propria sia dalla Direzione che da tutti gli operatori della Giustizia minorile (assistenti sociali, educatori, agenti di polizia penitenziaria, psicologi), i quali creano così un terreno fertile sul quale poter sviluppare il nostro lavoro teatrale.

Le sbarre non cambiano le persone, non ne modificano i vissuti e le azioni; al massimo le contengono. Pertanto, è importante dare al giovane detenuto le chiavi del proprio riscatto, guidandolo nella conquista della consapevolezza di sé e del controllo sulle proprie azioni, decisioni, scelte - quello che in lingua inglese viene definito con il concetto di *empowerment*. Il teatro può favorire questo processo poiché sperimentare diverse identità, attraverso differenti storie e personaggi, chiama necessariamente in causa la propria. Il teatro allora permette di mettersi in discussione, di scoprire nuovi modi di vivere pensieri, emozioni e azioni. La finzione alla base della recitazione non è un modo per fuggire da se stessi e dalla realtà, bensì il mezzo per scoprirne altre sfumature, vedere altre possibilità. Calcare le tavole del palcoscenico significa plasmarsi in altro, indossare una nuova vita, prefigurarsi scenari con esiti e sviluppi differenti da quelli vissuti, vedendo così un possibile riscatto, un nuovo modo di intendere e vivere la libertà.

Non riesco a pensare a qualcosa che più del teatro possa far acquisire la capacità di immaginare e sperimentare una vita diversa dalla propria e quindi di pensare che sia possibile cambiarla; a qualcosa che permetta di liberarsi dai propri automatismi fisici e mentali. Immaginare significa anche figurarsi l'esito di un'azione e le sue conseguenze dando così la possibilità di riparametrare il proprio agire.

Lavoro sull'idea di un teatro che cambi nel profondo i miei attori, restituendo loro la capacità non di essere agiti dalle circostanze e dai condizionamenti, ma di agire in modo «diritto» (nella duplice accezione di «andare dritti» e «rispettare le norme»). Perché ciò sia

possibile è innanzitutto necessario conoscere il proprio sostrato emotivo. Dare un nome ai propri sentimenti è un passo fondamentale per comprenderli e dominarli. Il teatro può fornire degli strumenti utili a decifrare questo complesso universo che è dentro di noi, aiutandoci ad agire sul palcoscenico del mondo.

Azioni e sentimenti confusi e mal nominati generano malessere soprattutto in chi, in virtù della tenera età, non ha ancora acquisito le competenze giuste per riconoscerli. «Devianti» non si nasce, si diventa. Allora occorre interrogarsi con urgenza sul contesto in cui crescono i giovani, a cominciare da quello familiare, cartina tornasole di quello sociale. In che modo prepariamo i nostri ragazzi alla consapevolezza? Se è importante un'educazione civica e culturale, imprescindibile è quella psicologica, troppo spesso trascurata. Quando penso ai giovani detenuti che ho incontrato durante la mia esperienza al Beccaria non posso non constatare in loro la mancanza di una «sintassi emozionale», quell'«analfabetismo emotivo» di cui scrive Umberto Galimberti nel suo libro *L'ospite inquietante: il nichilismo e i giovani* e che connoterebbe un'epoca, la nostra, in cui l'amore è sempre più atletismo pornografico, il possesso materialistico diventa sinonimo di valore personale e la dimensione virtuale si sovrappone a quella reale. Un istituto penale minorile è pieno di storie di giovani che non sanno «sillabare le loro emozioni», e questa loro «afasia emozionale» è spesso inquadrata nei termini di carenze cognitive e/o comportamentali, così che ciascun detenuto è descritto da un lungo elenco di carenze, per cui «è privo di questo», «è mancante in quest'altro». Se non si aiutano i ragazzi a colmare le loro manchevolezze, se non si accompagnano in un percorso che li doti di strumenti per orientarsi nelle proprie emozioni, pensieri e azioni, una volta varcati i muri del carcere saranno gli stessi di quando sono entrati. E le parole non bastano. Le parole, parafrasando Galimberti, suonano vuote. Occorre fare/agire insieme.

Questo implica trovare anche il senso dell'azione, assumersi la responsabilità di poter fallire. Occorre agire la parola e in questo penso che Shakespeare sia una palestra perfetta, una scuola per capire ciò che abbiamo dentro e per imparare a usarlo perché, dice il critico americano Harold Bloom, «Shakespeare continuerà a spiegarci, in parte perché ci ha inventati lui». Il drammaturgo di Stratford ha inventato le emozioni o, per lo meno, ha dato loro un nome.

Ecco che allora le scene shakespeariane diventano uno specchio magico: i personaggi che le abitano riflettono noi stessi, le nostre paure, i nostri errori, i nostri desideri e la loro interpretazione (che coinvolge voce, corpo, pensiero ed emozione) ci permette di fare esperienza di ciò che siamo e di attribuire così un senso al nostro agire e sentire quotidiano. Per i giovani detenuti e non, fare teatro e farlo con Shakespeare significa riconoscere e dar voce al proprio mondo emotivo, poter elaborare conflitti e sofferenze, diventare protagonisti attivi e responsabili della propria libertà.

Ho deciso che Shakespeare sarebbe stato il punto di partenza del mio fare teatro in carcere, perché mi avrebbe certamente aiutato in questo compito di «educazione sentimentale» e grazie a lui avrei iniziato a scrivere con i miei ragazzi una vera e propria «grammatica sentimentale».

In tutti questi anni di lavoro al Beccaria ho constatato molte volte come il teatro sia per i ragazzi una scuola di quella educazione emotiva che è indispensabile per poter cam-

biare. La storia del giovanissimo G. è esemplare. Arrivato tre anni fa dalla Costa d'Avorio e recluso al Beccaria per aver segregato e picchiato un coetaneo in un garage con la complicità di altri tre minorenni, viene mandato in teatro dagli educatori, secondo i quali il teatro avrebbe potuto aiutarlo a ritrovare quella capacità empatica la cui mancanza, a loro avviso, era alla base del suo reato. Così lo «scritturiamo» come Romeo in *Romeo & Juliet disaster*, la tragedia che avrebbe debuttato a breve. Quando arriva in teatro, G. non sembra ancora rendersi conto della gravità del suo gesto.

Giulietta è interpretata da Sara, una delicatissima studentessa diciottenne cresciuta nel vivaio di Puntozero. Quando, pochi giorni dopo aver reclutato G., ci ritroviamo in teatro a provare la scena del balcone (2.2) rimango di stucco, perché G. ripete le sue battute a memoria con una velocità impressionante. È stupefacente quello che può la determinazione di un ragazzino con la terza media. Ma le parole non gli suonano dentro. Non gli smuovono niente, perché non prova niente. Senza flusso emozionale la memoria non trova appigli e così G. si interrompe più volte e combatte con il testo, perché non riesce a trovare dentro di sé i giusti tasti emotivi: le frasi sono slegate e non si agganciano tra loro, sono tanti piccoli punti di un disegno che deve ancora prendere forma, e le sue azioni non sono congruenti rispetto alle parole. Presto mi rendo conto che il problema è la sua capacità emotiva, che nella sua biografia non ha mai trovato posto e voce. Così lo sottopongo a quelli che lui definisce stravaganti esercizi fisici, nella speranza di avvicinarlo a quelle parole. Sono esercizi che ovviamente per me hanno un senso, ma per lui sono solo «cazzate». A un tratto sbotta e con la sua tipica inflessione d'oltralpe all'ispettore Clouseau, urla: «Per favore Beppe! Ma io con una tipa non faccio così!». «Così come?», ribatto io. «Mica gli vado sotto la finestra a parlare!» incalza G. «E cosa faresti? Cosa le diresti?» chiedo io, interessato. «Oh tipa, scendi!», esclama lui, innervosito. «E una volta scesa che fai, cosa le dici?» gli domando nuovamente. «Non lo so... gli parlo!», risponde tagliando corto. Ma io insisto: «E che parole useresti?» G. allora balbetta qualcosa, in evidente difficoltà, e chiude con un perentorio «Sicuramente non uso le parole di questo qui, di 'sto Romeo!».

«Ha ragione!», penso tra me e me. Ma il problema non sono le parole (a mio avviso senza tempo) che Shakespeare mette in bocca a quei due adolescenti, bensì i sentimenti che esse veicolano, sentimenti che faticano a risuonare in G. Shakespeare è difficile, perché se non si conoscono le emozioni (alte) intarsiate nei suoi testi è facile perdersi e i discorsi sembrano troppi e inverosimili. Sono invece convinto che la quantità e la qualità di quelle parole sia semplicemente quella necessaria a far vivere l'amore. Il gesto è rimandato non per timidezza ma per assaporare il gusto del desiderio alimentato dall'attesa. Romeo e Giulietta non parlano per riempire silenzi imbarazzanti ma per dar voce a quello che sentono - un sentire che si fa sempre più dirompente perché i due innamorati giocano a dilatare il tempo in cui farlo cadere. In fondo, cos'è che permette la nascita dell'amore se non la distanza, lo spazio, la mancanza? L'impazienza, il tutto e subito dei nostri giorni hanno eliminato questo spazio necessario, imbastardito la parola amore avvicinandola sempre di più al sesso o a qualsiasi altro bene di consumo. Come può quindi G., e chi come lui vive in un simile analfabetismo emotivo, sentire quelle parole come vere?

Occorre fare con lui un percorso di rieducazione sentimentale. Occorre che scopra l'empatia. E io so per certo che in teatro non puoi fingere empatia: la devi avere, o non sarà possibile costruire nulla insieme.

G. cerca di convincermi che il problema è di Shakespeare, con le sue altisonanti parole e

che quindi dovremmo riscrivere il testo, riaggiornarlo. Io lo punzecchio dicendogli che non è Shakespeare che non funziona ma è lui che non conosce le proprie emozioni. Lui si offende e mi risponde a tono: «Io sono pieno di tipe!». «Il punto non è averne tante, ma trovarne una da amare», lo provo io, sperando di aprire una breccia nel suo cuore spento.

G. ha una biografia devastante. Ha visto la guerra e i suoi genitori l'hanno lasciato in Costa d'Avorio con uno zio in grado di gestirlo solo con le botte - un linguaggio che lui ha imparato velocemente per sopravvivere in strada. La mamma l'ha ripreso con sé che ormai era adolescente, mentre il padre si era fatto un'altra famiglia. Nonostante gli sforzi della madre, G. ha continuato a recitare l'unico ruolo che conosceva, quello del duro che si afferma usando droga, alcool e violenza. Com'è possibile parlare d'amore con chi non l'ha mai ricevuto? Ho assistito personalmente a un incontro tra G. e sua madre: dopo tanto tempo che non si vedevano, erano entrambi in piedi, immobili. Tra loro nessun abbraccio, né un bacio, nemmeno un gesto. Le parole sì, ma quelle vuote, che non smuovono niente.

Dopo una pausa per fare decantare nervi e pensieri, raggiungiamo un compromesso: avremmo lavorato dividendo la scena in tanti piccoli segmenti, cercando di addentrarci nel sostrato emozionale di ciascuno. Ci fermiamo là, dove non è chiara la direzione. Ci inventiamo i giochi più disparati. L'amore è cieco? Allora bendiamoci. L'amore ti travolge? Lasciamo che siano gli altri a portarci. Cerchiamo di individuare passo dopo passo ciò che sente Romeo e di capire come sia faticoso vincere resistenze e stereotipi. Alla fine, quella fatica, fisica ed emotiva, si trasforma in risultato: lo studio analitico di quel grande sentimento che è l'amore permette a G. di toccarne le sfaccettature, di collegarne infine i punti emozionali formandone il disegno. Il piacere di G. nel dire quelle parole non più sconnesse dalle sue emozioni si trasforma poi in un altro modo di vivere le prove, perché questo suo primo livello di empatia si riverbera anche nel suo comportamento nelle dinamiche di gruppo. G. adesso si lascia guidare e accompagnare dai commenti degli altri ragazzi, da quegli stessi commenti che prima lo disturbavano e innervosivano, poiché percepiti come critiche intollerabili. Un passo alla volta incomincia ad assumersi la responsabilità del suo agito, chiede scusa se risponde male, invita timidamente a rifare la scena se sbaglia anche solo una battuta.

Avremmo ottenuto lo stesso risultato con un altro testo? No. Decisamente no. Questo è il potere dei classici. Ci sollecitano a scavare dentro di noi, illuminando i nostri angoli bui, assegnando loro un nome. Non smettono mai di insegnarci. Cosa? La giusta azione. Shakespeare è prima di tutto teatro e le sue parole sono azioni fisiche ed emotive.

«La prossima volta che vedo una tipa faccio bella figura e gli dico 'ste cose come le ho dette a te!», mi inchioda G. alla fine delle prove. È meraviglioso sentire che vuole usare Shakespeare nella sua vita, che ha trovato un altro modo di agire l'amore, che ha scoperto gesti e parole che gli permettano di non confonderlo con una semplice ginnastica sessuale. Ma questo lo tengo per me, non voglio sottrarre forza a quell'esperienza con riflessioni teoriche.

«Si dice "le" dico. "Le" è femminile, "gli" maschile», rispondo cercando di contenere il mio entusiasmo. «Sì, va beh, è lo stesso!», taglia corto lui. «No. Non è lo stesso! Le

parole sono importanti! E vedrai quante fanciulle si innamoreranno di te durante lo spettacolo!». «Che cazzo dici Beppe!», grugnisce, «Fanciulle? Parli come mio nonno! Chiamale tipe!». «Tipe mi sembra il nome di qualche oggetto inanimato!», replico attonito, «Fanciulle è più bello. Comunque sia, scommetti?» G. ride svelando i suoi denti abbaglianti. Non è convinto, ma si vede che in fondo ci spera. E io sono certo che si innamoreranno di lui perché si sa che *kalòs kai agathòs*, «bello è anche buono». L'incontro con il pubblico è per G. un momento cruciale. Nonostante senta tutti gli occhi puntati addosso, riesce a mantenere la calma, e se anche s'incespica con le parole, riprende fiato e continua. Quando esce di scena è sopraffatto dall'emozione. Trema, respira profondamente, porta le mani alla testa e abbraccia chiunque incontri. Poi si siede a terra esausto, con il sorriso stampato in faccia di chi si è appena innamorato.

Ecco cosa può fare il teatro. Ci aiuta a farci riappropriare del nostro mondo interiore, a scoprire l'empatia, necessaria per entrare in relazione; ci offre degli strumenti per decifrare le nostre emozioni e con esse il mondo che ci circonda; ci educa, come scrive Galimberti, a «mettere in contatto il cuore con la mente, e la mente con il comportamento, e il comportamento con il riverbero emotivo che gli eventi del mondo incidono nel nostro cuore». ¹³³

Quello di G. è solo uno dei tanti episodi in cui ho toccato con mano quanto il teatro possa agire nel cuore dei ragazzi del Beccaria. Ogni volta riscopro la capacità e la forza dirompente dei testi shakespeariani nel processo di individuazione. Shakespeare cambia i vissuti.

Di primo acchito, portare Shakespeare in carcere può sembrare una follia. Immagino i puristi storcere il naso di fronte a ragazzi con bassissima scolarizzazione e con esperienze traumatiche che provano a masticare parole ed emozioni così complesse ed elevate. Spesso mi sono sentito dire che non si comincia con Shakespeare. Troppo difficile. A Shakespeare, forse, si può arrivare, ma partendo da qualcosa di più semplice, di meno impegnativo. E tuttavia, quello che vedo e che mi spinge a questa scelta audace, è che Shakespeare apre le porte a un nuovo modo di sentire e di agire. Shakespeare ci trasforma.

La prima reazione dei giovani detenuti di fronte a Shakespeare è la stessa da venticinque anni a questa parte. Tutti lottano con parole a loro sconosciute, ma che consentono di ampliare lo sguardo, trovare nuove prospettive. Lo sforzo traspare dai loro visi e dai loro corpi. La difficoltà li porta a fare i conti col passato, con le loro sofferenze, i loro fallimenti. Leggere e attuare parole. Il primo impatto può spaventare e molti cercano di sottrarsi. Li rassicura sapere che la loro difficoltà è normale ed è la stessa di tutti quelli che si accostano a Shakespeare per la prima volta. Superato questo primo scoglio, saranno trascinati dalla sua forza intrinseca.

Quei fogli tenuti goffamente in mano dai giovani detenuti saranno presto inutili, perché le battute faticosamente imparate a memoria inizieranno a muovere le loro labbra e a suonare dentro i loro corpi. Anche se non ne sono consapevoli, si vede subito che questi ragazzi possono parlare lo stesso linguaggio di Shakespeare, perché Shakespeare è scritto in ognuno di noi.

In particolare, comincio il lavoro partendo da quelle due scene di *Romeo e Giulietta* che raccontano scontri tra bande e dinamiche di strada - un vissuto che la maggior parte dei miei ragazzi conosce bene. La vicinanza con le loro biografie li aiuta a trovare le giuste azioni

¹³³ U. Galimberti, *L'ospite inquietante: il nichilismo e i giovani*, Milano, Mondadori, 2007, p. 53.

fisiche e a vivere dinamiche simili ma percorrendo anche conseguenze, risvolti e scenari diversi da quelli da loro vissuti. Questo permette loro di aprirsi a ciò che prima non riuscivano a prefigurarsi, di pensare a un nuovo modo di agire.

I giovani detenuti hanno un approccio al testo corporeo e per niente intellettuale. Superato lo scoglio della memoria, le parole scorrono e danno i giusti impulsi all'azione, che non è mediata dalla resistenza dei costrutti mentali. Quest'istintività è il loro pregio e il loro difetto. Bisogna trovare il modo di incanalarla affinché non sia distruttiva e affinché questi giovani attori abbiano la possibilità di spogliarsi di un agire stereotipato e violento. Bisogna restituire loro un corpo e una mente che permetta loro di agire e non essere agiti.

Prima di incontrare i Classici bisogna quindi lavorare sul corpo e sulla mente. Per questo motivo ho messo a punto un *training* psicofisico, che ho chiamato *Khorós*. Visto dall'esterno somiglia a un rito danzante, ma in realtà è tutto il percorso che un attore deve fare per prepararsi all'atto performativo, per spogliarsi di tutte le resistenze che gli impediscono di essere presente a sé stesso e agli altri. Niente di mistico o trascendentale. Solo duro lavoro. *Khorós* non ti chiede di saper fare, prende anche quello che tu non sai o non vuoi dare: non ci sono aspettative. *Khorós* ha una sua bellezza intrinseca e segna l'inizio di ogni prova e di ogni spettacolo. Anche il pubblico entra nel nostro gioco. *Khorós* lo smuove empaticamente.

ATTO I

La sezione di teatro inglese dove si trovano gli uffici di Cristina e Maggie ricalca la loro passione per Shakespeare. Il percorso per arrivarci è un tuffo nel mondo del drammaturgo elisabettiano. Mentre si salgono i tre piani su una tortuosa scala circolare che procura un leggero senso di vertigine mi sento catapultato nel *Riccardo III*. L'ascensore c'è, ma l'ebbrezza di entrare in quell'atmosfera shakespeariana è imperdibile: fingendo di essere nella torre/prigione, io gioco il ruolo dello spietato re d'Inghilterra e Lisa quello di Clarence, mio sfortunato fratello. Al Pacino si sarebbe divertito molto in questo luogo e l'avrebbe fatto entrare a pieno titolo nel suo *Looking for Richard*. Ultima nota di colore, che mi rende ancora più impaziente di raggiungere le due docenti, sono le locandine, gli articoli di giornali e le fotografie degli spettacoli shakespeariani che tappezzano interamente i muri.

È luglio. Il caldo picchia. È quel caldo umido e appiccicaticcio che solo Milano sa regalare. Da quattro anni a questa parte questo è diventato un appuntamento di rito che rinnova e sancisce la collaborazione tra la Statale e Puntozero. È sempre piacevole sedersi intorno al grande tavolo-riunioni, le finestre spalancate nell'illusione che un leggero venticello possa ristorarci dalla calura dell'estate, e pianificare gli incontri che si svolgono da ottobre a dicembre e che coinvolgono un gruppo misto di studenti della Statale, detenuti, ragazzi in messa alla prova e giovani attori di Puntozero. Ormai con Cristina e Maggie si è creata una perfetta sintonia e sia Lisa che io siamo contenti di vederle e con piacere raccontiamo loro le novità del Beccaria, sapendo di trovare ascoltatrici attente e curiose.

Partiamo dal concorso di scrittura «Scrivere per il teatro». Prendendo spunto dai

temi della giustizia, della colpa e del perdono suggeriti da *Romeo e Giulietta* gli studenti della Statale si sono cimentati nella scrittura di una breve *pièce*. All'attrice, regista e docente Tiziana Bergamaschi oltre che a me, Cristina e Maggie hanno affidato il compito di scegliere i tre testi vincitori. Giunti al momento della selezione, entrambi rimaniamo piacevolmente sorpresi dalla bravura e dalla facilità di scrittura di questi drammaturghi in erba. Dopo un confronto appassionato, arriviamo finalmente al *quid* e individuiamo in *Collera* di Davide Novello il primo classificato, che diventerà il prologo del nostro spettacolo *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*.

La riunione ha anche lo scopo di organizzare gli incontri del laboratorio teatrale. Nella riunione precedente ci eravamo lasciati con l'idea di svolgere un progetto che avrebbe creato un vero e proprio percorso nei meccanismi della giustizia minorile dal titolo «Shakespeare e la legge. Romeo Montecchi: innocente o colpevole?». Si trattava quindi di definire come avremmo sviluppato un laboratorio che avesse come obiettivo quello di produrre uno spettacolo che mettesse in scena un vero e proprio processo a Romeo, svelando agli studenti e al pubblico il sistema penale previsto per i minori. Un aspetto che lo caratterizza e lo contraddistingue da quello per gli adulti è che non pone al centro il reato ma la persona, tenendo conto della sua condizione socioculturale, dell'ambiente di crescita e della sua personalità.

Diligentemente, oltre ai punti di forza mettiamo in conto anche le fragilità del progetto, imbarcandoci in quella che, a tutti gli effetti, è una SWOT *analysis*: Strengths. Weaknesses. Opportunities. Threats. In quest'edizione del laboratorio di debolezze, purtroppo, ce ne saranno parecchie e anche di un certo rilievo. La più importante è che molti ragazzi detenuti non potranno scendere in teatro; saremo noi a doverci spostare in sezione detentiva e lavorare nella famigerata (per noi) «stanza blu». Inoltre, non sembrano esserci le condizioni per far sì che i detenuti che prenderanno parte al laboratorio in sezione possano poi partecipare allo spettacolo finale. Avremo così il lavoro diviso in due momenti: da una parte, l'attività in teatro con gli studenti della Statale e i minori dell'area penale esterna (ex detenuti o giovani collocati in comunità con messa alla prova o affidamento); dall'altra, il laboratorio in sezione con i ragazzi che non hanno il permesso di uscire dall'istituto. Non si comincia certo con le migliori condizioni ma... *Spes contra spem*. Inoltre, non tutti gli studenti della Statale scelgono di venire nella sezione detentiva, anche se di fatto solo in pochi rimangono fuori e, più che altro, per problemi di orario. Il gruppo è quindi piuttosto grande: trentadue ragazzi tra detenuti e studenti.

ATTO II

Per il primo incontro l'appuntamento è fuori dal Beccaria. Alcune ragazze, benché pre-allertate, si presentano con mise comunque non consone alla situazione. I nostri costumi di scena accorrono in soccorso e il piccolo incidente mi permette di snocciolare ai poveri studenti, già visibilmente tesi per questa loro nuova esperienza, tutto un vademecum che vede ogni singola voce preceduta da un «non»:

- NON si entra con vestiti attillati o provocanti
- NON si entra con il cellulare
- NON si entra con le borse
- NON si entra schiamazzando

NON, NON, NON. Mi sento un poco imbecille a ripetere sempre le stesse raccomandazioni, ma l'ansia che tutto fili liscio mi impone un certo piglio serio. E poi, avere riguardo per i luoghi in cui ci si reca e per le regole vigenti è indice di rispetto e intelligenza.

