

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in DISCIPLINE DELL'ARTE DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO

**LA RESIDENZA DELL'ASSOCIAZIONE ARTE E SALUTE ONLUS
ALL'ARENA DEL SOLE – TEATRO STABILE DI BOLOGNA:
STRUTTURE, METODI, SPETTACOLI.**

Tesi di laurea in

DRAMMATURGIA PRATICA

Relatore

Prof. GERARDO GUCCINI

Presentata da

NICOLA BERTI

Correlatore

Dott.ssa CRISTINA VALENTI

Sessione Seconda

Anno accademico 2006-2007

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
I. I TEATRI DELLE DIVERSE ABILITÀ.....	7
1. DALL'ESPERIENZA DELL'ANIMAZIONE TEATRALE AI TEATRI DELLE DIVERSE ABILITÀ.....	7
1.1. Animazione teatrale: riferimenti storici, figure ed esperienze fondanti.....	8
1.2. Teatro e diverse abilità.....	11
1.3. Esperienze contemporanee.....	15
II. L'ASSOCIAZIONE ARTE E SALUTE ONLUS.....	21
1. LE ORIGINI E LE ESPERIENZE FONDANTI.....	21
2. DAL CORSO DI FORMAZIONE ATTORIALE RIVOLTO A PAZIENTI PSICHIATRICI ALLA COMPAGNIA ARTE E SALUTE.....	24
2.1. L'attore-paziente di Arte e Salute.....	24
2.2. La struttura dei corsi e la loro evoluzione.....	26
<i>Il corso di formazione: struttura ed evoluzione.....</i>	<i>26</i>
<i>Il percorso di assistenza psicoterapeutica.....</i>	<i>27</i>
<i>La nascita della Compagnia.....</i>	<i>28</i>
2.3. La Compagnia Arte e Salute: produzioni, spettacoli e tournée.....	30
<i>Sogno di una notte di mezz'estate.....</i>	<i>30</i>
<i>Fantasma.....</i>	<i>33</i>
<i>I Giganti della montagna.....</i>	<i>38</i>
<i>A piacer vostro (As you like it).....</i>	<i>42</i>
<i>Pinter. Atti unici.....</i>	<i>45</i>
<i>Vita di Galileo.....</i>	<i>49</i>
<i>Altre produzioni.....</i>	<i>53</i>

3.	LE METODOLOGIE DI LAVORO NELLA PRATICA TEATRALE DELLA COMPAGNIA ARTE E SALUTE.....	55
3.1.	Alla ricerca di una prassi: laboratori, riscrittura, drammaturgia scenica.....	55
	<i>A partire dai personaggi.....</i>	57
	<i>A partire dalla componente visionaria.....</i>	60
	<i>Utilizzare il tempo.....</i>	61
3.2.	Esempi pratici.....	63
	<i>Gli Scalognati di Arte e Salute: studio e costruzione dei personaggi.....</i>	64
	<i>Passaggi ad occhi aperti.....</i>	65
	<i>I cinque sensi.....</i>	66
	<i>Caratteri degli Scalognati e loro gesto di presentazione.....</i>	68
	<i>Analisi e discussione collettiva sui personaggi.....</i>	71
	<i>Creazioni e ri-elaborazioni personali sugli Scalognati.....</i>	75

III.	IL PROGETTO DI RESIDENZA ARTE E SALUTE NELL'ARENA DEL SOLE (PRIMO PERIODO 2007-2008).....	79
1.	LE RAGIONI ALLA BASE DEL PROGETTO.....	79
1.1	Primo periodo: il biennio 2007-2008.....	80
2.	ESITI SCENICI.....	82
2.1.	“Drammi didattici” di Bertolt Brecht – Regia di Gabriele Tesauri.....	82
	<i>Il lavoro alle prove: l'interazione tra attori-pazienti e professionisti.....</i>	84
	<i>Caratteristiche della messinscena.....</i>	89
2.2.	“Shakespeare Folies” di Francesco Nicolini e Carlo Rossi – Regia di Carlo Rossi.....	92
	<i>Il lavoro alle prove: processi di ri-composizione collettiva.....</i>	94
	<i>Caratteristiche della messinscena.....</i>	98

2.3. “Sei personaggi in cerca d’autore” di L.Pirandello –	
Regia di Nanni Garella.....	101
<i>Il lavoro alle prove: la ri-scrittura drammaturgica</i>	103
<i>Caratteristiche della messinscena</i>	109

APPENDICE..... 113

1. INTERVISTE AI REGISTI.....	113
Nanni Garella.....	113
Gabriele Tesauri.....	131
Carlo Rossi.....	141
2. INTERVISTA ALLA RESPONSABILE DEL PROGETTO “ARTE E SALUTE MENTALE”.....	153
Dott.ssa Gabriella Gallo.....	153
3. IL PROGETTO DI RESIDENZA ARTE E SALUTE NELL’ARENA DEL SOLE: SCHEDE DEGLI SPETTACOLI.....	163
3.1. Drammi didattici.....	163
3.2. Shakespeare folies.....	165
3.3. Sei personaggi in cerca d’autore.....	166

BIBLIOGRAFIA..... 168

La follia è una condizione umana. In noi la follia esiste ed è presente come lo è la ragione. Il problema è che la società, per dirsi civile, dovrebbe accettare tanto la ragione quanto la follia.

Franco Basaglia

La gente ha paura dei pensieri. Viviamo in un mondo di menzogne, ma il teatro può cambiarlo. E tutti quelli che sono stati dalla parte della verità non se ne sono mai pentiti.

Leopol'd Suleržickij, 1914

INTRODUZIONE

La sera del 5 maggio 2005 siedo con un amico al Teatro delle Passioni di Modena in attesa di vedere uno spettacolo tratto da alcuni testi di Harold Pinter, *Pinter. Atti unici*. Non conosco bene né regista né compagnia, né ho voglia di leggere l'opuscolo di presentazione per non rovinarmi la sorpresa di vedere sulla scena questi brani per me inediti. Nell'attesa, sento vicino a me pezzi di conversazione che definiscono "particolare" il gruppo di attori che calcherà la scena, ma sono troppo distratto per afferrare cosa significhi e d'improvviso inizia lo spettacolo.

Subito capisco cosa si intendeva per "particolare": mi trovo infatti di fronte ad un allestimento affascinante, con un gruppo di interpreti che recitano in maniera intensa, coinvolgente, viva.

Solo alla fine mi verrà svelato che per la prima volta mi sono trovato di fronte alla realtà della Compagnia teatrale dell'Associazione Arte e Salute ONLUS e del loro regista, Nanni Garella.

L'Associazione Arte e Salute ONLUS – nata nel 1999 – è una tra le più interessanti esperienze artistiche che si confrontano con la dimensione del disagio, in particolare del disagio mentale.

L'associazione nasce dalla volontà di dar vita, attraverso l'incontro con l'arte, ad occasioni di abilitazione psicofisica e di inclusione e sociale che portino ad un miglioramento della qualità della vita dei pazienti in cura presso il Dipartimento di Salute Mentale dell'AUSL di Bologna.

Il teatro di Arte e Salute vuole però mantenere fin dal principio le distanze dalle pratiche di arte-terapia mettendo al centro del proprio percorso la creazione artistica come obiettivo di fondo: i pazienti studieranno l'arte dell'attore per andare a formare una compagnia stabile in grado di produrre opere d'arte, e più precisamente opere d'arte teatrali.

Tale impostazione, che pone il progetto sul piano del teatro di ricerca e che ne decreterà i futuri successi, è frutto delle intuizioni del regista teatrale Nanni Garella, figura di riferimento e tra i principali fondatori dell'associazione, capace di mettere in gioco tutta la sua esperienza professionale, maturata in una carriera di alto livello nel panorama teatrale italiano, in una realtà nuova e singolare come quella di Arte e Salute.

Due sono i percorsi che caratterizzano questa esperienza: quello artistico, che parte da un corso di formazione attoriale e si evolve nella costituzione della Compagnia Arte e Salute, e quello di assistenza psicoterapeutica, che affianca il lavoro artistico accompagnando i pazienti nella scoperta di sé e delle proprie capacità espressive. I due percorsi procedono in perfetto equilibrio e integrazione verso il comune obiettivo: realizzare e interpretare spettacoli teatrali di qualità.

Diversi sono gli spettacoli realizzati dal 2000 ad oggi dalla Compagnia Arte e Salute. Shakespeare, Pirandello, Pinter, Brecht sono i grandi autori con cui Garella e i suoi attori-pazienti si sono confrontati. I vari allestimenti hanno segnato una progressiva crescita umana, artistica, e professionale sia per i protagonisti del progetto – pazienti, artisti e personale medico-psichiatrico – che per i numerosi professionisti che vi hanno partecipato o collaborato.

Il lavoro svolto ha infatti permesso ad Arte e Salute di creare e sviluppare una metodologia di lavoro che mostra la sua efficacia nei diversi spettacoli e relativi successi ottenuti dalla Compagnia nella sua pur breve storia.

A tutto questo si aggiunge un'ulteriore affascinante sfida: dopo anni di intensa cooperazione con Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna (sempre vicina ad Arte e Salute fin dall'esordio e principale partner produttivo in tutte le sue produzioni) nel 2007 viene dato il via ad un progetto di residenza denominato “Arte e Salute nell’Arena del

Sole”. In questo rapporto di collaborazione il principale teatro di Bologna offre i suoi mezzi e tutta la sua esperienza per realizzare, insieme all’Associazione Arte e Salute, un Teatro di Cultura capace non solo di far incontrare l’Arte e la sfera del disagio, ma anche il Teatro e il suo pubblico, ovvero la Città.

La storia dell’Associazione Arte e Salute ONLUS, l’articolazione della pratica artistica e terapeutica, la prassi metodologica costruita nel tempo e i primi risultati del progetto di residenza Arte e Salute nell’Arena del Sole sono l’oggetto dello studio che ha portato alla composizione di questo elaborato.

I risultati ottenuti sono frutto di un approfondito lavoro di ricerca svolto a diretto contatto con la realtà di Arte e Salute e dei suoi protagonisti: il regista Nanni Garella e i suoi collaboratori, gli attori-pazienti, la responsabile del progetto “Arte e Salute Mentale” del DSM di Bologna Dott.ssa Gabriella Gallo, gli educatori ed infermieri che compongono lo staff di assistenza psicoterapeutica.

Gran parte del materiale è stato raccolto in alcune interviste fatte ai due principali protagonisti dell’Associazione Arte e Salute: Nanni Garella per la storia, il percorso artistico e le metodologie teatrali della Compagnia; la Dott.ssa Gabriella Gallo per l’area di intervento psicoterapeutico.

Altre due interviste sono state realizzate con Gabriele Tesauri quale assistente di Garella e regista dei *Drammi didattici* che inaugurano il progetto di residenza Arte e Salute nell’Arena del Sole, e con Carlo Rossi, il regista del secondo appuntamento del progetto di residenza, *Shakespeare folies*.

Le riflessioni registrate – raccolte integralmente in appendice – e il materiale raccolto durante i mesi prova e allestimento sono andati a formare la struttura di questo testo, suddiviso in tre sezioni che analizzano la storia del rapporto tra teatro e sfera sociale, la ricerca

teatrale condotta da Arte e Salute dal 1999 ad oggi e le sue prospettive future.

Il primo capitolo, *I teatri delle diversità*, delinea quelle che sono le origini dell'incontro tra teatro e sfera del disagio e della diversità. A partire dall'insieme di esperienze che costituiscono l'animazione teatrale e le pratiche del teatro di gruppo degli anni Settanta, vengono individuate le figure chiave e le motivazioni che portano il teatro e i suoi protagonisti ad aprirsi alla realtà del sociale. Il percorso si conclude con un'analisi delle istanze che caratterizzano le esperienze contemporanee impegnate nel confronto con la diversità, corredata da una breve panoramica sulle realtà dell'odierna ricerca teatrale a contatto con la dimensione del disagio.

Nel secondo capitolo, *L'Associazione Arte e Salute ONLUS*, viene analizzata la storia dell'associazione dalle origini al primo Corso di formazione attoriale e alla sua particolare strutturazione.

Ampio spazio viene riservato alla nascita della Compagnia e alle produzioni realizzate fino all'anno 2006: *Sogno di una notte di mezz'estate* e *A piacer vostro (As you like it)* di Shakespeare, *Fantasma* e *I Giganti della montagna* di Pirandello, *Pinter. Atti unici* di Pinter e *Vita di Galileo* di Brecht.

Vi è poi un'importante sezione dedicata alla ricerca e sviluppo della prassi metodologica costruita negli anni da Arte e Salute, di cui vengono individuate ed esaminate le componenti primarie. Il tutto corredata da alcuni significativi esempi pratici.

Il terzo capitolo è dedicato al *progetto di residenza Arte e Salute nell'Arena del Sole* (il rapporto di collaborazione intrapreso dall'Associazione Arte e Salute e Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna a partire da gennaio 2007) e alle produzioni che costituiscono il suo primo periodo di attuazione, il biennio 2007-2008: *Drammi didattici* di Bertolt Brecht con la regia di Gabriele

Tesauri, *Shakespeare folies* diretto da Carlo Rossi e *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello con la direzione di Nanni Garella.

L'analisi dei tre spettacoli mette inoltre in evidenza quelle che sono le componenti costitutive e peculiari della pratica teatrale di Arte e Salute: il lavoro di integrazione tra attori-pazienti e professionisti particolarmente evidente nei *Drammi didattici*, i processi di ricomposizione collettiva alla base di *Shakespeare folies* e quello di riscrittura drammaturgica che fonda la messinscena dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

I.

I TEATRI DELLE DIVERSE ABILITÀ

1. DALL'ESPERIENZA DELL'ANIMAZIONE TEATRALE AI TEATRI DELLE DIVERSE ABILITÀ

Nel clima politico e culturale che caratterizza la fine degli anni Sessanta prende il via quella rivoluzione socio-culturale che a partire dalla sua data simbolo, il 1968, porterà le istituzioni sociali, civili ed educative, i singoli individui e la collettività a ripensare se stessi, il proprio ruolo all'interno della comunità e il rapporto col mondo circostante.

In questa dimensione, in cui convivono l'urgenza e la necessità di rottura col passato e un irrefrenabile desiderio di rinnovamento, anche il teatro si ritrova a dover fare i conti con la crisi della propria funzione sociale:

Di fronte a un mondo in cui dominano ormai i mezzi di comunicazione di massa, la pubblicità, l'elettronica, la televisione, e i nuovi conflitti sociali segnalano la presenza di nuovi protagonisti, i giovani, gli studenti, gli operai, le donne organizzate, i popoli del Terzo Mondo, che irrompono sulla scena portando diversi e dirompenti bisogni e forse anche una diversa concezione del sapere e della cultura, il teatro appare come arroccato a rappresentare una certa cultura d'élite, legata alla parola, alla letteratura, a lontane e scolorite tradizioni. Non solo crisi di idee e di pubblico, ma proprio di identità culturale: a chi parla, in fondo, a chi e a che cosa serve, al giorno d'oggi il teatro?¹

Fra le diverse risposte date a tale quesito dagli uomini di teatro che più si fanno carico di questa crisi un ruolo particolare viene ricoperto da

¹ P. Benvenuti, *Introduzione alla storia del teatro-ragazzi*, Firenze, La casa Usher, 1994, p. 166.

quell'arcipelago di molteplici esperienze che vanno a costituire la realtà dell'animazione teatrale.

1.1. Animazione teatrale: riferimenti storici, figure ed esperienze fondanti

Prende il nome di animazione teatrale quel fenomeno artistico-pedagogico che va a colmare il vuoto generato dalla crisi culturale che negli anni sessanta investe l'istituzione scolastica e il teatro:

L'incontro tra scuola e teatro avviene sulla base di una serie di contenuti che riguardano una più generale ricerca di forme per la società. In quanto momento di relazione autentica fra gli individui, il teatro reclame un pubblico non indifferenziato, in riferimento al quale intende riconsipire il proprio senso e le proprie modalità. Valori artistici e pedagogici trovano nel contatto con la scuola e con i ragazzi un terreno di sperimentazione comune².

Molteplici sono le esperienze che caratterizzano la nascita e lo sviluppo di tale pratica, i cui riferimenti storici si ritrovano in diverse vicende, singole figure e movimenti che perseguono l'obiettivo di "trasformare l'istruzione in formazione attiva e dinamica dei processi di conoscenza e creatività"³.

Uno di questi riferimenti è riconducibile alla figura di Asja Lacis, esponente storico del teatro sovietico che nel 1918, in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre, fonda ad Orel una scuola per bambini orfani e

² C. Valenti, *Premessa*, in *L'esperienza dell'animazione: lineamenti storici*, in *Altri teatri: animazione teatrale e linguaggi delle diversità*, a cura di Cristina Valenti, Bologna, Università degli studi di Bologna, 2006 p. 5

³ C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Roma, Carocci editore, 2004, p 43

sbandati, i *besprisorniki*, con cui elabora un modello formativo basato su tecniche teatrali⁴.

I metodi e i principi che costituiscono la prassi educativa di Lacis confluiscono nel manifesto programmatico *Per un teatro proletario dei bambini*, scritto da Walter Benjamin nel 1928 ma pubblicato solamente nel 1969⁵.

La scoperta di questo testo fa sì che l'esperienza di Lacis e le riflessioni di Benjamin diventino immediatamente i fondamenti dell'animazione teatrale degli anni sessanta.

Anche le nuove riflessioni sulla pedagogia portate avanti dal Movimento di Cooperazione Educativa (MCE) influenzano le pratiche dell'animazione

Il Movimento si rifà direttamente alle teorie di Celestin Freinet, pedagogo francese che concepisce l'approccio educativo "non come una teoria, ma come una 'pratica dal basso', una prassi quotidiana basata sulle reali esigenze conoscitive dei ragazzi e finalizzata a liberarne e svilupparne le capacità logiche ed espressive"⁶.

Tra i protagonisti italiani del Movimento vanno ricordati in particolare Mario Lodi e Fiorenzo Alfieri, quest'ultimo anche per essere tra i promotori del lavoro di sperimentazione in ambito scolastico portato avanti da Franco Passatore e Silvio Destefanis. E' proprio all'interno della collaborazione tra MCE e il gruppo Passatore-Destefanis che si pongono le questioni inerenti la formazione degli insegnanti e delle figure cardine dell'animazione in ambito scolastico, sperimentando con successo soluzioni ed esperienze di scambio fra pratiche dell'animazione teatrale e mondo della scuola.

⁴ A. Lacis, *Teatro proletario di bambini*, in *Professione: rivoluzionaria*, trad. di E. Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, 1976

⁵ W. Benjamin, *Programma per un teatro proletario di bambini*, trad. di E. Fachinelli, in Asja Lacis, *Teatro proletario di bambini*, in *Professione: rivoluzionaria*, trad. di E. Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, 1976

⁶ C. Valenti, *Premessa*, in *L'esperienza dell'animazione: lineamenti storici*, in *Altri teatri*, cit., p. 8

Ma il fenomeno dell'animazione non resta legato solamente all'ambiente dell'istituzione scolastica. Le sue istanze riformatrici trovano terreno fertile nei luoghi e negli spazi spesso dimenticati o non considerati dalla cultura ufficiale.

E' in queste situazioni "ai margini" che opera infatti una delle più importanti figure dell'animazione italiana, Giuliano Scabia:

[...] il teatro è il termine-definizione di una pratica in continua metamorfosi. Questa metamorfosi è il senso anche del mio fare teatro: che pertanto è una continua ricerca dei possibili modi per dilatare la pratica del teatro. Credo che continuare a chiamare teatro azioni che non assomigliano al teatro tradizionale costituisca un atto dialettico, volto ad aprire le possibilità latenti, nascoste, dimenticate o mai verificate del teatro come archetipo, luogo mitico e luogo comunitario⁷.

I suoi interventi negli anni settanta spaziano dalle "azioni teatrali" nelle periferie torinesi, all'esperimento laboratoriale nel tempo del doposcuola del Teatrino di Corso Taranto (sempre a Torino ed insieme a Loredana Perissinotto e Pierantonio Barbieri), fino all'esperienza nell'ospedale psichiatrico di Trieste del 1973, narrata nel libro *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*.

Tutti gli interventi di Scabia rappresentano le tappe del suo personale percorso di ricerca di un teatro "dilatato", un "teatro come itinerario conoscitivo verso l'interno di sé e del mondo"⁸, capace di uscire dai suoi spazi deputati per ricercare tra le persone che vivono i luoghi del quotidiano un'alternativa costruttiva alla fissità dell'istituzione teatrale:

Tutto ciò che è teatrale rientra nell'istituzione Teatro. Si tratta di dilatare l'Istituzione Teatro per trovare un altro senso all'atteggiamento che il teatro comporta. [...] Nel vicolo cieco in cui si trova, il teatro può ritrovare la strada povera e semplice da cui è nato. Ha bisogno di un'ulteriore metamorfosi. Ma senza ritornare al passato. Esso deve

⁷ G. Scabia, *Teatro negli spazi degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p. XVII

⁸ *Ibidem*.

agire dentro la civiltà tecnologica, dentro le contraddizioni dell'età tardo capitalistica. Può avere un suo ruolo specifico. E cioè insegnare a riscoprire la propria creatività come strumento di presa di coscienza generale e di trasformazione (reinvenzione) dei rapporti esistenti nella società. [...] Può svelare le sfasature esistenti fra vissuto e maschera ideologica. Porta alla luce non solo le contraddizioni in cui siamo immersi, ma anche quelle dell'Istituzione Teatro, che nella sua forma nota è solo passivizzante⁹.

La necessità di dilatare l'azione del teatro e dell'animazione verso nuovi significati del fare teatrale spinge sempre più gli artisti come Scabia a scoprire e confrontarsi con i territori del sociale. E' così che avviene l'incontro con una realtà fino ad allora troppo spesso nascosta e tenuta ai margini della società: l'universo del disagio e della diversità.

1.2. Teatro e diverse abilità

L'allargamento del concetto di animazione è uno degli elementi che fondano il rapporto tra teatro e sfera del sociale e della diversità: le pratiche acquisite e sperimentate nel mondo della scuola vengono estese alle aree del disagio e il teatro diventa un'occasione di riscatto per molti individui e gruppi sociali considerati marginali:

Nelle fabbriche, negli ospedali psichiatrici, nei quartieri operai, negli spazi aperti, il teatro costituisce l'opportunità, per gli individui e i gruppi sociali non rappresentati, di vivere in prima persona l'esperienza artistica, dando voce ai propri contenuti ed elaborando originali modalità espressive e comunicative¹⁰.

⁹ *Ivi* p. XXII

¹⁰ C. Valenti, *Premessa*, in *Teatro e linguaggi delle diversità*, in *Altri teatri: animazione teatrale e linguaggi delle diversità*, a cura di Cristina Valenti, Bologna, Università degli studi di Bologna, 2006 p. 103.

La ricerca di nuove forme di trasformazione e di riscatto sociale condotta dall'azione teatrale porta alla realizzazione di numerose situazioni di integrazione e al superamento di pregiudizi e barriere ideologiche. Nella dimensione sociosanitaria in particolare, il teatro è uno dei mezzi con cui la riforma psichiatrica attua il processo di de-istituzionalizzazione manicomiale:

Contro la terapia dogmatica che tende ad oggettivare l'individuo come corpo malato, non riconoscendogli competenze ed espropriandolo delle capacità di autodeterminare le proprie azioni, gli interventi di animazione teatrale si rivolgono alle persone malate per rimetterne in gioco responsabilità e consapevolezza, fornendo loro un tessuto di storie, sentimenti, relazioni di cui appropriarsi. Attraverso il teatro – come il bambino attraverso il gioco – il malato può impadronirsi dei meccanismi della realtà, esorcizzando l'irrealtà della sua vita nell'istituzione totale¹¹.

E' questo il senso dell'esperienza che nel 1973 Giuliano Scabia compie con i ricoverati e gli operatori dell'Ospedale Psichiatrico S.Giovanni di Trieste, allora diretto da Franco Basaglia:

Il direttore dell' dell'Ospedale Psichiatrico S.Giovanni di Trieste, Franco Basaglia, ci ha invitati a fare qualcosa nel manicomio dove lavora. Ci ha detto: venite e fate quello che volete. Potete usare un reparto che adesso è vuoto: inventate. La proposta è stata rivolta in un primo momento a Vittorio Basaglia, cugino di Franco. Vittorio è un pittore e scultore che vive una dilatazione continua del suo mestiere [...] che lo porta ad entrare in situazioni che sembra non abbiano niente a che fare con la pittura e la scultura, e che sono soprattutto degli atti civili e umani. Quando mi ha proposto di andare con lui a Trieste, aveva l'idea di costruire insieme coi malati ("i matti") qualcosa di molto grande, in cartapesta. Io ero d'accordo. [...] Ma prima bisognava capire cos'era il manicomio di Trieste, vedere i reparti, starci,

¹¹ *Ivi*, p. 104

conoscere la gente, i malati i medici, gli infermieri. E soprattutto vedere se i ricoverati avevano interesse a lavorare con noi¹².

La creazione collettiva della storia di Marco Cavallo e della sua scultura, la festa finale e il corteo formato da pazienti, artisti, volontari e cittadini per le vie della città attuano concretamente il superamento delle barriere poste fra la realtà del manicomio e quella della città.

Accanto alla tradizione dell'animazione "storica" vi è però un'altra componente che apre il teatro all'incontro con la diversità: la cultura del teatro di gruppo degli anni '70. La sua carica politica e il suo desiderio di prendere parte in maniera attiva ai processi di trasformazione sociale e culturale in atto si sommano all'esigenza più prettamente artistica di ripensare e rinnovare i modelli e le forme dell'istituzione teatrale:

la fuoriuscita nel sociale corrisponde a un movimento centrifugo del teatro che mette in discussione modelli e convenzioni per superare i confini della rappresentazione, sottrarsi alle logiche imperanti di mercato e definirsi piuttosto in rapporto a un contesto sociale e culturale preciso¹³.

Gli eventi collettivi realizzati dal Living Theatre, le incursioni del Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, la ricerca condotta da Peter Brook in Africa, i "baratti teatrali" di Eugenio Barba e l'Odin Teatret nell'Italia meridionale e in Sudamerica sono alcuni esempi di tali pulsioni centrifughe e rinnovatrici.

Anche operare nella realtà del disagio mentale diventa, per molti gruppi dei Settanta, una via concreta alla riscoperta del senso del proprio fare teatro.

¹² G. Scabia (a cura di), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976, p 5

¹³ C. Valenti, *Premessa*, in *Teatro e linguaggi delle diversità*, in *Altri teatri*, cit, pp. 104-105.

In quest'ottica va letta l'azione del Teatro Nucleo (gruppo argentino costretto all'esilio dalla dittatura militare), che nel 1977 partecipa alla liberalizzazione dell'ospedale psichiatrico di Ferrara voluta dal direttore di ispirazione basagliana Antonio Slavich. Lo stesso vale per il lavoro del Gruppo Libero di Bologna a Imola, dell'Odin Teatret all'ospedale psichiatrico di Volterra o del Living Theatre in diversi istituti italiani tra il 1976 e il 1978, in cui i pazienti vengono coinvolti dagli artisti ad agire nello spettacolo *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*.

Tutte queste esperienze trovano ulteriore legittimazione sia nelle istanze di riforma psichiatrica condotte dalla psichiatria democratica – che ha in Basaglia il riferimento principale – sia nelle teorie di Jacob Levy Moreno raccolte nel libro *Il teatro della spontaneità*. Il testo, edito per la prima volta in Italia nel 1973, diviene un riferimento importante per le pratiche teatrali nel campo del disagio:

Moreno, attraverso un approccio decisamente rivoluzionario e non sistematico alla materia, individua nel teatro una possibilità di modificazione della prassi terapeutica e, al tempo stesso, concepisce un'originale visione del teatro, radicalmente critica nei confronti delle convenzioni rappresentative, all'interno della quale elabora una serie di contenuti che continueranno ad affacciarsi nella riflessione teatrale novecentesca.

La sua idea di teatro, che pone al centro l'azione anziché la parola, si fonda in particolare sul principio della spontaneità (carattere essenziale e forza costitutiva dell'uomo, che la cultura ha indebolito) connesso a sua volta con la creatività. Sull'azione creativa si innesta la prassi psicoterapeutica, come ricostruzione della patologia di cui l'individuo è soggetto¹⁴.

Il teatro di Scabia, del Teatro Nucleo e degli altri gruppi che allargano gli orizzonti dell'arte alla sfera del handicap non ha però tra i suoi

¹⁴ *Ivi*, p.106

obiettivi quello di mettere in atto una terapia, di realizzare una cura, di guarire i malati.

I vari gruppi di artisti difendono anzi l'autonomia dell'arte dalla prassi terapeutica, mettendo in risalto come il teatro possa rompere barriere e permettere il superamento di paure e difficoltà arrivando ad una profonda conoscenza di sé, ma realizza tutto ciò senza invadere il campo della cura o sostituirsi ad essa:

Ci interessa la creazione teatrale, non la ricerca di guarigioni: in qualsiasi situazione ci troviamo ad agire e con chiunque il nostro intento è creare. Suscitiamo nelle persone una tensione creativa, ed è questa a motivare tanto i gesti e le azioni interne – che tendono ad una integrazione forte della personalità – quanto quelli verso l'esterno, che altri possono leggere come guarigione¹⁵.

La forte concezione dell'autonomia della pratica artistica rispetto alla cura – comunque consapevole dell'utilità della prassi teatrale all'intero del processo terapeutico – e la costante ricerca di nuove forme e significati del fare teatro fondano l'esperienza dei gruppi e degli artisti che, a partire dagli anni '90, si confrontano secondo modalità, esigenze e soluzioni sempre nuove con le realtà e i luoghi del disagio.

1.3. Esperienze contemporanee

Pur partendo dai principi e dalle pratiche storiche dell'animazione e del teatro di gruppo dei '70, il rapporto tra teatro e dimensione del disagio che caratterizza la contemporaneità si articola sull'elaborazione delle nuove istanze che caratterizzano la società odierna, dove il teatro “tende

¹⁵ H. Czertok, *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 72.

a sovrapporsi alle concrete identità del sociale, ricavando lo spettacolo dall'elaborazione delle tensioni trasformazionali in atto"¹⁶.

La "crescente dilatazione materiale del fatto teatrale e l'affermarsi di modi produttivi che agiscono direttamente sul sostrato culturale e umano della realizzazione spettacolare"¹⁷ innescano un doppio movimento che coinvolge i protagonisti delle due realtà – artisti, terapeuti e attori disabili – nella realizzazione di percorsi di integrazione professionale:

Come scrive Richard Schechner nella *Teoria della performance* (Roma, Bulzoni, 1983): "Da una parte dello specchio, le persone interessate ai generi artistici spiano la vita. Dall'altro lato, le persone interessate alle scienze umane spiano l'arte". Negli ultimi anni e specie in Italia, questo reciproco osservare l'uno il campo d'azione dell'altro si è sviluppato – secondo l'espressione dello psicologo Giuseppe Errico – in un vero e proprio "doppio movimento" di scienziati e artisti. Una stessa operatività – che può potenzialmente tradursi in straordinari laboratori del mentale – include dunque artisti, teatranti, terapeuti, operatori sociali, insegnanti, scienziati e "attori speciali", rendendo sempre più necessario il passaggio, sotto la duplice spinta della cooperazione materiale e del reciproco osservarsi, a una fase di dialogo e confronto, che bilanci, fra l'altro, gli effetti (striscianti ma avvertibilissimi) prodotti da una diversa modalità d'integrazione, sulla completamente fondata trasferibilità delle funzioni. Trasferibilità per la quale, gli insegnanti si fanno registi, i teatranti insegnano, i terapeuti formano attori, gli artisti curano. All'opposto di ciò, la complessa ricchezza delle situazioni in atto imposta le coordinate d'una processualità dialettica e interattiva, in cui il pensiero si alimenta al di fuori dei propri specifici percorsi formativi (artistici o scientifici), e le

¹⁶ G. Guccini, *Presentazione*, in G. Guccini (a cura di), *Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall'incontro di Lerici - 2 luglio 2000*, in "Prove di Drammaturgia", VII, 1 (luglio 2001), p. 23.

¹⁷ *Ibidem*.

diverse identità professionali vengono integrate da uno spessore umano curioso, contraddittorio, emozionalmente aperto¹⁸.

In questa dimensione dialettica e di cooperazione reciproca si creano continue occasioni di scambio che arricchiscono notevolmente l'esperienza di chi vi prende parte, mentre il teatro trova ancora una volta nel confronto con il disagio nuove modalità, protagonisti e significati del suo agire:

Da una parte l'ambito sociale, educativo, sanitario interroga il teatro e ne utilizza le tecniche, elaborando peraltro strumenti di grande utilità, in particolare in relazione alla scena sociale e relazionale dell'handicap. Dall'altra parte è il teatro a interrogare sé stesso, scoprendo nuovi territori di senso e originali processi artistici a partire dalla dilatazione dei suoi confini e dall'approfondimento delle possibilità di professionalizzazione degli attori disabili¹⁹.

In particolare, nel rinnovato rapporto tra arte teatrale e universo della disabilità, le nuove possibilità espressive offerte da un coinvolgimento e una partecipazione sempre più attiva degli attori disabili all'atto creativo e la loro crescita professionale portano Cristina Valenti a definire il momento attuale della ricerca artistica "terzo atto del teatro antropologico":

Se pensiamo alle (poche, ma avanzatissime) esperienze di compagnie professionali integrate (Lenz Rifrazioni, la Compagnia Pippo Delbono) o interamente formate da disabili (gli Oiseau Mouche in Francia, il progetto T&H di Mirko Artuso in Italia) esse richiedono di aggiornare la nostra riflessione e reinterpretare i contenuti della nostra esperienza emotiva. Giunti al "terzo atto" del teatro antropologico, non si tratta di riconoscere solo (o principalmente) la regolare presenza dello "spettacolo dell'alterità", sulla scena contemporanea, ma di

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ C. Valenti, *La drammaturgia gioiosa – sulla diversa abilità*, in "Art'O, rivista di cultura e politica delle arti sceniche", n. 12, autunno 2002, p 80.

comprenderne gli inediti e specifici valori di arte e civiltà teatrale che si stanno imponendo come una delle risorse del teatro contemporaneo.

[...]

Il lavoro degli attori-non attori del Kismet e degli Oiseau Mouche, di Pippo Delbono e della Raffaello Sanzio, di Lenz Rifrazioni e del Teatro del Silenzio ci ha posto di fronte non solo a risultati eccellenti sul piano artistico, ma alla scoperta (più che all'intuizione) di possibilità inusitate.

[...]

L'attore-non attore non rappresenta ma ri-crea la sua presenza sulla scena attraverso l'autenticità del suo gesto. (il riferimento ad Artaud, spesso introdotto in relazione a questo teatro, è diretto: diceva Artaud che il teatro non deve rappresentare ma ri-creare la vita).

Fin qui il secondo atto del teatro antropologico: la scoperta di una qualità speciale che ha la virtù di offrirsi direttamente sulla scena, senza particolari strumenti di mediazione. Il terzo atto è quello che sposta l'indagine oltre la scoperta e la commozione, nei territori di una nuova professionalità in grado di coniugare miracolo e sapienza, dimostrando che l'eccezionalità appartiene allo statuto dell'arte e della sua civiltà e non all'irriproducibilità dell'incidente²⁰.

In base a queste riflessioni la stessa Valenti delinea un possibile quadro delle esperienze contemporanee di teatro e diverse abilità, riconducendo le varie modalità di formazione e inserimento degli attori disabili nell'ambito del teatro professionale a quattro diverse tipologie²¹.

Una di queste modalità è rappresentata da percorsi di integrazione che partono dalla dimensione del laboratorio di ricerca espressiva.

Il percorso laboratoriale crea le condizioni per la formazione dell'attore disabile portandolo alla scoperta di sé e delle proprie capacità espressive.

In un secondo momento diventa così possibile l'inserimento di questi attori in gruppi esistenti (anche in formazioni miste con normodotati) o

²⁰ *Ivi*, pp. 80-82

²¹ C. Valenti, *Premessa*, in *Teatro e linguaggi delle diversità*, in *Altri teatri*, op cit, pp. 108-111

puntare alla formazione ex-novo di vere e proprie compagnie professionali.

Appartengono a questa categoria il lavoro di Enzo Toma con il Progetto Teatro Kismet di Bari, l'esperienza di Vasco Mirandola con i ragazzi sordi dell'Istituto Magarotto di Padova e la compagnia Muk - Teatro del Silenzio, i laboratori espressivi di Stefano Masotti e Alessandra Cortesi (coordinati da Laura Trevisani) presso la Casa dei Risvegli Luca de Nigris di Bologna.

Un secondo esempio di integrazione è rappresentato dai percorsi artistici di alcuni gruppi del teatro di ricerca che vedono la presenza e il contributo di attori portatori di handicap nelle proprie formazioni.

E' il caso della Compagnia Pippo Delbono che nel 1997, a dieci anni dalla nascita, inserisce stabilmente nella Compagnia alcuni attori portatori di varie tipologie di handicap e disagio. A partire dallo spettacolo *Barboni* essi diventano parte integrante del gruppo, contribuendo in maniera fondamentale alla ricerca espressiva condotta negli anni successivi.

Di carattere simile è l'esperienza di Lenz Rifrazioni di Parma che, in seguito allo spettacolo *Ham-let* del 1999, inserisce stabilmente due attrici down nel proprio gruppo e percorso di ricerca.

