

Matricola n. 0000808012

**ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

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

**La compagnia Arte e Salute:
obiettivi di Empowerment e scelte testuali**

Tesi di laurea in
Drammaturgia

Relatore
Prof. Gerardo Guccini

Presentata da
Enrico Caracciolo

Sessione I
Anno Accademico 2020/2021

Indice

Premessa.....4

Introduzione.....6

I Associazione Arte e Salute ONLUS: nascita e obiettivi del progetto

1. Incontro tra artisti e operatori della salute mentale.....7

2. Esiti necessari e dinamiche di Empowerment.....10

II La Compagnia di prosa di Arte e Salute ONLUS

1. Presentazione della Compagnia.....14

2. Il metodo di lavoro.....16

3. Dal corso di formazione (1999) agli spettacoli: un percorso artistico.....20

III Il testo teatrale: magazzino di scelte e metamorfosi

1.	La nave di Garella.	23
2.	Criteri di scelta: poetica e realtà.....	26

IV Pirandello

1.	Introduzione.....	28
2.	Sei Personaggi in cerca d'autore.....	30
3.	Fantasma.....	36

V Shakespeare

1.	Introduzione.....	42
2.	La Dodicesima Notte.....	44
3.	A Piacer Vostro.....	50

Conclusioni.....	54
-------------------------	-----------

Ringraziamenti.....	55
----------------------------	-----------

Bibliografia.....	56
--------------------------	-----------

Premessa

Quando l'uomo comune affronta il tema dei disturbi mentali spesso si trova di fronte ad una barriera, in quanto il pensiero logico e razionale faticano a comprendere le relazioni che intercorrono all'interno di un'altra mente che segue una strada differente, che sia essa irrazionale ed emotiva, oppure folle e allucinatoria. Non riuscendo a capire preferiamo tenerci in disparte e osservare senza partecipare, oppure addirittura allontanare la questione a tal punto da potersene dimenticare, come se non esistesse perché non si trova davanti ai nostri occhi. Questa particolare incomprensione porta con sé un sentimento negativo di timore nei confronti della malattia, proprio perché non riuscendo a comprenderla cerchiamo di mantenere una distanza di sicurezza, come se in qualche modo potesse essere contagiosa.

“Se la malattia mentale è, alla sua stessa origine, perdita dell'individualità, della libertà, nel manicomio il malato non trova altro che il luogo dove sarà definitivamente perduto, reso oggetto della malattia e del ritmo dell'internamento. L'assenza di ogni progetto, la perdita del futuro, l'essere costantemente in balia degli altri senza la minima spinta personale, l'aver scandita e organizzata la propria giornata su tempi dettati solo da esigenze organizzative che – proprio in quanto tali – non possono tenere conto del singolo individuo e delle particolari circostanze di ognuno: questo è lo schema istituzionalizzante su cui si articola la vita dell'*asylum* (manicomio). Aprire l'Istituzione non è aprire una porta, ma la nostra testa di fronte a “questo”; malato”

Franco Basaglia

Nel momento in cui mi sono seduto in cerchio per la prima volta, durante il Corso per l'Alta Formazione della Figura dell'Attore¹ nel 2018, assieme ad altri attori e ad utenti del Dipartimento di Salute Mentale mi sono reso conto che il percorso di istruzione non sarebbe

¹“Il corso di formazione attoriale è progettato nell'ambito di Teatro e Salute Mentale e persegue l'obiettivo principale di mettere in relazione i giovani attori, i pazienti-attori in cura presso il Dipartimento di Salute Mentale e i professionisti docenti che seguiranno tutto il percorso al fine di creare le condizioni migliori per l'apprendimento delle tecniche necessarie alla formazione della figura professionale.”

<http://www.arteesalute.org/2019/09/l-alta-formazione-per-la-figura-dellattore/>

stato diverso da qualsiasi altro, perché tutte le persone sedute avevano un unico scopo: immergersi nel mondo dello spettacolo attraverso il ruolo dell'attore.

Oltre alle tecniche fisiche e vocali apprese, il confronto con i testi esplorati ci ha permesso non solo di ampliare la nostra conoscenza teatrale ma anche di indagare aspetti fisici ed empatici che si presentavano nell'incontro con la trama, i luoghi o i personaggi; la parola scritta, resa viva dagli esercizi e dalle letture, proponeva a tutti una nuova via di accesso al reale.

Questo elaborato nasce da una domanda, alla quale cercherò di dare risposta: per questa tipologia di lavoro attoriale, mirato alla ri-abilitazione sociale e professionale, esistono dei temi, o dei percorsi, più adatti di altri? E se esistono, quali sono?

Il nucleo centrale si trova a mio parere in alcune delle opere messe in scena dalla Compagnia di Prosa di Arte e Salute; provando a capire quale sia la via che questi testi hanno permesso di intraprendere, quali siano i risvolti sociali e di salute sugli attori proveremo a fornire una parziale risposta a questo quesito.

Introduzione

Dalla riscoperta della Poetica di Aristotele durante il Rinascimento fino alla fine del XIX secolo il testo ha ricoperto un ruolo centrale all'interno dell'evento spettacolo della cultura occidentale. Nel XX secolo sono state molteplici le proposte di reinterpretazione del teatro, nelle quali il testo ha perso la sua egemonia, a volte per donarla ad altre componenti drammaturgiche, altre per posizionarsi sul loro stesso piano.

In questo contesto io cercherò di capire quale sia il ruolo del testo in una particolare compagnia di prosa contemporanea e quali siano gli elementi caratterizzanti che influiscono sul processo di scelta. Nel capitolo I ci sarà una breve descrizione di ciò che è Arte e Salute ONLUS, di dove e come lavora con i pazienti e di quali siano gli obiettivi del progetto, in particolare mi soffermerò sul concetto di Empowerment².

Nel capitolo II si trova una descrizione della Compagnia di Prosa e dei suoi metodi di lavoro con gli attori, assieme ad un elenco delle diverse opere messe in scena dall'inizio del XXI secolo.

Nel capitolo III si apre l'indagine drammaturgica concernente i testi utilizzati dalla compagnia negli anni, partendo da una breve introduzione al regista Nanni Garella, seguita prima da una riflessione sulla poetica delle opere prese in considerazione, nella quale cercherò di trovare il filo conduttore presente all'interno delle pièces, che ha permesso agli attori della compagnia di lavorare sulla professione e su sé stessi nello stesso momento.

I testi presi in considerazione saranno analizzati nei loro elementi costituenti, quali ambientazioni, personaggi, trama, luoghi sino a singole battute, con lo scopo di estrarre da ognuno di essi un valore artistico e di salute che compare, spesso indirettamente, attraverso il lavoro attoriale.

Saranno prese in esame le opere di Shakespeare e Pirandello che la compagnia ha portato sul palco.

² Dall'inglese: letteralmente 'ampliamento di potere', ovvero acquisizione di un particolare potere in un ambito specifico. Vedremo che esistono 3 livelli di analisi dell'empowerment: psicologico, organizzativo e di comunità

Capitolo I

Arte e Salute Onlus: nascita e obiettivi del progetto bolognese.

1. Incontro tra artisti e operatori della salute mentale.

Il progetto Arte e Salute Mentale nasce nel 1998, all'interno del Dipartimento di Salute Mentale di Bologna, dal felice incontro di un Direttore di Dipartimento, un Direttore della Ausl e un regista che condividono un sogno e un'idea allora "rivoluzionaria": far recitare gli utenti della Salute mentale come attori professionisti.

Il progetto si fonda sulla consapevolezza che i luoghi della riabilitazione psichiatrica non sono solo sanitari, che è sempre più necessario organizzare percorsi alternativi che, prescindendo dalle patologie, tengano conto, non solo delle difficoltà e limitazioni, ma anche e soprattutto delle potenzialità, delle capacità e del talento delle persone in cura.

Nasce così l'idea di intraprendere un nuovo percorso di professionalizzazione rivolto a persone seguite dal servizio psichiatrico che si sviluppi nel campo teatrale e nell'arte burattinaia. L'esperienza teatrale è iniziata con una lunga formazione che ha portato alla costituzione di tre compagnie: una di teatro di prosa, una di teatro ragazzi e una di teatro dei burattini.

Poco dopo (2000) viene fondata l'Associazione Arte e salute Onlus (ora APS), con l'obiettivo principale di fornire lavoro, attraverso l'incontro col teatro, a persone che soffrono di disturbi psichiatrici, creando così un luogo di riabilitazione psichiatrica esterno all'ambiente sanitario. Inoltre, come scrive uno degli psichiatri fondatori di Arte e Salute Filippo Renda:

“L’obiettivo è quello di ricomporre l’identità sociale, l’autonomia, la contrattualità delle persone sofferenti, per trasformare le loro condizioni materiali e soggettive di esistenza. [...] Ho vissuto con profonda emozione gli spettacoli messi in scena da persone i cui destini trent’anni fa, quando ho iniziato il mio lavoro, era di essere costretti a consumare la propria esistenza da reclusi, in molti casi legati nel letto di contenzione. Questo producevano i manicomi, la legge allora esistente, il controllo sociale disciplinare ad essa connessa basato sull’ignoranza, il pregiudizio, le esigenze dell’ordine e la gerarchia sociale. L’emozione è dovuta al riconoscimento del grande valore umano, culturale e scientifico intrinseco al risultato raggiunto con questo “prodotto” collettivo che appartiene a tutta la comunità.”³

Arte e Salute non si occupa dunque di pratiche di arte-terapia, poiché intraprende un percorso fondato sulla creazione artistica e sulla importanza del lavoro come scelta professionalizzante attuata dai pazienti. I pazienti hanno studiato ed imparato l’arte dell’attore per andare a formare dei laboratori o delle compagnie stabili in grado di produrre opere d’arte teatrali, partendo dal primo corso di Alta Formazione a cui i pazienti hanno partecipato nel 1999.

Qui ci occuperemo della Compagnia di Prosa, che coproduce con Nuova Scena -Arena del Sole- Teatro Stabile di Bologna; esistono anche altre due compagnie, una di teatro ragazzi, diretta originariamente da Valeria Frabetti e Daniela Micioni in collaborazione con la cooperativa “La Baracca – Testoni Ragazzi” di Bologna, e una di teatro di figura che organizza spettacoli di burattini e vede impegnati i maestri burattinai Sandra Pagliarani e Sandra Cavallini anche nella realizzazione laboratori diretti all’insegnamento della costruzione del burattino nelle scuole dell’infanzia.

L’esperienza del teatro di prosa è stata portata avanti da due principali percorsi, che procedono in contemporanea accompagnando i pazienti nella scoperta di sé e delle proprie capacità espressive.

³ Ivonne Donegani, Gabriella Gallo, Filippo Renda (a cura di), *Ho sognato che vivevo, I Teatri della Salute (parte seconda)*, AUSL Bologna Nord e Associazione Arte e Salute ONLUS, 2002; intervento di Filippo Renda, p. 10, 11

L'impostazione del lavoro artistico è curata dal regista teatrale Nanni Garella, uno dei fondatori dell'associazione che ha saputo mettere in gioco il suo talento in una scommessa che si è rivelata piena di successi e dall'aiuto regista Nicola Berti che ha iniziato a collaborare con la compagnia nel 2008. Il percorso psicoterapeutico affianca il mestiere attoriale, grazie incontri mensili di gruppo presieduti dalla dott.ssa Ivonne Donegani, grazie agli incontri individuali a cui ogni paziente partecipa nella propria terapia personale e grazie alla presenza costante di operatori sanitari durante gli incontri della compagnia. Da questo si può evincere che l'aspetto teatrale è nettamente diviso dall'aspetto terapeutico/psichiatrico: al regista Garella spetta infatti la supervisione della compagnia in quanto attori, e questa impostazione è sempre stata presente fin dalla nascita del progetto:

“Il lavoro che stiamo facendo nasce quindi da un'idea antica: 20 anni fa, col dottor Renda, provammo ad immaginare una compagnia teatrale, composta da utenti del Centro di Salute Mentale e da attori professionisti. Era molto ambizioso quel progetto: valorizzare il talento di alcune persone, che normalmente non hanno spazio nel campo delle attività artistiche e trasformarlo in un valore spendibile a livello professionale - quindi anche economico e di vita. Nel Maggio del '99 abbiamo finalmente cominciato; con due principi chiari che ci guidavano: quello di non fornire un servizio di *assistenza*, e quello di non usare il teatro unicamente come terapia psichiatrica. Con il preciso scopo anzi di creare delle opportunità di apprendimento e di lavoro nel teatro a persone che sono, nella nostra società, discriminate ed escluse”⁴

⁴ Ivonne Donegani, Gabriella Gallo, Filippo Renda (a cura di), *op. cit.*; intervento di Nanni Garella, p. 46, 47

2. Esiti necessari: Dinamiche di Empowerment attraverso la scelta professionalizzante.

Uno degli scopi primari di Arte e Salute è fornire sicurezza, stabilità e indipendenza a tutti gli utenti/attori attraverso la loro professionalizzazione, approfittando della naturale tendenza dell'attività teatrale verso una particolare dinamica chiamata *Empowerment*.