Lisa, che pazientemente lavora nell'ombra per la buona riuscita dei progetti, un mese prima aveva fatto pervenire alla Direzione dell'IPM (Istituto Penale per i Minorenni) l'elenco dei partecipanti per l'autorizzazione dal magistrato di sorveglianza a entrare in area detentiva. Il permesso, denominato art.17 della Legge sull'ordinamento penitenziario (l. 26 luglio 1975, n. 354), regola la partecipazione della comunità esterna all'azione rieducativa all'interno di un carcere:

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

Il rituale per l'ingresso in carcere sembra escogitato apposta per intimorire il visitatore. La prima volta è spiazzante, perché non sempre si riescono a capire le reali motivazioni che stanno dietro a tale complessità di accesso. Per evitare inutili arrovellamenti sulle ragioni di questa prassi, scherzosamente invito a sospendere temporaneamente le domande. C'è bisogno di tempo per spiegare quanto sfugge alla logica.

Se è vero che i luoghi modificano e condizionano le nostre percezioni, questo è ancor più vero per il carcere. Gli elementi architettonici della prigione suscitano una strana irrequietezza fin dall'esterno. Una anacronistica targa nera segnala che questo è un luogo di espiazione. Sulla scritta in bianco «Ministero di Grazia e Giustizia. Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria - Milano» si legge ancora la parola «Grazia», anche se questa è stata eliminata dalla dicitura nel 1999, in ottemperanza della Riforma Bassanini del D. Lgs. n. 300/1999.

Le parole sono note che suonano l'anima. Per capirle bisogna esperirle. Così il termine «carcere» non può essere compreso appieno se prima non se ne varcano i cancelli. Quelli che si frappongono tra noi e la «stanza blu», dove faremo il laboratorio con i detenuti, sono nove. A mano a mano che si chiudono dietro alle nostre spalle, si entra sempre di più in contatto con l'ambiente carcerario. Qui si sdoganano falsi miti e astratte convinzioni, riportando tutti a una realtà ben più complessa di come la vorrebbero i nostri pregiudizi.

Il primo cancello è quello di ingresso. Ha le dimensioni di una porta normale ed è inserito all'interno di una grande vetrata da cui si può scorgere l'atrio. Una volta entrati, consegniamo i documenti all'agente di polizia penitenziaria che, dopo aver spuntato pa-

zientemente i nomi sull'elenco avuto dalla Direzione, ci consegna le chiavi degli armadietti in cui depositare ciò che non può essere introdotto nella sezione detentiva. Gli oggetti vietati sono tanti, alcuni anche inaspettati, come cellulari, portafogli, accendini, alimenti. Possiamo entrare. Alcuni mi guardano sornioni. Altri rimangono più imperscrutabili, ma in tutti avverto la tensione della prigione che inizia a salire. La prima volta in un carcere fa sempre a tutti un effetto strano.

Impegnati a svuotare le tasche e le borse dai propri effetti personali, pochi notano il busto di Cesare Beccaria al centro dello spazio, mentre io invece non posso fare a meno di osservarlo ogni volta che entro in carcere. Poiché più di una persona mi ha detto che gli somiglio molto, ho finito per identificarmi con la scultura del giurista milanese. Non solo. Convinto che il monumento fosse un pesante blocco di ghisa ben ancorato al terreno, inconsiamente dovevo aver associato quella stabilità e permanenza con l'idea di durata semi-eterna del mio operato all'interno dell'Istituto. Quando un bel giorno non lo vidi più nella sua posizione originaria, provai sgomento e delusione; picchiettai il busto con le nocche scoprendolo vuoto al suo interno e, non pago, lo mossi di qualche centimetro: mi sentii a mia volta «spostabile» e, dalla mia delusione, mi resi conto di quanto la mia vita fosse intimamente legata a quel luogo.

Alleggeriti dal peso dei nostri oggetti personali, il cui distacco riattiva in noi la coscienza dei nostri legami inconsapevoli e forse profondi con essi, varchiamo la seconda porta. Qui accade in genere qualcosa di inaspettato. Sarà la visione di un angolo pieno di piante curate amorevolmente dagli stessi detenuti, o sarà quell'aiuola a forma di cuore disegnata da un ragazzo per il suo magistrato di sorveglianza; insomma, qualunque cosa sia, si ha la sensazione che il carcere sia un piccolo paradiso, tanto che qualche studente si lancia in alcune frasi di sincero stupore. Per ricentrarsi basta spostare l'attenzione in alto a sinistra, alle lunghe file di finestre, sigillate da sbarre così spesse che per evadere si farebbe prima a buttare giù il muro. Questo alternarsi di stati d'animo dettati dalla morfologia della struttura colpisce gli studenti, che Lisa ed io cerchiamo di rasserenare spiegando loro le ragioni di certe scelte strutturali e di come i giovani detenuti vivano quello spazio.

Attraversiamo il cortile e percorriamo un lungo tragitto sotto una tettoia inusitatamente bassa che conduce al terzo cancello, di colore blu, su cui si trova una spirale concentrica disegnata dai nomi delle attività svolte nell'area situata oltre quella porta: scuola, musica, fotografia, palestra, cucina, teatro, e così via. Il disegno triste e sbiadito di un clown ci sorride in segno di accoglienza. Suono al citofono e dopo qualche istante il cancello si apre automaticamente. In meno di cinque metri ci troviamo di fronte ad altri quattro cancelli. Premo il pulsante per chiamare l'assistente (nome con cui i detenuti chiamano gli agenti di polizia penitenziaria) che ci dovrebbe accompagnare oltre le altre barriere. Il tempo di attesa ci sembra infinito, complice anche il soffitto basso che accelera il desiderio di cambiare aria. Ci accompagna una leggera claustrofobia, che inizia a essere percepita anche dagli studenti. Pensieri e sensazioni sono troncati dall'assistente che, aperti il quarto e quinto cancello, si rivolge a noi con qualche battuta che aiuta a stemperare la tensione. È rassicurante la sua presenza. Abituato al contesto, è maestro nell'alleggerire le tensioni e gli animi che uno spazio così ristretto per sua natura crea.

Siamo ufficialmente «dentro»: iniziamo a condividere gli stessi spazi dei detenuti. Passiamo anche il sesto e il settimo cancello e percorriamo un lunghissimo e stretto corridoio tingeggiato con colori troppo vivaci e dissonanti per i miei gusti. Si intravede il penultimo cancello. I nostri passi risuonano insieme a un rumore di enormi chiavi d'ottone che clangono nelle toppe e a un vociare acuto proveniente da chissà dove. Saliamo per una scala che termina di fronte a un muro rosa; proseguiamo a sinistra su un'altra rampa e sfociamo in una stanza ampia e bassa, dove si trova la «nostra» porta. Infilo la chiave nel blindo, la pesante porta di metallo con una feritoia ad altezza occhi tipica dei luoghi detentivi, e finalmente entriamo nella famigerata «stanza blu», un locale kafkiano non più grande di trenta metri quadrati. Questa è «casa», e qui, a parte le sbarre alle piccole finestre, nulla tradisce la natura del luogo in cui ci troviamo. Da venticinque anni a questa parte, qui facciamo attività con i detenuti che non hanno diritto all'art. 21 e agganciamo i futuri attori della nostra compagnia.

Gli studenti si guardano intorno e così Cristina e Maggie. Mi rendo conto solo ora che anche per loro è la prima volta in sezione. Abbiamo sempre lavorato in teatro e lì è altra cosa. Sono i detenuti a venire da noi e non noi ad andare da loro. Sottile ma preziosa distinzione, che cambia tutte le regole del gioco.

Ci troviamo ora in un tempo sospeso, in attesa che i detenuti dalle celle siano accompagnati qui. Il primo istinto è quello di accomodarsi sulle panchine (di ferro alcune e altre di legno), ma l'esperienza mi ha insegnato che non si può iniziare una prova/lezione di teatro stando seduti. Per preparare la drammaturgia dell'incontro è necessario prendersi cura dello spazio, pulirlo, posizionarvi gli oggetti. Avere o non avere le panchine, metterle al centro o ai lati nello spazio di lavoro porta inevitabilmente a drammaturgie dell'incontro diverse. Gli oggetti, come le persone, e la loro disposizione nello spazio e nel tempo favoriscono una dinamica piuttosto che un'altra.

La decalcomania di Chaplin al muro ci osserva.

Inizio a spiegare l'idea che ci porterà a montare il nostro spettacolo. Gli studenti mi sentono ma non credo riescano ad ascoltarmi. Troppe novità e troppe distrazioni sono ancora nell'aria e un suono lungo e prolungato proveniente dal corridoio non facilita la concentrazione: il rumore del vociare dei giovani detenuti amplificato dal soffitto basso sembra quello di una carica di *hooligan*. La porta si spalanca bruscamente, presentandoci finalmente i ragazzi del BeKKa. Il mondo si ferma e io ne approfitto per fare un piccolo flashback.

INTERVALLO

Da tempo ho annunciato ai ragazzi del Beccaria la collaborazione con gli studenti della Statale, e mi ero già lasciato sfuggire che avremmo lavorato su *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. «Ci sono ragazze carine?», mi aveva chiesto in quell'occasione F. col suo sorriso sdentato. «Perché? Se fossero tutte brutte o ci fossero solo uomini che faremmo?»

Li lasceremmo fuori?», avevo replicato, punzecchiandolo. Un timido «Che c'entra... dicevo così, per sapere... così per dire» fa cadere, temporaneamente, l'argomento.

In realtà io so che non è «così per dire». Il suo interesse è autentico, ma la mia reazione lo fa arretrare. Percepisco che un poco si vergogna della sua domanda. Sorrido dentro e mi sdilinquisco. Quanto meno lui ha dato voce a quello che tutti gli altri ragazzi pensano. Lo so bene che scelgono il teatro perché ci sono le ragazze e corre voce che a teatro si sta bene. So che non è la passione per il teatro a portarli a me, anche se col tempo sono arrivato a pensare che l'aspetto seduttivo del laboratorio possa essere un ottimo espediente per agganciarli.

Sì. Scendono per le ragazze, ma poi si appassionano al teatro.

Comunque sia, quando il carcere si apre all'esterno, il clima è febricitante. E mentre penso che un corso di taglio e cucito o di uncinetto andrebbero bene lo stesso, il mio orgoglio e le mie certezze sull'utilità del teatro come strumento principe di recupero sono messi a dura prova. Le fanciulle della Statale possono più di teorici, pedagoghi e drammaturghi di teatro messi insieme! Io aspetto. Avvolto da effluvi di acqua di colonia attendo con pazienza la fase in cui anche la pratica teatrale avrà il suo *appeal*.

ATTO III

Il primo incontro tra i giovani detenuti e gli studenti della Statale si traduce quindi in un bizzarro e contrastante *mélange* di *haute couture* e *mise casalinga*: da una parte, i ragazzi del BeKKa, ingellati e ingessati nei loro vestiti griffati che mettono in atto veri e propri rituali di accoppiamento; dall'altra, qualche ragazzo imbarazzato e il gruppo di universitarie che, dopo essere state redarguite e ri-acconciate, si presentano in tuta, un po' scapigliate e senza trucco.

Non volendo perdere la freschezza del loro abbagliante look, è veramente difficile che i ragazzi del Beccaria si facciano coinvolgere, e traducono il rischio di rovinare quattro ore di preparativi in un linguaggio primitivo, maschio, arcaico: «Mi devi mollare», «No, io oggi non faccio niente». A questo punto, faccio un bel respiro profondo e mi appello ai padri della semiologia per cercare di dare altro significato a quei strani segni fonetici. Il «Mi devi mollare», ad esempio, può essere interpretato come «Non vedi che sto broccolando e non posso staccarmi?»; il trucco sta allora nel far fare alla ragazza di turno qualcosa che richieda inevitabilmente la galanteria di un cavaliere. Ed ecco che magicamente il nostro eroe si agita, si scompiglia, stravolge il suo look da patinata rivista di moda diventando ai miei occhi molto più bello: perché nella sua vera funzione e giovane età, con voglia di stare al mondo.

Questi sono ragazzi che leggono a malapena. Sono ragazzi con esperienze scolastiche fallimentari e che hanno trascorso più tempo in strada che a scuola. Occorre trovare la chiave per non umiliarli e portarli dove si vuole. Bisogna interessarli e farli giocare e, attraverso il gioco, farli tornare a vivere. Dai loro corpi tonici e immensi deve far capolino il bambino che sono stati (anzi, non sono stati) poco tempo addietro. Ecco allora che si apre un varco, e che improvvisamente si accorgono di te e tu devi «balocarli». Già, perché se non si gioca, non ci si diverte, e se non ci si rilassa non si impara niente. Mano a mano che il laboratorio procede, trova sempre più spazio il fare teatro. L'alchimia che si crea tra dentro/fuori è potentissima e più si avvicina la data del debutto e più avvengono magiche trasformazioni nei

ragazzi. Quasi tutti gli agenti di polizia penitenziaria lo riconoscono: «Cosa fate voi ai ragazzi, che tornano tutti felici dall'attività teatrale?».

Di questo primo incontro nella «stanza blu» ricordo il continuo via vai dei ragazzi nel tentativo di sottrarsi. Ricordo le facce stupite, quasi preoccupate, degli studenti e anche di Cristina e Maggie. Ricordo anche, però, che quando abbiamo iniziato a giocare, tutte le resistenze sono cadute e il gioco ci ha accomunato nel divertimento. Si apre così il varco per azzardare e proporre *Romeo e Giulietta*: atto I scena I, *Verona, una piazza*. All'inizio i ragazzi stentano, non riconoscono le parole, le confondono, sembrano bimbi di seconda elementare, ma l'aiuto dei nuovi compagni di avventura, la loro delicatezza e l'astensione da qualunque giudizio, li rassicura.

«Pe' [che sta per Beppe], non ho neanche le medie. Non so leggere».

«E che te' frega, ti aiuta lei!».

Mi guarda, quasi avessi detto un'eresia, ma poi guarda chi dovrebbe dargli una mano e si lancia nell'impresa. Inizia a recitare con la forza del suo vissuto di strada e tutto suona incredibilmente forte e vero. In questo primo incontro ci portiamo a casa la prima scena e riusciamo pure ad assegnare a ciascuno un personaggio. Divisi in piccoli gruppi, per facilitare la conoscenza tra loro, detenuti e studenti iniziano a familiarizzare con le vite di Mercuzio, Romeo, Tebaldo. Il tempo è finito e gli agenti entrano per comunicare che i ragazzi devono rientrare nelle loro celle. Mi metto le mani nei capelli. Mi sono dimenticato di tenere d'occhio l'ora per lasciare almeno dieci minuti di tempo per i saluti finali. Ora, chissà quando finiremo tra baci, abbracci, mezze frasi, che dicono tutto e niente. Guardo l'assistente che capisce al volo e se la ride sotto i baffi, lasciando il tempo per il rito dei saluti. Saluto anch'io, sulla porta, l'ultimo ragazzo e nel girarmi trovo tutti seduti sulle panchine, direi esausti. Cristina mi guarda e io capisco al volo cosa sta per chiedermi. Mentre in teatro i ragazzi ti ascoltano, seguono le indicazioni e sono oltre modo gentili, qui in sezione sembra di essere in un asilo di monelli ribelli da inseguire e da convincere. Dietro a tutte le loro distrazioni e richieste (di fumare, andare in bagno, non lavorare) si nasconde una richiesta di aiuto. A questi ragazzi manca ancora il lungo percorso di maturazione che consente loro di varcare a ritroso tutti quei cancelli che li separano dal teatro. Mi lancio a spiegare che scopo del mio lavoro teatrale è di portarli a quella maturazione, attraverso la conoscenza di sé e la relazione con gli altri.

Ormai il ghiaccio è rotto. Si marcia più spediti. Gli incontri successivi sono meno caotici e dispersivi. Tra gli studenti e i ragazzi del carcere iniziano a crearsi dei legami. L'obiettivo di andare in scena galvanizza e sprona tutti. Non sappiamo ancora se i detenuti della sezione potranno venire in teatro. L'autorizzazione ancora non c'è, e quindi, per ogni evenienza, penso di avviare al problema aiutandomi con la telecamera. I ragazzi daranno le loro testimonianze in video.

Si comincia con l'analisi di quella parte della tragedia che vede lo scontro tra le bande rivali: Montecchi e Capuleti. Ogni gruppo lavora sul punto di vista di un personaggio e sulla versione dello scontro tra Romeo e Tebaldo di cui avrebbe dato testimonianza in tribunale. Emergono tre, quattro punti di vista discordanti tra loro. Proprio come in un processo quando gli imputati raccontano la loro ricostruzione dei fatti al giudice.

Ogni personaggio impara a memoria (o quasi) il monologo che è stato scritto dal

gruppo. Poiché il tempo è limitato, ci inventiamo anche dei gobbi: le assi di legno dei vecchi letti dei ragazzi. Alcune sono dei veri e propri capolavori per come sono scritte e segnate da date, nomi, frasi, disegni. Altre sono vuote e su queste scriviamo le battute.

Accumuliamo materiale che organizziamo anche sulla scia degli incontri che hanno luogo il sabato in teatro. Elvira Narducci, Simone Pastorino, Lucio Camaldo, Peter McCaughey, Daniela Carpi ci esaltano con i loro racconti e le suggestioni che ci offrono sono materiale che servirà a costruire il processo che andremo a mettere in scena.

E poi ci sono i diari degli studenti, a tratti spiazzanti nella loro lucidità e poesia. Ancora oggi, a distanza di tempo, alcuni mi risuonano dentro. Sono talmente potenti che decidiamo che devono entrare nella struttura: saranno letti mentre scorreranno le immagini fotografiche scattate da strane angolazioni da due studentesse che, con il vincolo di non riprendere i volti dei detenuti, raccontano l'incredibile bellezza di quanto si è qui prodotto. Per non cadere nell'accorato patetismo adottiamo un piccolo accorgimento straniante: nello spettacolo saranno Cristina e Maggie a dar voce ai diari.

Il percorso, come sempre, non è però privo di momenti di perplessità da parte dei partecipanti. Anche se non esplicitati, colgo gli sguardi interrogativi degli attori sul mio metodo registico. Vorrebbero certezze già da subito, vorrebbero sentire che tu, regista, hai chiaro dove e come li stai portando. Questa indeterminatezza, questa apparente non scelta, risulta sospetta. È come se gli attori si rifiutassero di prendere in considerazione che anche il regista ha bisogno di mettersi in ascolto, di attendere che le cose si manifestino.

I miei spettacoli nascono da una ricerca aperta che, fino all'ultimo, lascia spazio alla creazione, trasforma l'imprevisto in materiale registico e attinge da ciò che accade nella realtà e nella relazione con attori e collaboratori continui spunti, che solo alla fine si uniscono assumendo una forma, un disegno, come i puntini da collegare della settimana enigmistica.

Penso che l'operazione svolta da regista, attori e maestranze tutte si debba sintetizzare con il termine di «scrittura scenica», introdotto nel Novecento per indicare il processo in cui il testo gioca un ruolo paritetico con tutte le altre componenti teatrali: trucco, costumi, luci, scenografia... Questo modo di agire crea inevitabilmente disorientamento in chi ancora intende l'agire teatrale come un artigiano registico. D'altro canto è proprio Shakespeare a suggerire questo modo d'intendere la messa in scena come «scrittura scenica». I suoi testi nascono direttamente sul palco e sono perciò funzionali al gioco scenico, tanto più che le didascalie sono una aggiunta posteriore. Tutti gli elementi prodotti durante le prove sono così parte integrante della «scrittura» perché determinano e compongono, anche grazie al regista, l'opera d'arte teatrale. Parlare di regia in questi termini, pertanto, porta a mettersi in discussione e a confrontarsi non solo con gli altri ma anche con i propri stereotipi e schemi mentali.

Io non decido mai niente a priori. Mi metto in ascolto e come un appassionato collezionista raccolgo quanto accade di fronte a me e dentro di me. Certo, facilito gli accadimenti ma senza sapere a dove o a cosa si arriverà.

Raccolgo, e poi provo a incastrare i tasselli come davanti a un puzzle. Allora, una battuta, un movimento, un'azione, un gesto, ecco che mi offrono spunti per una o per l'altra scena, fanno rimbalzare le idee da un materiale all'altro, come in un montaggio cinemato-

grafico. Queste transizioni sono vissute spontaneamente dagli attori e, anzi, sono loro stessi a suggerirle, spesso in modo inconsapevole.

Anche le pause offrono idee preziose per il lavoro: magari qualcuno canta una canzone, qualcun altro racconta un evento, e io colgo nuovi spunti, di cui sono avido saccheggiatore. «Ma dici davvero? Vuoi che canti questo o che faccia questa cosa?» mi sento spesso dire dagli attori a cui chiedo di utilizzare nello spettacolo quanto nato spontaneamente in queste occasioni. Sì, perché è in quei momenti di rilassatezza che spesso vengono fuori ottime idee: sapendo di non essere giudicati i ragazzi si sentono più liberi di esprimersi.

Accade quindi che vita e teatro si intreccino e si influenzino a vicenda: ci si ritrova nella vita quotidiana a usare alcuni gesti e battute dello spettacolo e durante le prove a recitarne e agirne altri emersi nella vita quotidiana.

Se ben introiettato il lavoro non termina con le prove. Il lavoro continua in backstage nella vita privata: camminando per strada magari si sente una risata e una postura che sono proprio quelle del tuo personaggio, oppure si coglie in una particolare situazione l'atmosfera ideale per una determinata scena.

Io fornisco stimoli, pungoli che lavorino con e negli attori. Non mi piace dare indicazioni rigide e vincolanti; preferisco intraprendere con loro un percorso di ricerca che sarà arricchente per tutti, senza mai mortificarli perché so per esperienza personale che la mortificazione erge muri e non aiuta a crescere. Sono molto nervino nei confronti del lavoro ma cerco di non scaricare mai la tensione sugli attori.

Parto dal presupposto che ogni attore abbia una sua specificità di cui devo prendermi cura, per cui ogni percorso di ricerca sarà diverso dall'altro. Dentro questa relazione specifica, qualora non si raggiungano dei risultati, mi interrogo sulle mie modalità di comunicare/dare indicazioni a tale o talaltro attore, poiché il mio linguaggio deve calibrarsi sulla persona che ho di fronte: ciò che va bene ed è chiaro per qualcuno non lo è per qualcun altro.

Una volta instradati, lascio agli attori il tempo di sedimentare e sperimentare autonomamente. Io rimango come osservatore esterno, e scrivo le mie annotazioni seduto sul fondo della platea. Utilizzare il computer mi permette di non distogliere lo sguardo da quanto accade, mi permette un flusso di scrittura continuo, contrariamente a quanto accadeva all'inizio, quando prendevo appunti su un quaderno. Tali note, al termine della prova, mi servono a ricordare e a non interrompere quanto accade in scena; infatti, le interruzioni, più che favorire l'attore, distraendolo, molto spesso lo mettono in crisi. Solo alla fine, quindi, rifacciamo insieme il punto della situazione alla luce di quanto prodotto, intrecciamo il vissuto dell'attore e quanto osservato dal mio occhio esterno.

Il rapporto attore regista è prioritario per me, ma molto ci sarebbe da dire sul bagaglio tecnico registico che è funzionale se non essenziale alla riuscita dello spettacolo. Luci, musica, scenografia e costumi sono al servizio della messa in scena. La loro profonda conoscenza è fondamentale. Ma di questo parleremo in un altro libro.