La scelta della Societas Raffaello Sanzio di introdurre nei propri spettacoli temi della malattia – autismo, obesità, anoressia, menomazioni – mettendo in scena persone portatrici di tali sofferenze ha invece provocato, specie in Italia, molte critiche di sensazionalismo e strumentalizzazione. Eppure tale scelta rientra perfettamente nel lavoro di ricerca poetica della formazione, come spiega il regista Romeo Castellucci a proposito dello spettacolo *Oresteia*:

[...] il teatro doveva essere aperto a tutti i fenomeni del mondo senza esclusione neanche rispetto ai corpi e alle bellezze che di solito sono dimenticate, senza peraltro fare nessun discorso sulla patologia in quanto tale, che non ci ha mai interessato. Ma piuttosto questi corpi

rappresentano forme la cui esigenza-necessità nasce dal problema drammaturgico, e di una drammaturgia del profondo che ogni personaggio implica²².

La quarta tipologia ha caratteristiche completamente differenti dalle precedenti e riguarda la realtà della Compagnia de L'Oiseau Mouche, una formazione professionista composta interamente da attori portatori di handicap mentale.

La Compagnia, lavorando all'interno di una struttura che è insieme centro di orientamento al lavoro e impresa teatrale – il “CAT (Centre d'Aide pour le Travail) Oiseau Mouche” – ha come obiettivo la realizzazione di un teatro che non sia rifugio né terapia, ma mestiere.

Attraverso un percorso formativo rivolto a persone che presentano handicap mentale si preparano attori in grado di lavorare in normali compagnie professionistiche. Accanto alla formazione professionale viene portato avanti il percorso della compagnia stabile professionista, che dal 1981 ha prodotto più di venti spettacoli, sotto la guida di registi esterni alla scuola.

Il rapporto tra arte teatrale e disabilità mentale, la concezione del teatro come mestiere, la dimensione artistica come occasione di integrazione e inclusione sociale da un lato e ricerca espressiva dall'altro accomunano le esperienze precedenti a quella dell'Associazione Arte e Salute ONLUS di Bologna, che dal 1999, grazie a corsi di formazione attoriale e la costituzione di una compagnia professionistica, aggiunge un nuovo interessante capitolo al confronto tra Teatro e realtà della diversità.

²² F. Quadri, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, in “La porta aperta”, bimestrale del Teatro di Roma, n. 3 (gennaio/febbraio 2000) pp. 13-14.

II.

L'ASSOCIAZIONE ARTE E SALUTE ONLUS

1. ORIGINI ED ESPERIENZE FONDANTI

L'Associazione Arte e Salute ONLUS è

un'esperienza pratica di uno dei tanti percorsi di deistituzionalizzazione e di lotta contro i complessi meccanismi dell'esclusione sociale; percorsi che sono stati intrapresi dal Dipartimento di Salute Mentale con le sue concrete attività volte alla ricomposizione dell'identità sociale, dell'autonomia e della contrattualità delle persone sofferenti²³.

Il Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda USL Bologna Nord ha come obiettivo principale “la promozione della salute e la protezione della salute mentale nelle sue componenti preventive, curative e riabilitative”²⁴. Ed è proprio nel rapporto che lega l'Arte e la Salute e nelle dinamiche di fruizione e creazione dell'opera d'arte che gli operatori, i medici e gli psichiatri dell'AUSL individuano una via da percorrere e su cui investire le proprie energie.

Sulla scorta di tali riflessioni, nel 1998 il Direttore del DSM Filippo Renda, il regista teatrale Nanni Garella e il Direttore generale della AUSL Bologna Nord Angelo Giovanni Rossi valutano insieme la possibilità di realizzare iniziative finalizzate al miglioramento della qualità della vita delle persone attraverso l'Arte, e più precisamente l'arte teatrale.

²³ F. Renda *Dalla cura all'impresa*, in *I teatri della salute*, a cura di Gabriella Gallo, Filippo Renda, Bologna, Minerva Edizioni, 2000 p. 9.

²⁴ G. Gallo *Il percorso formativo e abilitativo*, in *I teatri della salute*, a cura di Gabriella Gallo, Filippo Renda, Bologna, Minerva Edizioni, 2000 p. 11.

La volontà è quella di dar vita ad un ambizioso e affascinante progetto: creare una compagnia teatrale stabile del DSM dell'AUSL Bologna Nord, produttrice e interprete di spettacoli di livello professionale e formata da pazienti in cura presso il DSM affiancati da attori professionisti.

Per raggiungere tale obiettivo vengono costituiti due corsi di formazione professionale per l'arte teatrale, rivolti agli utenti in cura presso il DSM Bologna Nord: si vuole così fugare fin da subito l'equivoco dell'arte-terapia, puntando invece sul recupero e l'inclusione sociale delle persone sofferenti attraverso la dimensione lavorativa.

Viene attivato un primo progetto relativo alla formazione alle Arti Burattinaie, sotto la direzione artistica di Tinin Mantegazza e con la collaborazione artistica della burattinaia Elena Baredi e dello scultore Natale Panaro. Il 25 maggio 1999, cinque allievi del primo anno di corso debuttano al Centro Minguzzi di Bologna con lo spettacolo *Robe da Gatti*²⁵.

Il secondo progetto, di durata triennale e denominato "Corso di formazione per disabili psichici finalizzato alla costituzione di una Compagnia teatrale", viene attivato nel 1999. L'AUSL incarica l'Ente di Formazione EFESO di presentare alla Provincia di Bologna una richiesta di finanziamento per la realizzazione di un corso di formazione rivolto agli utenti del DSM dell'Azienda USL Bologna Nord. L'articolazione del corso e la scelta delle modalità operative riguardanti l'area artistico-teatrale vengono affidate al regista Nanni Garella in qualità di direttore artistico e coordinatore. Accanto a lui lavorano gli operatori, i medici e gli psichiatri del DSM che si occupano degli aspetti medico-psichiatrici del progetto.

²⁵ *Robe da gatti* regia di Elena Baredi con la compagnia di Arte burattinaia "Senza Sipario", composta dagli allievi-pazienti psichiatrici Paolo Barbolini, Michela Cozzi, Paolo Gamberoni, Germano Orsi, Massimiliano Rimessi e con il coordinamento artistico di Tinin Mantegazza. Debutto al Centro Minguzzi di Bologna il 25 maggio 1999, 10 repliche successive tra cui il Festival dei Burattini di Sorrisoli.

Il 18 gennaio 2000 nasce l'Associazione Arte e Salute (riconosciuta ONLUS il 20 giugno 2000) che conferisce al progetto un assetto istituzionale completandolo con una struttura di riferimento per l'organizzazione e la documentazione dell'esperienza in atto. L'associazione chiarisce fin da subito i propri scopi, volti

all'attuazione di iniziative tese alla riabilitazione di utenti in carico ai servizi dell'Azienda sanitaria Bologna Nord e delle altre Aziende sanitarie e ospedaliere della Regione Emilia Romagna, in situazione di svantaggio fisico, psichico o sociale, attraverso l'utilizzo di tecniche artistiche e drammaturgiche con l'obiettivo di far conseguire abilità, professionalità e conoscenze utili anche ad un inserimento lavorativo, contribuendo alla promozione culturale grazie all'allestimento di spettacoli, mostre ed eventi in cui interagiscono operatori dei servizi, utenti e le loro famiglie ed artisti²⁶.

Il 25 gennaio 2000, otto allievi del primo anno del corso di formazione alle attività teatrali, insieme a sei giovani attori professionisti del gruppo teatrale "Chi è di scena" e due infermieri del DSM, rappresentano il *Sogno di una notte di mezz'estate* di William Shakespeare all'Arena del Sole di Bologna.

E' il debutto ufficiale della Compagnia teatrale dell'Associazione Arte e Salute ONLUS.

²⁶ Statuto dell'Associazione Arte e Salute ONLUS, articolo 3 "Scopo dell'associazione", in *I teatri della salute*, cit., p. 55.

2. DAL CORSO DI FORMAZIONE ATTORIALE RIVOLTO A PAZIENTI PSICHIATRICI ALLA COMPAGNIA ARTE E SALUTE

2.1. L'attore-paziente di Arte e Salute

La consapevolezza del forte legame che intercorre tra Arte e Follia è una delle componenti che contraddistinguono fin dall'inizio l'idea di teatro dell'Associazione Arte e Salute ONLUS:

L'arte ha da sempre utilizzato la creatività e la fantasia della “follia” e dei “folli” per creare bellezza. Così come, ormai da tempo, vengono utilizzate diverse forme d'arte all'interno di percorsi terapeutici e riabilitativi²⁷.

Tale consapevolezza non viene però considerata come facile legittimazione delle proprie convinzioni, ma diventa il punto di partenza del proprio lavoro, volto a realizzare una pratica diversa dalle consuete esperienze di arte-terapia.

L'ambizioso intento di artisti e operatori psichiatrici è caratterizzato dalla precisa volontà di attuare un progetto abilitativo, in cui i pazienti possano scoprire e sviluppare le proprie capacità, creando da un lato occasioni di inclusione sociale e dall'altro oggetti d'arte fruibili e condivisibili da tutti:

solo un buon servizio che sia riuscito a mettere in campo una “buona” cura medica e psicologica, in forte connessione quindi con la cura delle sofferenze causate dalle insufficienze materiali e culturali frequentemente presenti, può attivare processi di abilitazione

²⁷ A. G. Rossi, F. Renda, G. Gallo, *s.t.*, in *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, opuscolo di presentazione, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

professionale – non una nuova terapia (arte terapia) – che portino, così come si sta tentando di realizzare, alla costituzione di una compagnia teatrale anche in grado di stare sul mercato²⁸.

Il teatro di Arte e Salute si pone quindi come obiettivo principale quello di formare attori, dando l'opportunità anche a soggetti considerati svantaggiati di esprimere la propria creatività attraverso un lavoro che impone impegno, dedizione e passione.

I pazienti che prendono parte a quest'avventura imparano ogni giorno l'arte dell'attore, un mestiere complesso e affascinante, che li porta a scoprire sé stessi e chi li circonda, compiendo esperienze sempre nuove e stimolanti. In cambio offrono al Teatro la loro fantasia, la spontaneità e l'autenticità del proprio modo di essere, il loro talento e la loro passione:

Il teatro è un veicolo di grandi passioni: vi si mettono in gioco sentimenti profondi, si chiede molto a sé stessi, e si scava dentro di sé, nel proprio vissuto personale, per cercare le emozioni dei personaggi. Il teatro è fatto di relazioni, di capacità di aprirsi, di oggettivarsi in altro da sé. Ma il teatro, di per sé, non è terapeutico, è solo un'arte!

[...]

Ma lo scopo di quest'arte è quello di conoscere la realtà del mondo attraverso sé stessi, la propria voce, il proprio corpo, il proprio cervello. Conoscere le proprie speranze, le inclinazioni dell'anima, la dolcezza della natura: soprattutto della natura degli uomini, degli uomini e delle donne, intorno a noi²⁹...

Nel tempo, i pazienti si fan sempre più attori, migliorando sotto il profilo personale e acquisendo al contempo esperienza e professionalità, senza mai perdere la loro unicità: non si nascondono dietro un personaggio, non recitano mai la figura dell'attore. Restano quello che sono “diventati”: attori-pazienti, contemporaneamente artisti e “folli”,

²⁸ F. Renda *Dalla cura all'impresa*, in *I teatri della salute*, cit., p. 9.

²⁹ N. Garella, *Un'idea antica*, in *I teatri della salute*, a cura di Gabriella Gallo, Filippo Renda, Bologna, Minerva Edizioni, 2000 p. 20.

consapevoli dell'eccezionalità della loro condizione e del loro mestiere, cui dedicano tutto sé stessi.

2.2. La struttura dei corsi e la loro evoluzione

Il corso di formazione: struttura ed evoluzione

Il primo “Corso di formazione per disabili psichici finalizzato alla costituzione di una Compagnia teatrale” vede la luce nel 1999, preceduto ad un'attenta fase elaborativa. Numerosi sono gli incontri per la definizione del progetto tenuti dal regista Garella e gli psichiatri: l'obiettivo è trovare il giusto metodo operativo che permetta di raggiungere gli obiettivi fissati. Per questo motivo si procede inizialmente con un attento lavoro di selezione dei futuri allievi attraverso l'analisi del vissuto dei pazienti integrata con colloqui personali. Il risultato di tale ricerca porta all'individuazione di dodici soggetti, scelti in base alla motivazione personale e alle possibilità reali e concrete di partecipare con successo al progetto, indipendentemente dalla gravità della loro condizione.

Dal punto di vista operativo il corso di formazione attoriale viene articolato secondo un doppio assetto: da una parte il percorso artistico-formativo, dall'altra quello di assistenza psicoterapeutica per gli allievi-pazienti.

Il percorso artistico viene organizzato come una vera e propria scuola per l'attore, e la sua strutturazione, la scelta degli insegnanti e le metodologie lavorative vengono impostate e perfezionate nel tempo sotto la guida del regista Nanni Garella.

Per fare questo egli si avvale di professionisti del settore, spesso amici e già suoi collaboratori, individuati secondo la loro competenza specifica e l'attitudine a lavorare in un contesto nuovo, stimolante ma anche impegnativo: Virginio Gazzolo per la recitazione, Alessandra Frabetti e

Umberto Bortolani per la fonetica e la dizione, Daniela Schiavone per il movimento e l'uso del corpo, Carlo Rossi e Piero Lunardon per le tecniche di mimo e clownerie, Serena Ruge per lo studio del personaggio, Francesca Covatta e Martina Pizziconi per l'improvvisazione. Inoltre, per fornire agli allievi un'ulteriore livello di confronto e stimolo, vengono impiegati alcuni attori del gruppo "Chi è di scena" in qualità di co-docenti.

L'apprendimento delle varie materie e i momenti di confronto con i vari professionisti permettono ad ogni allievo-paziente di acquisire competenze spendibili nel mondo del lavoro artistico e realizzare miglioramenti dal punto di vista relazionale e personale.

Il percorso di assistenza psicoterapeutica

Parallelamente al percorso artistico viene portato avanti anche l'iter psicoterapeutico:

è stato creato un gruppo di lavoro formato da educatori ed infermieri, il cui compito è stato inizialmente quello di seguire il gruppo di pazienti nei corsi di formazione, mentre ora li affianca nei momenti di prova e di lavoro. Questo ha permesso agli allievi di poter superare quotidianamente qualsiasi momento di difficoltà, di paura, ansia o qualunque tipo di blocco che impedisse loro di procedere nell'apprendistato o nel lavoro teatrale.³⁰

Il momento chiave del percorso terapeutico è rappresentato dagli incontri del "gruppo settimanale", ovvero situazioni di dialogo e confronto tra allievi-pazienti, educatori ed infermieri sotto il coordinamento della Dott.ssa Gabriella Gallo (psicologa del DSM e responsabile del progetto "Arte e Salute Mentale"):

³⁰ Dott.ssa Gabriella Gallo, intervista in appendice.

si tratta di un momento di attività verbale e confronto di gruppo, cui han partecipato fin dall'inizio gli operatori del dipartimento che seguono il progetto, gli allievi-pazienti ed io in qualità di conduttrice. Questo perché si è ritenuto fondamentale fornire al gruppo dei pazienti un momento in cui poter elaborare, verbalizzare e confrontarsi sulle varie fasi e situazioni della loro esperienza³¹.

Le due anime del progetto, artistico-teatrale e psicoterapeutica, operano così in una dimensione di continuo confronto e integrazione sui metodi e sulle strategie da adottare in funzione dell'obiettivo formativo: investire sul talento attoriale di persone affette da disturbi psichici per fare teatro, creando così occasioni di inclusione sociale attraverso l'arte. Nell'equilibrio fra le due componenti in gioco risulta ancora una volta evidente che quella di Arte e Salute non è una pratica riabilitativa che applica la metodologia teatrale alla cura psichiatrica (come avviene ad esempio nel teatro-terapia), ma un vero e proprio percorso abilitativo e formativo:

la differenza fondamentale che Arte e Salute presenta rispetto ai progetti che si attuano solitamente nella prassi medico-psichiatrica sta nel fatto che il nostro fare teatro, più che un mezzo per arrivare a un miglioramento clinico, a una terapia, a una cura, è un obiettivo: quello di abilitare i nostri pazienti alla pratica teatrale. Vogliamo dare loro la possibilità di diventare attori di teatro³².

La nascita della Compagnia

Il 25 gennaio 2000 viene rappresentato all'Arena del Sole di Bologna il *Sogno di una notte di mezz'estate*, saggio-spettacolo tratto dal dramma di Shakespeare che conclude con successo il primo anno corso.

³¹ *Ivi.*

³² *Ivi.*

Il 14 aprile 2000 inizia il percorso formativo che porterà alla preparazione di un secondo gruppo di allievi che andranno ad integrare il nucleo del primo anno. L'esperienza della scuola per attori si rinnova, ed al contempo consolida le proprie prassi metodologiche attraverso l'incontro con nuovi docenti e co-docenti. Inoltre, attraverso l'impiego di alcuni allievi-pazienti dell'anno precedente in qualità di collaboratori, si verifica un'ulteriore responsabilizzazione dei ragazzi, si aggiungono nuove competenze al loro bagaglio tecnico artistico e si investe ancor di più sui vari aspetti della socializzazione, relazione ed integrazione sociale.

Il lavoro, inteso sia come impiego di sé nel quotidiano per ricostruire relazioni con la comunità, sia come apprendimento di tecniche artistiche, sia come ricerca continua di una prassi metodologica dell'attività teatrale, è dunque il motore che muove l'esperienza del progetto Arte e Salute in ogni sua componente.

Il 2000 è anche l'anno che segna la svolta nel percorso teatrale di Arte e Salute. Il regista Garella e il gruppo di allievi-pazienti iniziano a lavorare ad un progetto intrigante ed ambizioso: lo studio e l'allestimento di *Fantasma* di Luigi Pirandello come preludio alla messa in scena de *I giganti della montagna*, l'ultima grande ed incompiuta opera del drammaturgo siciliano. Il salto rispetto al saggio-spettacolo del *Sogno di una notte di mezz'estate* è notevole: gli allievi-pazienti non solo si misurano con il nuovo testo attraverso un laboratorio drammaturgico, ma lavorano a contatto con professionisti quali Virginio Gazzolo ed alcuni giovani attori di Nuova Scena, la compagnia dell'Arena del Sole.

Gli allievi si fan sempre più attori, e il sogno di una compagnia di professionisti e attori-pazienti inizia a prendere forma.

2.3. La Compagnia Arte e Salute: produzioni, spettacoli e tournée

Sogno di una notte di mezz'estate

Il *Sogno di una notte di mezz'estate* di William Shakespeare è il primo spettacolo realizzato dall'Associazione Arte e Salute³³. Non si tratta però di una produzione ufficiale, bensì di un saggio-spettacolo che conclude il primo anno del corso di formazione attoriale:

Dopo 3-4 mesi il Dipartimento di Salute Mentale ci chiese di realizzare un piccolo saggio per mostrare cosa stavamo facendo e coinvolgere sul progetto anche gli operatori, gli altri pazienti e il resto del personale. [...] quella di impegnarci subito in una verifica con il pubblico è stata un'idea che ci ha portato fortuna. In quel momento ci stavamo confrontando con il *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare; avevamo fatto soltanto un lavoro particolare sui personaggi, secondo quella metodologia operativa che avremmo poi applicato quasi sempre a tutti i testi: lavorare cioè prima sui personaggi e poi aggredire il testo. [...]

Davanti ad un pubblico molto circoscritto e amico, fatto di operatori, pazienti, amici, parenti e medici – non eravamo in grado di andare davanti a un pubblico sconosciuto – i ragazzi hanno raccontato brevemente la storia del *Sogno di una notte di mezz'estate* a partire dai loro personaggi³⁴.

³³ *Sogno di una notte di mezz'estate*, di W. Shakespeare, regia di Nanni Garella, con gli allievi del Corso di formazione attoriale dell'Associazione Arte e Salute. Spettacolo realizzato con il contributo di Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

Debutto il 25 gennaio 2000 presso la sala Interaction dell'Arena del Sole di Bologna e successive repliche in vari teatri dei comuni dell'Emilia Romagna;

³⁴ Nanni Garella, intervista in appendice.

Lo spettacolo debutta il 25 gennaio 2000 all’Arena del Sole di Bologna e viene replicato nei due giorni successivi.

Il *Sogno* rappresenta un episodio chiave del progetto Arte e Salute. Si tratta innanzitutto di un momento di verifica per allievi-pazienti, docenti e terapeuti del percorso svolto fino ad allora:

Per loro [gli allievi-pazienti] è stato un grande successo ed hanno iniziato a capire che avrebbero potuto farcela. Questa prova ha dato una notevole spinta alla loro concentrazione, che non è legata soltanto alla voglia di applicarsi, ma è condizionata da tante altre variabili quali i farmaci, la malattia, la sofferenza.

Mentre noi docenti ci siamo resi conto che la concentrazione, la memoria, la possibilità di mettersi in relazione con il proprio lavoro sono cose che possono essere stimolate e incentivate, ponendo di fronte agli allievi un obiettivo chiaro con un risultato da raggiungere³⁵.

Inoltre, lo spettacolo mostra già quelle che saranno le caratteristiche peculiari del progetto Arte e Salute. Sul palcoscenico, infatti, otto allievi del primo anno del corso di formazione sono affiancati da sei giovani attori professionisti del gruppo teatrale “Chi è di scena” e da due infermieri del DSM. E’ un primo esperimento verso la futura creazione di una compagnia formata da attori-pazienti e professionisti:

Fin dal saggio finale del primo anno di corso, la messa in scena del nostro lavoro sul *Sogno di una notte di mezz’estate*, abbiamo usato una formula che comprendeva la presenza di alcuni operatori che affiancavano i pazienti sulla scena per dare loro una maggiore sicurezza. Insieme a loro vi erano inoltre una serie di giovani attori esterni, provenienti quasi tutti dalla Scuola di teatro Alessandra Galante Garrone di Bologna, che erano stati impiegati come co-docenti nella parte finale del corso³⁶.

³⁵ *Ivi.*

³⁶ *Ivi.*

La scelta del testo è poi dettata dall'esigenza pedagogica di confrontarsi con opere che si avvicinino alla condizione degli allievi ma che contemporaneamente possano stimolare la loro curiosità e il loro entusiasmo.

L'idea di lavorare sul *Sogno* consente a Garella di far conoscere ai suoi attori-pazienti un grande autore come Shakespeare, dando loro modo di liberare fantasia e creatività sia nell'analisi drammaturgica che nella successiva messa in scena:

La Compagnia Arte e Salute ha puntato da sempre sulla libertà di affrontare un testo, pur con profondo rispetto per le sue strutture portanti: interpretare un'opera significa "metterci del proprio", non stravolgerla.

All'inizio questa libertà di lettura era legata soprattutto alla necessità: quando ho cominciato a mettere in pratica l'aspetto visionario sulla regia mi sono accorto che questo andava applicato prima sulla drammaturgia. Ad esempio, durante l'allestimento del *Sogno* ho chiesto ai ragazzi cosa facessero i personaggi dell'opera e loro mi hanno risposto semplicemente: "Sognano!". E incalzandoli ulteriormente mi hanno spiegato che "prima dormono, poi ad un certo punto sognano".

Ed è proprio così che abbiamo fatto, iniziando a lavorare su quest'idea arrivata dopo circa tre mesi di lavoro, ma che si è manifestata in maniera spontanea, forte, intensa.

[...] sul palco l'abbiamo tradotta in questa maniera: i ragazzi, in un primo momento si sono messi a dormire su alcune panche che formavano la scena, poi d'un tratto uno di loro s'è alzato ed ha iniziato a parlare, poi se n'è alzato un altro ed ha iniziato a parlare, poi un altro ancora e via tutti gli altri... Però una cosa è dire "io sogno", un'altra cosa è farlo davvero: e loro lo facevano, sul serio! Un sogno fatto sul serio è una cosa molto seria³⁷...

Confrontarsi da subito con il teatro di un grande autore si rivela un successo e quella che è stata una coraggiosa quanto efficace intuizione

³⁷ *Ivi.*

del regista Garella diventa il marchio di fabbrica della futura Compagnia:

Il teatro di Shakespeare non è realistico bensì concreto, e noi all'inizio avevamo bisogno di concretezza e di verità per poter scoprire, perseguire e pronunciare una nostra verità. E per fare questo il grande drammaturgo inglese ci ha aiutato molto.

Dal *Sogno* in poi, visto che la scelta s'era rivelata azzeccata, ho sempre cercato di far interpretare ai nostri attori testi di grandi poeti, poiché ritengo che almeno all'inizio sia più semplice per un attore confrontarsi con un grande testo fatto di grandi personaggi³⁸.

L'esito positivo del corso e del lavoro svolto, i consensi ottenuti dalla rappresentazione del *Sogno*, la volontà di sperimentare e migliorare un nuovo efficace modo di fare teatro e l'entusiasmo degli allievi sono gli elementi che spingono il progetto di Arte e Salute verso l'attuazione degli obiettivi artistici e formativi posti in partenza.

Tutto questo confluisce nel successivo ambizioso allestimento: *Fantasma* di Luigi Pirandello.

Fantasma

Il 20 marzo 2001, Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna e Associazione Arte e Salute ONLUS presentano in prima nazionale *Fantasma* di Luigi Pirandello, per la regia di Nanni Garella³⁹.

³⁸ *Ivi*.

³⁹ *Fantasma*, di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, con Virginio Gazzolo e con Paola Baldini, Chiara Clini, Rosario Lisma, Antonio Lo Presti, Andrea Nicolini, Gabriele Tesauri e gli allievi attori del Dipartimento di Salute Mentale - Azienda USL Bologna Nord: Vima Balboni, Luca Formica, Mariarosa Iattoni, Pamela Giannasi, Mirco Nanni, Roberto Risi, Alessandro Padriali, Francesca Simonazzi, Luisa Macino, Moreno Rimondi, Deborah Quintavalle. Scene di Antonio Fiorentino, costumi di Paolo Bertinato, luci di Gigi Saccomandi in collaborazione con Massimo Pasini, musiche e canto di Andrea Nicolini.

E' lo spettacolo della svolta per il percorso di Arte e Salute: rispetto al saggio laboratorio del *Sogno*, il regista Garella ne concepisce l'allestimento lavorando fin dall'inizio sull'incontro fra il gruppo degli allievi-pazienti e gli attori professionisti. Inoltre, l'opera in sé rappresenta il naturale preludio alla successiva realizzazione de *I giganti della montagna*:

Fantasmì, pubblicato da Pirandello nel 1931 sulla "Nuova antologia", è sostanzialmente il primo atto de *I giganti della montagna*. "Un solo accenno verso la fine fa arguire che l'azione proseguirà, ma del resto è compiuto e può stare a sé" (da una nota dell'autore al testo).

Da molti anni progettavo di lavorare su questo testo, ma l'idea sarebbe probabilmente rimasta nel cassetto senza una compagnia di questo tipo. Quello de *I giganti* è un mondo che si proietta nel futuro, è già un testo del futuro. È un'opera incompiuta e pertanto stimola enormemente la fantasia.

In *Fantasmì* non si parla mai dei giganti, si racconta soltanto la storia della Villa della Scalogna e dei suoi abitanti, Cotrone e gli Scalognati, persone che si sono rifugiate in questa villa per rinascervi, buttandosi alle spalle la loro vita vissuta fra le brutture della quotidianità. Personaggi strani, che stanno tentando la via di un ricongiungimento totale con la natura, persone che vivono di poco, in maniera quasi francescana. Gli Scalognati ricevono la visita di una compagnia girovaga, attori laceri, affamati e randagi che vagano per le montagne. La vicenda si risolve qui, non si sa poi se questi attori rimarranno nella villa o se andranno via. Abbiamo immaginato che quest'incontro nasca dalla fantasia dei *nostri* Scalognati, che produce un'enorme massa di racconti, di favole, tra i quali anche questa strana storia degli attori che

Produzione di Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna e Associazione Arte e Salute ONLUS, in collaborazione con: Azienda USL Bologna Nord - Dipartimento di Salute Mentale, Provincia di Bologna – Assessorato alle Politiche Scolastiche, Formative e dell'Orientamento, Regione Emilia Romagna – Assessorato alla Sanità, Cooperativa Sociale Ambra, Efeso, Seges srl.

Prima nazionale martedì 20 marzo 2001 presso la Sala InterAction, Arena del Sole di Bologna.

arrivano alla Villa della Scalogna, che poi forse andranno sulla montagna, e che forse incontreranno i giganti della montagna⁴⁰...

Per consentire agli allievi-pazienti di prendere coscienza dell'opera, della realtà di Villa della Scalogna e dei suoi singolari abitanti viene impostato un laboratorio drammaturgico in cui risulta centrale il lavoro sui personaggi:

Il laboratorio di drammaturgia è durato molti mesi e vi hanno preso parte sia i ragazzi del Centro di Salute Mentale che i nostri attori, a volte assieme a volte separatamente. Abbiamo cercato di sviluppare il testo, di conoscere meglio i personaggi. Devo dire che il lavoro di drammaturgia è stato molto semplice da un lato, perché ci siamo concentrati prima di tutto sulla costruzione dei personaggi, e dall'altro molto complesso perché si trattava comunque di mettere assieme due gruppi non omogenei⁴¹.

Se da un lato questo confronto coi personaggi è reso necessario da esigenze pedagogiche (è il metodo più efficace per permettere agli allievi-pazienti di comprendere il testo), dall'altro esso apre nuove vie di scrittura scenica e di ricerca sul linguaggio:

qui operiamo sulla costruzione di un mondo, quello degli Scalognati e della Villa della Scalogna, in cui si parla un linguaggio fatto non soltanto di parole ma anche delle "apparizioni" che la lingua può avere. Uso questo termine perché le apparizioni in *Fantasmì* saranno il meccanismo attraverso cui si darà forma al racconto: un metodo di scrittura scenica e di interpretazione del personaggio. Le apparizioni della lingua sono quelle che danno la possibilità a personaggi di questo

⁴⁰ Nanni Garella, *I fantasmi della montagna*, note di regia per *Fantasmì* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

⁴¹ *Intervista con Nanni Garella*, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna

tipo di sviluppare tra di loro un dialogo fatto di suoni, di emozioni, di gesti, e infine anche di parole⁴².

Nel laboratorio drammaturgico il mondo degli Scalognati prende forma a partire dalla peculiare fantasia degli attori-pazienti. Con loro Garella non affronta il testo in maniera classica, ma li accompagna alla scoperta della dimensione in cui agiscono i personaggi che abitano Villa della Scalogna. Si tratta di rivivere letteralmente la condizione degli Scalognati e la loro vicenda nel dramma, in un'atmosfera in bilico tra sogno e realtà che li avvolge persino nell'incontro con gli attori professionisti (il cui apporto, in questa fase preparativa, è determinante). Virginio Gazzolo, ad esempio, agisce nel ruolo di Cotrone fin dalle prove. E' lui che, già nella fase laboratoriale, farà da tramite nell'incontro tra gli allievi-Scalognati e i professionisti che impersonano gli Attori della Compagnia della Contessa:

La mia partecipazione al laboratorio è stata programmata da Garella in modo funzionale alla messinscena di *Fantasmì*. I ragazzi lavoravano insieme da diverso tempo. Esistevano già come classe di allievi attori e avevano cominciato a lavorare con Nanni non proprio sul testo di *Fantasmì*, ma sul mondo degli Scalognati, il mondo di fantasia e di sogno in cui questi personaggi vivono nella Villa della Scalogna. Dopo questa prima fase di lavoro sull'universo poetico di Pirandello, Nanni mi ha proposto di incontrarli. E così prima c'è stato l'incontro me e loro e in un secondo tempo tra noi - gli "Scalognati" e Cotrone che è il mio personaggio - e gli attori che interpretano la Compagnia della Contessa. Abbiamo cioè ripercorso in laboratorio quello che avviene nel testo di Pirandello: esiste una comunità di diseredati che ha una sua struttura con proprie regole. Cotrone subentra in un secondo momento, viene da fuori, come io sono venuto da fuori a incontrare i ragazzi nell'estate del 2000. Abbiamo dovuto fare un percorso di avvicinamento, trovare un punto di incontro, di fiducia reciproca. Abbiamo cominciato col costruire favole, ne inventammo tante in quel periodo... e un bel giorno Nanni ha fatto arrivare gli attori. Eravamo giù

⁴² *Ibidem*.

nella Sala InterAction a raccontarci *La favola del figlio cambiato* quando sono arrivati questi sconosciuti: Chiara, Paola, Andrea, Rosario, Gabriele... Da questa improvvisazione al limite della realtà è scaturita una serie di suggerimenti su come impostare il rapporto Attori/Scalognati nello spettacolo⁴³.

Fantasmì è di scena all'Arena del Sole di Bologna dal 20 marzo al 12 aprile 2001, con repliche nelle stagioni successive all'Arena del Sole, al Teatro Fabbricone di Prato e al Teatro degli Atti di Rimini.

Il successo dello spettacolo rappresenta per Arte e Salute il raggiungimento dell'obiettivo da cui ha preso il via il progetto: realizzare e interpretare una produzione di livello nazionale con una compagnia teatrale formata dagli allievi del corso di formazione ed attori professionisti.

Per i pazienti, gli educatori e gli psichiatri, i docenti, i registi e i collaboratori dell'area artistica si tratta al contempo di un grande traguardo e l'inizio di un nuovo percorso abilitativo e lavorativo.

La Compagnia Arte e Salute diviene sempre di più una realtà importante e significativa, portando aria nuova e aprendo nuove prospettive nel teatro e nella società contemporanea:

Il lavoro che abbiamo svolto ha generato molto in termini di arricchimento personale e professionale per coloro che vi sono stati coinvolti, ma spero che da esso possa nascere arricchimento anche per il pubblico: perché questo spettacolo non è come tutti gli altri. Ha una qualità in più: dà la sensazione di respirare un'aria che di solito non si respira nei teatri, nelle istituzioni culturali, nelle biblioteche o nei musei. È l'aria di ciò che c'è fuori dalla porta di casa nostra, quella della realtà di oggi, delle sue contraddizioni, del suo malessere profondo, anche del disagio psichico, così diffuso nella nostra società. Alla base del disagio psichico c'è spesso una carenza affettiva, di

⁴³ Virginio Gazzolo, *Conversazione con Virginio Gazzolo*, a cura di Donatella Franzoni, in *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, opuscolo di presentazione, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

amore. E l'amore non costa nulla, lo si può dare con generosità e ricevere con gioia anche attraverso il piacere dell'arte⁴⁴.

I giganti della montagna

Il risultato naturale del percorso iniziato con *Fantasmì* è l'allestimento de *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, con la regia di Nanni Garella e la produzione di Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna in collaborazione con Associazione Arte e Salute ONLUS e Azienda USL Bologna Nord⁴⁵.

Il dramma debutta in prima nazionale all'Arena del Sole di Bologna il 10 aprile 2002:

I giganti della montagna è un'opera incompiuta. Pirandello cominciò a scriverla nel 1929, e nel 1931 ne pubblicò il primo atto col titolo di *Fantasmì*. La stesura provvisoria del primo e secondo atto è del 1934. Da allora, e fino alla sua morte, nel 1936, Pirandello non riuscì a scrivere il terzo e ultimo atto - non poté, o non volle, o non ebbe animo di farlo: è difficile dire.

⁴⁴ Nanni Garella, *I fantasmi della montagna*, note di regia per *Fantasmì* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Arena del Sole – Nuova Scena – Teatro Stabile di Bologna.

⁴⁵ *I giganti della montagna* di L. Pirandello, regia di Nanni Garella, con Virginio Gazzolo; e con Nanni Garella, Paola Baldini, Andrea Nicolini, Chiara Clini, Gabriele Tesauri, Rosario Lisma e con gli allievi attori del Dipartimento di Salute Mentale – Azienda USL Bologna Nord: Virna Balboni, Luca Formica, Pamela Giannasi, Mariarosa Iattoni, Luisa Macino, Mirko Nanni, Alessandro Padriali, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi.

Scene di Antonio Fiorentino, costumi di Paolo Bertinato e Claudia Pernigotti, luci di Gigi Saccomandi, musiche di Andrea Nicolini, movimenti coreografici a cura di Daniela Schiavone.

Una produzione Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna in collaborazione con Associazione Arte e Salute ONLUS e Azienda USL Bologna Nord.

Prima nazionale martedì 10 aprile 2002, Arena del Sole di Bologna.

Sappiamo solo che l'ultimo pensiero, durante l'ultima notte della sua vita, fu per quel "terzo atto", più volte immaginato, sognato, raccontato come una fiaba in punto di morte al figlio Stefano⁴⁶.

Partendo dal lavoro svolto l'anno precedente, Nanni Garella e la Compagnia di Arte e Salute proseguono l'indagine sul pensiero di Pirandello e la sua riflessione sul teatro:

La rappresentazione della crisi del dramma borghese, data con tragica chiarezza nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, è la premessa ideale dei *Giganti*.

[...]

Nei *Giganti della montagna*, una compagnia di attori girovaghi, ridotti ormai alla fame, come cani randagi in lande sperdute, ai margini del mondo civile, si imbatte in un gruppo di strani esseri, bizzarri e senza storia - detti gli Scalognati - che vivono in una villa abbandonata, guidati dal mago Cotrone⁴⁷.

Per Arte e Salute questo spettacolo rappresenta il raggiungimento di un ulteriore obiettivo: per la prima volta gli allievi-attori vengono assunti con contratto di scrittura, come previsto dal contratto collettivo nazionale per attori e tecnici dello spettacolo.

La Compagnia possiede ormai una fisionomia sempre più definita, che ruota attorno alle figure del regista Garella e dell'attore Virginio Gazzolo. Egli, fin dall'esperienza di *Fantasmì*, acquisisce il ruolo fondamentale di riferimento attoriale ed elemento di contatto tra il gruppo degli attori-pazienti e i professionisti che di volta in volta prendono parte alle produzioni di Arte e Salute.

