

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

IL TEATRO DEI RISVEGLI *a cura di Cristina Valenti*

contributi di

Mirko Artuso
Alessandro Bergonzoni
Marco Caselli Nirmal
Alessandra Cortesi
Fulvio De Nigris
Stefano Masotti
Francesca Mazza
Francesco Niccolini
Enzo Toma
Cristina Valenti
Antonio Viganò
Antonella Vigilante



CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO



Direttore Responsabile: Claudio Meldolesi
Direttore Editoriale: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
 Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
 Codice della Rivista
 ISSN 1592-6680 (stampa)
 ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

La grafica della copertina è di Cristiano Minelli, immagine tratta dallo spettacolo *Ritorno* della Compagnia Gli Amici di Luca, regia di Antonio Viganò (foto © Marco Caselli Nirmal).

Dove non specificato le foto sono della Compagnia Gli Amici di Luca.

Ebook

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2015
 via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
 Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
 internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
 e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

EDITORIALE

Il teatro bambino

IL TEATRO DEI RISVEGLI

a cura di Cristina Valenti

NORMALMENTE STRANIERI

Presentazione di Cristina Valenti

La Casa dei Risvegli Luca De Nigris

La Compagnia Gli Amici di Luca

IL TEATRO CHE AIUTA A VIVERE

Intervista a Fulvio De Nigris

a cura di Cristina Valenti

TEATRO E SUPERAMENTO

DELLE DIVERSITÀ

Indagine a cura di Stefano Masotti e Fulvio De Nigris

IL PROTOCOLLO NARRAZIONE

di Stefano Masotti

GLI SPETTACOLI / PERCORSI

Enzo Toma, *Sonno Muto* - Una relazione poetica

Francesca Mazza, *Nostos* - il ritorno

Mirko Artuso, *Ero nascosto e non lo sono più*

Antonio Viganò, *Ritorno* - Il teatro come esplorazione dei sensi

Antonella Vigilante, *Esiti* - Diario di bordo

GLI SPETTACOLI / SGUARDI

Alessandro Bergonzoni, *La partenza degli arrivi*. Ragazzi boomerang

Cristina Valenti, *La partenza degli arrivi*. La condizione dell'attore

Cristina Valenti, *Ritorno*. Il teatro come approdo

Marco Caselli Nirmal, *Ritorno*. Fotoarticolo

GLI SPETTACOLI / TESTI

Francesco Niccolini, *Sonno Muto*

Alessandra Cortesi, Stefano Masotti (a cura di), *Qualcosa è cambiato*

Alessandra Cortesi, Stefano Masotti (a cura di), *Esiti*

Fulvio De Nigris, *La partenza degli arrivi*

Antonio Viganò (a cura di), *Ritorno*

GLI SPETTACOLI/ LA MAPPA

Teatrografia integrata

Sulle pagine di questa rivista, in occasione del numero dedicato al Teatro Popolare di Ricerca, Pippo Delbono scriveva che il linguaggio teatrale è complesso mentre il teatro è semplice («Prove di Drammaturgia», n. 2/99, pp. 22-24). Poi, chiarendo che questo connubio di complessità e semplicità rientra nell'ordine delle cose, da artista di punta paragonava lo spettacolo alla visione di una cascata che tutti possono ammirare, gli uni accanto agli altri, restando incantati al di là dalle differenze di cultura e provenienza. I fenomeni sono complessi, la loro visione è semplice. E per l'appunto complessa è l'identità umana, coi suoi conflittuali labirinti di livelli e componenti, che, però, nel venire esplorati suscitano qualcosa di infinitamente semplice come il sentimento della vita. Nel cercare ciò che lo fa esistere in concreto, il teatro intercetta, con inventiva inesauribile, il gesto della vita e il movimento della crescita facendosi bambino.

Che l'attività della Casa dei Risvegli intitolata a Luca De Nigris (scomparso a sedici anni, dopo essere uscito da un lungo periodo di coma) coltivi ora un teatro necessario, semplice e complesso, ci sembra dunque corrispondere pienamente sia in senso letterale che simbolico alla fisiologia essenziale della vita teatrale. E, nel dir ciò, ci sembra di far quasi torto a Fulvio De Nigris, a Stefano Masotti e a quanti si occupano delle attività teatrali legate alla "Casa dei Risvegli Luca De Nigris", poiché i loro percorsi, che coniugano l'ambito terapeutico con il lavoro teatrale in senso stretto, costituiscono un caso unico, al quale si guarda con interesse e aspettativa sia dal versante sanitario, poiché la relazionalità continua e sapiente del teatro ha dimostrato di poter efficacemente coadiuvare i processi di risveglio dal coma, sia dal versante teatrale e laboratoriale. Gli spettacoli e gli eventi realizzati dalla Compagnia Gli Amici di Luca sono infatti lanterne di vita ritrovata, dove i movimenti degli attori nello spazio restituiscono serrati intrecci di identità e relazioni.

La complessità non si limita qui al linguaggio teatrale in sé, ma investe l'area delle sue ripercussioni. "La finalità – scrive Masotti – è quella di [...] aprire percorsi per recuperare conoscenze, ricordi, possibilità di associazioni mentali, con la creazione di contesti comunicativi specifici del teatro". Questo il senso del Protocollo Narrazione che, nato nel gennaio 2003 all'Ospedale Maggiore ASL di Bologna da un'attività di ricerca portata avanti dal Centro Studi per la Ricerca sul Coma, viene attuato alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris come strumento di facilitazione alla ristrutturazione della coscienza.

Poi, una volta che la vita ha iniziato a riprendere coscienza di sé, si rende possibile passare a un'attività teatrale integrata che, pur traducendosi in eventi di forte impatto emozionale e visivo, continua a porsi come strumento di riabilitazione graduale e recupero identitario. Il linguaggio del teatro, allora, presuppone nei suoi registi ed artefici una doppia intelligenza creativa che si rivolga, da un lato, alle persone dei partecipanti, dall'altro, al loro esserci che si modifica assumendo le "emozioni vissute",



Luca e Orello Sarzi

le "riflessioni fatte sulle proprie risorse (abilità), scoperte o riscoperte", la "possibilità di declinare nella vita di tutti i giorni gli apprendimenti e le scoperte fatte".

Correremmo però il rischio di tradire la ricca trama di questo numero, curato da Cristina Valenti con intelligenza partecipe, se non precisissimo che l'aprirsi del linguaggio alla coscienza di tali effetti allargati può ripartire all'interno dello spettacolo le energie così coinvolte. Anche a partire dalle impressioni, dalle immagini e dalle dichiarazioni di poetica qui raccolte si renderà forse possibile precisare e meglio cogliere il profilo e i valori di quest'arte complessa e semplice, che costruisce architetture di azioni influenzando su dimensioni di vita che eccedono e, al contempo, abitano il tempo dello spettacolo dalla preparazione.

Il "teatro dei risvegli" accompagna la ripresa, lo sviluppo e la condivisione collettiva di quelle "forze latenti" dell'uomo in cui Pirandello stesso riconosceva la principale risorsa del dramma. Si tratta perciò di un teatro bambino, che esiste attivando nuovi processi di crescita umana all'interno di esistenze interrotte.

In questo caso, però, bambino è anche il momento d'inizio. Luca De Nigris aveva appreso a coltivare il sentimento nella coscienza dei dettagli. Piccolissimo, sapeva riconoscere dal tratto i disegnatori dei fumetti. E, anche dopo il risveglio dal coma, era presentissimo, vigile, concentrato nei minimi gesti del comunicare. Un teatro che nasce nel suo nome si assume la responsabilità di agire all'altezza.

Tale metafora comunque ci comunica che il bambino-teatro e l'adulto-scienza possono interagire se, nell'incontro, riescono a restare fedeli ciascuno alla sua identità: guai alle scienze fantasiose e alle arti che si mostrano prevedibili.

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

Presentazione di Cristina Valenti

Si parla di teatro sociale, ma forse sarebbe meglio parlare ancora di teatro antropologico, riflettendo sul *continuum* che lega storicamente e culturalmente le attuali esperienze del teatro delle diversità con la vicenda del nuovo teatro in alcuni dei suoi tratti fondamentali.

L'antropologo Piergiorgio Giacchè ha fatto riflettere sul fatto che negli anni Settanta del secolo scorso l'avvicinamento all'altro, ossia a culture teatrali e geografie umane lontane, ha nutrito la sperimentazione di un teatro in cerca di una propria alterità, e quindi di un senso rinnovato e originale rispetto ai modelli vigenti. In seguito, lo scambio rigenerante con l'altro si è trasformato in "abbraccio" quando, a partire dall'inizio degli anni Novanta, l'alterità ha avuto regolare accesso alla scena, non come oggetto di indagine ma come soggetto di una ricerca sui linguaggi che ha messo al centro le persone e le loro diversità¹. E sul concetto di "teatro delle persone" ha scritto Claudio Meldolesi, riferendosi alle "nuove avventure testuali del nostro tempo" che, nel sancire il superamento delle convenzioni, hanno dato nuova linfa al "teatro della vita" di matrice Living Theatre².

Due percorsi (quello del teatro antropologico e quello del teatro vivente) che confluiscono nella fase attuale (che potremmo individuare come terzo atto del teatro antropologico), dove le *persone* si pongono al centro di un lavoro teatrale che, all'acquisizione delle competenze tecniche, affianca le risorse di identità sociali e tratti biografici imprescindibili.

Attualmente le esperienze di teatro e disabilità vantano in alcuni casi una continuità più che decennale, imponendo all'attenzione la nuova condizione professionale di attori che non praticano il teatro occasionalmente, ma in forma integrata e duratura.

Dedicare al "Teatro dei risvegli", ossia alla Compagnia Gli Amici di Luca, il numero monografico di una "rivista di inchieste teatrali" significa prendere atto di questo, e quindi della necessità di orientare gli sudi nel senso di approfondimenti specifici più che di ampie ricostruzioni d'insieme. Dopo aver acquisito la "straordinarietà" di risultati artistici sorprendenti e "miracolosi" – come troppo spesso vengono giudicati – il terzo atto del teatro antropologico imporrebbe agli studi teatrali di concentrarsi su una pratica del teatro che può diventare opportunità concreta di espressione quanto più corrisponda a un processo formativo completo per i soggetti disagiati, superando gli steccati che separano competenze teatrali e socio-sanitarie. Questo è esattamente l'ambiente di lavoro (prima che la "poetica" o il "metodo") della Compagnia Gli Amici di Luca, ed è questa la ragione per cui abbiamo voluto dar conto, in questo numero monografico, sia del percorso sanitario (l'utilizzo del teatro in situazione terapeutica, con la sperimentazione del Protocollo Narrazione), sia del percorso più propriamente teatrale (il laboratorio permanente, la produzione di spettacoli, il coinvolgimento

di artisti esterni, le tournées e quindi la progressiva professionalizzazione della compagnia integrata).

Abbiamo scritto, parlando di uno degli spettacoli degli Amici di Luca, che la scena, per questi attori, "non è forma, non è involucro protettivo di una condizione da celare, ma è luogo di disvelamento, racconto di sé attraverso un'azione concretamente (e faticosamente) vissuta." È il teatro a raggiungerli, e a scoprire nuovi linguaggi attraverso il loro lavoro: "non sono loro a raggiungere il teatro, ossia a colmare la distanza fra una condizione di inadeguatezza e una competenza tecnica da acquisire. Il teatro che prende vita dalla vita delle persone riscopre un proprio dato di realtà in gesti e accadimenti scenici non artificiali. E nei diversi ritmi, pulsioni, accenti, linguaggi di un'umanità normalmente straniera".

Il richiamo alla "vita delle persone" e al "racconto di sé" introduce un importante elemento di reciprocità, consentendo di cogliere uno degli innumerevoli versanti nei quali il teatro dell'alterità si rivela utile alla comprensione del teatro in generale. L'esperienza del teatro del disagio, con la centralità accordata alle persone, si pone contro il luogo comune dell'attore-mediatore, in rapporto al testo e al personaggio interpretato. (Un luogo comune assai difficile da abbattere, nonostante una "tradizione del nuovo" ormai secolare). Gli attori dell'alterità si trovano nella condizione di superare se stessi (ossia la loro dimensione soggettiva) incarnando i personaggi ed assumendone la parola in un modo del tutto speciale, che attiene a una precisa e individualizzata identità artistica. Tutt'altro che strumenti di mediazione, quindi, essendo la loro persona luogo di elaborazione, trasformazione e superamento, e non già mero veicolo di tecniche. Sulla scena dell'alterità il lavoro dell'attore si rivela contemporaneamente fra connotati biografici e identità artistica, arte e vita, attore e persona, rappresentazione e presenza. Le storie individuali divengono imprescindibili e impongono di leggere l'esperienza dell'attore nella sfera intima e nel contesto di vita – livelli spesso trascurati dalla storiografia (come ha notato Claudio Meldolesi in un suo importante contributo metodologico)³, più attenta alle immagini esterne attraverso le quali il lavoro dell'attore si manifesta, ossia agli spettacoli e alle tecniche. "Cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore" è sempre consigliabile allo storico del teatro, ma indispensabile nella scena del disagio. Dalla quale proviene, a questo proposito, un'interessantissima indicazione di indagine interdisciplinare, sulla quale ci ha fatto riflettere Stefano Masotti (psicologo clinico e coordinatore dei laboratori teatrali della Compagnia Gli Amici di Luca). Nel sistema di classificazione ICF (International Classification of Functioning) redatto nel 2001, dedicato all'intervento riabilitativo in contesto emozionale, si individuano due classi di fattori che intervengono nel funzionamento o nella disabilità di una persona: i fattori legati alle condizioni di salute e i fattori contestuali (ambientali e personali). È interessante osservare come gli studi metodologici sul lavoro dell'attore e le riflessioni di ambito medico-assistenziale sulla disabilità

usino categorie in larga misura sovrapponibili. Gli uni e gli altri pongono al centro la *persona*, la cui "funzionalità" deriva dall'interazione fra condizioni individuali, risorse intime e fattori di contesto (il mondo fisico e sociale nel quale si inscrivono i "fatti di vita")⁴. Nulla più di una suggestione, al momento, con la quale ci piace tuttavia concludere, indicando un possibile campo di indagine, al confine fra teatro e terapia, nella prospettiva di una reintegrata funzionalità della persona, nella vita e nel teatro.

La Casa dei Risvegli Luca De Nigris

La Casa dei Risvegli Luca De Nigris è dedicata a un ragazzo di 16 anni, Luca, scomparso oltre dieci anni fa dopo un lungo coma. Si tratta di un centro pubblico di riabilitazione post-acuta che ha sede presso l'Ospedale Bellaria dell'Azienda Usl di Bologna e svolge un'attività di ricerca e di accoglienza altamente innovativa, inserendosi in un progetto sperimentale della Regione Emilia Romagna, realizzato con il sostegno di Comune e Provincia di Bologna, Università degli Studi di Bologna e altre preziose collaborazioni, anche nell'ambito del volontariato.

Nella struttura, dove lavorano circa trenta persone, tra personale sanitario dell'Azienda Usl di Bologna e professionisti non sanitari dell'associazione Gli Amici di Luca, sono ospitati una decina di pazienti in altrettanti miniappartamenti autonomi, in grado di accogliere anche i famigliari e di riprodurre l'ambiente domestico.

Tra le tante professionalità coinvolte, oltre al personale medico, non mancano educatori, musico-terapeuti, psicologi e operatori di teatro in situazione terapeutica (professionisti forniti dall'associazione Gli amici di Luca), a cui si aggiungono le prestazioni dei volontari.

Diretta dal professor Roberto Piperno, la Casa dei Risvegli Luca De Nigris rappresenta in Italia un centro pilota, che propone una modalità di assistenza centrata sul paziente e sulla famiglia e basata sulla stretta alleanza terapeutica che nasce dalla collaborazione fra un'Azienda Sanitaria ed una associazione di volontariato. Un modello, quindi, per una strategia di messa in rete, su scala nazionale, di strutture analoghe per un adeguato sistema di cura dei pazienti in coma e in stato vegetativo.

Dal febbraio 2005 fino a oggi, la Casa dei Risvegli Luca De Nigris ha accolto circa sessanta pazienti insieme ai loro famigliari e rete amicale. A tre anni dall'inizio delle attività, il progetto riabilitativo ed educativo della struttura continua a fondarsi su tratti fortemente innovativi. In un ambiente terapeutico rivolto alla persona nella sua complessità, il percorso sanitario riabilitativo e le attività espressive di teatro e musica si integrano con il supporto delle diverse figure professionali e con il coinvolgimento attivo dei famigliari dei pazienti. Nella struttura, infatti, si cerca quotidianamente di soddisfare il bisogno dei famigliari di essere informati, formati e ascoltati, attraverso la sinergia delle varie professionalità e migliorando costantemente il lavoro d'équipe indispensabile per il recupero del paziente in coma e in stato vegetativo.