Il 2020 per noi è un anno importante. È un anno di bilanci. Il 2020 segna venticinque anni ininterrotti di attività teatrale nell'Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria, ma anche l'apertura alla cittadinanza del teatro Puntozero Beccaria. Ci sono voluti quindici anni di caparbietà e impegno per aprire una vera e propria sala di pubblico spettacolo, dove per accedere basta semplicemente comprare un biglietto. Si tratta di un'esperienza unica in Italia, perché Puntozero Beccaria è il teatro di un carcere, e non nel carcere. La differenza è sostanziale.

Da sempre Beppe e io abbiamo sentito l'esigenza di aprirci all'esterno per avere conferme sulla qualità del nostro lavoro.

Al Beccaria c'era una sala teatrale dichiarata inagibile, la cui riapertura richiedeva moltissimi lavori: un «teatro non teatro» dentro un carcere. Un teatro che, peraltro, anche una volta ristrutturato, sarebbe stato comunque inaccessibile dall'esterno senza i permessi delle autorità competenti e i controlli degli agenti di polizia penitenziaria. Un teatro dove nemmeno i detenuti sarebbero potuti andare per ragioni di sicurezza interna.

Galvanizzata piuttosto che scoraggiata da tutti questi ostacoli insormontabili, inizio a bussare a molte porte, suscitando in Beppe uno scetticismo di cui si sarebbe ricreduto. La storia vuole infatti che in una calda giornata primaverile, mi presenti alle porte dell'Ansaldo, dove si trovano i magazzini del Teatro alla Scala. Qui incontro Ciccio, il portinaio, al secolo Lino Begnis, ex-macchinista. La scena ha dell'assurdo: Ciccio, un robusto signore con un occhio vigile e l'altro serrato dalla nascita, ascolta le mie richieste e immediatamente si attiva per far ripartire il teatro. Il Teatro alla Scala ci aiuta nella ristrutturazione della sala insieme al Piccolo Teatro che, nella persona del suo direttore, Sergio Escobar, tra le altre cose, ha ospitato per tre stagioni le nostre produzioni: *Errare Humanum Est* (26-30 novembre 2014), *Sogno di una notte di mezza estate* (1-5 febbraio 2017), *Antigone* (22-27 gennaio 2019).

Ci sono voluti quindici anni di lavoro per ottenere i permessi per la realizzazione dell'ingresso del teatro e per il conseguente libero accesso al pubblico cittadino. Abbiamo dovuto progettare due piani di evacuazione distinti, uno ad uso penitenziario, con le porte rivolte verso l'interno dell'istituto, e uno ad uso della cittadinanza rivolto verso la strada. Due scenari distinti utilizzabili in alternanza, a seconda del pubblico coinvolto, mai contemporaneamente.

Nel 2005 diamo il via ai lavori. Il mitico Ciccio coordina la squadra composta da quindici ragazzi detenuti, sorvegliati dall'agente di polizia penitenziaria Salvatore Anzalone, e da alcuni tecnici del Teatro alla Scala, del Piccolo e dagli operatori di Puntozero, compresi mio padre e il padre di Beppe. Questa prima sessione dura un paio di mesi, in assenza di impianto di riscaldamento non si può andare oltre.

Per anni abbiamo lavorato nelle mezze stagioni, quando il caldo è sopportabile e il freddo non è troppo pungente da far condensare l'alito.

Questo approccio ha connotato da sempre il lavoro di Puntozero, caratterizzato da una forte componente pragmatica e dall'individuazione di obiettivi concreti, a breve termine. L'epica storia di questo teatro è stata scandita da diverse fasi in cui sono stati completati

lavori parziali realizzati a seconda della disponibilità economica o dei permessi ottenuti. Ogni obiettivo intermedio raggiunto è stato suggellato da una festa inaugurale e spettacolo teatrale annesso, alla presenza del pubblico cittadino. La nostra rassegna stampa conta almeno quattro inaugurazioni del teatro! In tutti questi anni, i ragazzi detenuti hanno sempre partecipato ai vari momenti dei lavori di ristrutturazione: dallo smantellamento della pavimentazione e delle imbottiture fonoassorbenti delle pareti alla messa in posa delle poltrone; dalla costruzione delle americane al prolungamento del palcoscenico; dalla bonifica dei magazzini sotterranei al rifacimento dei bagni, giusto per citarne alcuni. Lo scopo è di insegnare ai giovani detenuti «i mestieri del teatro», offrire loro competenze nell'ambito dell'elettrotecnica e della falegnameria e al contempo ripristinare la sala. In compagnia ricorre un detto che ci riempie di orgoglio: «Questo teatro lo abbiamo costruito pezzo per pezzo». Nel corso di questo lungo periodo sono più di cento i ragazzi che ci hanno lavorato, alcuni per anni, altri per pochi giorni. Non ricordo nessuno che abbia cercato di scansare la fatica e tutti si sono appassionati accogliendo sfide quasi impossibili; non solo hanno sopportato la stanchezza e il fastidio dello sporco, ma hanno anche preso parte in qualità di attori alle produzioni artistiche della compagnia.

Risuonano ancora nella mia testa le parole dell'agente Anzalone, che, ad attività terminate, dovendo far risalire i ragazzi in cella, si compiaceva nell'ammettere una sua grande difficoltà: «Non riesco a far smettere i ragazzi di lavorare».

Nel 2013 la Fondazione Marazzina dona i fondi per l'impianto di climatizzazione: tutto cambia, il teatro è utilizzabile trecentosessantacinque giorni l'anno, ma solo per le attività interne. In accordo con la Direzione possiamo organizzare alcuni eventi anche in presenza di pubblico esterno, accreditandolo e sottoponendolo a controlli. L'ingresso del teatro coincide con quello principale dell'Istituto Penale Beccaria e quindi la polizia penitenziaria deve controllare e gestire i flussi di ingresso e di uscita. Non si possono realizzare più di una decina di eventi l'anno.

A maggio dello stesso anno, in occasione dell'inaugurazione della prima fase di lavori, con climatizzazione terminata, alla presenza di TV e stampa, il sindaco di Milano Giuliano Pisapia e il capo Dipartimento della Giustizia minorile Caterina Chinnici dichiarano che il teatro si deve aprire alla città. Colpo di scena! Si riparte con entusiasmo presentando un articolato progetto che concilia la normativa anti-incendio con le esigenze della sicurezza penitenziaria. In ottobre 2016 arriva il nulla osta da parte del Dipartimento della Giustizia minorile e del Comune di Milano. Possiamo realizzare un ingresso autonomo.

Nel settembre 2019, grazie a una vera e propria gara di solidarietà che ha trasformato il sogno in realtà il teatro si apre alla città. Senza il sostegno di una collettività di privati cittadini, di istituzioni e fondazioni, che hanno sostenuto finanziariamente e ideologicamente il progetto, nulla sarebbe stato possibile. Grazie a questa sinergia oggi tutto è cambiato. In quella che ci piace definire «l'anteprima della nostra prima stagione teatrale ufficiale», siamo andati in scena con tre produzioni (*Errare Humanum Est*, *Antigone* e *Romeo & Juliet disaster*), che hanno registrato il tutto esaurito nelle oltre quaranta repliche in due mesi, con ottomila spettatori. Ottomila spettatori che hanno deciso liberamente di entrare in un carcere per rendersi testimoni attivi di questa rivoluzione

nella realtà teatrale italiana. Ottomila spettatori che abbiamo scovato grazie a lunghe ore di volantinaggio per strada, rincorse sui social, passaparola dei sostenitori di sempre, ma anche di comuni cittadini che hanno apprezzato il nostro cartellone.

Per la preparazione dei tre spettacoli abbiamo lavorato tutti i giorni ininterrottamente dalle 9.00 alle 22.00. Abbiamo passato le nostre giornate in teatro insieme ai giovani detenuti, agli studenti e ai volontari. Abbiamo dato vita a una vera e propria comunità all'interno del carcere, che lavora per il riscatto culturale, sociale e professionale dei ragazzi. Siamo finalmente una compagnia stabile, con un suo teatro, che può permettersi di fare formazione e di offrire un lavoro retribuito a quanti sono coinvolti nel progetto; una compagnia che rimane un punto di riferimento anche per quei ragazzi che scelgono di continuare a lavorare con noi dopo la scarcerazione, che chiedono il permesso di poter rientrare in carcere per continuare a fare teatro.

A molti dei nostri ragazzi alcune istituzioni come il Teatro alla Scala e il Piccolo Teatro hanno offerto e offrono occasioni importanti di tirocinio. I giovani detenuti prendono parte ad attività che li mettono in contatto con il mondo esterno, offrendo loro la possibilità di riscatto, e mostrando ai cittadini l'impegno che noi e l'intero sistema della Giustizia minorile mettiamo in essere.

Il nostro teatro è un ponte tra dentro e fuori.



DIARIO DI BORDO

È il giorno dello spettacolo e io sono in ritardo. «Cavolo!», penso, «Sono sempre arrivata puntuale e proprio oggi dovevo perdere il treno». Alla fine entriamo. Tutti sono impazienti di provare. Ci lega un senso di incertezza ma anche tanta frenesia e voglia di fare. Iniziamo subito. Sembra che Giuseppe abbia fatto apposta a lasciare tutto in sospeso fino all'ultimo e nel giro di poche ore lo spettacolo prende forma. Le espressioni sui volti di noi ragazzi cambiano, la preoccupazione lascia posto al gioco, alle urla, al divertimento e all'emozione. È il giorno dello spettacolo, manca poco all'entrata del pubblico e il mio cuore si fa pesante. Poco meno di un'ora e tutto questo finirà. Niente più incontri il sabato. Non vedremo più Giuseppe, Lisa, Kristian e H. Non vedremo più le nostre professoressa, Cristina e Maggie, se non tra le mura universitarie. Per non parlare del gruppo che si è creato. Ho dell'amaro in bocca ma devo reagire. Si va in scena e deve essere indimenticabile.

Debora Fraschini, 1 dicembre





















UN COPIONE SCRITTO A PIÙ MANI

ROMEO MONTECCHI: INNOCENTE O COLPEVOLE?

Prologo - 2018. Dopo la festa. *Collera* di Davide Novello

Scena 1 - 1 dicembre 2018. In aula

Scena 2 - Il dibattito

Scena 3 - Le perizie psicologiche

Scena 4 - Diario di bordo. *Il silenzio* di Emilia Piz

Scena 5 - In cella

Scena 6 - È per noi che ti mordi il pollice?

Scena 7 - Recitare, correre, uscire dagli schemi

Scena 8 - I testimoni

Scena 9 - Breaking News

Scena 10 - *Angelo e demone*, un rap di Kristian Sefgjini

Scena 11 - Diario di bordo. *Per loro, per noi* di Alessandra Romeo

Scena 12 - La sentenza

Epilogo - *In fondo - un monologo* di Dimitri Patrizi





PROLOGO. 2018. DOPO LA FESTA - COLLERA DI DAVIDE NOVELLO (TESTO
VINCITORE DEL CONCORSO «SCRIVERE PER IL TEATRO» 2018)

Urla e minacce tra due tifoserie, in rosso (i Montecchi) e in blu (i Capuleti), posti ai lati della pedana, al centro del palcoscenico. Le grida sono ritmate dal battito di mani di Mirko Preatoni, uno studente che è anche un musicista. Quando il rumore si placa inizia la scena, che si svolge all'interno dello spogliatoio maschile di una scuola superiore. Al centro si trova una panca su cui stanno due borse da palestra, dei vestiti e una felpa colorata. Da sinistra proviene lo scrosciare di docce.

Personaggi:

Benvolio, 17 anni

Mercuzio, 17 anni

Tebaldo, 15 anni

Entra Benvolio.

Benvolio: Siamo rimasti soli.

S'interrompe il suono della doccia. Entra Mercuzio.

Mercuzio: Come dici?

Benvolio (voltandosi): Niente, che gli altri se ne sono già andati.

Mentre parlano, si asciugano, si rivestono e ripongono gli indumenti nelle borse.

Mercuzio: Hanno fatto bene: oggi hanno giocato col culo.

Benvolio: Beh dai, col culo... Siamo stati tutti un po' così così in partitella.

Mercuzio: Non dire cazzate. Io non ero «così così». E anche tu hai giocato bene. Sono loro che hanno fatto schifo.

Benvolio: Grazie.

Mercuzio: E credo anche di sapere il perché.

Benvolio (perplesso): Tu sai perché hanno giocato male?

Mercuzio: Perché si allenano tanto ma non giocano mai.

Benvolio fa cenno di non capire.

Mercuzio: Pensaci. Hai visto qualcuno dei nostri compagni sabato alla festa di Rose?

Benvolio: No. Ma che c'entra?

Mercuzio (muovendo un pugno in verticale per aria): E allora sono rimasti a casa ad allenarsi, te lo dico io.

Benvolio ride.

Benvolio: ... e tu non perdi mai, giusto?

Mercuzio: Proprio così, mio caro Ben, proprio così. Io non mi alleno ma vinco sempre. (*Prendendo in mano la felpa colorata*) Questa è tua?

Benvolio scuote la testa. Mercuzio getta la felpa in terra.

Benvolio: Però da Rose sei scomparso un'ora dopo che siamo arrivati.

Mercuzio: Sono sempre stato lì.

Benvolio: In che senso?

Mercuzio: Sono sempre stato lì.

Benvolio lo guarda interrogativo.

Mercuzio (con un sospiro): Devo proprio spiegarti tutto. Dove eravamo sabato?

Benvolio: A casa di Rose.

Mercuzio: E ti ricordi dopo quanto tempo non hai più visto sua sorella?

Benvolio: Boh, ha insistito per mangiare subito la torta e aprire i regali, poi basta.

Mercuzio: E ti ricordi quanto tempo è passato tra il nostro arrivo e la torta?

Benvolio: Ma boh, un'oretta. Non dirmi che...

Mercuzio: Che mentre al piano di sotto Rose apriva i regali e si riempiva di cibo, al piano di sopra sua sorella si lasciava aprire e riempire da me.

Benvolio (ridendo): Non ci credo! Con altre quaranta persone in casa!

Mercuzio: Tutte le attenzioni erano su quella cessa di Rose. Per lei dev'essere stata dura. E ha cercato qualcosa di ancora più duro.

Benvolio: Com'è stato? Cosa le hai fatto?

Mercuzio: Mi ha trascinato in camera sua senza dire mezza parola e mi ha buttato sul letto. Il resto puoi immaginarlo.

Benvolio: Sì, ma com'è stato?

Mercuzio: Mah, normale. Né meglio né peggio di altre. Però era affamata, te lo dico io.

Benvolio: È stata la prima volta?

Mercuzio: Con lei? Sì.

Benvolio: No, dico, è stata la sua prima volta?

Mercuzio: E io che ne so. Conoscendola, non credo. Se è stata la sua prima volta, mi spiace per quelli a cui la darà in futuro.

Benvolio: Già.

Mercuzio: Tu invece?

Benvolio: Io cosa?

Mercuzio: Nada?

Benvolio (evitando lo sguardo di Mercuzio): No, nada.

Mercuzio: Ma non c'era anche la tipa del secondo anno che ti sta sempre addosso? Quella che all'intervallo sta davanti alla nostra classe a fissarti.

Benvolio: Sì. Sì. C'era anche lei sabato.

Mercuzio: Io non capisco cosa c'hai in quella testa.

Benvolio: È che... Te l'ho detto che vorrei che la mia prima volta fosse speciale.

Mercuzio: Non ti sopporto quando fai questi discorsi da finocchio. Sei a una festa con dell'alcol, una che te la darebbe subito e tu che fai? Niente.

Benvolio: Dai, Merc. **Q**uella ragazza non m'interessa in quel senso, lo sai.

Mercuzio: Ma in quale senso? È soprattutto cosa c'entra l'interesse? Te la devi scopare, mica sposarla.

Benvolio: Non capisci. (*Incerto*) Io non... non so se sarei capace di fare qualcosa con una ragazza... Se non ho sentimenti per lei.

Mercuzio si avvicina a Benvolio, sorridendo.

Mercuzio (facendogli il verso): Piccolo Benvolio insicuro. Fidati, quando davanti te ne ritrovi una nuda, di sentimenti ne hai in tutto il corpo. E in una zona in particolare.

Mercuzio gli dà una pacca sulle spalle. Benvolio sorride.

Mercuzio: Così però smonti la mia teoria. Come hai fatto a giocare bene in partitella?

Benvolio (incerto): Beh, scopare non ho scopato ma non ho mica detto che non ho fatto niente di niente...

Mercuzio: Ah! Ma allora è solo metterlo dentro che ti spaventa. Con chi? Con la tipa del secondo anno?

Benvolio: Si dice il peccato, non il peccatore.

Mercuzio: La peccatrice semmai. (*Allungando una mano verso le gambe di Benvolio*) Il peccatore so bene chi è.

Benvolio si ritrae imbarazzato, poi ride.

Mercuzio: Dai, quindi? Da me vuoi sapere sempre tutto e se ti chiedo qualcosa io fai la verginella. Cos'era, un esame orale o scritto? Tu a lei o lei a te?

Benvolio tace. Mercuzio lo guarda.

Mercuzio: Secondo me non-

Benvolio: Diciamo solo che c'è stato un contatto umido e prolungato.

Mercuzio mima un gesto osceno, Benvolio annuisce.

Mercuzio: Grande, Ben! Grande! E com'è stato? Sei riuscito a controllarti o sei stato veloce come quando fai da solo?

Benvolio (ridendo): Coglione.

Mercuzio (ridendo): Sì, e...? Con chi l'hai avuto questo contatto umido?

Benvolio rimane in silenzio. Mercuzio è seduto sulla panca e non lo guarda.

Mercuzio (continuando): Che poi io ti conosco: ci scommetto che non sei riuscito a tenere le mani a posto. Chi era?

Entra Tebaldo. Mercuzio gli si porta davanti per sbarrargli la strada. Benvolio e Tebaldo si guardano.

Mercuzio: Tu che cazzo ci fai qui? **Q**uesto è lo spogliatoio dei maschi, quello delle femmine è nell'altro corridoio.

Tebaldo abbassa lo sguardo e cerca di passare. Benvolio continua a guardarlo.

Tebaldo: Lasciami passare, per favore.

Mercuzio: Aspetta, ma tu non puoi entrare neanche in quello. Se fossi una femmina, me ne sarei accorto. Dov'è che ti cambi quando vieni a fare ginnastica, eh?

Tebaldo cerca di passare di lato, Mercuzio continua a sbarrargli la strada.

Tebaldo: Lasciami passare.

Mercuzio: Ben, tu sai se la scuola ha uno spogliatoio per froci? Credo che questo qua si sia perso. Ti sei perso, eh, Principessa? Non è così che ti chiamano nella tua classe, Principessa Gatta? O forse sei venuta a vedere se c'erano dei ragazzi che si cambiavano? (*Avvicinandosi sempre di più a Tebaldo*) Sei venuta a cercare dei cazzi da prendere nel culo, eh

Principessa? (*Portandosi una mano tra le gambe*) È questo che ti piace, giusto? È un po' di questo che volevi?

Tèbaldo: Devo solo prendere la mia felpa. (*Dando uno spintone a Mercuzio*) Lasciami passare.

Mercuzio: Che cazzo hai fatto?

Mercuzio spinge Tèbaldo a terra e lo minaccia dall'alto. Benvolio si avvicina.

Benvolio: Merc, dai, lascia stare, qualcuno potrebbe vederci.

Mercuzio: Che guardino, gli occhi sono fatti apposta.

Benvolio: Mercuzio, per favore.

Mercuzio (senza voltarsi): Cos'è, sei geloso?

Benvolio è pietrificato. Tèbaldo si tira in piedi.

Mercuzio: Ben, porta qui la felpa. La Gatta deve pulirsi, che ha la faccia sporca.

Mercuzio sputa in faccia a Tèbaldo. Tèbaldo non abbassa la testa né si pulisce. Benvolio prende la felpa e la arrotola attorno ad un braccio, si avvicina tenendo gli occhi fissi su Tèbaldo.

Mercuzio: Muoviti. Hai paura di toccarlo e diventare frocio pure tu?

Benvolio sferra un pugno nello stomaco di Tèbaldo con la mano che ha avvolto nella felpa. Tèbaldo cade a terra.

Mercuzio: Ma cosa fai, Benvolio, non lo sai come si trattano le principesse? Bisogna mostrare loro rispetto (*sferra un calcio a Tèbaldo*), stima (*altro calcio*) e devozione (*terzo calcio*).

Tèbaldo rimane a terra senza emettere suono.

Mercuzio: Suvvia, suddito, tratta sua maestà come si deve. Falla miagolare.

Benvolio si avvicina a Tèbaldo. Tèbaldo fissa Benvolio negli occhi per tutto il tempo. Benvolio non sostiene lo sguardo e inizia a prenderlo a calci. Poi si abbassa e gli sferra una serie di pugni sul corpo e sulla testa. Mercuzio sta finendo di cambiarsi e riporre gli indumenti nella propria borsa.

Mercuzio: Basta così, Ben.

Benvolio continua a colpire Tèbaldo.

Mercuzio: Guarda che così lo ammazzi.

Benvolio non smette. Mercuzio si avvicina a lui e lo stringe da dietro per allontanarlo.

Mercuzio: Benvolio, ho detto basta. Cazzo.

Benvolio va a sedersi sulla panchina. Mercuzio si volta a guardare Tèbaldo e prende la felpa da terra.

Mercuzio (gettando la felpa addosso a Tèbaldo): Ti ho detto di pulirti che sei sporco. (*A Benvolio*) Spero tu ti sia calmato.

Mercuzio si abbassa sui talloni e guarda Tèbaldo per qualche secondo.

Mercuzio: Ovviamente questo non lo dirai a nessuno.

Mercuzio continua a fessarlo. Alza un pugno e lo sferra verso Tèbaldo, bloccandosi a pochi centimetri dal suo volto. Tèbaldo non arretra.

Mercuzio: Cazzo, quanto vi odio a voi froci.

Mercuzio si rialza, fa un cenno a Benvolio ed entrambi escono. Tèbaldo si rialza e si pulisce. Entra Benvolio.

Benvolio: Tyb... Tyb, io... Io non so...

Tèbaldo: Lo saprai quando ti tratterà allo stesso modo.

Benvolio fa un passo indietro.

Benvolio: Non... Avevi detto che-

Tebaldo: Non lo farò. Non parlerò neanche di oggi. Non facciamo tutti schifo come te.

Tebaldo raccoglie da terra la felpa.

Tebaldo: Ma pestarmi non rende lui più uomo di me. E non cancella il pompino che mi hai fatto sabato sera.

Benvolio rimane immobile. Tebaldo esce.

SCENA I. I DICEMBRE 2018. IN AULA

Aula del Tribunale per i Minorenni di Milano. Entra il giudice togato con i tre giudici onorari. Uno di loro funge da segretario.

Giudice: Buonasera. Ecco, davanti a voi, riunito il Tribunale per i Minorenni di Milano. La corte del Tribunale per i Minorenni da me presieduto è composta dal giudice a latere Denise Manna, e dai giudici onorari Letizia Ceriani e Lorena Siqueira Leuzzi. Siamo qui riuniti per trattare il processo che vede imputato Montecchi Romeo. È in aula l'imputato?

Il Presidente dichiara aperto il dibattimento.