⁴⁶ Nanni Garella, *La favola dei Giganti*, note di regia per *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

⁴⁷ Nanni Garella, *La favola dei Giganti*, note di regia per *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

A tal proposito, risulta interessante una riflessione dello stesso attore sul personaggio di Cotrone, da lui interpretato sia in *Fantasmì* che ne *I giganti della montagna*:

Il ruolo di Cotrone è ambiguo fra la verità degli Scalognati e la finzione degli attori. Ecco io sono l'interstizio: gli attori sono la maschera, gli scalognati sono il volto, io sono quel po' di aria che c'è tra la maschera e il volto, quel piccolo scollamento⁴⁸.

Per Gazzolo l'esperienza di Arte e Salute rappresenta innanzitutto un modo nuovo di fare teatro, diverso per tempi e modalità rispetto alla prassi comune, ma per questo non meno affascinante ed efficace:

Per me non conta tanto la loro peculiarità di "diversi" psichiatrici, quanto quella di essere comunità: il loro modo di vivere è lo stare insieme e l'aiutarsi l'un l'altro anche affrontando eventuali conflitti e risolvendoli sempre in una dialettica di gruppo. Una compagnia teatrale si forma per pochi mesi in funzione del lavoro poi si scioglie, mentre il loro stare insieme è in funzione di una terapia, qualcosa che è completamente al di fuori del teatro. Ma è molto fertile di suggerimenti per i rapporti che si possono realizzare in scena. Io ho dovuto in qualche modo entrare in questa loro bolla di *gruppo terapeutico* e questo mi ha fatto scoprire un modo diverso di coordinarmi con gli altri. A teatro questo avviene a livello tecnico. Con loro ha toccato qualche corda più recondita, più nascosta, anche più sofferente⁴⁹.

Come già per *Fantasmì*, anche nell'allestimento de *I giganti della montagna* la Compagnia si ritrova in maniera quasi naturale ad approfondire il rapporto di scambio e confronto tra pazienti e attori professionisti: è l'essenza stessa del testo che lo chiede, ma anche

⁴⁸ Virginio Gazzolo, *Conversazione con Virginio Gazzolo*, a cura di Donatella Franzoni, in *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, opuscolo di presentazione, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

⁴⁹ *Ibidem*.

l'esigenza di regista e allievi di compiere un passo in avanti nella loro crescita artistica.

Garella stesso, fin dall'inizio, considera fondamentale questa condizione di scambio cooperativo:

Ho puntato e insistito molto sulla collaborazione fra attori professionisti e attori-pazienti, sia per verificare la possibilità di costruire davvero una compagnia formata da pazienti psichiatrici e professionisti, sia perché ero convinto che l'apporto di attori esterni potesse stimolare l'emulazione, la crescita professionale e tecnica dei nostri allievi, cosa che si è poi verificata con successo⁵⁰.

Quella della Compagnia Arte e Salute risulta essere una pratica efficace, poiché la crescita personale e professionale non si limita ai soli allievi, ma si estende anche agli attori che lavorano con loro:

gli attori sono naturalmente portati a un lavoro nel quale la ricerca, dal punto di vista tecnico e professionale, è continua. Perciò, soprattutto i giovani attori, sono stati molto disponibili nel lavorare con una realtà di questo tipo e trarne giovamento. E su questa condizione di scambio di conoscenze abbiamo iniziato a costruire uno stile di lavoro⁵¹ [...].

Anche un grande professionista come Gazzolo sostiene che nell'insegnare agli allievi si possa contemporaneamente ricevere molto dal loro entusiasmo e spontaneità:

Ho cercato di *deprofessionalizzarmi*, di cancellare le mie sovrastrutture di attore e di assimilarmi alla [loro]spontaneità [...]: la cosa però si complica al cubo, perché si tratta di giovani professionisti che devono invece acquisire delle tecniche teatrali .

[...]

Durante il laboratorio, le prove e a volte anche durante la recita accade che spuntino fuori momenti di improvvisazione in cui emerge il vero, il

⁵⁰ Nanni Garella, intervista in appendice.

⁵¹ *Ivi*.

cuore che ti batte sotto la maschera del personaggio. In quei momenti loro hanno colto la mia *nudità* con molta serenità, senza mettere schermi tra persona e persona. Questo succede molto raramente nel teatro, tra gli attori c'è sempre la barriera della tecnica. Con loro a volte questa barriera scompare⁵².

I giganti della montagna rimane in cartellone all'Arena del Sole fino al 21 aprile 2002, ma l'efficacia del lavoro svolto viene premiata con un'intensa tournée di 46 repliche che prende il via nella stagione successiva. Da gennaio ad aprile 2003 lo spettacolo viene rappresentato in alcuni importanti teatri della penisola, tra i quali il Teatro Verdi di Padova, il Teatro Caracano di Milano e il Bonci di Cesena⁵³.

Notevoli sono gli effetti positivi della tournée: il rapporto fra i componenti della Compagnia si rafforza, così come l'entusiasmo di tutti coloro che fan parte del percorso Arte e Salute, artisti operatori e psichiatri. Gli allievi-pazienti non solo vivono una nuova esperienza personale e lavorativa, ma realizzano una nuova occasione di integrazione ed inclusione sociale: un altro obiettivo posto all'inizio dell'avventura di Arte e Salute è raggiunto con successo.

A piacer vostro (As you like it)

Nel 2003, oltre alla tournée de *I giganti della montagna*, l'Associazione Arte e Salute è impegnata in un'altra produzione molto significativa per

⁵² Virginio Gazzolo, *Conversazione con Virginio Gazzolo*, cit.

⁵³ *I giganti della montagna*, calendario tournée stagione teatrale 2002-2003: 30 gennaio Mirandola (MO), Teatro Nuovo; 1-2 febbraio Jesi (AN), Teatro Pergolesi; 4-9 febbraio Padova, Teatro Verdi; 11-16 febbraio Perugia, Teatro Morlacchi; 19 febbraio-2 marzo Milano, Teatro Carcano; 4-9 marzo Trieste, Teatro Rossetti; 11-14 marzo Ravenna, Teatro Alighieri; 15-16 marzo Correggio (RE), Teatro Asioli; 18-20 marzo Cesena (RN), Teatro Bonci; 23 marzo Rimini, Teatro Novelli; 25 marzo Soresina (CR), Teatro Sociale; 3-5 aprile Lucca, Teatro del Giglio. Archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

la sua storia: *A piacer vostro (As you like it)* di William Shakespeare, con la regia di Nanni Garella⁵⁴.

Lo spettacolo, rappresentato in prima nazionale al Chiostro dell'Arena del Sole di Bologna e prodotto da Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna in collaborazione con l'Associazione Arte Salute ONLUS, giunge a conclusione del corso di formazione attoriale rivolto ai pazienti in carico all'AUSL Bologna Sud:

[...] terminato il secondo anno di corso con i pazienti del DSM Bologna Nord, abbiamo istituito un secondo corso con pazienti del DSM Bologna Sud al quale hanno partecipato, in qualità di co-docenti per alcune materie tecniche, alcuni dei ragazzi-allievi del corso precedente. Questo non per sostituire gli attori esterni – cosa che non erano in grado di fare – ma per responsabilizzarli ulteriormente anche di fronte ai loro colleghi⁵⁵.

I nuovi allievi dell'area Sud recitano insieme agli attori-pazienti del gruppo storico in un allestimento che ha lo stesso significato del *Sogno di una notte di mezz'estate*. Il ritorno a Shakespeare non è dunque un caso:

Di William Shakespeare abbiamo messo in scena il *Sogno di una notte di mezz'estate* ed *As you like it – A piacer vostro*. Avevo già lavorato in passato su questi testi per un progetto che non ho poi mai realizzato, ma li ho voluti riprendere con i ragazzi perché ho pensato che fossero

⁵⁴ *A piacer vostro (As you like it)*, di W. Shakespeare, regia di Nanni Garella, con gli allievi del Corso di formazione attoriale dell'AUSL Bologna Nord e Bologna Sud, una produzione Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna in collaborazione con l'Associazione Arte Salute ONLUS.

Debutto in prima nazionale nel 2003 al Chiostro dell'Arena del Sole di Bologna e in successive repliche estive all'interno di importanti Festival teatrali (Modena Giardini, Tis Festival, Festa Nazionale dell'Unità, Budrio, San Giovanni in Persiceto, Sala Bolognese, Roma Congresso nazionale U.N.A.SA.M).

⁵⁵ Nanni Garella, intervista in appendice.

adatti a loro non solo per la forte componente onirica e visionaria, ma soprattutto per la concretezza che li caratterizza⁵⁶.

L'opera, per la sua atmosfera, la dimensione favolistica e la sua liricità, permette ancora una volta, ad allievi esperti e non, di misurarsi con l'esperienza teatrale attraverso le parole di un grande autore:

Tra le commedie di Shakespeare ho sempre amato *A piacer vostro*: la più armoniosa, la più semplice. Una favola modernissima, così mirabilmente equilibrata tra il romanzo d'amore di Orlando e Rosalinda, e la vicenda politica della lotta per il potere dei due fratelli, il Duca e l'Usurpatore. Come nel *Sogno di una notte di mezz'estate*, l'azione si svolge in due luoghi, la città e la foresta, dove il vecchio Duca si è rifugiato dopo essere stato spodestato. La foresta di Arden è molto vicina alla città – si arriva in una notte di cammino – ed è popolata di persone semplici, i pastori, e di esuli che trovano lì una ragione per la loro esistenza. Nella foresta di Arden il mondo livido e fosco della guerra e delle lotte di potere, il mondo reale infranto da una società violenta si ricompone e ritrova serenità e gioia...

[...]

La bellissima traduzione di Ettore Capriolo, con i suoi endecasillabi e la sua prosa cristallina, e l'interpretazione dei nostri attori, così particolari, fanno lievitare la commedia con grande immediatezza di accenti, lasciando intatta la magia shakespeariana⁵⁷.

L'allestimento non è la semplice conclusione di un percorso formativo, ma amplia gli orizzonti del progetto verso nuovi scenari e opportunità future: il nuovo gruppo di allievi viene infatti gradualmente inserito nella dimensione della Compagnia, aumentandone la ricchezza umana e le potenzialità espressive.

⁵⁶ *Ivi*.

⁵⁷ Nanni Garella, note di regia per *A piacer vostro (As you like it)* di W. Shakespeare, archivio Associazione Arte e Salute ONLUS.

Il consolidamento della prassi metodologica affinata nel tempo attraverso i corsi formativi (ultimo, in ordine di tempo, quello con i pazienti dell'AUSL Bologna Sud) e l'esperienza maturata durante gli allestimenti e le successive repliche spingono Garella e Arte e Salute a compiere un ulteriore passo nel proprio cammino. Per la prima volta il regista decide di affrontare con i suoi attori la drammaturgia contemporanea, misurandosi con un autore la cui opera si avvicina molto alla realtà e al vissuto degli attori-pazienti: Harold Pinter.

Pinter. Atti unici

Con la messinscena di *Pinter. Atti unici* la Compagnia Arte e Salute e il regista Nanni Garella mettono in gioco tutta la loro esperienza in un progetto per molti aspetti nuovo e complesso⁵⁸.

Lo spettacolo, diretto da Garella con l'assistenza di Martina Pizziconi e Gabriele Tesauri, viene prodotto sempre da Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna questa volta in co-produzione con l'Associazione Arte e Salute ONLUS.

La principale novità è rappresentata dall'assenza di un nucleo di attori professionisti sulla scena: gli attori-pazienti della Compagnia, grazie al felice inserimento del nuovo gruppo di allievi avvenuto dopo il successo di *A piacer vostro (As you like it)*, si esibiscono per la prima volta in una produzione di rilievo con il solo ausilio delle proprie forze. L'allestimento diventa così una stimolante quanto rischiosa sfida

⁵⁸ *Pinter. Atti unici - Una specie d'Alaska; La stanza; Una serata fuori* di Harold Pinter, regia di Nanni Garella. Interpreti: Luca Formica, Pamela Giannasi, Mariarosa Iattoni, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Alessandro Padriani, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi. Luci di Gigi Saccomandi, costumi di Elena Dal Pozzo. Assistenti alla regia Martina Pizziconi, Gabriele Tesauri.

Spettacolo co-prodotto da Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna e dall'Associazione Arte e Salute ONLUS con la collaborazione con l'Azienda Unità Sanitaria Locale di Bologna.

personale e artistica per attori e regista, poiché affrontare un autore come Pinter, le cui opere narrano un universo che s'avvicina molto al vissuto degli attori-pazienti, può presentare alcune difficoltà:

Pinter [...] è probabilmente l'autore che più di ogni altro con i suoi personaggi si avvicina alla vita dei nostri attori. Nell'affrontare i suoi testi ho voluto correre il rischio del cortocircuito fra realtà e finzione scenica, ma i nostri ragazzi erano già abbastanza attori per confrontarsi con questi personaggi senza correre il rischio di sentirsi troppo coinvolti.

Nella sua opera il Nobel inglese narra storie di personaggi che vivono a tutto tondo la loro realtà, con una crudezza impressionante. Eppure i ragazzi, con la loro sensibilità, hanno saputo addentrarsi con un'intensità particolare nei vari protagonisti dei drammi⁵⁹.

Mettere in scena Pinter offre generalmente molte occasioni di riflessione che vanno oltre la dimensione teatrale: temi quali l'emarginazione, la sofferenza e la malattia, l'assurdo e l'indefinitezza dei confini tra sogno e realtà, lo straniamento dell'individuo pervadono l'intera opera dell'autore inglese. Confrontarsi con vicende e personaggi così complessi e così reali diventa, per la Compagnia Arte e Salute, un'ulteriore occasione di verifica del proprio metodo di lavoro sviluppato negli anni:

Il nostro metodo di lavoro, applicato a testi, come quelli di Pinter, così vicini alle vite e alla concreta esperienza dei nostri attori, segnerà una crescita ulteriore per la compagnia, impegnata con una drammaturgia e con personaggi realistici: una crescita artistica e tecnica importante, intendo. L'incontro con Pinter promette di essere una nuova scoperta per noi tutti, e una nuova possibilità di interpretare questo autore in tutta la sua dirompente forza espressiva, realizzando, con il tratto

⁵⁹ Nanni Garella, intervista in appendice.

semplice del nostro modo di recitare, quella “poesia del quotidiano” che ha attraversato la letteratura teatrale degli ultimi decenni⁶⁰.

Procedendo secondo i modi e i tempi dettati dalla propria prassi metodologica, regista e attori iniziano a prender coscienza dei temi e personaggi pinteriani per mezzo di un laboratorio drammaturgico. Lavorando dapprima su vari testi dell'autore inglese attraverso improvvisazioni sui caratteri che in essi agiscono, si arriva all'individuazione di tre brani che maggiormente si addicono all'interpretazione degli attori-pazienti e si avvicinano alla loro realtà: *Una specie di Alaska* (1982), *La stanza* (1957), *Una serata fuori* (1959). Si tratta di episodi apparentemente lontani fra loro, per ambientazione e date di composizione, ma l'abilità di Garella e i suoi collaboratori emerge anche nel trarre da ognuno di essi atmosfere e suggestioni che li legano in maniera quasi naturale.

In *Una specie d'Alaska* (1982), testo che apre il trittico, Deborah (interpretata da Pamela Giannasi) riprende conoscenza dopo molti anni di coma: smarrita e confusa prova a fare ordine nei propri ricordi. Di fronte a sé ha un medico (Luca Formica) e la sorella Pauline (Deborah Quintavalle) e dialogando con loro tenta faticosamente di ricostruire la propria vita fra immagini sbiadite, dubbi e rivelazioni.

La stanza (1957), opera d'esordio di Pinter, mette in scena l'apparente tranquilla quotidianità dei coniugi Bert e Rose Hudd (Mirco Nanni e Francesca Simonazzi). A poco a poco tale normalità rivela un'ambiguità e un'inquietudine latente che si manifesta durante le visite che strani personaggi fanno ai protagonisti: un cieco (Alessandro Padriali), un insistente padrone di casa (Moreno Rimondi) e una coppia (Roberto Risi e Mariarosa Iattoni) alquanto singolare.

⁶⁰ Nanni Garella, note di regia per *Pinter. Atti unici - Una specie di Alaska, La stanza, Una serata fuori* di Harold Pinter, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

Conclude lo spettacolo *Una serata fuori*, scritto nel 1959, che vede come protagonista Albert Stokes (un intenso Mirco Nanni), figlio amato e “soffocato” da una madre ansiogena e possessiva (interpretata da Mariarosa Iattoni). Albert per una sera può sottrarsi a questo rapporto claustrofobico partecipando a una cena con i colleghi di lavoro a casa del capoufficio. Durante la festa diviene però bersaglio di uno scherzo e deriso da tutti. Incapace di creare rapporti con le persone che lo circondano abbandona il party, e l’ennesimo fallimento nell’incontro notturno con una donna (Pamela Giannasi) lo spingono a tornare alla sua prigionia quotidiana.

L’intensa, emozionante interpretazione che gli attori-pazienti della Compagnia mettono in scena in *Pinter. Atti unici* fa dello spettacolo un enorme successo di critica e pubblico sin dal suo esordio, il 20 aprile 2004, presso la Sala InterAction dell’Arena del Sole di Bologna. Nella stagione successiva viene ripreso per cinque serate all’Arena del Sole di Bologna e successivamente portato in tournée nei teatri di Conselice, Cesena e Modena⁶¹.

Per tutti i protagonisti del progetto Arte e Salute *Pinter. Atti unici* rappresenta anche la consacrazione e il riconoscimento ufficiale del lavoro e dei successi ottenuti negli anni: il 13 dicembre 2004 viene conferito a Nanni Garella il Premio Speciale Ubu 2004 “per il suo lavoro coi disabili mentali sui grandi testi”. Il premio, tra i più prestigiosi riconoscimenti teatrali, è promosso dall’annuario *Patalogo27*, edito dalla casa editrice *Ubulibri*, e assegnato da una giuria di 55 critici teatrali.

Affrontare da protagonisti assoluti una produzione così importante e ottenere riconoscimenti e conferme da più parti rafforza una volta di più negli attori-pazienti la consapevolezza del proprio valore.

⁶¹ *Pinter. Atti unici - Una specie d’Alaska; La stanza; Una serata fuori* calendario tournée stagione 2004-2005: 12 aprile 2005, Conselice (Ravenna), Teatro Comunale; 27-28 aprile 2005 Cesena, Teatro Bonci; 5-7 maggio Modena, Teatro delle Passioni.

Regista e Compagnia si tuffano quindi con rinnovato entusiasmo in un nuovo progetto, con l'obiettivo di portare l'esperienza accumulata in *Pinter. Atti unici* in un nuovo impegnativo allestimento da realizzare insieme ad attori professionisti: *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht.

Vita di Galileo

Vita di Galileo di Bertolt Brecht debutta presso la Sala InterAction dell'Arena del Sole il 27 aprile 2006, frutto di una co-produzione tra Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna e l'Associazione Arte e Salute ONLUS⁶².

L'allestimento, di cui Nanni Garella cura la regia, vede il ritorno di Virginio Gazzolo e la presenza di un altro protagonista della storia di Arte e Salute, Umberto Bortolani, che è stato docente nei primi corsi di formazione del progetto. Infine Gabriele Tesauri, nella doppia veste di attore e regista assistente, completa il gruppo dei professionisti che affiancano il rodato gruppo degli attori-pazienti cui si sono aggiunti nuovi pazienti selezionati dagli ultimi corsi formativi.

Dopo Pinter, la Compagnia si cimenta con un altro grande autore del '900, Bertolt Brecht, di cui nel 2006 ricorre il cinquantenario della morte. Ma non è per questa ricorrenza che Garella decide di mettere in

⁶² *Vita di Galileo*, di B. Brecht, regia di Nanni Garella, con Virginio Gazzolo, Umberto Bortolani, Gabriele Tesauri; e con gli attori della Compagnia Arte e Salute: Walter Coluccelli, Stefano Dotta, Luca Formica, Pamela Giannasi, Camillo Grandi, Mariarosa Iattoni, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Roberto Rizzi.

Luci di Gigi Saccomandi, scene di Antonio Fiorentino, costumi di Claudia Pernigotti. Regista assistente Gabriele Tesauri, assistente alle scene Martina Bovo.

Una co-produzione Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna e Associazione Arte e Salute ONLUS in collaborazione con la Regione Emilia-Romagna, il Servizio Sanitario Regionale Emilia Romagna e il Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda USL di Bologna.

Debutto presso la Sala InterAction dell'Arena del Sole il 27 aprile 2006.

scena un'opera del grande drammaturgo tedesco. *Vita di Galileo* e le riflessioni profonde che il testo porta in sé risultano essere un traguardo naturale nel cammino di Arte e Salute:

La costante ricerca e l'affermazione di alcune libertà fondamentali dell'individuo nella moderna società di massa sono alla base di molte opere di Bertolt Brecht: la libertà di ricerca scientifica, la libertà economica, la libertà politica, la libertà di insegnamento.

In un momento in cui è così problematico il rapporto fra la libertà di ricerca scientifica e i limiti ad essa imposti dalle istituzioni morali, religiose e statuali, la visione dialettica di Brecht offre una prospettiva quanto mai equilibrata, e allo stesso tempo artisticamente compiuta, per affrontare il grande racconto di uno dei padri della scienza moderna, Galileo Galilei.

[...]

È il nostro un momento storico difficile e povero di speranze e di slanci verso il futuro, molti dubbi assalgono le coscienze individuali, e troppe incertezze incombono sulla vita delle giovani generazioni. Il teatro non può più sottrarsi all'obbligo morale di interpretare questa profonda crisi, e di cercare nuove strade, nuovi punti di vista per rappresentare il mondo.

La Compagnia Arte e Salute è, per vocazione, un esperimento continuo, uno studio aperto alle sollecitazioni che provengono dal mondo scientifico, soprattutto nelle metodologie di lavoro. Brecht, e il suo *Vita di Galileo*, è quasi uno sbocco naturale di questa ricerca⁶³.

Virginio Gazzolo interpreta un Galileo ora maestro appassionato circondato dei suoi discepoli, ora scienziato bramoso di conoscenza e di scoperte spesso discusso, osteggiato o ignorato; infine uomo temuto dalla Chiesa e schiacciato dalla Santa Inquisizione che reprime e censura per non perdere il proprio potere.

⁶³ Nanni Garella, *Appunti su Vita di Galileo*, note di regia per *Vita di Galileo*, di Bertolt Brecht, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

Un Galileo-Gazzolo attorniato dalla passione e l'intensità degli attori-pazienti, in continuo confronto dialettico-artistico con il Cardinale Barberini, poi Papa Urbano VIII, interpretato da Umberto Bortolani, e il Cardinale Inquisitore Gabriele Tesauri.

Così Garella descrive la figura del Galileo di Brecht nei suoi appunti di regia:

Tutta la sua vita, la genialità delle sue scoperte, il rigore del suo metodo - che formerà la base per le scoperte scientifiche successive - e tutta la sua vita privata di uomo legato alla vita e ai suoi piaceri, alle comodità, alla serenità della famiglia; tutta la sua vita, compresa la grande rinuncia pronunciata davanti alla Santa Inquisizione, per la sacrosanta, umanissima paura degli strumenti di tortura e della morte, tutto questo è nel dramma di Brecht.

La verità della rappresentazione, la semplicità nello spiegare complesse cose di scienza in maniera piana e comprensibile a tutti, la serietà nell'affrontare i problemi morali sollevati, in ogni momento della storia, dalle grandi scoperte, i tormenti di Bellarmino, papa e anch'egli scienziato e matematico, il dibattito tra i cardinali dell'Inquisizione e gli scienziati della curia, l'incomprensione dei discepoli di Galileo, che non comprendono le ragioni della rinuncia del loro maestro: tutto questo, nel testo di Brecht, è rappresentato dando alle varie posizioni in campo il medesimo risalto e la medesima comprensione, senza partiti presi o pregiudizi ideologici e morali⁶⁴.

Sulla scena gli intensi rapporti che intercorrono fra i vari personaggi sono sorretti dalla grande interpretazione degli attori-pazienti, i quali mostrano una maturità artistica notevole. La loro innata forza espressiva, sommata all'esperienza accumulata nel tempo, si mescolano all'abilità degli attori professionisti: lo scambio di energia che ne risulta si traduce in un perfetto equilibrio ed armonia fra tutti gli interpreti in scena.

La Compagnia offre così una grande prova corale che nei dialoghi tra maestro e discepoli raggiunge i momenti più alti. E proprio nel rapporto

⁶⁴ *Ibidem*.

tra Galileo e i suoi allievi risiede la chiave interpretativa che Garella ha scelto per il dramma brechtiano:

Vita di Galileo è un'altra grande opera con cui ci siamo confrontati puntando l'attenzione sul rapporto tra maestro e allievi, che secondo me è il vero motivo poetico di fondo del testo. Abbiamo lavorato molto su questo che è l'unico aspetto inventato da Brecht rispetto a ciò che ha tratto dalle cronache dell'epoca. Alla fine abbiamo spogliato il testo di tutti suoi elementi per andare a metter in scena questo rapporto forte che legava il maestro ai suoi discepoli⁶⁵.

Questa lettura non svislisce affatto l'epicità e il messaggio dell'opera, bensì la rafforza esaltandone il significato profondo grazie anche alla sensibilità e all'abilità di tutti gli attori:

abbiamo espunto l'epicità esteriore dei titoli, della musica, dei cantastorie, che nel testo originale sono gran parte della rappresentazione; e ci siamo concentrati su una epicità, per così dire, *interiore*, poggiata sul dissidio tra la semplicità della vita e le complicazioni del potere, tra l'evidenza dei corpi celesti scoperti da Galileo - e dei corpi umani dei protagonisti del dramma - e l'apparenza vistosa dei paludamenti che impone il gran mondo esterno⁶⁶.

Vita di Galileo offre ancora una volta ad Arte e Salute la possibilità di sperimentare il proprio metodo di lavoro su un classico della drammaturgia novecentesca. Lavoro che non si limita all'insegnamento e allo sviluppo di tecniche attoriali, ma si traduce in un approccio al testo che permette di indagare e svelare le implicazioni più profonde in esso contenute:

[...] la messinscena di *Vita di Galileo* mostra soprattutto come l'applicazione del nostro metodo di lavoro possa essere produttiva non

⁶⁵ Nanni Garella, intervista in appendice.

⁶⁶ Nanni Garella, *Appunti su Vita di Galileo*, cit.

solo rispetto al lavoro sulla tecnica dell'attore, ma anche rispetto allo studio del testo, della drammaturgia. Studio che ha come obiettivo quello di ricercare la motivazione poetica di fondo di un'opera e perseguirla fino in fondo. Che è poi il modo di affrontare un testo che a me piace di più, che cerco di fare sempre quando è possibile⁶⁷.

Il dramma resta in cartellone all'Arena del Sole per due settimane, chiudendo la stagione teatrale 2005-2006 e legandosi direttamente a quella successiva: il lavoro su Brecht non si esaurisce infatti con il *Galileo*, ma prevede un progetto parallelo sul teatro e la poetica dell'autore tedesco che si sviluppa attorno alle sue composizioni giovanili.

Lo spettacolo, denominato *Drammi didattici*, rappresenta l'ennesimo traguardo raggiunto da Arte e Salute: sarà proprio questo lavoro ad inaugurare il progetto di residenza Arte e Salute nell'Arena del Sole che l'Associazione Arte e Salute e Arena del Sole – Nuova Scena – Teatro stabile di Bologna realizzano a partire dalla stagione 2006-2007.

*Altre produzioni*⁶⁸

Oltre agli spettacoli destinati ai circuiti ufficiali, la Compagnia Arte e Salute ha realizzato altre produzioni legate ad eventi e ricorrenze particolari.

Il 25 aprile 2003, in occasione dell'Anniversario della Liberazione, viene allestito a Correggio lo spettacolo-evento *I racconti dei Cippi* di Lorenzo Favella con la regia di Gabriele Tesauri.

L'esperienza viene più volte replicata gli anni successivi fino al 2005 e dello spettacolo viene anche realizzato il video *I Racconti dei Cippi*.

⁶⁷ Nanni Garella, intervista in appendice.

⁶⁸ Materiale d'archivio dell'Associazione Arte e Salute ONLUS.

E' del 2005 la performance *Il lato d'ombra-Voci di artisti che hanno conosciuto la sofferenza psichica*, curata da Gabriele Tesauri su testi selezionati da Maria Cristina Lasagni e organizzata per la 13a giornata FAI di primavera presso gli Istituti Ortopedici Rizzoli.

Sempre nel 2005, Nanni Garella dirige *Le Vie della Vita*, spettacolo itinerante realizzato per la mostra *Le arti della salute. Il patrimonio culturale e scientifico della Sanità Pubblica in Emilia-Romagna*, su testi di Alessandro Bergonzoni, Maurizio Clementi, Francesco Maria Piave e Jacopone da Todi.

3. LE METODOLOGIE DI LAVORO NELLA PRATICA TEATRALE DELLA COMPAGNIA ARTE E SALUTE

3.1 Alla ricerca di una prassi: laboratori, riscrittura, drammaturgia scenica

Il lavoro svolto negli anni dall'Associazione Arte e Salute ONLUS ha raggiunto traguardi significativi dal punto di vista terapeutico e teatrale: da un lato è stata realizzata un'efficace pratica di inclusione sociale e di abilitazione attraverso l'arte; dall'altro, i numerosi successi e riconoscimenti ottenuti sottolineano la qualità dell'operato.

Ma l'aspetto forse più importante per la dimensione artistica è legato alla creazione di una metodologia operativa nuova, il cui valore è stato verificato non solo nel lavoro con i soli attori-pazienti.

La ricerca di tale prassi operativa nasce in parte da una necessità oggettiva (la particolarità dei suoi fruitori), cui s'aggiunge l'esigenza pedagogica legata al corso di formazione iniziale:

Fin dall'inizio [...] abbiamo pensato che, per realizzare questo progetto, ci saremmo dovuti inventare qualcosa di nuovo, poiché attorno a noi non esisteva niente del genere.

[...]

Si è cercato di impostare il corso come una vera e propria scuola, in cui le varie materie di insegnamento erano seguite da professionisti di quel campo specifico che ho cercato di scegliere tra le persone che ritenevo più indicate al progetto.

All'inizio vi sono state difficoltà sul piano del rapporto tra questi docenti-artisti e gli allievi: i nostri ragazzi avevano molte difficoltà di concentrazione, di espressione (difficoltà anche di tipo organico). In un primo momento, trovare tutti questi problemi con il lavoro di base che

si fa in una scuola di teatro faceva sembrare ogni cosa un ostacolo quasi insormontabile: ci siamo perciò armati di pazienza⁶⁹!

Uno degli aspetti fondamentali dell'intero progetto è la presenza di professionisti del settore impiegati nei corsi come docenti o collaboratori di Garella, oppure come attori che diventano parte integrante della Compagnia nelle varie produzioni.

E' proprio l'esperienza di scambio e confronto tra attori e pazienti psichiatrici nella pratica teatrale la novità principale e la ragione del successo di Arte e Salute.

Non si tratta di applicare tecniche teatrali alla cura, né di affiancare semplicemente su un palco disabili e professionisti. Si vuole formare attori, disabili e non, al fine di creare una vera e propria compagnia capace di produrre teatro di qualità:

Ho puntato e insistito molto sulla collaborazione fra attori professionisti e attori-pazienti, sia per verificare la possibilità di costruire davvero una compagnia formata da pazienti psichiatrici e professionisti, sia perché ero convinto che l'apporto di attori esterni potesse stimolare l'emulazione, la crescita professionale e tecnica dei nostri allievi, cosa che si è poi verificata con successo [...] grazie anche al fatto che gli attori sono naturalmente portati a un lavoro nel quale la ricerca, dal punto di vista tecnico e professionale, è continua. Perciò, soprattutto i giovani attori, sono stati molto disponibili nel lavorare con una realtà di questo tipo e trarne giovamento. E su questa condizione di scambio di conoscenze abbiamo iniziato a costruire uno stile di lavoro, stile che ci ha poi accompagnato per tutta la durata del corso di formazione, fino a diventare una nostra peculiarità pedagogica⁷⁰.

Lo stile di lavoro della Compagnia è per sua stessa natura in continua evoluzione. Lo stesso Garella ricorda come inizialmente si sia mosso in

⁶⁹ Nanni Garella, intervista in appendice.

⁷⁰ *Ivi*.

assenza di punti di riferimento precisi, costruendo a poco a poco i principi alla base del proprio fare teatrale:

Siamo arrivati col tempo a elaborare questo principio di metodologia, aggiustando di volta in volta la mira: siamo partiti da una condizione di assoluta ignoranza, mettendoci al servizio dei ragazzi e del lavoro con loro, cosa che comporta una certa dose di rischio che è però una delle componenti della nostra professione. Il teatro è proprio un mestiere senza rete, in cui si rischia tutto perché ci si mette in gioco totalmente e si rischia di fallire. Ma senza rischio non si raggiunge mai nulla⁷¹...

Il tutto si traduce in una pratica eclettica, aperta agli stimoli dati dagli interpreti e dalle situazioni, ma al contempo strutturata attorno a tre elementi fondamentali: un articolato lavoro di riscrittura scenica a partire dai personaggi, la capacità di utilizzare la componente visionaria propria dei pazienti e un saggio impiego del tempo di prova.

A partire dai personaggi

Fin dalla fase elaborativa del progetto Arte e Salute, artisti e psicologi riconoscono nell'abitudine ad un intenso lavoro su di sé il tratto caratteristico che accomuna la disabilità psichica alla pratica attoriale. Ed è proprio su questo aspetto che Nanni Garella fonda il metodo di lavoro della Compagnia:

La persone con sofferenza psichica hanno difficoltà di relazione con l'esterno e di interazione con le altre persone, ma attraverso percorsi di psicoterapia si creano un'abitudine al lavoro su sé stessi e una capacità più o meno consapevole di andare più in fondo a sé.

Questa profonda ricerca interiore è peculiare anche nel lavoro teatrale: in questo c'è una notevole somiglianza nei due tipi di lavoro, psichiatrico e artistico.

⁷¹ *Ivi.*

[...]

Nel momento in cui ho deciso di fare di alcuni pazienti psichiatrici degli attori, non potevo che partire da questo forte aspetto comune⁷² [...].

Nel fare teatro con i pazienti psichiatrici l'approccio non può prescindere da una forte concretezza di base. Partendo da questa necessità regista e collaboratori decidono di applicare il lavoro su sé stessi all'indagine sui personaggi, mossa che si rivela efficace anche per arrivare alla messinscena dell'opera attraverso l'individuazione della motivazione poetica di fondo:

[...] questo tipo di approccio al personaggio e all'opera si è rivelato anche un metodo per trovare la strada che porta alla messa in scena di un testo. Questo non è mai un processo semplice e di solito è il regista che indica la via da seguire – cosa che cerco sempre di fare nelle regie dei miei spettacoli. Ma nel lavorare con gli attori-pazienti ho scelto molto presto di essere un po' meno regista e più drammaturgo insieme ai ragazzi: l'obiettivo è quello di ricercare e ricostruire insieme a loro la motivazione poetica di fondo dell'opera, ragionando non in termini astratti, ma affrontando il testo a partire dai personaggi⁷³.

Se nei corsi di formazione il lavoro sul personaggio ha valenze prettamente pedagogiche, negli allestimenti della Compagnia esso si evolve nella dimensione laboratoriale.

Questo percorso di rielaborazione drammaturgica collettiva operato da regista e attori rappresenta la fase preliminare di ogni messinscena di Arte e Salute: il testo, le dinamiche e le implicazioni interne ed esso vengo svelate e interiorizzate a partire dall'analisi dei personaggi per mezzo di tecniche di apprendimento, improvvisazioni ed esercizi precisi:

Facciamo questo in maniera molto semplice: distribuiti agli attori i vari personaggi, si lavora su di essi come fossero già vivi, anche in assenza

⁷² *Ivi.*

⁷³ *Ivi.*

della memoria del testo, anche avendolo semplicemente raccontato, a volte neanche letto (all'inizio per esempio, poiché molti non erano letteralmente in grado di leggere, non lo leggevamo affatto!). In questo modo iniziamo a ricostruire la memoria di un testo lavorando su alcune forme e tecniche, attraverso improvvisazioni di azioni specifiche. Questi esercizi sono guidati, hanno obiettivi precisi e partono sempre dai personaggi per poi essere trasferiti sull'immaginario di un testo, di una storia⁷⁴.

La pratica del laboratorio drammaturgico risulta molto congeniale agli attori-pazienti e alla loro peculiare condizione, e fornisce loro i presupposti per un'efficace memorizzazione del testo e l'apprendimento delle chiavi di lettura per la messinscena successiva.

Ma il regista Garella, nel lavorare con attori disabili e professionisti, dimostra che questo metodo di approccio al testo trova riscontri positivi validi per qualsiasi tipo di attore:

Fare questo con i pazienti psichiatrici risulta inizialmente abbastanza facile perché, come ho già detto, hanno meno difficoltà ad assumere identità diverse dalla loro e c'è anche l'abitudine a farlo. Tirar fuori da sé stessi delle emozioni ed un vissuto da trasferire nel corpo di un personaggio facendolo proprio è un'operazione che agli attori-pazienti viene bene.

Tutto ciò può funzionare quindi come metodo, poiché si traduce, dal punto di vista interno dell'attore, in una comprensione dell'opera quasi fisica, già predisposta ad accogliere le parole del testo in maniera naturale. E questa è un'operazione tutt'altro che scontata: se davvero ogni attore sviluppasse questa conoscenza così profonda del personaggio arriverebbe alle parole del testo in maniera quasi istintiva, naturale⁷⁵.

⁷⁴ *Ivi.*

⁷⁵ *Ivi.*

A partire dalla componente visionaria

Nel lavoro sul personaggio gli attori-pazienti rivelano quella che forse è la loro più grande capacità: attingere dalla propria dimensione visionaria per liberare la fantasia nell'atto creativo.

La componente visionaria è un elemento di fondamentale importanza per l'intero progetto Arte e Salute. I suoi riflessi negativi (sotto forma di allucinazioni visive e uditive anche violente) possono condizionare fortemente il lavoro artistico e terapeutico degli attori-pazienti.