All'interno della Casa dei Risvegli Luca De Nigris opera

inoltre il Centro Studi per la Ricerca sul Coma diretto da Fulvio De Nigris, che sviluppa programmi di innovazione e sperimentazione in campo medico-riabilitativo, psicopedagogico e sociale.

L'attività di formazione e ricerca del Centro Studi si fonda su una forte transdisciplinarietà e su una costante collaborazione tra le diverse équipe, con lo scopo di promuovere e organizzare gli studi scientifici nel settore della disfunzione cerebrale profonda.

La Compagnia Gli Amici di Luca

Nata nel maggio 2003 dall'omonima associazione, la compagnia teatrale Gli amici di Luca è formata da ragazzi che hanno vissuto l'esperienza del coma, da operatori teatrali e da giovani attori.

Finalità della compagnia sono l'integrazione sociale, la riabilitazione delle persone con esiti di coma e la sensibilizzazione della comunità al problema. Il percorso intrapreso ha aperto due versanti di attività. Da un lato si rivolge ai pazienti ospiti della Casa dei Risvegli Luca De Nigris, utilizzando il teatro in situazione terapeutica, dall'altro lato porta avanti un laboratorio teatrale permanente con persone con esiti di coma finalizzato alla formazione degli attori della compagnia. Tale laboratorio, dal titolo "Il gioco del teatro in situazioni di post-coma", si è avvalso negli anni del coordinamento di Alessandra Cortesi (attrice) e di Stefano Masotti (psicologo clinico, attore e operatore teatrale) e della collaborazione di diversi attori e registi teatrali (Rena Mirecka, Enzo Toma, Tery Weikel, Catie Marchand, Francesca Mazza, Mirko Artuso, Antonio Viganò), ai quali si sono affiancati artisti e ricercatori di diverse discipline (in particolare, Lorella Rapisarda per l'analisi del movimento e Tonino Casula per il lavoro sulla percezione).

La compagnia ha realizzato e portato in tournée cinque spettacoli: *Sonno Muto* (regia di Enzo Toma, 2003), *Qualcosa è cambiato* (regia di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti, 2004), *Esiti* (regia di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti, 2006), *La partenza degli arrivi: nulla di ciò che sembra è...* (regia di Alessandra Cortesi, Stefano Masotti, Enzo Toma, 2006), *Ritorno* (regia di Antonio Viganò, 2007).

¹ Piergiorgio Giacchè, *Teatro antropologico: atto secondo*, in «Catarsi. Teatri delle diversità», II, 4-5 (dicembre 1997), pp. 12-14; pubblicato anche in E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999, pp. 57-65.

² Claudio Meldolesi, *Appunti sul dopo-dramma*, in «Prove di Drammaturgia», 2, 2001, pp. 6-8.

³ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, 2 (ottobre 1989), p. 206.

⁴ OMS Organizzazione Mondiale della Sanità, *Classificazione internazionale del funzionamento, della disabilità e della salute (ICF)*, Erickson, Trento, 2001.

a cura di Cristina Valenti

La tua prima intuizione circa l'utilità del rapporto fra teatro e terapia riabilitativa per persone in stato di coma appartiene a una tua dolorosa esperienza personale. Come è nata e come si è poi evoluta?

Fin dall'inizio dell'esperienza che poi ha dato vita alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris di Bologna, quando Luca, figlio mio e di Maria Vaccari presidente dell'associazione, era in stato vegetativo ad Innsbruck, abbiamo pensato che il teatro potesse essere un valido strumento per coadiuvare la riemersione della sua coscienza. Il teatro faceva parte della nostra storia ed in specifico il teatro di figura faceva parte della giovane memoria di Luca, appassionato frequentatore del festival Arrivano dal mare di Cervia. Otello Sarzi e il figlio Mauro erano amici di famiglia. Così fu naturale per noi pensare di sperimentare, all'interno del centro in Austria dove Luca svolgeva un programma riabilitativo, l'uso dei burattini, per verificare se la proposta del teatro in generale, come della musica e di altri canali espressivi, potesse essere un mezzo efficace per la ricerca del contatto. Vennero gli amici del festival ed i burattinai della compagnia del Pavaglione; cominciarono un'opera di contatto con Luca attraverso burattini a lui noti, prima da toccare, poi animati all'interno di storie conosciute da ascoltare e vedere. La venuta dei burattinai italiani nella clinica austriaca creò animazione e curiosità. Oltre al contatto diretto con Luca, il gruppo mise in scena nel soggiorno anche uno spettacolo proprio della tradizione burattinesca emiliano-romagnola. Il canovaccio presentato era aperto all'intervento del pubblico e i personaggi sulla ribalta cercavano insistentemente la partecipazione di Luca. Partecipazione che puntualmente arrivava con piccoli cenni del capo e movimenti delle dita. Lo spettacolo, tutto in italiano e in dialetto bolognese, ma pieno di musica, movimento e "bastonate", venne seguito con piacere anche dagli altri ricoverati austriaci e dai famigliari presenti. Ora che sono passati dieci anni dalla morte di Luca e tanta strada è stata fatta nel percorso di progettazione e ricerca della Casa dei Risvegli a lui dedicata, il teatro è entrato a pieno titolo, così come la musica, nel laboratorio espressivo della nuova struttura, come possibile veicolo di terapia e stimolazione. In questo laboratorio il lavoro degli educatori, degli operatori teatrali, del musicoterapista si unisce a quello dei terapisti fisici, del neuropsicologo, dei medici, dei volontari e quest'attività coordinata costituisce l'elemento risocializzante per le persone con esiti di coma trattate. In questo, come in altri casi, il teatro è usato come metodo. Qui la scommessa è ancora più forte.

In che modo entra attualmente il lavoro teatrale nelle attività della Casa dei Risvegli?

Il teatro si è ritagliato un ruolo, è entrato prepotentemente

a pieno titolo non solo nell'immaginario del percorso riabilitativo, ma nell'esperienza della struttura. Il teatro è vita, è qualcosa che c'è anche se non si vede. È nell'anamorfismo di Luca, che c'è ma non si vede, nel quadro di Wolfango *L'allegoria del coma*, nell'atrio della struttura, è negli appuntamenti scanditi settimanalmente nel laboratorio espressivo permanente che si svolgono nella Sala del Durante che nel sottotitolo recita Spazio delle arti. È un modo di esprimersi e, come tale, un modo di vivere che aiuta a vivere.

Vuoi parlarmi del rapporto con l'équipe medica? Il teatro rappresenta una zona di sperimentazione alternativa rispetto alla terapia ufficiale, eppure è diventato esso stesso oggetto di verifica ed elaborazione di un protocollo medico-sanitario.

Non ci sono elementi contrapposti nella Casa dei Risvegli Luca De Nigris. Ci sono punti di vista che a volte sono diversi ma che si integrano e dialogano. Il conflitto è insito nella diversa formazione dei medici e degli altri operatori non sanitari. Ma il conflitto ogni giorno viene negoziato e costruisce momento di evoluzione e approfondimento. È accaduto col teatro quando anni fa, all'inizio del percorso, il professor Roberto Piperno lo introdusse come elemento innovativo nel reparto di riabilitazione dell'ospedale Maggiore, poi si è consolidato insieme alla musica ed alle altre arti nella Casa dei Risvegli Luca De Nigris. Oggi è nel protocollo di riabilitazione.

Passando invece alla Compagnia Gli Amici di Luca, e quindi al lavoro con le persone riabilite, come è venuta l'idea? Quali sono le persone coinvolte e con quale utilità?

Oltre che nella fase postacuta, quella di cui si fa carico la Casa dei Risvegli Luca De Nigris, abbiamo pensato che il teatro costituisse anche un importante strumento di coinvolgimento per quei soggetti che, una volta risvegliati e riabilitati, non possono recuperare appieno le loro abilità e che sovente rientrano a domicilio a carico delle famiglie, isolati da un mondo esterno che non permette loro la partecipazione ad attività sociali. Ci sono molte, troppe storie che rimangono sospese. Molte, troppe famiglie che sono impegnate da sole a ricostruire il filo della vita del proprio caro colpito. Molti, troppi ragazzi



Luca amava i burattini.

che hanno potenzialità inesprese, che una società abile non gli consente di esprimere. Per tutte queste ragioni, rinchiudersi nel solo ambito medico o ritenere che il problema sia appannaggio solo del sociale è fortemente riduttivo. Il teatro con la sua capacità di comunicazione 'rivoluzionaria' può farsi da interprete per dare valore, per divulgare in forma poetica frammenti di storia personale, aprire percorsi per recuperare conoscenze e ricordi, aprire campi evocativi e possibilità di associazioni mentali.

Vorresti raccontare di qualche storia in particolare?

Sono tante e non tutte continuano ad alimentarsi con noi. Ricordo Xavier, Roberta, Enrico che hanno fatto un percorso e poi si sono allontanati. I nostri assidui Davide, Luigi, Nicola, Cristian, Yuri, Marco, Riccardo, Paolo (qualcuno l'avrò dimenticato?) ed altri che si integrano con operatori e volontari, mettendosi in gioco assieme ai loro famigliari che a volte li accompagnano nei viaggi diventando parte integrante del progetto. I risultati ottenuti sono stati molto buoni. Nel movimento ma anche nel modo di porsi, nell'autostima. Non tutto fila liscio, ma ogni giorno cambia qualcosa in positivo, anche con qualche periodo di stasi. Un discorso a parte merita la nostra Simona che per problemi di salute è lontana dalle scene e che speriamo di recuperare al più presto. Il nostro è un gruppo aperto anche al ritorno di chi per tanti motivi non ha ritenuto di dover continuare.

Al di là del lavoro artistico per la preparazione degli spettacoli, il teatro rappresenta per sua natura un momento di relazione e socializzazione importante. In particolare, ricordo che una volta parlasti dell'importanza delle tournèe e dei viaggi in pullman...

È il valore della comunità, del viaggio attraverso il quale ci si conosce meglio e si fa gruppo. Oltre all'aspetto artistico, oltre all'aspetto sociale, emerge un ruolo terapeutico del mezzo teatrale che va sempre interpretato socialmente, ma che potrebbe essere valutato anche dai clinici. L'esempio di Luigi che vent'anni dopo l'incidente continua in maniera costante, a volte in maniera autogestita (a volte con molta, forse troppa caparbià) il suo percorso di riabilitazione fisica e che proprio con il teatro ha liberato alcune sue autonomie. O di Yuri che, dalla preparazione dello spettacolo, al palcoscenico, ai momenti conviviali, con l'aiuto dei suoi genitori e l'amicizia del gruppo, ha trovato gli elementi di normalità della vita comunitaria. Sono solo alcuni esempi che sottolineano ancora una volta che il teatro annulla le differenze e si prospetta come un'ulteriore *medicina* sicuramente non convenzionale. Per questo sarebbe per me auspicabile (un'utopia concreta?) che nel viaggio ci fosse l'innesto nel gruppo anche di fisioterapisti e, perché no, di medici che, mettendo in gioco le loro competenze ed il loro compito di osservatori/praticanti, potessero valutare anche gli aspetti di riabilitazione sociale nel percorso della scena.

Quali prospettive vedi per la compagnia teatrale? È possibile immaginare un futuro di sempre maggiore professionalizzazione?

In questi anni abbiamo avuto la fortuna di avere partner eccellenti come l'Università di Bologna nel rapporto stretto con la cattedra di Storia del Nuovo Teatro del Dipartimento di Musica e Spettacolo; e la Casa dei Risvegli Luca De Nigris è diventata anche luogo di tirocinio per gli studenti. Abbiamo anche uno stretto rapporto con i teatri della città, in particolar modo con il Teatro Dehon dove svolgiamo da alcuni anni una rassegna di teatro sociale. Tutto questo ha aiutato molto la compagnia a crescere. Certamente penso al futuro della compagnia in relazione ad una maggiore autonomia. Non so se questi ragazzi diventeranno attori, ma certo sarebbe bello pensare ad un inserimento lavorativo nella cooperativa sociale perLUCA che è nata dal desiderio degli operatori del settore e di tutti nella Casa dei Risvegli Luca De Nigris di reintegrare persone che la società sembra dimenticare. Loro hanno un ruolo ben preciso ed il teatro può aiutarli a ritrovarlo. Specialmente quando gli operatori hanno un così alto livello qualitativo.

Tutto quello che avete realizzato fin qui ha i contorni di un'utopia (un centro di eccellenza per la ricerca e l'accoglienza realizzato in tempi brevissimi, la compagnia teatrale e gli straordinari consensi che sta raccogliendo)... eppure si pensa normalmente che in Italia sia particolarmente difficile costruire qualcosa di nuovo (anche nel teatro!). Quali sono stati secondo te i punti di forza di questo percorso e dei suoi risultati?

Se dalla Casa dei Risvegli Luca De Nigris oggi proviamo a guardarci indietro, ci accorgiamo di essere arrivati ad un'altezza strabiliante. Non è quella della collina dell'ospedale Bellaria dell'Azienda Usl di Bologna dove il centro sorge, ma molto, molto, molto maggiore. Ormai il punto da cui siamo partiti non si vede nemmeno più, eppure sappiamo benissimo dov'è. Siamo partiti da Luca, il nostro Luca. Il figlio rimpianto da tutti i genitori che hanno perso un figlio. È la cosa che ricordiamo meglio. Ricordiamo bene anche tutti i passaggi, tutti i tavoli di lavoro, le donazioni, le grandi passioni, i piccoli grandi eventi. Quello che non riusciamo a sapere, quello che non riusciamo a capire è: come abbiamo fatto? O per meglio dire: sappiamo come abbiamo fatto, riusciamo anche a spiegarlo, molti ce lo chiedono, molti vorrebbero creare altre Case dei Risvegli e questo è anche il nostro obiettivo, il nostro desiderio. Ma quello che cerco di far capire, con modestia, è che noi possiamo tranquillamente mettere a disposizione il nostro *know how* per agevolare il percorso, ma serve poi un'alchimia, che vale anche per il teatro... è un elemento che non è decodificabile, c'è o non c'è... Qualcuno può parlare di energia, altri del fatto che la casualità non esiste e che tutto è un disegno, che attraversa la fede o entra solo in un campo energetico, oppure...

Indagine a cura di Stefano Masotti e Fulvio De Nigris

L'intervista come strumento di valutazione dell'attività teatrale

A tre anni e mezzo dall'inizio dell'attività teatrale della compagnia Gli Amici di Luca si è pensato di utilizzare lo strumento dell'intervista per realizzare una ricerca finalizzata alla valutazione dell'impatto del teatro sui ragazzi con esiti di coma.

La creatività è il percorso della persona che evolve e continua (o ricomincia) a crescere, in quanto non si limita ad acquisire e ad accumulare informazioni e conoscenze, ma le collega, le utilizza e le trasforma, generando cultura e valori originali: generando il nuovo.

Riabilitare significa etimologicamente rendere di nuovo abili. Il processo di riabilitazione è in stretta relazione con la qualità della vita del paziente ed ha l'obiettivo di consentire al soggetto il maggior utilizzo delle risorse residue e di tendere, quanto più possibile, al ripristino delle condizioni pre-morbuse.

Il trattamento riabilitativo più efficace si compone di una parte tecnica, indispensabile per la "riparazione del danno fisico" e di una parte prettamente relazionale, finalizzata a dare motivazione e forza psichica al disabile che deve affrontare il difficile percorso della rieducazione.

Risulta evidente che l'intervento riabilitativo non si esaurisce nel momento della dimissione ospedaliera, ma deve proseguire anche in seguito, per un periodo di tempo anche molto lungo dopo l'evento traumatico.

L'efficacia dell'intervento riabilitativo consiste nella capacità di trasferire e generalizzare i miglioramenti e la maggiore autonomia acquisita dal paziente anche nel suo contesto sociale di riferimento.

Due i quesiti che hanno orientato l'indagine:

– Può l'esperienza teatrale fatta con persone con esito di coma e già deospedalizzate inserirsi nel percorso riabilitativo, oltre che costituire un intervento di aggregazione, intrattenimento e reinserimento sociale?

– Può un'esperienza formativo-educativa basata sulle tecniche del teatro sviluppare e attivare processi di recupero di abilità?

Inoltre, se l'attività della compagnia può essere considerata un intervento di prevenzione primaria (in quanto produce effetti di sensibilizzazione al problema del coma), l'attività teatrale può essere considerata un intervento di prevenzione secondaria (tesa cioè al ripristino delle condizioni pre-morbuse) o di prevenzione terziaria (finalizzata alla riduzione delle disabilità), modificando i livelli di autonomia compatibili con lo stato dei soggetti?