Pubblico ministero: Romeo Montecchi, nato a Verona il 1 aprile 2002, imputato del delitto previsto e punito dagli artt. 61 n. 1 e 575 c.p. perché cagionava la morte di Tebaldo Capuleti. L'imputato, di anni 16, appartenente alla famiglia da anni rivale di quella Capuleti, si è visto protagonista del fatto-reato avvenuto in Piazza delle Erbe a Verona, quando si sono scontrate due bande rivali, composte l'una da Romeo Montecchi, Mercuzio e Benvolio, l'altra dalla parte offesa e da altri membri della famiglia Capuleti. In particolare, dopo aver ricevuto un'offesa verbale da Tebaldo Capuleti, Mercuzio avrebbe reagito, in stato d'ira, venendo ucciso. In seguito, l'imputato, sopraggiunto poco dopo, avendo appreso e constatato la morte dell'amico, dapprima tentava un dialogo con Tebaldo Capuleti, successivamente, di fronte a un comportamento ulteriormente provocatorio, colpiva volontariamente, e ripeto volontariamente, con un coltello la persona offesa. Con l'aggravante di aver agito per futili motivi.

Comesso in Verona, lì 1 novembre 2018.

SCENA 2. IL DIBATTIMENTO

In aula.

Il Presidente ora dà la parola all'imputato. (*Rivolto a Romeo.*) Ciao, Romeo. Se non ti dispiace, mi rivolgerò a te dandoti del tu. Non è una scortesia, ma un atto di attenzione nei tuoi riguardi. Vorrei che ti sentissi a tuo agio. Prima di iniziare ti ricordo che hai facoltà di non rispondere, perché nessuno nel nostro ordinamento ha l'obbligo di auto accusarsi. Se decidi di non rispondere semplicemente ne prenderemo atto e il processo seguirà il suo corso. Ricordati che se durante il tuo esame farai dichiarazioni su terze persone che oggi non sono coinvolte in questo processo, potrai assumere la qualità di testimone. Cosa significa? Significa che, come imputato, puoi dire tutto finanche il falso in tua difesa, cosa che comunque non ti consiglio di fare. Se invece farai dichiarazioni sulla responsabilità di altri,

assumerai la qualità di testimone e in questo caso invece sarai tenuto a dichiarare il vero perché parli di responsabilità di persone diverse da te stesso. Vuoi rispondere quindi? Hai ascoltato bene quello che ha detto il pubblico ministero e sai di cosa sei accusato. Adesso hai la possibilità di raccontarci la tua versione dei fatti.

Romeo: Mercuzio e Tebaldo si scontrano. Un pugno in faccia. Uno nella schiena. Un altro nel fianco. Cerco di fermare Tebaldo. Mi metto in mezzo. Credo di fare bene. Sono sicuro di fare bene.

Lui mi guarda. Ha la fronte sudata. La bocca aperta. Sembra un animale. Si vede che è su di giri.

Estrae un coltello. Io schivo il colpo. Cazzo. Il coltello colpisce Mercuzio che cade a terra.

Mercuzio ride. Dice «È solo un graffio». Poi piange. Perde sangue. Perde troppo sangue. Urla: «Peste alle vostre maledette famiglie!».

Mercuzio era un amico. Un compagno. Un fratello.

Poi la rabbia.

Tebaldo fugge. Lui via senza niente?

Rabbia. Ricordo solo la rabbia. Mercuzio, no! Non toccare mio fratello. Puoi calpestar-mi, uccidermi se vuoi. Ma non toccare Mercuzio!

Il cuore batte all'impazzata.

Sento delle grida «Basta, basta, fermati, così lo ammazzi!». Poi silenzio.

Va tutto bene. Sono vivo. Va tutto bene.

Tebaldo è a terra, immobile.

Non mi muovo. Non grido. Non piango. Non mi sembra vero.

Io non volevo.

Giudice: Il Presidente ora dà la parola al difensore dell'imputato perché indichi i fatti che intende provare e avanzi le sue richieste di prove.

Avvocato difensore: Vostro onore, non siamo qui per bandire l'innocenza del nostro assistito, né siamo qui per rivendicare una sua presunta estraneità ai fatti. L'accusa ha dimostrato ampiamente il coinvolgimento del qui presente Montecchi Romeo nel fatto-reato, e ha accertato con grande copia di prove la sua piena partecipazione alla vicenda. Lo ripeto: non siamo qui per chiedere di riconoscere un'insussistenza del fatto, né per invocare l'assoluzione dell'imputato, ma siamo qui per chiedere la sospensione del processo con messa alla prova ai sensi dell'art. 28 D.P.R. 448/1988.

È vero, Montecchi Romeo ha di sua mano ucciso Capuleti Tebaldo, e noi ci affrettiamo a riconoscere il fatto-reato. Ora, a uno sguardo maggiormente obiettivo, vediamo che la situazione presenta delle evidenti complessità. Innanzitutto, sul versante dell'analisi dell'atto criminale compiuto dal Montecchi, occorre ben distinguere la responsabilità del nostro assistito dalle circostanze oggettive e necessitanti che hanno impedito allo stesso di padroneggiare la situazione. Nella costellazione di contingenze che conducono a una «necessità di fatto» nell'agire, un ruolo di prim'ordine è chiaramente giocato dall'ambiente familiare e sociale che imprescindibilmente ha influenzato, per non dire traviato, il giovane Romeo. Non saremo certamente noi, qui e ora, a dover rendere conto

dinanzi a questa corte della lunga stagione di odio reciproco che la famiglia del qui presente Montecchi e quella della parte offesa Capuleti hanno inaugurato entro le mura della bella Verona, da troppo tempo ormai macchiate di sangue. Non saremo di certo noi a dover ricordare alla presente corte il gran numero di scorribande, saccheggi, danneggiamenti e lesioni di vario genere e tipo subite, a suo tempo, dalla famiglia Montecchi, o, certo, dalla famiglia Capuleti, nel corso di questa vera e propria guerriglia che, è evidente, non accenna a tacere.

Ma possiamo noi dunque realmente prescindere dalle circostanze? Possiamo noi dunque considerare il fatto compiuto come scaturito dalla sola personalità di un ragazzo in un'età così fragile e prematura come quella adolescenziale? O dobbiamo necessariamente prendere atto anche di altri fattori determinanti?

SCENA 3. LE PERIZIE PSICOLOGICHE

Il Presidente chiama a presentare le proprie perizie psicologiche il consulente tecnico di parte e quindi il consulente tecnico d'ufficio.

Consulente tecnico di parte: Romeo Montecchi è un ragazzo di sedici anni, unico figlio ed erede della nota e influente famiglia Montecchi. Attraverso le dettagliate anamnesi familiari abbiamo notato come il ragazzo, fin dalla primissima infanzia, abbia subito le influenze morali e normative di una faida interna alla città con la famiglia Capuleti. Egli è stato dalla nascita investito di doveri molto grossi, non avendo fratelli con cui poter dividere l'onere della casata, e gli è stata trasmessa quasi filogeneticamente questa diatriba, alla quale lui però non sente davvero di appartenere. Dopo avergli somministrato dei test di personalità, compreso il tat (test di appercezione tematica), abbiamo rilevato che il ragazzo ha un carattere pacifico e mediatore, con tratti impulsivi, derivanti anche dalla giovane età. Alle nostre domande ha risposto in maniera sincera e gentile, collaborando fin dal primo istante. Quando si sono toccati argomenti emotivamente intensi (come per esempio le relazioni amorose) si agitava, mostrando un lato più passionale e irragionevole, che però è normale riscontrare in un ragazzo di questa età. Romeo è in fase di costruzione della propria persona, e l'essere inserito in un contesto sociale con una trama così frammentata l'ha portato a frammentare anche il proprio sé. Egli sta andando incontro a una dissonanza cognitiva, nella quale il suo sé ideale, quello costruito cioè dalle norme e dalle regole che sarebbe tenuto a seguire, si scontra con il sé reale, disinteressato alle credenze e ai valori familiari. Ciò gli causa un forte dolore interno, mischiato ad un desiderio di cambiamento non solo per sé, ma per tutta la città di Verona. Questo scontro interno si è esplicitato maggiormente con l'omicidio di Tebaldo. Il ragazzo non ha attaccato per primo con fare bellicoso, ma solo successivamente all'uccisione del migliore amico per mano di Tebaldo. Non è stato uno scontro fra bande, ma una difesa impulsiva e scatenata dalla rabbia. In lui è evidente che sia presente un forte senso di colpa per il gesto commesso, e un desiderio di riparare in tutti i modi possibili. La sua reazione violenta è stata quindi contingente a un momento, e non integrata con i suoi tratti di personalità. Egli è riconosciuto in tutta Verona per essere un ragazzo buono. In verità, Romeo è riuscito a crearsi un'identità distaccata da quella familiare. Per la sua amata sarebbe stato disposto a rinnegare il suo nome e quindi la sua stessa essenza, dimostrando così una maturità considerevole. È instabile ma, essendo come già detto in piena adolescen-

za, la sua instabilità non deve stupire. Noi siamo certi che Romeo non abbia premeditato l'uccisione di Tebaldo. La premeditazione supporrebbe, infatti, una freddezza manipolatoria totalmente incompatibile con le nostre osservazioni e con i risultati dei test.

Avvocato difensore: Qualora si dovesse arrivare a condanna, non si può prescindere dal movente, ossia l'omicidio di Mercuzio Montecchi, che ha spinto il nostro assistito a compiere il fatto-reato in un impeto di collera che ha senza dubbio compromesso momentaneamente e irrimediabilmente le sue capacità cognitive. Pertanto, avendo il nostro assistito agito in stato d'ira, determinato dal fatto ingiusto altrui, causato dalla parte offesa Capuleti, chiediamo di valutare l'applicazione dell'attenuante ai sensi dell'art. 62 n. 2 c.p.

Il giovane Romeo aveva sì la capacità d'intendere, seppur compromessa dal clima criminogeno qui ampiamente evocato, ma certo non quella di volere. Romeo non voleva uccidere Tebaldo, non voleva provocarne la morte. Era così accecato dalla rabbia, così profondamente ferito e scosso dalla morte del compagno Mercuzio da aver agito d'impulso, vittima di una società ormai troppo avvezza a farsi giustizia da sola. Romeo non ha agito come Romeo soltanto, ma come specchio dell'ambiente in cui è nato e cresciuto, come vittima della società stessa che l'ha portato a delinquere.

Pubblico ministero: Obiezione, Presidente. È stato riportato sia dai servizi sociali sia dalla difesa che il giovane in questione è cresciuto in un ambiente, diciamo pure, poco consono a un ragazzo di sedici anni che, sottoposto a violenza dalla famiglia, abbia subito influenza psichica come riflesso di una guerra interna. È stato inoltre detto che è impossibile prescindere dall'ambiente sociale, intriso di violenza fisica e psicologica. Ora, giudice, mi permetta di far notare una questione. Com'è possibile che un giovane, cresciuto in un ambiente del genere, che può aver forgiato un suo carattere impulsivo, violento, abbia proferito parole di dolcezza nei confronti di un suo nemico mentre questi stava uccidendo Mercuzio, il suo migliore amico?

È stato anche detto che il ragazzo è in piena fase di costruzione della propria personalità e che l'ambiente in cui si trova non lo ha certo aiutato a una formazione completa della stessa. Quindi, com'è possibile che un ragazzo di 16 anni, fragile, impulsivo, portato alla violenza, abbia potuto avere remore in un momento come quello a uccidere VOLONTARIAMENTE il suo rivale? Come ha potuto, in quel momento, aver ragionato, controllato le sue emozioni e aver deciso di ferire Tebaldo? Non era forse una cosa giusta e normale per lui, cresciuto in mezzo alla guerra tra le due famiglie Montecchi e Capuleti? La perizia psicologica conferma peraltro la mia tesi.

Consulente tecnico d'ufficio: Romeo Montecchi, ragazzo di appena sedici anni, è il boss del clan dei Montecchi. A prima vista è un giovane ben educato, di aspetto gradevole e seducente. È sorprendente che un ragazzo così giovane sia investito di così tanto potere; ciò però non pare spaventarlo, ma renderlo fiero e orgoglioso di sé. Gli abbiamo somministrato, come la difesa, dei test di personalità, compreso il tat. Abbiamo osservato però che nel rispondere agli item impiegava un tempo considerevole, un fattore che a nostra opinione è riconducibile a una manipolazione delle risposte. Le sue risposte erano inoltre molto polarizzate sul negativo o sul positivo, sintomo di una scarsa accuratezza di

lettura. Alle nostre domande rispondeva in maniera disponibile ma compiaciuta, mostrando ben poco timore per la possibile condanna imminente. È risaputo in tutta Verona che il gruppo primario di amicizie di Romeo è composto da personaggi violenti e devianti, che da tempo creano subbuglio nella città disturbando la quiete pubblica. Mercuzio, suo migliore amico, è sempre stato una figura violenta e aggressiva, con tendenze omosessuali preoccupanti. Benvolio, altro caro amico di Romeo, è un ragazzo provocatore e vizioso. Caratteristica del gruppo è infatti quella di fare spesso baldoria facendo utilizzo di droghe, tra cui alcol e hashish. Non dimentichiamo che la notte degli omicidi erano tutti sotto effetto di stupefacenti. Attraverso anamnesi familiari e di amici abbiamo inoltre appurato che Romeo cambia partner facilmente, rivelando così poca serietà relazionale. La testimone Rosalia, ex fidanzata del ragazzo, ci ha confessato che in un primo momento egli sembrava innamorato di lei, ma che dopo poco tempo, dopo averla sedotta anche fisicamente, l'ha lasciata, mostrando una totale assenza di rimorso e senso di colpa. Dai racconti raccolti, durante la lite con i Capuleti, Romeo per pavoneggiarsi si è messo in mezzo tra Tebaldo e Mercuzio, deviando il colpo di Tebaldo che è dunque divenuto mortale per Mercuzio. Con la scusa della morte dell'amico ha quindi violentemente ucciso Tebaldo, dandosi successivamente alla fuga per scampare alle autorità giudiziarie. Ciò che è emerso quindi a nostro parere è che Romeo Montecchi abbia caratteristiche di personalità fredde, ciniche e prive di empatia. È particolarmente intelligente e capace di modulare queste sue caratteristiche rispetto a chi ha davanti, sapendo quindi manipolare a suo piacimento ogni tipo di situazione. In molte occasioni ha dimostrato di essere dedito a risse e liti accese, e non deve dunque stupire troppo che una di queste sia terminata con un'uccisione per mano sua. La sua affiliazione con il clan familiare è di primaria importanza nella sua vita e, a nostro parere, non si farà mai scrupoli per difenderne l'onore, a discapito anche della vita altrui. È un ragazzo pericoloso che non dovrebbe stare a piede libero.

SCENA 4. DIARIO DI BORDO. *IL SILENZIO*

Entrando in carcere la prima cosa che ho notato è stato il silenzio.

L'aria era molto densa.

Mano a mano che ci addentravamo era come se lo spazio si stringesse, il silenzio si facesse pulsante.

Corridoi colorati, lunghi, asettici, con piccole finestrelle.

Una cosa che ricordo chiaramente è il momento in cui abbiamo sentito le voci dei ragazzi che salivano. È stato confortante sentire voci che ridevano, che imprecavano.

Faccio fatica a raccontare ciò che è successo con ordine. Sono più frammenti, immagini o sensazioni, quelle che mi saltano in mente.

I tatuaggi sulle braccia.

Gli sguardi di sottocchi.

Lo spalleggiarsi l'un l'altro.

Un ragazzo che confronta i suoi muscoli con quelli del vicino.

La timidezza nel leggere il copione «Oh ma come parlano questi!» ... «Zio guarda che c'è scritto spada, non lama».

Lo sguardo di un ragazzo che non parla una parola di italiano e che cerca di afferrare

quello che succede e che ci dice quando ci rivolgiamo a lui: «Ciao mamma, Albania, via Padóva».

«Ma ha qualcuno che parli albanese?»

«Il mio compagno di cella, parla con lui».

E io che penso: «Speriamo che gli sia simpatico, se no sai che sbatti, puoi parlare solo con uno che è pure un coglione».

Lisa che mi chiede di provocare H. punzecchiandolo. Lui che serra gli occhi e la bocca.

Io che penso: «Bene è la volta che mi becco un cartone in faccia».

Quando Lisa li abbraccia, li tira, li trattiene, i loro corpi cambiano.

Si ammorbidiscono. Diventano più liberi, meno incastolati, più umani.

Ci salutano uno per uno dandoci la mano e due baci sulle guance. Si vede che ci tengono.

«Sembra di essere a “Uomini e donne”».

Ridono.

Sentiamo le risate e le imprecazioni allontanarsi.

Silenzio.

Emilia Piz, 14 novembre

SCENA 5. IN CELLA

Romeo in cella. La cella è costruita dal reticolato di cartelli realizzati durante la masterclass di Peter McCaughey.

Romeo: Romeo... non potevo chiamarmi in un'altra maniera? Perché proprio io? Ma alla fine... Che cos'è un nome? Cos'è un Montecchi? Non è mano, né piede, né braccio, né viso. Forse è tutto un sogno, non può essere vero.

Cos'ho fatto? Oddio cosa cazzo ho fatto?

Non potevo abbandonare Mercuzio. No. Lui avrebbe fatto lo stesso per me.

Ma ora sono come loro. Un assassino. Come le persone che in realtà odio, come la mia famiglia.

Maledette le nostre famiglie, e maledetto il sangue che mi scorre nelle vene.

Capuleti, Montecchi, tutti la stessa merda.

Cosa penserà di me Giulietta? Mi dispiace tanto Tebaldo, fratello. Ma, cazzo, Mercuzio no. Lui proprio no. Cosa ho fatto? Mi tremano le mani, le mie mani insanguinate.

Ma io non volevo, giuro che non volevo morissi Tebaldo. Scusami. Scusatemi tutti.

Mi credevo diverso, ma forse non lo sono.

Sento ancora l'odore del tuo sangue. Non credevo che potesse avere un odore così dolce.

E i tuoi occhi, che stavano abbandonando la vita. Non riesco a smettere di sognarli, è la mia punizione.

Maledetta la lama che ti ha colpito, e quella che ha colpito il mio Mercuzio.

Cosa succederà ora? Mi condanneranno a morte? Basta morti. Basta.

Non ce ne sono già state abbastanza? Forse capiranno la mia posizione. Gli psicologi sembravano comprendere la mia situazione.

Giulietta. Amore mio, dove sei? Vorrei fossi qui con me. Ho paura, tanta paura.

Aiutatemi, sono solo un ragazzino in fondo. Sono solo un ragazzino. Sto impazzendo. O forse ero già pazzo. O forse lo è tutta Verona, o forse lo siamo tutti.

È così piccola questa cella.

Ho paura.

SCENA 6. È PER NOI CHE TI MORDI IL POLLICE?

La scena è quella dello scontro che apre la prima scena del primo atto di Romeo e Giulietta di Shakespeare e include l'ingresso e il discorso del Principe.

SCENA 7. BALLARE, CORRERE, LIBERARSI DEGLI SCHEMI

Due studentesse partecipanti al laboratorio, che sono anche ballerine, Michela Segato e Debora Frascchini, si scontrano sulle note di Run Boy Run di Woodkid, in una frenetica opposizione tra passi di danza classica e ballo moderno.

Run boy run! This world is not made for you
Run boy run! They're trying to catch you
Run boy run! Running is a victory
Run boy run! Beauty lays behind the hills
Run boy run! The sun will be guiding you
Run boy run! They're dying to stop you
Run boy run! This race is a prophecy
Run boy run! Break out from society
Tomorrow is another day
And you won't have to hide away
You'll be a man, boy!
But for now it's time to run, it's time to run!
Run boy run! This ride is a journey to
Run boy run! The secret inside of you
Run boy run! This race is a prophecy
Run boy run! And disappear in the...
Tomorrow is another day
And you won't have to hide away
You'll be a man, boy!
But for now it's time to run, it's time to run!
Tomorrow is another day



46.

SCENA 8. I TESTIMONI

La procedura d'ingresso e di riconoscimento si ripete per ogni testimone chiamato a deporre.

Il Presidente: Il tribunale ammette le prove richieste dalle parti. Prego, pubblico ministero chiami pure il primo testimone.

Entra Benvolio.

Allora si accomodi. Benvolio, buonasera. Facciamo le identificazioni di rito. Lei sarà ascoltato in qualità di testimone in questo processo e ha l'obbligo di dire tutta la verità, un obbligo penalmente sanzionato.

Risponda quindi alle domande che le porrà il pubblico ministero.

Pubblico ministero: Benvolio, dove si trovava il giorno 1 novembre 2018, quando è avvenuto lo scontro tra le due bande delle famiglie Montecchi e Capuleti? Con chi era esattamente? Chi era coinvolto nello scontro e cosa ha scatenato l'accaduto? Le chiedo di fornire informazioni dettagliate senza tralasciare nulla.

Proiezione video della testimonianza di Benvolio, interpretato da Walid, registrata nella «stanza blu» all'interno della sezione.

Benvolio:

Mi devi mollare.

Ho detto che mi devi mollare.

Non ho visto niente.

Posso fumare?

Ero ubriaco.

Eravamo alla festa di Giulietta.

Non dovevamo andarci, lo so. È stato un casino.

Ma ti giuro. Mi devi mollare.

Oh mollami!

Con chi ero? Con amici.

Con Mercuzio, Romeo ... e altri.

Oh non ho mai fatto l'infame. Di sicuro non inizio ora.

Abbiamo finito? Se non fumo ora schizzo male.

Eravamo alla festa. Eravamo tutti ubriachi e sballati. Siamo usciti. Cercavamo un paninaro.

Tebaldo ha provocato Mercuzio.

Come? L'ha guardato.

Mercuzio era tutto fatto. Su di giri. Quand'è così è impossibile fermarlo.

È sfuggita di mano.

Però mi devi mollare.

(A voce sempre più alta)

Oh mi devi mollare ... non ho fatto niente ... cazzo.

Mercuzio è impazzito.

Romeo si è messo in mezzo.

Ha cercato di fermarli.

È stato un incidente ... cazzo.

Posso andare adesso?
(Più tranquillo, quasi tra sé)
Tebaldo ha ucciso Mercuzio. Si è lanciato su Romeo.
Romeo si è difeso. Tebaldo è morto.
Se l'è andata a cercare, cazzo.
Posso fumare adesso?

Proiezione video della testimonianza di Baldassarre, interpretato da F., registrata nella «stanza blu» all'interno della sezione.

Baldassarre:
Eravamo in questa discoteca.
C'era un compleanno.
Ero con Romeo e Mercuzio.
Tornando a casa, verso le quattro e mezza del mattino.
E niente succede una lite.
Una lite al paninaro.
Che cazzo ne so.
Oh! Però non mi devi riprendere.
A un certo punto è arrivato uno
Che voleva fare il super-figo.
Ci ha insultato e quindi Mercuzio ha risposto tirandogli un pugno.
E Tebaldo risponde con un altro pugno.
Mercuzio sbatte la testa e muore.
Romeo si mette in mezzo ed estrae un coltello dalla tasca.
E gli tira un paio di coltellate.
E Tebaldo muore.
Romeo non sapeva più cosa fare.
Ed è scappato il morto.
Basta.

Proiezione video della testimonianza di K., interpretato da K., registrata nella «stanza blu» all'interno della sezione. Poiché parla in albanese, Giorgia, la mediatrice culturale, traduce le sue battute.

Giorgia: Sono Giorgia, la mediatrice culturale, che oggi tradurrà la testimonianza del qui presente K.

K.: Në rregull. Ishte e martë, binte shi dhe nga Puka morra një autobus që më la në Milano, saktësisht në rrugën Padova.

Giorgia: Ok. Era un martedì, pioveva e da Puka prendo un autobus che mi lascia a Milano, precisamente in via Padova.

K.: Në rregull. Vendosa të shkoja në një supermarket për të marrë një kaçavidë.

Giorgia: Ok. Decido di andare in un supermercato per prendere un cacciavite.

K.: Kisha në mëndje një nga marifetet e mia, por kur dola nga supermarketi e gjeta veten në mes të një përleshjeje midis dy të rinjve. Nga frika se mund te arrinte policia, vendosa të iki.