Eppure è possibile trasformare tutto ciò in una risorsa positiva: il lato visionario apre infatti possibilità immaginative uniche nel loro genere, dovute alla peculiare condizione psichica dei pazienti:

Probabilmente, perché non ne sono sicuro, in mezzo a tanti aspetti negativi la sofferenza psichiatrica ha in sé un lato positivo: il lato visionario.

Tale dimensione, nel lavoro artistico con pazienti psichiatrici, è abbastanza importante: ci troviamo di fronte a una condizione allucinatoria – a momenti anche molto violenta – che da un lato genera sofferenza, dall'altro apre “spazi di conoscenza” che le persone che non vivono tale situazione non possono avere⁷⁶.

Questa condizione mentale, che apparentemente sembra non trovare un utile impiego nella quotidianità, risulta una straordinaria risorsa per il teatro. Se opportunamente padroneggiata, la componente visionaria può arricchire l'esperienza teatrale di stimoli sempre nuovi e imprevedibili. Ed è proprio ciò che Arte e Salute realizza col proprio lavoro, che da un lato ricerca insieme ai pazienti il modo di convivere positivamente con tale dimensione e dall'altro la applica alla pratica attoriale fin dall'analisi del testo e dei personaggi:

⁷⁶ *Ivi.*

Il problema con cui ci siamo confrontati da un punto di vista sia psichiatrico che artistico è stato quello di imparare a convivere con questa dimensione allucinatoria e ad usarla trasferendola in un personaggio e in una rappresentazione. Così, tutta la parte “non negativa” dell’esperienza visionaria, quella slegata dalla sofferenza e che corrisponde a una sorta di allargamento della fantasia, ha permesso di creare nuovi spazi di conoscenza. Applicando gli stimoli e le sollecitazioni di questa parte visionaria al lavoro sul personaggio, l’attore si crea la possibilità di avere un’ percezione fisica di esso, prima ancora di conoscerne le parole scritte sul testo. Ma per scoprire e sviluppare questa visionarietà propria di ogni personaggio sono necessari diversi esercizi, dall’improvvisazione guidata ad altri più legati alla tecnica attoriale⁷⁷.

Gli esiti positivi di tale pratica si possono riscontrare nell’intensità raggiunta dagli attori-pazienti nelle loro interpretazioni.

Tale forza espressiva diviene però ancor più evidente nello scambio che si realizza con l’esperienza e l’abilità degli attori professionisti e registi. Il confluire di tutte queste forze, stimoli ed energie è la risorsa davvero unica di cui dispone la Compagnia. E nella grande capacità di sfruttare e valorizzare al meglio tutte queste componenti risiede il successo del teatro di Arte e Salute.

Utilizzare il tempo

La particolare condizione degli attori-pazienti e la complessità del lavoro drammaturgico, anche in relazione alla componente visionaria, implicano fin dall’inizio una concezione del tempo di prova diversa dalla consueta prassi teatrale.

Se, in un primo momento, l’impressione naturale è quella di dover impiegare più tempo del dovuto per apprendere, in seguito regista e attori si accorgono che la durata non rappresenta un problema, ma

⁷⁷ *Ivi.*

diventa una componente chiave con cui puntare alla qualità del proprio lavoro:

[...] all'inizio pensavo che, data la condizione dei nostri attori, per la nostra attività fosse necessario un tempo un po' più lungo di quello che normalmente viene impiegato. In realtà, man mano che siamo cresciuti artisticamente, il tempo di prova è diminuito. Ma per quanto diminuito, per realizzare il nostro lavoro sui personaggi, per le improvvisazioni e l'apprendimento successivo del testo la nostra compagnia ha bisogno di un tempo abbastanza lungo.

[...] della nostra oggettiva difficoltà iniziale abbiamo fatto un metodo, trasformando il disagio da un'iniziale condizione di passività a un'attuale condizione di attività⁷⁸.

Riservarsi il giusto tempo per l'allestimento di un'opera permette alla Compagnia di sviluppare al meglio le proprie tecniche di apprendimento, mentre regista e collaboratori ne verificano la validità generale applicando tale principio anche in produzioni diverse da quelle di Arte e Salute:

[...] ho potuto verificare l'efficacia delle nostre pratiche anche in produzioni esterne ad Arte e Salute: questa lentezza nel lavoro di acquisizione del personaggio che precede la memoria del testo aiuta molto, soprattutto nella successiva fase di allestimento dello spettacolo.

[...]

Guardando [...] alla realtà di Arte e Salute vedo giovani attori che si divertono a lavorare con noi e ne sono molto arricchiti sia sul piano umano che su quello tecnico. C'è sotto un divertimento legato alla pratica metodologica che consente di migliorare e di ampliare le proprie conoscenze⁷⁹.

Il tempo di prova è dunque una componente fondamentale per poter creare opere di qualità. La consapevolezza di ciò spesso sfugge, anche

⁷⁸ *Ivi.*

⁷⁹ *Ivi.*

perché viene messa in secondo piano da altre esigenze produttive. Eppure è grazie al lavoro con la Compagnia Arte e Salute che Garella non solo ne riscopre l'efficacia, ma ne fa un cardine della propria prassi metodologica.

Lavorando con i pazienti psichiatrici l'importanza del tempo di prova è risultata molto più chiara, una cosa evidente cui però non avevo mai forse dato il giusto peso: non si finisce mai di imparare⁸⁰!

3.2. Esempi pratici⁸¹

In questa sezione vengono illustrati, tramite resoconti del lavoro alle prove, alcuni esempi del metodo operativo che caratterizza la pratica teatrale di Arte e Salute.

Lo studio dell'opera, gli esercizi e le improvvisazioni, l'analisi e la costruzione del personaggio, l'indagine sul testo e le sue implicazioni rappresentano i diversi momenti di una procedura pensata e sperimentata fin dal primo corso di formazione, messa in pratica a partire dall'allestimento del *Sogno di una notte di mezz'estate* e sviluppata e affinata nelle produzioni successive.

In base al materiale a disposizione non è stato possibile presentare una schedatura completa del lavoro specifico di ogni spettacolo, ma si è preferito fornire uno schema indicativo dell'usuale prassi di Arte e Salute.

⁸⁰ Nanni Garella, intervista in appendice.

⁸¹ Il materiale che costituisce questa sezione è stato gentilmente fornito dall'Associazione Arte e Salute ONLUS e riguarda parte della documentazione relativa al lavoro di prova realizzato negli anni dalla Compagnia per gli allestimenti delle sue produzioni teatrali.

In particolare, viene descritto il lavoro effettuato da regista, collaboratori e attori-pazienti per lo studio e l'interpretazione degli Scalognati, i personaggi interpretati dai pazienti nelle due prime produzioni pirandelliane della Compagnia: *Fantasm* del 2001 e il successivo *I giganti della montagna* del 2002

Per l'allestimento di *Fantasm* viene impiegato un periodo piuttosto lungo, che segue direttamente la conclusione del *Sogno di una notte di mezz'estate*.

Il materiale che va a comporre tale capitolo riguarda il periodo di prova che prende il via nell'autunno del 2000.

Gli Scalognati di Arte e Salute: studio e costruzione dei personaggi

Per ricercare e fissare la peculiare fisicità degli Scalognati vengono impostati diversi esercizi di improvvisazione sotto la guida di Martina Pizziconi e Gabriele Tesauri, assistenti di Nanni Garella.

Vengono qui riportati due esempi di tali esercizi: *Passaggi dei sogni ad occhi aperti* e *I cinque sensi*.

Il lavoro effettuato nelle esercitazioni precedenti porta all'individuazione del carattere e del gesto specifico di ogni personaggio, elementi costitutivi dell'improvvisazione *Caratteri degli Scalognati e loro gesto di presentazione*.

Contestualmente al lavoro sulla fisicità avviene lo studio della dimensione dei personaggi guidato dalla psicoterapeuta Serena Rugge. *Analisi e discussione collettiva sui personaggi* descrive una delle prime tappe verso la ricostruzione della storia dei singoli personaggi.

Creazioni e ri-elaborazioni personali sugli Scalognati rappresenta il passo successivo in cui ogni attore-paziente, attraverso esercizi di ri-elaborazione scritta, getta le basi per la creazione del proprio personaggio antecedente il testo e la sua memorizzazione.

Passaggi dei sogni ad occhi aperti (improvvisazione del 6/10/2000)

Passaggi dei sogni ad occhi aperti è un'improvvisazione sui passaggi effettuati dagli Scalognati all'inizio dello spettacolo: ogni personaggio è immerso in un sogno ad occhi aperti che viene però vissuto come un fatto reale.

LUCA: Si strofina la gola con una mano, come se sentisse male. Si trasforma in un'ape e comincia a volare. Arriva vicino a un fiore, lo coglie e inizia a mangiare il nettare. Riprende a volare, si ferma: la sua gola sta meglio. Se incontra qualcuno lo punge.

VIRNA e PAMELA: Stanno camminando su di un precipizio e alle loro spalle hanno una parete. Camminano molto lentamente.

FRANCESCA: E' una pianta carnivora. La cogliamo nel momento in cui si allena a prendere insetti. A un certo punto ne vede uno ronzarle intorno: allora inizia ad ammaliarlo con una specie di lenta danza. All'improvviso, fulmineamente lo inghiotte. Poi lentamente lo mastica e lo inghiotte.

MARIAROSA: E' un gatto che cerca un topo. Miagola affamata senza volume. Dopo aver a lungo osservato in giro, lo scova e lo assale con un urlo bestiale.

MIRKO: Cerca i propri genitori. Cammina come Quaqueo, quindi coi piedi a papera e sollevati. Alla fine li trova e gli si inginocchia davanti.

ALESSANDRO: Sta facendo un riepilogo mentale sulle spese quotidiane e nello stesso tempo sta attraversando una stanza il cui pavimento ha dei punti da dove escono potenti scariche, non mortali, di corrente elettrica. All'inizio fa per attraversare tranquillamente lo spazio,

ma, dopo un paio di forti scosse, si fa cauto e cerca col piede i punti dove poter passare: purtroppo spesso sbaglia e ricade nelle scosse.

DEBORAH: Cavalca per la campagna sul suo cavallo.

LUISA: Annuncia che il re è morto, poi mimicamente interpreta il discorso della regina, per la quale ora tutti sono suoi sudditi e chi non obbedisce verrà decapitato.

ROBERTO: E' un fuggitivo che deve attraversare un campo pieno di fango. La terra è talmente bagnata che i piedi affondano fin quasi al polpaccio e diventa veramente difficoltoso camminare. Ad un certo punto cade con il sedere per terra in mezzo al fango: a fatica si rialza, cercando di ripulirsi e prosegue.

MORENO: Gli hanno appena raccontato una barzelletta divertentissima e sta per andare a raccontarla ad un suo amico, ma la gli è piaciuta talmente tanto che non riesce a trattenersi dal ricordarla e dal ridere mentre cammina.

I cinque sensi (improvvisazione del 09-10-2000)

Con l'improvvisazione a coppie *I cinque sensi* la Compagnia va ad approfondire il tema dei "sogni sensoriali" compiuti dagli attori nel secondo atto de *I giganti della montagna*.

Ad ogni attore viene assegnato uno dei cinque sensi che diverrà l'elemento caratterizzante del suo atteggiamento nell'esercizio:

Mariarosa	Gusto
Deborah	Tatto
Luisa	Vista

Luca	Vista
Francesca	Udito
Virna	Udito
Roberto	Udito
Alessandro	Udito
Mirko	Udito
Pamela	Olfatto
Moreno	Olfatto

Gli attori vengono in seguito divisi a coppie costituite da due atteggiamenti differenti e si improvvisano diverse situazioni che mettono a confronto le diverse condizioni e caratteri:

Moreno - Virna

C'è una festa in paese: lei sente le musiche, lui il profumo del cibo. Ognuno ha un punto in cui sente meglio, e pian piano convince l'altro a sentire la stessa cosa.

Pamela - Luisa

Luisa vede dei piccoli peli sul vestito di Pamela che lei non riesce a notare. Si avvicina per mostrarglieli e toglierli, ma Pamela la allontana perché anche a grande distanza sente puzzare il suo fiato di alcol.

Deborah - Roberto

Lei strofina le mani sugli stipiti delle porte, provocando un rumore stridulo. Lui rimane incantato e cerca di imitarla. Poi lei inizia a camminare e lui le chiede di non fare troppo rumore, insegnandole a camminare in silenzio. Lei non capisce, si annoia e fa scrocchiare le dita: lui adora questo rumore.

Mirko - Alessandro

Non si parlano, perché ci sentono troppo bene. Alessandro chiede a Mirko di non fare troppo rumore, ma Mirko fa finta di non capire.

Alessandro allora fa diversi tentativi per dimostrargli che un piccolo rumore può essere assordante per entrambi, ma Mirko continua a fare il finto tonto. Siamo all'orlo della rissa.

Mariarosa - Francesca

Francesca sente qualcuno cantare lontano, Mariarosa sta mangiando delle fragole inesistenti, buonissime. La situazione si svolge come per Moreno e Virna.

A margine dell'esercizio *I cinque sensi* si apre un dibattito collettivo sul concetto di *sesto senso*, che dopo una lunga discussione è definito come somma degli altri sensi: viene utilizzato per recepire la realtà in un modo così attento e perfetto da anticipare eventi e situazioni. E' nato sicuramente, come gli altri sensi, per permettere una maggiore conoscenza della realtà e quindi permettere all'uomo di difendersi dai pericoli che vi sono in essa; ma nello stesso tempo il suo perfezionamento consente di comprendere la vita in un modo più completo.

Caratteri degli Scalognati e loro gesto di presentazione (improvvisazione del 23-25/10/2000)

Le improvvisazioni e gli esercizi svolti nelle sedute precedenti, unite alle indicazioni fornite dal testo, portano all'individuazione del carattere e del gesto specifico dei diversi personaggi che compongono il gruppo degli Scalognati.

DUCCIO DOCCIA: il turchio indagatore

Carattere: E' un turchio, chiedeva l'elemosina, i soldi li tiene nascosti, nessuno conosce questo nascondiglio. Guardingo, attento, ha qualcosa da proteggere. Trova sempre il modo di risparmiare. Sfortunato al gioco.

Movimento: Indaga, controlla in giro con lo sguardo.

MARA MARA: la maschera

Carattere: Si trova nella villa da più tempo degli altri, si dà delle arie, fa la giovanile, vuole dimostrare meno anni, fa un personaggio “La scozzese con l'ombrellino”, ma in realtà è molto timida ed è per combattere la timidezza che fa la spavalda. Quando fa il fantasma ha molta paura.

Movimento: Sventola la mano destra, il piede destro è sulla punta.

DIAMANTINA: disponibile

Carattere: Anche lei è lì prima degli altri, è più vicino a Cotrone, aiuta un po' tutti, si sacrifica. All'inizio era timida, titubante, ora invece è disponibile con tutti, anche se ha ancora dei momenti in cui si chiude a riccio.

Movimento: Si genuflette con le mani sul petto e la testa inclinata su una spalla.

ROSA ROSA: pigra

Carattere: Pigra, non fa niente, si accontenta, non è polemica, è sempre in coppia con Diamantina, di cui rappresenta un po' l'alter ego. Non fa niente ma pensa molto.

Movimento: Pensa, tenendosi il mento con la mano e guardando in alto.

LA SGRICIA: fede e carità

Carattere: Ha molta fede, un po' bigotta, prega sempre per tutti, socievole, più matura, ha più esperienza, si sente più vecchia di quello che è realmente, caritatevole, predice le cose. Ha contatti con gli spiriti maggiori della religione cattolica.

Movimento: Fa il segno della croce e poi si mette a mani giunte.

DUCHESSA: svampita

Carattere: Anche lei è da molto nella villa, è sempre stata nobile, aveva dei possedimenti, che poi ha perso. Il suo spirito ogni tanto vaga, e questo la fa apparire distratta, svampita. Ha contatti con gli spiriti elementari della natura.

Movimento: Guarda attonita davanti a sé con le braccia rilasciate sui fianchi.

LE NOCI: contadino sognatore

Carattere: Un lavoratore, bada al sodo, contadino che non riesce a concludere il suo sogno di fattoria modello, perché si rifiuta di eseguire certi lavori come ad esempio ammazzare il maiale. Questo lo ha portato a peregrinare di campagna in campagna finché è approdato alla villa. Molto attivo e disponibile, alla sera intrattiene e anima la compagnia.

Movimento: Raccoglie della terra, l'annusa e poi la lancia in aria felice.

QUAQUEO: giocherellone pigro

Carattere: Ama fare gli scherzi, ha più iniziativa, non si preoccupa, è simpatico, ma è un po' pigro. Cammina, non corre. Prevede, così è già attrezzato: è *previdenzioso*.

Movimento: Scruta in giro, camminando a papera.

MADDALENA: madre

Carattere: E' qui da prima degli altri, non abita nella villa, ma ogni tanto viene a risposarsi qui. Ha un istinto materno molto forte. E' cresciuta in campagna, è dolcissima per cui molti uomini hanno approfittato di lei, quindi ha avuto molti figli, che lei non ha visto crescere o che sono morti. Questo provoca in lei un dolore grandissimo, del quale non riesce a parlare. Ne può parlare solo con i versi della

Favola del figlio cambiato. E' madre come la terra, madre di tutti. Nella villa si sente protetta.

Movimento: Culla un bambino. In viso è preoccupata.

SPERANZA: speranza

Carattere: Vive di speranze, che gli fanno trasformare le cose che lo circondano. E' quindi allenato anche alla disillusione che arriva quando queste sue continue speranze crollano. Può quindi aiutare gli altri ad affrontare le disillusioni.

Movimento: Sospira felice guardando in alto.

MILORDINO: gentiluomo

Carattere: Non si adatta alla realtà, ha una grande nobiltà d'animo legato al suo passato, forse alla sua infanzia, che vuole rievocare per riappropriarsi di quei modi cortesi che ha visto sparire diventando adulto.

Movimento: Guarda in alto a destra e a sinistra, poi davanti a sé sgranando gli occhi.

Analisi e discussione collettiva sui personaggi (20/11/2000)

Di seguito è riportata parte di una verbalizzazione del lavoro di gruppo sul testo *Fantasma* e i suoi personaggi. Si tratta di un momento di discussione collettiva, in cui ogni attore-paziente riporta considerazioni personali sul proprio e sugli altri personaggi.

Alessandro: Duccio Doccia, sono l'unico che ha dei soldi, guadagnati elemosinando nei vari paesi, perché ho viaggiato e sempre vissuto di carità. Ho guadagnato una discreta cifra ma, dato che la devo spartire con gli altri, ho da stare attento. Sono il contabile e guardo un po' che non ci siano sprechi di cibo, luce, vestiario, perché, più durano i soldi,

più dura la vacanza. Noi speriamo duri per sempre. Quando stanno per arrivare delle persone estranee li scacciamo facendo i lampi, se non sono invitati da Cotrone. Cotrone è il nostro insegnante. Ci insegna come staccarsi sempre di più dal corpo mangiando meno possibile, per imparare a vivere di spirito e di sogni.

Filippo: Cotrone ha dato un regolamento le cui regole sono dette da lui nella sua parte. Ha vissuto abbastanza per capire molte cose. Lui è il capostipite, il più sognatore, santone e maestro, un alchimista, uno storico.

Maria Rosa: (una delle regole dettate da Cotrone) Vigliacco chi ragiona, si mangia solo quando si ha fame: solo pane.

Alessandro: secondo me mi vogliono bene solo perché ho i soldi.

Tutti: Non è vero che è per i soldi noi ti vogliamo bene, è uno dei nostri stiamo bene insieme.

Alessandro: Io non so come abbiamo fatto ad incontrarci lì nella villa, non è che mi vogliono bene solo per i soldi è solo che se non ci fossi io non avrebbero da mangiare sono sempre io che dico di andare a raccogliere le pere, i cachi, le olive e che non bisogna sprecarle, ma tutti sono un po' vagabondi, se non glielo dico io nessuno lo fa.

Luca: Milordino. Ha l'aria un po' "civilina"; il suo compito? Quasi educativo. Lui ha un'istintività, essendo meno a contatto con la natura potrebbe avere un'aria più malinconica, più triste, secondo me nel testo il linguaggio che lui usa è abbastanza ingenuo, elementare, enfatico, infantile, ma questo linguaggio sembra una caratteristica di tutti gli scalognati!

Filippo: Linguaggio essenziale, non infantile, semplice.

Luca: Il mio compito è quello di avvistare qualcuno se arriva.

Filippo: Lilibeo: nella villa gli scalognati comunicano con giochi di suoni, è più importante il sogno rispetto alle

comunicazione, difatti non bisogna ragionare. Ci sono apparizioni, la lingua verde...

Luca: Le persone che sono nella villa purtroppo sono “gli scalognati”.

[...]

Pamela: Si chiama “Villa della Scalogna” perché fu abbandonata dai padroni perché, si dice, che ci fossero i fantasmi infatti è un po' messa male. Noi non ci riteniamo scalognati ci chiamiamo così solo perché viviamo in questa villa che si può dire anche della carogna.

Alessandro: La carogna è il corpo morto e noi in realtà vogliamo liberarci del corpo.

Debora: Duchessa, il mio personaggio non è nel testo, è una duchessa svanita: se le danno una patata da mangiare lei pensa che sia un'aragosta. Era una nobile, infatti nel sogno che fa, sogna di andare a cavallo nel suo podere e guarda tutti dall'alto in basso; nella villa è svanita e gli altri non si sa se la vedono svampita perché ancora non ne abbiamo parlato tutti insieme per capire. Comunque è sempre con la testa nell'etere, nel suo mondo, se qualcuno le chiede qualcosa lei è sempre un po' svanita.

Roberto: Speranza: un personaggio che non so neanche io definire. Ho molte speranze, spero molto, sono un sognatore. Infatti nella recita ho i piedi per terra piantati nella melma per far vedere questo contrasto fra speranza e concretezza. Spero non so cosa, ma è una cosa positiva; anche se non abbiamo niente, viviamo di solo spirito ed abbiamo comunque la speranza.

Moreno: Non siamo appagati completamente è una crescita che si fa di giorno in giorno per accrescere lo spirito, per elevarci. Non siamo arrivati all'apice.

Debora: Ci sono persone più terrene e persone più spirituali che ancora non si sono rese puro spirito.

- Filippo: Il fatto che non siano aperti alla ricerca di esperienze nuove, che non vogliano accettare estranei, conoscere gente significa che stiamo bene; per forza c'è benessere, altrimenti scapperebbero via, invece, sono li equilibrati.
- Moreno: Questa crescita non è un processo pesante.
- M Rosa: Mangiamo poco, dormiamo poco per arrivare a non distinguere più il sogno dalla realtà, per creare un'armonia. Gli attori che stavano arrivando credono che stessimo facendo festa a loro non che li volessero scacciare.
- Pamela: Gli attori li ringraziano per avergli fatti dei segni per aiutarli ad arrivare fin là.
- Moreno: Gli attori non sono gente comune: la gente comune riusciamo a spaventarla perché crede ai fantasmi, invece gli attori sono nel mondo misterioso della finzione e della realtà, sono più “scafati” poi sono amici di Cotrone.
- Pamela: Gli attori sono sfigati perché da tanto vanno in giro a rappresentare la favola del figlio cambiato e non va bene da nessuna parte.
- M Rosa: Soprattutto la contessa racconta di continuo questa storia.
- Filippo: Quando facevano il gioco fra di loro si raccontavano la storia del figlio e mentre la raccontano arrivano proprio gli attori che la rappresentano.
- Pamela: Gli attori non vogliono restare nonostante Cotrone li inviti.
- Alessandro: La contessa vuole fino in fondo raccontare questa storia.
- Moreno: Loro comunque accettano provvisoriamente, poi la storia non è finita perciò non si sa se rimarranno. Il finale potrebbe essere: per soddisfare i desideri della Contessa, Cotrone organizza un incontro con i giganti che sono un po' gretti, così quando gli attori vanno a rappresentare questa commedia un po' di pensiero, sofisticata, li massacrano. Cotrone, visto che ha già raggiunto il sesto

sensu, racconta a tutti noi raccolti attorno al fuoco, cosa sta accadendo agli attori in contemporanea e vengono fuori le emozioni che contraddistinguono gli abitanti della villa, dalla gioia per l'inizio della commedia fino alla tragedia perché vengono uccisi...

Creazioni e ri-elaborazioni personali sugli Scalognati (gennaio 2001)

L'analisi dei personaggi viene ulteriormente approfondita attraverso esercizi di creazione e ri-elaborazione scritta, in cui i singoli attori-pazienti iniziano a dare forma al proprio personaggio ricostruendone la storia prima di affrontare la memorizzazione del testo.

Ecco alcuni di questi scritti.

QUAQUEO – testo di Mirco

Quaqueo è una persona semplice ed estroversa, che la vita nella Villa gli calza perfetta; anche per il suo passato un po' terrificante.

Quaqueo non parla perché è molto diligente ed è rimasto bloccato da un'immagine di donna meravigliosa che, alle volte, gli appare e lo lascia un po' di ghiaccio; in poche parole si ritira un po', alle volte viene rifiutato (rammaricato), ma l'umore, nel senso compiuto della parola, nella Villa della Scalogna non manca mai.

MARAMARA – testo di FRANCESCA

MaraMara è la scozzese con l'ombrellino o la lanterna.

Ha 40 anni, ma ne dichiara meno e per questo si truca.

Lei non è mai quello che è veramente, finge; non trova mai una via di mezzo nel suo comportamento ed ha una paura folle di tutto. Il suo problema è che non riesce ad essere se stessa.

Viene dal Circo, dal quale è scappata perché era stanca di portare la maschera e di fingere, così spera di rimanere alla Villa e riuscire ad essere finalmente se stessa.

Gli Scalognati sono convinti che lei abbia bisogno di sicurezza, ma la vedono anche dinamica quando va sul ponticello. Così lei protegge gli altri.

MaraMara cerca di trovare se stessa, perché se non si vuol bene, non può voler bene neanche agli altri.

SPERANZA – testo di ROBERTO

Speranza è uno studente di matematica con la passione per l'astronomia. Cercando un luogo dove coltivare la sua passione, giunge alla Villa della Scalogna.

Di origini borghesi, ha lasciato la sua casa per dedicarsi completamente allo studio delle stelle che rappresentano per Speranza una fonte di conoscenza della stessa personalità umana.

Il suo nome deriva dal fatto che spera di poter vedere, giorno dopo giorno, le meraviglie della natura, nascere il sole, le vallate che lo circondano ed essere quindi in armonia con tutto ciò.

All'interno della Villa, ha trovato un ambiente simile al suo carattere, poco attaccato alle cose materiali; e in buoni rapporti con gli altri Scalognati, tanto che spera di non doversi mai separare da loro.

Durante il giorno osserva, con il suo telescopio le stelle, soprattutto il grande Marte, di cui vorrebbe essere il primo esploratore e, forse, con l'aiuto del mago Cotrone riuscirà a realizzare il suo sogno.

LE NOCI – testo di Moreno

Le Noci ha 32 anni. Ha lasciato molto giovane la fattoria della sua famiglia, con la quale era in buona armonia, per cercare di realizzare un sogno, quello di avere una fattoria propria a carattere ecologico (usufruire degli animali il minimo indispensabile, lasciandoli liberi all'aperto).

Per racimolare i soldi necessari, si è messo a disposizione di parecchie fattorie lungo il suo viaggio, ma il suo modo di vedere e di pensare l'ha messo in condizione di cambiare sovente la permanenza.

Stanco e un po' disilluso di come andava il mondo ha chiesto agli Scalognati di accoglierlo per un periodo di riflessione, ricambiandoli con prestazioni inerenti al suo lavoro.

Segue attentamente gli insegnamenti di Cotrone perché vuole liberarsi sempre più dal corpo e avvicinarsi allo spirito.

Lui, nella Villa, è quello più legato alla terra.

III.

IL PROGETTO DI RESIDENZA ARTE E SALUTE NELL'ARENA DEL SOLE (PRIMO PERIODO: 2007 - 2008)

1. LE RAGIONI ALLA BASE DEL PROGETTO

Il progetto di residenza Arte e Salute nell'Arena del Sole è “il risultato, quasi la naturale prosecuzione, di molti anni di collaborazione – e di notevoli successi – tra l'associazione Arte e Salute ONLUS e la cooperativa Nuova Scena – Teatro Stabile di Bologna”⁸².

La convenzione nasce dalla volontà delle due realtà di dare ulteriore sviluppo al percorso di sperimentazione e innovazione portato avanti nell'ambito del disagio e dell'esclusione sociale dall'associazione Arte e Salute ONLUS, investendo in quello che Garella definisce un modello di “piccolo Teatro d'Arte”:

Questa convenzione con Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, ovvero il più importante teatro di produzione della città, ci consente di avere una “casa” in affitto per la nostra attività, ma comporta anche l'assunzione di ulteriori responsabilità: in questo teatro portiamo non soltanto i nostri spettacoli, la bravura dei ragazzi, la loro peculiarità nel modo di essere attori, nel modo di comunicare col pubblico, ma anche le nostre metodologie e il nostro modello di piccolo Teatro d'Arte che siamo riusciti a costruire. Un Teatro d'Arte nel vero senso della parola, con la sua bottega (perché l'arte non si fa senza la bottega), la sua trasmissione di saperi e tecniche ed ora anche col “suo” teatro⁸³ [...].

⁸² Nanni Garella, *Arte e Salute nell'Arena del Sole, progetto di residenza*, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, www.arenadelsole.it.

⁸³ Nanni Garella, intervista in appendice.

La storia, i mezzi, la competenza di Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna vengono messe a disposizione della Compagnia Arte e Salute, dei suoi attori, registi e operatori, dei suoi metodi e produzioni, dando vita, attraverso i vari spettacoli, a momenti di confronto e scambio non solo fra artisti e pubblico, ma anche fra teatro e città:

[...] legare una compagnia ad un teatro significa avere la possibilità di progettare nel tempo, di continuare la formazione, e di avere la prospettiva di un rapporto duraturo con il pubblico. [...] Nel progetto “Arte e Salute nell’Arena del Sole” il nostro lavoro acquista perciò ulteriore valore nel trasformarsi in ricchezza artistica e culturale per l’intera città⁸⁴.

Il progetto, articolato su base pluriennale, prevede attività di carattere generale quali la creazione di spettacoli teatrali e la realizzazione di scambi con altre realtà italiane ed europee impegnate nel lavoro di inclusione sociale, corsi di formazione teatrale, l’ospitalità di gruppi, compagnie teatrali, associazioni, individui che svolgono attività artistiche nel campo sociale e la possibilità di organizzare rassegne, festival, convegni di studio⁸⁵.

1.1 Primo periodo: il biennio 2007-2008

Il primo periodo di attuazione della collaborazione, che comprende il biennio 2007-2008, ha come obiettivo principale la produzione di tre spettacoli teatrali che debutteranno nell’inverno-primavera dell’anno 2007: i *Drammi didattici (Il consenziente e il dissenziente – L’eccezione*

⁸⁴ *Ivi.*

⁸⁵ *Arte e Salute nell’Arena del Sole: progetto di residenza dell’Associazione Arte e Salute nell’Arena del Sole – Nuova Scena – Teatro Stabile di Bologna*, conferenza stampa, Arena del Sole, Sala InterAction 19 gennaio 2007, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

e la regola) di Bertolt Brecht con la regia di Gabriele Tesauro; *Shakespeare folies*, clownerie tratta dai testi di William Shakespeare per la regia di Carlo Rossi; i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello con la regia di Nanni Garella.

Accanto alle nuove produzioni teatrali è prevista la presentazione, presso la Cineteca di Bologna, del film *Una serata fuori*, diretto da Nanni Garella e tratto dall'omonima pièce di Harold Pinter (testo già affrontato dagli attori-pazienti di Arte e Salute in *Pinter. Atti unici*).

Nel 2007 prende il via anche il reportage *L'uomo e l'ambiente* (prima parte di un lavoro condotto in collaborazione col Gruppo Hera di Bologna che porterà alla realizzazione di uno spettacolo teatrale nell'anno successivo) e lo stage di formazione su *Edipo e Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, preludio alla nuova produzione teatrale della Compagnia Arte e Salute.

2. ESITI SCENICI

2.1. “Drammi didattici” di Bertolt Brecht – regia di Gabriele Tesauri

“Prima di tutto si deve imparare ad esser d’accordo”

Bertolt Brecht, *Il consenziente e il dissenziente*

Drammi didattici di Bertolt Brecht con la regia di Gabriele Tesauri è il primo risultato del progetto di residenza Arte e Salute nell’Arena del Sole⁸⁶.

Lo spettacolo, in scena dal 25 gennaio al 4 febbraio 2007 presso la sala InterAction dell’Arena del Sole di Bologna, vede impegnati gli attori Gianluca Balducci, Woody Neri, Sandra Passarello e dieci attori-pazienti della Compagnia Arte e Salute nella messinscena de *Il consenziente e dissenziente* e *L’eccezione e la regola*, due drammi per le scuole appartenenti alla produzione giovanile dell’autore tedesco.

L’opera debutta su un palcoscenico dopo un periodo di progettazione piuttosto lungo: nata come progetto parallelo a *Vita di Galileo* (la produzione di Arte e Salute per l’anno 2006), diviene quasi per caso lo spettacolo inaugurale della nuova collaborazione tra Arte e Salute e Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna:

86 *Drammi didattici (Il consenziente e il dissenziente – L’eccezione e la regola)* di Bertolt Brecht, regia di G. Tesauri, con Gianluca Balducci, Woody Neri, Sandra Passarello e gli attori della Compagnia Arte e Salute: Walter Coluccelli, Stefano Dotta, Camillo Grandi, Nicola Ingoglia, Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Cristina Nuvoli, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Rizzi.

Scene e costumi: Matteo Soltanto. Luci: Francesca Zarpellon. Musiche: Fabrizio Tavernelli. Partitura melodica dei testi: Sandra Passarello. Direttore di scena: Davide Capponcelli. Fonico: Pierluigi Calzolari. Realizzazione costumi: Elena Dal Pozzo. Assistente alla regia: Nicola Berti.

Debutto presso la sala InterAction dell’Arena del Sole di Bologna il 25 gennaio 2007.

Drammi didattici [...] inizialmente era nato per essere rappresentato in parallelo a *Vita di Galileo*, poi per problemi produttivi s'è pensato di farlo slittare alla stagione successiva. Contemporaneamente nasceva l'idea del progetto di residenza e perciò è capitato quasi per caso che la prima produzione su cui avremmo lavorato sarebbero stati i *Drammi didattici*⁸⁷.

Il regista Tesauri tiene conto del legame col *Galileo* fin dalla scelta dei testi e delle tematiche da affrontare:

[...] si cercavano altri drammi didattici da affiancare al dramma didattico per eccellenza, che è appunto *Vita di Galileo*. La scelta è caduta su questi due per gusto personale: sono quelli che mi sono piaciuti di più tra i vari drammi didattici di Brecht, quelli che mi hanno appassionato di più. *Il consenziente e dissenziente* per la sua pulizia, la chiarezza del testo e la nitidezza del messaggio che volevo restituire come stampato o proiettato, quasi che bastasse solo quello e la gente uscisse con quelle parole in testa. Anche *L'eccezione e la regola* è portatore di un bellissimo messaggio, molto attuale e secondo me necessario⁸⁸.

La successiva fase elaborativa prevede la scelta degli interpreti: la volontà del regista è quella di creare fin dall'inizio un gruppo formato da attori-pazienti e giovani professionisti, per lavorare da subito in questa dimensione di scambio e confronto reciproco. La scelta dei primi è condizionata dalla concomitanza dell'altra produzione del progetto di residenza, *Shakespeare folies*; i professionisti vengono invece individuati in base a una serie di caratteristiche specifiche, tra cui l'abilità nel canto:

Una volta scelti i testi, si è decisa la ripartizione del gruppo degli attori
Compagnia Arte e Salute, poiché in quel periodo si sarebbe lavorato

87 Gabriele Tesauri, intervista in appendice.

88 *Ivi*.

contemporaneamente a due produzioni: i *Drammi didattici* e *Shakespeare folies* sotto la guida di Carlo Rossi.

A quel punto, decisi gli attori della Compagnia, sono andato a scegliere tra i professionisti chi poteva ricoprire i ruoli vacanti. Volevo un attore professionista per dramma cui affidare uno dei ruoli principali, e volevo interpreti che sapessero anche cantare. Così sono stati scelti Gianluca Balducci, Woody Neri e Sandra Passarello, attori di cui ho gran stima e che, come si dice, sono delle belle promesse per il nostro teatro ⁸⁹.

Il lavoro alle prove: l'interazione tra attori-pazienti e professionisti

Le prove per l'allestimento dei *Drammi didattici* iniziano il 27 novembre 2006 e si svolgono in una sala polifunzionale del quartiere Navile di Bologna.

La fase di presentazione del progetto, di divisione delle parti e conoscenza fra i membri del gruppo sono già state effettuate nei mesi precedenti. Il teatro di Arte e Salute prevede infatti una "fase preliminare" in cui tutti gli interpreti, in particolare gli attori-pazienti, vengono introdotti alla vicenda narrata in modo che ognuno di loro possa comprenderne l'intreccio e i significati. In questi momenti si crea una vivace dimensione di scambio di impressioni e suggestioni generate dall'opera: per molti dei ragazzi gran parte dei testi teatrali rappresenta qualcosa di mai sentito prima. Dalla loro rielaborazione emergono spesso spunti su cui lavorare e da cui partire per il conseguente allestimento sulla scena.