Bruna Zani ha condotto una ricerca su questi argomenti e fornisce definizioni specifiche di questo concetto, anche nell'ambito delle scienze psicologiche, originariamente nato all'interno dei movimenti per i diritti umani degli anni 60':

“In linea generale *l'empowerment* può essere definito come un processo attraverso il quale le persone, le organizzazioni e le comunità acquistano padronanza e controllo sulla propria vita (Rappaport, 1987). [...] Zimmerman (1995) distingue tre livelli di analisi: *l'empowerment psicologico, organizzativo e di comunità.*”⁵

Nello specifico, “*L'empowerment psicologico* si riferisce al livello di analisi individuale e comprende la percezione di controllo personale, la consapevolezza critica nei confronti dell'ambiente sociopolitico e la partecipazione per promuovere il cambiamento sociale. *L'empowerment organizzativo* può essere definito come l'insieme di processi e risorse che migliorano le competenze dei membri di una organizzazione, fornendo loro il supporto necessario per operare un cambiamento a livello organizzativo (aspetto *empowering*). [...] A livello *comunitario*, l'empowerment è definito come “un processo continuo e intenzionale, centrato nella comunità locale, che implica rispetto reciproco, riflessione critica, cura e partecipazione di gruppo, attraverso il quale le persone prive di una quota uguale di risorse ottengono maggiore accesso e controllo su di esse” (Coronell Empowerment Group, 1989)”⁶

⁵ Bruna Zani (a cura di), *A Teatro. In compagnia, Storie di vita di tre compagnie dei Teatri della salute mentale*, Bologna, Pendragon, 2017, p. 129

⁶ Ivi, p 130

Per poter successivamente chiarire il ruolo dell' *Empowerment* in ambito teatrale è necessario introdurre anche il concetto di stigma, ovvero “[...] l’incarnazione del *disempowerment* nelle società. Esso promuove nelle comunità e nelle singole persone, l’idea che chi soffre di malattia mentale non sia capace di vivere in modo autonomo e indipendente.”⁷ Esistono 3 tipi di stigma: “a) la paura e l’esclusione [...]”⁸ [che considera chi soffre mentalmente come un pericolo], “b) l’autoritarismo, che identifica la presenza di disturbi psichici con l’irresponsabilità,[...]”⁹ [seguita da una necessità di controllo sulle azioni dei soggetti] e “c) la benevolenza, [...]”¹⁰ [con cui ci si prende cura della persona come fosse un bambino, negando quindi la sua appartenenza al mondo degli adulti].

Lo stigma porta quindi chi ne è affetto a provare vergogna e a non partecipare attivamente ad attività sociali, lavorative e/o comunitarie, perché si sente rifiutato o non sufficientemente competente. Questa ricerca sull’aspetto psicologico dell’*Empowerment*, del quale beneficiano gli utenti/attori durante l’esperienza lavorativa, porta a risultati positivi; andare in scena non solo offre la possibilità di raccontare la propria storia all’interno delle compagnie e dello spettacolo, ma permette anche di “scavalcare [...] forme di pregiudizio e discriminazione”¹¹, in modo tale che l’utente diventi “attore per sé stesso, [...], garantendo una forma attiva di partecipazione.”¹² Zani riporta diverse interviste di utenti delle quali fa uso nella ricerca, una in particolare di un attore bolognese fornisce chiari segni dell’esito positivo del progetto Arte e Salute:

“Noi siamo attori, il nostro dovere è di far divertire il pubblico; e allora facendo l’attore Arte e Salute, tutto quanto io sono stato contentissimo anche perché mia mamma se posso dire la mia, dice che questo è un lavoro d’oro per me, che mi aiuta ad andare avanti, a

⁷ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.*, p. 132

⁸ Ivi, p. 133

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, p. 144

¹² Ibidem.

diventare uomo, a sorpassare tutte quelle cose che magari ci sono nelle giornate. Per me il teatro è una cosa bellissima, che mi istruisce tanto, mi fa star bene; al pubblico diciamo, insegna perché il teatro in un certo senso insegna a tutte queste persone qua e alla fine sentirsi applaudire non è una cosa da ogni giorno. (Bo/M, 38, 2018)¹³

[Zani continua con] “[...] l’esperienza di Arte e Salute nel contesto bolognese assume una caratteristica specifica: gli utenti sono veri e propri attori che esercitano la loro professionalità come lavoratori con contratto. Qui il messaggio veicolato è ancora più d’impatto, annullando ogni forma di pregiudizio anche sotto il profilo artistico diventando così “attori come tutti”. ”¹⁴

Il teatro consente quindi agli attori/utenti di uscire da una situazione di *disempowerment*, guadagnando controllo su sé stessi attraverso l’apprendimento dell’arte teatrale e di nuove conoscenze individuali (controllo vocale, movimenti, meditazione, canalizzazione emotiva, etc...), ottenendo consapevolezza critica, ovvero maggiore capacità di comprendere il proprio contesto e le risorse necessarie al raggiungimento dei propri obiettivi. Inoltre, attraverso la partecipazione ad un progetto comune, il teatro spinge ad un aumento della partecipazione alla vita sociale e lotta attiva allo stigma, poiché fa sì che gli spettatori prendano coscienza della stigmatizzazione che, spesso involontariamente, mettono in atto.¹⁵

Una volta imparato a lavorare in teatro e a ‘vivere’ in una compagnia gli utenti saranno in grado di esternalizzare queste competenze nella vita quotidiana. Durante il lavoro infatti acquisiscono dimestichezza con dinamiche sociali e personali che si rispecchiano nella vita quotidiana, con le quali ogni essere umano deve fare i conti tutti i giorni (ad esempio lo stress causato da un autobus pieno di persone). I partecipanti al progetto acquistano *power* che possono utilizzare quando lo necessitano, e la conferma di ciò si trova nelle loro stesse parole e in quelle di Bruna Zani:

¹³ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.*, p. 145

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.*, cap. 5

“Ho preso consapevolezza che non sono proprio una nullità [...] ma posso dare il mio contributo alla società; [...] (Bo/M, 49, 15)”¹⁶

“Mi sento molto investito del fatto che io sono portavoce di coloro che non riescono o che non possono o che non ce la fanno, [...], mi interessa che la gente prenda più coscienza del problema; [...] (Bo/M, 57, 17)”¹⁷

“Emerge nelle interviste agli attori-utenti l’importanza di sentirsi partecipe e portavoce di una comunità più ampia a cui poter dare il proprio contributo sia come persona che come attore, ad indicare la presenza e la necessità di una forte partecipazione.”¹⁸

All’interno di questa riflessione bisogna sempre tenere conto che il teatro riesce a fornire potere soprattutto a chi è propenso a riceverlo: il progetto di Arte e Salute funziona in quanto i suoi utenti hanno scelto di intraprendere questo percorso, prima di formazione e poi lavorativo. E’ necessario tenersi lontani da una identificazione fra teatro e terapia se si vogliono capire i meccanismi *empowering* che il teatro possiede naturalmente, i quali agiscono sulle persone (in questo caso sugli utenti) senza una comprensione conscia dei fenomeni. Gli effetti dell’*Empowerment* non sono infatti riconoscibili da chi ne è beneficiario fino al momento nel quale egli necessita determinate capacità, sviluppatasi grazie al lavoro svolto in teatro. Solo quando la persona avrà bisogno di utilizzare queste competenze si renderà conto di essere già in grado di metterle in atto, capendo dunque a posteriori quali sono stati i benefici ricevuti e da dove sono giunti.

Nel terzo capitolo, esplorando alcuni testi portati in scena dalla compagnia, evidenzierò alcuni momenti teatrali che sono portatori di *empowerment*: nonostante Pirandello e Shakespeare non abbiano avuto esperienza teorica di questi argomenti sono certo che si erano resi ben conto del ruolo sociale e delle metamorfosi personali che le loro opere portavano sul palco.

¹⁶ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.*, p. 146

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

Capitolo II

Il Teatro di prosa di Arte e Salute ONLUS

1. Presentazione della compagnia

Interamente composta da utenti del CSM¹⁹ di Bologna, la compagnia di prosa lavora ormai da 21 anni con il teatro Arena del Sole di Bologna. Spesso vengono integrati negli spettacoli attori professionisti che fungono da supporto artistico e professionale per gli attori scritturati della compagnia, e questo è stato uno dei punti chiavi nella formazione degli utenti come attori. L'identità degli utenti, tralasciando i nomi propri, viene efficacemente descritta dal regista Nanni Garella attraverso le parole di Shakespeare:

“Le persone che frequentano i centri di salute mentale - non tutte beninteso, ma quelle scelte da noi si - hanno una dote importantissima per chi vuol recitare, la fantasia! E un attore, un vero attore è fatto di fantasia. [...] potrei dire: i matti, ma voglio dirlo con Shakespeare, nel *Sogno di una notte di mezza Estate*, il testo su cui abbiamo lavorato.

TESEO

... Gli innamorati e i pazzi hanno un tale fermento nel cervello! Il lunatico, l'amante e il poeta sono formati di immaginazione. Uno vede più diavoli di quanti ne possa contenere il vasto inferno, e questo è il pazzo. L'amante, anche lui sempre in delirio, vede la bellezza di Elena sul volto di una zingara. E

¹⁹ Centro di Salute Mentale

l'occhio del poeta, roteando in sublime frenesia, si sposta rapido fra cielo e terra, fra terra e cielo.

Non solo... a differenza di molti altri, i matti, gli innamorati e i poeti hanno un grande desiderio: riappropriarsi di ciò che gli è stato tolto: la felicità, l'amore, la poesia... Soprattutto vogliono rappresentare, davanti ad altri uomini, una cosa perduta, che appartiene a tutti: la natura, tutto ciò che è natura!"²⁰

Così come sulla loro scena prevale la natura anche in questo elaborato la loro unica identità importante è la loro naturale appartenenza al genere umano, che li spinge a portare sul palco le loro vere storie ed emozioni attraverso i personaggi.

²⁰ Gabriella Gallo, Filippo Renda. (a cura di), *I Teatri della Salute*, Bologna, Minerva Soluzioni Editoriali srl, Ottobre 2000; intervento di Nanni Garella, pp. 19, 20.

2. Il metodo di lavoro

Dopo aver partecipato personalmente ad un corso di Alta Formazione organizzato da Arte e Salute, concluso con un saggio su *I Sei Personaggi* diretto da Garella, e dopo aver preso parte a due spettacoli della compagnia (Personaggi in cerca d'autore (Underground) e La Dodicesima notte o quel che vi pare) posso confermare che il lavoro drammaturgico è impostato in modo tale da permettere a qualunque attore, utente o non, di parteciparvi attivamente, non diversamente da altre compagnie di prosa, infatti:

“[...] lo scopo di quest'arte è quello di conoscere la realtà del mondo attraverso se stessi, la propria voce, il proprio corpo, il proprio cervello. [...] dico queste cose, richiamo le ragioni profonde del teatro, e il suo valore universale, per sgombrare il campo da un possibile equivoco: che cioè nel nostro lavoro quotidiano, nello specifico del nostro lavoro quotidiano, ci sia una metodologia riabilitativa... No! Il nostro è un lavoro artistico, teorico e tecnico.”²¹

Certamente il lavoro non è sempre stato organizzato metodicamente, specialmente nei primi anni dove si sono riscontrate maggiori difficoltà dovute alla novità del progetto e alla iniziale inesperienza degli utenti in campo attoriale. Nicola Berti, ora aiuto regista di Garella, descrive in maniera approfondita nella sua tesi di laurea i processi e le evoluzioni che hanno portato al successo del metodo della compagnia, a partire dal corso di formazione, nel quale venivano affiancati agli utenti dei docenti e attori professionisti, fino alle prime messe in scena. Ne riporto qui due estratti, rimandando uno studio più approfondito al suo elaborato che racconta con precisione la nascita del metodo che ora è diventato prassi:

“Non si tratta di applicare tecniche teatrali alla cura, né di affiancare semplicemente su un palco disabili e professionisti. Si vuole formare attori,

²¹ Gabriella Gallo, Filippo Renda. (a cura di), *I Teatri della Salute*, Bologna, Minerva Soluzioni Editoriali srl, Ottobre 2000; intervento di Nanni Garella, p. 20.