Questa ipotesi è in contrasto con l'opinione diffusa secondo la quale un'attività connotata fortemente da una dimensione ludica andrebbe ritenuta esclusivamente un'attività di intrattenimento o di animazione, il cui obiettivo si esaurirebbe nell'assistenza del soggetto, senza rappresentare un'attività potenzialmente utile al recupero delle autonomie funzionali.

Per rispondere a queste domande abbiamo intervistato otto attori che hanno vissuto l'esperienza del coma e che hanno partecipato alla creazione di due produzioni della compagnia, *Esiti* e *La partenza degli arrivi*.

Il percorso metodologico della ricerca, iniziato nel mese di giugno 2006, si è sviluppato in più fasi. Una volta definito il campione (tutti i ragazzi con esiti di coma presenti nella compagnia), si è strutturata l'intervista secondo diverse aree:

- *motivazioni* che hanno portato i ragazzi a iniziare e a continuare l'attività;
- *difficoltà incontrate* durante i primi incontri e durante tutto il percorso espressivo, ed eventualmente superate;
- *emozioni vissute* durante il laboratorio e gli spettacoli;
- *riflessioni fatte sulle proprie risorse (abilità), scoperte o riscoperte* attraverso l'esperienza teatrale;
- possibilità di *declinare nella vita di tutti i giorni gli "apprendimenti" e le scoperte* fatte;
- eventuale *modificazione della percezione del sé* in seguito alla pratica teatrale;
- eventuale *modificazione della percezione del corpo, della voce, delle emozioni, delle relazioni*, all'interno della propria realtà personale;
- *riflessioni in merito alle modificazioni dei personali livelli di auto-stima e auto-efficacia percepiti*;
- importanza di poter *elaborare in gruppo la tematica* inerente al trauma subito;
- eventuale *modificazione dei rapporti* con la famiglia, con gli altri in generale e con la società.

Ogni intervista, composta da 25 domande, è stata consegnata ai soggetti che hanno avuto due settimane di tempo per compilarla. Dall'analisi approfondita delle interviste è stata quindi strutturata una griglia di lettura che ha permesso di classificare i dati ai fini dell'elaborazione dei risultati.

I risultati delle interviste

Gli elementi emersi dalle risposte alle interviste sono stati classificati in tre macro-categorie che riflettono una *dimensione personale*, una *dimensione sociale* e una *dimensione medico-sanitaria*. Quest'ultima categoria è risultata utile in quanto alcune considerazioni dei soggetti connotavano fortemente l'attività teatrale come un'attività terapeutica ed è sembrato opportuno non trascurare questo elemento della percezione.

La *dimensione personale*, che potremmo anche definire di *empowerment personale*, si è articolata in: percezione del sé; abilità; difficoltà incontrate ed eventualmente superate; linguaggio, mente e corpo; emozioni, paura, piacevolezza.

L'*empowerment personale* ha preso in considerazione la percezione, la modificazione, il recupero e lo sviluppo di competenze personali.

La *dimensione sociale*, che potremmo anche definire di *empowerment sociale*, si è articolata in: rapporto con gli altri; rapporto con la società; riconoscimento o approvazione sociale.

L'*empowerment sociale* ha preso in considerazione lo sviluppo di competenze relazionali, comunicative e cooperative.

La *dimensione medico-sanitaria* ha tentato di cogliere, nelle risposte dei soggetti, la percezione di una relazione fra l'attività del teatro e l'attività fatta nei reparti di medicina riabilitativa nel periodo successivo all'evento traumatico. Questa dimensione si è articolata in: terapia; generalizzazione dei risultati nella realtà.

Lo schema che ne risulta è così sintetizzabile:

Dimensione personale	Dimensione sociale	Dimensione medico-sanitaria
<ul style="list-style-type: none"> • difficoltà incontrate ed eventualmente superate; • percezione del sé; • abilità; • linguaggio, mente, corpo; • emozioni, paura, piacevolezza. 	<ul style="list-style-type: none"> • rapporto con gli altri; • rapporto con la società; • riconoscimento o approvazione sociale. 	<ul style="list-style-type: none"> • terapia; • generalizzazione dei risultati nella realtà.

Omettiamo, in questa sede, di riportare le testimonianze dei ragazzi rispetto agli elementi delle interviste che si collocano nelle diverse dimensioni, limitandoci ad osservare che da esse si evincono in particolare alcune risultanze significative, che indichiamo per punti.

– Le difficoltà emerse nell'approccio con la nuova attività sono state spesso superate contribuendo anche, in alcuni casi, all'acquisizione di nuove competenze e alla modificazione della percezione del sé.

– Il teatro "obbliga", nella pratica costante, l'esercizio della motricità, delle funzioni cognitive, del linguaggio. Da questo allenamento gli attori pare abbiano tratto benefici che dichiarano nell'intervista.

– Simulando, in un contesto metaforico, situazioni reali e non, le tecniche del teatro sembrano permettere ai partecipanti di sperimentare, provare, vivere le proprie emozioni mitigando le ansie, le paure e le difficoltà. Questo perché l'attività avviene in un luogo, quello del teatro, che è per sua natura privo di giudizio, dove tutto è possibile, dove l'errore non è punito o stigmatizzato, ma diviene la fonte primaria della riflessione, dell'esperienza, dell'apprendimento e della creazione poetica.

– Risultano molto importanti le implicazioni con la sfera relazionale. Nell'attività teatrale infatti è centrale il lavoro di gruppo, che offre grandi opportunità di confrontarsi e relazionarsi con l'altro da sé. La differenza può divenire accettazione della propria parzialità e dei propri limiti e permette di mettere in relazione le proprie caratteristiche peculiari, al di fuori di stereotipi. Riconoscere la differenza vuol dire innescare un dialogo tra diversi saperi, un confronto tra diverse modalità relazionali e comportamentali.

– La pratica teatrale permette e invita a considerare il punto di vista dell'altro, dando vita a una straordinaria esperienza cooperativa ed empatica. L'attività teatrale ha permesso ai ragazzi di esplorare, agire, allenare le relazioni con il prossimo.

– Il teatro è un buon mezzo per abbattere le barriere tra le persone. Barriere di tipo culturale, dovute a ruoli sociali diversi, distanze che derivano da esperienze di vita molto differenti, barriere di status e di età. Perfino la barriera più forte che segna il confine tra "normalità" e "disabilità".

– Il "gioco del teatro" permette una visione di gruppo e rafforza l'identità del singolo all'interno di una dinamica collettiva che si costruisce valorizzando le potenzialità di ciascuno. Il teatro, come strumento di conoscenza, di comunicazione e di creazione, può permettere di valorizzare le differenze nella relazione e nell'incontro con l'altro.

– Un aspetto molto importante dell'attività di riabilitazione è che i miglioramenti ottenuti durante il percorso terapeutico possano essere generalizzati, trasferiti e implementati nella vita di tutti i giorni. Alcune risposte fanno pensare a questo dinamismo.

Alcune riflessioni

L'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) ha definito la Qualità della Vita (QOL) come «*la percezione soggettiva che un individuo ha della propria posizione nella vita, nel contesto di una cultura e di un insieme di valori nei quali egli vive...*». Il concetto di QOL si focalizza pertanto sulla soggettività della percezione e su una visione estesa di salute descritta sia come «capacità di funzionare» nella vita quotidiana, sia come benessere percepito soggettivamente, nelle sue componenti: fisica, psicologica, emotiva e sociale, all'interno del proprio ambiente fisico e culturale.

Il punto di vista "biopsicosociale" sostituisce alla visione clinica dell'handicap una prospettiva nuova, che è in grado di definire con maggiore attinenza un nuovo concetto dell'essere. Quindi, non più soggetti esclusi dal contesto sociale, ma soggetti dotati di modalità diverse dalle usuali per rapportarsi con l'ambiente.

Inoltre l'OMS dal 1999 invita a non utilizzare più i termini disabilità e handicap e a sostituirli rispettivamente con i concetti di "restrizione dell'attività personale" e "limitazione della partecipazione sociale". Ci è sempre piaciuto pensare che il teatro possa creare condizioni calibrate per ridurre le restrizioni dell'attività personale e aumentare i livelli e le opportunità di partecipazione sociale. Ma queste convinzioni troppo spesso non sono supportate da rilevanzze empiriche determinate da percorsi di validazione sperimentali.

Questa ricerca ha avuto la finalità di tentare di corroborare, o confutare, tali convinzioni.

Infatti la ricerca si è interrogata in primo luogo sulla possibilità di considerare l'attività teatrale come un'azione di prevenzione secondaria e terziaria, quindi come un'azione

di riabilitazione psico-fisica comparabile, per certi aspetti e con tutte le limitazioni del caso, a certi interventi attuati dalla medicina riabilitativa.

Non si vuole certamente tentare di dimostrare che il teatro possa sostituire un intervento medico-sanitario, ma bensì comprendere fino a che punto un'attività di laboratorio teatrale possa contribuire a sviluppare un potenziale di recupero psico-fisico in soggetti con disabilità sopravvenute, permettendo un miglioramento delle funzioni e delle autonomie, anche a molti anni di distanza dall'evento traumatico.

Dalle risposte alle interviste che abbiamo classificato nella *dimensione personale* emerge che, dopo aver cominciato a fare teatro, i nostri soggetti hanno avuto una notevole modificazione della percezione di se stessi e dei propri livelli di auto-stima, della conoscenza delle proprie abilità, della riacquisizione di alcune funzionalità perdute, e questo fa pensare a processi di *empowerment personali* che, come chiarisce l'OMS, possono modificare i livelli della qualità della vita.

Ci sembra di poter sostenere che il percorso teatrale intrapreso da questi soggetti li abbia aiutati a sviluppare una maggior conoscenza di sé nella misura in cui, mettendosi in gioco, hanno fatto emergere non solo aspetti cognitivi, ma anche emotivi della loro personalità.

Il processo di lettura del proprio mondo interiore diviene possibile agendo la dimensione ludica del teatro, che ha inoltre contribuito a far scoprire e riscoprire ai partecipanti abilità e risorse personali con cui affrontare situazioni di vita.

Riguardo al punto di vista della prevenzione, riteniamo che la compagnia, avendo realizzato molte decine di repliche degli spettacoli, davanti a spettatori di tutte le età, stia svolgendo un ruolo di prevenzione primaria rispetto alla sensibilizzazione nei confronti del traumatismo e del coma in generale.

Nella riabilitazione del traumatizzato cranico si sviluppano problematiche di ordine psicologico e relazionale. Esiste una stretta relazione tra salute e contesto socio-culturale e l'origine di molte malattie (e magari di alcuni mancati recuperi funzionali post-traumatici) non è esclusivamente di carattere bio-medico, riconducibile cioè solo ad un difetto del corpo. Sugli esiti post-traumatici a medio e lungo termine pare esercitino un ruolo importante anche fattori "esterni" al trauma, quali lo stato socio-economico della famiglia, la qualità delle richieste ambientali, le caratteristiche dell'ambiente socio-famigliare, le strutture sociali e le risorse disponibili. Insufficienti o inadeguate stimolazioni in alcune fasi del trattamento riabilitativo, scarse opportunità di socializzazione, atteggiamenti poco tolleranti possono facilitare l'insorgenza di sintomi o aggravare il quadro comportamentale, fisico e mentale del soggetto.

Ci pare che la risorsa del laboratorio teatrale rappresenti un'opportunità per continuare a trattare le disabilità dei soggetti della compagnia e che queste stimolazioni vadano nella direzione di una gestione sistematica e integrata

delle problematiche di tipo emotivo, cognitivo, motorio, comportamentale e relazionale.

Molte affermazioni dei ragazzi suggeriscono che sono state affrontate ed elaborate problematiche di carattere emozionale, esercitate funzioni mentali, mitigate durezze comportamentali e sviluppate competenze fisico/motorie e relazionali. Nelle attività del teatro è centrale il lavoro di gruppo, che offre ai partecipanti grandi opportunità di confrontarsi con se stessi e con l'altro, e di relazionarsi.

Ci sembra inoltre interessante citare recenti ricerche che hanno studiato i cambiamenti nella qualità dell'esperienza e nell'organizzazione della vita quotidiana di soggetti in cui la patologia o l'evento invalidante si è manifestato in età adulta. Tali ricerche hanno permesso di individuare un fenomeno che è stato definito "trasformazione di Flow": si tratta dell'emergenza di nuovi nuclei di interesse e di investimento psichico dopo l'evento invalidante. Si evidenziano attività che possono risultare differenti, ma eventualmente più complesse e gratificanti di quelle che i soggetti coltivavano nella fase di vita precedente. I risultati di queste ricerche mostrano la plasticità e la capacità di adattamento del comportamento umano, e la rilevanza dell'esperienza ottimale nell'aiutare il soggetto a reperire opportunità d'azione significative, supportando in tal modo processi di crescita individuale.

Risulta che i ragazzi del gruppo di teatro siano stati "folgorati" da questo nuovo centro d'interesse e, investendo tempo ed energie in questa attività, abbiano contribuito, come loro stessi dichiarano nelle interviste, a metter in atto processi di crescita psicofisica, cioè personali percorsi riabilitativi.

Tenuto conto che ciò che "cura" non è mai solo il farmaco, o una tecnica, o una terapia, ma che farmaco, tecnica e terapia stanno tutte nel "potere" della relazione, e che sono gli stili di comunicazione, le modalità di coinvolgimento emotivo, l'intreccio delle storie dei membri del sistema che concorrono a creare quel contesto dal quale può sorgere per il paziente un nuovo progetto di sé. Ci sembra che le riflessioni sopra esposte possano farci ritenere che il teatro rappresenti un valido contributo per un soggetto con disabilità sopravvenuta, in vista di un miglioramento della propria qualità della vita e delle proprie autonomie.

Con una metafora, si potrebbe sostenere che questo percorso può aiutare le persone a ritornare a essere esploratori, ad allontanarsi dalle sponde rassicuranti delle proprie "incertezze" per navigare verso nuove esperienze, con la sensazione però di avere appreso alcune competenze ulteriori per affrontare la realtà quotidiana.

IL PROTOCOLLO NARRAZIONE

di Stefano Masotti

Il mondo scientifico dovrebbe garantirci un certo rigore nella ricerca, mentre il modello artistico potrebbe metterci a disposizione una più libera circolazione di idee.

J.Bergeret

L'ospedale Maggiore di Bologna: l'incontro tra due mondi diversi

Il Protocollo Narrazione nasce nel gennaio 2003 all'Ospedale Maggiore Azienda Usl di Bologna da un'attività di ricerca portata avanti dal Centro Studi per la Ricerca sul Coma, un team interprofessionale formato da fisiatri, operatori teatrali, logopedista, musicoterapista, pedagogista. Tale attività si inserisce all'interno del reparto di Medicina riabilitativa e funzionale diretto dal professor Roberto Piperno, anche direttore della Casa dei Risvegli Luca De Nigris, e coinvolge in particolare Laura Trevisani, ricercatrice, Stefano Masotti e Alessandra Cortesi, operatori teatrali. Dal febbraio 2005 il Protocollo Narrazione è attuato presso la Casa dei Risvegli Luca De Nigris, come strumento di facilitazione alla ristrutturazione della coscienza.

L'attività teatrale in situazione terapeutica

Nel percorso delle soluzioni terapeutiche per il risveglio, si segue la strada del dialogo "possibile" che può significare, a livello minimo di risposta, la capacità tecnica di riconoscere una reazione del paziente a uno stimolo e l'intenzione di adattare la proposta di uno stimolo a quella reazione del paziente, stabilendo quindi un livello di comunicazione primordiale, embrionale, verso un miglioramento dell'attività cognitiva.

Nell'ambito delle attività espressive si possono prevedere diverse modalità di interazione con il paziente, come il racconto con figure, basato su situazioni narrative con supporto di oggetti; l'utilizzo di pupazzi e burattini costruiti in modo da permettere un'immersione nel racconto; l'azione dell'attore come strumento di narrazione; l'uso delle ombre, delle proiezioni di immagini e di altre tecniche di comunicazione teatrale.

La finalità è quella di restituire al paziente, attraverso la produzione di piccole performance, pezzi di vita quotidiana o frammenti di storia personale collegati alla propria esperienza precedente, ovvero aprire percorsi per recuperare conoscenze, ricordi, possibilità di associazioni mentali, con la creazione di contesti comunicativi specifici del teatro.

Al centro di tale approccio vi è il concetto di "sinestesia". Fin dalla vita intra-uterina ogni senso attiva sinestesicamente immagini degli altri, in un costante e involontario gioco associativo, per cui ogni percezione viene vissuta con i caratteri qualitativi della pluri-sensorialità. In ogni seduta più canali sensoriali sono sinchronicamente attivati con una selezione qualitativa e quantitativa degli stimoli adoperati, tali da realizzare una convergenza sinestesica nel vissuto del paziente.