Giorgia: Avevo in mente una delle mie bravate ma all'uscita del supermercato m'imbatto in una rissa tra due giovani. Per paura dell'arrivo della polizia decido di fuggire.

K.: Fatkeqësisht nuk ua pashë fytyrat dy të rinjve, ndaj nuk di t'ju them më shumë.

Giorgia: Purtroppo non ho visto in faccia i due giovani e non so dirvi di più.

Proiezione video della testimonianza di Tebaldo, interpretato da T., registrata nella «stanza blu» all'interno della sezione.

Tebaldo:

Ero da un amico e siamo rimasti insieme fino alle sei di mattina quando sono dovuto tornare a casa.

Diciamo che abbiamo tirato le sei bevendo vino e ascoltando musica insieme.

Tornando a casa mi sono fatto uno spinello

E attraversando la piazza principale incontro la banda dei Montecchi.

Pensavo che stessero parlando male di noi.

Mi sono avvicinato un po' aggressivamente.

Mercuzio iniziò a punzecchiarmi fino ad arrivare a insultarmi.

Arriva Romeo e tenta di dividerci e mi dice delle frasi di cui non capisco il senso

Tipo che mi vuole bene e che ci tiene a me.

Ma io con uno schiaffo lo butto giù a terra.

Mercuzio continua a starmi addosso e comincia a schiaffeggiarmi

E iniziamo a menarci e nella rissa Romeo

Cerca di farci smettere

Ma a quel punto nel buttarci addosso Romeo cercando di allontanarlo

Colpisco Mercuzio.

Sputo e me ne vado e me ne sbatto.

Proiezione video della testimonianza di Mercuzio, interpretato da G., che interpreta il discorso della regina Mab in Romeo e Giulietta (I.4.54-95). La testimonianza è stata registrata nella «stanza blu» all'interno della sezione.

SCENA 9. BREAKING NEWS

La scena viene proiettata sullo schermo. Dal nostro inviato da Verona, Beatrice Cionti.

Inviata: Buona sera, qui vi parla la vostra inviata dal tribunale minorile, ove si sta svolgendo il processo per l'omicidio del giovane Tebaldo, un giovane del clan dei Capuleti, anche conosciuto come il Re dei Gatti. Sotto giudizio è il capo del clan dei Montecchi, il sedicenne Romeo, autore primario del reato. Non è la prima volta che si parla di questo criminale. È infatti risaputo che la sua gang è composta di elementi aggressivi e devianti, per i quali, com'è noto, è un'abitudine fare uso di droghe. Pare che la notte dell'omicidio l'assassino fosse sotto l'effetto di stupefacenti. Il processo è ancora in corso, ma in molti a Verona sperano che sia presto fatta giustizia e che sia condannato il pericoloso omicida Romeo Montecchi. Per ora è tutto, linea allo studio.

SCENA 10. ANGELO e DEMONE

Giudice (a Romeo): Parlaci della tua famiglia. Quali sono i rapporti che hai con i tuoi genitori?

Silenzio.

Come ti vedi da adulto? Cosa ti piacerebbe fare? Quali sono le tue passioni?

Silenzio.

Sai cos'è la messa alla prova, ti hanno già parlato di questo istituto?

Silenzio.

La messa alla prova è un percorso che potresti fare, se lo vuoi, con l'aiuto di persone capaci, esperte. Soprattutto è importante il tuo impegno durante questo cammino, che ti serve per diventare diverso da quello che sei oggi, per dimostrare a noi che ti abbiamo portato qui che tu non sei solo quello che ha commesso il reato, ma che puoi tornare a essere una persona costruttiva con dei sogni e che vive nelle regole. La faresti questa esperienza, fuori da casa, all'interno di una comunità in cui ci sono alcune persone che ti sorreggono, ti danno una mano?

Silenzio.

Hai qualcosa da aggiungere?

Romeo rapa Angelo e demone di *Kristian Sefgini interpretato dall'autore.*

Romeo: Comincio a parlare della mia vita della famiglia che mi tiene in vita

scappato da loro provato la strada

scusa mamma un'altra scelta sbagliata

provato paura pure la fame trovando menzogna in ogni infame

son fatto così attratto dal male - attratto dal male.

Vivo la mia vita come voglio io tu non giudicare a quello ci pensa Dio

e ci ha già pensato perché ho pagato ora ho capito dove ho sbagliato.

Sono cresciuto in mezzo alla strada lontano da mamma lontano da casa

ero convinto di poter aiutare invece così le ho fatto del male

i primi tempi il cielo è sereno credendoli soldi ma era veleno

con pochi sorrisi per poco tempo sentendo morire il mio cuore da dentro

questa mia vita mi ha tolto il sorriso gocce di sangue che coprono il viso

mi guardo allo specchio mi sento uno schifo

guardando le sbarre mi manca il respiro

mi butto nel letto provo a dormire

i sogni che faccio mi fanno impazzire

rinchiuso qui dentro credendo di uscire

le lacrime agli occhi voglio sparire

nel buio lontano nel buio profondo

i fantasmi che urlano ogni secondo

contando i minuti passava ogni giorno a volte pensavo stanotte non torno.

Cammino nel buio da tempo cercando di dare alla vita un senso

il demone parla l'angelo guarda piange del male che ho dentro.

Cammino nel buio da tempo cercando di dare alla vita un senso

il demone parla l'angelo guarda piange del male che ho dentro.

Scappato da un mondo in fiamme cercando la luce nel male

bisogna provare bisogna lottare con tutte le forze mi devo rialzare
i segni che porto sopra il mio corpo fatti dai demoni quando sono morto
io questo demone ormai l'ho sepolto seguo la luce indietro non torno alzo la testa
ringrazio il cielo c'ho un'occasione riparto da zero
vivo la vita con il cuore sereno non voglio soffrire pensando al veleno
io so che l'angelo un giorno l'ho visto e da quel giorno c'ho sempre il sorriso
essere libero vivere libero da quanto tempo è che lo desidero.
I soldi non sono tutto l'avevo visto in un sogno
coi soldi non posso comprare tutto l'amore di cui ho bisogno.
I soldi non sono tutto l'avevo visto in un sogno
coi soldi non posso comprare tutto l'amore di cui ho bisogno.
Adesso che fumo e penso agli errori che mi hanno cambiato
alzo la testa mi guardo nello specchio e vedo l'uomo che sono diventato
ora mi rendo conto del tempo che ho sprecato del tempo che ho sprecato.
Angelo e demone io sono nato...

SCENA II. DIARIO DI BORDO. *PER LORO, PER NOI*

Ci ho pensato una settimana intera. Ho pensato a lungo a questo giorno, l'ultimo martedì in sezione, con i ragazzi che ci hanno accompagnato in questo percorso, pieno di momenti che mi hanno riempito il cuore. Martedì è stata una sorpresa: W. era vestito di tutto punto, si era tagliato i capelli e portava gli occhiali che gli conferivano un'aria da intellettuale. F. si lamenta dei suoi capelli, dice che non li ha pettinati bene, si vergogna. Sì, F. che, dietro ai tatuaggi che ruggiscono sulle sue braccia, si nasconde un agnellino timido in cerca di affetto e approvazione. Martedì è stato speciale. G. non vedeva l'ora di recitare, era frizzante; K., che non spiccica una parola d'italiano, è riuscito a comunicare con il suo sorriso e il suo divertimento; un altro ragazzo, ci canta una canzone scritta da lui: «Da te mamma vorrei solo una preghiera e so che papà non è fiero di me» - così conclude, io mi commuovo. Glielo dico e lui mi risponde che nessuno gli aveva mai detto così. Cazzo, penso, che bravi! Sono tutti bravi e mi viene rabbia, rabbia perché non hanno avuto le stesse possibilità che abbiamo avuto noi, o qualcuno che li spronasse o credesse in loro... Il saluto finale. Ci salutano come se stessero salutando le loro speranze, ci abbracciamo. L'aria diventa quasi asfissiante, piena di cose ancora da dire, di lacrime ancora da versare, di momenti ancora da passare insieme, e voglia ancora di ridere. Per loro, per noi.

Alessandra Romeo, 27 novembre

SCENA 12. LA SENTENZA

Dopo essersi ritirati in camera di consiglio, i giudici rientrano in aula.

Presidente: Sentiti i servizi sociali che ci hanno illustrato la fattibilità e le caratteristiche di questo progetto che verrà realizzato durante il periodo di messa alla prova, il Tribunale così ha deciso.

Si procede a lettura dell'ordinanza da parte del Presidente: La messa alla prova comporta la sospensione del processo per periodo, che in questo caso, trattandosi di un reato grave, durerà tre anni. Se tutto andrà bene, il reato sarà estinto e il processo non proseguirà, viceversa, in caso di esito negativo, il processo riprenderà e terminerà probabilmente con una sentenza di condanna.

Siamo tutti d'accordo sull'applicazione della messa alla prova per tre anni, vorrà dire che per tre anni l'imputato Romeo Montecchi dovrà sottoporsi al progetto rieducativo che è stato elaborato dai servizi minorili e che il tribunale ha approvato. Un progetto che prevede tanto teatro, e tanto Shakespeare!

Sarà impegnativo Romeo, però ci devi provare. Noi crediamo in te. Non è mai tardi per cambiare strada. Vengono così previste verifiche intermedie consistenti in colloqui col giudice onorario ogni tre mesi per constatare l'andamento della messa alla prova.

Grazie a tutti.

EPILOGO. IN FONDO - UN MONOLOGO DI DIMITRI PATRIZI (*TESTO VINCITORE DEL CONCORSO «SCRIVERE PER IL TEATRO» 2017*)

Personaggi:

Nick Bottom, interpretato da Kristian Sefgijni.

Il mio nome, capo? Sì: è quello, capo. Confermo. Ma gli amici mi chiamano Nick. Nick Bottom. Hai presente, capo? Nick Bottom - quello di Shakespeare. Mai stato a Teatro, capo? No? Perché? Voi che potete, a Teatro ci dovete andare, Capo. C'hai un lavoro serio, la divisa, lo stipendio: ci devi andare, dai! Davvero. È roba che fa bene, capo. Ti cambia la testa. ... Bottom, sì. Bottom: vuol dire «Fondo», in inglese. Non lo sai l'inglese, capo? Capo, te lo devi studiare l'inglese: con l'inglese vai dappertutto, capo! Dopo fai carriera e vai all'Interpol, mica a pigliare scarafaggi come adesso. Con tutto il rispetto, eh, Capo. Scommetto che non la sai la storia di Nick Fondo, eh, capo? È perché non vai a Teatro. Certo che ci sono andato a Teatro, Capo. Una volta. No, una sola. Poi non ho più potuto. Ci volevo tornare... ma ho avuto altri impegni. La sai la storia, per come la vedo io, capo? La storia di Nick va così, stammi a sentire, che te la spiego, che mica puoi restare senza saperla Capo, che sei uno importante, dai. È la storia di uno che non contava un cazzo, no, scusa la parola, però è così, uno che stava in fondo, no - «Fondo», hai capito? - in fondo, in fondo alla lista, giù nel fondo, dove non lo vede nessuno. Uno che stava nel fondo e torna su, poi. Come, vuoi sapere? Eh, questa è la storia di Fondo.

Quella volta a Teatro c'era uno che la spiegava - erano attori, quelli, e stavano lavorando, e c'era uno che spiegava le cose agli altri - e io l'ho capita così.

Nick Fondo è uno come ce ne sono tanti. Uno che il lavoro ce l'ha quando c'è, se no, bisogna arrangiarsi. Fa il tessitore. Boh, uno che fa i vestiti, credo. Adesso però i vestiti te li fanno tutti i cinesi - così il lavoro ciao. Arrangiatevi, amico. Io so fare il muratore. C'era un muratore anche tra gli amici di Fondo, sai. Peter. Sì, anche lui senza lavoro. Stanno senza lavoro e alloro dicono: facciamo gli attori. Perché c'è questo signore ricco, uno che conta, Capo - è importante, Capo, anche più di te, non offenderti. È il Capo dei Capi, quello che fa la legge e ci mette i soldi - questo Ricco si sposa. E fa una festa. E al matrimonio vuole la musica e vuole anche qualcuno che gli racconta le barzellette. Eh,

lui ci ha i soldi, Capo; può permettersi di ridere. E allora Fondo e il suo amico Peter dicono: andiamoci noi. «Ma che cazzo dici, Peter, mica siamo buoni a fare gli attori!». «Sì, ma quello paga bene, ci sistemiamo, la finiamo di vivere così come facciamo...». Boh, ci provano. Bisogna provarle un po' tutte, no? Anche io le ho provate tutte. Non mi è andata tanto bene. Così sono finito in fondo, anch'io, capito, Capo? In fondo, giù, dove c'è il fango e non ti vede nessuno, tu gridi aiuto, che cazzo, tiratemi su, me la date una mano per tirarmi su o no, ma niente, Capo, non ti caga nessuno, sai? Perché sei in fondo, cazzo. Nick Bottom. Nicola Fondo. Cola a Fondo, capisci, Capo?

Quando sono entrato quella sera a Teatro, il tipo che sapeva tutto stava spiegando la storia così. Be' Capo, io a Teatro ci sono entrato perché... perché era meglio che fuori non mi vedeva nessuno. Hai capito? Sai com'è un teatro, no? è un posto dove entri e stai al buio. Ma sì, dai: come al cinema, ma c'è la gente viva. Tu però stai al buio. E me serviva stare al buio, capito. In fondo, al buio. Era il mio posto.

Be' allora Fondo e il suo amico Peter - sono amici, loro, si capisce che ne hanno passate un sacco insieme e Peter lo conosce bene, cazzo - dicono «Facciamo gli attori» e Peter gli fa a Fondo: «Tu devi fare l'Eroe della storia!». «Macché l'Eroe» gli dice Fondo. «Che Eroe faccio, io, che mio papà faceva i vestiti e adesso li fanno tutti i cinesi!», più o meno così, no? Vabbè non gli dice dei Cinesi, Capo, hai ragione. Però Peter insiste: «Ma sì, l'Eroe che c'ha questa ragazza...». «Le ragazze vanno con quelli coi soldi, Amico!». «Ma non è vero, Fondo, se ci credi, se cambi testa, Fondo, alla fine vedono anche te, Amico!». Boh. Vediamo. Insomma, si mettono a fare questa cosa strana che è il Teatro, no? Che tu sei tu però sei un altro, e che se ci credi puoi essere un Eroe e anche avere una ragazza e non sei più neanche in un posto chiuso buio, che puzza di umido, come qua, con le macchie alle pareti, coi lavori che bisogna farli da un pezzo ma non li fanno perché mancano i soldi, no: tu dici «Ecco siamo in un bosco...». E qua ti crescono gli alberi, con tutti i rami e le foglie e ti soffia pure un po' di vento che ti leva la puzza - senti che aria buona, Capo... E dai fai finta, lo so che si sente il cesso da qua, perché la porta non si chiude bene, ma devi crederci, Capo, perché siamo a Teatro... e qua per terra 'ste piastrelle che saltano via non ci sono più, guarda che bella quest'erba, fresca, morbida che adesso ti viene voglia di buttarti giù a far l'amore con la tua ragazza... Ce l'hai la ragazza, Capo? Ah, scusa, sono affari tuoi.

Bè allora la magia va così lì a Teatro, Capo. E Fondo è contento, sai? Gli piace, 'sta cosa. Lo sente, che la testa gli sta cambiando - c'aveva ragione Peter, il suo amico, c'aveva sempre avuto ragione. E qui gli succede 'sta cosa strana - forse si addormenta e sogna. Forse no. Boh. Sta nel bosco, si volta e... che bella! Questa ragazza che non si era mai vista una ragazza bella così - una ragazza che lo guarda, lo vede, lo vede, lui che prima non lo aveva mai visto nessuno perché nessuno lo aveva mai guardato, lo vede, lo guarda e... lo prende per mano! A Fondo, capisci, Capo? Fondo quasi non ci crede: «A me, mi prendi per mano? A me, che non m'ha mai preso per mano nessuno, m'hanno sempre lasciato lì, nella merda, e chi se ne frega di Nick...» ... e invece, lei... lei, no, non ha voltato gli occhi dall'altra parte, no! Mi ha visto, cazzo, Capo. Mi ha visto. Quegli occhi mi hanno cercato e trovato. Quel pezzo di cielo, Capo, perché è così, Capo, quello era un pezzo di cielo come dicono le canzoni, è venuto a cercare me, nel buio... e... «Può essere tutta un'altra storia, capisci, Nick?». Un'altra storia, Capo, prendersi per mano e correre via, liberi, e volare, via, in alto, cazzo, Capo, altro che stare in fondo, Capo, no: adesso sei un Eroe, Capo, un Eroe - e voli, voli via, via, sopra tutta la città di merda, sopra quelli che non ti vogliono vedere, sopra il lavoro che non c'è - anche

sopra i Cinesi, cazzo, sì, Capo, anche sopra loro che ti vedono passare così, con la tua ragazza, felice, loro giù nel grigio del cemento e tu via, nel cielo dei suoi occhi... eh Capo, hai capito?

Quella era una magia, e lei era una fata... o era un sogno. O boh. Fatto sta che Nick era felice. Mai stato così.

Vivo. Con lei.

E poi? E poi non lo so, Capo.

Poi siete arrivati voi e mi avete beccato.

Vatti a fidare del Teatro...

Insomma, hai capito, no? Mi chiamo Nick Fondo.

Adesso sono ancora in fondo, ma... se mi dai una mano, mi tiro su, amico.







DIARIO DI BORDO

E senza accorgercene siamo già in scena, con i segni rossi sul viso e i vestiti neri che ci rendono tutti uguali e tutti riconoscibili. Con il pubblico che ti fissa e neanche te ne accorgi, perché l'unica cosa che conta sono i compagni che hai di fianco e quelli che stanno sul palco e non sono mai stati così bravi come sono adesso. Il primo pezzo è talmente puntuale ed esilarante che mi ci perdo completamente, neanche fosse la prima volta che lo vedo. E il processo non perde un battito, tutto scorre perfettamente e non lo credevo possibile, non pensavo che mi avrebbe emozionato tanto, non pensavo sarebbe stato così pieno. Pieno di tutto. In un battito di ciglia siamo già ai saluti, abbiamo preso gli applausi tutti insieme, abbracciati come una piccola famiglia, che poi è quello che siamo diventati in questo poco tempo. E devo salutare chi mi ha fatto ridere e chi mi ha costretto a mettermi in gioco e chi mi è stato a fianco. Qualcuno lo rivedrò in università, altri probabilmente non li incontrerò più. Kristian e A., che oggi più che mai ho sentito vicino, questa sera hanno lasciato quel segno indelebile che mi ricorderà di questa esperienza ad anni da adesso. Beppe e Lisa che ci hanno insegnato mille cose senza che ce ne accorgessimo, con il loro modo di mettersi al nostro livello e senza imporsi ma facendosi sentire lo stesso. Le professoressa, di cui ho visto il lato più giocoso e umano. Con la distanza che regna di solito in università, è stata una ventata di aria fresca. E con questi ultimi saluti e abbracci mi porto via i brividi di questa sera e la vicinanza che ho sentito con tutti i ragazzi del gruppo. Siamo entrati come tante piccole persone singole, usciamo di qui più pieni, come parte di un tutto.

Mara Isotta, 1 dicembre





DIARIO DI BORDO

It's already 1st December and the crazy thing is that I am not freaking out. I have always been afraid of other people's judgment, but this time is different because I'm not alone on stage. I have by my side a group of people that I have come to know and appreciate for their amazing talent and kindness. I am so grateful that out of all the workshops offered by my uni I chose this one because it not only taught me a lot, but was also fun. I mean I got to sing, to paint, to freely express myself, to improve my writing skills and my social skills. It was a well-rounded experience and I enjoyed every single moment of it. I'll treasure even the most stressful ones, because they made the trying moments even greater. For example, preparing all the press material for the deadlines was extremely hard, because we, the media relations people, were working as a team, but at the same time we did not have the chance to meet and work together and so it was a non-stop exchange of thousands of checked and proofread e-mails that were always not quite right, no matter how hard we had worked on them. At some point, I genuinely thought I was going mad, but then our hard work paid off. I felt so proud and fulfilled when some journalists decided to write some articles on our project and, especially, at the night of the premiere, when I saw the theatre filling up and told myself «We made it!». People actually came on Saturday evening to see our work. I hope that at least one of them, after the show, will find themselves thinking that people deserve a second chance, especially teenagers. [...] Everyone deserves the chance to make amends for what they have done. It's true, we are not perfect, but we can always improve and learn from our mistakes.

Marta De Tomasi, 1 dicembre

SUL PROGETTO

IL FONDALE.

IL SENSO COMPLESSIVO DELL'IMPEGNO DELLA STATALE NELLE CARCERI CITTADINE

STEFANO SIMONETTA

Il progetto raccontato in questo volume si inserisce - pur con tutte le sue peculiarità, che lo rendono unico - nell'ambito delle molte e differenti iniziative culturali (corsi e seminari, mostre fotografiche, concorsi di poesia, rappresentazioni teatrali, proiezioni di docu-film, tavole rotonde, conferenze e presentazioni di libri) variamente connesse alla tematica del carcere che l'Università Statale di Milano ha promosso e contribuito a realizzare sia all'interno dell'Ateneo che negli istituti penali della città - con il coinvolgimento di chi ne è ospite - a partire dal 2015, anno in cui ha firmato per la prima volta, su mia iniziativa, una Convenzione quadro con il Provveditorato regionale dell'amministrazione penitenziaria (PRAP) per la quale da allora sono referente di Ateneo. Fra i punti qualificanti di tale convenzione figura quello che prevede lo svolgimento, da parte della Statale, di una serie di attività didattiche all'interno delle case di reclusione che costituiscono il nostro Polo universitario penitenziario, Milano-Bollate e Milano-Opera, cui si affiancano esperienze rivolte agli ospiti dell'IPM Beccaria e, da pochi mesi, anche a quelli che si trovano temporaneamente ristretti entro le mura della Casa Circondariale di San Vittore.¹³⁴

Proprio il modello di laboratorio teatrale *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*, d'altra parte, costituisce a mio parere un eccellente esempio dello spirito che ha ispirato sin dal principio l'intero progetto carcere del nostro Ateneo. Lo spazio offertomi entro le pagine di questo libro mi dà dunque l'occasione per una riflessione (e una sorta di bilancio) sul senso complessivo dell'impegno profuso in questi primi quattro anni negli istituti penitenziari milanesi. Al riguardo ritengo innanzitutto essenziale chiarire un aspetto: la Statale, ovvero le decine di docenti attualmente coinvolti e le centinaia di studenti

¹³⁴ In linea con quanto fatto in altri Poli universitari penitenziari del nostro paese. Al riguardo, si vedano due contributi recentissimi: V. Friso, L. Decembrotto (a cura di), *Università e carcere. Il diritto allo studio tra vincoli e progettualità*, Milano, Guerini Scientifica, 2019, e F. Giordano, F. Perrini, D. Langer, L. Pagano (a cura di), *Creare valore con la cultura in carcere. 1° Rapporto di Ricerca sulle Attività Trattamentali negli Istituti di Pena a Milano*, Milano, EGEA, 2019.

che valicano annualmente l'ingresso dei penitenzieri, non entrano in carcere per compiere un'azione caritatevole nei confronti di individui da commiserare e compatire, bensì per *ri-stabilire diritti* (inviolabili, incomprimibili, almeno sulla Carta) a chi ha perduto il diritto alla libertà in quanto autore di reato. E ciò viene fatto con l'obiettivo di contribuire in qualche misura all'attuazione dell'articolo 27 della nostra Costituzione, secondo cui le pene «non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità» e debbono essere funzionali alla «rieducazione del condannato», al suo reinserimento nel contesto civile, da cui il reo è stato separato per aver infranto il patto sociale che ne sta alla base. Tutti noi lavoriamo dunque affinché il carcere diventi «non un luogo dove si finisce, ma da dove si può ricominciare»: ¹³⁷ un carcere non più teso all'annientamento dei corpi e delle menti, ma concepito invece come servizio a coloro che vi sono ospitati. Quello che si mira a restituire in particolare, ovviamente, è il diritto allo studio e all'istruzione, inteso però nel significato più ampio possibile, che include tutti *i diritti del ristretto in quanto studente*: ¹³⁶ il diritto alla ricerca, alla cultura, al dialogo e al confronto di idee, ¹³⁷ ma pure a nuove forme di socialità e di relazione, a non perdere ogni contatto con la comunità esterna, la possibilità di esercitare i propri talenti (le galere, ancor più quelle in cui sono ospitati i cosiddetti giovani-adulti, sono una miniera inesauribile di talento, quasi del tutto inespresso) e di sviluppare nuove potenzialità e capacità, anche attraverso lo scambio di esperienze fra le persone ristrette.