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 lavoro, stile che ci ha poi accompagnato per tutta la durata del corso di formazione, fino a diventare una nostra peculiarità pedagogica.²²

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

²² Nanni Garella in Nicola Berti, *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, Sessione II, Gerardo Guccini (relatore), Cristina Valenti (correlatrice), A.A. 2006/2007; pp. 56, 57

rischia tutto perché ci si mette in gioco totalmente e si rischia di fallire. Ma senza rischio non si raggiunge mai nulla...²³

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.”²⁴

Durante l’analisi dei testi cercherò di esternalizzare cosa intende Berti per “riscrittura scenica a partire dai personaggi” e “componente visionaria”. Ciò che accomuna l’arte teatrale con la psicoterapia è un profondo lavoro su di sé, sul quale si fonda il metodo di Garella: il lavoro sulla persona passa attraverso la professione attoriale, e lavorare sull’attore significa, oltre l’aspetto tecnico, lavorare sul personaggio.

“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 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

²³ Nanni Garella in N. Berti, *op. cit.*

²⁴ Ivi, pp. 56. 57.

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.²⁵

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 messa in scena successiva.²⁶

Lo studio del testo e dei personaggi, personalmente seguito da Garella e da Berti, è accompagnato da una serie di esercizi ed improvvisazioni che gli attori eseguono a volte anche prima di aver chiaro quali siano i personaggi e le loro intenzioni, ma è proprio grazie a questi esercizi, tenuti da professionisti come Martina Pizziconi o Gabriele Tesauri, assistenti di Nanni Garella, che gli utenti sono in grado di comprendere appieno il modo in cui la loro interiorità può fondersi con quella dei personaggi, e di come sia possibile esprimerla fisicamente sul palco.

²⁵ Nanni Garella in N. Berti, *op. cit.*, pp. 58, 59

²⁶ *Ibidem.*

3. Dal corso di formazione (1999) agli spettacoli: un percorso artistico

Possiamo ormai dire con certezza che l'attività di Arte e Salute ONLUS, oltre ad avere avuto un impatto positivo a livello psicologico sugli utenti coinvolti, ha anche riscosso successo in ambito artistico nei suoi 20 anni di attività.

Qui di seguito riporto in ordine cronologico l'elenco degli spettacoli portati in scena dalla compagnia di prosa nel teatro Arena del Sole di Bologna, ma ci terrei a ricordare che vi sono stati anche altri spettacoli, laboratori ed eventi, comprensivi dell'intero ensemble dell'associazione, che testimoniano ulteriormente la riuscita del progetto.

Gli spettacoli evidenziati in grassetto saranno trattati nei seguenti capitoli dell'elaborato, suddivisi per autore.

“2000 – *Sogno di una notte di mezza estate* di W. Shakespeare, regia di Nanni Garella.

2001 – *Fantasma* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella.

2002 – *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella.

2003 - *A piacer vostro* di William Shakespeare, regia di Nanni Garella.

2003 – *I racconti dei Cippi* di Lorenzo Favella, regia di Gabriele Tesauri. Spettacolo realizzato in occasione dell'Anniversario della Liberazione del 25 aprile a Correggio. Da questo spettacolo è stato realizzato il video “I Racconti dei Cippi”.

2004 – *Pinter Atti Unici – Una specie di Alaska, La Stanza, Una serata fuori*, regia di Nanni Garella.;

2005 – *Il lato d'ombra-Voci di artisti che hanno conosciuto la sofferenza psichica* a cura di Gabriele Tesauri, testi a cura di Maria Cristina Lasagni accompagnamento musicale del maestro Vicini.

2005 – *Le Vie della Vita* regia di Nanni Garella. Spettacolo itinerante realizzato in occasione della mostra “*Le arti della salute. Il patrimonio culturale e scientifico della Sanità Pubblica in Emilia-Romagna.*” Testi di Alessandro Bergonzoni, Maurizio Clementi, Francesco Maria Piave e Jacopone da Todi.

2005 – *Shakespeare Folies*, clownerie di Francesco Nicolini e Carlo Maria Rossi, regia di Carlo Maria Rossi.

2006 – *Vita di Galileo*, di B. Brecht, regia di Nanni Garella.

2007 – *Drammi Didattici* di B. Brecht, regia di Gabriele Tesauri, con Sandra Passarello, Massimo Sceusa, e Gabriele Tesauri.

2007 – *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella, con Virginio Gazzolo, Angela Cardile e Nanni Garella.

2008 – *Edipo*, dalla sceneggiatura di “Edipo Re” di Pier Paolo Pasolini, regia di Nanni Garella, con Silvia Giulia Mendola.

2008 – *Rusco – De Rerum Natura*, commedia filosofica da Lucrezio, testo e regia di Gabriele Tesauri, in collaborazione con Gruppo Hera.

2009 – *Il Vangelo Secondo Matteo*, ispirato all’opera di Pier Paolo Pasolini, regia di Nanni Garella.

2010 – *Il linguaggio della montagna, Il bicchiere della staffa, Party Time*. Tre Atti Unici di Harold Pinter, regia di Nanni Garella.

2010 – *Motel*, liberamente tratto da “L’Hotel del libero scambio” di Georges Feydeau, regia di Gabriele Tesauri.

2011 – *Al dutâur di mâl*, da “Il medico dei pazzi” di Eduardo Scarpetta, regia di Nanni Garella, con Vito, Marina Pitta e con la partecipazione straordinaria di Nanni Garella.

2012 – *La classe*, di Nanni Garella, regia di Nanni Garella.

2013 – *Miseria e nobiltà*, da Eduardo Scarpetta, regia di Nanni Garella, con Vito e la partecipazione straordinaria di Nanni Garella.

2014 – *La persecuzione e l’assassinio di Jean-Paul Marat*, di Peter Weiss adattamento e regia Nanni Garella con Laura Marinoni e gli attori di Arte e Salute: Laura Marinoni, Nanni Garella, Nicola Berti, Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi. Musiche originali Saverio Vita. In collaborazione con ERT – Fondazione Emilia-Romagna Teatro.

2015 – *Pinter. Atti unici*, di Harold Pinter, regia di Nanni Garella, con Nanni Garella, Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi. Regista assistente Gabriele Tesauri

2016 – *Nuvole* di Nanni Garella, ispirato alle sceneggiature *Che cosa sono le nuvole?* e *La terra vista dalla luna* di Pier Paolo Pasolini. Con Nanni Garella, Luca Formica, Pamela Giannasi, Mariarosa Iattoni, Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Davide Capponcelli

2017 – *Fantasm*, di Luigi Pirandello, adattamento e regia Nanni Garella, con gli attori di Arte e Salute

2018 – *Li buffoni*, dal canovaccio di Margherita Costa, regia di Nanni Garella, con gli attori di Arte e Salute

2019 – *A piacer vostro* da William Shakespeare adattamento e regia Nanni Garella con gli attori di Arte e Salute

2019 – *Personaggi in cerca d'autore (Underground)*, di Nanni Garella, da Luigi Pirandello, con gli attori di Arte e Salute e i frequentanti del corso “L'ALTA FORMAZIONE PER LA FIGURA DELL'ATTORE” (Novembre 2018 - Novembre 2019)

2020 – *Racconti della Foresta di Arden*, di Nanni Garella, da William Shakespeare, con gli attori di Arte e Salute. Lo spettacolo è stato prodotto ma non ha potuto debuttare in aprile 2020 a causa dell'emergenza Sanitaria.

2020 – *Personaggi in cerca d'autore (Underground)*, di Nanni Garella, da Luigi Pirandello, con Lucia Chierici, Enrico Caracciolo e gli attori di Arte e Salute (ripresa). Lo spettacolo è tornato in scena all'Arena del Sole di Bologna nel mese di settembre 2020

2020 – *La dodicesima notte*, di William Shakespeare, Traduzione e adattamento di Nanni Garella, con Stefano Bicchieri in arte Vito, Alessio Genchi, Martina Tinnirello, Daniele Molino, Enrico Caracciolo e gli attori della compagnia Arte e Salute. Lo spettacolo era pronto per andare in scena durante le festività natalizie, ma non è stato possibile a causa della pandemia.”²⁷

²⁷ Estrapolato da <http://www.arteesalute.org/category/teatro-di-prosa/>

Capitolo III

Il Testo teatrale: magazzino di scelte e metamorfosi

1. La Nave di Garella

Durante le prove capita spesso che, scherzando, Garella si riferisca al teatro come una nave, nella quale i membri della compagnia assumono il ruolo di equipaggio, mentre il regista impersona il capitano. Questa battuta non è molto lontana dalle metafore che usavano i registi del secondo novecento per descrivere il proprio lavoro, basti ricordare il “pane” di Peter Brook. Garella sottolinea in questo modo il gioco dei ruoli che si viene a creare all’interno delle prove; per essere in grado di navigare nel mare, che è la messa in scena, tutti devono attenersi al proprio ruolo, svolgendo il lavoro in modo professionale e ascoltando sempre le direttive del capitano. Il viaggio che la compagnia intraprende col teatro spesso la porta a navigare in “acque sconosciute”, ovvero in luoghi o storie buie, che servono però ad allargare il piccolo mondo nel quale, spesso inconsciamente, siamo (o ci siamo) relegati.

“Ci sono delle ‘foreste di Arden’ vicine alle nostre città, che sono piene di racconti e di storie, ma sono anche luoghi oscuri da esplorare. L’arte può essere in grado di farlo, uscendo dai confini, addentrandosi nella foresta, per poi ritornare in città a raccontare. Attenzione però: non si deve soltanto uscire dai confini... Bisogna poi tornare! [...] i racconti, poi, dobbiamo riportarli, non possiamo tenerli fuori. E non possono rientrare dalla finestra o da una porta di servizio: devono rientrare dalla porta principale, dentro le istituzioni culturali. Questo è il senso, se vuoi, anche simbolico del nostro lavoro. [...] Navighiamo a vista - certo con degli

spunti di partenza e con una bussola che cerchiamo di tenere ferma, ma navighiamo a vista;”²⁸

Esplorando queste foreste ogni membro della compagnia riesce quindi a scandagliare nel profondo sé stesso, ottenendo nel frattempo *Empowerment*, però ora è chiaro che il ruolo di Nanni Garella non è quello di accompagnatore o tutore, ma quello di guida; nella intervista tenuta da Bruna Zani del 2017 il regista ci fornisce una chiara definizione delle sue intenzioni:

“Credo che fra i maggiori problemi - se posso permettermi - di molto del cosiddetto teatro sociale (ovvero del teatro che si occupa della diversità e dell’esclusione) ci sia quello di voler applicare dei format metodologici [...] Per molti diventa essenzialmente un fatto poetico, espressivo; [...] A monte non c’è il desiderio - diciamo così - politico, di far diventare i pazienti psichiatrici - o le persone sofferenti ed escluse - dei cittadini, prima che degli attori. Io li voglio “normalizzare”, non li voglio “estetizzare”. Voglio creare a modo mio le condizioni per restituire ciò che è stato loro tolto. Se questo avviene attraverso un lavoro di gioia estetica, dipende dallo stile, dalla qualità e dalle nostre possibilità di attivare fortuna e bravura. Ma non dipende da una poetica che esiste a monte e viene calata sulla loro condizione. [...] significa rendere l’attività teatrale banale e semplice passaggio verso l’inserimento al lavoro. [...] I nostri attori si rendono conto di rappresentare tanti come loro che non hanno la fortuna di avere l’applauso del pubblico. Cosa bella, eh?”²⁹

L’intento di Garella quindi è spingere gli attori verso una situazione di potenza senza però ricorrere ad alcun tipo di terapia o trattamento sanitario/psicologico: il regista lavora sull’aspetto pratico e artistico del teatro, ed è quindi il naturale corso del lavoro attoriale che fornisce benefici, non esiste una impostazione del lavoro teatrale, che non sia mirata alla teatro-terapia, capace di fornire *Empowerment* attraverso dei modelli precostituiti, proprio

²⁸ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.* p. 38

²⁹ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.*, p. 39

perché come in una normale compagnia il regista deve fare i conti con tutti gli elementi della messa in scena che ha a disposizione e adattare il suo lavoro di conseguenza. Nel caso di Arte e Salute si tratta di scovare le potenzialità nascoste all'interno dei pazienti e di riuscire a farle uscire attraverso lavori individuali e/o di gruppo, come a volte è necessario fare anche con attori professionisti che si trovano di fronte ad un problema che da soli non sono in grado di risolvere.