La qualità degli stimoli sonori, olfattivi, tattili, visivi e gustativi e delle tecniche teatrali viene selezionata e personalizzata sulla base di un'attenta indagine anamnestica. L'utilizzo di varie forme teatrali (teatro d'attore, di figura, delle ombre, dei sensi, teatro danza), deve favorire un incontro tra le varie stimolazioni: dei suoni, della musica, delle voci, dei colori, degli odori, dei sapori, del calore, del contatto, dei gesti, delle immagini.

Identificazione degli obiettivi

Si perseguono obiettivi di carattere sanitario come: attenzione del soggetto (automatica e volontaria: *bottom up* e *top down*); attivazione di processi di memoria (a breve termine, di lavoro, autobiografica); risposte motorie (tono-postura, micro-movimenti, movimenti orientati) sollecitate dall'interazione teatrale; anticipazione da parte del paziente di qualcosa che sta per accadere; emersione dell'espressione del sé e risveglio della coscienza attraverso dinamiche emozionali; sviluppo delle capacità cognitive emergenti; miglioramento delle condizioni di benessere del paziente tramite la creazione di un setting rassicurante, in grado di ottenere l'eventuale disponibilità del soggetto.

Il Protocollo Narrazione: aspetti teorici

Da numerose fonti sperimentali si ricava l'evidenza della possibilità che eventi che non siano percepiti in maniera conscia possano tuttavia influenzare la nostra esperienza, i nostri pensieri e le nostre azioni, attraverso la distinzione tra processi espliciti (che danno direttamente luogo alla consapevolezza conscia) e processi impliciti (che permettono performance in assenza di consapevolezza).

Per Damasio la coscienza è distinta in: *Proto-sé; Coscienza nucleare; Coscienza estesa*.

Quest'ultima in particolare dipende dalla costruzione del *Sé autobiografico*. È un fenomeno biologico complesso, che si articola secondo diversi livelli di organizzazione e che si evolve nel corso della vita dell'organismo. Riguarda non solo lo stato presente ma anche il passato e le aspettative future. Quando si passa dal semplice livello della *Coscienza nucleare* al livello più complesso della *Coscienza estesa* è fondamentale la *Memoria dei fatti*.

In breve la *Coscienza estesa* emerge da due espedienti. Il primo è l'accumulo graduale di ricordi, il secondo è il mantenimento attivo, simultaneo e per un notevole lasso di tempo delle numerose immagini la cui raccolta definisce il *Sé autobiografico*.

Il *Sé autobiografico* dipende dalla costante riattivazione e presentazione di insiemi selezionati di ricordi autobiografici. Nella *Coscienza nucleare*, il senso di Sé scaturisce nella sottile e fugace sensazione di conoscere, ricostruita daccapo ad ogni impulso. Nella *Coscienza estesa*, invece, il senso di Sé scaturisce dalla costante e reiterata presentazione di alcuni dei ricordi personali, quelli che possono facilmente dimostrare, istante per istante, la propria identità e il proprio essere-persona.

Ipotesi di lavoro

È presumibile che la narrazione, utilizzando i diversi linguaggi teatrali e sollecitando tutti i canali sensoriali, attivi circuiti neurali predisposti al processing emotivo e possa facilitare una transizione di:

- attenzione: da un'attenzione automatica (*bottom up*), determinata dagli oggetti, ad uno sforzo attentivo lento (*top down*), che mette in attesa della sequenza della storia e incorpora elementi autobiografici;
- memoria: da implicita (*priming*) a esplicita e autobiografica.

Ipotizziamo che questi cambiamenti facilitino l'emersione della *Coscienza estesa*.

Nel teatro in situazione terapeutica si propone ai pazienti in stato minimamente responsivo (MCS) e in stato vegetativo (VS) una pluralità di forme, di contenuti e di espressioni, coinvolgendo il livello fisico ed emozionale per accedere più facilmente al mondo interiore: si agisce sulla dinamica delle emozioni per facilitare il contatto con la realtà e potenziare l'orientamento e l'espressione del Sé, verso la ristrutturazione e/o superficializzazione della coscienza.

Utilizzando oggetti neutri per il paziente, si cerca di far emergere la *Coscienza nucleare* che fornisce all'organismo un senso di Sé "qui e ora".

Successivamente si punta alla *Coscienza estesa* e al *Sé autobiografico*, cercando di attivare una memoria operativa e a lungo termine.

L'agire teatrale permette un'ampia libertà di esplorazione e di espressione, e la possibilità di creare contesti che fluttuano nel mondo della narrazione, della fantasia, del mito, della memoria, proponendo pratiche che si avvalgono del contatto, del suono, degli stimoli visivi, olfattivi e gustativi. In sintesi: *In un luogo d'incontro e in un tempo dedicato, condizioni necessarie per ogni scambio relazionale, con l'attività teatrale cerchiamo di creare alcune tra le infinite condizioni di stimolazioni o proposte possibili, che si avvalgono delle conoscenze ed esperienze teatrali maggiormente compatibili con il livello percettivo/cognitivo e biografico del soggetto in quella condizione clinica, con la finalità di elicitare un maggior numero e una migliore qualità dei comportamenti possibili.*

Il Protocollo Narrazione: aspetti metodologici

La realizzazione del protocollo Narrazione prevede tre fasi principali: Conoscenza del soggetto mediante intervista con parenti e amici e informazioni sulla situazione clinica; Test d'ingresso basato sulla proposta di diversi linguaggi teatrali per delineare eventuali "preferenze del soggetto"; Personalizzazione.

In particolare, il Test d'ingresso si svolge nei primi sei incontri tramite la produzione di narrazioni, con o senza parole, così strutturate:

- primo incontro*: la storia narrata (UDITO + vista)
- secondo incontro*: la storia vista (VISTA + udito)
- terzo incontro*: la storia toccata (TATTO + vista + udito)

quarto incontro: la storia sentita (UDITO)

quinto incontro: la storia proiettata e la storia colorata (VISTA + udito)

sesto incontro: la storia assaggiata (GUSTO + olfatto + udito + vista) e la storia profumata (OLFATTO + udito + vista)

La narrazione è tratta da diverse fonti: *Il piccolo principe* di Antoine De Saint-Exupéry, *Bernardo e il mostro* di David McKee, e tre testi scritti ad hoc.

Al termine del secondo incontro vengono presentati al soggetto, come negli spettacoli di teatro di figura, gli oggetti utilizzati per la performance. Questo per verificare eventuali reazioni nel contatto con oggetti, possibile mezzo di interazione.

Tutte le rappresentazioni/proposte avvengono alternando le stimolazioni a destra e a sinistra del soggetto, davanti e dietro, variando anche la distanza da esso.

Se con specifiche stimolazioni emergono maggiori risposte comportamentali, si può ritenere che quelle stimolazioni, che utilizzano particolari tecniche teatrali, siano le preferenze del soggetto. Partendo da tali preferenze e sfruttandole per incuriosirlo e "catturare" la sua attenzione, nel senso di un'attenzione attiva, guidata dalla sua intenzione (*top-down*), si costruisce un percorso personalizzato (terza fase) che si sviluppa anche sul vissuto, sulle caratteristiche e sui gusti personali antecedenti il trauma. Obiettivo principale è quello di ampliare le capacità comunicative del paziente, tentando di coinvolgerlo in una partecipazione sempre più attiva e di puntare alla *Coscienza estesa* e al *Sé autobiografico*. Sollecitando l'effetto *priming*, con la costante e reiterata presentazione di oggetti, narrazioni, immagini del passato personale del soggetto, si lavora sulla *Memoria di lavoro* e sulla *Memoria autobiografica*.

La personalizzazione prevede un minimo di 6 incontri. Con alcuni soggetti si sono realizzate oltre 30 giornate di attività.

La terza fase (personalizzazione) è stata arricchita da uno strumento denominato "scatola", una modalità per classificare le informazioni e permetterne un miglior utilizzo. La scatola, riempita dopo aver ottenuto le informazioni dall'anamnesi (conoscenza del soggetto) e dal test d'ingresso, racchiude le stimolazioni preferite, le tecniche teatrali rivelatesi più efficaci e il contesto più stimolante o rassicurante per entrare in relazione con il soggetto.

Il protocollo è stato sviluppato e integrato in seguito con ulteriori due fasi:

Messa in scena: per alcuni pazienti, particolarmente progrediti, è data la possibilità di sfruttare le competenze teatrali acquisite nel laboratorio per creare una breve performance con un pubblico "amico" composto dai famigliari, amici e operatori;

Ingresso nella compagnia teatrale Gli Amici di Luca: in questa fase, qualora raggiunta, il soggetto si trova inserito in un contesto in cui la società non è più solo composta da parenti e conoscenti ma comprende gli attori e i

volontari del gruppo e il pubblico dei teatri durante le repliche degli spettacoli.

L'importanza del rito

I diversi rituali che scandiscono lo svolgimento degli incontri orientano il soggetto che, entrando in una dimensione spazio/temporale nuova, extra-quotidiana, "sente" di trovarsi in una dimensione altra.

Le diverse ritualità, caratteristiche insite nella natura dell'atto teatrale, sono sfruttate per attivare una risposta anticipatoria e di aspettativa rispetto a ciò che avverrà, e si ipotizza che sollecitino un'emersione del Sé.

Ogni seduta di teatro prevede la seguente sequenza di eventi:

1. *accogliamento*: del paziente nel laboratorio teatrale;
2. *rito d'inizio*: formato da frase di benvenuto, suono di un triangolo, cambio di luce, che passa da quella ospedaliera ad un'illuminazione teatrale, più soffusa;
3. *rilassamento*: che inizia con l'approfondimento del respiro, proposto dall'oper-attore a tutti i presenti e continua con una lieve stimolazione tattile su una mano del paziente, accompagnata da un dolce sottofondo musicale e da un percorso luminoso che varia da luci più attivanti a luci più rilassanti;
4. *canto del nome*: del soggetto con una modalità tipo mantra (è dimostrata l'efficacia di uno stimolo-segnale come il proprio nome nel creare reazioni di orientamento);
5. *introduzione allo spettacolo*: gli oper-attori danno il benvenuto o il bentornato al soggetto e presentano le "Narrazioni".
6. Il termine di ogni seduta è accompagnato da un *rito finale*, formato da frase conclusiva, suono del triangolo e cambio di luce che riporta alla quotidianità.

Diverse informazioni (tante) e sempre diverse (variegate)

Nell'applicazione del protocollo è stato sorprendente scoprire che con ogni persona trattata si sono ottenute quantità di informazioni molto elevate, anche con soggetti in condizioni cliniche molto gravi; ogni soggetto ha dato informazioni specifiche e personali differenti da quelle di chiunque altro. Quindi si può ritenere che ci sia sempre una modalità specifica per tentare di "entrare" in quella specifica relazione.

Un altro aspetto interessante emerso dal lavoro in questi anni è che si è sempre stati in grado di coinvolgere attivamente i soggetti in una attività, cioè non c'era quasi mai il fruere passivo di una proposta (paziente/spettatore), ma c'era sempre la possibilità di rendere protagonista il soggetto in quello che si stava facendo (paziente/attore).

La Casa dei Risvegli Luca De Nigris: mezzi e risorse a disposizione

L'attività teatrale si realizza nel Laboratorio di Facilitazione Emozionale che è stato dotato di: un impianto illuminotecnico Light Joker (24 led tricolori direzionali, 2 led domino, 2 lampade di Wood,

1 occhio di bue direzionabile con luce modificabile con gelatine colorate); un impianto fonico; un impianto per videoproiezioni e un diaproiettore; una telecamera fissa a circuito chiuso che rende l'attività visibile dalla biblioteca; una videocamera mini dv; una quadratura bianca; un impianto per il montaggio video e audio; un "archivio narrativo" formato da storie, poesie, filastrocche, drammaturgie teatrali, ecc...; un "archivio sonoro" di musiche, tappeti e effetti sonori, ecc...; un "archivio video" con VHS, DVD commerciali o biografici; un "archivio olfattivo" formato da essenze profumate; un "archivio tattile" di vari materiali tattili; un "archivio di oggetti" di scena...

Le possibilità di ricombinare gli elementi di stimolo (luci, musiche, suoni, narrazioni, oggetti, ecc...) sono praticamente infinite.

Dati sull'attività teatrale alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris (febbraio 2005-agosto 2008)

- 60 gli ospiti/pazienti della Casa dei Risvegli;
- 36 i pazienti che hanno fatto attività teatrale;
- 580 gli incontri di teatro in situazione terapeutica;
- 16 gli incontri medi con ogni ospite;
- 50/55 i minuti di durata media per ogni incontro;
- 25 i famigliari di ospiti coinvolti nell'attività;
- 18 gli ospiti con i quali si è lavorato assieme a figure sanitarie (fisioterapisti, logopedisti, ecc...);
- 10 gli ospiti che hanno realizzato la "messa in scena" davanti a un "pubblico amico";
- 15 il numero degli ospiti che hanno partecipato all'attività teatrale della compagnia.

Tecniche sanitarie in contesti teatrali: integrazione di competenze. Un caso clinico

D.G.: la ricerca sulla facilitazione emozionale
Età: 48 anni; Scala LCF: 2 (risposta generalizzata); Insorgenza: 6 luglio 2007;
Natura della lesione: Trauma Cranio Encefalico
La sinergia si è realizzata, nel periodo marzo-aprile 2008, all'interno di una ricerca denominata *Facilitazione Emozionale* che prevede tre setting di osservazione (attività di cura e igiene; Protocollo Facilitazione; Protocollo Narrazione/Emozionale).

Obiettivi dell'intervento: Ottenere la maggiore responsabilità comportamentale del soggetto valutando il numero totale dei comportamenti e la migliore performance, con la scheda di valutazione WHIM¹.

Fattori personali utilizzati (emersi dalla fase "conoscenza del soggetto"): oggetti personali (calcolatrice, guinzaglio, cellulare, profumo, bambole di stoffa, ecc...); nomi significativi (D.G. marito, cognata, nipoti, proprio cane...); musiche personali (Claudio Baglioni, Vasco Rossi, musica barocca, opera lirica, ecc...); video personali (matrimonio, film *La vita è bella*, ecc...); tessuto: lino; odore del bucato, ecc...

Fattori ambientali sfruttati (emersi dalla fase "test d'ingresso"): luci rilassanti (blu e lilla); suoni della natura; immagini diaproiettate; immagini videoproiettate; finestre libere da tende e luce naturale.

Attività e particolarità dell'intervento (fase di personalizzazione): il soggetto è stato coinvolto attivamente nelle azioni delle drammatizzazioni che prevedevano l'uso di oggetti personali (tecnica Affolter²), sempre immersi in un contesto relazionale intimo e affettivo, spesso arricchito da elementi biografici.

La narrazione di testi, da parte dell'oper-attore, creava un contesto coerente alla proposta in divenire, finalizzata a realizzare azioni, uso di oggetti, scambi relazionali, vocalizzazioni, inseguimento visivo, ecc...

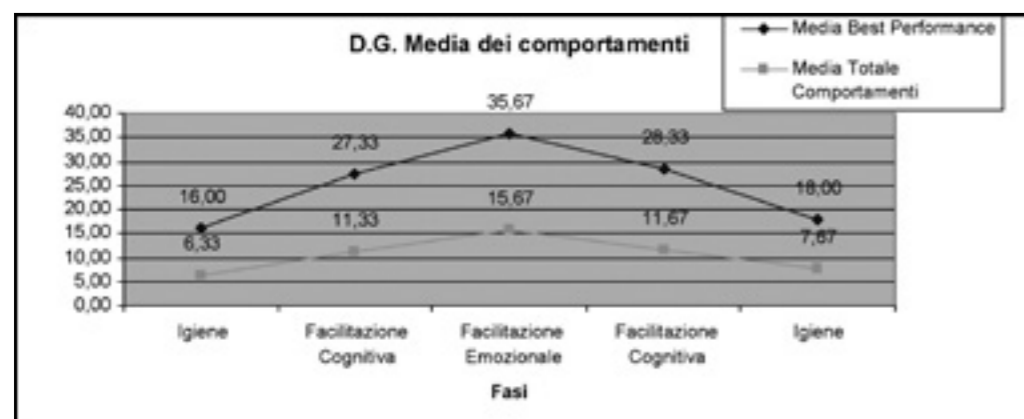
Le richieste sono state realizzate in modo implicito, come nell'improvvisazione teatrale, le azioni del soggetto facilitate dall'aiuto della terapeuta.

Il "contenitore teatro" si è rivelato adatto e prezioso per realizzare interventi in sinergia con professionisti della sanità.