In questo senso, l'impegno di tutte le componenti dell'Università degli Studi di Milano che sono coinvolte nel progetto con le carceri cittadine rientra in misura preponderante nell'ambito della cosiddetta «prima missione», quella cioè legata alla didattica: non si tratta, d'altro canto, di fornire semplicemente un'offerta formativa particolare, bensì di attuare un'azione educativa che contribuisca alla promozione dei soggetti cui si rivolge, alla costruzione da parte loro di un progetto di vita che muova dalla trasformazione della visione che hanno di sé, degli altri e del mondo. ¹³⁸ Una trasformazione sulla quale incide in misura significativa l'incontro periodico, nei giorni di lezione, con un pezzo della società civile che offre agli studenti reclusi l'opportunità di ristabilire un contatto con la realtà esterna, con una scelta che appare stupefacente, sconvolgente e persino inspiegabile agli occhi di chi riceve queste «visite».

Emerge qui un secondo aspetto dell'impostazione data al nostro programma di attività formative nelle carceri sul quale tengo a porre l'accento: si è ritenuto essenziale impostare in maniera formale la presenza dell'Ateneo negli istituti di pena coinvolti, facendo sì che le ore di lezione dei docenti rientrassero nei loro carichi didattici ufficiali, che i corsi figurassero all'interno dell'offerta rivolta a tutti gli iscritti e si svolgessero secondo il normale calendario accademico, che gli studenti frequentanti conseguissero i crediti formativi previsti per

¹³⁵ L. Castellano, D. Stasio, *Diritti e castighi. Storie di umanità cancellata in carcere*, il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 13-17; 95.

¹³⁶ Cfr. A. Sbraccia, F. Vianello, «I poli universitari in carcere. Appunti e note critiche a partire dalle esperienze in corso», in *Università e carcere*, cit., pp. 133-134 e F. Prina, «I processi di implementazione delle norme: dai diritti di carta ai diritti sostanziali», in A. Cottino (a cura di), *Lineamenti di sociologia del diritto*, Bologna, Zanichelli, pp. 299-336.

¹³⁷ Sulla prigionie in quanto contesto favorevole alla generazione di pensieri e al confronto proficuo fra idee mi sia consentito rimandare a S. Simonetta, «Vecchi compagni di strada: filosofia, utopia e carcere, da Atene a Ventotene», in S. Simonetta (a cura di), *Utopia e carcere*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2015, pp. 7-11 e S. Simonetta, *Raccogliere la chiave gettata via. Lezioni di filosofia entro le mura delle carceri*, ne C. Cappelletto (a cura di), *In cattedra. Il docente universitario in otto autoritratti*, Milano, Cortina, 2019, pp. 283-312.

¹³⁸ Cfr. L. Decembrotto, «Educazione, carcere e diritti», in *Università e carcere*, cit., pp. 77-84.

qualsiasi altro laboratorio. In questo modo, abbiamo voluto chiarire come non ci si trovi in presenza di una forma di volontariato (attività peraltro tanto nobile quanto preziosa), bensì di un impegno che prescinde dalla determinazione dei singoli, le cui energie possono sempre esaurirsi, e dalla sintonia fra il singolo professore e questo o quel direttore di carcere.

Notevole importanza, in un contesto simile, si è conferita anche all'individuazione di spazi entro le strutture detentive dedicati alle attività di insegnamento e studio: luoghi che in qualche misura l'Università sottrae all'esecuzione penale e fa suoi, in modo che gli studenti ristretti che li frequentano si sentano «all'università», «a lezione», così come ogni detenuto che partecipi alla realizzazione di uno spettacolo, o lavori il legno, si sente a teatro, o in falegnameria, anziché in carcere, per tutta la durata delle prove o della sua attività.

Sulla base di quanto detto sin qui, appare evidente - è il terzo elemento da sottolineare - come l'azione condotta dalla Statale di Milano negli istituti che ne costituiscono il Polo penitenziario segua una logica differente rispetto a quella della dimensione trattamentale: per quanto possano auspicabilmente contribuirvi, le sue finalità sono infatti diverse dagli obiettivi di rieducazione propri dell'istituzione penitenziaria¹³⁹, nella misura in cui si mira, come già chiarito, ad aiutare quei cittadini che si trovano privati della libertà per aver compiuto dei reati a esercitare, se lo desiderano e a prescindere dalla gravità di ciò che hanno fatto in passato, altri diritti fondamentali. Quelli connessi allo studio non dovrebbero, appunto, essere mai messi in discussione dall'esecuzione penale, né risultare soggetti ad alcuna discrezionalità. Si tratta di diritti la cui esigibilità deve essere garantita a tutti coloro che hanno i requisiti necessari, indipendentemente da ogni valutazione sul singolo individuo detenuto, perché il sostegno allo studio non può essere inteso come un premio per la buona condotta delle persone ristrette, né può essere subordinato alla tipologia di reato commesso, al capo di imputazione per cui si è stati condannati o alla durata della pena scontata o da scontare. Nessuno degli esseri umani affidati alla custodia (parola bellissima, usata in genere per riferirsi all'azione di chi consegna ad altri qualcosa di prezioso) dello Stato deve essere lasciato «marciare in galera». Va scongiurato il rischio che i docenti (come pure il personale amministrativo e gli studenti) che entrano in carcere nell'ambito del nostro progetto di Ateneo facciano totalmente loro la logica della riabilitazione - a titolo di malintesa riconoscenza per il fatto di esservi ammessi - e finiscano per declinare in modo meramente finalistico le attività universitarie che si svolgono in quel particolare contesto: che si lascino cioè convincere che tali attività debbano essere riservate soltanto a chi «ci crede davvero», mentre vadano esclusi quanti vi prendono parte con un'attitudine strumentale, solo per uscire dal reparto, per fare qualcosa di diverso dal solito o incontrare qualcuno di nuovo.¹⁴⁰ Non di rado, infatti (e non solamente in carcere), chi si accosta allo studio in cerca di svago o di un mezzo per evadere da condizioni di estremo disagio trova poi motivazioni più solide e, imbatutosi quasi per sbaglio in Socrate o in Shakespeare, ne viene conquistato, intraprendendo un percorso (anche riabilitativo) che in una prima fase appariva del tutto imprevedibile. Per

139 Cfr. A. Di Martino, «Rivoltarsi nella feccia di Romolo». Lessico di legge, situazioni di stallo, aporie del «trattamento», in *Utopia e carcere*, cit., pp. 82-87.

140 Cfr. F. Vianello, «L'istruzione in carcere, tra diritto e privilegio», in *Farsi la galera. Spazi e culture del penitenziario*, a cura di E. Kalica e S. Santorso, Ombre corte, Verona, 2018, pp. 100-110.

questo stesso motivo, i nostri sforzi sono stati tesi, sin dall'inizio, a non coinvolgere nelle varie attività proposte nelle carceri soltanto coloro che sono in grado di compiere gli studi universitari, scegliendoci come interlocutori una classe di detenuti privilegiati, ma a estenderle anche ad altri soggetti potenzialmente interessati, con l'obiettivo di favorire una diffusione più ampia delle conoscenze e competenze, anche grazie alla condivisione di quanto appreso attraverso azioni di mutuo aiuto fra coloro che sono ospitati negli istituti di pena. Spesso, chi è stato raggiunto dalla nostra offerta formativa mentre ancora doveva completare la sua istruzione alle medie superiori si è gradualmente avvicinato al mondo dell'Università sino a iscriversi poi, in alcuni casi, una volta raggiunto il diploma.

Infine, c'è un ulteriore elemento in relazione al quale il laboratorio teatrale *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* si situa a pieno titolo, e in maniera paradigmatica, all'interno delle attività formative rivolte al Polo penitenziario del nostro Ateneo, permettendomi quindi di ricordarne un'ultima caratteristica: mi riferisco al metodo che si è scelto di utilizzare. Il modo in cui i giovani ospiti della struttura, alcuni studenti della Statale e i giovani attori della compagnia Puntozero si sono alternati sul palcoscenico-tribunale nel sostenere le ragioni dell'accusa e della difesa in un immaginario processo a Romeo Montecchi ricorda da vicino, pur nella sua specificità, l'impostazione data ad altre iniziative culturali promosse dalla Statale all'interno degli istituti penitenziari in cui lavoriamo. Mi riferisco ad esempio alla rassegna *Classici contro - Dike* andata in scena nel teatro del carcere di Bollate nel maggio 2018, al termine del nostro laboratorio filosofico dal titolo *Ripensare la giustizia*: quanti avevano frequentato il ciclo d'incontri si sono aggregati in gruppi chiamati a dirimere alcuni celebri casi giudiziari tratti dal mito e dalla letteratura filosofica (Antigone, Sisifo, Socrate) portando argomenti pro o contro la colpevolezza degli imputati. Penso anche alla *Guerra di parole* promossa di recente dalla CRUI, che lo scorso novembre ha visto svolgersi nella Rotonda della Casa Circondariale di San Vittore una sfida retorica a tema fra studenti universitari e detenuti, impegnati a duellare nella ricerca di argomenti circa la funzione positiva o negativa esercitata dall'opinione pubblica al giorno d'oggi.

Più in generale, nei nostri laboratori filosofici in carcere si è adottato, sin dal primo esperimento, un metodo pedagogico analogo a quello impiegato a partire dal XII secolo nei primi centri universitari (e nelle scuole giuridiche del tempo, nonché, ancora oggi, in molti studi legali del mondo anglosassone) con cui ho grande dimestichezza, essendo un medievista: quella peculiare tecnica di insegnamento, apprendimento e ricerca di gruppo che sono le *quaestiones disputate*, vere e proprie disfide accademiche che vedevano studenti di diverso livello fronteggiarsi in una sorta di giostra di cavalieri e discutere davanti ai loro compagni, sotto la direzione di un professore, intorno a uno specifico nodo concettuale di difficile soluzione, in genere posto dalla lettura di un passo problematico incontrato a lezione. Nel confrontare le possibili risposte al quesito al centro della disputa, i partecipanti erano spesso chiamati a scambiarsi i ruoli e a sostenere una tesi e il suo opposto, cosa che li metteva in condizione di cogliere e soppesare ancor meglio *pro* e *contra*, elementi di forza e di debolezza, delle varie argomentazioni avanzate nelle differenti fasi della contesa. La nostra attività didattica negli istituti di pena assume frequentemente una forma che ricorda molto da vicino questo elemento-cardine del cosiddetto metodo scolastico medievale, il cui pregio maggiore consiste ai miei occhi nell'alimentare dubbi, nel sottoporre alla prova della critica qualunque dottrina consolidata, cristallizzata. Come risultato, tutti coloro che prendono parte a questo singolare esperimento di costruzione collettiva del sapere - siano essi

ospiti di quelle che un tempo si solevano chiamare le patrie galere o provengano invece dall'esterno - ne escono diversi: con meno certezze e umanamente più ricchi.



52. e 53. «La Statale al BeKka». Performance nell'ambito del progetto della Statale Urban Island per INTERNI. Human Spaces, in occasione della Milano Design Week 2019 (Università degli Studi di Milano, 9 Aprile 2019). Un invito a varcare le soglie della sala prove che si trova all'interno dell'IPM Cesare Beccaria e a sperimentare il lavoro nato dalla collaborazione tra ragazzi reclusi o in messa alla prova e studenti della Statale che hanno partecipato, fianco a fianco, ai laboratori organizzati dall'ateneo e dalla compagnia Puntozero Teatro



DIARIO DI BORDO

Ho imparato a mettermi in gioco e ho capito l'importanza del lavoro di squadra. Questo laboratorio mi ha insegnato ad andare oltre, a non fermarmi all'apparenza e a non considerare gli stereotipi. Grazie a questa esperienza sono riuscita a vedere le cose da una diversa prospettiva ed è una cosa che mi tornerà utile anche nella vita di tutti i giorni.

Ho anche conosciuto persone nuove, che mi hanno fatto apprezzare ancora di più il progetto e mi hanno aiutato a capire che la diversità è davvero una cosa meravigliosa.

Martina Fisicbella, 1 dicembre

DIARIO DI BORDO

Pur rendendomi conto di avere uno sguardo solo approssimativo sulla complessità e le contraddizioni del sistema penale minorile, ho avuto l'opportunità di vedere emergere, in modo particolare negli incontri in sezione, l'umanità dei ragazzi e degli operatori del teatro. L'impegno, la costanza e la dedizione di Beppe e Lisa sembrano avere il carattere della «missione» e non possono lasciare indifferenti. Solo vedendo il punto di partenza, il momento zero, così crudo come lo abbiamo incontrato nel caotico primo martedì di lavoro in sezione, è possibile cogliere appieno la forza della trasformazione e la qualità del lavoro svolto. Vedere lavorare Kristian e immaginare che forse possa essere partito da quel «punto zero» credo possa dare una profonda soddisfazione a quanti insieme con lui, a fianco e non davanti, hanno contribuito a questo percorso.

Mirko Preatoni, 3 dicembre

DIARIO DI BORDO

Non credevo mi sarei emozionata così tanto.

Non credevo mi sarei affezionata così tanto.

È stato tutto un vortice di emozioni, dal primo giorno quando ho messo piede per la prima volta in quella sezione dai corridoi asettici e dalle pareti eccessivamente colorate, fino all'ultimo, quando gli abbracci di un arrivederci mi riempiono il cuore e mi sento orgogliosa, orgogliosa del progetto, di tutte le persone che ne hanno fatto parte e, in fondo, anche un po' di me.

Inevitabile un retrogusto amaro, perché alla fine, mentre io sono in università a scrivere queste considerazioni, quei ragazzi continuano a guardare il cielo attraverso delle sbarre. Mi rincuora credere, o meglio sperare, che per loro partecipare a questo laboratorio non sia stato solo una bella parentesi all'interno di un percorso difficile come quello della detenzione, ma un punto di partenza, una parziale svolta, un comprendere che nessuno è destinato a rimanere nella situazione in cui si trova a vita.

Giorgia Leone, 1 dicembre

«QUANTE STORIE». ALCUNE RIFLESSIONI EDUCATIVE SUL LABORATORIO
SILVANA VACCARO

Ho avuto l'opportunità di seguire il laboratorio come osservatrice privilegiata e per questo ringrazio Giuseppe Scutellà e Lisa Mazoni di Puntozero, Mariacristina Cavocchi e Maggie Rose, docenti dell'Università Statale di Milano, che hanno ideato questo laboratorio.

Il laboratorio ha offerto a tutti i partecipanti un'esperienza non solo didattica e artistica, ma anche un'esperienza di vita, che ha portato tutti a un cambiamento. Per i giovani studenti ha significato osservare con uno sguardo nuovo e differente un mondo molto spesso viziato da pregiudizi e stereotipi e accompagnato da un immaginario che non collima con la realtà; mentre i giovani detenuti hanno appreso di potersi misurare anche con la complessità di un sapere verso il quale non avrebbero mai avuto il coraggio di avvicinarsi.

Per me è stato importante osservare come il contesto di apprendimento sia fondamentale per il coinvolgimento di ragazzi che in alcuni casi non hanno portato a termine nemmeno la scuola dell'obbligo e che la rifuggono, come qualcosa che costantemente li mette di fronte al loro essere inadeguati e fallimentari.

IL «FUORI» DENTRO, IL VALORE EDUCATIVO E FORMATIVO DI UN INCONTRO

L'esperienza del «dentro», per gli studenti della Statale di Milano ha un impatto dal doppio risvolto: da una parte quello di entrare in contatto con una realtà che è un'istituzione totale chiusa; una realtà fatta di leggi (nel senso proprio delle leggi che infliggono pene e misure cautelari o misure alternative ai giovani rei, con tutto l'apparato istituzionale che se ne occupa, dal Tribunale per i Minorenni, ai giudici, agli assistenti sociali, agli educatori ecc.) e di regole interne che disciplinano la vita quotidiana dei giovani ospiti, che spesso sono per gli studenti zone d'ombra poco conosciute o completamente sconosciute. Dall'altra parte, l'impatto emotivo che si determina nel momento in cui gli studenti universitari si relazionano direttamente con i giovani ristretti e scoprono che

spesso sono ragazzi, più o meno loro coetanei, con storie personali e familiari ed esperienze differenti, ma paradossalmente con le stesse ansie, le stesse paure nel dover affrontare la vita e il mondo là fuori, con le stesse incertezze legate al loro futuro.

Gli studenti universitari, inizialmente, hanno lavorato all'interno del teatro, che risulta sempre essere uno spazio molto accogliente, in cui la ristrettezza del carcere non si avverte; l'aria che si respira all'interno del teatro è quella di un luogo da cui non si evince la sua collocazione reale. I primi due incontri con l'educatore ministeriale e la coordinatrice dell'area pedagogica a cui hanno partecipato insieme ai giovani ristretti che avevano la possibilità di accedere al teatro con l'art. 21 - quindi senza la presenza degli agenti di polizia penitenziaria - sono stati un'esperienza di formazione: gli argomenti trattati hanno coinvolto gli studenti che hanno ascoltato molto attentamente i due interventi, uno più mirato alla parte legislativa e l'altro invece più articolato sulla vita in IPM e sul lavoro quotidiano di rieducazione dei giovani ristretti.

Decisamente differente è stato invece l'impatto e l'esperienza che gli studenti hanno avuto con il passaggio al lavoro di laboratorio nella parte detentiva, nonostante negli incontri tenuti precedentemente fossero stati preparati all'incontro con questa diversa realtà. Dai diari che gli studenti hanno prodotto e dall'osservazione che ho avuto modo di fare all'interno dello spazio di laboratorio dell'ala detentiva, nella famosa «stanza blu» l'urto a livello emotivo cambia, per diverse ragioni, e si avverte. Il primo impatto è dato dall'obbligatorietà di dover depositare i cellulari e i propri effetti personali nell'armadietto, che si trova all'ingresso in portineria, in quanto nulla si può portare «dentro». Ancora più potente è vedere davanti a sé i cancelli e sentirne il rumore quando si chiudono dietro le proprie spalle. Dopo un lungo percorso si arriva nella «stanza blu», dove si possono incontrare anche i ragazzi a cui non è permesso frequentare lo spazio del teatro, ragazzi che non hanno la possibilità di muoversi all'interno dell'IPM, senza la presenza degli agenti di polizia penitenziaria.

Se lo spazio teatrale è un luogo altro rispetto all'IPM, il passaggio alla «stanza blu» evoca la dimensione reale entro la quale ci si trova e riporta i ragazzi al qui e ora del carcere: un'istituzione totale chiusa. L'incontro con i ragazzi che frequentano il laboratorio teatrale nella «stanza blu» è un mondo nuovo da scoprire, e quello spazio restituisce una visione differente della realtà carceraria. Quasi come se i giovani che frequentano il laboratorio in teatro non fossero anche loro detenuti.

Gli studenti, nel percorso di laboratorio, modificano il loro sguardo, si aprono a domande a cui cercano di dare delle risposte, guardano all'altro in modo differente. Tutti devono avere una possibilità. «È facile categorizzare, incasellare e lasciare che tutto rimanga così», scrive una studentessa nel suo diario di bordo, e fa presente quanto siano state importanti queste settimane in termini di scoperta di sentimenti; è evidente che il laboratorio non è stato solo un percorso di preparazione a uno spettacolo o un'attività finalizzata esclusivamente al percorso di studi, ma veicolo di riflessioni in un rapporto dialogico, perché il movimento che si è innescato non è stato univoco. Qualcosa si è mosso in entrambe le parti.

Un cambiamento di prospettiva che spinge a riconsiderare l'idea del ragazzo autore di reato, scoprendolo rispetto al desiderio e alla capacità di mettersi in gioco anche in situazioni che non avresti immaginato. In tal senso sono molto chiare le parole di alcune studentesse, che sottolineano il fatto di aver incontrato un'inaspettata profondità emotiva e una sensibilità sorprendente in autori di reati che probabilmente non si sarebbero mai immagi-

nati di arrivare un giorno a confrontarsi con qualcosa di così lontano da loro come il teatro shakespeariano.

E IL DENTRO?

Il confronto con gli studenti della Statale per i giovani reclusi non è stato facile, e dopo un primo momento in cui scrutano e osservano, decidono di affidarsi, condividono e si mettono in gioco, perché hanno avvertito, attraverso la predisposizione del *setting* che i conduttori hanno messo in campo, che gli studenti sono lì per loro, per fare insieme a loro un percorso che è un'opportunità di crescita. L'esperienza del confronto, che all'inizio ha certamente provocato un senso di frustrazione da parte dei giovani dell'IPM, gestita da Giuseppe Scutellà in termini di *peer education*, ha fatto in modo che si aprisse ai ragazzi un campo di possibilità, che ha consentito loro di far emergere il potenziale di cui non erano assolutamente consapevoli.

Shakespeare... Romeo... Uno dei primi commenti di uno dei ragazzi è stato: «Ma io faccio fatica a leggere quando uno scrive normale, figurati questo, ma come c... scrive?». Non certo con il tuo linguaggio forbito! E abbiamo riso. Gli altri erano altrettanto spaesati ma, come scrivevo sopra, si erano già affidati; nonostante la fatica di avvicinarsi a un testo per loro così complesso, ci hanno provato e da un lato hanno cercato di superare la vergogna della poca cultura e conoscenza - alcuni di loro facevano davvero fatica a leggere - ma dall'altro lato, chiedevano aiuto ad apprendere, cercando di trovare negli studenti, che hanno saputo accoglierli senza giudicare, un riferimento.

Tutti i ragazzi sono stati coinvolti, anche quelli che parlavano poco o quasi per niente l'italiano, e gli studenti si sono attivati per fare in modo che ognuno potesse dare il proprio contributo. Un ragazzo albanese non conosceva per nulla l'italiano; il caso ha voluto che una delle studentesse provenisse dallo stesso paese d'origine e così ha fatto non solo da collante, traducendo nella sua lingua, ma è riuscita a insegnargli una piccola parte del testo teatrale; era diventata il suo punto di riferimento. È evidente come il teatro e il laboratorio con gli studenti abbiano aiutato molto sotto questo punto di vista. A teatro, sul copione da recitare s'incontrano termini e concetti anche molto difficili da comprendere: è il gruppo la leva motivazionale per l'apprendimento, e molte volte fa nascere una vera e propria passione per i testi che si studiano per la messa in scena. Grazie al teatro, infatti, i ragazzi riconoscono di essersi avvicinati a opere che difficilmente avrebbero incontrato nei propri contesti di riferimento, o a cui difficilmente si sarebbero avvicinati con altrettanto profitto a scuola. Non è soltanto la dimensione catartica dell'attività teatrale a caratterizzare la sua potenzialità nel lavoro educativo con i ragazzi. Vi è anche una componente che riguarda l'attivazione di interessi e di motivazioni che consentono di realizzare dei veri e propri passaggi di «apprendimento situato».