2. Criteri di scelta: poetica e realtà.

Qualunque persona che abbia intenzione di produrre uno spettacolo si deve domandare cosa porterà in scena e perché. Noi ora ci domandiamo quali sono i criteri che Nanni Garella ha utilizzato nella scelta dei suoi testi. Ho avuto a lungo occasione di discutere con lui questo argomento, in particolare quali siano gli elementi fondamentali per il lavoro di Arte e Salute che Garella ha ritrovato nei testi che ha utilizzato.

E' necessario tenere sempre presente che la seguente analisi è frutto di una mia elaborazione personale, mediata e guidata dal regista e dai suoi collaboratori, e che, anche se tratterò soltanto una parte dei testi, i ragionamenti di questo capitolo sono applicabili anche alle altre opere che non sono state scritte direttamente da Garella ma che sono state prodotte dalla associazione, perché posseggono uguali caratteristiche di poetica e realtà.

La scelta dei testi di Arte e Salute è sempre stata imperscrutabile, poiché dipende da diversi fattori pratici, come tempi tecnici e predisposizione degli attori per determinati ruoli, ma dipende anche dalla creatività del regista, da quanto lui è disposto a scommettere sul talento degli utenti. Ovviamente, soprattutto agli inizi, Garella ha optato per testi che conosceva bene, in modo da poter svolgere un lavoro di formazione oltre che artistico. Bisogna tenere presente che molti degli attori partivano da una sorta di analfabetismo di ritorno:

“Per fare teatro bisogna saper leggere testi poetici, usare la memoria, e questo richiede capacità serie di lettura. Il primo passo è stato farli leggere e scrivere: cosa che, [...] è durata mesi. Gran parte delle patologie psichiatriche, [...] interrompono i percorsi di studio, di relazione, di lavoro; e spingono in un vortice di apatia cognitiva. Il primo passo è dunque riprendere il filo della lettura sui testi semplici...”³⁰

Oltre a questo Garella sostiene anche che sia necessario allontanarsi, per quanto possibile, dal mondo della malattia, rimanendo sul piano di un teatro “vero”, cioè che parla del reale (ad esempio descrivendo da ogni suo lato un rapporto sociale umano), e “poetico”, cioè che

³⁰ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.*, p. 40

possiede elementi armonici e una lingua che sia un gradino al sopra del parlato, sia per gli argomenti trattati che per le connessioni logiche ed emotive che i personaggi creano fra loro, in modo tale che sia complesso da approcciare ma interessante e affrontabile da chiunque. L'unica vera imposizione del regista nella scelta dei testi di Arte e Salute è stata quella di utilizzare opere che permettessero agli utenti di recitare in maniera professionale e allo stesso tempo di lavorare su sé stessi.

Come abbiamo infatti detto nel capitolo sul Metodo, un importante aspetto è il lavoro sui personaggi:

“...e poi, finalmente, entrare nello specifico dell'arte dell'attore: affrontare “i personaggi”. Qui avviene il miracolo: ritrovare se stessi nei panni di un altro, paradosso e prodigio dell'attore, che riempie le righe di un testo con la propria carne e sangue, con le emozioni, passioni, ricordi dell'io dimenticato. [...] Sono rimasto sbalordito per la rapidità con la quale gli attori di Arte e Salute si sono sistemati nei loro personaggi, come in un vecchio, comodo paio di pantofole.”³¹

Cosa rende dunque i testi di Pirandello e Shakespeare particolarmente adatti a questa tipologia di lavoro? Certo, posseggono poetica e realtà, ma esplorano entrambi un elemento fondamentale che funge da connessione con la malattia, senza però trattarla direttamente.

Si tratta, nel caso di Pirandello, di quello che Garella ha definito come elemento “allucinatorio”, mentre per Shakespeare si parla di “follia”.

Lavorare sulla allucinazione e sulla follia a teatro serve ai pazienti per fornire loro la conferma che è possibile convivere con questi elementi e che, nonostante siano sempre presenti, non devono mai prendere il sopravvento, come succede spesso ai personaggi di questi autori: i pazienti, lavorando su di essi durante il mestiere attoriale, non si accorgono che indirettamente stanno conducendo un lavoro su sé stessi, e dopo aver portato in scena questi testi sono in grado di convivere con i loro problemi e di adattarli alla vita quotidiana, ognuno a modo suo, perché capiscono che allucinazioni e follie sono componenti fondamentali dell'uomo che vanno però tenute sotto controllo, perché il male sta nella loro degenerazione.

³¹ Bruna Zani (a cura di), *op. cit.*, p. 40

Capitolo IV

Pirandello

1. Introduzione

Pirandello, in quanto uomo d'arte, era consapevole del fatto che l'io profondo dell'uomo è inconoscibile, poiché frammentato, e spesso ha rappresentato questa caratteristica attraverso il fenomeno allucinatorio. Lo vediamo chiaramente in *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* o in *Fantasmì*, dove i personaggi aleggiano fra la realtà e l'allucinazione, dove il confine fra realtà e finzione è molto labile, a volte viene addirittura spezzato (si pensi alle memorie che i *Personaggi* portano con sé come se fossero la propria vita, anche se in realtà sono solo "parole e carta, carta e parole").

I suoi testi permettono di lavorare sulla libera follia allucinatoria, senza cadere nell'eccesso della forma, e rimangono perciò incollati al reale; la modalità allucinatoria, che è un punto in comune con i pazienti, diventa, attraverso l'immedesimazione nel personaggio, una modalità di scoperta personale, di comprensione fra allucinazione "buona" o "cattiva". Chi non soffre di allucinazioni non può entrare in questi meccanismi di scoperta che rendono visibile la differenza fra realtà e allucinazione, che mostrano la frammentazione dell'io umano e la sua ricomposizione: i pazienti conoscono personalmente l'inconoscibilità e la affrontano seguendo i passi di chi, nell'opera, si dedica alla ricostruzione del proprio io.

Pirandello possiede sicuramente una sintassi complessa, che però viene abilmente sfruttata dal regista attraverso un lavoro catartico di indagine poetica attuata dagli attori, che permette alla compagnia di interpretare i personaggi solidi che si trovano in queste opere in maniera semplice, naturale.

Vedremo che i personaggi delle opere trattate annaspano continuamente alla ricerca di un posto nel reale, mentre vivono confinati ai margini della realtà (nelle allucinazioni); in questi luoghi “periferici” riescono però a raggiungere il massimo della loro capacità intellettuale ed emotiva, ed proprio per questo che, quando si avvicinano al reale, si trovano respinti, confusi o incompresi, in quanto hanno raggiunto un livello di conoscenza di sé stessi che va oltre il normale (quindi incomprensibile per le persone che vivono già nel reale, ad esempio il Direttore dei *Sei Personaggi*). Questa tipologia di personaggio si adatta perfettamente alla condizione che i pazienti psichiatrici vivono ogni giorno, sia nella loro testa che nel mondo che li circonda, e permette quindi loro di svolgere un lavoro catartico e di comprensione profonda delle proprie patologie e di sé stessi.

2. Sei Personaggi in Cerca d'Autore

Questo testo rappresenta in modo efficace il tema delle allucinazioni, in quanto i Personaggi sono essi stessi allucinazioni che si materializzano in un teatro reale, di fronte ad una vera compagnia di attori. L'arrivo in scena dei Personaggi è preceduto da una serie di esercizi teatrali che la Compagnia esegue sotto guida del Direttore: questi derivano da un lavoro preliminare sui Sei Personaggi che Pirandello fece durante la scrittura del testo. Garella ha scelto di usare questi Dialoghi coi Personaggi per mostrare al pubblico come Pirandello utilizzasse in maniera costruttiva alcune proprie allucinazioni, nelle quali gli comparivano davanti diversi personaggi non completi che lo imploravano di completare la loro esistenza, supplicandolo in vari modi. Data l'appartenenza di tutti i personaggi, sia quelli dell'introduzione che i Sei Personaggi ad una realtà periferica, è facile realizzare una connessione con il mondo degli utenti psichiatrici, poiché anche loro si trovano spesso in una condizione di esclusione da una società che tende a respingere il diverso. Il paradosso su cui poggia l'opera risiede nella compagnia degli Attori, che pur essendo abituata a lavorare ogni giorno *sui* personaggi, quando si trova a lavorare *con* i Personaggi si sente spaesata e minacciata da ciò che crede, sbagliando, di non conoscere.

Le uniche sostanziali differenze tra la versione del 2007 e le versioni del 2019/2020 sono l'accorpamento di alcune battute, con conseguente rimozioni di alcuni ruoli, dovuto al differente numero di artisti presente, che però non ha portato ad alcun cambiamento significativo all'interno del testo, e una differente scelta di musiche, dovuta anche al teatro in cui lo spettacolo è stato pensato. Nel 2019 infatti *Personaggi in Cerca d'Autore (Underground)* è andato in scena nel Teatro delle Moline, caratterizzato da spazi molto piccoli, chiusi e bui, perfetti, secondo Nanni Garella, per le musiche dei Pink Floyd.

Emerge, fin dalle prime battute, un forte bisogno di essere ascoltati, che i personaggi continuamente esprimono al Direttore:

“IL DIRETTORE: *(Rivolgendosi in fondo)* Chi sono? Che cosa vogliono?

IL PADRE: *(facendosi avanti, seguito poco dopo da gli altri, un po' perplessi)* Noi veramente veniamo qua in cerca d'un autore.

LA FIGLIASTRA: Signore, potremmo essere la loro novità.

IL PADRE: Le portiamo un dramma, signore!

LA FIGLIASTRA: Signore, potremmo esser la sua fortuna.

IL DIRETTORE: Ma mi facciano il piacere di andar via!

IL PADRE: *(ferito e mellifluo)* Oh, Signore, nessuno può sapere meglio di lei che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E si nasce anche personaggi!

IL DIRETTORE: *(con finto ironico stupore)* E lei, con questi signori intorno, è nato personaggio?

IL PADRE: Appunto, Signore. E vivi, come ci vede.

Il Direttore e i comici scoppiano a ridere, come per una burla.

IL PADRE: *(ferito)* Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma come l'orsignori possono argomentare da questa donna velata di nero.

IL GENERICO: *(spazientito)* Ma via! Per favore...

L'ATTOR GIOVANE: Andate via!

LA CARATTERISTA: Noi qua dobbiamo lavorare!

IL PRIMO ATTORE: *(al Trovarobe)* Perdio, faccia sgombrare!

IL TROVAROBE: *(eseguendo)* Via! Via! *(Fa per spingerli verso l'uscita)*

IL PADRE: *(risoluto, facendosi avanti)* Io mi faccio meraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati l'orsignori a veder balzare vivi in loro stessi, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là *(indica la buca del suggeritore)* un copione che ci contenga?

LA FIGLIASTRA: *(facendosi avanti al direttore, sorridente, lusingatrice)* Creda che siamo veramente sei personaggi, Signore, interessantissimi! quantunque, sperduti.

IL PADRE: *(scartandola)* Sì, sperduti, va bene! *(al direttore, subito)* Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vidi, non volle poi, o non potete materialmente metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, Signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la

creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era Don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire; far vivere per l'eternità!

IL CARATTERISTA: Ma che cosa volete ora qua?

IL PADRE: Vogliamo vivere, Signore!

IL CARATTERISTA: (*ironico*) Per l'eternità?

IL PADRE: No, Signore: almeno per un momento, in loro.³²

Il Padre non comprende perché gli attori della compagnia non capiscano che anche loro, in quanto personaggi, sono dotati di una esistenza e di una coscienza; mentre la seconda è testimoniabile dalle risposte dei personaggi, la prima è ancora in fase di verifica: infatti i personaggi sono in grado di esistere solamente quando vengono messi in scena, per questo motivo spingono la compagnia ad ascoltare e riprodurre la loro storia.

Questa voglia di vivere e di raccontare è un elemento costante all'interno dei desideri degli utenti psichiatrici; il ruolo del Padre permette, attraverso interventi simili, di soddisfare questo desiderio senza paura di ripercussione all'interno della propria vita personale, e fornisce indirettamente all'attore sia la capacità di esprimere i propri sentimenti, nonostante la reazione non necessariamente positiva di un eventuale ascoltatore, sia la consapevolezza che ad ogni persona è consentito vivere. Sapere che un personaggio, che non esiste nella realtà, combatte per la propria esistenza fornisce il potere di riscattare la propria appartenenza al mondo anche quando ci si sente fuori posto (se può farlo un personaggio perché non potrebbe farlo un umano?).