Risultati

Abbiamo ottenuto risposte di inseguimento visivo con movimento degli occhi e raddrizzamento del capo in direzione dello stimolo, accenni di vocalizzazione e modificazione della mimica facciale coerenti al contesto.

Ci pare di poter dire che questa modalità di co-protagonismo e co-autorialità, che è la stessa dell'improvvisazione teatrale, ha consentito di ottenere una maggiore quantità e qualità dei comportamenti (WHIM), rispetto agli altri due setting di osservazione, come si evidenzia dal grafico successivo:



In conclusione

...chi narra è un osservatore che vuole fare affacciare alla propria finestra anche l'ascoltatore: un soggetto che seleziona, connette e conferisce senso agli eventi in vista di un destinatario, di una situazione, di uno scopo
A. Salvini

Il Protocollo Narrazione è un tentativo di selezionare, connettere e conferire un senso al nostro fare teatrale, proposto ai pazienti, con lo scopo di farli riaffacciare alla finestra della loro vita cosciente.

¹ Il WHIM è una scala comportamentale progettata per stimolare e monitorare il recupero nei pazienti dopo gravi traumi cerebrali. Documenta i comportamenti che avvengono dalla prima fase di recupero e fornisce informazioni utilizzabili per monitorare i miglioramenti e per mettere a punto gli obiettivi del trattamento. Il WHIM comprende 62 items di comportamenti ordinati gerarchicamente: risposte base come i riflessi; comportamenti relativi all'inizio dell'interazione sociale come l'inizio della comunicazione; comportamenti che mostrano un aumento evidente del recupero dell'attenzione e dell'organizzazione cognitiva; comportamenti di orientamento e di memoria a lungo termine.

² La tecnica riabilitativa chiamata "Affolter" consiste nell'utilizzo, da parte dell'operatore, di un input tattile-cinestesico, che aiuta il paziente a svolgere le normali funzioni della vita quotidiana agendo alle sue spalle. Questa tecnica ha ispirato alcune modalità dell'agire teatrale nella fase di personalizzazione. In particolare, si sono utilizzate alcune modalità di questa tecnica per tentare di fare interpretare ad alcuni soggetti, con bassi livelli di risposte comportamentali (VS), il ruolo del protagonista della narrazione. La tecnica permette infatti di tentare di coinvolgere il paziente in modo attivo, con l'utilizzo diretto di oggetti o la produzione di movimenti appropriati, con l'intenzione di fargli vivere le emozioni dell'attore della narrazione.

GLI SPETTACOLI / PERCORSI



© Gin Angri

Sonno Muto - Una relazione poetica di Enzo Toma

Sono arrivato alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris per una strada che ha dentro il teatro. Paolo Ambrosino, organizzatore del Teatro di Leo, aveva stretti rapporti con Fulvio De Nigris in seguito alla triste vicenda di Leo de Berardinis. Paolo conosce bene il mio lavoro teatrale e ha pensato che dall'incontro potesse nascere qualcosa. E così è stato. Abbiamo provato ad immaginare in che modo il teatro potesse interagire con le persone con esiti di coma e abbiamo progettato un percorso laboratoriale che avrebbe portato a uno spettacolo finale, da rappresentare il 7 ottobre 2003, in occasione della Giornata dei Risvegli. Chi esce dal coma deve affrontare una complessa rieducazione di tipo fisiologico, cognitivo, relazionale. Il teatro in questo senso può dare stimoli molto forti, e questo ci ha spinti a partire.

Non avevo mai lavorato con persone con esiti di coma, in precedenza. A guidarmi è stata un'intuizione elaborata in occasione di un mio spettacolo precedente: un *Macbeth* realizzato a Bari con attori disabili e operatori. Siccome non c'era il tempo per far imparare agli attori disabili tutte le parti a memoria, e neanche la certezza che poi le avrebbero ricordate, ho messo alle spalle di ciascun attore disabile un operatore che gli suggeriva con tutta evidenza le battute: facendole letteralmente entrare nelle orecchie e uscire dalla bocca del partner. Ho suggerito alla compagnia di partire da questo modello, lavorando con quattro attori professionisti che avrebbero fatto da "servi di scena". Creando una condizione in cui l'arte degli attori professionisti si potesse esprimere solo attraverso la relazione con l'altro da sé, l'attore disabile. È un modo per spogliare l'attore professionista delle sue certezze e della sua vanità, per affidarlo alla fragilità di un'azione fallibile, eppure in grado di restituire il sentimento pieno della battuta. Ed è anche un'esercizio di ascolto dell'altro, dei suoi tempi e del suo corpo. L'attore deve sviluppare una sorta di "creatività neurologica" mettendo in gioco l'arte del recitare. La mia idea era di portare in scena l'abilità poetica dell'attore e la condizione poetica del disabile. Costruire poesia scenica eliminando la mediazione dell'abilità.

Lo spettacolo che ne è nato, *Sonno muto*, aveva la dram-

maturgia di Francesco Niccolini, che mi ha affidato alcuni suoi scritti molto intimi, delle lettere inedite che parlano della guerra come di una condizione interiore. C'è un giorno zero nella guerra, il giorno della prima pallottola sparata, di cui è difficile ricostruire la vigilia. La guerra sembra avere solo un presente, non un prima né un dopo. Un bel giorno, di punto in bianco, ti trovi in guerra, e il fischiare delle pallottole di un cecchino ti passa accanto nei tuoi percorsi quotidiani. Niente di preparato. Come quando squilla il telefono e, da un istante all'altro, apprendi che una persona cara si è ammalata. Non ci può essere preparazione. Così la guerra ci trova sempre impreparati. Ci coglie al di là del nostro volere. Pensiamo di esserne risparmiati, ma arriva e ci porta via, o porta via i nostri cari. Dalle molte pagine di testo di Niccolini ho tratto dei frammenti, dei brandelli che fossero in grado di arrivare al pubblico sotto forma di atmosfere e visioni. Per me è molto importante che gli spettatori si formino un punto di vista sulla condizione e l'agire del disabile, che altrimenti non avrebbero. L'arte ha questa grandezza: di regalare opportunità di cittadinanza alla persona in sé, e non in considerazione delle sue abilità.

Nella dimensione metaforica del teatro l'attore disabile può farsi protagonista. Al centro del lavoro di questi attori c'è l'aspetto relazionale. È nella relazione con gli altri e con la scena che può rappresentare e storicizzare a dimensione del sé che è alla base della sua ricostruzione.

Il laboratorio è iniziato in giugno per proseguire fino al debutto dello spettacolo. Il titolo, *Sonno muto*, allude alla condizione del coma. Chi si risveglia non ha parole per parlarne: non ricorda niente. Il coma cancella un periodo della vita e chi l'ha attraversato non ha nulla da raccontare.

Come con gli altri attori portatori di handicap con cui ho lavorato, la mia è stata un'indagine poetica, non un lavoro terapeutico. Gli attori portatori di handicap recitano e ti regalano il teatro. Loro sono, non rappresentano. È come se indossassero una tragica maschera ancestrale che dona loro una misteriosa ritualità: un rituale del mito che si perpetua. Inoltre, gli attori con esiti di coma hanno una particolarità. La loro è una condizione in divenire, che ambisce a riscattarsi dal disagio. E questo è particolarmente interessante per chi li incontra sul piano artistico, non con finalità di tipo sociale, ma costruendo con loro una relazione poetica. La cosa più difficile, da parte nostra, da far comprendere a critici, pubblico, studiosi.

Nostos-il ritorno di Francesca Mazza

Nostos-il ritorno, così s'intitolava uno spettacolo di Leo de Berardinis di tanti anni fa.

Era un'ardita costruzione segnata dal suo inconfondibile stile visionario, un viaggio tra Omero e Joyce dentro una città in miniatura dove, di fianco a una citazione dell'Empire State Building, si adagiava una moschea e Leo, di bianco vestito, intrecciava il racconto della giornata di

Leopold Bloom alle peregrinazioni di Ulisse. Come posso non pensare a Leo? A Leo che è stato il mio maestro e che da tanti anni vive nel silenzio, in un luogo/stato di cui quasi nulla è dato sapere.

Come posso non pensare a Leo che non torna?

Tre giorni di laboratorio sul tema del Ritorno

Tra gli appunti presi in preparazione del laboratorio che a settembre [2007, *N.d.R.*] ho tenuto col gruppo teatrale trovo queste domande:

Che cosa ci fa tornare indietro?

Che cosa ci fa tornare?

Quale differenza fra queste due diverse espressioni?

(e si affollano figure della mitologia: Ulisse, Teseo, Arianna, Proserpina, Orfeo ed Euridice...).

Ho cercato di riflettere sul tema del ritorno come avrei fatto se avessi dovuto andare in scena con un mio spettacolo o affrontarlo in un altro qualsiasi laboratorio. Non sapevo e potevo fare altro. Il ritorno dei nostri compagni usciti dal coma era per me insondabile, ne avevo pudore, temevo la retorica. Ho cercato di mettere tutto il gruppo, e me per prima, nella condizione di chi è tornato, di chi aspetta il ritorno di qualcosa o qualcuno, di chi sta cercando di tornare in qualche luogo e in qualche tempo.

Ognuno di noi “è tornato” e “ritorna” periodicamente e, indipendentemente da ciò che lascia e da ciò che trova, l’esperienza del percorrere la strada del ritorno e del varcare la porta che c’è all’inizio e alla fine del percorso è comune e condivisibile. Credo che il trovare punti di comunanza (ed esperienze comuni e condivise) sia necessario a persone la cui biografia registra eventi extra-ordinari e tutte le conseguenze che quel “extra” porta con sé.

Il Ritorno al deserto, così s’intitola l’ultimo spettacolo in cui ho recitato e di cui ho terminato le repliche ieri sera a Milano. La mia Mathilde, protagonista insieme al fratello Adrien, del testo di B. M. Koltès, si domanda, stanca e angosciata dal suo vagabondare, dove possa essere la sua terra, la terra su cui potrà stendersi. Esule e straniera ovunque, si chiede: “*Che cos’è la patria? Il luogo dove non si è?*”

Sembra dire Koltès che solo i morti trovano il loro posto e – finalmente in pace – non *tornano*, non ne hanno più bisogno. Lo sguardo di Koltès non poteva non essere influenzato dal pensiero della morte che sapeva vicina ed inevitabile. La domanda sulla patria, dentro di me, risuona diversamente. Io penso al teatro che, mi si creda, fuori da ogni retorica, continua ad essere il luogo dove mi sento più “a casa” e dove, continuamente, sogno di tornare.

Ma come negare che è una casa sempre più scomoda, dove è difficile vivere, una casa alla periferia di questa nostra società, una casa all’ombra, trascurata e dimenticata?

Nei tre giorni di laboratorio alla Casa dei Risvegli ho osservato me stessa mentre osservavo i miei compagni di lavoro ed ancora una volta è stato l’*uso* del teatro come strumento conoscitivo ad avvincermi al mio lavoro.

Mi piace il termine che ho scelto: avvincere. Dice di un legame così stretto da essere vitale.

Fuori dalla maggior parte dei teatri e dalla deleteria politica dell’*evento*, quella casa si anima.

Lì, il teatro è pratica quotidiana, disciplina, addestramento alla vita, serbatoio di senso e memoria.

Ora non so bene che cosa ho lasciato di utile, il tempo è stato così poco... e il compito non era facile, ma il teatro non è mai *facile* e quando lo è dobbiamo insospettirci.

Da teatranti e da spettatori.

Post scriptum

Mi corre l’obbligo di aggiornare questo mio intervento – scritto il 22 novembre del 2007 – con la notizia che il 18 settembre 2008 Leo de Berardinis è morto. Spesso, a questa, si preferiscono altre espressioni, ad esempio «ci ha lasciato». Scelgo consapevolmente la più diretta e semplice anche perché non vorrei dire che Leo ci ha lasciato: lunga vita alla sua idea di teatro!

Ero nascosto e non lo sono più

di *Mirko Artuso*

Sento. Vedo. Esisto. Sono. Do. Cerco. Sogno. Voglio. Penso. Scelgo.

Entriamo nella stanza che per due giorni sarà la nostra stanza. Ci salutiamo, togliamo la maglia, togliamo le scarpe e le calze. Togliamo i pensieri. Solo i più grossi. Poi ci sdraiamo a terra e respiriamo. Inspiro espiro. Come facciamo da sempre, notte e giorno.

Inspiro espiro. Penso ed inspiro, penso ed espiro. E togliamo altri pensieri. Inspiro espiro. Il respiro diventa soffio, poi suono e volume. E la pancia trema, la gola suona, il corpo vibra. Diventa tempo, che qui rallenta. Ritmo. Energia. Parto da qui e poi, poi, poi, vado oltre. Cominciano a rilassarsi le caviglie, i polsi, le anche. Non trovo pensieri ma movimento. I corpi a terra dipingono lo spazio.

Sento. Vedo. Esisto. Sono. Do. Cerco. Sogno. Voglio. Penso. Scelgo.

Si cammina ad occhi chiusi con gli altri. Ho paura. Ho fiducia. Fiducia nei corpi e nell’aria che muovono nell’orizzonte che mi manca e nell’equilibrio che arriva a salvarmi. Mi appoggio su chi incontro, contro chi incontro: una schiena, un ginocchio, una spalla che mi fa girare, un dito che mi spinge. Rotolo. Conduco nello spazio chi ho davanti ed è al buio e che, abbandonandosi a me, muove i miei passi e mi guida. Sperimento nuovi punti d’appoggio e imparo che sono al di là delle mani. Respiro da solo, respiro con l’altro, respiro il respiro dell’altro. Uso naso ed orecchie e sento il respiro e cedo alla spinta. Come il mare. E la spinta diventa abbraccio.

Sento. Vedo. Esisto. Sono. Do. Cerco. Sogno. Voglio. Penso. Scelgo.

Il muro come compagno: toccare sentire ballare con un muro. Piedi che ridono dita dei piedi che ridono punta delle dita dei piedi che ridono, con il muro. Senza più muri. Penso chi sono e me ne dimentico. Ricostruisco chi sono e lo racconto... Fragilità nostalgia paura sole e natura morte uscita consapevolezza scoperta... Faccio spezzo

conto cammino mi fermo e riparto. Ero nascosto e non lo sono più. Un altro racconta il me stesso che ha imparato da me, così io divento due volte e imparo a giocare. E giochiamo a cambiare. C’è sempre stata musica. Sento. Vedo. Esisto. Sono. Do. Cerco. Sogno. Voglio. Penso. Scelgo.

Ritorno-Il teatro come esplorazione dei sensi

di *Antonio Viganò*

Quando sono stato chiamato per un lavoro di regia e di messa in forma dello spettacolo *Ritorno*, mi sono chiesto quali erano gli strumenti e i mezzi che il teatro poteva mettere a disposizione di questi attori che per un certo periodo della loro vita sono stati “assenti” – sospesi. Quali strumenti il teatro aveva già, dentro il suo agire e la sua pratica quotidiana, che potevano essere messi in opera in un laboratorio teatrale e poi in un allestimento vero e proprio. Poi, durante una visita alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris, la risposta mi è venuta entrando nella stanza-laboratorio di Stefano Masotti.

In quella stanza-laboratorio c’erano tutti gli strumenti necessari (il suono-la luce-i colori-materiale diverso per l’esplorazione tattile-una scatola di profumi e odori) per attivare i sensi. Un grande “giocattolo” teatrale.

Poi mi è ritornato alla mente un testo che avevo letto tempo fa e che avevo scordato.

Trascrizione mitologica contenuta in una raccolta intitolata *Manuale di zoologia fantastica*, realizzata da J. L. Borges:

Il problema dell’origine delle idee aggiunge due curiose creature alla zoologia fantastica. L’una fu immaginata intorno alla metà del secolo XVIII; l’altra un secolo dopo. La prima è la statua sensibile di Condillac. Descartes professò la dottrina delle idee innate; Etienne Bonnot de Condillac, per confutarla, immaginò una statua di marmo, organizzata e conformata come il corpo di un uomo, e abitazione di un’anima che mai avesse percepito o pensato. Condillac comincia col conferire alla statua un solo senso: l’olfattivo, forse il meno complesso di tutti. Un odore di gelsomino è il principio della biografia della statua; per un momento, non ci sarà che questo odore nell’universo; o meglio, quest’odore sarà l’universo, che, un momento dopo, sarà odore di rosa, e poi di garofano. Che nella coscienza della statua ci sia un solo odore, e avremo già l’attenzione; che l’odore perduri quando è cessato lo stimolo, e avremo la memoria; che un’impressione attuale e una passata occupino insieme l’attenzione della statua, e avremo la comparazione; che la statua percepisca analogie e differenze, e avremo il giudizio; che la comparazione e il giudizio occorran di nuovo, e avremo la riflessione; che un ricordo gradevole sia più vivido di un’impressione sgradevole, e avremo l’immaginazione. Nate così le facoltà dell’intelletto, quelle della volontà sorgeranno dopo: amore e odio (attrazione e repulsione), speranza e timore. La coscienza

di avere attraversato molti stati darà alla statua la nozione di numero: quella d’essere odore di garofano, e d’essere stata odore di gelsomino, la nozione dell’io.