I ragazzi si sono scelti, gli affiancamenti tra loro si sono creati in modo apparentemente naturale, ma sotto la regia e l'occhio vigile dei conduttori, che sono diventati dei facilitatori, dei mediatori dell'esperienza. Questa modalità di lavorare è stata importante rispetto, per esempio, all'acquisizione di competenze linguistiche e di alfabetizzazione, particolarmente rilevante per i ragazzi stranieri: per molti di loro il laboratorio teatrale ha funzionato da stimolo per apprendere e padroneggiare la lingua italiana a livello di

scrittura e comunicazione orale. Il passaggio fondamentale che è possibile cogliere, quasi nell'immediato, sta nello spostamento di quelli che fino a quel momento erano gli obbiettivi degli adulti che operano con i ragazzi. Così, le finalità di imparare a leggere, a scrivere, a sapersi relazionare con gli adulti e con il gruppo dei pari, con gli studenti esterni, l'esercizio, quindi, di competenze sociali e autocontrollo, sono diventate una loro esigenza; è avvenuto un passaggio che li ha portati a vivere come una loro necessità qualcosa che poco prima avvertivano come un bisogno dell'educatore. È emersa così la loro voglia di imparare, il desiderio di leggere, di arrivare in laboratorio e sapere non solo la propria parte, ma anche le parti degli altri, voler conoscere l'opera teatrale, avvicinarsi alla cultura. Ci tenevano ad arrivare agli incontri del laboratorio curati, ordinati. Sono diventati curiosi e hanno tempestato di domande gli studenti sul loro percorso di studio: erano scioccati quando gli studenti raccontavano che ci sono giorni in cui dedicano anche più di otto ore allo studio. Guardandosi tra loro e ridacchiando, rispondevano che loro invece non potrebbero mai farcela. Però, poi, passano la sera e quasi tutta la notte in cella a leggersi insieme il copione, chiedendo all'assistente di non spegnere la luce.

Questo incontro è stato prezioso, e ha generato nuove comprensioni su più livelli. A me ha dato la possibilità di avere una restituzione visibile in itinere dell'acquisizione di abilità e competenze anche sociali, apprese dai nostri ragazzi all'interno di questa esperienza, dimensione più difficile da osservare in modo così netto all'interno di altri percorsi formativi rivolti a loro.

Il laboratorio è durato dal 27 ottobre al 1 dicembre, ogni martedì (pomeriggio e talvolta la sera) e sabato (tutta la giornata). Si è trattato, quindi, di un percorso relativamente breve ma così ricco e intenso di emozioni, di fermento d'idee fortissime che hanno portato alla realizzazione di una rappresentazione finale, che si è trasformata in un nuovo spettacolo per avvicinarsi ai giovani e raccontare loro cosa significa «saper stare nella legalità» attraverso un'opera come *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

DIARIO DI BORDO

Il sabato in teatro: momenti creativi e gioiosi, durante i quali mi sono sentita partecipe della creazione di qualcosa dal primo incontro.

Clima diverso i martedì in sezione, dove si alternavano gioia, sconforto e rassegnazione. Un grandissimo senso di irreparabilità.

E poi tante domande. Il desiderio di guardare questi ragazzi comprendendo quello che sono. Certamente ragazzi che non possono essere etichettati per il reato commesso, dal quale, però, non si può prescindere.

Ilaria Greppi, 1 dicembre

DIARIO DI BORDO

L'associazione Puntozero svolge qualcosa di molto importante per questi ragazzi. Insegna loro ad amare di nuovo, amare se stessi e soprattutto la vita che una volta li ha traditi. E io credo che più bella cosa di questa non ci sia, poiché tutti dovremmo avere una seconda chance, perché sbagliare è umano e dagli sbagli si può imparare a vivere questa vita.

Kbristina Karabin, 1 dicembre

DIARIO DI BORDO

Abitando io abbastanza vicina al carcere, un giorno sono andata in bicicletta e l'ho portata dentro al teatro.

A fine giornata, stavo facendo compagnia a Kristian e avevo con me la mia bici. Non appena si è accorto che il mio campanello era rotto, W. mi ha raccontato del lavoro che da poco ha iniziato: aggiusta biciclette. Si è proposto così di portarmi un campanello nuovo di zecca e di montarmelo con il cacciavite.

Io, stupita, ho acconsentito, ma non mi sarei mai immaginata che me lo avrebbe portato davvero! Aveva in mente me, e il mio campanello rotto.

Ancora oggi, W. mi scrive per aggiustare la mia bicicletta e non posso non notare e stupirmi di come, inaspettatamente, un rapporto sia nato non da un pretesto ma da un'occasione.

Letizia Ceriani, 12 dicembre

SCRIVERE PER IL TEATRO
TIZIANA BERGAMASCHI

Il concorso «Scrivere per il teatro», proposto da Mariacristina Cavecchi e Margaret Rose ai giovani studenti della Statale,¹⁴¹ e il lavoro al Beccaria perseguono scopi affini a quelli del progetto «Teatro Utile» dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, che, dal 2012, ogni anno, coinvolge gruppi di migranti in seminari di drammaturgia e laboratori che ci costringono a cambiare il nostro sguardo sulla società multietnica in cui viviamo. In modo non dissimile dal training attoriale impiegato nel laboratorio *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* anche nei laboratori con i rifugiati che hanno subito traumi e con i migranti dei Centri di Accoglienza abbiamo lavorato su improvvisazioni che utilizzavano elementi biografici, esperienziali e immaginifici dei partecipanti. Anche dal punto di vista della proposta scenica e della partecipazione attiva del pubblico l'esperienza dello spettacolo al Beccaria è stata per me simile a quella proposta al Teatro Franco Parenti di Milano dallo spettacolo conclusivo *IO, ero IO* (26 giugno 2019), scritto da sei giovani drammaturghi a partire dalle improvvisazioni dei migranti. Come in questo caso, lo spettacolo *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* ci ha stupito e ha stupito in particolar modo il pubblico in un rito collettivo dove sia chi ha assistito, sia chi ha partecipato, ha «vissuto un cambiamento» che ha modificato il proprio sentire. Tutte queste esperienze hanno mostrato come il teatro sia un tramite che può facilitare la comprensione e la conoscenza profonda tra genti apparentemente molto diverse le une dalle altre, in un rapporto di pari dignità.

Gli anni in cui Shakespeare si è trovato a scrivere per il teatro hanno alcune analogie con i nostri tempi. Le sue opere esplorano il lato oscuro delle emozioni, ci fanno toccare con mano verità sgradevoli, mettono in luce le cause delle violenze sociali e personali. Inoltre, pongono delle domande che rimettono in gioco la differenza manichea

141 Nel bando del concorso si legge: «Prendendo ispirazione da *Romeo and Juliet* di Shakespeare, invitiamo tutti gli studenti di UNIMI a scrivere un breve testo teatrale che, a partire da una scena, un personaggio o una semplice battuta inviti a riflettere sulla nostra contemporaneità, e preferibilmente: sui temi del potere, della giustizia, del crimine; sulla vita nelle città; sui rapporti tra generazioni, gruppi etnici, sessi; sui linguaggi dei giovani. Il testo, in italiano o in inglese, non dovrà superare 10 minuti e prevedere più di 3 attori. [...] I tre finalisti saranno premiati in una serata aperta alla cittadinanza presso il Teatro Puntozero Beccaria. In quell'occasione i tre testi verranno messi in scena per la regia di Giuseppe Scutellà dalla compagnia Puntozero Teatro con i ragazzi dell'Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria».

tra giusto e sbagliato, normale e anormale, bene e male. D'altro canto, da sempre il teatro ha la funzione di ridefinire sensibilità, paure, tabù; è un'agorà in cui l'incontro diventa foriero di possibili cambiamenti nel sentire dell'uomo, dove le contraddizioni diventano un dono e un prezioso spunto di riflessione. Queste sue caratteristiche ne fanno sempre e ancora un elemento fondamentale nel processo pedagogico e formativo. In particolare, il carcere è un luogo dove la sperimentazione teatrale può essere vissuta in vitro, come metonimia delle contraddizioni di questa società in cui viviamo.

Partendo da queste poche riflessioni vado a porre alcune domande per me fondamentali sulla scrittura teatrale, domande che mi hanno guidato nella scelta dei testi vincitori del concorso. Può il teatro parlare e raccontare la vita, senza essere una mera imitazione di quest'ultima? Può essere un evento, nel senso di un incontro tra chi recita e chi assiste?

La risposta è da cercarsi in nuovi codici che sfuggano al primato della parola o che cerchino nuove parole per raccontare. Quando ci si mette in gioco e si accetta di essere parte di qualcosa che ci trascende, quando si sta nel ritmo dell'altro, si crea un campo di forza. Quello che dobbiamo fare come interpreti, ma anche come pedagoghi e autori, è non voler fare, ma lasciarsi fare, attirati dalla temperatura degli altri e dalle loro piccole emissioni. In biologia si sa che la sopravvivenza è possibile perché le cellule non tendono a scindersi, ma a unirsi, a cooperare; il modello pluricellulare è la base della complessità ed è l'opposto del sistema competitivo. Quello che mi permette di crescere sta in te e nello spazio tra te e me. La ricerca di nuovi codici che creino un *metisage* di linguaggi deve essere un punto fondamentale nella ricerca drammaturgica. Dalla frizione tra diversi linguaggi nasce un campo di forze nel testo che permette una molteplicità d'interpretazioni. La ricchezza dell'esperienza che porta all'elaborazione collettiva dello spettacolo risiede nell'incontro tra diverse culture, lingue e interpretazioni.

Il teatro ci apre alla possibilità della complessità: *io sono molti*. La complessità è un metodo per sviluppare il proprio sguardo. Dobbiamo imparare a creare personaggi contraddittori. Non bisogna mantenere la coerenza a tutti i costi, perché ogni personaggio è poliedrico. Può avere un tipo di relazione con un personaggio e una diversa relazione con un altro. A volte il personaggio è prevedibile, coerente, quando invece la vita è assolutamente imprevedibile. Mentre nella drammaturgia sembra sempre necessaria la dinamica di causa-effetto, non è mai così nella vita, dove una stessa causa può produrre diversi effetti e diverse cause possono esprimere un unico effetto. Queste riflessioni sono state una guida nella scelta del testo vincitore: *Collera* di Davide Novello. Una drammaturgia che partendo da determinati presupposti vira prepotentemente scoprendo un vuoto culturale e una vigliaccheria che capovolge i valori etici dei personaggi, mettendo in luce una violenza che ci obbliga a un doloroso confronto con le nostre responsabilità di adulti.

Molte volte si esige dai drammaturghi che quello che appare nei loro testi sia inequivocabile. Mentre il mondo si regge su di un malinteso, scriveva Arthur Rimbaud, possiamo solo *interpretare*. Questo ha a che fare con l'ambiguità dei valori. Non dico che si debba fare a meno di una posizione etica, ma non possiamo distinguere il bene dal male. Bisogna evitare il manicheismo, senza cadere nel relativismo morale. *Alla sbarra* di Ester Bossi (secondo classificato) ci mostra chiaramente l'incapacità di comprendere i propri figli da parte di una madre e di un padre, che schiavi dei loro giudizi non riescono a superare un pernicioso malinteso sulla vera natura del rapporto tra Romeo e Giulietta.

Il teatro non aspira a cambiare il mondo. Nel migliore dei casi, aspira a che il mondo

cambi. Semmai s'ispira a quello che cambia nel mondo. Oppure *respira* i cambiamenti del mondo, rende visibile l'invisibile. *Romeo & Juliet: innocenti o colpevoli?* di Marta Marchesini e Matteo Tamburini (terzo classificato) attraverso due personaggi, diversi rispetto ai protagonisti della tragedia, ci mostra come sia possibile lasciarsi permeare dal cambiamento.

Tre testi per uno spettatore ideale, il quale deve essere in grado di stabilire nessi e chiedersi se sia giusto o sbagliato ciò che ha visto e sentito. Per questo è necessario lavorare su un sistema di senso che non arrivi mai a chiudersi. È lo spettatore che deve completare il senso, condividendo il rito del teatro con la consapevolezza della propria esperienza di vita, così che la parola acquista una profondità difficile da ridare in altri contesti.

ROMEO SUL PALCO DEL TEATRO PUNTOZERO BECCARIA
ALBAROSA CAMALDO

Non ci sono metal detector da superare o lunghe attese di controlli per entrare nel nuovo Teatro Puntozero Beccaria, costruito all'interno dell'Istituto Penale per i Minorenni Beccaria, ma, previa registrazione online, si passa da un ingresso autonomo come in una qualunque sala teatrale della città di Milano. Salite le scale, decorate con disegni e oggetti di scena, ci si trova in un vero e proprio grande teatro, con tanti giovani, sia tra gli spettatori, sia sul palco, tra cui un nutrito gruppo di studenti dell'Università degli Studi di Milano. Per più di due mesi, il teatro è stato la loro aula di studio in cui, sotto l'attenta guida delle docenti di Storia del teatro inglese, Mariacristina Cavecchi e Margaret Rose, hanno potuto vivere a stretto contatto con i giovani detenuti e con gli attori della compagnia Puntozero di Giuseppe Scutellà e Lisa Mazoni. Questa coppia, da anni, si occupa con passione di rieducare attraverso il teatro i ragazzi del Beccaria in un costante progetto di inclusione sociale, affiancando attori professionisti a detenuti.

Con un copione originale scritto dagli studenti della Statale, la compagnia Puntozero ha messo in scena lo spettacolo *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*, immaginando un vero e proprio processo a Romeo, secondo le regole del diritto penale minorile. In seguito allo scontro tra Capuleti e Montecchi, Tebaldo Capuleti uccide Mercuzio, amico di Romeo Montecchi che, sconvolto, lo vendica pugnalandolo a morte appunto Tebaldo.

Dopo l'uccisione di Tebaldo, Romeo viene processato per omicidio: egli, nella tragedia shakespeariana, è sedicenne quando compie il delitto, quindi minorenni come i detenuti che recitano nella compagnia Puntozero e che sanno cosa significhi perdere il controllo o essere trascinati in lotte tra bande rivali. Lo spettacolo inizia infatti con i Capuleti, vestiti di blu, e i Montecchi, vestiti di rosso, disposti in due file orizzontali che si fronteggiano durante un pestaggio, negli spogliatoi di una palestra, un vero atto di prevaricazione: i ragazzi si picchiano e si insultano tra loro, come accade purtroppo nelle risse dei nostri giorni, nelle scuole, nelle discoteche, in strada, per le conseguenze del bullismo.

Nucleo centrale dell'allestimento diviene poi il processo che si svolge sul palcoscenico inclinato verso gli spettatori perché si sentano parte integrante del dibattito, chiamati a giudicare quanto sta accadendo davanti ai loro occhi. Infatti, in seguito al laboratorio teatrale, con l'intervento anche di esperti di diritto, il processo viene condotto con precisione legislativa secondo le attuali norme vigenti del diritto penale minorile.

Un particolare *Romeo e Giulietta*, senza balcone o dichiarazioni d'amore, senza morte finale dei due innamorati, ma incentrato sulle conseguenze nella vita di Romeo dopo l'omicidio di Tebaldo. Seguendo le modalità e le finalità rieducative della compagnia Puntozero, il giudizio viene condotto con attori che interpretano i ruoli di pubblico ministero, avvocato difensore, giudici a latere, una psicologa (trattandosi appunto di minori coinvolti) e testimoni.

Si ripercorrono le fasi salienti dell'omicidio di Tebaldo per stabilire la pena per Romeo, che si difende in un toccante monologo in cui spiega come in certi drammatici momenti non ci si renda neppure conto della gravità e delle conseguenze delle proprie azioni. Egli, nella solitudine della sua cella, riflette su quanto accaduto e realizza la gravità del suo gesto, impaurito da quello a cui ora andrà incontro e preoccupato per quello che penserà di lui l'amata Giulietta. Inoltre, rivede il momento della morte di Tebaldo, non riuscendo a dimenticare lo sguardo del moribondo.

Il processo viene rappresentato in scena con precisione: interessanti sono le analisi caratteriali proposte dall'accusa, attraverso le quali è possibile ricostruire i comportamenti devianti dei membri delle bande: Mercuzio aggressivo, Benvolio dedito all'uso delle droghe, Romeo cinico. Altrettanto precisa è la relazione psicologica sul comportamento di Romeo per spiegare come il suo gesto sia stato impulsivo e mosso dalla rabbia del momento, mentre l'arringa dell'avvocato della difesa tende a giustificare l'accaduto come conseguenza del clima violento provocato dalla guerra tra fazioni rivali, nel quale il giovane è cresciuto e che lo ha portato a comportarsi in modo aggressivo.

Momento particolarmente emozionante dello spettacolo sono alcune video testimonianze di detenuti che, non potendo lasciare le loro celle ma solo recarsi nella «stanza blu», alla presenza costante della polizia penitenziaria, vengono ugualmente coinvolti nel progetto teatrale tramite gli incontri con gli studenti che, ora nel ruolo dell'avvocato, ora dell'assistente sociale, li sollecitano a raccontare le loro esperienze di quando hanno compiuto azioni per cui poi sono stati condannati, offrendo così un vero spaccato di realtà per capire come, per un attimo di leggerezza, le vite di alcuni ragazzi siano realmente compromesse. Le parole che recitano e le modalità in cui incarnano i personaggi del dramma rivelano fragilità, spaesamento, nonostante loro vogliano apparire come sbruffoni o sicuri di sé.

Anche l'utilizzo della lingua è funzionale a riprodurre non solo il linguaggio giovanile, ma il gergo con l'utilizzo di frasi come «Mi devi mollare», «Schizzo», o del turpiloquio per dare maggiore veridicità ai fatti e alle azioni.

Come conclusione del processo viene stabilito, secondo il diritto minorile attuale, la messa alla prova per Romeo, cioè un periodo di rieducazione di tre anni prima di emettere la sentenza definitiva.

Gli attori, studenti universitari e detenuti, si muovono sul palco con disinvoltura e sicurezza sia quando recitano, sia quando danzano, riproducendo episodi della vita quotidiana dei giovani per dimostrare come esista la solidarietà e la convivenza tra coetanei, al di là delle differenti condizioni di vita.

Un esperimento ben riuscito quindi: utilizzare la tragedia shakespeariana come un pre-

testo, poiché il parlare di giovani che lasciandosi trascinare dall'irruenza compiono atti gravissimi è più che mai attuale. *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?* è infatti un testo nuovo, originale, inedito, nato dal suo illustre precedente, ma riscritto come una continuazione della tragedia per raccontare cosa sarebbe accaduto a Romeo per l'omicidio di Tebaldo, senza le altre componenti della tradizionale messinscena shakespeariana. Shakespeare rimane, dunque, sempre un «nostro contemporaneo», inducendoci a riflettere sulle conseguenze delle azioni di ieri, simili a quelle di oggi.

Assistendo agli spettacoli della compagnia Puntozero ci si rende davvero conto di come si possano creare sinergie positive, favorite dall'intervento degli educatori e degli attori, come Lisa Mazoni che li segue costantemente sia sul palco, quando recita con loro, sia dalla platea, nonché dalla direzione di un regista attento come Giuseppe Scutellà che si comporta in modo severo, ma anche da fratello maggiore.

L'incontro si è rivelato un valore aggiunto ai tradizionali corsi di studio universitari, con la possibilità di portare in una realtà dura, come quella di un penitenziario, studenti con una precisa e specifica preparazione ottenuta tramite le lezioni organizzate dalle loro docenti e con un laboratorio pratico che li ha visti tutti mobilitati: chi a scrivere il copione, chi a realizzare disegni per le scenografie, chi a recitare, chi a realizzare i video, chi a occuparsi dei rapporti con la stampa, così da sperimentare quotidianamente una possibilità di convivenza che diviene un'occasione di crescita per loro e di riscatto per i giovani detenuti.

Dopo gli applausi, tutti gli attori scendono in platea a salutare il pubblico. Nei loro lunghi abbracci, trapela l'emozione di detenuti e di studenti che, alla fine dello spettacolo, stentano a lasciare il teatro, perché vorrebbero che questa esperienza forte, ma così costruttiva, non fosse finita.

DIARIO DI BORDO

*Vorrei racchiudere nelle mani il mondo
e mostrarlo ai vostri occhi, così vero,
così bello,
pieno di sfumature e opportunità,
lontano dal crimine e dalla grigia rassegnazione
di una vita già scritta.*

*Noi siamo poeti erranti,
scrittori del nostro stesso destino,
e non saranno delle catene a stringere i nostri cuori,
la nostra voce vagherà eterna su questa terra
se solo proviamo a rompere i vincoli delle incertezze.*

*Vorrei donarvi la speranza
e la capacità di lottare per essa,
perché ogni giovane ha diritto di sbagliare
e dai suoi sbagli capire
e tornare a vivere,
libero.*

Michela Segato, 20 novembre

DIARIO DI BORDO

*Sbenjat që kam në trup të bera nga demonët kur vdiqa
Unë këtë demon tashmë e kam varrosur, ndjek dritën,
mbrapa nuk kthehem. Ngre kokën lart, falenderoj
qiellin, kam një mundësi, rinis nga zero. Fetoj jetën
me zemrën e qet, nuk dua të vuaj duke mendur për helmin.
E di që engjëllin një ditë e pasbë e nga ajo ditë në
fytirë kam gjithmonë një buzëqeshje
Të jesh i lirë, të jetosh i lirë, prej sa kohe është që e
kam dhëshiruar
Paratë nuk janë gjithcka, e kisha parë në një ënderr,
me paratë nuk mund të blej gjithë dashurinë për të
cilën kam nevoj.*

Kristian Sefgjini

CHI SIAMO

PIERANGELO BARONE

è professore associato presso il dipartimento di Scienze umane per la formazione «Riccardo Massa» dell'Università degli Studi di Milano Bicocca, dove insegna *Pedagogia generale e sociale* per il corso di laurea triennale in Scienze dell'educazione e *Pedagogia della devianza e della marginalità* per il corso di laurea magistrale in Scienze pedagogiche. Attualmente ricopre la carica di presidente del corso di laurea magistrale in Scienze pedagogiche. Da diversi anni svolge attività di formazione e consulenza nelle istituzioni e nei servizi che operano nell'ambito della devianza e del penale minorile, tra cui l'Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria di Milano. È autore di numerose pubblicazioni, tra le quali: *Pedagogia dell'adolescenza* (2009); *Pedagogia della marginalità e della devianza. Modelli teorici, questione minorile, criteri di consulenza e intervento* (2011); *Fare di ogni individuo un caso. Un approccio archeologico in pedagogia* (2019); *Gli anni stretti. Adolescenza tra presente e futuro* (2019). È stato inoltre co-curatore (con C. Palmieri) della nuova edizione di P. Bertolini e L. Caronia, *Ragazzi difficili. Pedagogia interpretativa e linee d'intervento* (2015).

TIZIANA BERGAMASCHI

attrice e regista, è stata docente presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» di Roma.

È ideatrice e docente responsabile per l'Accademia dei Filodrammatici di Milano del progetto «Teatro Utile», esperimento pilota di un laboratorio multiculturale all'interno di una scuola d'arte teatrale, al suo ottavo anno di vita.

ALBAROSA CAMALDO

è giornalista pubblicista e critica teatrale per le Riviste *Hystrio* e *Famiglia Cristiana*. È docente di lingua italiana per stranieri presso la Facoltà di Scienze della mediazione linguistica e culturale dell'Università degli Studi di Milano e presso il master universitario Promoitals. È insegnante di ruolo nella scuola statale. Dottore di ricerca in Teoria della rappresentazione drammatica, ha pubblicato numerosi articoli, la monografia *Il teatro*

di *Alberto Nota* (2001) e alcuni contributi sull'attore Ruggero Ruggeri, tra cui la voce a lui dedicata per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani).