Fin dal primo incontro attori e pazienti lavorano insieme sotto la guida di Gabriele Tesauri, che affronta la messinscena secondo lo stile consolidato di Arte e Salute, basato su una riscrittura drammaturgica che

89 *Ivi*.

parte dalla fisicità, sensibilità e percezione degli attori-pazienti e che insieme a loro prende forma:

[...] abbiamo sviluppato una drammaturgia che nasce da loro, basata su improvvisazioni legate alla creazione del personaggio a partire dai loro corpi, dalle loro voci e dalla loro fantasia. Per fare ciò si danno loro tutte le indicazioni del personaggio che escono dal testo, secondo la metodologia di Nanni: “essere fedeli al testo perché in esso c’è già tutto”.

Si tratta dunque di prendere letteralmente il testo, leggerlo e studiarlo insieme e da lì tirare fuori i *loro* personaggi, il loro modo di vedere la pagina, una pagina mediata dalla loro visionarietà. Si realizza così un modo per creare dei personaggi nuovi, una scrittura nuova⁹⁰.

Il lavoro è inizialmente così strutturato: una prima fase di riscaldamento vocale, condotto dall’attrice Sandra Passarello, propedeutico alla fase canora ma molto utile anche per far entrare l’intera compagnia nel clima della prova. Seguono poi indicazioni sulla messinscena da parte di Tesauri o viene lasciato spazio a Sandra Passarello cui spetta il compito di insegnare le parti cantate, elaborate da lei stessa e modulate sulle musiche di Fabrizio Tavernelli:

La scelta di far recitare Sandra è legata anche dal fatto che avevo bisogno di qualcuno che insegnasse a cantare ai ragazzi e stesse al contempo in scena. Per cui ho chiesto a Sandra e lei ha accettato ben volentieri di partecipare come attrice⁹¹.

Le musiche e il canto si rivelano un forte elemento motivazionale e riservano notevoli sorprese:

In questa messinscena un grosso risultato è stato inoltre ottenuto sulle parti cantate: si è trattato di una grossa novità per i nostri attori poiché,

90 *Ivi*.

91 *Ivi*.

pur avendo già realizzato alcuni cori in passato, per la prima volta in uno spettacolo di Arte e Salute la musica ha ricoperto un ruolo fondamentale.

[...] molti dei cori de *L'eccezione e la regola* dovevano essere fatti solo da due attori professionisti, ma a metà delle prove ho chiesto ai ragazzi di provare ad inserirsi nel canto, e l'hanno fatto perfettamente, senza troppi problemi e anche in maniera rapida: è stata una bella sorpresa⁹².

Nei primi giorni di prova viene dedicato molto tempo alla memorizzazione del testo: gli attori, divisi a piccoli gruppi, ripassano le battute del testo, i movimenti delle varie scene o le parti dei cori.

In questa fase è molto importante l'esperienza degli attori Gianluca Balducci e Woody Neri che, insieme a Sandra Passarello, sono in costante dialogo col regista e sono i primi a tradurre sulla scena le sue direttive.

Il confronto tra attori e pazienti e tra singoli interpreti è affascinante: ogni prova è un'occasione per scoprire le infinite possibilità del mestiere d'attore e la capacità del teatro di mettere in gioco tra loro persone che vengono da esperienze così diverse.

Il lavoro sulle singole scene parte dalle impostazioni date di volta in volta da Tesauri: molto importante risulta la caratterizzazione dei vari personaggi, alla quale il regista dedica particolare attenzione.

Abbiamo affrontato la costruzione del personaggio e l'improvvisazione delle varie scene secondo quello che è il nostro consueto metodo di lavoro: una volta date alcune direttive sulla scena che ho in mente lascio loro molta libertà di cercare la fisicità, il proprio personaggio, la voce⁹³...

Gli attori muovono dalle sue indicazioni, chiedono consigli e poi mettono in pratica i suggerimenti filtrandoli con la loro fantasia. A volte

92 *Ivi*.

93 *Ivi*.

è Tesauri a guidare il tutto, altre volte sono le intuizioni degli attori a generare una svolta nella messinscena. In particolare i gesti, il tono della voce e l'espressione dei personaggi interpretati dagli attori-pazienti sono frutto della loro peculiare capacità di trarne l'essenza e tradurla sulla scena. Per loro l'acquisizione di un carattere è resa possibile da qualcosa che viene prima della tecnica, qualcosa di unico che è frutto della loro particolare condizione. Ma per mantenere il personaggio sulla scena tali intuizioni non bastano, ed è qui che interviene il mestiere degli attori professionisti: nell'attimo in cui questi si appoggiano alla naturalezza dei pazienti, contraccambiando con la propria passione ed esperienza, si creano momenti davvero intensi di recitazione.

La prova diviene così occasione di confronto e di conoscenza reciproca, un momento di crescita artistica e umana il cui obiettivo va oltre la messinscena dello spettacolo:

[...] è un'occasione di crescita per tutti e due i gruppi, sia per gli attori di Arte e Salute che per gli altri. [...] gli attori professionisti rimangono a bocca aperta davanti alla capacità di improvvisazione e alla naturalezza con cui i nostri attori riescono a esprimere i sentimenti sulla scena⁹⁴.

C'è molto dialogo fra i vari interpreti e fra attori e regista: anche l'impostazione di alcune scene viene decisa dopo un'analisi collettiva a tavolino. In queste situazioni colpisce la percezione che molti attori-pazienti hanno dell'opera e dei suoi significati, e spesso forniscono punti di vista nuovi, obliqui rispetto al comune modo di pensare. A priori non viene scartato nulla: si prova e se ne giudica il risultato dopo vari tentativi.

La capacità di mescolare nell'atto artistico l'esperienza e l'abilità tecnica degli attori con l'intuizione e la fantasia propria dei pazienti psichiatrici fanno del lavoro di Arte e Salute qualcosa di nuovo e diverso dalle

94 *Ivi*.

consuete prassi teatrali. Gli attori-pazienti, con la peculiarità dei propri limiti e qualità, si traducono quindi in una vera e propria risorsa per il teatro:

[...] certo che sono una risorsa per il teatro queste persone, perché l'attore da loro ha tutto da imparare: ha da imparare a sporcarsi di nuovo.

Se nelle scuole s'impara la pulizia del gesto, la dizione, le tecniche, trovo che spesso non s'impari più la vita, il gioco e la capacità di buttare la fantasia dentro la tecnica, cose che invece possiedono queste persone.

Sì, di sicuro non hanno decenni di tecnica alle spalle, ancora non hanno la dizione perfettamente pulita ecc, però comunicano il sentimento del personaggio che vivono in quel momento come tantissimi attori non riescono neanche a fare⁹⁵.

Questa condizione di lavoro sempre viva e stimolante giova a tutti: le prove sono molto intense, ma non vi sono mai cali di tensione, anche nei momenti più difficili. Il clima è anzi giocoso, divertito, e non si perde mai di vista l'importanza dell'obiettivo finale.

Tutto ciò colpisce soprattutto durante le prove nella sala polivalente del quartiere Navile: non un teatro, ma uno spazio neutro dove le scene possono essere costruite solamente pensando al palcoscenico, dove la scenografia viene evocata da sedie e altri minimi oggetti di scena. Mantenere una così alta concentrazione e professionalità anche in tali situazioni sorprende ancor di più se si tiene conto che la maggior parte degli attori sono disabili psichici.

La forte coesione che caratterizza l'intero "Collettivo" (come lo definisce Tesauri) formato da regista, attori e collaboratori, viene ancora più amplificata al momento dello spostamento delle prove in teatro. Dall'11 gennaio 2007 l'intero spazio della Sala InterAction dell'Arena del Sole diviene il palcoscenico per l'allestimento dei *Drammi didattici*.

95 *Ivi*.

Qui le soluzioni provate nei mesi precedenti vengono sperimentate, adattate o trasformate in funzione della scenografia di Matteo Soltanto, delle luci di Francesca Zarpellon e le musiche create da Fabrizio Tavernelli e curate dal fonico Pierluigi Calzolari, mentre tutto il lavoro dietro le quinte viene coordinato dal direttore di scena Davide Capponcelli.

La fase di montaggio procede a ritmi intensi, ma l'entusiasmo di attori e tecnici cresce man mano che lo spettacolo prende forma secondo l'immagine costruita da Tesauri:

[...] la scelta registica, l'immagine dello spettacolo che avevo nella mente era questa: musica "pompatata" da discoteca e il bianco della pagina scritta su cui stampare le parole che erano le voci degli attori. Questa è stata anche la proposta che ho fatto allo scenografo, Matteo Soltanto, che mi ha seguito perfettamente rimanendo fedelissimo alla mia idea: bianca non solo la scena ma bianchi sono stati anche i costumi. Il bianco ha portato l'ambientazione in un ultraspazio, un ultratempo che risulta coerente ai testi perché, trattandosi di favole, possono essere proiettati in qualunque luogo e qualunque tempo⁹⁶.

Caratteristiche della messinscena

Il consenziente e il dissenziente e *L'eccezione e la regola* sono i testi che insieme vanno a formare i due atti dei *Drammi didattici*. Le vicende narrate sono slegate l'una dall'altra, eppure lo stile della recitazione, la scenografia e la componente musicale contribuiscono a creare un'atmosfera comune che pervade l'intero allestimento dall'inizio alla fine.

Ne *Il consenziente e il dissenziente* la recitazione controllata esalta la simmetria del testo e la chiarezza del messaggio. L'azione drammatica

96 *Ivi*.

viene suggerita o commentata dal coro fino al finale, dove una scena collettiva chiude in crescendo l'episodio e il primo atto dei *Drammi*.

La stessa intensità si ritrova nello stile de *L'eccezione e la regola*, che segue in maniera realistica l'andamento lineare del dramma. Qui la tensione cresce progressivamente fino all'epilogo del processo, in cui la sentenza giunge allo spettatore in maniera violenta, un vero e proprio schiaffo anche dal punto di vista sonoro.

I costumi di tutti gli interpreti, così come la scenografia costituita da praticabili ed elementi essenziali, è dominata dal colore bianco. La scelta consente a Francesca Zarpellon di creare diverse ambientazioni, esaltando le azioni e i climax delle varie scene attraverso l'uso delle luci.

L'altra componente strutturale dell'opera è rappresentata dalla musica, che dal palco riverbera nella sala e viceversa. In questo modo lo spettatore si trova immerso nell'azione che si presenta di fronte ai suoi occhi, ora accompagnato, ora incalzato dalle suggestioni create dalle musiche e dai vari cori.

Le sonorità adottate sorprendono fin dal primo ascolto: non vengono utilizzate le musiche che Weill aveva realizzato su indicazioni di Brecht, ma musica elettronica composta dal dj e musicista Fabrizio Tavernelli. Seguendo le indicazioni di Tesauri, Tavernelli prende spunto dai brani originali, ricreando al giorno d'oggi la stessa sensazione generata dalle prime rappresentazioni de *Il consenziente e dissenziente*:

Il consenziente e dissenziente Brecht l'aveva sperimentato nelle scuole: lì aveva fatto le prime rappresentazioni e testava proprio le sensazioni degli studenti. L'aveva addirittura riscritto sulla base di ciò che dicevano gli studenti, sulle loro considerazioni. Per cui ci teneva molto a colpire col testo, perché il testo lo merita tutto.

Volevo ricreare quel particolare tipo di sensazione: il fatto di avere accostato a un tema così socialmente e politicamente impegnato delle musiche da ballo leggere, considerate leggere all'epoca. Per fare questo, se avessi riproposto Weill, si sarebbe appunto creato quel

fenomeno di distacco, di lontananza nel tempo, di commemorazione che non volevo assolutamente. Volevo ottenere lo stesso effetto di *quel* tempo: sentire delle musiche da ballo contemporanee, e quindi da discoteca⁹⁷.

Anche le didascalie, fra le caratteristiche principali del teatro epico, sono rispettate ma re-interpretate in maniera originale. Tesauri le affida al corpo e alla voce dell'Uomo in frack, personaggio interpretato da Walter Coluccelli, che scandisce i vari momenti delle due vicende e dello spettacolo in generale:

Rispetto alla messinscena originale non ho però usato le parole stampate – come aveva fatto Strehler – ma, per le varie didascalie, ho usato Walter Coluccelli che è una didascalia umana perfetta: l'unico elemento novecentesco in una messinscena futuristica⁹⁸.

Drammi didattici debutta il 25 gennaio 2007, con repliche fino al 4 febbraio 2007. In queste due settimane lo spettacolo riscuote successi di pubblico e critica, oltre che l'enorme soddisfazione personale di regista, attori e collaboratori per i risultati ottenuti. Il progetto di residenza Arte e Salute nell'Arena del Sole ha quindi raggiunto il primo dei suoi obiettivi e lanciato un ponte ideale alle prossime ed imminenti produzioni: *Shakespeare folies* e *Sei personaggi in cerca d'autore*.

97 *Ivi*.

98 *Ivi*.

2.2. “Shakespeare folies” di Francesco Nicolini e Carlo Rossi – regia di Carlo Rossi

“Chi ti segue per proprio tornaconto,
o per salvar la faccia,
come il tempo minaccia,
ti pianta e se ne va per proprio conto.
Se piove, il savio t’abbandonerà,
ma il Matto resterà:
matto è il furfante che da te si squaglia
il tuo Matto non è una tal canaglia”.

William Shakespeare, *Re Lear* (atto II, scena IV)

Una scalcagnata compagnia di attori (ma forse sarebbe meglio dire clown) approda su di un palcoscenico salvando dal naufragio un armadio, un baule e qualche vestito. E le loro inseparabili facce.

Scampati non si sa come dalla più misteriosa delle tempeste e catapultati di fronte a un pubblico, essi tentano disperatamente (comicamente e invano) di ricordare parti, azioni ed intenzioni del loro repertorio shakespeariano, interamente incentrato sulla voluttà del susseguirsi di dolci morti immortali⁹⁹.

Così Carlo Rossi, autore e regista dello spettacolo, presenta *Shakespeare folies*, secondo appuntamento del progetto di residenza Arte e Salute nell’Arena del Sole, frutto della collaborazione tra l’Associazione Arte e Salute ONLUS e Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna¹⁰⁰.

⁹⁹ C. Rossi, note di regia per *Shakespeare folies* di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

¹⁰⁰ *Shakespeare folies*, di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, regia di Carlo Rossi. Con gli attori di Arte e Salute Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi
Assistente alla regia Martina Pizziconi, datore luci Francesca Zarpellon, direttore di scena Davide Capponcelli, fonico Pierluigi Calzolari.

Debutto presso la sala InterAction dell’Arena del Sole di Bologna il 6 marzo 2007

Il percorso inaugurato dai *Drammi didattici* prosegue con un allestimento che si discosta dalla produzione classica della Compagnia e permette agli attori-pazienti di Arte e Salute di misurarsi con un genere che ha nella comicità la sua chiave interpretativa: la clownerie, stile poco conosciuto in Italia, che viene definita dal regista Carlo Rossi come

[...] l'affronto del dramma e del tragico dal punto di vista comico. Si tratta di una comicità particolare, quella del clown, giocata più sull'autoironia che sull'ironizzare l'altro. Ci sono dei maestri di tale arte: nel secolo scorso Keaton, Chaplin, Jacques Tati, mentre oggi c'è Mr Bean¹⁰¹.

Shakespeare folies è la ripresa di un lavoro precedente diretto dallo stesso Rossi, *Clown Shakespeare Company*, scritto a quattro mani con Francesco Nicolini e interpretato da tre colleghi attori:

Shakespeare folies riprende uno spettacolo già portato in scena da tre miei colleghi attori e intitolato *Clown Shakespeare Company*, di cui ho curato la regia lavorando anche sul testo. Nel chiedere in prestito alcuni costumi e oggetti di scena ho chiesto a questi amici di suggerirmi un titolo nuovo. Uno di loro, Carlo Pastori, ha proposto "Shakespeare folies", e subito mi sono messo a ridere, pensando al gruppo con cui avrei lavorato! Ma è stato apprezzato anche dai ragazzi stessi, perché sono molto autoironici¹⁰²!

Quella realizzata con Arte e Salute diviene quindi una nuova versione dello spettacolo, il cui lavoro di allestimento offre a regista e attori la possibilità di aggiungere nuova esperienza al proprio percorso artistico: il primo può esplorare sotto nuove prospettive e punti di vista un testo conosciuto; gli attori-pazienti, recitando da soli e senza essere affiancati da attori professionisti, mettono invece alla prova le loro capacità confrontandosi con un genere teatrale per loro inedito:

¹⁰¹ C. Rossi, intervista in appendice.

¹⁰² *Ivi*.

Quando ho assistito a *Pinter. Atti unici* mi sono reso conto di come i ragazzi fossero in grado di stare sulla scena da soli: è stato lì che ho deciso di fare *Shakespeare folies* con loro.

Questo per due motivi: innanzitutto non mi piace dirigere e contemporaneamente essere in scena, non ho questa capacità. Anche perché ritengo che così facendo o la mia parte d'attore viene penalizzata perché mi devo occupare del resto o, viceversa, il mio ruolo emergerebbe troppo rispetto a chi mi affianca. In secondo luogo perché a mio parere la vera sfida era vedere se i ragazzi sarebbero stati in grado di reggere la scena comica¹⁰³.

Dopo aver individuato i ragazzi che avrebbero formato il gruppo di interpreti di *Shakespeare folies* (tenendo conto della concomitanza dell'altra produzione in allestimento, i *Drammi didattici* diretti da Gabriele Tesauri), il regista Carlo Rossi imposta insieme a loro il lavoro di messinscena, mettendo in atto un interessante processo di ri-composizione collettiva dell'opera.

Il lavoro alle prove: processi di ri-composizione collettiva

Le prove prendono il via nell'autunno 2006 e vedono impegnati otto attori della Compagnia Arte e Salute: Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi.

Tre sono le componenti su cui si fonda il lavoro di allestimento.

Innanzitutto lo stile, la clownerie, e la sua comicità basata su una serie di elementi – autoironia, ritmo e fisicità – che caratterizzano questo genere teatrale.

Il lavoro sullo stile è stato particolarmente approfondito: per i pazienti si è trattato di affrontare la messinscena con un atteggiamento diverso da

¹⁰³ *Ivi.*

quello adottato nelle produzioni precedenti, scoprendo “cosa significhi interpretare un testo secondo le regole del comico: sapere cioè che si dice qualcosa in maniera seria, il cui scopo è però quello di far ridere”¹⁰⁴.

Carlo Rossi ha inoltre riservato una particolare attenzione al lavoro sul corpo, il cui uso particolare è un altro aspetto fondamentale dell’arte del clown. Tale lavoro diventa per gli attori-pazienti ancora più importante se si considera la loro condizione psicofisica:

il problema di questa malattia è che allontana dal corpo e io ho dovuto quindi lavorare molto sulla sua riscoperta e sul suo utilizzo anche nel rapporto con gli altri. Perché nello spettacolo ci sono anche parecchi momenti di contatto¹⁰⁵.

Anche l’attrezzo clownistico è stato oggetto di un lavoro specifico:

E’ stato poi importante lavorare e imparare ad usare l’attrezzo clownistico, sia esso una parrucca piuttosto che un teschio da tenere in mano¹⁰⁶...

Il secondo elemento sottoposto al processo di ri-composizione è rappresentato dal testo, costruito sulla rielaborazione di vari episodi e brani shakespeariani.

Per regista e attori lo studio del testo muove da un’attenta analisi dei singoli episodi, in cui vengono messe in risalto non solamente le dinamiche interne ai singoli episodi, ma anche gli elementi presi di mira dall’ironia del comico. E’ Rossi che guida questo lavoro, cui s’aggiungono le impressioni e le intuizioni ricavate dalle discussioni con i ragazzi:

¹⁰⁴ *Ivi.*

¹⁰⁵ *Ivi.*

¹⁰⁶ *Ivi.*

[...] lavorando su diversi drammi di Shakespeare ho cercato un po' di inquadrare caratteri e situazioni. Nel presentare i vari personaggi ho cercato di dare una lettura, assolutamente personale e non filologica, della loro vicenda. Spiegavo, cioè, perché l'autore – io o Francesco Nicolini, che ha collaborato con me al testo – abbia scelto di ironizzare su determinati aspetti e in che modo, perché naturalmente non si scherza a caso¹⁰⁷.

Il terzo aspetto che caratterizza la messinscena è legato all'esigenza di adattare uno spettacolo pensato per tre attori ad un gruppo di otto interpreti:

Nell'allestimento originale questi tre attori – carissimi amici e gente di grande talento – reggevano da soli tutte le parti dello spettacolo, mentre nella versione di Arte e Salute molte parti sono state aggiunte. Ad esempio quella di Amleto, affidata a Mirco Nanni, l'ho scritta proprio su di lui, poiché Mirko è un attore per cui vale la pena scrivere; ma di nuovo c'è pure la scena delle Giuliette e dei Romei. In tutto questo c'è ovviamente un lavoro creativo e di invenzione che a me piace molto¹⁰⁸.

A partire da queste componenti lo spettacolo viene quasi completamente ristrutturato e il lavoro di ri-composizione si articola su esercitazioni con gag e situazioni comiche collaudate, improvvisazioni sul testo e rielaborazioni drammaturgiche:

La base di partenza è stata il testo, che conoscevo e sapevo molto efficace: abbiamo iniziato a lavorare su gag e situazioni comiche che già funzionavano, sapendo già che avrei dovuto dividere alcune parti e anche aggiungerne di nuove. Per cui ho scritto di volta in volta dei pezzi, lavorando su improvvisazioni con il testo già scritto: questo perché il comico è una materia molto precisa¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ivi.*

¹⁰⁸ *Ivi.*

¹⁰⁹ *Ivi.*

La responsabilità di recitare allo scopo di far ridere e divertire il pubblico diventa un fattore determinante per le prove. L'intero gruppo mette tutto il suo impegno nella costruzione di svariate situazioni comiche basate su gag già sperimentate o pensate appositamente per l'occasione.

Il tutto viene assemblato e modellato sui brani che costituiscono la spina dorsale dello spettacolo, che vengono scelti secondo un principio comune alquanto particolare: la protagonista è infatti la morte, un susseguirsi di tragicomici decessi dei vari personaggi che popolano le tragedie di Shakespeare, messe in scena da improbabili attori comici:

Quelle di Antonio e Cleopatra, quella di Desdemona, di Giulio Cesare, quelle di Amleto e Ofelia e infine di tutte quella più dolce: la morte di Romeo e Giulietta, [...].

Insomma, una tragedia! In tutti i sensi poi, perché noi comici, si sa, tendiamo a esagerare e per un sorriso o una risata saremmo capaci di ogni artistica efferatezza... E Shakespeare? Sta bene, grazie. Ha resistito ai nostri assalti e ai nostri lazzi con flemma tutta inglese e anzi ha contrattaccato uscendone incredibilmente vincitore. C'era da aspettarselo però: un "classico" è pur sempre un classico e non saremmo meravigliati se in questo momento il Bardo stesse beatamente ridendo di noi.

Che è poi, in sostanza, il metodo che abbiamo seguito: abbiamo voluto divertirci e divertire prendendoci gioco di noi stessi e delle nostre paure. Il primo bersaglio di un clown che si rispetti è infatti sé stesso, il proprio corpo e l'autoironia [...] è, in fondo, la massima forma di conoscenza¹¹⁰.

L'apice di questo lavoro di rielaborazione collettiva è rappresentato dal finale, completamente rinnovato da Rossi rispetto allo spettacolo

¹¹⁰ C. Rossi, note di regia per *Shakespeare folies* di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

originale “anche per dare qualche pezzo in più ai ragazzi che avevano parti più piccole”¹¹¹.

Gli attori, che in precedenza hanno dato vita ai vari personaggi che costituiscono lo spettacolo, scendono improvvisamente dal palco avanzando verso lo spettatore, quasi a voler ricordare che “ben poca è la differenza tra attori e spettatori, due facce di una stessa moneta, ed entrambi protagonisti del medesimo sogno”¹¹².

In questa situazione che coglie di sorpresa il pubblico prende la parola il Matto, interpretato da Giorgia Bolognini, che insieme agli altri attori-pazienti recita i versi pronunciati dal buffone nel secondo atto del *Re Lear* “[...] matto è il furfante che da te si squaglia / il tuo Matto non è una tal canaglia”:

A lei ho quindi affidato il ruolo del Matto, sapendo che aveva già recitato la parte del buffone in qualche allestimento precedente. In più la trovo una ragazza molto particolare, a volte un po’ difficile; però questa parte l’ha resa con una delicatezza unica, scherzando anche sul suo fisico abbastanza buffo. Ho lavorato molto con lei, per farle capire che se avesse fatto questa parte tutti saremmo andati avanti realizzando una cosa senza precedenti: scendere dal palco con un monologo sul Matto recitato da loro che sono matti. Ho detto loro: “ragazzi, solo noi possiamo fare questa cosa, gli altri non sanno proprio cosa significhi”!¹¹³

Caratteristiche della messinscena

Il palco della sala InterAction dell’Arena del Sole di Bologna diviene il luogo ideale per liberare tutta la fantasia e la comicità dello spettacolo. Gli attori-pazienti giocano divertiti a rileggere i capolavori di

¹¹¹ C. Rossi, intervista in appendice.

¹¹² C. Rossi, note di regia per *Shakespeare folies* di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

¹¹³ C. Rossi, intervista in appendice.

Shakespeare, dando vita ad un collage di episodi dal ritmo incalzante, in un crescendo di comicità che accompagna lo spettatore fino al sorprendente finale.

Per realizzare tutto questo si avvalgono sulla scena di semplici ma efficaci costumi e di pochi elementi scenografici, in grado però di caratterizzare al meglio le diverse vicende e i vari protagonisti. Estraggono così dal loro singolare arsenale strumenti classici come il teschio impugnato da un Amleto impaziente di entrare in scena a recitare la sua parte, ma anche oggetti bizzarri come un carrello della spesa affidato per Desdemona, o una giacca di pelle – comunemente definita “chiodo” – che si scambiano alcuni “Romei” alle prese con strampalate dichiarazioni d’amore alle proprie “Giuliette”.

Particolarmente curioso e intrigante è l’utilizzo di un armadio come strumento creatore di luoghi e situazioni comiche, che gli attori-pazienti agiscono con abilità e particolare divertimento. L’armadio come elemento scenico è un’altra novità introdotta da Rossi per *Shakespeare folies*:

Anche l’armadio è stata una trovata che ho aggiunto in questo spettacolo. Ho scoperto le potenzialità artistiche di questo oggetto lavorando insieme ad un grande artista che si chiama Marcello Chiarenza. E da lì ho utilizzato spesso l’armadio nei miei spettacoli, sia con la compagnia che singolarmente.

L’armadio è pauroso in scena perché può diventare veramente di tutto. Ha in sé qualcosa che secondo me ha a che fare con l’inconscio¹¹⁴.

Lo spettacolo scivola via rapido, leggero, coinvolgendo il pubblico dall’inizio alla fine.

Ancora una volta, la professionalità e la passione degli attori-pazienti unita alla sapienza e all’abilità di Rossi nel modellare tutte le componenti della messinscena portano un lavoro di Arte e Salute al

¹¹⁴ *Ivi*.

successo. Tale soddisfazione viene sottolineata dallo stesso regista con queste parole:

[...] è stata un'esperienza unica, particolare. Normalmente, quando uno spettacolo è finito tendo a dimenticarlo perché inizio già a pensare a quello successivo. Invece per *Shakespeare folies*, in cui peraltro non ho lavorato come attore, è stato diverso: una volta terminato, lo spettacolo per me è come se non fosse finito¹¹⁵...

La prima di *Shakespeare folies* va in scena il 6 marzo 2007 e resta in cartellone all'Arena del Sole di Bologna fino a domenica 11 marzo.

Dopo una settimana di pausa gli attori che hanno partecipato allo spettacolo si ricongiungono al gruppo che ha lavorato nei *Drammi didattici*.

La Compagnia si riunisce, e torna a lavorare col regista Nanni Garella per l'allestimento dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, terzo episodio del progetto di residenza Arte e Salute nell'Arena del Sole previsto per maggio 2007.

¹¹⁵ *Ivi*.

3.2. “Sei personaggi in cerca d’autore” di Luigi Pirandello – Regia di Nanni Garella

IL DIRETTORE Lo so bene anch’io, che ciascuno ha tutta una sua vita dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; e pure in quel poco fare intendere tutta l’altra vita che resta dentro!

Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*

La sera del 3 maggio 2007 il pubblico che prende posto nella Sala Grande dell’Arena del Sole di Bologna trova, sul palco di fronte a sé, un gruppo di attori che prova le parti di uno spettacolo ancora in fase di allestimento.

Si tratta dell’inizio dei *Sei personaggi in cerca d’autore* di Luigi Pirandello, che Nanni Garella dirige e interpreta insieme agli attori Virginio Gazzolo, Angela Cardile, Silvia Giulia Mendola, Gianluca Balducci e gli attori-pazienti della Compagnia Arte e Salute¹¹⁶:

Il palcoscenico vuoto, senza scene, col sipario alzato: una compagnia di attori, guidata dal regista, compie delle esercitazioni e improvvisazioni

¹¹⁶ *Sei personaggi in cerca d’autore* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella; con Virginio Gazzolo, Angela Cardile, Silvia Giulia Mendola, Gianluca Balducci, Daniele Turrini, Teresa Liberatore, insieme agli attori della Compagnia Arte e Salute: Mariarosa Iattoni, Giorgia Bolognini, Pamela Ginnasi, Camillo Grandi, Nicola Invoglia, Iole Mazzetti, Mirco Nanni, Cristina Nuvoli, Lucio Palazzi, Moreno Rimondi, Roberto Risi e Roberto Rizzi, e con la partecipazione de I Cantori del Lido diretti da Emilia Mattioli.

Scene e costumi di Antonio Fiorentino; luci di Gigi Saccomandi; regista assistente Gabriele Tesauri; musiche di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli.

Direttore di scena Vincenzo Bonaffini; datore luci Francesca Zarpellon; suono Giampiero Berti; realizzazione costumi e maschere Paolo Bertinato e Sartoria Arena del Sole in collaborazione con Gianfranco Gallo, Lucia Morato, Chiara Pareschi; sarta Elena Dal Pozzo; scena realizzata nel Laboratorio Arena del Sole; foto di scena Raffaella Cavalieri/Iguana Press.

su testi pirandelliani. Di fronte allo sguardo puro e disincantato di questi attori in prova, compariranno Sei personaggi. In un alone di mistero, quasi come in un racconto di fantascienza, avvolti da una luce irreali, che da essi pare sprigionarsi, presenteranno le loro dolenti esistenze¹¹⁷.

L'opera è il terzo capitolo della collaborazione tra Arte e Salute e Arena del Sole per l'anno 2007, e segna il ritorno della Compagnia all'universo pirandelliano, "visionario, allucinatorio, ma vivo e violento, quanto lo sono i sogni"¹¹⁸.

Una delle caratteristiche principali dello spettacolo risiede nella scelta di mettere in scena la prima edizione dei *Sei personaggi*, datata 1921 e assai dissimile dalla più famosa versione del 1925:

Il testo adottato per la messa in scena è quello del 1921. Dopo quella data è stata sempre usata per gli allestimenti dei *Sei personaggi in cerca d'autore* l'edizione riveduta da Pirandello nel 1925, probabilmente per una ragione di rispetto della volontà dell'autore¹¹⁹.

Le differenze fra le due stesure riguardano tanto lo stile quanto la struttura del dramma: all'inizio del testo del 1925 è stato aggiunto l'arrivo a teatro della Compagnia, che diventa l'occasione per una caratterizzazione degli attori e della loro psicologia; vengono poi spostati dei brani (la scena della Figliastro con la Bambina è posticipata dal secondo al terzo atto) e tagliate delle battute con il preciso scopo di non svelare o anticipare il finale. Infine, sull'ultima scena cala il sipario,

¹¹⁷ Nanni Garella, *Dai Giganti ai Personaggi*, note di regia per *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Nanni Garella, note di drammaturgia per *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

“a sottolineare una riconquistata pienezza del ‘dramma’, laddove nell’edizione ‘21 il sipario resta aperto su un vuoto assoluto”¹²⁰.

Scegliere di mettere in scena l’edizione del 1921 dei *Sei personaggi in cerca d’autore* diventa per Garella e i suoi attori un’affascinante sfida che viene affrontata attraverso un interessante lavoro di interpretazione e riscrittura drammaturgia.

Il lavoro alle prove: la ri-scrittura drammaturgica

Le prove vengono impostate seguendo le tappe che caratterizzano l’ormai consolidato metodo di lavoro della Compagnia.

Fin dall’inizio Garella e i suoi collaboratori introducono il gruppo degli attori-pazienti all’apprendimento della vicenda narrata e dei caratteri dei personaggi. Attraverso il racconto dell’intreccio, esercizi di rielaborazione scritta e improvvisazioni, i pazienti arrivano ad una presa di coscienza preliminare dell’opera che anticipa il lavoro di memorizzazione del testo.

In questa fase di acquisizione della struttura e delle dinamiche interne del dramma Garella e gli attori-pazienti di Arte e Salute si concentrano sul loro ruolo nello spettacolo: interpretare il Regista e gli Attori della Compagnia che viene sorpresa dall’apparizione dei Sei Personaggi.

Distribuendo le parti fra i vari interpreti, regista e attori iniziano un’indagine sulla vicenda alla ricerca dei nodi da svolgere; la strada che intraprendono li porta ad un lavoro che va oltre la semplice analisi a tavolino poiché si fa già messinscena: la Compagnia di Arte e Salute studia il testo secondo la sua prassi, ed al contempo diviene la Compagnia e il Regista dei *Sei personaggi* alle prese con le prove di un proprio spettacolo. Questa impostazione diventa la base di partenza dello spettacolo, creando una dimensione al confine tra la realtà del lavoro di

¹²⁰ *Ibidem.*

allestimento e quella narrata dal dramma. In alcuni momenti di prova è addirittura percepibile il venir meno della distanza tra “finzione” e realtà.

L'attenzione data da Garella al ruolo degli Attori della Compagnia è molto particolare, poiché nell'edizione del '21 vede in loro una funzione diversa rispetto a quella che assumono nella versione del '25:

Le due stesure presentano differenze [...] talmente rilevanti da influenzare in modo decisivo l'interpretazione dell'opera. Prima di tutto la caratterizzazione degli Attori della Compagnia, che costruisce, nella riscrittura del '25, un bozzetto di luoghi comuni, stereotipi e vezzi degli attori dell'epoca; e approfondisce, o tenta di approfondire, il fossato tra la realtà dei *sei personaggi* e quella degli attori. Nell'edizione originaria del '21 manca infatti tutta la prima parte, con l'arrivo in teatro, e manca la descrizione psicologica degli Attori; anzi appare, in tutta chiarezza, la loro funzione corale, interrogativa, quasi liturgica, simile a quella di un Coro tragico guidato da un Corifeo¹²¹.

Attori della Compagnia e Regista sono rispettivamente Coro e Corifeo di una dramma che viene sconvolto dall'arrivo dei Personaggi. L'apparizione di questi ultimi si verifica come frutto di una visione, di un'esperienza allucinatoria che lo stesso Pirandello descrive negli scritti che precedono e in qualche modo spiegano l'origine dell'opera, la raccolta *Tre racconti e un foglietto*¹²².

Così Garella descrive l'evento cui ha assistito Pirandello:

gli capita, una sera, quando fa quasi scuro ma non si è ancora “girata la chiavetta della luce”, di imbattersi in sei personaggi che emergono da un angolo buio della stanza, spinti da un vento di tempesta alle loro spalle, ancora impigliati nella loro informe materia di bassorilievo, rigidi nei loro vestiti e fissati in espressioni di maschere tragiche,

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Luigi Pirandello, *Tre racconti e un foglietto*, in *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993, p 157-184.

tuttavia protesi verso una vita futura, possibile: invocanti, imploranti e al tempo stesso invadenti come i sogni, come le aberrazioni, come gli inconfessabili desideri, come gli eventi rimossi, come le allucinazioni¹²³...

Per analizzare le figure dei Personaggi e la problematicità della loro condizione di creature non finite, Garella accompagna i suoi attori-pazienti alla scoperta del significato della loro apparizione all'Autore e della lacerazione che provocano nel dramma.

Partendo da alcuni esempi di personaggi finiti e ben collocati nella Storia, viene confrontata, attraverso esercizi e improvvisazioni, la loro dimensione con quella di alcune creazioni personali degli attori pazienti, mettendo in risalto come queste siano simili ai Personaggi, ovvero esseri incompiuti in cerca di una definizione.

A questo viene aggiunto un profondo lavoro di lettura e discussione collettiva del testo, una lettura partecipata in cui Garella-Regista dei *Sei personaggi* stimola i ragazzi a riflettere sulle problematiche che di volta in volta si manifestano.

Da questo lavoro sulla creazione di un personaggio e dall'analisi collettiva del testo emerge il concetto di "limbo", una dimensione senza tempo in cui vivono i personaggi creati ma non definitivamente compiuti, dimensione cui appartengono anche i Sei Personaggi:

[...] tra le creature nate al mondo dell'arte, ce ne sono alcune perfezionate, scritte, che vivono in eterno - Angelica, Rodomonte, Shylock, Amleto, Giulietta... - e alcune che, pur concepite, non sono mai compiutamente create, e che restano in quel limbo, esattamente come i bimbi non nati¹²⁴.

Quest'interpretazione dell'opera perseguita dalla Compagnia Arte e Salute trova ulteriori conferme nell'attenta lettura e studio degli scritti lasciati da Pirandello sull'origine dei *Sei personaggi in cerca d'autore*:

¹²³ Nanni Garella, note di drammaturgia per *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit.

¹²⁴ *Ibidem*.

Poggiamo [...] sulla lettura accurata dei racconti e degli appunti che precedono i *Sei personaggi... : Colloqui coi personaggi, Tre racconti e un foglietto*, ecc... Tale lettura ci ha portato a ricostruire il mondo allucinatorio in cui prendono vita i Sei personaggi, lo stesso mondo in cui molti altri personaggi sono tenuti dall'autore in una sorta di limbo di creature non nate, o nate male, o concepite e poi rifiutate... È il mondo delle creature dell'arte, le quali per Pirandello non sono affatto dissimili dalle creature naturali¹²⁵.