L’autore conferirà poi al suo uomo ipotetico l’udito, il gusto, la visione, e infine il tatto. Quest’ultimo senso gli rivelerà che esiste lo spazio e che, nello spazio, lui è in un corpo; i suoni, gli odori, e i colori gli saranno sembrati, prima di questo stadio, semplici variazioni o modificazioni della sua coscienza.

L’allegoria che abbiamo riferito si intitola *Traité des sensations* ed è del 1754; per questo riassunto abbiamo utilizzato il secondo volume dell’*Histoire de la Philosophie* del Bréhier. L’altra creatura suscitata dal problema della conoscenza è «l’animale ipotetico» di Lotze. Più solitario della statua che odora rose e che finalmente è un uomo, quest’animale ha sulla pelle un solo punto sensibile e mobile, all’estremità di un’antenna. La sua conformazione gli vieta, come si vede, le percezioni simultanee. Lotze pensa che la capacità di ritrarre o di avanzare l’antenna sensibile basterà al suo quasi incomunicante animale per scoprire il mondo esterno e distinguere un oggetto statico da uno in moto. Questa finzione è stata lodata da Vaihinger; la registra l’opera *Medizinische Psychologie*, che è del 1852.

Ecco, in quella stanza, si pratica e diventa reale quel racconto di fantasia di Borges; si cerca di aprirsi un varco dentro quei corpi apparentemente immobili e in stato vegetativo, con pratiche che attivano tutti i sensi del corpo: l’olfatto, la vista, il tatto, l’udito e il gusto.

In pratica si cerca un “filo rosso”, una fessura anche piccolissima, che aiuti il paziente a riaprirsi all’esterno, a comunicare con il mondo, a far rinascere una coscienza.

Questo è, a mio avviso teatro puro, perché il lavoro dell’attore è prima di tutto un lavoro per riacquistare una coscienza, un sentire il mondo con tutti i sensi, un ri-sentire il mondo con una nuova sensibilità sensitiva. Questi attori della Compagnia Gli Amici di Luca sono passati tutti dentro questa esperienza di rinascita sensoriale e sono diventati soggetti/corpi sensibili e, nella loro pratica teatrale, questo vissuto e questa sensibilità entrano in modo prepotente. Ogni gesto richiede uno sforzo e una concentrazione che diventa una narrazione, la parola si materializza con nuove forme fonetiche, la concentrazione richiede un impegno sensoriale nuovo e tutto sembra provenire da un mondo più profondo, meno scontato, meno abitudinario, meno filtrato da codici culturali.

Ma questo non basta a giustificarsi come Compagnia teatrale e loro lo sanno bene; per questo ogni settimana si ritrovano e lavorano, studiano e sperimentano forme e linguaggi teatrali; per questo sanno di essere testimoni, nel loro agire teatrale, di una storia e di un progetto di rinascita – la Casa dei Risvegli Luca De Nigris – che non tutti hanno avuto l’occasione e la fortuna di sperimentare; per questo cercano, come qualsiasi artista, di nutrire il loro lavoro e di renderlo sempre più preciso e di qualità e di essere non solo una “condizione umana” ma soprattutto una “comunicazione umana”.

Esiti-Diario di bordo
di Antonella Vigilante

2 aprile 2008

Oggi conosciamo il gruppo di studenti per la prima volta: sono tanti e sembrano tutti motivati ed interessati. Ci sono tre attrici-operatrici della compagnia, ma non sono ancora stati introdotti gli attori con esiti di coma.

Il lavoro comincia con un'esperienza di vibrazioni olfattive, in un'atmosfera in penombra, con un tempo che sembra quasi rallentato. Hanno tutti gli occhi bendati e i movimenti dei corpi sono lenti. Suggestive le immagini di questi corpi che si muovono, esplorano e conoscono lo spazio e l'altro. Nel frattempo Stefano e le operatrici offrono alcune proposte sensoriali: più carillon che suonano ognuno una melodia differente, campane tibetane che vibrano, campanellini che tintinnano delicatamente, lievi rumori di carta stropicciata, profumi che riempiono l'aria...

Rilassamento al buio: contrazione e decontrazione di vari muscoli del corpo per sentire la sensazione corporea che ne deriva.

Esercizi di respirazione. L'aria espirata diventa soffio e il soffio diventa suono. I suoni emessi da tutti diventano coro. Il suono di un campanello segna la fine dell'esercizio. Tutti si interrompono, ma la concentrazione è alta e la voglia di vivere e sentire quel momento è forte, tanto che una voce esce dal silenzio e coinvolge tutti nuovamente nel coro. Cessa la sensazione di torpore e il suono provocato dal gioco con l'acqua in un catino "rinfresca" l'aria: la sensazione è come quella provata al mattino quando ci si lava il viso ancora addormentato. Ora i ragazzi sono sbendati.

Lavoro psicologico del movimento: ognuno deve compiere dei gesti che creino dei movimenti di spingo/cedo e poi raggiungo/tiro. L'indicazione ora è quella di muoversi nello spazio disegnando delle linee, poi degli archi, curve, circonferenze. Il movimento ora "scolpisce" lo spazio, poi i corpi entrano in relazione tra loro, senza contatto, e uno scolpisce lo spazio dell'altro.

Pausa di 5 minuti.

Dopo la pausa ci raduniamo tutti seduti a terra. Stefano spiega quale spettacolo dovrebbe nascere da questi incontri. Lui creerà delle condizioni facilitanti per permettere di arrivare allo spettacolo venerdì. I ragazzi, quindi, saranno attori e spettatori allo stesso tempo, perché non sanno ancora quello che faranno. Racconta la storia della Compagnia Gli Amici di Luca. Gli studenti sono molto interessati all'argomento e rivolgono a Stefano diverse domande.

Riprende il lavoro sul corpo e sullo spazio. Ognuno si deve muovere nello spazio lasciandosi guidare ogni volta da una parte del corpo differente: caviglie, gambe, bacino, anche, dita dei piedi, petto, braccia, spalle, testa. I movimenti devono essere fatti su cinque livelli: in piedi, seduti, coricati e sui due livelli intermedi. È la condizione di un corpo non la descrizione di qualcosa. Inizialmente ci sono alcuni problemi relativi alla percezione dello spazio e al modo di viverlo; tutti sono ammicchiati verso il fondo della sala e nel centro. La situazione man mano migliora,

ma rimane la difficoltà di occupare gli spazi perimetrali. Ai ragazzi viene chiesto di formare un gruppo molto compatto e da questa posizione, cercando di tenere tutti lo stesso passo e ritmo, vanno lentamente ad occupare lo spazio. Le braccia sono aperte e portate all'altezza delle spalle, la fronte è sempre rivolta al pubblico, finché si torna a formare il gruppo di partenza. Si rifà lo stesso esercizio, ma questa volta con passo saltellato. Ora questo gruppo molto compatto compie vari movimenti nello spazio, mantenendo sempre lo stesso passo. Il gruppo si allarga a formare un cerchio, con la fronte rivolta verso il centro e con un movimento del braccio e della gamba destri si spingono verso il centro del cerchio: metà gruppo fa una proposta vocale e l'altra metà risponde anch'essa con una proposta vocale. Poi, uno alla volta, vanno nel centro del cerchio e fanno una loro proposta espressiva.

La carica del gruppo è alta, anche se molti cominciano a sentire la fatica fisica... A questo punto l'incontro di oggi finisce, ma tutti sembrano voler restare...

3 aprile 2008

h 14.30 - Gli studenti sono tutti seduti a terra in cerchio e provano a leggere i testi dello spettacolo.

Viene consigliato agli studenti di lavorare, possibilmente, con i ragazzi della compagnia, perché possano passare loro il loro modo di lavorare.

h 15.30 - Arrivano i 6 attori della compagnia, ossia le persone con esito di coma (che ieri non hanno partecipato al laboratorio), e le cinque studentesse del corso di Storia del Nuovo Teatro come osservatrici.

La conoscenza tra i vari componenti del gruppo non avviene con la classica presentazione dei nomi, ma attraverso gli incontri, in modo più naturale e autentico, con il "toccarsi, sfiorarsi, annusarsi..."

Si comincia il lavoro del gruppo al completo: tutti in cerchio, uno viene bendato e taglia lo spazio dentro al cerchio, poi un secondo e gli altri a seguire. Quelli che compongono il cerchio li proteggono dallo scontro e fungono da "angeli custodi". L'atmosfera è molto distesa e pacata; c'è molta protezione nei confronti del disabile, soprattutto di Juri, che è l'unico ragazzo in carrozzina, che è accompagnato dalla nostra operatrice Beatrice. Quasi tutti utilizzano gesti molto delicati nell'accoglimento della persona e sono accorti.

Divisi a coppie uno è *A* e l'altro è *1*. *A* deve assumere una posizione molto comoda e *1* si mette al suo fianco. *A* dice dove vuole ricevere il massaggio, che consiste nell'appoggio della mano sulla zona scelta e *1* esegue. *A* deve decidere quale altra zona farsi massaggiare, ora il massaggio è più vigoroso e deve penetrare maggiormente nella carne dell'altro.

Il massaggio poi diventa delicato, quasi uno sfioramento della pelle.

Traspare molto evidente la cura dell'altro.

Termina lentamente il massaggio e si passa delicatamente a una situazione di contatto: il massaggio diventa contatto. *1* si alza poi lentamente, con tutto il tempo necessario, si va a sdraiare vicino al compagno *A*, che nel contatto,

che può essere fatto con qualsiasi parte del corpo, scaricherà tutto il peso corporeo su *1*.

Considerando di essere sempre in una situazione scenica, quindi prestando attenzione ai movimenti, gli *A* rimangono a terra e le coppie cambiano.

Ora quelli che sono stati *1* diventano *A* e variano di nuovo le coppie. Cambia compagno anche Juri [l'attore sulla seggiola a rotelle, *N.d.R.*], che fino a questo momento aveva lavorato solo con Beatrice. Non sembra risentire del cambio di compagno e sta nella situazione senza problemi.

Ora *A* e *1* variano il proprio ruolo a piacere.

Tutti in piedi, si muovono cercando di occupare tutti gli spazi liberi. Quando ci si incontra ci si abbraccia. Questo degli abbracci è un esercizio particolare, che generalmente non tutti vivono serenamente. In questo contesto, ciò che traspare ad un occhio esterno, è un gruppo di persone che si conosce da tempo e che si abbraccia senza riserve, spontaneamente. È come se ognuno da ogni abbraccio ricevesse un'energia positiva che rinforza e rinfranca.

Due dei nostri attori, sembrano ricercare e sentire rinfresco soprattutto dall'abbraccio femminile!

Verso la fine dell'esercizio il gruppo perde un po' di vista l'aspetto dello spazio e si ritrova ammassato nel centro.

Stefano spiega cos'è un *tableau vivant* e l'utilizzo che vorrebbe farne nello spettacolo.

Il gruppo si raccoglie in modo compatto verso il fondo dello spazio, in una forma tondeggiante, e ad ognuno viene data una torcia. Da questa situazione, al buio, una prima persona accende la torcia e si muove nello spazio sussurrando un nome di persona, in modo che sia udibile al pubblico. Poi, pian piano, tutti fanno la stessa cosa. L'immagine che appare inizialmente, quando le torce accese sono ancora poche, ricorda le lucciole. Il buio ancora presente in questa situazione comincia a dissiparsi quando le torce accese aumentano: il passaggio graduale è molto suggestivo.

Tutti si raccolgono in fondo, formando il gruppo iniziale, e si illuminano il viso con la propria torcia e ognuno deve dire una frase che comincia con «Mi ricordo...». Ognuno può portare un proprio contributo personale al testo dello spettacolo attraverso un ricordo.

Sempre lo stesso gruppo, che forma un unico organismo, si muove compatto in modo uniforme, tutti insieme con passettini che ricordano il movimento dell'orsetto di una pubblicità.

Da qui il gruppo si gira verso il fondo, ma trova un foglio steso a terra che divide il gruppo in due parti: metà si raggruppa a destra e metà a sinistra. Un attore si distacca dal gruppo e va in mezzo allo spazio, entra per danzare con il foglio che, raccolto da terra, ci rimanda all'immagine di un uomo. Il foglio viene passato tra le braccia di un'altra persona, poi di un'altra ancora... tutte si prendono cura del foglio. Nel frattempo, sul fondo, passa, scorre una fila di persone che procede a passo di tango.

Lavoro a coppie di specchio: uno segue i movimenti dell'altro, i movimenti devono essere pochi, ma precisi. Il la-

voro può essere fatto uno di fronte all'altro, uno di spalle all'altro, e anche a distanza. Ora le coppie devono variare e bisogna scegliere persone con le quali non si ha ancora lavorato e che si pensa possano dare difficoltà.

Cambio coppie: scolpire lo spazio del compagno.

Cambio coppia. Relazione estetica del movimento: ci deve essere un contatto tra le due persone della coppia, con una qualsiasi parte del corpo; le mani risultano essere sicuramente il mezzo più facile con il quale lavorare.

Cambio coppia: uno è un pupazzo e l'altro lo anima, gli fa compiere dei gesti; ognuno sceglie il livello sul quale lavorare.

Cambio coppia: uno si mette in posa, l'altro completa l'immagine, come se fosse una cartolina, poi il primo esce dalla posa, osserva la posa del secondo e la completa e così via.

Cambio coppia: uno fa la marionetta e l'altro fa il marionnettista. Questi deve far muovere, attraverso fili immaginari, alcune parti del corpo della propria marionetta. Bastano pochi e semplici movimenti, ma precisi, perché risultano visivamente più interessanti movimenti poco articolati e ben fatti piuttosto che arzigogolati e imprecisi.

Un taglio di luce al centro della sala forma un corridoio sul pavimento. Tutti tagliano lo spazio dai due lati più lunghi con diversi tipi di attraversamenti, cercando di non entrare tutti insieme, di attraversare tutto lo spazio a disposizione, di non creare buchi scenici, di non accavalarsi e facendo attenzione a non urtarsi.

4 aprile 2008

Oggi si mette in scena il materiale prodotto dai due giorni di laboratorio.

Stefano ribadisce alcune regole fondamentali per lo spettacolo:

- 1) agire sempre in una condizione di coralità;
- 2) lavorare sui cinque livelli, tenendo conto in quale punto dello spazio ci si trova; le persone davanti lavoreranno ad un livello più basso e quelle dietro ad un livello via via più alto;
- 3) le coppie non devono entrare tutte insieme; i quadri in scena si montano con assolverenza e le uscite si smontano con dissolverenza;
- 4) lavorare sulla neutralità perché si è sempre tutti in scena; rilassati, ma con presenza;
- 5) la storia la raccontiamo al pubblico, quindi fare attenzione al volume della voce e al livello sul quale si lavora;
- 6) non importa fare troppe cose, ma poche e ben fatte.

Prova generale

Stefano forma le coppie per il *tableau vivant*. Le coppie sono coperte da lenzuola (il pubblico entrerà a questo punto) e tre angeli custodi (le tre operatrici) portano alla luce il *tableau* togliendo gradualmente le lenzuola che con meticolosità piegano e ripongono.

Durante il *tableau* ci sarà una proiezione video.

Uno alla volta gli attori accendono la propria torcia e si muovono nello spazio sussurrando alcuni nomi. Dopo un po' vanno di nuovo gradualmente a formare il gruppo puntando la torcia sul viso. Il gruppo si muove in avanti dicendo i vari «mi ricordo». È interessante lo sfavillio che le torce, nell'avanzare, creano sul soffitto. Arrivato in prossimità del pubblico, il gruppo si ferma, poi avanza con passo «da orsetto» e quando è di profilo si apre in due gruppi, lasciando un foglio bianco a terra, al centro dello spazio. Metà gruppo va sul lato sinistro dove si siede su una fila di sedie e lo stesso fa l'altra metà sul lato destro e tutti guardano il foglio.

Video. Tre persone si alzano, vanno a danzare con il foglio; nel frattempo sul fondo si sono aperte le porte, una fila di persone, tutte con un foglio, a passo di tango, fa un passaggio da una porta verso l'altra. Danno l'idea di una catena di montaggio; tutti devono mantenere la stessa distanza gli uni dagli altri.

Lettura di un testo.

Proiezione video.