“LA FIGLIASTRA: Vergogna? è la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena! La camera... qua, la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire. La vedo! Potrei prenderla! Ma lor signori si dovrebbero voltare: son quasi nuda! Non arrossisco più, perché arrossisce lui, adesso! (*indica il padre*) Ma vi assicuro che era molto pallido, molto pallido, in quel momento! (*al direttore*) Creda a me, signore!

³² Copione originale di “Personaggi in cerca d'autore” di Nanni Garella, archivio Arena del Sole

IL PADRE: Signore, lasci che parli io, senza prestare ascolto all'obbrobrio, che con tanta ferocia costei le vuol dare a intendere di me, senza le debite spiegazioni!

LA FIGLIASTRA: Qui non si narra! Qui non si narra!

IL PADRE: Ma io non narro, voglio spiegargli!

LA FIGLIASTRA: Ah, bello, sì! A modo tuo!

IL PADRE: Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, Signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre, chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! Guardi: la mia pietà, tutta la mia pietà per questa donna (*indica la madre*) è stata assunta da lei come la più feroce delle crudeltà!

LA MADRE: Ma se m'hai scacciata!

IL PADRE: Ecco, la sente? Scacciata! Le è parso che io l'abbia scacciata!

LA MADRE: Tu sai parlare; io non so... ma creda, Signore, che dopo avermi sposata... chi sa perché! Ero una povera, umile donna...

IL PADRE: Ma appunto per questo, per la tua umiltà ti sposai, che amai in te, credendo... (*si interrompe alle negazioni di lei; apre le braccia, in atto disperato, vedendo l'impossibilità di farsi intendere da lei, e si rivolge subito al direttore*) no, vede? Dice di no! Spaventevole, Signore, creda, spaventevole, la sua (*si picchia sulla fronte*) sordità, sordità mentale! Cuore, cuore sì, per i figli! Ma sorda, sorda di cervello, sorda, Signore, fino alla disperazione!

LA FIGLIASTRA: Sì, ma gli faccia dire, ora, che fortuna è stata per noi la sua intelligenza.

IL PADRE: Se si potesse prevedere tutto il male che può nascere dal bene, che crediamo di fare!

IL DIRETTORE: (*al padre*) ma bisogna che lei si spieghi chiaramente. (*si mette a sedere*).³³

Il bisogno estremo di comunicazione di un forte sentimento crea spesso incomprensioni nell'ascoltatore, in quanto la fretta di trasmettere un messaggio che si reputa particolarmente importante spinge ad omettere dettagli fondamentali al significato, come se fossero scontati, poiché intrinseci all'emozione provata. La scena alla quale la figlia si riferisce è il mancato rapporto sessuale all'interno della bottega di Madama Pace: mentre la figlia vorrebbe porre l'enfasi sui suoi sentimenti, e quindi su quello che per lei è stata la realtà, il padre ci tiene a fornire ulteriori dettagli, in quanto comprende che meglio sarà raccontata la storia, più possibilità di mettere in scena la loro vita ci saranno. Il discorso della figlia è condizionato

³³ Copione originale di "Personaggi in cerca d'autore (Underground)" di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2020.

dall'espressione di un forte sentimento di vergogna ma anche di sadismo: vuole vendicarsi del padre e sa che per farlo, e nel frattempo mostrare anche la sua sofferenza, basta mettere in scena ciò che è accaduto, poiché non serve altro che vedere l'intenzione sessuale del Padre per svergognarlo davanti a tutti, ignorando però in questo modo il punto di vista di lui. Questo è un esempio di sentimento incontrollato che in teatro è ammissibile, ma nella vita di tutti i giorni può risultare pericoloso, la spiegazione ce la fornisce direttamente il discorso del Padre, anche se lui sta solamente cercando di salvare la sua reputazione. Infatti ci mostra come il male, in questa situazione, si ha solo nella scelta delle parole, che presuppongono un significato differente da quella che è la realtà dei fatti. La scelta delle parole è una capacità oratoria che risulta estremamente importante nella società moderna, soprattutto in contesti nei quali la comunicazione è limitata come i social network; attraverso i ruoli dei Personaggi, come abbiamo visto nel Padre e nella Figliastro, gli attori internalizzano la possibilità di controllare le proprie emozioni, allo scopo di esprimerle a voce dopo aver scelto le parole più adatte a descrivere il loro stato d'animo, provando su sé stessi le conseguenze di chi invece, impulsivamente, dà voce al proprio io senza mediare con la ragione. Lo stesso ragionamento viene ripreso ed enfatizzato dal Direttore dopo che la compagnia ha provato a mettere in scena questo evento fra Padre e Figliastro:

IL DIRETTORE: (*ponendosi le mani fra i capelli*) Per carità! Che dice?

LA FIGLIASTRA: (*gridando, frenetica*) La verità! La verità, signore!

IL DIRETTORE: Ma sì, non lo nego, sarà la verità - e capisco, capisco tutto il suo orrore, signorina; ma capisca anche lei che tutto questo sulla scena non è possibile!

LA FIGLIASTRA: Non è possibile? E allora, grazie tante, io non ci sto!

IL DIRETTORE: Ma no, veda...

LA FIGLIASTRA: Non ci sto! Non ci sto! Ah, lo capisco bene! Egli vuol subito arrivare al suo dramma <<cerebrale>>, complicato; alla rappresentazione dei suoi rimorsi e dei suoi tormenti; ma io voglio rappresentare il mio! Il mio!

IL DIRETTORE: (*seccato, scrollandosi fieramente*) Oh, il suo, il suo! Non c'è soltanto il suo, scusi! c'è anche quello degli altri! Quello di lui (*indica il Padre*) Quello di sua madre! 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; in quel poco fare intendere tutta l'altra vita che resta dentro! Ah, comodo, se ogni personaggio potesse in un bel

monologo, o - così - in una conferenza venire a scodellare davanti al pubblico tutto quel che gli bolle in pentola! (*Con tono bonario, conciliativo*) Bisogna che lei si contenga, signorina. E creda, nel suo stesso interesse; perché può anche fare una cattiva impressione, glielo avverto, tutta questa furia dilaniatrice, questo disgusto esasperato, quando lei stessa, mi scusi, ha confessato di essere stata con altri, prima che con lui, da Madama Pace, più d'una volta...³⁴

La scelta della parole è fondamentale nel momento in cui, come dice il Direttore, bisogna trasmettere un sentimento forte: è meglio essere più concisi, lasciando intendere alcuni elementi, piuttosto che rovesciare il mare di pensieri che ci si porta con sé, perché non è detto che la persona che ci ascolta sia disponibile, o disposta, a reggere il peso della nostra “furia dilaniatrice”, e si rischia quindi di fare una brutta impressione o di essere fraintesi. Importante sottolineare le parole della figlia, usate per spiegare ciò che il Direttore vuole fare: il “dramma cerebrale” sarebbe infatti una interpretazione degli eventi composta da una mente razionale, che ragiona logicamente in seguito agli avvenimenti, e non istintivamente tramite le emozioni. Interpretando il ruolo del Direttore ci si sente sotto pressione a causa degli interventi esplosivi dei Personaggi: in questo modo gli Attori ottengono una comprensione completa del fenomeno, avendone osservati o vissuti entrambi gli estremi.

³⁴ Copione originale di “Personaggi in cerca d'autore” di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2007.

3. Fantasmî e Giganti della Montagna

I Giganti della Montagna è un'opera incompiuta, Pirandello cominciò a scriverla nel 1929 e nel 1931 ne pubblicò il primo atto con il titolo *Fantasmî*, nel 1934 pubblicò il secondo atto ma non riuscì a scrivere il terzo e ultimo atto (Pirandello muore nel 1936).

“[...] un'opera titanica che lancia alta la sua sfida, e che nessuno potrà mai portare a compimento; un simbolo del fallimento, dello scacco che la poesia subisce in un mondo che non sa accettare la fantasia, l'irrazionale, la diversità, la follia...”³⁵

L'aspetto interessante per questa elaborazione del testo non è tanto la scrittura, che Pirandello ha lasciato incompiuta, e che Nanni Garella ha tentato di completare nel 2002, quanto il luogo in cui avviene la vicenda, ovvero la villa della Scalogna, e le persone che vi abitano.

Una compagnia di attori girovaghi, ridotti alla fame e alla miseria, si imbatte negli Scalognati, esseri bizzarri che vivono in una villa abbandonata, guidati dal mago Cotrone. Gli Scalognati si trovano lì dopo essere fuggiti dai loro paesi o città, perché considerati folli e quindi non accettati dalle società in cui vivevano. Per necessità sono stati costretti a reinventare ogni gesto e parola, e a dar loro un nome: rinominano quindi l'universo delle cose sensibili. Sono capaci di trasformare la povertà in ricchezza, la brulla campagna su cui poggia la villa in fabbrica di fantasia. Il mondo degli Scalognati e la villa della Scalogna sono ricostruiti a immagine e somiglianza dei loro abitanti, si parla infatti di un linguaggio fatto da “apparizioni”. Esse sono in *Fantasmî* il meccanismo attraverso cui il racconto prende forma, le epifanie della lingua danno la possibilità ai personaggi di sviluppare tra di loro un dialogo fatto non solo di parole ma anche di suoni, emozioni, gesti.

La villa della Scalogna rappresenta un ambiente nel quale una società di persone si è emarginata per necessità, nel quale vivono i “folli” che, dato il loro isolamento, risultano agli

³⁵ Ivonne Donegani, Gabriella Gallo, Filippo Renda (a cura di), *Ho sognato che vivevo, I Teatri della Salute (parte seconda)*, AUSL Bologna Nord e Associazione Arte e Salute ONLUS, 2002, p. 48

occhi delle persone “normali”, ovvero gli attori, come fantasmi. E’ negli Scalognati che troviamo la realizzazione di quella che Garella e Berti chiamano “componente visionaria”:

“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 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 avere.

Questa condizione mentale, che apparentemente sembra non trovare un utile impiego nella quotidianità, risulta una straordinaria risorsa per il teatro. [...]”³⁶

Citerò qui di seguito un passo da *Fantasm* del 2017, che comprende entrambi i testi di *Fantasm* del 2001 e *Giganti* del 2002, che risulta esemplificativo nel descrivere la componente visionaria e la condizione degli Scalognati; tutti i personaggi parlanti, a parte Cotrone, sono attori della compagnia della contessa:

“VOCE Non stare a crederlo!

La vecchietta con un sorriso d'approvazione fa un segno alla Contessa che significa: "Senti che te lo dice?"; e così sorridente e soddisfatta rientra nella villa.

ILSE (*si volge a Cotrone*) Si crede morta?

COTRONE In un altro mondo, Contessa, con tutti noi...

³⁶ N. Berti, *op. cit.*, pp. 60, 61

ILSE (*turbatissima*) Che mondo? E queste voci?

COTRONE Le accolga! Non cerchi di spiegarsele! Potrei...

IL CONTE Ma sono combinate?

COTRONE (*al Conte*) Se la aiutano a entrare in un'altra verità, lontana dalla sua, pur così labile e mutevole...(*alla Contessa*) rimanga, rimanga così lontana e si provi un po' a guardare come questa vecchietta che ha veduto l'Angelo. Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebullizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da un gomito d'ombre, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi. (*Sta in ascolto.*) Ecco. La sento venire. (*Grida*) Maddalena!

Appare ponte Maddalena. E' giovane, fulva di capelli, di carne dorata. Veste di rosso, alla paesana: e appare come una fiamma.

ILSE Oh Dio, chi è?

COTRONE La "Dama rossa". Non tema! Di carne e ossa, Contessa. Vieni, vieni. Maddalena. (*E mentre Maria Maddalena s'appressa, aggiunge*) Poveretta! E' sola, senza più nessuno, e vaga per le campagne; gli uomini se la prendono, e ignora fino all'ultimo ciò che pur tante volte le è avvenuto; lascia sull'erba le sue creature. Eccola qua. Ha sempre così, sulle labbra e negli occhi, il sorriso del piacere che si prende e che dà. Viene quasi ogni notte a trovare rifugio da noi, nella villa. Va', va', Maddalena.

Maddalena, sempre col suo sorriso dolce sulle labbra, ma quasi velato di pena negli occhi, china più volte il capo, ed entra nella villa.