La scelta di mettere in scena se stessi come Regista e Attori della Compagnia Arte e Salute, l'idea del "limbo" da cui provengono i caratteri mai finitamente compiuti e la dimensione che prelude all'apparizione dei Personaggi descritta nei *Tre racconti e un foglietto* diventano la struttura dell'inizio della messinscena.

L'azione viene così costruita: sul palco vuoto siedono gli attori della Compagnia Arte e Salute, occupati in un esercizio-improvvisazione; ma potrebbe essere anche la scena di uno spettacolo in allestimento, in cui ogni paziente ripete a mezza voce la storia di un personaggio da lui creato e interpretato. Tra loro si muove Garella-Regista, che interroga ad uno ad uno i vari attori-personaggi, ora dando indicazioni tecniche, ora incalzandoli nella narrazione in modo che emerga dal brusio generale. Il volume delle voci pian piano cresce, creando un vero e proprio coro che prosegue anche quando il Regista scende fra il pubblico in platea a vedere l'insieme della scena. A poco a poco gli attori lasciano le loro posizioni e cominciano ad agire sul palcoscenico alcuni brani pirandelliani: l'atmosfera della prova si carica di pathos, ricreando quelle suggestioni descritte dall'autore siciliano nei suoi colloqui con figure e personaggi mai finiti.

L'azione ad un certo punto s'interrompe, come se la Compagnia fosse arrivata solo fino a quel punto dell'allestimento, e il Regista sottolinea il buon esito del lavoro annunciando al contempo una breve pausa.

¹²⁵ *Ibidem.*

E' in questo momento di distensione che dal fondo del palcoscenico appaiono improvvisamente i Sei Personaggi.

L'innovativo inizio del dramma è dunque frutto del profondo lavoro di analisi e interpretazione compiuto dalla Compagnia, in cui Garella combina abilmente gli esercizi e i metodi necessari a far conoscere il testo agli attori-pazienti con le impressioni e le intuizioni fornite dal loro approccio all'opera e alle sue implicazioni.

E' l'elemento nuovo rispetto alle consuete messe in scena dei *Sei personaggi*, rispetto sia all'edizione del 1921 che del 1925.

Lasciando da parte ogni riferimento al *Giuoco delle parti* (la pièce che nel testo originale viene indicata come oggetto di prova), questa scena iniziale diviene un ottimo preludio al momento più emozionante e significativo del dramma – l'apparizione dei Personaggi – portando l'azione alla realtà quotidiana di Arte e Salute e del contemporaneo e ribaltando la classica lettura che viene fatta dell'opera, così sintetizzata da Garella nelle sue note di drammaturgia:

[...] nelle interpretazioni dal '25 in poi - sia nella letteratura critica, sia nelle messe in scena - i *sei personaggi* appaiono come “reali”, provenienti dalla vita, e piombati nella “finzione” del palcoscenico, gli attori della compagnia vengono interpretati come “caratteri”, viene evitato l'uso delle maschere, pure richieste per i sei personaggi dallo stesso Pirandello nella Prefazione... e così via, nell'intento di riportare il tentativo fallito di scrivere una tragedia nell'alveo della tradizione del dramma borghese¹²⁶.

Nell'allestimento di Arte e Salute i Sei Personaggi non sono reali, non appartengono alla vita, ma a questa peculiare dimensione – il “limbo” delle creature non compiute – che li tiene sospesi, “creature eternamente dolenti, condannate a ripetere per sempre la medesima scena”¹²⁷; e per suggellare l'emblematica diversità che li caratterizza Garella riprende le

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Nanni Garella, *Dai Giganti ai Personaggi*, cit.

indicazioni di Pirandello riguardo l'uso delle maschere, che caricano la presenza delle sei creature di un'aurea ancor più fantastica:

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere soprattutto l'effetto che questi Sei Personaggi non si confondano con gli Attori della Compagnia.

[...]

Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia¹²⁸.

Ma per Garella le maschere non vogliono rappresentare i Personaggi come “*realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili [...] più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori”¹²⁹, seguendo quelle che erano le intenzioni di Pirandello.

Per il regista di Arte e Salute queste figure provenienti da un altrove sono “*esseri di pura forma, rivestiti di apparenze e di sembianze umane, non compiuti, forniti di esistenza ma non di storia*”¹³⁰; mosse dall'umano desiderio di esistere “*tentano, da sole, di rappresentarsi, di scrivere quel dramma che è stato loro rifiutato*”¹³¹ e per raggiungere tale scopo irrompono nella vita reale, la *nostra* realtà quotidiana, rappresentata in maniera limpida dagli attori-pazienti e dalla verità del loro fare teatro.

E' questa la motivazione poetica di fondo ricercata e perseguita da Garella e i suoi attori: si tratta di un'interpretazione che apre il dramma a nuove prospettive e significati, ed è frutto del profondo lavoro di analisi

¹²⁸ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993, pp. 26-27

¹²⁹ *Ivi*, p. 27

¹³⁰ Nanni Garella, *Dai Giganti ai Personaggi*, cit.

¹³¹ *Ibidem*.

e di quel metodo che è diventato un marchio di fabbrica, una peculiarità del teatro di Arte e Salute.

L'innovativa impostazione del prologo, l'apparizione dei Sei Personaggi e il suo significato, il ribaltamento della prospettiva data all'opera sono gli elementi che avvalorano la precisa scelta dell'edizione testuale e la chiave interpretativa messe in scena dalla Compagnia Arte e Salute che, con la sua ri-scrittura, dà vita ad uno spettacolo intenso, appassionato e fortemente attuale.

Caratteristiche della messinscena

Se gli attori-pazienti interpretano sé stessi sostituendosi agli Attori della Compagnia il ruolo dei Personaggi viene affidato ai professionisti: il Padre è Virginio Gazzolo, ancora una volta fondamentale riferimento per i due gruppi attoriali; la Madre è Angela Cardile, la Figliastra Silvia Giulia Mendola, il Figlio Gianluca Balducci, mentre le figure del Giovinetto e della Bambina sono affidate rispettivamente a Daniele Turrini e Teresa Liberatore.

La sesta apparizione, Madama Pace, è invece interpretata da Mariarosa Iattoni, attrice-paziente di Arte e Salute tra le più esperte della Compagnia e protagonista di tutte le produzioni precedenti.

L'integrazione e il confronto tra professionisti e pazienti è ancora una volta il punto di forza della messinscena.

Sulla scena i due gruppi appaiono chiaramente divisi dai rispettivi ruoli, cui corrispondono due stili recitativi differenti e rispondenti alle diverse esigenze imposte dalla lettura data all'opera.

Così se gli attori-pazienti colpiscono per la naturalezza e l'intensità del loro realismo nella scena iniziale, i professionisti sorprendono Compagnia, Regista e pubblico con la forza e l'inquietudine generata dalla loro improvvisa apparizione; da qui in poi i Sei Personaggi

invadono letteralmente la scena con la passionalità dei racconti della loro storia, lasciando attoniti e smarriti gli Attori della Compagnia.

Tuttavia nel procedere della vicenda i due gruppi finiscono per confrontarsi tra loro nel tentativo di dar vita sul palcoscenico alla drammatica esistenza dei Personaggi.

E' nella "scena del bordello" che si raggiunge uno dei punti più interessanti della messinscena, sia nel racconto dei Personaggi che nel tentativo degli Attori di recitarlo: in questo istante la distanza fra la realtà dei Personaggi e quella degli Attori della Compagnia è enorme, ma è straordinaria l'intensità dell'interpretazione e l'intesa tra professionisti e attori-pazienti, al punto da confondere il limite di esperienza che li separa.

In tutto questo si muove il Regista della Compagnia, che Garella interpreta come figura di contatto tra i due gruppi e le due realtà sulla scena. Pur essendo anch'egli sorpreso dall'eccezionale apparizione non si lascia sfuggire il controllo della situazione: è il primo ad accorgersi e a dialogare coi personaggi, ascolta appassionato la loro vicenda e si lusinga del fatto che abbiano scelto lui come Autore; in tutto questo, però, non perde mai di vista il suo obiettivo, ovvero la messa in scena del dramma.

Il suo agire soprattutto dalla platea crea inoltre un ponte tra la vicenda narrata e il pubblico, esplicitandone i dubbi, la passione, lo scetticismo o il disagio provocati da ciò che accade sul palcoscenico.

Le scene e costumi di Antonio Fiorentino e le luci ideate da Gigi Saccomandi arricchiscono ulteriormente la messinscena.

Il palco spoglio, senza quinte e con pochi elementi costituiti da sedie e tavolini resta fedele al contempo alle indicazioni pirandelliane e alla contemporaneità propria della lettura di Arte e Salute.

L'apparizione dei Personaggi avviene dal fondo del palco ed è illuminata da una luce che li manifesta in un primo momento come sagome ambigue, amplificando il mistero e il carattere fantastico dell'evento.

A sottolineare ancor di più la distanza tra le due realtà degli Attori e dei Personaggi vi è la caratterizzazione dei rispettivi costumi: abiti semplici e quotidiani per i primi; classici, rigidi e senza tempo quelli dei secondi.

Le maschere, realizzate da Paolo Bertinato, sono state costruite come calchi sui visi dei protagonisti, riprendendo anche in questo i suggerimenti dell'autore siciliano.

Le musiche di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli accompagnano tutta la messinscena, in cui momenti di maggiore presenza a commento della scena si alternano ad altri di lieve sottofondo.

I Sei personaggi in cerca d'autore vengono replicati per due settimane all'Arena del Sole di Bologna, fino al 13 maggio 2007.

Con il successo di questo spettacolo il teatro bolognese chiude la stagione teatrale 2006-2007, mentre per Arte e Salute si conclude la prima fase del progetto di residenza per l'anno 2007.

Drammi didattici, *Shakespeare folies* e *Sei personaggi in cerca d'autore* sono i primi grandi risultati di un percorso collettivo intrapreso da artisti, pazienti, operatori psichiatrici e personale dell'Arena del Sole; un percorso che punta con entusiasmo e determinazione alla costruzione, nella città di Bologna, di un vero e proprio "Teatro di Cultura, nel senso più alto del termine, dove possano diminuire le paure e le diffidenze e aumentare la solidarietà e gli incontri"¹³²:

Da un lato dobbiamo proseguire e arricchire il nostro lavoro artistico, per dimostrare il valore estetico, oltre che sociale, dei nostri spettacoli. Dall'altro dobbiamo assumerci il compito di comunicare i valori di fondo che ispirano la nostra concezione del teatro: l'integrazione culturale, attraverso il lavoro, e il senso di appartenenza alla comunità. Ogni volta che il teatro, e l'arte in generale, ha la capacità e la forza di aprirsi, di uscire dal suo spazio protetto, incontra il mondo esterno; e in

¹³² Nanni Garella, *Arte e Salute nell'Arena del Sole, progetto di residenza*, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, www.arenadelsole.it.

esso il disordine, la casualità, anche la violenza della vita. Incontra nuovi soggetti e nuovi racconti, nuovi attori e nuovo pubblico¹³³.

¹³³ Nanni Garella, *Intervento*, in *Arte e Salute nell'Arena del Sole: progetto di residenza dell'Associazione Arte e Salute nell'Arena del Sole – Nuova Scena – Teatro Stabile di Bologna*, conferenza stampa, Arena del Sole, Sala InterAction, 19 gennaio 2007, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

APPENDICE

INTERVISTE AI REGISTI

Nanni Garella

Bologna, 13-02-07

Ad un certo punto della sua carriera teatrale ha iniziato a confrontarsi con la diversità. Com'è avvenuto questo incontro?

E' vero, la diversità non l'ho cercata: si è trattato di un vero e proprio incontro.

Mi è capitato di assistere ad uno spettacolo della CandoCo Dance Company di Londra, composta da danzatori con disabilità anche gravi di natura prettamente fisica, e sono rimasto molto colpito dall'interazione tra questi danzatori disabili e i danzatori che li aiutavano a danzare. Affascinato da questa esperienza di "arte solidale" ho proposto loro di lavorare insieme ad uno spettacolo e nel '97 abbiamo realizzato *Woyzeck* di Büchner¹³⁴.

Come ha impostato il lavoro con gli attori-danzatori della CandoCo, e quali risultati ha dato questa collaborazione?

Esattamente 10 anni fa, nel febbraio del '97, sono iniziate a Londra le prove con i danzatori della CandoCo Dance Company; poi in Italia ho provato con i nostri attori e, dopo aver messo insieme i due gruppi, abbiamo debuttato all'Arena del Sole di Bologna nell'aprile del '97.

¹³⁴ *Woyzeck* di G. Büchner, regia di Nanni Garella con gli attori-danzatori della CandoCo Dance Company di Londra, Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, 1997.

Il lavoro si è rivelato interessante e molto stimolante, legato comunque più a un'idea che avevo del testo che non alla volontà di stabilire una collaborazione duratura con il gruppo londinese: si è trattato di una relazione nata per l'occasione dello spettacolo.

In seguito, poiché per loro non è stato possibile riprendere lo spettacolo in ottobre, il nostro lavoro ha assunto forma di laboratorio: avvalendomi della collaborazione di Michele Abbondanza e Antonella Bertone, due danzatori bravissimi, abbiamo selezionato alcuni artisti disabili a Bologna e creato un laboratorio che ha portato allo spettacolo *Woyzeck laboratorio*¹³⁵. Quest'esperienza, grazie anche a un tempo di prova maggiore, ci ha permesso di approfondire lo studio e il lavoro di ricerca fatto precedentemente, di riprendere lo spettacolo e mandarlo in tournée. Questo è stato un primo tentativo di inserire professionalmente all'interno di uno spettacolo alcuni artisti disabili selezionati, i quali, dopo un breve corso di 2 mesi, hanno preso parte alla tournée di uno spettacolo di giro...

E' stato grazie a questa significativa esperienza che ha deciso di fondare l'Associazione Arte e Salute?

No, c'è ancora un passaggio intermedio. Tra il '97 e '99, appena tornato a Bologna, iniziai a lavorare stabilmente con Nuova Scena-Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, e qui è avvenuto un secondo incontro: a vedere *Woyzeck laboratorio* venne il mio amico Filippo Renda, psichiatra ed allora direttore del Dipartimento di Salute Mentale dell'azienda USL Bologna nord. Poco tempo dopo, Renda mi telefonò e disse: “Senti, ma perché non facciamo quella cosa che volevamo fare quando eravamo un po' più giovani, cioè una compagnia teatrale di matti e attori insieme?”. La trovai da subito un'idea interessante, ma ero anche conscio che non fosse una cosa così semplice da realizzare. Da dove

¹³⁵ *Woyzeck laboratorio*, regia di Nanni Garella in collaborazione con Michele Abbondanza e Antonella Bertone e artisti disabili, Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, 1998.

potevamo partire? Abbiamo iniziato le nostre discussioni su come creare questa compagnia nel '97 '98, e lì è nata l'idea di tentare quest'impresa che poi ha portato ad Arte e Salute.

All'incontro con la diversità segue quindi la scelta di intraprendere questo percorso teatrale. Ma quali sono le motivazioni di fondo che l'hanno spinta in questa direzione? Perché, dunque, fare teatro con l'handicap?

Perché fare teatro con l'handicap non lo so!

Diciamo che nell'incontro con la diversità ho trovato un forma particolare di “gioia estetica” – come disse il mio amico Pietro Bellasi quando vide il nostro spettacolo-laboratorio sul *Woyzeck* – e un'energia molto forte.

La motivazione di fondo è legata quindi ad una ragione poetica, non certo ad una questione umanitaria: alla base della nostra esperienza non c'è nessuna spinta volontaristica. Fin dall'inizio, sia io che Renda abbiamo pensato che, per realizzare questo progetto, ci saremmo dovuti inventare qualcosa di nuovo, poiché attorno a noi non esisteva niente del genere. E così abbiamo iniziato col preparare alcuni pazienti del Dipartimento di Salute Mentale dell'AUSL Bologna Nord allo scopo di farli salire su un palcoscenico e farli diventare attori.

Avete quindi iniziato con un corso di formazione per attori...

L'idea è stata quella di partire nel maggio del '99 con un “Corso di formazione per attori rivolto a pazienti psichiatrici”, corso inizialmente biennale che venne poi triennializzato perché necessitava di ulteriore tempo per raggiungere gli obiettivi prefissati.

Si trattava ovviamente di un corso particolare, diverso dalle consuete pratiche, poiché veniva insegnata l'arte dell'attore a persone che manifestano difficoltà anche notevoli, completamente diverse da quelle manifestate per esempio dai disabili fisici.

All'inizio abbiamo dedicato la maggior parte del nostro tempo all'elaborazione delle motivazioni e delle ragioni di fondo di questo progetto. Numerosissimi sono stati i colloqui tra me, gli psichiatri e l'allora direttore generale dell'AUSL, Angelo Rossi: da parte degli psichiatri vi era l'esigenza di trovare dei percorsi di lavoro che potessero riabilitare, abilitare o comunque valorizzare le capacità dei pazienti in cura presso il Dipartimento di Salute Mentale. Si trattava di individuare le persone che, pur non avendo tratto giovamento da nessun'altra attività, mostravano un discreto talento o uno spiccato interesse per le attività di tipo creativo quali musica, canto, ballo.

Da qui nacque l'idea di selezionare i pazienti che avrebbero preso parte al corso non soltanto in base ai loro desideri e aspirazioni, ma anche rispetto alle loro possibilità reali di diventare attori. Per costruire il gruppo di partenza abbiamo tenuto una serie di colloqui e di audizioni con una quarantina di soggetti di varie età, provenienza, condizioni della malattia, situazione familiare, non badando affatto alla gravità della loro condizione, ma cercando di stabilire quali di questi pazienti potevano avere un talento da esprimere.

Al termine di questa operazione di selezione siamo riusciti a individuare 12-14 persone che hanno poi preso parte al primo anno di corso, il cui obiettivo era quello di creare le condizioni che permettessero ai partecipanti di apprendere quelle nozioni tecniche e artistiche necessarie al lavoro su un palcoscenico. Naturalmente all'inizio non sapevamo se saremmo riusciti nel nostro intento. Non lo sapevamo, e abbiamo quindi navigato a vista sia sul piano del percorso di formazione artistica che sul piano del percorso medico-psichiatrico.

Tenendo però sempre ben saldo l'aspetto artistico piuttosto che l'aspetto terapeutico: il vostro percorso non appartiene alla sfera del teatro-terapia...

C'è stata una separazione tra l'attività artistica e il lavoro psichiatrico: le due pratiche sono sempre andate di pari passo, i contatti numerosi e il

dialogo sempre costante, ma senza che ciò andasse ad influenzare le rispettive modalità operative. Non ci siamo mai negati fin dall'inizio che la nostra attività dovesse e potesse avere anche una valenza di cura, però non ci siamo accontentati di questo: il nostro obiettivo principale è sempre stato quello di sperimentare la possibilità di formare attori e dar loro l'opportunità di lavorare.

Tutto ciò è molto diverso dal teatro-terapia: l'arte terapia è un'attività di appoggio al lavoro psichiatrico attraverso l'arte, la musica, il teatro, la pittura e rimane circoscritta all'ambito medico-psichiatrico e ai percorsi di cura.

Prima ha accennato alla particolarità di questo corso: che cosa intendeva?

Si è cercato di impostare il corso come una vera e propria scuola, in cui le varie materie di insegnamento erano seguite da professionisti di quel campo specifico che ho cercato di scegliere tra le persone che ritenevo più indicate al progetto.

All'inizio vi sono state difficoltà sul piano del rapporto tra questi docenti-artisti e gli allievi: i nostri ragazzi avevano molte difficoltà di concentrazione, di espressione (difficoltà anche di tipo organico). In un primo momento, trovare tutti questi problemi con il lavoro di base che si fa in una scuola di teatro faceva sembrare ogni cosa un ostacolo quasi insormontabile: ci siamo perciò armati di pazienza! Dopo 3-4 mesi il DSM ci chiese di realizzare un piccolo saggio per mostrare cosa stavamo facendo e coinvolgere sul progetto anche gli operatori, gli altri pazienti e il resto del personale.

Saggio diventa perciò un'ottima verifica anche per chi fa parte del progetto...

Esatto, e quella di impegnarci subito in una verifica con il pubblico è stata un'idea che ci ha portato fortuna. In quel momento ci stavamo

confrontando con il *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare¹³⁶; avevamo fatto soltanto un lavoro particolare sui personaggi, secondo quella metodologia operativa che avremmo poi applicato quasi sempre a tutti i testi: lavorare cioè prima sui personaggi e poi aggredire il testo.

Davanti ad un pubblico molto circoscritto e amico, fatto di operatori, pazienti, amici, parenti e medici – non eravamo in grado di andare davanti a un pubblico sconosciuto – i ragazzi hanno raccontato brevemente la storia del *Sogno di una notte di mezz'estate* a partire dai loro personaggi.

Per loro è stato un grande successo ed hanno iniziato a capire che avrebbero potuto farcela. Questa prova ha dato una notevole spinta alla loro concentrazione, che non è legata soltanto alla voglia di applicarsi, ma è condizionata da tante altre variabili quali i farmaci, la malattia, la sofferenza.

Mentre noi docenti ci siamo resi conto che la concentrazione, la memoria, la possibilità di mettersi in relazione con il proprio lavoro sono cose che possono essere stimolate e incentivate, ponendo di fronte agli allievi un obiettivo chiaro con un risultato da raggiungere. Perché se questo non c'è, se non c'è la sensazione da parte di chi fa questo lavoro di potercela fare, se manca una motivazione personale forte, le cose crollano. E difatti qualche crollo personale c'è stato, qualche ragazzo l'abbiamo perso per strada, anche se per la verità non sono stati molti.

Una delle caratteristiche principali degli spettacoli di Arte e Salute è la presenza sul palco di attori professionisti che affiancano gli attori disabili. Quali sono le ragioni alla base di questa scelta?

Fin dal saggio finale del primo anno di corso, la messa in scena del nostro lavoro sul *Sogno di una notte di mezz'estate*, abbiamo usato una

¹³⁶ *Sogno di una notte di mezz'estate*, di W. Shakespeare, regia di Nanni Garella, con gli allievi del Corso di formazione attoriale dell'Associazione Arte e Salute con il contributo di Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

Debutto il 25 gennaio 2000 presso la sala Interaction dell'Arena del Sole di Bologna e successive repliche in vari teatri dei comuni dell'Emilia Romagna;

formula che comprendeva la presenza di alcuni operatori che affiancavano i pazienti sulla scena per dare loro una maggiore sicurezza. Insieme a loro vi erano inoltre una serie di giovani attori esterni, provenienti quasi tutti dalla Scuola di teatro Alessandra Galante Garrone di Bologna, che erano stati impiegati come co-docenti nella parte finale del corso.

Ho puntato e insistito molto sulla collaborazione fra attori professionisti e attori-pazienti, sia per verificare la possibilità di costruire davvero una compagnia formata da pazienti psichiatrici e professionisti, sia perché ero convinto che l'apporto di attori esterni potesse stimolare l'emulazione, la crescita professionale e tecnica dei nostri allievi, cosa che si è poi verificata con successo.

La presenza di attori-docenti è finalizzata quindi alla formazione e all'apprendimento, da parte degli allievi-pazienti, delle tecniche proprie del mestiere d'attore. Ma questa esperienza di confronto con la diversità risulta essere un'occasione di crescita tecnico-artistica anche per i professionisti del mestiere?

Sì, grazie anche al fatto che gli attori sono naturalmente portati a un lavoro nel quale la ricerca, dal punto di vista tecnico e professionale, è continua. Perciò, soprattutto i giovani attori, sono stati molto disponibili nel lavorare con una realtà di questo tipo e trarne giovamento. E su questa condizione di scambio di conoscenze abbiamo iniziato a costruire uno stile di lavoro, stile che ci ha poi accompagnato per tutta la durata del corso di formazione, fino a diventare una nostra peculiarità pedagogica.

Inoltre, terminato il secondo anno di corso con i pazienti del DSM Bologna Nord, abbiamo istituito un secondo corso con pazienti del DSM Bologna Sud al quale hanno partecipato, in qualità di co-docenti per alcune materie tecniche, alcuni dei ragazzi-allievi del corso precedente. Questo non per sostituire gli attori esterni – cosa che non erano in grado

di fare – ma per responsabilizzarli ulteriormente anche di fronte ai loro colleghi.

Questo secondo corso di formazione, fatto con lo stesso criterio del precedente, è servito a verificare secondo un criterio scientifico la validità e l'efficacia del nostro lavoro: volevamo costruire una metodologia applicabile e trasferibile come modello.

Durante i corsi di formazione inizia perciò a delinearsi uno stile di lavoro a partire dal quale verranno costruiti gli spettacoli delle successive produzioni ufficiali. Possiamo parlare di come si forma, si evolve tale metodo e le sue caratteristiche principali?

La persone con sofferenza psichica hanno difficoltà di relazione con l'esterno e di interazione con le altre persone, ma attraverso percorsi di psicoterapia si creano un'abitudine al lavoro su sé stessi e una capacità più o meno consapevole di andare più in fondo a sé.

Questa profonda ricerca interiore è peculiare anche nel lavoro teatrale: in questo c'è una notevole somiglianza nei due tipi di lavoro, psichiatrico e artistico. Per un attore l'andare in fondo a sé stessi viene dall'esigenza di dover interpretare dei personaggi che deve esprimere attraverso il proprio corpo, le proprie emozioni, il proprio vissuto, i ricordi: attraverso tutto sé stesso. E' quindi necessario scoprire delle corde, dei nervi, delle emozioni, metterle in gioco e buttarle fuori. Perché, se non fa questo, l'attore non vive, il teatro stesso non vive.

Nel momento in cui ho deciso di fare di alcuni pazienti psichiatrici degli attori, non potevo che partire da questo forte aspetto comune, applicando la capacità di ricerca interiore al lavoro sui personaggi.

Nel nostro caso, questo tipo di approccio al personaggio e all'opera si è rivelato anche un metodo per trovare la strada che porta alla messa in scena di un testo. Questo non è mai un processo semplice e di solito è il regista che indica la via da seguire – cosa che cerco sempre di fare nelle regie dei miei spettacoli. Ma nel lavorare con gli attori-pazienti ho scelto molto presto di essere un po' meno regista e più drammaturgo insieme ai

ragazzi: l'obiettivo è quello di ricercare e ricostruire insieme a loro la motivazione poetica di fondo dell'opera, ragionando non in termini astratti, ma affrontando il testo a partire dai personaggi.

Facciamo questo in maniera molto semplice: distribuiti agli attori i vari personaggi, si lavora su di essi come fossero già vivi, anche in assenza della memoria del testo, anche avendolo semplicemente raccontato, a volte neanche letto (all'inizio per esempio, poiché molti non erano letteralmente in grado di leggere, non lo leggevamo affatto!). In questo modo iniziamo a ricostruire la memoria di un testo lavorando su alcune forme e tecniche, attraverso improvvisazioni di azioni specifiche. Questi esercizi sono guidati, hanno obiettivi precisi e partono sempre dai personaggi per poi essere trasferiti sull'immaginario di un testo, di una storia. Fare questo con i pazienti psichiatrici risulta inizialmente abbastanza facile perché, come ho già detto, hanno meno difficoltà ad assumere identità diverse dalla loro e c'è anche l'abitudine a farlo. Tirar fuori da sé stessi delle emozioni ed un vissuto da trasferire nel corpo di un personaggio facendolo proprio è un'operazione che agli attori-pazienti viene bene.

Tutto ciò può funzionare quindi come metodo, poiché si traduce, dal punto di vista interno dell'attore, in una comprensione dell'opera quasi fisica, già predisposta ad accogliere le parole del testo in maniera naturale. E questa è un'operazione tutt'altro che scontata: se davvero ogni attore sviluppasse questa conoscenza così profonda del personaggio arriverebbe alle parole del testo in maniera quasi istintiva, naturale.

Siamo arrivati col tempo a elaborare questo principio di metodologia, aggiustando di volta in volta la mira: siamo partiti da una condizione di assoluta ignoranza, mettendoci al servizio dei ragazzi e del lavoro con loro, cosa che comporta una certa dose di rischio che è però una delle componenti della nostra professione. Il teatro è proprio un mestiere senza rete, in cui si rischia tutto perché ci si mette in gioco totalmente e si rischia di fallire. Ma senza rischio non si raggiunge mai nulla...

Ho avuto la fortuna di assistere ad alcune prove dei ragazzi: sono rimasto molto colpito dalla loro capacità di usare, di “liberare” la fantasia. Tutti abbiamo fantasia, ma trovo che non sempre riusciamo a liberarla, o almeno non come riescono a farlo questi attori-pazienti.

L'attore in sé è formato di fantasia: se non c'è fantasia non c'è nemmeno l'attore!

Ma anche se tutti gli uomini hanno fantasia, alcuni ne hanno di più di altri: per questa ragione alcuni sono artisti e altri no, perché non è vero che tutti possono fare gli artisti o gli attori.

Probabilmente, perché non ne sono sicuro, in mezzo a tanti aspetti negativi la sofferenza psichiatrica ha in sé un lato positivo: il lato visionario.

Tale dimensione, nel lavoro artistico con pazienti psichiatrici, è abbastanza importante: ci troviamo di fronte a una condizione allucinatoria – a momenti anche molto violenta – che da un lato genera sofferenza, dall'altro apre “spazi di conoscenza” che le persone che non vivono tale situazione non possono avere. Il problema con cui ci siamo confrontati da un punto di vista sia psichiatrico che artistico è stato quello di imparare a convivere con questa dimensione allucinatoria e ad usarla trasferendola in un personaggio e in una rappresentazione. Così, tutta la parte “non negativa” dell'esperienza visionaria, quella slegata dalla sofferenza e che corrisponde a una sorta di allargamento della fantasia, ha permesso di creare nuovi spazi di conoscenza. Applicando gli stimoli e le sollecitazioni di questa parte visionaria al lavoro sul personaggio, l'attore si crea la possibilità di avere un'esperienza fisica di esso, prima ancora di conoscerne le parole scritte sul testo. Ma per scoprire e sviluppare questa visionarietà propria di ogni personaggio sono necessari diversi esercizi, dall'improvvisazione guidata ad altri più legati alla tecnica attoriale.

E questa pratica legata alla dimensione visionaria è diventata il secondo punto fondante della nostra metodologia di lavoro.

Nel raccontare il suo lavoro con gli attori-pazienti durante i corsi e nella preparazione degli spettacoli ho notato che lei ha usato più volte espressioni come “lavoro paziente” e “imparare lentamente”. Quanto è importante per voi il tempo del lavoro e delle prove?

Io non sono fra quelli che sostengono che più tempo si ha a disposizione per lavorare, migliore sarà il risultato, poiché credo che ogni opera d'arte abbia il suo tempo di maturazione, allestimento e fattura.

Tuttavia all'inizio pensavo che, data la condizione dei nostri attori, per la nostra attività fosse necessario un tempo un po' più lungo di quello che normalmente viene impiegato. In realtà, man mano che siamo cresciuti artisticamente, il tempo di prova è diminuito. Ma per quanto diminuito, per realizzare il nostro lavoro sui personaggi, per le improvvisazioni e l'apprendimento successivo del testo la nostra compagnia ha bisogno di un tempo abbastanza lungo.

Il vostro modo di affrontare un testo rende quindi necessaria una dilatazione del tempo del lavoro, dovuta a un'indagine intensa e attenta in cui nulla è dato per scontato. Anche questa è diventata una peculiarità del vostro metodo operativo?

Sì, della nostra oggettiva difficoltà iniziale abbiamo fatto un metodo, trasformando il disagio da un'iniziale condizione di passività a un'attuale condizione di attività. Ed ho potuto verificare l'efficacia delle nostre pratiche anche in produzioni esterne ad Arte e Salute: questa lentezza nel lavoro di acquisizione del personaggio che precede la memoria del testo aiuta molto, soprattutto nella successiva fase di allestimento dello spettacolo.

Lavorando con i pazienti psichiatrici l'importanza del tempo di prova è risultata molto più chiara, una cosa evidente cui però non avevo mai forse dato il giusto peso: non si finisce mai di imparare!

Partire dai personaggi per arrivare alla profondità del testo, la dimensione visionaria e il “giusto tempo” di prova. Questi sono i cardini di uno stile di lavoro consolidato nel tempo e confermato dai successi degli spettacoli: ma è un metodo che può diventare un riferimento anche al di fuori del lavoro con i pazienti psichiatrici? Può essere quindi un modello di lavoro che funziona anche nel contesto produttivo del teatro contemporaneo?

Guardando allo stato attuale del teatro italiano, ritengo non sia possibile applicare il nostro modello in maniera diffusa.

Guardando però alla realtà di Arte e Salute vedo giovani attori che si divertono a lavorare con noi e ne sono molto arricchiti sia sul piano umano che su quello tecnico. C'è sotto un divertimento legato alla pratica metodologica che consente di migliorare e di ampliare le proprie conoscenze. Per questo vorrei sviluppare la nostra realtà, trasformando i nostri corsi di formazione permanente in corsi di formazione aperti anche ai giovani attori che escono dalle scuole e vogliono fare esperienza con questo metodo di lavoro.

Il nostro però è l'esempio di un Teatro d'Arte ed in questo momento, nello spettacolo dal vivo in Italia, le esperienze di questo tipo sono pochissime. Sarebbe meglio ce ne fossero di più e che tutte, per poter sviluppare e divulgare le proprie metodologie, potessero usufruire di più attenzione, più tempo e più soldi.

Per questo motivo, come Compagnia Teatrale Arte e Salute puntiamo ad ampliare le prospettive di impiego del nostro metodo di lavoro investendo nelle strutture produttive vicine alla nostra realtà: è ciò che stiamo realizzando col progetto di residenza “Arte e Salute nell’Arena del Sole”.

Questa convenzione con Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, ovvero il più importante teatro di produzione della città, ci consente di avere una “casa” in affitto per la nostra attività, ma comporta anche l'assunzione di ulteriori responsabilità: in questo teatro portiamo non soltanto i nostri spettacoli, la bravura dei ragazzi, la loro peculiarità

nel modo di essere attori, nel modo di comunicare col pubblico, ma anche le nostre metodologie e il nostro modello di piccolo Teatro d'Arte che siamo riusciti a costruire. Un Teatro d'Arte nel vero senso della parola, con la sua bottega (perché l'arte non si fa senza la bottega), la sua trasmissione di saperi e tecniche ed ora anche col "suo" teatro: legare una compagnia ad un teatro significa avere la possibilità di progettare nel tempo, di continuare la formazione, e di avere la prospettiva di un rapporto duraturo con il pubblico. Tutto ciò ci consente un'enorme libertà nella scelta delle poetiche e dei testi: ne sono un esempio i recenti allestimenti dei *Drammi didattici* di Bertolt Brecht con la regia di Gabriele Tesauri¹³⁷ e di *Shakespeare folies* con la regia di Carlo Rossi¹³⁸, che hanno dato ai nostri ragazzi la possibilità di lavorare con altri registi, confrontarsi con loro e i loro metodi, arricchendo così la propria esperienza artistica.

Nel progetto "Arte e Salute nell'Arena del Sole" il nostro lavoro acquista perciò ulteriore valore nel trasformarsi in ricchezza artistica e culturale per l'intera città.

Il teatro di Arte e Salute è portatore di un metodo di lavoro efficace che s'è sempre misurato con le opere di grandi drammaturghi quali Shakespeare, Pirandello, Pinter e Brecht. Come avviene la scelta dei testi da mettere in scena?

E' sempre difficile parlare delle scelte drammaturgiche.

¹³⁷ *Drammi didattici (Il consenziente e il dissenziente – L'eccezione e la regola)* di Bertolt Brecht, regia di G.Tesauri, con Gianluca Balducci, Woody Neri, Sandra Passarello e gli attori della Compagnia Arte e Salute: Walter Coluccelli, Stefano Dotta, Camillo Grandi, Nicola Ingoglia, Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Cristina Nuvoli, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Rizzi.

Debutto presso la sala InterAction dell'Arena del Sole di Bologna il 25 gennaio 2007.

¹³⁸ *Shakespeare folies*, di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, regia di Carlo Rossi. Con gli attori di Arte e Salute Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi

Debutto presso la sala InterAction dell'Arena del Sole di Bologna il 6 marzo 2007

Di William Shakespeare abbiamo messo in scena il *Sogno di una notte di mezz'estate* ed *As you like it – A piacer vostro*¹³⁹. Avevo già lavorato in passato su questi testi per un progetto che non ho poi mai realizzato, ma li ho voluti riprendere con i ragazzi perché ho pensato che fossero adatti a loro non solo per la forte componente onirica e visionaria, ma soprattutto per la concretezza che li caratterizza. Il teatro di Shakespeare non è realistico bensì concreto, e noi all'inizio avevamo bisogno di concretezza e di verità per poter scoprire, perseguire e pronunciare una nostra verità. E per fare questo il grande drammaturgo inglese ci ha aiutato molto.

Dal *Sogno* in poi, visto che la scelta s'era rivelata azzeccata, ho sempre cercato di far interpretare ai nostri attori testi di grandi poeti, poiché ritengo che almeno all'inizio sia più semplice per un attore confrontarsi con un grande testo fatto di grandi personaggi.

Perciò, nella ricerca di grandi autori che sono più legati alla dimensione psicologica e di vita dei nostri attori, ci siamo imbattuti in Pirandello¹⁴⁰: ne *I giganti della montagna* i ragazzi hanno interpretato, quasi in una

¹³⁹ *A piacer vostro (As you like it)*, di W. Shakespeare, regia di Nanni Garella, con gli allievi del Corso di formazione attoriale dell'AUSL Bologna Nord e Bologna Sud, una produzione Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna e in collaborazione con l'Associazione Arte Salute ONLUS.