Partono gli attraversamenti nel taglio di luce. Durante gli attraversamenti quattro coppie si preparano in atteggiamento neutro sul fondo. Al termine degli attraversamenti queste coppie si muovono in avanti e a turno vanno a terra e si addormentano, mentre c'è la lettura di un secondo testo.

Lettura del terzo testo.

Buio. Le coppie sono a terra e gli angeli vanno ad animarle e a chiamare le altre coppie sedute, che si dispongono nello spazio e lavorano sul gioco dello specchio, del contatto... Bello il lavoro di due degli angeli che, nel frattempo, fanno un lavoro di specchio a distanza, attraversano lo spazio, saltando tra le varie coppie, e nella distanza cercano un contatto.

Sul buio si libera lo spazio.

Lettura del quarto testo.

Dalle file si distacca uno degli angeli che procede verso l'altra fila compiendo otto passi in modo regolare e contandoli a voce alta. All'ottavo passo torna indietro e, ogni volta che raggiunge la propria fila, si aggiunge qualcuno. Questo viene fatto da tutte e due le file, quindi abbiamo due file che procedono e che si intrecciano proseguendo il loro cammino. A turno qualcuno si ferma e narra a gesti una propria storia, quando viene raggiunto di nuovo dalla propria fila riprende il cammino. Finisce la musica e tutti tornano a posto contando a voce alta

Proiezione video.

Lettura del quinto testo.

Proiezione video.

Comincia la musica di *Bolero* e il marionettista trascina la sua marionetta nello spazio e lavorano insieme.

Proiezione video.

Lettura del sesto testo.

Quattro battiti di tamburo: al primo niente, al secondo in piedi, al terzo niente, al quarto alcune persone in scena con la massima urgenza. Ad ogni battito di tamburo devono presentare un movimento rapido del corpo e poi bloccarsi fin quando non c'è il successivo battito. Dopo un po' dissolvono

no i movimenti e il corpo di tutti è steso a terra immobile.

Lettura del settimo testo.

Proiezione video.

Lettura dell'ottavo testo.

I corpi ancora a terra vengono svegliati da quelli rimasti seduti, che si alzano e vanno a ridestarli e si stringono in un abbraccio; una volta che sono tutti in piedi, si muovono nello spazio e quando si incontrano si abbracciano. Sul buio si raggruppano al centro dello spazio e si bloccano in una posa come da fotografia e si accendono le luci.

A partire dal secondo giorno gli studenti hanno incontrato gli attori della compagnia e forse per qualcuno era anche la prima volta che incontrava la disabilità così da vicino. Qui però non si parla di semplice incontro, ma di entrare in relazione e certamente entrare in relazione con la disabilità non è semplice.

Stare in ascolto dell'altro, raccontarsi all'altro, aprirsi all'altro, imparare il tempo dell'altro, fidarsi dell'altro, fare i conti con i propri limiti... questo ciò che ha contraddistinto questi incontri e che caratterizza il laboratorio permanente con la Compagnia Gli Amici di Luca.

Se uno dei propri limiti è quello del non saper ascoltare, l'incontro con la disabilità certamente è in grado di insegnarlo. Un ascolto fatto di tante piccole, ma fondamentali sfaccettature che ti porta a non agire al posto dell'altro, cercando di sopperire alcune "mancanze", ma ti porta ad aspettare.

Credo che tutto questo sia "trasudato" da questi incontri ed è stato interessante vedere come gli studenti hanno affrontato la disabilità. Inizialmente, come è comprensibile, vi era con un po' di imbarazzo, poi via via l'imbarazzo si è dissipato lasciando spazio alla voglia di conoscersi e confrontarsi. Durante lo spettacolo gli imbarazzi non erano quasi più percettibili, tanto che sembrava che i ragazzi si conoscessero da molto tempo.

Una testimonianza della "bella" integrazione fra il gruppo è stata, a mio vedere, il modo positivo in cui Juri (uno dei nostri attori) ha lavorato con persone nuove e non conosciute.

Nota: Antonella Vigilante, coordinatrice pedagogica della Compagnia Gli Amici di Luca, ha redatto questo *Diario di bordo* in occasione del Laboratorio integrato *Il gioco del teatro*, realizzato all'interno del progetto *Il Teatro dei Risvegli* (2 aprile-9 maggio 2008), curato da Cristina Valenti per il Centro teatrale La Soffitta, in collaborazione con La Casa dei Risvegli Luca De Nigris e Emilia Romagna Fondazione-Teatro Comunale di Casalecchio di Reno. Il laboratorio, condotto da Stefano Masotti, ha visto la partecipazione di studenti del Dams iscritti al laboratorio, di tre operatrici-attrici della Compagnia Gli Amici di Luca (Sara Brambati, Beatrice Bellini, Giovanna Grosso), di sette attori della Compagnia (Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Marco Macciantelli, Juri Mazzanti, Davide Sacchetti, Cristian Sacchetti, Riccardo Sielli), di un aiuto tecnico (Fabio Tomaselli) e della stessa Antonella Vigilante. Il laboratorio si è concluso il 4 aprile 2008 con la dimostrazione-spettacolo *Esiti*, presso la Sala Teatro dei Laboratori DMS.

GLI SPETTACOLI / SGUARDI

La partenza degli arrivi. Ragazzi boomerang
di Alessandro Bergonzoni

Solo la pioggia può dividere!

Gli attori da chi li vede e li ascolta. C'è scrosciare, in questo spettacolo in bianco e bianco (le cose scure diventano chiare). Volti coperti: una rapina dell'anima. Tavole imbandite, gesti, e gesti dei gesti: gestazioni, nascita dei movimenti, parti (eterei), partenze...

Lunghi cammina-menti, preparatori, perentori, apparecchiature per apparecchiare un'altra esistenza che non pone resistenza alla sensualità della sessualità e della sua latenza, trasversale, scultorea monumentale, mimeticamente mimica, per dar forme alla forma e sostanza all'estetica deambulante, al distante. Spogliare ciò che è familiare: nido o nudo? Chi accoglie chi? Chi aspetta cosa? Le aspettative inattese. L'abbraccio dei commensali che servono, non solo camerieri, ma esseri che servono: a vedere l'inguadabile, a toccare l'invisibile, a guardare l'intoccabile, a prendersi l'impensabile. Qual è la tovaglia che copre le cose scoperte? Dire fare baciare e narrare: si sentono le voci dei *maitres*, la portata di certe portate. Voce del verbo portare a tutti tutto (il portamento dell'amore? Lo stanno preparando). Tavola o favola? Cosa succede nella cucina della nostra testa? (Pensiero menù). Le idee sono la mancia? Alla fine di tutto chi paga? È "ristorante" non pensare a certe cose? Il tempo lo dirà.

E chi si ferma è perduto? Questo non vale per il tempo di questo spettacolo che sa aspettarsi qualcosa d'altro e d'altri. Accarezzare l'idea della carezza, avvicinarsi alla vicinanza, adagiarsi sugli allora e svegliarsi con gli adesso! Tu o tabù? Lo spettacolo parla tutto, e col corpo a corpo si urla in silenzio non per la pace dei sensi, ma per il senso dei sensi, di chiunque. Non si vedono i perché ma ci sono, si dicono i come, eccome. Spettatori o spettatori? Il gioco in gioco, la musica in colonna sonora, niente di "diverso" (norma o normalità?), molti versi, estrovertiti. Una regia interiore con "attuatori" "dimostratori" "dispensatori".

Il possibil-mente con nessunissima impossibilità: volersi e bene.

Da chi pensa che davvero i ragazzi boomerang son tornati!



© Gin Angrì

La partenza degli arrivi. La condizione dell'attore
di Cristina Valenti

La partenza degli arrivi. Un titolo che è un concentrato di metafore. In scena, insieme a giovani attori e operatori, sono otto ragazzi "con esiti di coma", come si dice delle persone che hanno vissuto l'esperienza del coma. Esiti, ossia punti di arrivo. Arrivi da cui bisogna partire. «Non è importante da dove si viene – recita a un certo punto la voce di un attore nel buio. – Non ditemi quello che sarò, ma quello che sono». Partire per un lungo percorso verso il presente, forse. Pensando al «prima», quando era «tutto normale». Ma il teatro rovescia la prospettiva: dal teatro sono loro che ci guardano, parlandoci del nostro sguardo su di loro, della nostra inadeguatezza a comprendere la loro condizione di faticoso risveglio. E ci spiegano che la normalità non è una condizione da raggiungere ma che «deve raggiungerli».

Molte esperienze di teatro del disagio e delle disabilità ci hanno portato a rivedere le nostre idee di teatro, di recitazione, di attore. La scena per i non-attori diversamente abili non è forma, non è involucro protettivo di una condizione da celare, ma è luogo di disvelamento, racconto di sé attraverso un'azione concretamente (e faticosamente) vissuta. È il teatro che raggiunge i non-attori. Non sono loro a raggiungere il teatro, ossia a colmare la distanza fra una condizione di inadeguatezza e una competenza tecnica da acquisire. Il teatro che prende vita dalla vita delle persone riscopre un proprio dato di realtà in gesti e accadimenti scenici non artificiali. E nei diversi ritmi, pulsioni, accenti, linguaggi di un'umanità normalmente straniera. «È come vivere in una terra straniera – dice un altro attore. – Le persone ti parlano, ma tu non capisci cosa dicono».

Il sottotitolo dello spettacolo "spiega": «nulla di ciò che sembra è...». Come dire: «nulla è ciò che sembra». Allora, tanto vale cancellare l'apparenza. Dopo essersi presentati per quel che sono, coi loro volti, posture, attitudini, tutti disposti sulla linea di proscenio, in divisa da camerieri e perfettamente idonei al «servizio», gli attori indossano una cuffia bianca sotto la quale celeranno i loro volti fino alla fine. Maschere che nascondono l'espressione, come i veli di seta voluti da Decroux per cancellare i dati esteriori e restituire la fatica di sculture corporee modellate dalla volontà. Tutti simili e tutti diversi. Una condizione che è quella dell'attore: "uomo simile all'uomo" (secondo la definizione di Claudio Meldolesi), che nella cerimonia laica del teatro rappresenta la condizione dell'uomo per similitudini e metafore.

L'intero spettacolo è una lunga poesia. Una lunga metafora della vita: di come la vita scorre, si progetta, si pone al servizio di un obiettivo, è un obiettivo in se stessa. E di come può essere interrotta, distruggendo i propri risultati. Ma forse trovandone altri e accedendo a un livello altro di comprensione. Quando crediamo di aver capito la struttura implacabile dello spettacolo, scopriamo che anche quella non è ciò che sembra.

Rigorosa e precisa, la cornice dello spettacolo racchiude una serie di quadri che si accendono fra un buio e l'altro, rivelando *tableaux vivants* illuminati da tagli di luci che svelano

figure pittoriche immobili o azioni corali che si susseguono su cadenze musicali. Alla costruzione della cornice contribuiscono tutti gli attori, che sviluppano in più movimenti la parte “sinfonica” dell’opera. Il testo del film di Ermanno Olmi, *Lunga vita alla signora*, fornisce gli elementi del contenitore narrativo: i protagonisti dell’azione, ossia i prescelti al «servizio», individuati fra «i migliori del corso» dovranno svolgere il compito loro assegnato rispettando le «buone norme per un comportamento corretto». Il compito è l’apparecchiatura di una lunga tavola e il servizio da svolgere è quello di ineccepibili camerieri, esperti nel procedere con sveltezza e naturalezza, evitando di mostrare stanchezza, non provocando acciottolio di piatti, esimendosi dal parlare e dal tenere contegni fuori luogo. Come strumenti di un’orchestra, gli attori sfilano da un lato all’altro del palcoscenico, con camminate erette e inginocchiate, a quattro gambe e laterali, chine e all’indietro, saltellanti e zoppicanti, fluide e incerte. Tutti diversi eppure indistinguibili sotto le cuffie bianche, ognuno concentrato su di sé e tutti sullo stesso scopo. I singoli quadri aprono squarci su ciò che non appare. Vite isolate e deficitarie alla ricerca di relazioni, che rivendicano il diritto ai sentimenti e al sesso («un senso così importante» eppure non considerato: «che spinge l’un sesso verso l’altro... per raggiungere il fine che la natura si è riproposta»), con coreografie di autoabbracci, o abbracci avvitati e impossibili, accoppiamenti immobili e separazioni forzate, le mani alla ricerca di volti invisibili, come dialoghi muti fra ciechi. Immagini rubate al fluire di vite che hanno subito rotture, interruzioni, offese. I testi, curati da Fulvio De Nigris e introdotti dalle voci registrate degli attori usciti dal coma, raccontano di mondi ovattati, terre straniere, voci incomprensibili, vite da palombari, isole dentro isole... e spiegano ciò che non è come appare: Siamo come due ragazzi che si baciano su un autobus. Invisibili, indifferenti agli altri che non sanno dove guardare. «Ma perché ci guardate? – chiede la voce dell’attore invisibile – Noi neanche ci siamo».

Di ribaltamenti di prospettiva è pieno lo spettacolo, ogni quadro contiene, a ben vedere, il rovescio della raffigurazione che presenta... A partire dalla prima: un trittico di immagini sanitarie che sono anche immagini pittoriche, deposizioni profane che segnano iconograficamente l’ingresso in una materia narrativa che si svilupperà per l’intero spettacolo sul crinale fra sonno e risveglio. Dai recitativi alle parti concertate: il tavolo è perfettamente apparecchiato, il servizio è compiuto, le differenti mansioni eseguite in forma corale. Ma la cornice si spezza. Viene meno il progetto che conteneva le azioni di tutti e di ciascuno, rivelando una realtà altra. I piatti si rompono, l’apparecchiatura è distrutta e il rumore dei cocci risuona come il deflagrare di un incidente. Oppure come l’erompere del risveglio, che getta il disordine nell’ordine sanitario, della vita che si libera dai sussurri incomprensibili e dai suoni ovattati con l’eloquenza di una nuova frattura.

Il trittico iniziale ritorna nell’immagine finale. La partenza è raggiunta dall’arrivo. I camerieri sono allineati dietro il tavolo, uomini e donne alternati. Dodici in tutto, più un uomo al centro, che viene spogliato e adagiato sul tavolo. L’attore è laicamente l’uomo simile all’uomo



© Gin Angri

nella cerimonia del teatro. E il disabile è l’attore che si fa carico della rappresentazione dell’uomo e del suo destino e l’offre in sacrificio. Ma neanche questo è come appare. Il gioco si proietta sul rito, il comico sul tragico, al tavolo del sacrificio dell’uomo si sovrappone l’immagine filmica di un altro tavolo, imbandito di spaghetti, sul quale si avventano Totò e compari in *Miseria e nobiltà*.

Uno spettacolo bellissimo, che non è un risultato casuale. La Compagnia Gli Amici di Luca ha portato avanti un periodo di formazione di circa un anno, a partire dal laboratorio stabile condotto da Alessandra Cortesi e Stefano Masotti, ha lavorato con artisti di diverse discipline, ha fatto incontri importanti e ha ritrovato Enzo Toma (cofirmatario della regia insieme a Cortesi e Masotti) a tre anni dal primo spettacolo realizzato insieme. Una continuità di lavoro che invita a sperare che la ricchezza di questa esperienza non vada dispersa. Pur nel rammarico di un’attenzione ancora troppo limitata da parte del mondo teatrale, che tanti elementi di vitalità potrebbe trarne.

Ritorno. Il teatro come approdo di Cristina Valenti

Rivedo il dvd di *Ritorno* dopo aver visto nascere lo spettacolo in tutta la fase di preparazione e durante le prove, e dopo essermi commosso al debutto, per il miracolo ancora una volta inatteso che vedevo compiersi sulla scena.

E di nuovo mi stupisco, mentre mi immergo in una storia che mi appare lineare e leggibilissima, con tutti i luoghi topici delle favole: l’avventura e l’attraversamento del pericolo, le prove da superare, il nuovo approdo, la trasformazione dei protagonisti e la conseguente riconsiderazione di tutte le vicissitudini attraversate.