ILSE E questa villa di chi è?

COTRONE Nostra e di nessuno. Degli Spiriti.

IL CONTE Come, degli Spiriti?

COTRONE Sì. La villa ha fama d'essere abitata dagli Spiriti. E fu perciò abbandonata dagli antichi padroni, che per terrore scapparono anche dall'isola, ora è gran tempo.

ILSE Voi non credete agli Spiriti...

COTRONE Come no? Li creiamo!

ILSE Ah, li create...

COTRONE Perdoni, Contessa, non m'aspettavo da lei che mi dovesse dire così. Non è possibile che non ci creda anche lei, come noi. Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano - e vivono! Noi facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi: e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi. Lei si disse larva di quello che fu?

ILSE Eh, più di così...

COTRONE Ecco. Quella che fu. Basta farla uscir fuori. Crede che non le viva ancora dentro? Non vive forse il fantasma del giovane che s'uccise per lei? Lei lo ha in sé.

ILSE Ah, in me...

COTRONE E io potrei farglielo apparire. Guardi, è là dentro. *(Indica la villa.)*

ILSE *(Alzandosi, con raccapriccio)* No!

COTRONE Eccolo!

Appare sulla soglia della villa Spizzi che s'è camuffato da giovane poeta, a somiglianza di quello che s'uccise per la Contessa, servendosi del vestiario trovato nello strambo guardaroba della villa per le apparizioni: sulle spalle un mantello nero, di quelli che un tempo si portavano sul frak; attorno al collo una sciarpa bianca, di seta; in capo, il gibus. Tiene nascosta nelle mani che reggono da dentro con elegante rigonfio i due lembi del mantello, una lanterna elettrica che gl'illumina il volto da sotto in su, spettralmente. La Contessa, appena lo vede, dà un grido e si rovescia sulla panca, nascondendo la faccia.

SPIZZI *(accorrendo a lei)* Ma no, Ilse... Dio mio... Ho voluto fare uno scherzo...

IL CONTE Ah, tu! Spizzi! E' Spizzi, Ilse...

COTRONE Uscito da sé, per farsi vedere come un fantasma!

IL CONTE *(adirato)* Ma che dice lei ancora?

COTRONE La verità!

SPIZZI Io ho scherzato!

COTRONE E io ho sempre inventate le verità, caro signore! E alla gente è parso sempre che dicessi bugie. Non si dà mai caso di dirla, la verità, come quando la s'inventa. Ecco la prova! *(Indica Spizzi)* Scherzato? Lei ha obbedito! Le maschere non si scelgono a caso. Ed ecco altre prove... altre prove... *(Rientrano in scena, camuffati e ciascuno variamente illuminato dalla propria lanterna colorata nascosta in mano, Diamante, Battaglia e Cromo, secondo la presentazione che ne farà Cotrone. Tutti gli altri li seguiranno.)* Lei, *(prendendo per mano Diamante)* s'intende, parata da Contessa... *(Al Conte)* Copriva lei forse, signor Conte, qualche carica a corte?

IL CONTE *(stonato)* Io no, perché?

COTRONE (*indicando l'abito di Diamante*) Perché è propriamente un abito di Dama di Corte... (*Volgendosi a Battaglia*) E lei, come una tartaruga nella scaglia, s'è trovato a casa in quest'abito di vecchia bacchettona. (*Poi, andando a stringere la mano a Cromo*) E lei s'è camuffato da Pascià, mi congratulo: si vede che ha buon cuore...

IL CONTE Ma che è questa carnevalata?

CROMO C'è, là dentro, (*Indica la villa*) tutto un arsenale per le apparizioni!

BATTAGLIA Bisogna vedere che costumi! Non ne ha di più un vestiarista!

COTRONE E ciascuno è andato a prendersi la maschera che più gli si addiceva!

SPIZZI Ma no, io l'ho fatto...

IL CONTE (*irritato*) Per uno scherzo? (*Indicando l'abito che ha indossato*) Così?

ILSE Ha obbedito...

IL CONTE A chi?

ILSE (*indicando Cotrone*) A lui che fa il mago, non hai inteso?

COTRONE No, Contessa...

ILSE Stia zitto, lo so! – Lei, inventa la verità?

COTRONE Non ho mai fatto altro! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi trovo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici m'ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà esterna, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna.³⁷

Quest'ultima frase raccoglie in sé l'anima degli Scalognati, che riproduce sulla scena tante situazioni allucinatorie che, nel percorso di un paziente, spesso si incontrano. Grazie a questa pièce gli attori esplorano a fondo sia una realtà allucinatoria, che possono sperimentare nella loro vita, sia la reazione di una persona esterna a questa realtà. Interessante osservare come, nelle produzioni del 2001 e 2002, gli Scalognati furono interpretati dagli utenti e la compagnia della Contessa da attori professionisti, mentre nella produzione del 2017 gli utenti che originariamente avevano il ruolo di Scalognati, ormai attori professionisti dopo 15 anni di esperienza, hanno interpretato i ruoli della compagnia della Contessa, e invece i ruoli degli

³⁷ Copione originale di "Fantasmi" di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2017.

Scalognati sono stati assegnati ai nuovi utenti che partecipavano al progetto di Arte e Salute: una illustre conclusione di un processo di completa metamorfosi.

Il mago Cotrone rappresenta un aspetto buio del proprio io che tendiamo a mantenere nascosto, non può essere accettato perché rappresenta elementi irrazionali (non a caso è proprio un mago). La verità non scientifica è un costrutto, basato sull'egemonia del potere reggente, che nel caso di un essere umano rappresenta il proprio intelletto. Nel momento si perde il contatto con la realtà, e quindi con l'aspetto razionale della mente, escono i "fantasmi", ovvero elementi allucinatori che acquistano la verità che noi inseriamo in loro, poiché come tali non posseggono un significato a priori. Per qualsiasi altra persona il fantasma del poeta sarebbe solo stata una persona morta, ma per la contessa acquista una verità ulteriore: siccome lei è convinta di avere colpa del suicidio allora questa diventa per lei verità assoluta. Qui risiede l'abilità magica di Cotrone: egli è in grado di creare verità perché, evocando fantasmi, attiva nella mente degli osservatori qualcosa che era stato dimenticato, in quanto impossibile da spiegare razionalmente.

Capitolo V

Shakespeare

1. Introduzione

L'universo del grande drammaturgo è un immenso oceano, nel quale nuotano innumerevoli opere e, sapendo dove pescare, è possibile trovare molteplici materiali adatti al lavoro di Arte e Salute. I testi di Shakespeare infatti posseggono infiniti punti di contatto con le patologie dei pazienti, poiché mantengono sempre un rapporto diretto con i sentimenti forti: amore, odio, potere, e soprattutto follia. I personaggi di S. consentono agli utenti di sentirsi sani, poiché liberi di immedesimarsi in ruoli che fanno esplodere la loro emotività, liberandoli dagli impedimenti legati alla reazione sociale negativa delle persone ad un eccesso di emotività.

Un'altra costante percorre queste opere, quella dei travestimenti, ovvero lo scambio dei sessi (basti pensare a Viola di *La Dodicesima Notte*) con annessi amori non corrisposti e/o velati amori omosessuali, spesso filtrati grazie a l'escamotage del travestimento (Duca Orsino e Viola/Cesario ne *La Dodicesima notte*); un elemento che, se usato correttamente, permette di svelare come l'identità di una persona possa sempre essere nascosta dietro ad una maschera, la quale lei/lui indossa quotidianamente per sopravvivere nel mondo, che in casi estremi si trasforma in scambi di sessi mentre, nella realtà, rappresenta una scelta quotidiana che ogni persona deve compiere quando si avvicina ad altre persone, perché ci sono parti di sé stessi che ciascuno non vorrebbe far vedere, e che dunque è preferibile tenere nascoste. Questo insegna agli attori che è necessario andare oltre le apparenze e far sì che chiunque ci conosca sia in grado di leggere oltre alla copertina del nostro volto o della nostra voce.

Il travestimento va di pari passo con la metamorfosi, altro elemento fondamentale dei testi shakespeariani, che nelle opere esaminate è causata dall'allontanamento dalla società, con successivo ritorno al suo interno.

Questo perché i luoghi periferici, in modo simile a Pirandello, rappresentano contenitori di saggezza occulta, che non viene accettata dalle persone che vivono nel centro; è molto forte il rapporto foresta/città, nella prima infatti troviamo società piene di “Calibani” che però vivono in armonia e si comprendono l’un l’altro. La foresta è il luogo dei poeti, degli innamorati e dei matti, che scappano dalla città in ricerca di una epifania che trovano nella periferia: ciò gli permette di compiere una metamorfosi, cambiando il loro modo di essere o di vedere il mondo. Dopo essere cambiati nasce nei personaggi di S. il desiderio di raccontare ciò che hanno scoperto, però ritornando in città, si ripresenta il problema dell’accettazione: la conoscenza ottenuta grazie al cambiamento non viene considerata valida dagli abitanti del “centro”, in quanto frutto di eventi non reali o di allucinazioni da matto.

Gli utenti si sentono liberi durante queste interpretazioni perché le meccaniche delle pièces ricreano direttamente la loro personale situazione di emarginazione, ed è per questo motivo che gli attori di Arte e Salute “fanno” i personaggi. “La persona sofferente fa, non spiega;”³⁸ gli utenti, senza mediazione, possono “fare” i ruoli, perché vivono nella loro vita ciò che rappresentano nelle opere di Shakespeare.

³⁸ *Nanni Garella*, comunicazione personale.

2. La Dodicesima notte o Quel che volete

Questa opera è una delle più significative commedie di Shakespeare perché al suo interno si ritrovano già in nuce alcuni tra i temi più tipici della sua futura poetica: il travestimento e la follia.

“Il giullare di Olivia – Feste – le canta a tutti, senza distinzioni di sesso o di classe sociale e partecipa agli eventi trasformandoli in una buffoneria generale. Il maggiordomo puritano e misantropo – Malvolio – beffato e deriso per la sua presunzione e la sua bigotteria, getta sul lieto fine della commedia un’ombra scura: il risvolto amaro e doloroso della pazzia indotta dal diletto e dall’emarginazione. Quando questi matti troveranno una ragione esistenziale della loro follia, diventeranno Amleto.”³⁹

FESTE: Dio ti benedica, Signora!

OLIVIA: (*Ai servi*) Portate via il buffone.

FESTE: (*Ai servi*) Ehi, avete sentito? Portate via la signora!

OLIVIA: Oh, va via, sei un buffone a secco di battute, ne ho abbastanza di te. E poi sei diventato scostumato.

FESTE: Allora, ordinate allo scostumato di emendarsi. Se si emenda, non è più scostumato. Se non si emenda... che si faccia rammendare! Cosicché, se il buffone è rammendato, non è più tale. La signora comanda: portate via il buffone! E allora io ripeto: portate via lei!

OLIVIA: Io ho ordinato di portare via te.

FESTE: Un malinteso al massimo grado, signora! Dammi licenza di provare che sei tu il buffone.

OLIVIA: Ci riuscirai?

FESTE: E’ molto facile.

OLIVIA: Su, avanti, prova!

FESTE: Però devo prima catechizzarti, signora. Mio buon topolino di virtù, rispondimi.

OLIVIA: Risponderò, tanto una sciocchezza vale l’altra.

FESTE: Buona signora, perché ti angusti tanto nel tuo lutto?

OLIVIA: Buon giullare, per la morte di mio fratello.

³⁹ <http://www.arteesalute.org/2020/11/la-dodicesima-notte/>

FESTE: Allora la sua anima è all'inferno.

OLIVIA: (*con fermezza*) Io sono sicura che è in paradiso.

FESTE: Lo vedi? Solo un giullare matto può angustiarsi per un fratello che è in paradiso. (*dopo una breve pausa*) Portate via la matta, signori!⁴⁰

Il ruolo di Feste all'interno dell'opera è quello del buffone di corte, e lui come tale si comporta. Tuttavia già da questo dialogo vediamo come utilizza la sua intelligenza ironica per dimostrare che i suoi ragionamenti sono più logici di quelli di Olivia. Riesce a mettere in mostra l'illogicità che risiede nei ragionamenti di una persona considerata sana di mente, nonostante lui sia etichettato dalla corte come il matto.