¹⁴⁰ *Fantasmì*, di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, con Virginio Gazzolo e con Paola Baldini, Chiara Clini, Rosario Lisma, Antonio Lo Presti, Andrea Nicolini, Gabriele Tesauri e gli allievi attori del Dipartimento di Salute Mentale - Azienda USL Bologna Nord: Virna Balboni, Luca Formica, Mariarosa Iattoni, Pamela Giannasi, Mirco Nanni, Roberto Risi, Alessandro Padriali, Francesca Simonazzi, Luisa Macino, Moreno Rimondi, Deborah Quintavalle

Prima nazionale martedì 20 marzo 2001 presso la Sala InterAction, Arena del Sole di Bologna.

I giganti della montagna di L. Pirandello, regia di Nanni Garella, con Virginio Gazzolo; e con Nanni Garella, Paola Baldini, Andrea Nicolini, Chiara Clini, Gabriele Tesauri, Rosario Lisma e con gli allievi attori del Dipartimento di Salute Mentale – Azienda USL Bologna Nord: Virna Balboni, Luca Formica, Pamela Giannasi, Mariarosa Iattoni, Luisa Macino, Mirko Nanni, Alessandro Padriali, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi.

Prima nazionale martedì 10 aprile 2002, Arena del Sole di Bologna.

sorta di autoconfessione, gli Scalognati sbalzati in un mondo trasognato ma molto concreto. Anche qui ci ha aiutato molto Shakespeare, le cui commedie ci sono sembrate molto vicine al mondo degli Scalognati, tanto da risultare molto facile trasferire il nostro lavoro fatto precedentemente nei personaggi di Pirandello.

Pinter, invece, è probabilmente l'autore che più di ogni altro con i suoi personaggi si avvicina alla vita dei nostri attori¹⁴¹. Nell'affrontare i suoi testi ho voluto correre il rischio del cortocircuito fra realtà e finzione scenica, ma i nostri ragazzi erano già abbastanza attori per confrontarsi con questi personaggi senza correre il rischio di sentirsi troppo coinvolti. Nella sua opera il Nobel inglese narra storie di personaggi che vivono a tutto tondo la loro realtà, con una crudezza impressionante. Eppure i ragazzi, con la loro sensibilità, hanno saputo addentrarsi con un'intensità particolare nei vari protagonisti dei drammi.

Un altro grande poeta, da molti considerato a torto solo un ideologo, è Bertolt Brecht. *Vita di Galileo*¹⁴² è un'altra grande opera con cui ci siamo confrontati puntando l'attenzione sul rapporto tra maestro e allievi, che secondo me è il vero motivo poetico di fondo del testo. Abbiamo lavorato molto su questo che è l'unico aspetto inventato da Brecht rispetto a ciò che ha tratto dalle cronache dell'epoca. Alla fine abbiamo spogliato il testo di tutti suoi elementi per andare a metter in scena questo rapporto forte che legava il maestro ai suoi discepoli.

¹⁴¹ Pinter. *Atti unici - Una specie d'Alaska; La stanza; Una serata fuori* di Harold Pinter, regia di Nanni Garella. Interpreti: Luca Formica, Pamela Giannasi, Mariarosa Iattoni, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Alessandro Padriani, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi. Luci di Gigi Saccomandi, costumi di Elena Dal Pozzo. Assistenti alla regia Martina Pizziconi, Gabriele Tesauri.

¹⁴² *Vita di Galileo*, di B. Brecht, regia di Nanni Garella; con Virginio Gazzolo, Umberto Bortolani, Gabriele Tesauri; e con gli attori della Compagnia Arte e Salute: Walter Coluccelli, Stefano Dotta, Luca Formica, Pamela Giannasi, Camillo Grandi, Mariarosa Iattoni, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Roberto Rizzi.

Debutto presso la Sala InterAction dell'Arena del Sole di Bologna il 27 aprile 2006.

E questo aspetto si avvicina molto all'esperienza di Arte e Salute...

Sì, ma la messinscena di *Vita di Galileo* mostra soprattutto come l'applicazione del nostro metodo di lavoro possa essere produttiva non solo rispetto al lavoro sulla tecnica dell'attore, ma anche rispetto allo studio del testo, della drammaturgia. Studio che ha come obiettivo quello di ricercare la motivazione poetica di fondo di un'opera e perseguirla fino in fondo. Che è poi il modo di affrontare un testo che a me piace di più, che cerco di fare sempre quando è possibile.

Da tutto ciò si può vedere come la scelta dei testi ha seguito itinerari che non sono stati preordinati, ma che si sono susseguiti sotto l'unico elemento unificatore che è la scelta di confrontarsi sempre con grandi opere di grandi poeti.

Alla luce del vostro metodo di lavoro sui testi e i loro personaggi, come si confronta con questi classici della drammaturgia la compagnia Arte e Salute?

La compagnia Arte e Salute ha puntato da sempre sulla libertà di affrontare un testo, pur con profondo rispetto per le sue strutture portanti: interpretare un'opera significa "metterci del proprio", non stravolgerla.

All'inizio questa libertà di lettura era legata soprattutto alla necessità: quando ho cominciato a mettere in pratica l'aspetto visionario sulla regia mi sono accorto che questo andava applicato prima sulla drammaturgia. Ad esempio, durante l'allestimento del *Sogno* ho chiesto ai ragazzi cosa facessero i personaggi dell'opera e loro mi hanno risposto semplicemente: "Sognano!". E incalzandoli ulteriormente mi hanno spiegato che "prima dormono, poi ad un certo punto sognano".

Ed è proprio così che abbiamo fatto, iniziando a lavorare su quest'idea arrivata dopo circa tre mesi di lavoro, ma che si è manifestata in maniera spontanea, forte, intensa.

Si è trattato della rivelazione della motivazione poetica di fondo...

Esatto, e sul palco l'abbiamo tradotta in questa maniera: i ragazzi, in un primo momento si sono messi a dormire su alcune panche che formavano la scena, poi d'un tratto uno di loro s'è alzato ed ha iniziato a parlare, poi se n'è alzato un altro ed ha iniziato a parlare, poi un altro ancora e via tutti gli altri... Però una cosa è dire "io sogno", un'altra cosa è farlo davvero: e loro lo facevano, sul serio! Un sogno fatto sul serio è una cosa molto seria...

In conclusione, quali sono i progetti futuri di Arte e Salute?

Innanzitutto il nostro prossimo incontro con Pirandello e i *Sei personaggi in cerca d'autore*, le cui prove riprenderanno a breve per poi debuttare a maggio 2007 all'Arena del Sole.

Per il futuro prossimo stiamo invece pensando di lavorare su Pasolini: la volontà è quella di partire dalle sceneggiature di *Edipo* e de *Il vangelo secondo Matteo* per costruire dei testi teatrali e lavorare sulla loro messa in scena. E' la prima volta che ci confrontiamo con un operazione di questo tipo, così come per i ragazzi è la prima volta che si ritrovano ad affrontare questo grande autore.

Sarà un lavoro interessante, curioso e molto stimolante: quello di Pasolini è un mondo vicino alla realtà di Arte e Salute, ma al contempo tutto da scoprire...

Gabriele Tesauri

Arena del Sole, Bologna 27-06-07

Com'è avvenuto l'incontro con la diversità?

Il primo incontro con la diversità risale ai tempi del servizio civile, ma non ne parlerei perché si andrebbe troppo indietro nel tempo!

Il primo incontro in teatro è invece avvenuto grazie a Nanni Garella per il suo *Woyzeck laboratorio*¹⁴³, al quale ho partecipato come attore. Abbiamo lavorato, insieme ad attori disabili, su *Leonce e Lena*, una preparazione al *Woyzeck*, lavorando molto sul corpo con la Compagnia Abbondanza-Bertoni. E' stata un'esperienza molto coinvolgente. Poi nel 1999 Nanni mi ha chiesto di collaborare al progetto Arte e Salute, inizialmente come attore, per la prima produzione: *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare.

Faceva parte degli attori del gruppo Chi è di scena che hanno preso parte allo spettacolo insieme ai primi allievi di Arte e Salute?

Sì, nel senso che collaboravo in quel periodo anche con loro. Da lì in poi ho accettato volentieri di continuare a lavorare in Arte e Salute come attore e assistente alla regia di Nanni Garella.

E' stato assistente da subito o ha lavorato prima come attore diventando in seguito assistente?

Ho partecipato al *Sogno* come attore, poi in tutte le altre produzioni anche come assistente alla regia: ho iniziato con *Fantasmì* a fare l'assistente di Nanni Garella.

¹⁴³ *Woyzeck laboratorio*, regia di Nanni Garella in collaborazione con Michele Abbondanza e Antonella Bertoni e artisti disabili, Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, 1998.

Assistente anche per il film di Pinter...

Sì esatto. La possibilità di fare l'assistente di regia me l'ha proprio data Nanni, ruolo che ho ricoperto per tutti gli spettacoli successivi al *Sogno*.

Il progetto Arte e Salute nasce come una scommessa per i pazienti disabili e il mondo del disagio psichico, ma anche per gli artisti e per il teatro in generale.

Alla luce del successo ottenuto nei vari spettacoli e nella ricerca di una prassi teatrale efficace, ritiene che l'attore-disabile possa dunque essere una vera risorsa per il teatro?

Assolutamente sì! Io ormai non riesco quasi più ad appassionarmi quando ascolto gli attori cosiddetti normodotati, dopo che per otto anni ho lavorato con queste persone che garantiscono una verità del recitato, una verità che esce in maniera naturale dalle loro bocche e così diversa da ciò che esce dalle bocche strutturate, studiate e bloccate dalle scuole di teatro... Insomma, riesco ormai ad ascoltare solo loro: lì mi emozionano, lì riesco a sentire l'emozione vera, perché in quel loro fraseggio, nel loro modo di parlare, sento tirare dentro la vita.

Per cui certo che sono una risorsa per il teatro queste persone, perché l'attore da loro ha tutto da imparare: ha da imparare a sporcarsi di nuovo. Se nelle scuole s'impara la pulizia del gesto, la dizione, le tecniche, trovo che spesso non s'impari più la vita, il gioco e la capacità di buttare la fantasia dentro la tecnica, cose che invece possiedono queste persone. Sì, di sicuro non hanno decenni di tecnica alle spalle, ancora non hanno la dizione perfettamente pulita ecc, però comunicano il sentimento del personaggio che vivono in quel momento come tantissimi attori non riescono neanche a fare.

Come si lavora con attori disabili mentali: come insegnare loro e valorizzarne le abilità artistiche?

L'insegnamento che abbiamo portato avanti si è basato molto sulla volontà di dare loro delle basi di fonetica, di dizione, di movimento, di pulizia del gesto ed espressione corporea come avviene in una scuola di teatro. In più abbiamo sviluppato una drammaturgia che nasce da loro, basata su improvvisazioni legate alla creazione del personaggio a partire dai loro corpi, dalle loro voci e dalla loro fantasia. Per fare ciò si danno loro tutte le indicazioni del personaggio che escono dal testo, secondo la metodologia di Nanni: "essere fedeli al testo perché in esso c'è già tutto".

Si tratta dunque di prendere letteralmente il testo, leggerlo e studiarlo insieme e da lì tirare fuori i *loro* personaggi, il loro modo di vedere la pagina, una pagina mediata dalla loro visionarietà. Si realizza così un modo per creare dei personaggi nuovi, una scrittura nuova.

Uno dei punti forti di Arte e Salute è puntare allo scambio e confronto tra attori-pazienti e professionisti insieme. Come si lavora in questa dimensione?

E' uno dei punti forti perché abbiamo visto che funziona: è un'occasione di crescita per tutti e due i gruppi, sia per gli attori di Arte e Salute che per gli altri. Abbiamo visto che gli attori professionisti rimangono a bocca aperta davanti alla capacità di improvvisazione e alla naturalezza con cui i nostri attori riescono a esprimere i sentimenti sulla scena.

Però non tutti i professionisti hanno sempre avuto un approccio positivo, poiché inizialmente scatta sempre un po' la spocchia dell'attore: "ma come parla questo", "ma perché quello parla così male", "me quello poi non si sente"... Sulla difficoltà di farsi sentire posso anche essere d'accordo: il pubblico viene a teatro per sentire, lavoriamo per quello. Sulle altre critiche invece la penso diversamente...

In base alla sua esperienza trova che vi siano particolari analogie o differenze tra la pratica di Arte e Salute e quelle del teatro “normale”?

Per quanto mi riguarda non trovo particolari differenze se non nei tempi, nel senso che non ci si può dare delle scadenze certe: mi posso impostare come voglio una giornata ma sicuramente il progetto con le scadenze che mi sono dato verranno scombinare giorno per giorno...

Questo, dal punto di vista produttivo, può essere pericoloso, ma sotto altri punti di vista può presentare dei vantaggi perché fa considerare la variabile tempo una componente non scontata...

Beh sì, anche se, a dire il vero, in questi anni delle scadenze abbiamo imparato a darcele comunque...

I Drammi didattici, di cui ha curato la regia, sono il primo frutto del progetto di residenza Arte e Salute nell’Arena del Sole. Che ruolo ricoprono all’interno del progetto e cosa esso rappresenta per il suo personale percorso teatrale?

Drammi didattici è stato il primo spettacolo anche se in realtà doveva essere realizzato l’anno prima: inizialmente era nato per essere rappresentato in parallelo a *Vita di Galileo*, poi per problemi produttivi s’è pensato di farlo slittare alla stagione successiva. Contemporaneamente nasceva l’idea del progetto di residenza e perciò è capitato quasi per caso che la prima produzione su cui avremmo lavorato sarebbero stati i *Drammi didattici*.

Contentissimo di aver inaugurato questo progetto, naturalmente con tutti gli oneri e gli onori del caso.

I tre spettacoli che fanno parte del progetto di residenza per l’anno 2007 evidenziano tre modi di fare teatro di Arte e Salute: Drammi didattici mette in scena un’opera in cui professionisti e pazienti si dividono i ruoli

principali; in Shakespeare folies recitano solo pazienti mentre in Sei personaggi in cerca d'autore le parti tra pazienti e attori sono ben distinte. Questa diversificazione vuole sottolineare la versatilità del vostro teatro o è il risultato di una piacevole casualità?

Credo sia successo un po' per caso...

Almeno, per i *Drammi* c'è stata sicuramente l'idea di unire gli attori professionisti coi ragazzi e di mescolarli molto nei ruoli, questo è certo.

Però mi sento di dire che tale riflessione è valida rispetto ad un'analisi a posteriori, poiché all'inizio non c'era questa esigenza...

*Nell'analizzare i Drammi didattici vorrei partire dalla scelta dei testi: perché *Il consenziente e dissenziente* e *L'eccezione e la regola*?*

Come detto, si cercavano altri drammi didattici da affiancare al dramma didattico per eccellenza, che è appunto *Vita di Galileo*. La scelta è caduta su questi due per gusto personale: sono quelli che mi sono piaciuti di più tra i vari drammi didattici di Brecht, quelli che mi hanno appassionato di più. *Il consenziente e dissenziente* per la sua pulizia, la chiarezza del testo e la nitidezza del messaggio che volevo restituire come stampato o proiettato, quasi che bastasse solo quello e la gente uscisse con quelle parole in testa. Anche *L'eccezione e la regola* è portatore di un bellissimo messaggio, molto attuale e secondo me necessario.

Una volta scelti i testi, si è decisa la ripartizione del gruppo degli attori della Compagnia Arte e Salute, poiché in quel periodo si sarebbe lavorato contemporaneamente a due produzioni: i *Drammi didattici* e *Shakespeare folies* sotto la guida di Carlo Rossi.

A quel punto, decisi gli attori della Compagnia, sono andato a scegliere tra i professionisti chi poteva ricoprire i ruoli vacanti. Volevo un attore professionista per dramma cui affidare uno dei ruoli principali, e volevo interpreti che sapessero anche cantare. Così sono stati scelti Gianluca Balducci, Woody Neri e Sandra Passarello, attori di cui ho gran stima e

che, come si dice, sono delle belle promesse per il nostro teatro. La scelta di far recitare Sandra Passarello è legata anche dal fatto che avevo bisogno di qualcuno che insegnasse a cantare ai ragazzi e stesse al contempo in scena. Per cui ho chiesto a Sandra e lei ha accettato ben volentieri di partecipare come attrice.

Nei Drammi didattici le musiche, realizzate da Fabrizio Tavernelli, sono una componente fondamentale della messinscena, così come lo era la musica da ballo di Weill voluta da Brecht per Il consenziente e dissenziente. Nel riproporre al pubblico di oggi questi testi lei ha puntato su atmosfere e suoni contemporanei che però non vogliono essere un facile e semplice processo di attualizzazione, ma riprendono l'essenza e il significato delle musiche originali.

Il consenziente e dissenziente Brecht l'aveva sperimentato nelle scuole: lì aveva fatto le prime rappresentazioni e testava proprio le sensazioni degli studenti. L'aveva addirittura riscritto sulla base di ciò che dicevano gli studenti, sulle loro considerazioni. Per cui ci teneva molto a colpire col testo, perché il testo lo merita tutto.

Volevo ricreare quel particolare tipo di sensazione: il fatto di avere accostato a un tema così socialmente e politicamente impegnato delle musiche da ballo leggere, considerate leggere all'epoca. Per fare questo, se avessi riproposto Weill, si sarebbe appunto creato quel fenomeno di distacco, di lontananza nel tempo, di commemorazione che non volevo assolutamente. Volevo ottenere lo stesso effetto di *quel* tempo: sentire delle musiche da ballo contemporanee, e quindi da discoteca. Perciò sono andato a cercare un dj che fa ballare anche Londra, Fabrizio Tavernelli, affinché mi facesse le musiche per lo spettacolo.

Per cui la scelta registica, l'immagine dello spettacolo che avevo nella mente era questa: musica "pompata" da discoteca e il bianco della pagina scritta su cui stampare le parole che erano le voci degli attori. Questa è stata anche la proposta che ho fatto allo scenografo, Matteo Soltanto, che mi ha seguito perfettamente rimanendo fedelissimo alla

mia idea: bianca non solo la scena ma bianchi sono stati anche i costumi. Il bianco ha portato l'ambientazione in un ultraspazio, un ultratempo che risulta coerente ai testi perché, trattandosi di favole, possono essere proiettati in qualunque luogo e qualunque tempo.

In questa particolare e straniante connotazione il testo viene comunque messo in risalto in maniera notevole...

Sì, anche perché in realtà la messinscena stessa di Brecht era molto semplice, dato che prevedeva l'uso di praticabili, funi, sedie e oggetti semplici perché le rappresentazioni dovevano essere fatte nelle scuole. Rispetto alla messinscena originale non ho però usato le parole stampate – come aveva fatto Strehler – ma, per le varie didascalie, ho usato Walter Coluccelli che è una didascalia umana perfetta: l'unico elemento novecentesco in una messinscena futuristica.

Come si è articolato il lavoro di prova anche rispetto ai metodi e tempi con cui gli allievi-pazienti si confrontano di solito?

Rispetto ai tempi lunghi di Arte e Salute, che può voler dire anche dai quattro ai sei mesi di lavoro su un testo, per *Drammi didattici* abbiamo stretto abbastanza i periodi di prova, nel senso che abbiamo utilizzato due mesi per mettere in piedi lo spettacolo. Questo ha significato un'accelerazione del lavoro coi ragazzi che non ha però comportato particolari problemi, anzi tutti mi hanno seguito molto compatti anche per l'imminenza delle varie scadenze.

Abbiamo affrontato la costruzione del personaggio e l'improvvisazione delle varie scene secondo quello che è il nostro consueto metodo di lavoro: una volta date alcune direttive sulla scena che ho in mente lascio loro molta libertà di cercare la fisicità, il proprio personaggio, la voce...

In questa messinscena un grosso risultato è stato inoltre ottenuto sulle parti cantate: si è trattato di una grossa novità per i nostri attori poiché,

pur avendo già realizzato alcuni cori in passato, per la prima volta in uno spettacolo di Arte e Salute la musica ha ricoperto un ruolo fondamentale.

La musica e il canto si sono poi rivelati un forte elemento motivazionale per il gruppo, come ho potuto verificare assistendo alle prove dei Drammi didattici...

E' vero, sono state davvero una magica sorpresa. Per esempio, molti dei cori de *L'eccezione e la regola* dovevano essere fatti solo da due attori professionisti, ma a metà delle prove ho chiesto ai ragazzi di provare ad inserirsi nel canto, e l'hanno fatto perfettamente, senza troppi problemi e anche in maniera rapida: è stata una bella sorpresa.

Soddisfatto dell'esito dei Drammi didattici?

Molto soddisfatto del risultato, è stata una bellissima esperienza...

Quali sono allora i suoi progetti futuri?

Ad Arte e Salute si stanno aprendo nuove possibilità artistiche nella città di Ancona: è stata fatta richiesta, da parte del Teatro delle Muse di Ancona – il teatro dell'opera lirica del capoluogo marchigiano – di realizzare un laboratorio teatrale per avvicinare i pazienti psichiatrici all'opera lirica lavorando però in prosa, senza cioè farli cantare.

L'idea è quella di utilizzare come riferimento le opere liriche presenti nella loro produzione per creare con gli attori-pazienti quelli che loro definiscono “doni teatrali”, ovvero serate aperte al pubblico in cui viene mostrato il lavoro svolto, facendo scoprire l'arte dell'attore a questi pazienti e portando a teatro anche un pubblico che forse non c'è mai stato prima.

Quest'anno abbiamo iniziato questo esperimento lavorando su *Nabucco*: è andata davvero molto bene, così il prossimo anno dovremmo

continuare con l'obiettivo di dare al progetto ancora più corpo e sostanza con una nuova produzione teatrale.

Carlo Rossi

Bologna, 25/09/07

Come è avvenuto il suo personale incontro con la realtà del disagio e della diversità?

Ho iniziato a 23 anni, svolgendo il servizio civile con i ragazzi difficili del collegio salesiano di Arese, in provincia di Milano. Lì ho portato avanti l'opera di un attore clown che mi ha preceduto, realizzando con i ragazzi sessanta spettacoli che sono stati anche portati in giro per l'Italia. Non si tratta esattamente di un'esperienza con l'handicap, ma ritengo che la loro sia una condizione di disagio per certi versi molto simile...

Con gli altri componenti della mia compagnia, la Filarmonica Clown, ci è poi capitato di fare alcuni seminari e spettacoli nelle carceri della zona lombarda, tra cui anche al S.Vittore femminile. Lì un'estate abbiamo portato un nostro spettacolo, fatto di mattina nell'ora d'aria e per cui a cielo scoperto: è stata un'esperienza unica, uno spettacolo che non posso dimenticare.

Anche questo non rientra propriamente nella dimensione dell'handicap; mentre nel caso di Arte e Salute si è trattato proprio di un lavoro con persone che presentano difficoltà di tipo mentale.

Sia nel lavoro con i ragazzi di Arese, sia con quelli di Arte e Salute, non ho mai avuto problemi. Non mi sono posto altri problemi se non il fatto che conoscevo la loro realtà e sapevo della loro condizione, ma ho sempre fondato il lavoro sulla messinscena teatrale.

Anche l'incontro con la realtà di Arte e Salute è avvenuto nell'ambito del lavoro teatrale?

Proprio così. Il teatro è un lavoro molto particolare perché coinvolge qualcosa della persona, qualcosa di molto profondo della persona; ovviamente, con un materiale particolare, si lavora in maniera particolare. Però si lavora per andare in scena.

All'interno del progetto Arte e Salute lei ha partecipato anche come docente nei primi corsi di formazione.

Sì, è stato nel 2000. Poi sono tornato nel 2004 ed ho trovato i ragazzi molto cambiati: per alcuni di loro è anche avvenuto un cambiamento del quadro clinico. Riguardo a questo, non credo che il teatro sia miracoloso, non ho questo pensiero che tra l'altro trovo molto presuntuoso. Ritengo però che il teatro di Arte e Salute abbia senz'altro funzionato per questi ragazzi. Vale a dire che in questi anni i ragazzi sono cresciuti sotto la guida di persone che hanno lavorato *insieme* a loro, e questa è una cosa che si sente.

A questo s'aggiunge un altro aspetto: quando nel 2004 sono tornato a lavorare con Arte e Salute ho notato come durante le prove i ragazzi si assistessero a vicenda. Se uno di loro si trovava in difficoltà, se quel giorno non se la sentiva di lavorare, gli altri si facevano in quattro per aiutarlo. Perciò ho detto: "ragazzi, siete una compagnia molto particolare perché normalmente gli attori non si aiutano"! E di questo loro sono coscienti...

Sì, è una cosa che ho notato anch'io seguendoli nelle prove dei vari spettacoli. Shakespeare folies è quindi il suo primo lavoro con i ragazzi di Arte e Salute?

Sì, *Shakespeare folies* è il primo, e devo dire che è stata un'esperienza unica, particolare. Normalmente, quando uno spettacolo è finito tendo a dimenticarlo perché inizio già a pensare a quello successivo. Invece per *Shakespeare folies*, in cui peraltro non ho lavorato come attore, è stato diverso: una volta terminato, lo spettacolo per me è come se non fosse finito...

Parliamo allora di Shakespeare folies. Ho avuto occasione di vedere alcuni momenti delle ultime fasi di prova, ed ero presente alla prima

serale. Lo spettacolo m'è piaciuto molto, l'ho trovato molto divertente e allo stesso tempo coinvolgente dal punto di vista emotivo.

Una cosa sorprende da subito: dopo Pinter. Atti unici è la seconda volta che i ragazzi recitano da soli sul palco, senza essere affiancati da attori professionisti. Trovo che in questa dimensione il loro particolare modo di fare teatro abbia influito molto sulla costruzione dello spettacolo, partecipando in maniera attiva ad un allestimento che rielabora il teatro di Shakespeare secondo i canoni del teatro comico.

Volevo perciò capire com'è stato impostato da parte sua il lavoro alle prove e la fase di messinscena, e come i ragazzi abbiano affrontato Shakespeare secondo un approccio comico.

Partirei dalla scelta del testo: *Shakespeare folies* riprende uno spettacolo già portato in scena da tre miei colleghi attori e intitolato *Clown Shakespeare Company*, di cui ho curato la regia lavorando anche sul testo. Nel chiedere in prestito alcuni costumi e oggetti di scena ho chiesto a questi amici di suggerirmi un titolo nuovo. Uno di loro, Carlo Pastori, ha proposto “Shakespeare folies”, e subito mi sono messo a ridere, pensando al gruppo con cui avrei lavorato! Ma è stato apprezzato anche dai ragazzi stessi, perché sono molto autoironici!

Nell'allestimento originale questi tre attori – carissimi amici e gente di grande talento – reggevano da soli tutte le parti dello spettacolo, mentre nella versione di Arte e Salute molte parti sono state aggiunte. Ad esempio quella di Amleto, affidata a Mirco Nanni, l'ho scritta proprio su di lui, poiché Mirko è un attore per cui vale la pena scrivere; ma di nuovo c'è pure la scena delle Giuliette e dei Romei. In tutto questo c'è ovviamente un lavoro creativo e di invenzione che a me piace molto.

Per mettere in scena *Shakespeare folies* sono dunque partito da un testo su cui avevo già lavorato, da un gruppo di ragazzi che conoscevo bene e da un genere, la clownerie – stile abbastanza sconosciuto in Italia – che definirei come l'affronto del dramma e del tragico dal punto di vista comico. Si tratta di una comicità particolare, quella del clown, giocata più sull'autoironia che sull'ironizzare l'altro. Ci sono dei maestri di tale

arte: nel secolo scorso Keaton, Chaplin, Jacques Tati, mentre oggi c'è Mr Bean.

E' inoltre una comicità molto fisica, aspetto molto importante per i ragazzi perché normalmente la malattia mentale cancella il corpo. E' paradossale, ma in questa condizione psichica restano solo le parole, o meglio la gabbia della parole. Invece, se si possiedono gli strumenti giusti, possiamo fare del nostro corpo il mezzo che ci permette di "volare"...

La scelta del testo è quindi dovuta all'insieme di questi fattori, in cui risulta evidente l'importanza dello stile comico, che ha caratterizzato l'intero lavoro di allestimento.

Lo stile è altresì importante, poiché discosta molto dalla produzione classica di Arte e Salute.

D'altra parte, ciò è dovuto al fatto che il mio percorso discosta molto da quello di Arte e Salute.

Nella mia carriera ho fatto anche l'attore di teatro classico, ma mi piace molto il lavoro sull'ironia e sul corpo, ovvero la clownerie, ed anche il lavoro d'invenzione.

Però, in entrambi i casi, l'arte dell'attore è comunque la stessa: un tutt'uno di voce, parola e corpo, in cui tutto deve essere presente nello stesso momento.

Come mai ha scelto di far recitare i ragazzi da soli sul palco?

Quando ho assistito a *Pinter. Atti unici* mi sono reso conto di come i ragazzi fossero in grado di stare sulla scena da soli: è stato lì che ho deciso di fare *Shakespeare folies* con loro.

Questo per due motivi: innanzitutto non mi piace dirigere e contemporaneamente essere in scena, non ho questa capacità. Anche perché ritengo che così facendo o la mia parte d'attore viene penalizzata perché mi devo occupare del resto o, viceversa, il mio ruolo

emergerebbe troppo rispetto a chi mi affianca. In secondo luogo perché a mio parere la vera sfida era vedere se i ragazzi sarebbero stati in grado di reggere la scena comica.

E' da notare come uno di loro, Luca, che è molto intelligente, dopo due o tre prove mi chiede: "Senta, Rossi – perché mi dà del lei – stiamo facendo una cosa comica, vero?".

Ed io: "Geniale deduzione!" – tra noi si scherzava parecchio.

Ma lui continua: "No, lo chiedo per questo: se il pubblico non ride?". Aveva centrato in pieno il problema.

Gli ho risposto che secondo me il pubblico avrebbe riso: ovviamente era un azzardo! In realtà si è trattato di un azzardo relativo, perché ho comunque costruito, a partire dal testo e insieme la loro, una griglia abbastanza piena di occasioni comiche per essere sicuro che la cosa funzionasse.

Mi piace anche ridere del fatto che sia tutto uno spettacolo di morti: come diceva un amico un po' cinico, la morte è l'unica cosa sicura della vita! Ed allora non si può non fare i conti con essa, ed io in quanto attore comico non posso saltare questo argomento!

Credo che anche per i ragazzi di Arte e Salute sia stato molto positivo cimentarsi con un modo di fare teatro e un genere diverso dal solito, in grado di metterli in gioco sotto un altro punto di vista: quello del ridere e del far ridere, ma prima di tutto del saper ridere delle cose che loro stessi fanno. Li ho visti divertirsi sul palco, un divertimento legato al fare comico...

Vero. Ed anche per me lavorare con loro non è stato come provare per uno spettacolo normale: non credo di essermi dimenticato quasi nulla di quello che è successo alle prove. Perché non è mai capitato una volta, nemmeno una volta – eppure mi sono sempre presentato con il mio schema di lavoro – che io riuscissi a fare le cose che mi ero prefissato!

Sì, è un aspetto che è emerso anche nelle interviste degli altri registi!

Tu credi di arrivare lì, preciso, e seguire il tuo schema: dopodiché succederà qualsiasi cosa! Tutto ciò è stato comunque un grande allenamento, sia prepararsi che poi essere pronti a cambiare in corsa: è fondamentale, è una cosa che ti dà un'apertura mentale notevole. Per me è una fortuna aver lavorato a questo spettacolo.

Com'è avvenuta la scelta dei personaggi e la divisione delle parti?

Sulla scelta delle parti sono andato a tentoni, a tastoni. Ho seguito delle intuizioni e sono stato anche fortunato. E' addirittura successo che una psichiatra una volta mi abbia chiesto come mai per uno di loro avessi scelto proprio quel personaggio, che risultava azzeccato. Devo dire che in generale si è trattato un po' di istinto, un po' di fortuna e soprattutto di "sentire" la risposta data dai ragazzi. Perché ho sempre tenuto presente che non avevo a che fare con dei pazienti, ma con delle persone che devono fare dei personaggi sulla scena, cioè degli attori. E se pensi di fare una cosa comica quando non ti piace quello che fai, col cavolo che farai ridere! Perciò è importante che una parte sia convincente per chi la fa: dopodiché ci impiegherà tanto o poco a farla giusta, però il punto di partenza è imprescindibile. E poi io lavoro sul piacere, per me il teatro è un piacere per l'attore: il vero segreto è che quando si fa ridere chi ride di più, anche se non si vede, è quello che lo fa. Cioè il godimento maggiore in realtà è dell'attore.

Certo tutto questo è stato influenzato dalla loro condizione di fragilità. Infatti è successo di tutto! Avevo espressamente pensato ad una parte per uno dei ragazzi che ad un certo punto non se l'è più sentita e ha mollato, idem per un altro attore: ho pensato lo spettacolo per questi due che purtroppo non se la sono sentita. Li ho capito che non bisogna mollare mai: non accanirsi, ma comunque "stare lì". Non mollare nel senso che in qualche modo si va avanti, sia per le prove che per tutto il resto: la

prova generale ad esempio non l'abbiamo finita, poi però il debutto è andato benissimo!

Shakespeare folies è dunque uno spettacolo tratto da un lavoro precedente, ri-elaborato insieme agli attori-pazienti di Arte e Salute e interpretato solamente da loro dividendo i vari ruoli e aggiungendo nuove parti. Per realizzarlo, com'è stato strutturato il lavoro alle prove?

La base di partenza è stata il testo, che conoscevo e sapevo molto efficace: abbiamo iniziato a lavorare su gag e situazioni comiche che già funzionavano, sapendo già che avrei dovuto dividere alcune parti e anche aggiungerne di nuove. Per cui ho scritto di volta in volta dei pezzi, lavorando su improvvisazioni con il testo già scritto: questo perché il comico è una materia molto precisa.

Il lavoro è stato comunque facilitato dal fatto che avevo a disposizione attori che hanno lavorato con Garella, che hanno già interpretato i classici e sanno come affrontare un testo teatrale. Certo, in questo spettacolo hanno scoperto cosa significhi interpretare un testo secondo le regole del comico: sapere cioè che si dice qualcosa in maniera seria, il cui scopo è però quello di far ridere. Chiaramente, a questo aspetto è stata dedicata molta attenzione in prova.

Ci sono stati dei momenti di discussione, anche sul testo, per la fase elaborativa?

Moltissimi. Anche perché lavorando su diversi drammi di Shakespeare ho cercato un po' di inquadrare caratteri e situazioni. Nel presentare i vari personaggi ho cercato di dare una lettura, assolutamente personale e non filologica, della loro vicenda. Spiegavo, cioè, perché l'autore – io o Francesco Nicolini, che ha collaborato con me al testo – abbia scelto di ironizzare su determinati aspetti e in che modo, perché naturalmente non si scherza a caso. Ad esempio, nel caso di Otello ho detto loro che ci troviamo di fronte a un vecchio – perché Otello è proprio un vecchio –

che ha paura che la giovane moglie Desdemona si conceda ad un uomo più giovane di lui. Il teatro parte sempre da cose terra-terra perché noi siamo fatti di cose terra-terra: questa è la cosa più bella di quest'arte ed è qui che esce la poesia di Shakespeare.

Quello che più mi ha colpito nei ragazzi è la professionalità e la dedizione che mettono nell'affrontare il loro lavoro...

Verissimo, quella di Arte e Salute è una grandissima scuola. Nanni Garella ha fatto una cosa eccezionale. Anche lui non si è mai arreso: ha realizzato il corso per attori e la compagnia, e qualsiasi cosa succedesse è andato avanti senza mollare mai. Ed ha trasmesso questa mentalità ad ognuno dei ragazzi, una determinazione che ha valore non solo a teatro. Garella ha fatto capire questo ai suoi ragazzi: io sono sicuro che tu sia in grado di farcela, tu forse non sei sicuro o vuoi convincermi di non essere capace. Io però ti dico che sei capace, e ce la farai...

Questa loro dedizione al lavoro l'ho personalmente ritrovata in tutti gli spettacoli del progetto di residenza: tre spettacoli in qualche modo diversi l'uno dall'altro per stili registici e scelte drammaturgiche, eppure in tutti e tre emerge tale passione e professionalità...

La loro professionalità mi ha davvero sorpreso.

Di solito quando si tratta di professionalità si pensa ad una cosa fredda, un po' asettica... In realtà per me significa questo: buttarsi in ciò che si deve fare, sia che qualcuno mi abbia detto cosa fare, sia che lo decida io stesso; buttarsi, partendo da ciò che si è e in qualsiasi condizione ci si trovi, ma provarci fino in fondo.

Perché in un certo senso l'attore comico scrive sempre il *suo* copione: deve riscrivere ciò che è già scritto, deve diventare suo.

Questo è valido anche nel caso dei ragazzi di Arte e Salute: lavorare come con i burattini? No, non è ciò che mi interessa. Mi interessa che ognuno faccia quello che è in grado di fare, ma seguendo al contempo le

mie indicazioni. Per questo ci sono stati problemi con qualcuno che cercava di aggiungere, di strafare. Dopo un po' ho detto loro che tutto si può fare, tutto si può provare, però passa attraverso di me: sono io che decido se una cosa si aggiunge o meno. Io ti suggerisco, ti indico cosa fare e tu segui quello che t'ho detto.

Questo per i ragazzi è molto educativo: il lavoro dell'attore unisce il piacere della libertà creativa alla necessità di conoscere e rispettare le regole del teatro. Ritengo che per gli attori-pazienti sia importante imparare a rapportarsi con i diversi modi del fare teatro e con le persone con cui lavorano, a maggior ragione se si tratta di un genere per loro nuovo e particolare come quello del teatro comico.

Certo, si dice infatti che esista il tempo comico, si tratta di matematica da un certo punto di vista. Un tempo un po' particolare perché molto differente dal tempo musicale. Però esiste veramente e Mirko in *Shakespeare folies* dimostra secondo me di avere i tempi comici di un grande attore.