LUCIO CAMALDO

è professore associato di Diritto processuale penale alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Milano, dove insegna anche Diritto processuale penale minorile e tiene un corso progredito riguardante la procedura penale internazionale ed europea. È Coordinatore scientifico del corso di perfezionamento in Giustizia penale minorile: il minore autore di reato e del Centro di ricerca coordinata (CRC) Garanzie difensive e processo penale in Europa presso l'Università degli Studi di Milano. Dirige, con alcuni colleghi, la collana editoriale «Orizzonti della giustizia penale minorile» (Giappichelli editore) ed è membro del comitato scientifico di numerose riviste giuridiche. È altresì presidente della Delegazione Milano e Lombardia Occidentale dell'*Union des Avocats Européen*. Partecipa, in qualità di relatore, a convegni e svolge attività di docenza presso corsi di formazione e specializzazione. Autore di numerose pubblicazioni scientifiche, nonché curatore di opere collettanee.

DANIELA CARPI

è professore onorario di Letteratura inglese presso l'Università di Verona. I suoi campi di ricerca sono il teatro del Rinascimento, la teoria critica, la letteratura postmoderna, diritto e letteratura, i diritti umani, letteratura e scienza, letteratura e arti visive. È fondatrice e direttrice della rivista *Pólemos, a Journal of Law, Literature and Culture* pubblicata da DeGruyter; fondatrice e direttrice di AIDEL - Associazione Italiana di Diritto e Letteratura; dirige la collana «Law and Literature» per la casa editrice DeGruyter di Berlino; è membro dell'Academia Europaea; professore aggregato presso la Southern Cross University di Lismore, Australia; membro del comitato scientifico di molte riviste italiane e straniere. Tra le sue ultime pubblicazioni: la monografia *Fairy Tales in the Postmodern World. No Tales for Children* (2017) e le curatele *Monsters and Monstrosity. From the Canon to the Anti-canon. Literary and Legal Subversions* (2019) e *As You Law It. Negotiating Shakespeare* (2018).

MARIACRISTINA CAVECCHI

insegna Storia del teatro inglese e British Literature presso il dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca vertono prevalentemente sul teatro britannico del XX e XXI secolo, gli adattamenti teatrali e cinematografici dei testi shakespeariani, Shakespeare e la cultura popolare, «Prison Shakespeare».

Oltre che di numerose pubblicazioni in riviste internazionali, è autrice di *Shakespeare mostro contemporaneo* (1998), *Percorsi nel teatro inglese dell'Ottocento e del primo Novecento* (2012), *Cerchi e cicli. Sulle forme della memoria in Ulisse* (2012) e co-curatrice di alcuni volumi dedicati al fenomeno della riscrittura shakespeariana. Ha organizzato numerosi convegni internazionali e, con Margaret Rose, il *Festival Shakespeariano - Shakespeare 400* con il sostegno di British Council e Comune di Milano.

L'attività scientifica è da sempre accompagnata da un interesse per le forme della didattica e nutrita da costanti rapporti di collaborazione con istituzioni teatrali nazionali e internazionali. Dal 2015 coordina e conduce con Margaret Rose e Giuseppe Scutellà e Lisa

Mazoni (Puntozero) un laboratorio teatrale ispirato a Shakespeare all'Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria che coinvolge studenti universitari e giovani detenuti.

LISA MAZONI

attrice, fundraiser e project manager. Socia fondatrice dell'associazione Puntozero, è impegnata da molti anni nel lavoro con i ragazzi reclusi all'interno dell'Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria di Milano. In carcere e presso la sede esterna di Puntozero, promuove e sviluppa laboratori dedicati ai mestieri del teatro e alla recitazione, coinvolgendo, in stretta collaborazione con la direzione del carcere, numerosi giovani detenuti, che avvia al lavoro in strutture teatrali cittadine quali il Piccolo Teatro e il Teatro alla Scala.

Grazie al suo operato è stato possibile ristrutturare e aprire come sala di pubblico spettacolo il Teatro Puntozero Beccaria, primo teatro di un carcere e non in un carcere. L'opera è stata resa possibile grazie alla ampia rete di appoggio che ha costituito nel tempo, che ha visto e vede coinvolte molte fondazioni e due dei più importanti teatri cittadini, il Teatro alla Scala e il Piccolo Teatro. Nel 2017 è firmataria di un protocollo d'intesa tra il Ministero della Giustizia minorile e Puntozero per la gestione decennale del Teatro Puntozero Beccaria, che sancisce come buona prassi l'attività teatrale dell'associazione. A fine 2019, al termine dell'ultima tranche di lavori che ha permesso la realizzazione di un ingresso al teatro autonomo, dà avvio all'anteprima della stagione 2020 curandone la promozione e la comunicazione. Tre gli spettacoli in scena una nuova produzione, *Romeo & Juliet disaster* e due riprese, *Antigone* ed *Errare humanum est*.

Grazie al suo lavoro di fundraising e di project management, l'associazione Puntozero gode della fiducia e del sostegno di alcune tra le più importanti fondazioni: Fondazione Alta Mane Italia, Fondo Beneficenza Intesa San Paolo, Fondazione Cariplo, Fondazione Comunità Milano, Fondazione Marazzina.

DAVIDE NOVELLO

laureato in Scienze dei beni culturali e televisione, cinema e nuovi media con Elio De Capitani come relatore, è tra i fondatori, nel 2014, della Compagnia Teatro Daphne, un gruppo teatrale indipendente, all'interno del quale è drammaturgo e regista. I punti di riferimento principali per il suo lavoro sono il teatro e la letteratura di età classica, Shakespeare e il musical americano contemporaneo.

SIMONE PASTORINO

educatore della onlus Comunità Nuova di Milano e criminologo, ha una formazione giuridica e pedagogica. Da quasi vent'anni svolge attività di educatore nel settore della devianza minorile e per cinque anni in quello delle tossicodipendenze (in strutture residenziali e Ser.T). Negli ultimi quindici anni ha svolto ininterrottamente attività di educatore penitenziario presso l'Istituto Penale per i Minorenni Cesare Beccaria di Milano grazie a fondi sociali europei e regionali. Contestualmente svolge attività di esperto ex art. 80 l. 354/75 presso il Tribunale di sorveglianza di Genova per il triennio dal 2020 al 2022 (precedentemente in quello di Milano dal 2011 al 2019 e in quello di Genova dal 2005 al 2010). È risultato idoneo a svolgere attività di criminologo ex art. 80 l. 354/75 presso i Provveditorati dell'Amministrazione penitenziaria della Lombardia (nel qua-

driennio dal 2014 al 2018 e in quello dal 2018 al 2022) e della Liguria (nel quadriennio dal 2018 al 2022).

DIMITRI PATRIZI

già a cinque anni manifesta un'insana propensione al teatro. Entra così a far parte della compagnia di «Teatro Ragazzi» diretta dal maestro Enrico D'Alessandro e da lì comincia una vita felice e giocosa tra studio e recitazione, recitazione e studio, finché le pressioni familiari lo convincono a iscriversi a Giurisprudenza, perché «così puoi fare tutto». Non farà tutto, non farà l'avvocato: continuerà a fare teatro e comincerà a fare televisione. Continua a farla anche ora, alternando la regia tv alla scrittura di copioni teatrali per spettacoli che a volte mette in scena, a volte no. Per chiudere i conti con gli errori del passato, si è iscritto a Lettere alla Statale di Milano, dove si è laureato, felice, nel 2019. Con una tesi su Shakespeare, ovviamente.

MAGGIE ROSE

ha insegnato British Theatre Studies and Performance presso l'Università degli Studi di Milano, dove è ancora docente a contratto. Ha diretto e dirige laboratori teatrali sia nelle università che nei teatri, in Italia e all'estero. Da vent'anni scrive per il teatro e la radio testi che riadattano Shakespeare e pièce che indagano le questioni della migrazione e del multiculturalismo. Di recente la sua attenzione si è focalizzata sulla lettura del teatro shakespeariano alla luce di questioni legate all'ambiente, con opere ambientate in giardini e orti botanici, come *A Walk in Shakespeare's Garden* e *Ophelia, donna delle erbe*, con il sostegno del Polo Museale della Lombardia. In corso di elaborazione, il documentario *Shakespeare, Arlecchino and Green Passion* (insieme ai filmmaker Liz e James Willetts), che è parte del Green Shakespeare Project. È co-curatrice, insieme ad Alberto Madricardo e Paolo Puppa, del laboratorio permanente Teatro di Cittadinanza dell'associazione «P.E.R. Venezia consapevole». Nel 2019 ha fondato insieme a Salvatore Cabras e Julia Holden «English Theatre Milano», che oltre a importare a Milano spettacoli in lingua inglese, si propone di creare una comunità di appassionati. Dirige la collana «Intercultural Theatre, Teatro interculturale» (Milano, Ledizioni). Oltre a numerosi articoli e saggi critici ha recentemente co-curato *Shakespeare Our Personal Trainer* (con C. Paravano e R. Situlin, 2019) e *ExpoShakespeare. Il Sommo Gourmet, il cibo e i cannibali* (con P. Caponi, M. Cavecchi, 2016).

GIUSEPPE SCUTELLÀ

è attore, regista e formatore teatrale. Diplomato alla Civica Scuola d'Arte Drammatica «Paolo Grassi» di Milano. Dal 1995 dirige i laboratori teatrali all'interno del carcere minorile Cesare Beccaria, che godono da venticinque anni di un incondizionato supporto da parte di tutto il sistema della Giustizia minorile. CGM, IPM e USSM riconoscono l'importante valore educativo dell'operato di Scutellà e della sua compagnia Puntozero, fondamentale per un reinserimento sociale, lavorativo e culturale dei giovani detenuti.

Fondatore insieme a Lisa Mazoni dell'associazione Puntozero, che annovera professionisti dalle molteplici competenze ed esperienze professionali - attori, registi, drammaturghi, tecnici teatrali, musicisti, psicologi, educatori, assistenti sociali, studenti liceali e universitari, volontari del sociale, ex-detenuti, semplici cittadini - accomunati dal desiderio di contrastare il fenomeno del disagio sociale e della devianza giovanile attraverso azio-

ni mirate al coinvolgimento attivo dei giovani e degli adolescenti in attività destinate ad incidere in modo positivo sul loro percorso di crescita personale, sociale e professionale.

Dopo un impegno durato diversi anni, sotto la direzione di Scutellà/Mazoni, l'associazione Puntozero ha raggiunto l'importante traguardo di aprire all'esterno il Teatro Puntozero Beccaria: primo teatro di un carcere e non in un carcere. Unico in Europa nel suo genere, il teatro ospita tutte le produzioni teatrali di Puntozero che coinvolgono i minori sottoposti a provvedimenti penali in veste di attori e tecnici. Queste, sotto la regia di Scutellà, hanno ottenuto importanti riconoscimenti e vinto premi teatrali e cinematografici.

Errare humanum est, una riflessione sul carcere minorile attraverso Shakespeare e il rap di cui Scutellà è autore, attore e regista, ha incontrato l'interesse del direttore del Piccolo Teatro di Milano, Sergio Escobar, che ha inserito lo spettacolo nel cartellone della stagione 2013/4. Grazie ai temi trattati e all'entusiastico interesse di docenti e studenti delle scuole di ogni ordine e grado, lo spettacolo è tuttora in scena con una media di sessanta repliche annue. Di Puntozero, con la regia di Scutellà, il Piccolo Teatro ha inoltre ospitato *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare (2016/17) e *Antigone* di Sofocle (2018/19).

Scutellà collabora con le maggiori università milanesi, tra le quali l'Università Bicocca-Scienza dell'educazione, l'Università Cattolica e l'Università Statale. Con il dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università Statale, e in particolare con Mariacristina Cavecchi e Margaret Rose, ha in essere un progetto che coinvolge gli studenti universitari con i giovani detenuti del carcere Beccaria. Il laboratorio teatrale svolto nella sezione detentiva ha come risultato finale uno spettacolo aperto alla cittadinanza.

Grazie all'importante sostegno della Fondazione Alta Mane Italia, Giuseppe Scutellà con la compagnia Puntozero sta lavorando alla definizione di un training fisico/vocale per *performer* denominato *Khorós*.

STEFANO SIMONETTA

è professore associato di Storia della filosofia medievale presso il dipartimento di Filosofia Piero Martinetti dell'Università degli Studi di Milano, dove insegna dal 2004. Dal 2017 è referente di Ateneo per il sostegno allo studio universitario delle persone sottoposte a misure restrittive della libertà, nell'ambito della convenzione tra Università degli Studi di Milano e Provveditorato regionale dell'amministrazione penitenziaria (PRAP) della Lombardia. In precedenza, è stato delegato del Rettore per le relazioni con gli studenti e per la promozione di politiche di sostegno al diritto allo studio e vicedirettore del dipartimento di Filosofia.

Le sue ricerche vertono in modo particolare sul pensiero politico del tardo medioevo e della prima età moderna, nonché su taluni aspetti della riflessione teologica medievale. Tra le sue pubblicazioni: *Marsilio in Inghilterra. Stato e chiesa nel pensiero politico inglese fra XIV e XVII secolo* (2000), *Filippo il Bello e Bonifacio VIII* (2002), *Si salvi chi può? Volere divino, merito e dominio nella riflessione del primo Wyclif* (2007), *Senza parole. Il tema dell'indicibilità di Dio nella riflessione medievale* (2011), e *Lo scettro in scena. Rappresentazione e morte dell'idea di monarchia per diritto divino nei «drammi sulla regalità» di Shakespeare* (2014).

DIDASCALIE DELLE FOTOGRAFIE

1. Giuseppe Scutellà. Foto di Ilaria Greppi.
2. Mariacristina Cavecchi in uno degli esercizi suggeriti da Peter McCaughey. Foto di Ilaria Greppi.
3. Lisa Mazoni. Foto di Ilaria Greppi.
4. Maggie Rose. Foto di Ilaria Greppi.
5. Salto nel buio. *Antigone* al Piccolo Teatro di Milano (2019). Foto di Mirko Isaia.
6. Prove nella «stanza blu» in sezione, IPM Cesare Beccaria.
7. Un momento del laboratorio «Dreaming, writing, drawing and performing. From Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* to our dreams today», Teatro Puntozero Beccaria, novembre 2017.
8. L'artista *environmental* Peter McCaughey, *WAVEparticle*, Glasgow. Foto di Giorgia Leone.
9. Masterclass con Peter McCaughey. Foto di Francesca Carenzi.
10. Un momento della masterclass con Peter McCaughey. Foto di Ilaria Greppi.
11. La costruzione dei cartelli.
12. La costruzione dei cartelli.
13. Laboratorio. Kristian Sefgjini canta la canzone rap *Angelo e demone* da lui composta. Foto di Giorgia Leone.
14. Backstage. Kristian Sefgjini sotto la pedana. Foto di Mirko Isaia.
15. Backstage. Emilia e H.
16. Foto di scena. Lo scontro tra Montecchi e Capuleti in *Errare humanum est*, Piccolo Teatro di Milano, 26-30 novembre 2014. Foto di Francesco Raimando.
17. Foto di scena. Mercuzio in *Errare humanum est*, Teatro Puntozero Beccaria, stagione 2013-14. Foto di Emanuele Limido.
18. Prove di *Romeo & Juliet disaster*. Teatro Puntozero Beccaria, dicembre 2019. Foto di Luca Meola.
19. Prove di *Romeo & Juliet disaster*. Teatro Puntozero Beccaria, dicembre 2019. Foto di Luca Meola.
20. Prove di *Romeo & Juliet disaster*. Teatro Puntozero Beccaria, dicembre 2019. Foto di Luca Meola.
21. Workshop «Hip Hop Shakespeare», Teatro Puntozero Beccaria, 14-15 novembre 2016.
22. Workshop di arte-terapia con Laura Ridolfi. Teatro Puntozero Beccaria, novembre 2017.
23. Lella Costa e Giuseppe Scutellà. Teatro Puntozero Beccaria, 11 novembre 2017.
24. Laboratorio «Shakespeare e la legge. "Immaginate di vedere stranieri disgraziati..."». Teatro Puntozero Beccaria, 2 dicembre 2019.
25. *At the Eleventh Hour* di Anna Caterino, finalista del concorso «Scrivere per il teatro», edizione 2016-17. Foto di Davide Forti.
26. «Pesciolino» in *IN FONDO - un monologo* di Dimitri Patrizi, vincitore del concorso «Scrivere per il teatro», edizione 2017-18. Foto di Davide Forti.
27. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?* nella «stanza blu».
28. Un momento del laboratorio nella «stanza blu». Foto di Giorgia Leone.
29. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?* nella «stanza blu». Il gobbo su cui sono scritti i testi è costituito dalle assi dei vecchi letti dell'IPM Beccaria. Foto di Giorgia Leone.
30. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?* nella «stanza blu». Foto di Giorgia Leone.
31. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?* nella «stanza blu». Foto di Ilaria Greppi.

32. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?* nella «stanza blu». Foto di Giorgia Leone.
33. Lisa Mazoni e Don Gino Rigoldi, storico cappellano dell'IPM Beccaria, mostrano il buco nel muro per l'apertura delle porte verso l'esterno del Teatro Puntozero Beccaria, Via de Calchi Taeggi, 20 novembre 2016.
34. Lisa Mazoni, Giuseppe Scutellà e Brandon mostrano l'apertura delle porte verso dell'esterno del Teatro Puntozero Beccaria, Via de Calchi Taeggi, novembre 2016.
35. Foto di scena. *Kborós*. Piccolo Teatro di Milano (2019). Foto di Mirko Isaia.
36. Foto di scena. *Kborós*. Piccolo Teatro di Milano (2019). Foto di Mirko Isaia.
37. Foto di scena. *Antigone*. Piccolo Teatro di Milano (2019). Foto di Mirko Isaia.
38. Prove del *Sogno di una notte di mezza estate*. Piccolo Teatro di Milano (2017). Foto di Davide Forti.
39. Prove del *Sogno di una notte di mezza estate*. Piccolo Teatro di Milano (2017). Foto di Davide Forti.
40. Prove del *Sogno di una notte di mezza estate*. Piccolo Teatro di Milano (2017). Foto di Davide Forti.
41. Prove di *Romeo & Juliet disaster*. Teatro Puntozero Beccaria. Foto di Luca Meola.
42. Prove di *Romeo & Juliet disaster*. Teatro Puntozero Beccaria. Foto di Luca Meola.
43. Tutti sul palco. Scatto dal cellulare. Un momento delle prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?*. Teatro Puntozero Beccaria, dicembre 2019.
44. Backstage. Alcuni dei Capuleti in rosso. *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?*. Teatro Puntozero Beccaria, 2 dicembre 2019. Foto di Francesca Carenzi.
45. Backstage. Alcuni dei Montecchi in blu. *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?*. Teatro Puntozero Beccaria, 2 dicembre 2019. Foto di Francesca Carenzi.
46. Michela Segato e Debora Frascini durante le prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?*.
47. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?*. Teatro Puntozero Beccaria.
48. Laboratorio. Teatro Puntozero Beccaria.
49. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?* nella «stanza blu» in sezione. Foto di Giorgia Leone.
50. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?* nella «stanza blu» in sezione. Foto di Francesca Carenzi.
51. Prove di *Romeo Montecchi: colpevole o innocente?*. Teatro Puntozero Beccaria, novembre 2018.
52. «La Statale al BeKKa». Progetto della Statale Urban Island per INTERNI. Human Spaces. Milano Design Week 2019. Università degli Studi di Milano, 9 Aprile 2019.
53. «La Statale al BeKKa». Progetto della Statale Urban Island per INTERNI. Human Spaces. Milano Design Week 2019. Università degli Studi di Milano, 9 Aprile 2019.
54. Il pubblico in sala. Teatro Puntozero Beccaria.

APPLAUSI

I nostri più sentiti ringraziamenti all'Università degli Studi di Milano, che ha finanziato il progetto e il volume. In particolare al nostro Magnifico Rettore, Elio Franzini, al Prorettore delegato a Terza missione, territorio e attività culturali, Marina Carini, al Prorettore delegato ai Servizi per la didattica e agli studenti, Marina Brambilla, al presidente del corso di laurea in Lingue e letterature straniere, Alessandro Cassol, a Marco Modenesi, che per primo ha creduto al progetto quando era direttore del dipartimento di Lingue e letterature straniere, a Simona Piloto.

I giusti e doverosi ringraziamenti al Dipartimento della Giustizia minorile, al Centro per la Giustizia Minorile per la Lombardia nella persona della dottoressa Francesca Perrini, alla direzione dell'Istituto Penale Cesare Beccaria e alla sua direttrice Cosima Buccoliero.

A Sergio Escobar, per molti anni direttore del Piccolo Teatro di Milano per il sostegno costante ai progetti di Puntozero e la sua collaborazione e amicizia.

A tutti gli agenti di polizia penitenziaria e al loro comandante.

A Don Gino Rigoldi, storico cappellano del carcere, presenza costante, modello esemplare, guida spirituale in questi anni di lavoro e padrino del debutto di *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*.

A tutti i responsabili dell'Area educativa dell'IPM Cesare Beccaria.

Ai colleghi, amici e ospiti che a vario titolo hanno preso parte al progetto: Pierangelo Barone, Tiziana Bergamaschi, Albarosa Camaldo, Lucio Camaldo, Daniela Carpi, Peter McCaughey, Elvira Narducci, Davide Novello, Simone Pastorino, Dimitri Patrizi, Stefano Simonetta, Silvana Vaccaro.

A tutti i collaboratori delle altre edizioni: Kingslee «Akala» Daley (The Hip Hop Shakespeare Company, Londra), Luca Ciabbari (Università degli Studi di Milano), Lella Costa, Bruno Fornasari (Teatro Filodrammatici, Milano), Theo Gavrielides (Re-

storative Justive for All Institute, Londra), Paolo Giovannelli (Ospedale Sacco, Milano), Arne Pohlmeier (Two Gents Production, Londra), Angelo Pugliese (Comunità Il Seme), Laura Ridolfi (Imagine...Therapeutic Arts, Stroud, UK), IASEMS-Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies.

In tanti sono passati e hanno attraversato i luoghi di questo teatro, attori detenuti e non, artisti, fotografi, giornalisti, cantanti e musicisti, registi, lasciando pezzi che non sono andati via con loro ma hanno costruito, nell'assenza, luoghi di presenza da cui attingere insegnamenti ed esperienze.

Tanti altri sono rimasti, sono ritornati o sono arrivati per caso. Grazie a Veronica Berni, Elisa Colaiacovo, Alin Cristea, Mattia Gallistru, Jean Latte, Giacomo Matelloni, Gianluca Messina, Delia Oddo, Silvia Pierantoni Giua, Nath Pogliaghi, Camilla Ponti, Sara Ruggiero, Enea Pablo Zen Scutellà, Kristian Sefgjini, Alex Simba, Sarah Sogaro, Ale Stan, Gianluca Telloli, Letizia Travaglino, senza i quali, oggi, non saremmo qui a parlare di Puntozero.

Grazie a Sara Mazoni per il suo operato dietro le quinte, impagabile, e a Giuseppe Vaciago, che ha sempre creduto nel nostro operato.

Grazie agli studenti della Statale che hanno deciso di mettersi in gioco: Giovanni Caccialanza, Francesca Carezzi, Letizia Ceriani, Beatrice Cionti, Marta De Tomasi, Martina Fisichella, Debora Fraschini, Giorgia Galizzi, Ilaria Greppi, Khristina Karabin, Giorgia Leone, Lorena Siqueira Leuzzi, Dennis Manna, Emilia Piz, Mirko Preatoni, Alessandra Romeo, Michela Segato, Sylvie Viglino.

Last but by no means least, grazie agli amici, colleghi e cittadini, che sono accorsi numerosi a vedere lo spettacolo e ad applaudirci.



Stampa: Baroni e Gori - Prato
Novembre 2020