Questa scena mostra come sia possibile eliminare i pregiudizi sfruttando una funzione razionale della mente e controllando l'aspetto emotivo: esistono infatti pensieri folli nella mente di tutti. Il personaggio di Feste illustra come ogni persona può essere in grado di sfruttare la follia, attraverso meccanismi quali l'ironia, per sovvertire un ragionamento fondato su stereotipi, e quindi che è sempre possibile uscire dallo stigma che la società (in questo caso la corte) impone, capovolgendo il ruolo che essa ci ha attribuito.

ORSINO: (*Dopo una pausa*) Una volta ancora, Cesario, va dalla nostra sovrana di crudeltà!

VIOLA: Ma se vi respinge, se non riesce ad amarvi?

ORSINO: Non accetto questa risposta.

VIOLA: Ma dovete! Poniamo che una donna - che forse - abbia per voi un amore e una pena così grande come voi per Olivia. Voi non potete amarla. Glielo dite. Non dovrà accettare questa risposta?

ORSINO: Non esiste donna sulla Terra che possa sopportare palpiti così forti come quelli che l'amore infligge al mio cuore! Nessun cuore di donna è così grande da contenere tanto. Il loro amore, ahimè, può chiamarsi appetito: un sentimento che viene dal palato, non dal cuore; e come tale è soggetto ad essere saziato. Ma il mio è affamato quanto il mare; e come il mare tutto può inghiottire. Non farmi paragoni fra l'amore che può avere per me una donna e il mio amore per Olivia.

VIOLA: Sì, sì invece, io lo so...

ORSINO: Che cosa ne sai tu, ragazzo?

⁴⁰ Copione originale di "La Dodicesima Notte o quel che volete" di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2021

VIOLA: Io so benissimo quanto possa amare una donna! Mio padre aveva una figlia che amava un uomo, come amerei io-forse...se fossi donna- un uomo come vostra signoria.

ORSINO: E quale fu la sua storia?

VIOLA: *(Dopo una pausa)* Il vuoto, mio signore. Non confessò mai il suo amore, lo tenne sempre per sè, nascosto come un verme in un fiore, che si nutriva del colore delle sue guance. Lei pativa in quel tormento: stava lì, immobile, nella sua malinconia, come un monumento alla pazienza, sorridendo al dolore. Non era forse vero amore quello? Noi uomini possiamo dire di più, giurare di più, ma alla fine le nostre promesse nascondono la mancanza di volontà; e alla prova dei fatti: giuramenti infiniti, ma amore molto meno.

ORSINO: Morì d'amore tua sorella, ragazzo?

VIOLA: Io sono tutte le figlie della casa di mio padre e anche tutti i fratelli; eppure io non lo so...⁴¹

Viola è travestita da Cesario ed è al servizio del Duca Orsino: vorrebbe sposarlo ma non osa svelare la sua identità e il suo amore perché sa che il Duca è innamorato di Olivia. Pur di stargli accanto, con la dedizione amorosa che la società seicentesca ascrive all'universo femminile, accetta di fingersi uomo e di essere il suo messaggero. Nel dialogo compaiono molti aspetti del femminile e del maschile assegnati in modo arbitrario e condizionante da Orsino. Viola, che si discosta da questi precetti, non può però permettersi di rivelare la sua vera natura pur di ottenere consenso, per questo motivo è costretta a mentire raccontando la sua storia come se fosse stata vissuta da un'altra persona. La medesima dinamica relazionale si può ripresentare in tanti contesti: quando prevale la vergogna di esporsi o di esprimere i propri sentimenti si può essere indotti a mascherarsi oppure a "travestirsi" da qualcun altro, per evitare la responsabilità e le conseguenze del proprio agire, questo gesto tuttavia crea illusioni e fraintendimenti che confondono. Il travestimento, ovvero indossare una maschera, si trasforma da apparente opportunità di superare la vergogna e raggiungere un risultato a prigione, che rinforza il dolore e ne impedisce il superamento. Per gli attori sperimentare il gioco dei travestimenti e l'interpretazione di ruoli che li comprendono consente di immedesimarsi più profondamente non solo nel personaggio ma anche nello stile di pensiero

⁴¹ Copione originale di "La Dodicesima Notte o quel che volete" di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2021.

ed emotività di entrambi i sessi. Viola, e con lei gli attori, entrano in contatto con parti profonde di sé, connotate anche dal dolore, per raggiungere l'accettazione di se stessi e scoprire la possibilità di rivelarsi agli altri abbandonando la maschera.

“Scena diciottesima.

Malvolio si lamenta da dentro.

Davanti alla stanza buia in casa di Olivia

MALVOLIO: *(da dentro)* M'hanno maltrattato! M'hanno serrato qua dentro al buio! Devo scrivere alla mia signora! Il mondo deve saperlo! Io non sono pazzo! Io non sono pazzo!

Entrano Maria, Toby e Feste, che sta indossando una tonaca.

MARIA: *(a Feste)* Sbrigati con questa tonaca. *(Lo aiuta a vestirsi).* Fagli credere che sei Padre Topas, il curato.

SER TOBY: Dio ti benedica, padre.

FESTE: *(con voce camuffata)* Pace e bene, Ser Toby. Sono Padre Topas.

SER TOBY: Ha, ha, il briccone si è ben camuffato! Vai, vai, padre Topas!

E poi, facciamola finita con questa buffonata. Liberiamolo. *(A Maria)* E tu vieni subito nella mia camera.

Ser Toby esce e Maria lo segue.

Feste entra nella stanza buia.

MALVOLIO: Chi è? C'è qualcuno?

FESTE: *(sempre con voce camuffata)* Ehilà! Pace e bene in questa prigione!

MALVOLIO: Chi è là?

FESTE: Sono Padre Topas, il curato, che viene in visita per Malvolio, il pazzo.

MALVOLIO: Ah, padre Topas, buon padre Topas, va dalla mia signora, ti supplico.

Non credere che io sia pazzo. Mi hanno seppellito qui, in questa orribile oscurità.

FESTE: Trovi che questa stanza sia buia?

MALVOLIO: E' buia come l'inferno, padre.

FESTE: Ma come? Se ha dei finestroni trasparenti e luminosi!

MALVOLIO: Ti dico che questa stanza è buia!

FESTE: Tu sei pazzo! Qui non c'è oscurità.

MALVOLIO: Io non sono più pazzo di te. Mettimi alla prova con qualsiasi domanda razionale.

FESTE: Qual è l'opinione di Pitagora in merito agli uccelli selvatici?

MALVOLIO: Che forse l'anima di tua nonna potrebbe abitare in un uccello.

FESTE: Lo vedi, sei ancora nell'oscurità. Ti saluto. Pace e bene.

MALVOLIO: Padre Topas! Non te ne andare! Ti prego. Padre Topas!

FESTE: Pace e bene!

Feste esce di scena e si riveste.

FESTE: *(canticchia con la sua voce).*

MALVOLIO: Feste! Feste! Sei tu! Mio buon Feste, ti prego, procurami una candela, carta, inchiostro e penna... Devo scrivere alla mia signora.

FESTE: Maestro Malvolio, dove sono finiti i vostri cinque sensi?

MALVOLIO: Oh, Feste, mai nessuno fu così pubblicamente insultato. Si sono impadroniti di me, mi hanno rinchiuso al buio. Io non sono impazzito! Ti giuro che sono in perfette facoltà mentali, come qualunque savio in Illiria!

FESTE: Dio volesse che tu lo fossi.

MALVOLIO: Mi cadesse una mano, lo sono! Buon Fabian, inchiostro, carta e lanterna... poi porterai quello che ho scritto alla mia signora.

FESTE: Ma dimmi, giura: è vero che non sei pazzo? O fai finta?

MALVOLIO: Ti giuro, io non sono pazzo, credimi, è la verità!

FESTE: No, io, finché non vedo il suo cervello, non credo più a un pazzo! Ti prendo lanterna, carta e penna. E poi ti libererò. *(Esce).*

MALVOLIO: Ti ricompenserò, al massimo grado. Al massimo grado!"⁴²

Questa scena rappresenta la conferma che anche la persona più razionale ed elegante, come Malvolio, perfetto maggiordomo, può essere spinta verso un atto di follia e perdere credibilità. Dopo aver letto la falsa lettera d'amore che Maria ha scritto mimando la calligrafia di Olivia, Malvolio si era vestito con calze gialle e giarrettiere incrociate, suscitando la stupore della signora che lo credeva malato, se non addirittura impazzito. Successivamente viene rinchiuso da Ser Toby in una stanza buia e preso in giro da Feste, travestito da curato. Malvolio cerca di dimostrare la sua sanità ma Feste, che è complice della malefatta, parte dal presupposto che Malvolio sia pazzo e cerca quindi sempre di ribaltare le conversazioni a favore di questa tesi. Persino quando non sta impersonando Padre Topas chiede a Malvolio di giurare, ma invano, poiché non è possibile credere alle parole di un pazzo.

⁴² Copione originale di "La Dodicesima Notte o quel che volete" di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2021.

Un esempio di stigmatizzazione che replica sulla scena lo stigma che si viene a creare nella vita quando si conversa con qualcuno considerato pazzo, e Feste ce ne dà una conferma: è difficile estrapolare la verità dalle parole di qualcuno che sembra essere sotto effetto di allucinazioni. Malvolio, emblema della sobrietà, dopo essere stato svergognato, legato e posto al buio perde ogni diritto alla sanità; sono quindi le condizioni in cui si è ritrovato ad aver reso le sue parole vuote di verità, non tanto le sue intenzioni; immagino che questo succedesse spesso anche ai pazienti psichiatrici rinchiusi dentro i manicomi.

3. A Piacer Vostro

Una commedia a tutto tondo che porta sulla scena tanti elementi classici del teatro elisabettiano: la violenza, la sessualità, i travestimenti e le metamorfosi. Il rapporto di reciproca ostilità tra la corte e la foresta di Arden, simboleggiata non solo dall'ambiente ma soprattutto dagli abitanti di questi luoghi, prevale durante l'intera opera e ne caratterizza un aspetto centrale. La foresta è infatti un luogo periferico, nel quale avvengono travestimenti e metamorfosi, dove si riuniscono poesia, musica e follia, ma è molto diversa da come potremmo immaginarci. A tutti gli effetti è una normalissima foresta, nella quale però cambiano i rapporti umani che avvengono fra i personaggi, non solo perché ogni abitante della foresta condivide la stessa condizione di esiliato, ma anche perché collaborare per la sopravvivenza giova a tutte le parti e non unicamente al singolo. Chi per scelta, o per obbligo, si sia trovato ad abitare nella foresta scopre una nuova parte di sé stesso che non avrebbe mai potuto esplorare nella corte, dove invece ciò che conta non è la persona ma il suo rango.

“Una foresta di simboli, di trasformazioni, di scambi tra più universi di linguaggio. Vicina, vicinissima al percorso quotidiano degli uomini, li segue o li precede sempre di un passo, come il passato e il futuro. Basta una scossa improvvisa, una spallata a tradimento per trovarvisi dentro, sperduti. [...] il reale perde la propria connotazione di vero, messo di fronte ai suoi specchi fantastici, alle sue rappresentazioni.”⁴³

“SCENA QUINTA

La foresta di Arden, giorno. Duca, Amiens, Gentiluomo.

DUCA: Allora, miei compagni e fratelli d'esilio, le antiche usanze non ci hanno forse addolcito la vita più dello sfarzo imbellettato? E questi boschi non sono meno rischiosi di una corte invidiosa? Qui non soffriamo il castigo di Adamo, il mutar di stagioni; se la gelida zanna e la ruvida sferza del vento dell'inverno mordono le ossa e frustano il mio corpo, rattrappito dal freddo, io sorrido e

⁴³ <http://www.arteesalute.org/2019/02/a-piacer-vostro/>

mi dico: “qui non c'è adulazione. Ma solo consiglieri che mi fanno sentire ciò che davvero sono”.
Dolci sono i vantaggi dell'avversità, e questa nostra vita, lontana dalla gente, che ha lingue negli alberi e libri nei ruscelli, sermoni nelle pietre e bene in ogni cosa.

GENTILUOMO: Io non la cambierei. Beata Vostra Grazia, che sa tradurre l'ostilità del fato in uno stile così dolce e sereno.

DUCA: Vogliamo andare a uccidere un po' di selvaggina?

GENTILUOMO: Oh!

DUCA: E tuttavia mi turba che i poveri animali, cittadini nativi di questa città deserta, nel loro territorio si lascino sfioracchiare dai nostri pallettoni.

AMIENS: Eh, mio signore, infatti, se ne rattrista Jacques il malinconico.

DUCA: Ah, Jacques!