Trova differenze tra lo spettacolo originale e la versione di Arte e Salute?

Dirò una cosa forse sorprendente: sono due versioni della stessa cosa, ritrovo cioè lo stesso clima in entrambe. Però, devo dire la verità, personalmente sono più contento di quest'ultima, perché mi pare che in *Shakespeare folies* abbiamo comunque giocato molto...

I ragazzi di Arte e Salute sono attori particolari: nel momento in cui ci lavori insieme, quando li osservi lavorare, vedi qualcosa di particolare. Magari come spettatore per un attimo ti poni il problema riguardo il loro modo di recitare. Però contemporaneamente sono talmente presenti, intensi, con questa, come dicevi tu, professionalità...

Questa passionalità, questa passione...

Questa passione, sì. Mio figlio, che è non viene molto volentieri neanche ai miei spettacoli, è venuto a Bologna a vedere *Shakespeare folies*. Alla fine mi ha fatto il massimo complimento dicendo che se non avesse saputo di trovarsi davanti ad attori disabili non l'avrebbe mai pensato.

Perché per me questo aspetto è fondamentale: allo stesso modo di Arte e Salute, io non metto l'handicap in scena, non metto in scena il mostro, non mi interessa. Lavorando con questi ragazzi si mette in atto questo: si prendono questi esseri umani e, se vogliono fare teatro, lavorano e devono lavorare come attori, così come possono e secondo le loro capacità. E come si vede dai risultati, possono fare tutto ciò esprimendo anche un grande talento.

Nel confrontarsi con la clownerie che difficoltà hanno incontrato i ragazzi?

Come ho detto prima, il problema di questa malattia è che allontana dal corpo e io ho dovuto quindi lavorare molto sulla sua riscoperta e sul suo utilizzo anche in rapporto con gli altri. Perché nello spettacolo ci sono anche parecchi momenti di contatto.

E' stato poi importante lavorare e imparare ad usare l'attrezzo clownistico, sia esso una parrucca piuttosto che un teschio da tenere in mano...

Piuttosto che l'armadio, il baule...

Anche l'armadio è stata una trovata che ho aggiunto in questo spettacolo. Ho scoperto le potenzialità artistiche di questo oggetto lavorando insieme ad un grande artista che si chiama Marcello Chiarenza. E da lì ho utilizzato spesso l'armadio nei miei spettacoli, sia con la compagnia che singolarmente.

L'armadio è pauroso in scena perché può diventare veramente di tutto. Ha in sé qualcosa che secondo me ha a che fare con l'inconscio. D'altra parte che anche in psicanalisi si dice che si apre un cassetto, si apre una finestra. Oppure si dice "uno scheletro nell'armadio", "cos'hai nell'armadio, ma cosa ci nascondi"...

L'armadio è la memoria, ma la memoria inconscia: infatti non ci si ricorda per forza di tutto ciò che c'è nell'armadio o come è sistemato: si va scopre che si sono tenute delle cose di cui ci si era completamente dimenticati... Ovviamente qui stiamo parlando un po' per similitudine, ma in effetti tutto questo lo si può vedere in scena, e colpisce...

Anche il finale colpisce molto: gli attori d'un tratto scendono dal palco e avanzano verso lo spettatore. Una mossa inaspettata, che coglie tutti di sorpresa. E nello stesso momento vengono recitati come una filastrocca dei bellissimi versi di Shakespeare tratti dal Re Lear: "matto è il furfante che da te si squaglia / il tuo Matto non è una tal canaglia". E' un momento spiazzante...

Il finale non l'avevo in mente all'inizio. Poiché nella versione originale c'erano meno attori, ho aggiunto il finale in realtà anche per dare qualche pezzo in più ai ragazzi che avevano parti più piccole. In particolare, a Lucio Polazzi, il ragazzo che in precedenza faceva Marcantonio, e soprattutto a Giorgia Bolognini, la ragazza che interpretava Desdemona. A lei ho quindi affidato il ruolo del Matto, sapendo che aveva già recitato la parte del buffone in qualche allestimento precedente. In più la trovo una ragazza molto particolare, a volte un po' difficile; però questa parte l'ha resa con una delicatezza unica, scherzando anche sul suo fisico abbastanza buffo. Ho lavorato molto con lei, per farle capire che se avesse fatto questa parte tutti saremmo andati avanti realizzando una cosa senza precedenti: scendere dal palco con un monologo sul Matto recitato da loro che sono matti. Ho detto loro: "ragazzi, solo noi possiamo fare questa cosa, gli altri non sanno proprio cosa significhi"!

Vero, fatto da altri tutto ciò assumerebbe un altro significato o diventerebbe semplicemente un gesto, mentre in questo caso trasmette qualcosa di particolare. Forse altri non sarebbero in grado di varcare il limite del palco con questa tranquillità e intensità ...

Non è proprio questo: conosco attori che sarebbero in grado di farlo tranquillamente. No, qui l'azione acquisisce un valore particolare, perché così facendo loro si accettano. E questo è importante.

E' stato un momento davvero speciale, un finale che ha valorizzato l'intero spettacolo...Ci sarà occasione di rivedere Shakespeare folies prossimamente?

Sì, lo spettacolo verrà ripreso in autunno, tra fine novembre e inizio dicembre 2007, sempre all'interno del progetto di residenza Arte e Salute nell'Arena del Sole. Vediamo cosa succede, anche perché è tornato uno degli attori che aveva lasciato in precedenza. Vedremo come re-impostare il lavoro e come andrà.

Concludendo, quali altri sono i suoi progetti futuri?

Continuerò gli spettacoli della mia compagnia e i miei, poi ho alcuni impegni in Rai.

Invece ad Arte e Salute ho proposto di fare qualcosa sulla Commedia dell'Arte: si tratterebbe di un passo successivo nel lavoro svolto per *Shakespeare folies*, perché il personaggio nella Commedia dell'Arte è molto caratterizzato fisicamente e vorrei lavorare su questo. Peraltro io non sono un grande esperto di questo argomento, perciò diciamo che mi inventerò una Commedia dell'Arte...

INTERVISTA ALLA RESPONSABILE DEL PROGETTO “ARTE E SALUTE MENTALE”

Dott.ssa Gabriella Gallo,

Psicologa del Dip. Salute Mentale di Bologna

Bologna, Arena del Sole 23/04/07

L'associazione Arte e Salute ONLUS è la struttura istituzionale e operativa di un progetto in cui il teatro incontra la realtà della disabilità psichica e della salute mentale. Per chi come lei fa parte dell'area medico-psichiatrica di questo percorso, quali sono state le motivazioni iniziali e gli obiettivi alla base di questa esperienza in continua evoluzione?

Il progetto nasce da un'idea dell'allora direttore del Dipartimento di Salute Mentale dell'AUSL Bologna Nord, il Dott. Filippo Renda, e da una serie di considerazioni sulla possibilità di investire su pazienti con gravi patologie psichiatriche seguiti dai nostri Centri di Salute Mentale e dal Dipartimento di Salute Mentale.

Fin da subito la volontà è stata quella di non puntare su lavori di tipo esclusivamente pratico-manuali – come si è sempre attivato e realizzato in psichiatria – ma di scommettere su percorsi caratterizzati da aspetti prettamente artistici oltre che cognitivi. E così la “Compagnia di Teatro”, il “Gruppo di Arte burattinaia e di Teatro ragazzi” sono i risultati evidenti e gli esiti felici di tale scommessa.

Per noi operatori della psichiatria investire su aspetti culturali e artistici ha significato innanzitutto questo: verificare se anche persone affette da gravi patologie psichiatriche, inserite in contesti adeguati e guidate da metodologie appropriate, sono in grado di attivare e sviluppare delle abilità nel campo dell'Arte. La fruizione artistica, il lavoro e il confronto con tale campo permette a chiunque di noi – e quindi a maggior ragione

a persone che possono avere delle sofferenze psichiche – una sorta di respiro psichico e mentale nella consuetudine del fare quotidiano, un fare solitamente legato a determinati modelli comportamentali molto fissi, ripetitivi e molto standardizzati. E' proprio per tale motivo che l'Arte – e il teatro in particolare – sono sempre stati utilizzati in psichiatria.

La differenza fondamentale che Arte e Salute presenta rispetto ai progetti che si attuano solitamente nella prassi medico-psichiatrica sta nel fatto che il nostro fare teatro, più che un mezzo per arrivare a un miglioramento clinico, a una terapia, a una cura, è un obiettivo: quello di abilitare i nostri pazienti alla pratica teatrale. Vogliamo dare loro la possibilità di diventare attori di teatro.

Questo è uno degli aspetti fondamentali dell'esperienza di Arte e Salute, che non è dunque un percorso di riabilitazione, bensì di un progetto di abilitazione. Di fatto, abbiamo realizzato un vero e proprio percorso formativo, presentando alla Provincia di Bologna, all'assessorato della formazione al lavoro, un progetto di abilitazione lavorativa che ha ottenuto finanziamenti dalla Comunità Europea.

Si tratta appunto di un "Corso di formazione per disabili psichici finalizzato alla costituzione di una Compagnia teatrale".

Esattamente. E' chiaro che anche per la Provincia di Bologna questa è stata una grossa scommessa, poiché ha scelto di investire in un lavoro particolare come quello dell'attore di teatro, per di più con un progetto dedicato ad allievi altrettanto particolari in quanto persone affette da gravi patologie psichiatriche seguite da Centri di Salute Mentale.

Per tre anni, quindi, il gruppo iniziale di 12 allievi appartenenti all'area Nord, cui poi si è aggiunto il gruppo di allievi dell'area Sud, hanno frequentato una vera e propria scuola di teatro, cimentandosi in tutte le materie che qualsiasi allievo attore trova nelle scuole di formazione.

Parallelamente al corso abilitativo di stampo artistico è stata però creata una struttura operativa e un percorso di prassi metodologiche di tipo

psicologico, il cui compito è quello di aiutare gli allievi a raggiungere gli obiettivi formativi fissati.

Com'è strutturato questo percorso di matrice medico-psichiatrica, parte integrante del progetto Arte e Salute?

E' stato creato un gruppo di lavoro formato da educatori ed infermieri, il cui compito è stato inizialmente quello di seguire il gruppo di pazienti nei corsi di formazione, mentre ora li affianca nei momenti di prova e di lavoro. Questo ha permesso agli allievi di poter superare quotidianamente qualsiasi momento di difficoltà, di paura, ansia o qualunque tipo di blocco che impedisse loro di procedere nell'apprendistato o nel lavoro teatrale.

Parallelamente ho organizzato quello che noi chiamiamo "gruppo settimanale": si tratta di un momento di attività verbale e confronto di gruppo, cui han partecipato fin dall'inizio gli operatori del dipartimento che seguono il progetto, gli allievi-pazienti ed io in qualità di conduttrice. Questo perché si è ritenuto fondamentale fornire al gruppo dei pazienti un momento in cui poter elaborare, verbalizzare e confrontarsi sulle varie fasi e situazioni della loro esperienza.

Ciò è interessante perché i due poli del progetto, artistico e terapeutico, pur procedendo su percorsi paralleli – senza cioè interferire nel lavoro altrui – nei momenti di "gruppo settimanale" si incontrano, andando a cementare e rafforzare l'esperienza della Compagnia.

Nelle sedute del "gruppo settimanale" si lavora infatti su tutti quegli aspetti che sono conseguenza delle sofferenze dei pazienti: aspetti comportamentali, relazionali, di visione, interpretazione e rapporto con il mondo e l'altro. Questo permette agli attori-pazienti di avere una base, un aggancio forte per potersi confrontare con i rispettivi modi di vivere questa esperienza, portando alla luce le loro usuali modalità di affrontare la relazione con gli altri, le responsabilizzazioni del lavoro e tutto ciò

che va a costituire le regole e gli obiettivi del progetto. Loro stessi hanno così potuto valutare e valorizzare i comportamenti positivi e modificare quelli che non risultavano adeguati.

Non si tratta però di un gruppo psicoterapeutico in senso stretto ma, come ho detto, di un momento in cui vengono verbalizzate tutte le difficoltà e gli ostacoli che si possono presentare esclusivamente rispetto al compito formativo e lavorativo. Il progetto Arte e Salute non va dunque a sostituire il lavoro psicoterapeutico tradizionale: ognuno degli attori-pazienti mantiene comunque il proprio assetto di terapia psicologica e i momenti di confronto individuale col proprio terapeuta. Gli incontri del “gruppo settimanale”, lavorando sull’esperienza teatrale, vanno in pratica ad integrare i singoli percorsi terapeutici già in atto.

In realtà, è più corretto dire che l’esperienza di Arte e Salute vive grazie all’unione e all’integrazione di tre componenti: il lavoro degli psicoterapeuti, psicologi, educatori, infermieri del progetto teatrale; il lavoro dei docenti e degli artisti teatrali e, terzo, quello dei terapeuti nei Centri di Salute Mentale. Se, da una parte, ognuna di queste componenti mantiene la propria autonomia operativa, dall’altra è costante il loro confronto sulle prassi e le strategie da adottare per raggiungere gli obiettivi fissati. E i risultati ottenuti in questi anni hanno confermato che questo assetto funziona.

E’ possibile fare qualche esempio di come quest’integrazione di arte teatrale e psicoterapia abbia portato a risultati efficaci per la vita degli attori-pazienti?

Certamente. Francesca ad esempio, che ha fatto parte del gruppo di allievi del primo corso di formazione, presentava un’irrequietezza corporea e fisica molto grave dovuta al suo stato di funzionamento mentale: anche durante le lezioni del corso aveva necessità di andare più e più volte in bagno, doveva muoversi, non riusciva praticamente a restare ferma. Col tempo abbiamo capito che la sua condizione era

conseguenza di una difficoltà a crearsi uno spazio mentale autonomo in cui potersi “riposare”.

Come ha influito l’esperienza del teatro in questo caso? Come ha aiutato Francesca? Un ruolo importante l’hanno giocato le regole del corso di formazione: impegnarsi nelle varie materie 5 ore al giorno per tre giorni alla settimana e il dover fare riferimento ai docenti non le permetteva di girare liberamente o fare quel che voleva. Ma tutto ciò non sarebbe stato possibile senza la piacevolezza del fare teatro, componente essenziale per il successo dell’intero progetto. Come tutti, anche i pazienti s’impegnano più facilmente in attività che danno loro piacere e soddisfazione!

Accanto alla prassi teatrale è stato portato avanti il lavoro del suo terapeuta personale al CSM, mentre nei momenti di “gruppo settimanale” con gli educatori e gli altri allievi del corso si è attuato il confronto con i compagni: Francesca ha potuto così rendersi immediatamente conto che il suo modo di fare non poteva essere adeguato agli obiettivi fissati.

C’è inoltre da dire che inizialmente Nanni Garella, nel pensare ai copioni e ai personaggi da far interpretare agli allievi, ha tenuto conto delle caratteristiche individuali dei vari ragazzi. Così, nel costruire i personaggi, ha cercato di inglobare in essi le caratteristiche di ogni allievo: per Francesca, ad esempio, sarebbe stato poco efficace affidarle la parte di un personaggio immobile! Perciò Garella ha addirittura inventato e creato aggiustamenti che anche dal punto di vista artistico si sono poi rivelati azzeccati: come il personaggio di Francesca, che lei ha recitato correndo!

Tutto questo sulla scena funzionava e credo che questo modo di lavorare abbia rappresentato e rappresenti una ricchezza non solo per chi si occupa degli aspetti teatrali del progetto Arte e Salute, ma anche per tutti coloro che fanno teatro, poiché quando si lavora con attori professionisti tali situazioni raramente capitano.

Alla base del progetto Arte e Salute sta dunque questa dimensione di scambio: non solo il teatro dà alla terapia, ma la terapia stessa restituisce al teatro...

Proprio così. E questa condizione di scambio positivo ed efficace ha coinvolto e contagiato tutte le persone che hanno preso parte al progetto: Nanni Garella, gli altri registi e docenti, gli attori professionisti e gli stessi educatori e psicoterapeuti hanno dato e ricevuto molto sul piano lavorativo e personale...

Anche loro quindi si sono trovati a lavorare in una situazione particolare in cui hanno messo in campo la loro competenza ed hanno al contempo acquisito nuova esperienza...

Assolutamente. Ad esempio, per quanto riguarda il percorso psicoterapeutico, si è presentata da subito agli infermieri e educatori la difficoltà di uscire da schemi di “setting psicoterapico” di un certo tipo. E’ chiaro che per gli infermieri psichiatrici, abituati ad un certo tipo di ambiente e modalità operative, svolgere le consuete funzioni in contesti molto diversi dagli ambulatori e dagli ospedali non è stato facile. Questa difficoltà si è rivelata più evidente per gli operatori della salute mentale più anziani, piuttosto che per i giovani educatori che iniziavano quest’esperienza freschi di concorso.

Tale situazione ha però allo stesso tempo portato giovamento: confrontarsi con “setting” diversi, l’aver a che fare con il teatro, le opere d’arte, con i registi, con il linguaggio poetico-teatrale è stato positivo anche per noi psichiatri, educatori e operatori, a partire dalla motivazione a venire al lavoro.

Siamo arrivati ad oggi solo e soltanto grazie ad una forte motivazione di fondo, accresciuta negli anni dai risultati ottenuti e dai miglioramenti che abbiamo visto nei nostri pazienti.

Nel maggio 1999, anno in cui è stato attivato il primo corso di formazione con i primi 12 allievi, essi erano persone che adesso non

riconosceremmo affatto! Molti di loro sono tutt'ora parte integrante della Compagnia, mentre altri hanno utilizzato l'esperienza positiva del corso per attivare percorsi personali extra-teatrali, come ad esempio terminare gli studi che avevano interrotto, o frequentare l'accademia di belle arti che era il sogno della loro vita. Obiettivi raggiunti spesso con ottimi risultati. Poi, ovviamente, ci sono stati anche casi meno fortunati o interruzioni dell'esperienza, perché i soggetti non riuscivano ad attuare quei cambiamenti che li rendessero in grado di portare avanti il mestiere d'attore.

La sfida che i pazienti affrontano è dunque grande, soprattutto quella con sé stessi...

Ritengo che tanti risultati siano stati davvero sorprendenti e imprevisti anche per noi operatori, e tanti altri cambiamenti e successi sono tutt'ora molto misteriosi.

Per esempio Mariarosa, che all'inizio del corso non riusciva ad articolare neppure semplici discorsi di senso compiuto a causa della sua schizofrenia, oggi è un'attrice di teatro chiamata anche per produzioni diverse da quelle di Arte e Salute: è stata infatti la balia nello *Zio Vanja* con Alessandro Haber per la regia di Nanni Garella, ed insieme alla compagnia di attori professionisti ha preso parte alla tournée che li ha portati per tre mesi in giro per l'Italia.

Grazie all'esperienza del corso formativo Mariarosa ha attuato una ristrutturazione del linguaggio che noi abbiamo potuto verificare concretamente nel tempo. Si tratta di un enorme successo, soprattutto se ripenso ai primi "gruppi settimanali", in cui sia con lei che con altri il semplice dialogare era molto difficile. Ora, invece, anche i pazienti inizialmente più in difficoltà sono diventate persone con cui c'è sicuramente una possibilità di scambio linguistico adeguatissimo. Ed inoltre recitano su un palcoscenico, riescono a stare dentro un copione ecc...

Questo è un altro cardine su cui tutto il nostro progetto si basa: la ricerca e la valorizzazione dei talenti. Ed è un'idea su cui tutti noi, ed in particolare il Dott. Renda, puntiamo e teniamo molto e su cui ci siamo sempre confrontati fin dall'inizio: anche le persone affette da patologie mentali gravi possono avere dei talenti specifici.

A tal proposito, esemplare è la storia di Mirko, un paziente che presenta una diagnosi di schizofrenia molto grave, caratterizzata da allucinazioni uditive molto minacciose che gli hanno sempre impedito di poter procedere in qualsiasi percorso. Eppure egli è riconosciuto da Garella stesso, e da tutti coloro che hanno lavorato con lui, come un grande talento attoriale. Mirko, attraverso il teatro, ha realizzato una modificazione dei propri stati allucinatori ed appena sale sul palcoscenico le voci e le allucinazioni uditive noi operatori non abbiamo ancora capito dove vadano a finire!

Sicuramente, e ciò vale per tutti gli attori-pazienti, il confronto col personaggio da interpretare gioca un ruolo fondamentale nel lavoro che svolgono su sé stessi e sulla loro condizione: un'altro aspetto che avvicina molto la terapia al teatro.

Mi è capitato di parlare con alcuni attori-pazienti del loro rapporto con i ruoli interpretati ed ho capito quanto sia per loro importante il confronto col personaggio, confronto che va molto più in profondità rispetto alla comune pratica teatrale...

Anche nei "gruppi settimanali" un argomento di grande discussione per i pazienti è il momento in cui vengono distribuiti i vari ruoli da Nanni Garella o dagli altri registi.

Il confronto col proprio personaggio è un aspetto centrale del nostro fare teatro, un momento fondamentale che aiuta moltissimo gli attori-pazienti nel confronto con il proprio vissuto. Interpretare sul palcoscenico un personaggio permette loro di provare la sensazione di essere altro da sé, senza però perdere il proprio senso di sé. Tutto questo dà loro la possibilità di aprire un varco in quelle stereotipie comportamentali e

psichiche tipiche della difesa, atteggiamenti peculiari della necessità di proteggersi da qualcosa che fa molta paura. Nel recitare un ruolo sulla scena, tale protezione si traduce nel calarsi nei panni di qualcun altro per prendere coscienza delle proprie paure o emozioni e poterle vivere da una diversa prospettiva, senza che ciò implichi perdere sé stessi e la propria identità.

Il lavoro dell'attore e le pratiche psicoterapiche si intrecciano di continuo nel percorso di Arte e Salute. La Compagnia stessa, con i suoi spettacoli, lancia nuove sfide all'integrazione ed al teatro e le sue prassi. I successi del vostro operato dicono quindi che è possibile fare arte e inclusione sociale eliminando i pregiudizi verso la salute mentale e investendo su di essa con una struttura e una metodologia di lavoro rigorosa e di qualità.

Ritengo che l'esperienza di Arte e Salute possa essere definita come un progetto ad alta complessità, dove non c'è una sola metodologia o strategia che funziona e che ha funzionato, ma è proprio lo scambio costante fra le varie forze e componenti in gioco che permette il raggiungimento di risultati. Il corso di formazione, la nascita della Compagnia e le sue successive produzioni hanno portato ad eccellenti risultati grazie alla capacità e alla bravura di Nanni Garella, di Gabriele Tesauri e dei loro collaboratori, docenti ed attori che hanno preso parte nel tempo a questo progetto.

Così come indispensabile è l'impegno quotidiano di tutti gli operatori, educatori e terapeuti del Dipartimento di Salute mentale dell'AUSL Bologna, senza poi dimenticare la passione, l'entusiasmo e la professionalità messe in gioco fin dall'inizio dal Dott. Renda, e dall'allora direttore generale dell'AUSL Angelo Giovanni Rossi, l'attuale presidente di Arte e Salute.

La forza del progetto sta nel fatto che tutte queste persone, pur provenienti da ambienti molto diversi fra loro, oggi come allora mettono la propria esperienza e competenza al servizio di un percorso comune...

Per il successo di questi progetti è fondamentale la felice unione di persone che si incontrano e riescono a condividere non solo un'idea o un progetto, ma soprattutto il modo di portarlo avanti. La psichiatria e il teatro s'incontrano e lavorano assieme da tanto tempo; l'importante è la declinazione con cui ciò avviene. Nell'esperienza di Arte e Salute, quest'incontro tra Arte, teatro e salute mentale porta in sé – e i risultati ce l'hanno confermato – delle contaminazioni positive per entrambe le parti, uno scambio reciproco che a me piace definire “contaminazione felice”.

3. IL PROGETTO DI RESIDENZA ARTE E SALUTE NELL'ARENA DEL SOLE: SCHEDE DEGLI SPETTACOLI¹⁴⁴.

3.1. Drammi didattici

DRAMMI DIDATTICI

di Bertolt Brecht

Con

Gianluca Balducci, Woody Neri, Sandra Passarello

e con

**Walter Coluccelli, Stefano Dotta, Camillo Grandi, Nicola Ingoglia,
Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Cristina Nuvoli, Deborah
Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Rizzi**

Scene e costumi

Matteo Soltanto

Luci

Francesca Zarpellon

Musiche

Fabrizio Tavernelli

Partitura melodica dei testi **Sandra Passarello** - Direttore di scena
Davide Capponcelli – Fonico **Pierluigi Calzolari** - Realizzazione
costumi **Elena Dal Pozzo** - Assistente alla regia **Nicola Berti**

¹⁴⁴ Materiale d'archivio gentilmente fornito da Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, www.arenadelsole.it.

Il consenziente - Il dissenziente

L'eccezione e la regola

Regia di **Gabriele Tesauri**

Personaggi ed interpreti

Uomo in frack **Walter Coluccelli**

Il consenziente – Il dissenziente

Il maestro **Woody Neri**

Il ragazzo **Nicola Ingoglia**

La madre **Iole Mazzetti**

I tre studenti **Stefano Dotta, Cristina Nuvoli, Sandra Passarello**

L'eccezione e la regola

Il mercante **Gianluca Balducci**

La guida **Fabio Molinari**

Il portatore **Moreno Rimondi**

Poliziotto **Roberto Rizzi**

L'albergatore **Stefano Dotta**

La moglie del portatore **Deborah Quintavalle**

Il giudice **Camillo Grandi**

Il capo della seconda carovana **Nicola Ingoglia**

3.2. Shakespeare folies

SHAKESPEARE FOLIES

di Francesco Nicolini e Carlo Rossi

regia di **Carlo Rossi**

con

Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi

Assistente alla regia **Martina Pizziconi**, datore luci **Francesca Zarpellon**, direttore di scena **Davide Capponcelli**, fonico **Pierluigi Calzolari**.

3.3. Sei personaggi in cerca d'autore

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

Commedia da fare - 1921

di **Luigi Pirandello**

regia **Nanni Garella**

con **Virginio Gazzolo**

scene e costumi **Antonio Fiorentino**

luci **Gigi Saccomandi**

regista assistente **Gabriele Tesauri**

musiche **Stefano Falqui e Stefano Zoffoli**

I personaggi

Il padre **Virginio Gazzolo**

La madre **Angela Cardile**

La figliastra **Silvia Giulia Mendola**

Il figlio **Gianluca Balducci**

Il giovinetto **Daniele Turrini**

La bambina **Teresa Liberatore**

(Poi, evocata) Madama Pace **Mariarosa Iattoni**

Il regista

Nanni Garella

Gli attori

Giorgia Bolognini Pamela Giannasi Camillo Grandi Nicola Ingoglia

Iole Mazzetti Mirco Nanni Cristina Nuvoli Lucio Polazzi Moreno

Rimondi Roberto Risi Roberto Rizzi

con la partecipazione de **I Cantori del Lido** diretti da **Emilia Mattioli**

direttore di scena **Vincenzo Bonaffini**

datore luci **Francesca Zarpellon**, suono **Giampiero Berti**, realizzazione
costumi e maschere **Paolo Bertinato** e **Sartoria Arena del Sole** in
collaborazione con **Gianfranco Gallo**, **Lucia Morato**, **Chiara
Pareschi**, sarta **Elena Dal Pozzo**, scena realizzata nel **Laboratorio
Arena del Sole**, foto di scena **Raffaella Cavalieri/Iguana Press**.

BIBLIOGRAFIA

I. I TEATRI DELLE DIVERSE ABILITÀ

Monografie

- BENJAMIN WALTER, *Programma per un teatro proletario di bambini*, trad. di E. Fachinelli, in Asja Lacis, *Teatro proletario di bambini*, in *Professione: rivoluzionaria*, trad. di E. Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, 1976;
- BENVENUTI PAOLO, *Introduzione alla storia del teatro-ragazzi*, Firenze, La casa Usher, 1994;
- BERNARDI CLAUDIO, *Il teatro sociale*, Roma, Carocci editore, 2004;
- BROOK, PETER, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005;
- CZERTOK HORACIO, *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*, Roma, Bulzoni, 1999;
- LACIS ASJA, *Teatro proletario di bambini*, in *Professione: rivoluzionaria*, trad. di E. Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, 1976;
- LEVY MORENO JACOB, *Il teatro della spontaneità*, Firenze, Nuova Guaraldi 1980³ (1^a ed.: Rimini - Firenze, Guaraldi, 1973);
- PONTREMOLI ALESSANDRO, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet libreria, 2005;
- POZZI EMILIO, MINOIA VITO (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999;
- ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA, *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*, in A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet libreria, 2005;
- SCABIA GIULIANO (a cura di), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976;
- SCABIA GIULIANO, *Teatro negli spazi degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973;

- VALENTI CRISTINA (a cura di), *Altri teatri: animazione teatrale e linguaggi delle diversità*, Bologna, Università degli studi di Bologna, 2006 - Dispensa del corso di Storia del nuovo teatro - Specialistica in Discipline teatrali a.a. 2005/2006;

Pubblicazioni periodiche

- “Art’O, rivista di cultura e politica delle arti sceniche”, n. 14, estate 2003 [numero monografico – Speciale Teatro di interazioni sociali];
- ALFIERI FIORENZO, *Le tecniche del teatro nella pedagogia di Freinet*, in “Cooperazione Educativa”, XX, 11-12 (novembre-dicembre 1971).
- GUCCINI GERARDO (a cura di), *Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall’incontro di Lerici - 2 luglio 2000*, in “Prove di Drammaturgia”, VII, 1 (luglio 2001).
- QUADRI FRANCO, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, in “La porta aperta”, bimestrale del Teatro di Roma, n. 3 (gennaio/febbraio 2000).
- VALENTI CRISTINA, *La drammaturgia gioiosa – sulla diversa abilità*, in “Art’O, rivista di cultura e politica delle arti sceniche”, n. 12, autunno 2002.

II. L'ASSOCIAZIONE ARTE E SALUTE ONLUS

Monografie

- BRECHT BERTOLT, *Vita di Galileo*, a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 2001.
- GALLO GABRIELLA, *Il percorso formativo e abilitativo*, in *I teatri della salute*, a cura di G. Gallo, F. Renda, Bologna, Minerva Edizioni, 2000.
- GALLO GABRIELLA, RENDA FILIPPO (a cura di), *I teatri della salute*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000.
- GARELLA NANNI, *Un'idea antica*, in *I teatri della salute*, a cura di G. Gallo, F. Renda, Bologna, Minerva Edizioni, 2000.
- PINTER HAROLD, *La stanza*, in *Teatro*, Torino, Einaudi, 1972.
- PINTER HAROLD, *Una serata fuori*, in *Teatro*, Torino, Einaudi, 1972.
- PINTER HAROLD, *Una specie di Alaska*, in *Altri luoghi*, Torino, Einaudi, 1984.
- PIRANDELLO LUIGI, *I giganti della montagna*, in *Maschere nude vol. 4*, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, 2007.
- RENDA FILIPPO, *Dalla cura all'impresa*, in *I teatri della salute*, a cura di G. Gallo, F. Renda, Bologna, Minerva Edizioni, 2000.
- SHAKESPEARE WILLIAM, *Come vi piace*, traduzione di Antonio Calenda e Antonio Mediani, saggio introduttivo di Anna Luisa Zazo, Milano, Mondadori, 1992.
- SHAKESPEARE WILLIAM, *Sogno di una notte di mezz'estate*, traduzione di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, saggio introduttivo di Anna Luisa Zazo, Milano, Mondadori, 1998.

Materiale d'archivio

- GARELLA NANNI, *Appunti su Vita di Galileo*, note di regia per *Vita di Galileo*, di Bertolt Brecht, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- GARELLA NANNI, *I fantasmi della montagna* note di regia per *Fantasmi* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- GARELLA NANNI, *La favola dei Giganti*, note di regia per *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- GARELLA NANNI, note di regia per *A piacer vostro (As you like it)* di William Shakespeare, regia di Nanni Garella, archivio Associazione Arte e Salute ONLUS.
- GARELLA NANNI, note di regia per *Pinter. Atti unici - Una specie di Alaska, La stanza, Una serata fuori* di Harold Pinter, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- *Intervista con Nanni Garella*, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- GAZZOLO VIRGINIO, *Conversazione con Virginio Gazzolo*, a cura di Donatella Franzoni, in *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, opuscolo di presentazione, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- ROSSI ANGELO GIOVANNI, RENDA FILIPPO, GALLO GABRIELLA, *s.t.*, in *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, opuscolo di presentazione, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

Pubblicazioni periodiche

- CORDELLI FRANCO, *Angeli e Scalognati tra i “Giganti” di Pirandello*, “Corriere della Sera”, 25 aprile 2002.

- CORDELLI FRANCO, *Brecht sapeva quanto vale un eroe*, “Corriere della Sera”, 07 maggio 2006.
- CORDELLI FRANCO, *Miracolo, i fantasmi ritornano*, “Corriere della Sera”, 28 marzo 2001.
- COLOMBA SERGIO, *Galileo, storie di vita nell’Arena*, “Il Resto del Carlino”, 30 aprile 2006.
- COLOMBA SERGIO, *Nel loro mondo di prodigi i reietti diventeranno giganti*, “Il Resto del Carlino”, 22 marzo 2001.
- GREGORI MARIA GRAZIA, *Giganti della Montagna coma matti*, “L’Unità”, 17 aprile 2002.
- GREGORI MARIA GRAZIA, *Saranno matti, ma il loro Pinter è perfetto*, “L’Unità”, 29 aprile 2004.
- MANZELLA GIANNI, *Quei giganti della diversità*, “Il manifesto”, 20 aprile 2002.
- MARINO MASSIMO, *Dentro le malattie della normalità*, “www.tuttoteatro.com”, anno V, n. 16, 23 aprile 2004.
- MARINO MASSIMO, *Nella villa minacciata dai Giganti*, “www.tuttoteatro.com”, anno III, n. 15, 13 aprile 2002.
- PALAZZI RENATO, *L’impossibile altrove*, “Il Sole – 24 Ore”, 14 aprile 2002.
- PALAZZI RENATO, *Pirandello, fantasmi del dolore*, “Il Sole – 24 Ore”, 25 marzo 2001.
- PALAZZI RENATO, *Quando Pinter fa uscire di testa*, “Il Sole – 24 Ore”, 25 aprile 2004.
- QUADRI FRANCO, *Con il Galileo di Brecht la forza del teatro diverso*, “La Repubblica”, 01 maggio 2006.
- QUADRI FRANCO, *I Giganti di Garella sono pazienti Ausl*, “La Repubblica”, 25 aprile 2002.

Risorse elettroniche

- www.arenadelsole.it
- www.arteesalute.org

III. IL PROGETTO DI RESIDENZA ARTE E SALUTE NELL'ARENA DEL SOLE (PRIMO PERIODO: 2007 - 2008)

Monografie

- BRECHT BERTOLT, *Il consenziente e il dissenziente*, in *Drammi didattici*, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1980.
- BRECHT BERTOLT, *L'eccezione e la regola*, in *Drammi didattici*, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1980.
- PIRANDELLO LUIGI, *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993.
- SHAKESPEARE WILLIAM, *Il teatro di Shakespeare : tragedie*, introduzione e bibliografia di Fernando Cioni, traduzione di Gabriele Baldini, Milano, RadiciBUR, 2006.

Materiale d'archivio

- *Arte e Salute nell'Arena del Sole: progetto di residenza dell'Associazione Arte e Salute nell'Arena del Sole – Nuova Scena – Teatro Stabile di Bologna*, conferenza stampa, Arena del Sole, Sala InterAction 19 gennaio 2007, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- *Drammi Didattici (Il consenziente e il dissenziente – L'eccezione e la regola)* di Bertolt Brecht, regia di Gabriele Tesauri, dati artistici – scheda dello spettacolo, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- GARELLA NANNI, *Arte e Salute nell'Arena del Sole, progetto di residenza*, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna, www.arenadelsole.it.

- GARELLA NANNI, *Dai Giganti ai Personaggi*, note di regia per *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- GARELLA NANNI, *Intervento*, in *Arte e Salute nell'Arena del Sole: progetto di residenza dell'Associazione Arte e Salute nell'Arena del Sole – Nuova Scena – Teatro Stabile di Bologna*, conferenza stampa, Arena del Sole, Sala InterAction, 19 gennaio 2007, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- GARELLA NANNI, note di drammaturgia per *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- ROSSI CARLO, note di regia per *Shakespeare folies* di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, regia di Carlo Rossi, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, dati artistici – scheda dello spettacolo, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- *Shakespeare folies*, di Francesco Nicolini e Carlo Rossi, regia di Carlo Rossi, dati artistici – scheda dello spettacolo, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.
- TESAURI GABRIELE, note di regia per *Drammi didattici (Il consenziente e il dissenziente – L'eccezione e la regola)*, di Bertolt Brecht, regia di Gabriele Tesauri, archivio Nuova Scena – Arena del Sole – Teatro Stabile di Bologna.

Pubblicazioni periodiche

- GREGORI MARIA GRAZIA, *Tutto il potere al coro*, “L'Unità”, 09 maggio 2007.
- MARINO MASSIMO, *Il dramma di Brecht e il bello della diversità*, “Corriere di Bologna” 30 gennaio 2007.

- PACODA PIERFRANCESCO, *Sei personaggi in cerca di visioni*, “Il Resto del Carlino”, 28 aprile 2007.
- PARISINI FRANCESCA, *Attori e pazienti, va in scena Brecht*, “La Repubblica”, 20 gennaio 2007.
- PARISINI FRANCESCA, *Garella rilegge i “Sei personaggi” di Pirandello*, “La Repubblica”, 28 aprile 2007.
- POLI MAGDA, *I sei personaggi attesi sul palco*, “Corriere della Sera”, 13 maggio 2007.

Risorse elettroniche

- www.arenadelsole.it
- www.arteesalute.org