AMIENS: E giura che per questo voi siete usurpatore più di vostro fratello. Oggi abbiamo sorpreso Messer Jacques mentre giaceva disteso sotto una quercia; e proprio lì un povero cervo, dal suo branco isolato e dalla mira di un cacciatore ferito, era venuto a morire; e vi dico, signore, che tale era il lamento del misero animale da distendere tutto il suo manto di cuoio sino a farlo scoppiare; e tondi lacrimoni si inseguivano sul suo innocente naso; e il povero bestione, che Jacques il malinconico non mollava con gli occhi, se ne stava disteso sul ciglio del ruscello a ingrossarlo di pianto. (Ridono).

DUCA: Ma Jacques cosa diceva? Non traeva da quella vista dei precetti morali?

GENTILUOMO: Uuuh!

AMIENS: Oh sì! E similitudini a migliaia. (Ridono).

DUCA: E voi lo lasciate lì, in meditazione?

GENTILUOMO: Ma sì, signore, piangeva e ragionava sul cervo singhiozzante.

DUCA: Mostratemi, quel posto: è un piacere parlargli quando è così accigliato, è un vulcano di idee che merita ascoltare.

GENTILUOMO: Vi porterò da lui seduta stante. (Escono).⁴⁴

Questa piccola sequenza mostra in maniera esemplare le differenze fra l'ambiente cortigiano e l'ambiente periferico della foresta; cambia il modo di vedere il mondo e di affrontare le vicissitudini, infatti nonostante sia più arduo sopravvivere nella foresta essa consente una vita serena e libera dalle “invidie”. Anche le reazioni a determinati aspetti della vita sono differenti, per esempio meditare sul corpo di un animale morto o morente è un atto di

⁴⁴ Copione originale di “A Piacer Vostro” di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2019.

compassione, che simboleggia rispetto per la natura e per la vita, un elemento che non esiste nella corte dove vige il privilegio dell'uomo su tutto, motivo per il quale gli uomini di corte ridono della gesta di Jacques. Ne sono però anche interessati, in quanto è un'emozione che può essere espressa solo grazie al luogo in cui si trovano, siccome la foresta porta il vantaggio di una vita solitaria, lontana dal giudizio di altri uomini, libera da regole sociali stringenti o opprimenti.

“SECONDO TEMPO

SCENA PRIMA

Mattina. Orlando con un foglio, poi Paragone, Corin, Rosalinda, Celia e Jacques.

ORLANDO: Vi appenderò qui i miei versi, a prova del mio amore. Corri, corri Orlando! Incidi su ogni albero la bella, la casta, l'inesprimibile. *(Esce)*

Entrano Corin e Paragone.

CORIN: E allora vi piace questa vita da pastore, signor Paragone?

PARAGONE: A dir la verità, pastore, se la penso come vita in sé è una buona vita, ma se la penso come vita da pastore è uno schifo. Se penso che è solitaria, mi garba moltissimo; ma se penso che è isolata, la trovo orrenda. Sei portato alla filosofia, pastore?

CORIN: Quel tanto che basta per sapere che quanto più uno è malato, tanto più sta male; che il buon pascolo fa le pecore grasse; e che una causa importante della notte è l'assenza del sole.

PARAGONE: E' un gran bell'esempio di filosofia spontanea. Sei mai stato a corte, pastore?

CORIN: Mai.

PARAGONE: Allora sei dannato.

CORIN: Spero di no.

PARAGONE: Sì invece. Dannato come un uovo malcotto, sodo da una parte e crudo dall'altra.

CORIN: Perché non sono stato a corte? E la ragione?

PARAGONE: Ma è chiara: se non sei mai stato a corte, non sai cosa siano le buone maniere; e se non sai cosa siano le buone maniere, le tue maniere sono necessariamente cattive, e la cattiveria è peccato, e il peccato è dannazione. Sei in una situazione pericolosa, pastore.

CORIN: Niente affatto, signor Paragone. Le buone maniere della corte sono ridicole in campagna. Per esempio, mi avete raccontato che a corte non vi salutate mai senza baciarvi le mani; ma se i cortigiani fossero dei pastori, non sarebbe una cosa tanto pulita.

PARAGONE: Dimostralo. Dimostralo.

CORIN: Beh, noi tocchiamo continuamente le pecore che come sapete hanno il vello bisunto.

PARAGONE: Perché, credi che le mani dei cortigiani non sudino? E che il grasso di un montone sia peggio del sudore di un uomo? Una prova più solida, pastore.

CORIN: Ehm... spesso poi le nostre mani sono incatramate quando medichiamo le pecore, e noi dovremmo baciare quel catrame? No, no, le mani dei cortigiani almeno odorano di zibetto.

PARAGONE: Tanghero! Impara dai saggi e rifletti. Lo zibetto ha origini ben più ignobili del catrame: non è che la sozza secrezione di un gatto. Una prova migliore, pastore?

CORIN: Avete un cervello troppo sottile. Ci rinuncio.

PARAGONE: E rimani dannato? Dio ti aiuti, tanghero! Dio ti faccia un innesto, sei troppo selvatico!

CORIN: Signore, io sono un lavoratore: mi guadagno quello che mangio; non odio nessuno e non invidio nessuno; sono contento quando gli altri se la passano bene e non me la prendo troppo per le mie disgrazie; e la più grande delle mie gioie è veder brucare le mie pecore e poppare i miei agnelli.

PARAGONE: Ecco un altro dei tuoi stupidi peccati, far accoppiare montoni e pecore ed essere talmente spudorato da guadagnarti da vivere con la copulazione del bestiame. Non vedo proprio come potrai cavartela.⁴⁵

Molto interessante lo scambio filosofico fra il buffone e il pastore che ricorda ancora una volta, in maniera ironica, che non c'è differenza fra corte e foresta, se non nelle persone che vi abitano. Le usanze sono infatti comportamenti socialmente accettabili all'interno di una comunità che sono stati tramandati, e ciò che li rende accettabili non è tanto il loro significato intrinseco, quanto il livello di diffusione nella comunità, che equivale ad un livello di accettabilità. Paragone, che ragiona al di fuori degli schemi imposti, non solo è in grado di spiegare a Corin che le "buone maniere" sono buone non per il loro valore intrinseco ma per il valore che la società assegna loro, ma anche che entrambe le vite, di corte e da pastore, hanno i loro aspetti positivi e negativi. In particolare mi soffermerei su: "Se penso che è solitaria, mi garba moltissimo; ma se penso che è isolata, la trovo orrenda." Una vita solitaria piace a Paragone perché non presuppone la necessità di compiacere altri per sopravvivere ma, essendo isolata, rende questo compito più arduo e la comunicazione umana più scarsa: permette la libera filosofia, come nel loro dialogo, ma rende le occasioni di dissertazione filosofica insufficienti e scarse, dunque insoddisfacenti.

⁴⁵ Copione originale di "A Piacer Vostro" di Nanni Garella, archivio Arena del Sole, 2019.

Conclusioni

Dopo aver esaminato due grandi autori e i loro testi utilizzati da Arte e Salute, e dopo aver personalmente portato in scena un testo per autore, posso dire con certezza che sia Pirandello che Shakespeare posseggono qualità che li rendono adatti ad un lavoro di ri-abilitazione sociale e di formazione professionale.

Non posso però affermare che gli elementi che questi autori portano con sé siano quelli che meglio incarnano l'essenza del progetto Arte e Salute o di un qualsiasi progetto simile: è chiaro che, come in ogni percorso teatrale, la compatibilità di un testo o di un autore non è solamente dovuta alle qualità intrinseche di questi ultimi, ma anche alle opportunità artistiche che derivano dalla composizione di una compagnia. Certo, possedere ampie relazioni fra personaggi, esplorare temi quali allucinazioni e follia attraverso queste relazioni e portare la realtà in teatro sono tutti elementi che si prestano bene ad un lavoro che abbia un risultato *empowering*. Affermare però che questi temi sono fondamentali per portare a termine suddetto lavoro sarebbe presuntuoso, nonché fuorviante. Dalla stesura di questo elaborato, dalle conversazioni con Nanni Garella, Nicola Berti e i loro collaboratori, dalle analisi dei testi di Pirandello e Shakespeare, ho capito che l'unica, vera sfida di un progetto come quello di Arte e Salute risiede nel sapiente utilizzo della sua componente artistica, ovvero nella struttura della compagnia. Stabilire un percorso artistico che segua di pari passo le capacità, abilità e talenti dei membri della compagnia permette non solo di eseguire una indagine del profondo sé, grazie alla naturale tendenza del teatro verso l'introspezione e l'*empowerment*, ma anche di creare i presupposti professionali ed artistici per mettere in scena qualsiasi testo, qualsiasi autore.

Infine, per rispondere ulteriormente alla domanda che mi ha spinto a produrre questo elaborato, posso affermare che non esiste un tema o un percorso che si adatti a tutte le esigenze, proprio perché il teatro, oltre a essere fatto di parole e di quinte, risiede per la sua maggior parte nelle persone, ed ogni persona porta con sé problemi ed esigenze differenti: sarà quindi compito della compagnia nel suo ensemble scoprire quale sia per tutti i suoi

componenti il percorso che più li incuriosisce, o che più possiede quella scintilla che, se coltivata, è in grado di produrre arte.

Ringraziamenti

Ringrazio il professor Gerardo Guccini per la sua disponibilità e pazienza nei miei confronti.

Ringrazio inoltre tutte le persone che rendono il progetto di Arte e Salute vivo e che mi hanno permesso di partecipare alle sue creazioni artistiche. In particolare, ringrazio Nanni Garella, Nicola Berti e la dott.ssa Donegani, con i quali ho avuto l'estremo piacere di lavorare, che si sono mostrati sempre disponibili nei miei confronti, sia per discussioni amabili che per conversazioni di lavoro.

Ringrazio infine i miei genitori, per il loro continuo supporto durante il mio percorso universitario, specialmente in questi ultimi mesi, e ringrazio Arianna Verdecchia, per avermi aiutato nella stesura e impaginazione di questa tesi, per essermi stata accanto nei momenti di difficoltà e per essersi fatta carico di alcune mie preoccupazioni.

Bibliografia

Studi consultati

- Gabriella Gallo, Filippo Renda. (a cura di), *I Teatri della Salute*, Bologna, Minerva Soluzioni Editoriali srl, Ottobre 2000.
- Ivonne Donegani, Gabriella Gallo, Filippo Renda (a cura di), *Ho sognato che vivevo, I Teatri della Salute (parte seconda)*, AUSL Bologna Nord e Associazione Arte e Salute ONLUS, 2002.
- Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Prefazione di Mario Praz, Traduzione dal polacco di Vera Petrelli, Milano, Universale Economica Feltrinelli/Saggi, 2015.
- Bruna Zani (a cura di), *A Teatro. In compagnia, Storie di vita di tre compagnie dei Teatri della salute mentale*, Bologna, Pendragon, 2017
- Servizio Sanitario Regionale Emilia-Romagna (a cura di), *I Teatri della salute mentale, sul palco con Basaglia dopo 40 anni*, Atti del convegno (Teatro Arena del Sole, Bologna, Lunedì 28 Maggio 2018), centrostampà RER, 2018.
- Andrea Porcheddu, Cecilia Carponi (a cura di), *La malattia che cura il teatro, Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, Roma, Dino Audino, 2020
- Nicola Berti, *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, Sessione II, Gerardo Guccini (relatore), Cristina Valenti (correlatrice), A.A. 2006/2007

Copioni

Tutti i copioni riportati qui di seguito provengono dall'archivio del Teatro Arena del Sole di Bologna; i copioni di “Personaggi in Cerca d’Autore (Underground)” e di “La Dodicesima Notte” sono stati reperiti in copia fisica direttamente durante la preparazione dello spettacolo.

- 2001 – Fantasmi di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella.
- 2002 – I giganti della montagna di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella.
- 2003 - A piacer vostro di William Shakespeare, regia di Nanni Garella.
- 2007 – Sei personaggi in cerca d’autore, di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella
- 2017 – Fantasmi, di Luigi Pirandello, adattamento e regia Nanni Garella
- 2019 – A piacer vostro da William Shakespeare adattamento e regia Nanni Garella
- 2019 – Personaggi in cerca d’autore (Underground), di Nanni Garella, da Luigi Pirandello
- 2020 – Personaggi in cerca d’autore (Underground), di Nanni Garella, da Luigi Pirandello (ripresa).
- 2020 – La dodicesima notte, di William Shakespeare, Traduzione e adattamento di Nanni Garella

Sitografia

- <http://www.arteesalute.org/>