La scena è popolata di barchette di carta, e l’avventura inizia in un mare sicuramente in tempesta, dove le barchette affondano una dopo l’altra e il navigante stenta a tenersi in equilibrio. Cade e si rialza. Accenna un sorriso, sfida il rischio e si fa beffa dei ripari che gli sono offerti. L’immagine seguente è quella di un popolo di naufraghi, ma potrebbe essere un esercito in rotta da una battaglia rovinosa, o una moltitudine di profughi in fuga da chissà quale terra attraversata da calamità, guerre, persecuzioni. Quel mare di barche è solcato da un lato all’altro da strani convogli umani

che trascinano un carico di feriti, una moltitudine di sopravvissuti, l’uno aggrappato all’altro in un attraversamento che capiamo senza ritorno, il cui approdo sarà preludio di una vita nuova e diversa. Ci si può salvare, ci dice questa scena toccante, dove i disabili si fanno carico dei loro compagni e le seggiole a rotelle sono una risorsa a cui aggrapparsi; ci si può salvare, ma a patto di farlo insieme, soccorrendosi vicendevolmente, perché le prove da superare si presentano come una ruota che gira, giacché questa è la condizione del mare e la sorte dei suoi naviganti. Un’immagine quanto mai simbolica, ovviamente. Come lo è la scena seguente, in cui gli attori si fissano in un *tableau vivant*. L’avevamo già vista questa raffigurazione, sul grande fondale dipinto che chiudeva il proscenio in apertura: naufraghi stretti su una zattera che alzano le braccia verso i soccorritori. È la riproduzione in scala reale della Zattera della Medusa, il grande dipinto di Géricault conservato al Louvre di Parigi. Un dipinto di cui i contemporanei non mancarono di cogliere gli aspetti simbolici, che allora si riferivano al crollo dell’impero napoleonico e al naufragio della Francia. Una società intera imbarcata su una zattera alla deriva. Ma mentre il *tableau vivant* degli attori si scioglie, altri significati sembrano affacciarsi, in un gusto per l’infrazione dei ruoli e dei significati che sarà un po’ la cifra dello spettacolo. Forse i naufraghi hanno avvistato una riva sconosciuta, che salutano pieni di aspettative, accomiatandosi anche, simbolicamente, dalle traversie passate. E infatti c’è una scena che segna chiaramente un passaggio. Gli attori si presentano come tali, giocano al teatro e giocano fra loro, e parlano dell’importanza della memoria ma anche della dimenticanza.

Dimenticarsi di sé per essere tanti, per farsi carico di tanti: vale nella vita, ma vale anche nel teatro. E questo carico se lo assumono tutti insieme, in questa isola-scena tutta da scoprire che li ha accolti, e dove la Compagnia Gli Amici di Luca è approdata dopo un percorso teatrale portato avanti all’insegna della sperimentazione: attori con esiti di coma e giovani attori a imparare gli uni dagli altri all’interno di un laboratorio permanente che si sta rivelando un modello più o meno unico in Italia. Un laboratorio di sperimentazione artistica, dove l’apprendimento tecnico non è preliminare al percorso creativo ma ne è il risultato. Dove l’arte genera la tecnica, anziché essere la tecnica condizione preliminare per l’espressione artistica. D’altro canto, come potrebbe essere diversamente? Questi attori spiazzerebbero i loro maestri di teatro, se essi lavorassero a proporzionare le tecniche alle disabilità e ad approssimare il disagio a un modello di formazione regolare. La scena di questi attori, e il loro teatro, è un’isola tutta da scoprire, dove si possono cogliere frutti meravigliosi e rari, a patto di affrontare tutte le prove della traversata, senza coltivare rimpianti e facendo tesoro della dimenticanza. Dimentichiamo dunque anche noi, insieme a loro, che la parola sia lo strumento primo e quasi unico per comunicare, dimentichiamo la fretta e la velocità a tutti i costi, dimentichiamo l’identificazione fra la malattia e la persona malata e scopriamo la possibilità, per ogni attore, di non dissimulare una condizione deficitaria, ma rivelarne piuttosto risorse inesplorate.

Prima di affidare ad Antonio Viganò la creazione e la regia

di questo spettacolo, Gli Amici di Luca hanno lavorato con altri registi: Francesca Mazza, Cathy Marchand e Mirko Artuso (e sempre col coordinamento di Stefano Masotti) in laboratori creativi che hanno prodotto brani scenici, spunti tematici, frammenti di azioni, oggetti e materiali di scena, ma hanno anche elaborato capacità, affinato il rigore, conquistato a ciascuno il proprio spazio nel coro degli attori e la propria individualità di fronte allo spettatore (che è riferimento sempre presente nel lavoro creativo, a differenza di quanto non sia nel lavoro puramente laboratoriale). Così, in quest’isola che è il teatro del loro approdo, gli attori mettono a frutto e trasformano le tappe di avvicinamento, per riscriverne i contenuti in forma di favola ed esserne tutti protagonisti: tutti sempre in scena.

La storia continua e c’è un gran daffare per i naufraghi, con momenti giocosi e poetici che si susseguono incalzanti: salvano dalle acque una barchetta rossa, tenendola a galla con grande impegno sulle loro braccia, si cuciono reciprocamente le ferite del cuore con un filo invisibile, si sostengono a vicenda e, quando qualcuno cade, portano cuscini ad attutirne la caduta e, se non vale l’abbraccio ad evitare nuovi cedimenti, loro non si fanno abbattere e corrono più forte. In un momento di straordinaria poesia lasciano la scena a un attore che racconta una storia col linguaggio delle mani e dei gesti, parole silenziose che creano mulinelli nell’aria, disegnano lacrime sulle guance per farle volare in alto come stelle filanti. E più tardi, sempre aiutandosi a vicenda, intingono le dita dei compagni in un inchiostro invisibile per scrivere parole nell’aria, forse una lettera da affidare a una bottiglia. La bottiglia è il teatro e il messaggio che contiene è la speranza. Speranza è il nome del veliero di cui ci viene raccontato, che trovandosi a dover superare una tempesta, non potendo più lottare contro i marosi, invece di seguire le rotte conosciute e certe delle navi mercantili, sceglie la fuga seguendo una direzione un po’ folle verso rive sconosciute. L’ultima prova per gli eroi della favola è quella di liberarsi dalla prigione della malattia, ossia dalle bende che avvolgono i loro volti, per poi strapparsi di dosso, una dopo l’altra, anche le etichette che li definiscono attraverso le rispettive (ma anche fantasiose) patologie. E quando tutti, senza fretta, ce l’avranno fatta, sono pronti per specchiarsi sorridendo verso il pubblico, o per posare per una foto di gruppo, mentre mani premurose li sistemano come si deve: scusateli, se sono un po’ dispettosi, se si divertono a essere come sono e non come dovrebbero essere. Da una fisarmonica muta si liberano piume nell’aria. La trasformazione è compiuta, la nuova vita è quella di chi si è imbarcato sul veliero della speranza ed ha affrontato tutte le prove scegliendo le rotte più impervie, come quella di esprimersi magistralmente col teatro per chi fatica a farlo “normalmente” nella quotidianità. «Vien voglia di non parlare», dice Alessandro Bergonzoni alla fine. E detto da lui è un vero paradosso. Il motivo è che si avrebbe voglia di essere ancora spettatori, per vedere quali altre prove supereranno i nostri eroi, cosa inventeranno per raccontare le loro storie e toccarci con la loro poesia.

Uno spettacolo che non ci è parso bello perché ci ha commosso, ma che ci ha commosso per la sua bellezza.

Ritorno. Fotoarticolo
di Marco Caselli Nirmal

Leggerezza.
È la parola che ho in mente pensando a *Ritorno*. Insieme a un'altra che mi svela di quale natura sia fatto l'uomo: *Ali*.
Antonio Viganò pensa tutti noi con un paio d'ali attaccato alle spalle con un filo invisibile.
Fotografo *Ritorno* e rivivo le sensazioni provate fotografando un altro spettacolo, circa dieci anni fa, intitolato *Ali*. Anche Antonio è in scena e si incontra con un angelo che ha una valigia piena di piume. Le stesse piume che ci sorprendono nell'ultima scena di *Ritorno*, quando escono da una fisarmonica il cui soffio vitale inonda magicamente la scena. E sono angeli i ragazzi con esiti di coma che mi sembra di vedere nelle mani visionarie del regista Viganò.

Marco Caselli Nirmal



© Marco Caselli Nirmal



© Marco Caselli Nirmal



© Marco Caselli Nirmal



© Marco Caselli Nirmal



© Marco Caselli Nirmal



© Marco Caselli Nirmal

Sonno muto

testi di Francesco Niccolini

Mi ricordo che un tempo esistevano due luoghi dove morire era divertente: dentro il gioco di un bambino o in teatro. In entrambi i casi bastava smettere di giocare e tutti i morti si rialzavano. E si poteva ricominciare.

Mi ricordo che un giorno è iniziata la guerra, ma non riesco a ricordare che giorno era. Non so nemmeno quale guerra. Nessuno l'ha dichiarata e non esiste un fronte. Piano piano tutti ci siamo accorti di essere in guerra. Di essere al fronte. E che il fronte è dappertutto.

Mi ricordo di un cecchino. Vive chiuso in una soffitta ed uccide, a caso. Non ha un motivo per mirare ad una persona piuttosto che a un'altra: lo fa, imperterrito, per tutta la vita.

Mi ricordo di quando avevamo ancora un pubblico, prima che anche l'ultimo spettatore venisse abbattuto.

Mi ricordo che un tempo c'erano tante risposte quante erano le domande e quando abbiamo imparato tutte le risposte, qualcuno ha cambiato le domande e noi non ce l'abbiamo più fatta a metterci in pari.

Mi ricordo quando ancora c'era un futuro: ma c'erano anche tanti dubbi e non sapevamo cosa ci sarebbe accaduto. Ora è tutto più semplice: basta trovare qualcosa da ripetere per il tempo che resta. Finché non mi viene sonno.

Mi ricordo che un giorno è iniziata la guerra, ma non riesco a ricordare che giorno era. Non so nemmeno quale guerra. Nessuno l'ha dichiarata e non esiste un fronte. Piano piano tutti ci siamo accorti di essere in guerra. Di essere al fronte. E che il fronte è dappertutto.

È successo qualche notte fa. Sapevo che ti stavi avvicinando: ti ho sognata disperatamente. fermare il tempo! devo fermare il tempo! e poi è rimasto solo il mio pianto nel buio. Ma come si fa a fermare il tempo?

Voglio parlare con chi non mi può più rispondere. Non mi basta parlare. Non ne ho nemmeno più voglia, non so più cosa aggiungere. Qui c'è troppo rumore. Devo ascoltare. Devo imparare altre lingue e suoni. Non riesco più a rilassarmi. Mi penso, mentre non vorrei pensare più a nulla. Invece niente. Sveglia, in silenzio, aspetto. Se ho fortuna, sogno

Ed in questo immenso ospedale da campo, io vivo, silenzioso e scontento. Soltanto quando tornano le ambulanze cariche di nuovi dolori, riesco a dimenticarmi, scaricando amputazioni e nuovi sopravvissuti ridotti peggio di me e di te.

Non mi basta. Non mi basto. Devo infischiarvene di tutto il resto. Rimanere immobile e fissare il punto giusto. Qui, ora. Qui, senza vergogna. E senza risparmiarmi.

Stanotte ti ho visto sul tuo letto di morte, tra i fiori, immobile. Poi è partita la musica, sono entrate le luci, e tu ti sei alzato: la prova è iniziata, e già la mezzanotte era



passata. In quel momento ho finalmente sentito cadere molte cose dentro: sono svaniti anche gli ultimi dubbi, ammesso che ce ne fossero, che noi sostiamo – per necessità, perché non abbiamo altro posto – sulla soglia che tenta invano di separare l'aldilà da noi altri. E mi sono sentito un po' meno solo.

Apro il libro, che affonda l'arma nella ferita aperta, ma in qualche modo acquieta i miei dolori privati, perché me li fa scoprire in altri corpi e altre anime: non spegne il male, me lo fa sentire condiviso.

Parlo con chi non c'è più. Con chi è altrove. Come se io, solo io, per colpa di questa guerra fossi rimasto, nel posto sbagliato.

Io sono tutto ciò che non è ancora, sono il passato, sono lo spazio, la causa della mia nascita sono io, io sono il limite di tutto, infaticabile ed eterno.

Ho visto arcipelaghi siderali e isole i cui cieli deliranti si aprono al viaggiatore.

È in queste notti immense che io dormo e mi esilio

Ma è vero, ho pianto troppo.

Le albe sono strazianti.

Ogni luna è atroce. Il sole troppo amaro.

Acri amori mi hanno imbottito di torpore.

La mia chiglia scoppia.

Che io arrivi al mare...

Ma se c'è un'acqua al mondo che io desideri è quella d'una pozzanghera nera e fredda nella quale, in un crepuscolo profumato, un bimbo inginocchiato e pieno di tristezza libera una barchetta, fragile come una farfalla a maggio.

Non riconosco più nulla, da quando tutto mi è cascato addosso.

Non ti svegliare: probabilmente stai sognando cose felici, non c'è nessun motivo di smettere. Fino a qualche giorno fa – senza confessarlo a nessuno – ho sperato che tutto stesse finendo, che la guerra fosse al termine e che noi avremmo potuto ricominciare a vivere. Poi nel nostro campo di sopravvissuti è passato l'angelo della morte mentre tutti dormivano e si è portato via quel che rimaneva.

Questa è la storia di un triste paesino
Questa mia filastrocca vi dirà
cosa vi accadde tanti anni fa
quando gli abitanti soffrivano da matti
per via d'un'invasione di troppi ratti.
Finché un mattino giunse un ometto:
con un piffero scese giù da un tetto
in cambio di un'onesta ricompensa
dei topi avrebbe provocato la partenza
Il magico pifferaio nell'acqua suonando entrò
e dietro quella dolce melodia tutti i topi affogò,
Ma quando in municipio si presentò per la ricompensa
gli fu detto allegramente che ne poteva fare senza.
Ed egli senza parlare altro non pretese:
ricominciò a suonare e ognuno restò con le orecchie tese.
Eppure nulla accadde a quegli adulti stolti lì vicini
perché il pifferaio portò via solo i bambini.
Fino alla montagna dove un magnifico portale si aprì
come se una caverna, enorme, fosse nata lì per lì.
E quando anche l'ultimo bambino vi fu entrato
il portone della montagna tornò serrato.
Ho detto l'ultimo? No! Perché uno era zoppo
e si era attardato un pelo di troppo
e a chi, anni dopo, lo incontrava
e perché fosse triste gli domandava,
lui rispondeva:
«È noioso qui in città
da che i miei compagni non son più qua.
Io non potrò mai più avere
ciò di cui loro possono godere
Ma io invece solo soletto
piango ogni sera nel mio letto
aspettando che passino i giorni,
che il pifferaio ad Hamelin ritorni,
ed io con lui nel luogo incantato possa arrivare
e coi miei fratelli finalmente festeggiare».

Ninna nanna ninna oh
tutto questo proprio no.
Ninna nanna ninna oh
tutto questo io lo so.
Lo veglierò sino al mattino
questo biondo principino.
Lo lascerò dormire a fondo
dolce sereno e profondo.
Lo difenderò tutta la notte
dai briganti e dalle botte.
E al momento del risveglio

col suo sorriso mi sentirò meglio.
Dormi, amore santo,
e sogna, senza alcun rimpianto
Aereo, vaporetto, astronave o tragheto
io astronauta e tu ballerina
io sono e sempre resterò, te lo prometto,
tuo fratello, e tu la mia sorellina.



Qualcosa è cambiato

testi a cura di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti

«Da piccolo sognavo di incontrare una dolce principessa, sensuale, con gli occhi azzurri, i capelli lunghi, che mi veniva incontro sorridendomi e, con questo piccolo gesto, riusciva a trasmettermi un profondo senso di pace, tranquillità e amore. Con lei, per me bellissima, avrei potuto passare molti momenti felici».

«A mio credere il burattino è bell'e morto: ma se per disgrazia non fosse morto, allora sarebbe indizio sicuro che è sempre vivo!»

«Mi dispiace di doverla contraddire, signor corvo, mio illustre amico e collega: per me, invece, il burattino è sempre vivo; ma se per disgrazia non fosse vivo, allora sarebbe segno che è morto davvero».

«Io dico che il medico prudente, quando non sa quello che dice, la miglior cosa che possa fare, è quella di stare zitto. Del resto quel burattino lì non m'è fisionomia nuova: io lo conosco da un pezzo».

«Ha aperto gli occhi!...»

«... I cambiamenti sono di varia natura: lenti e solidi, veloci e repentini, traumaticamente gioiosi o dolorosi, irreversibili, modificabili. Sono tutti elementi della vita e per questo vanno affrontati con la più alta dose di coraggio e di lealtà, senza rimandare o delegare. A pensarci bene sarebbe meglio dire che le cose cambiano continuamente...».

«Questa notte sognerò che sono sui pattini a rotelle, c'è una lunga e ripida discesa. Sto andando giù velocissimamente, cado e salto nel letto: non mi sono fatto niente, mi risveglio e sorrido...».



«Cara, oggi ho incontrato Luca. Ti ricordi Luca, il mio collega? Mi ha invitato a casa sua per cena, ma io gli ho detto che non potevo perché avevo te qui che mi aspettavi e sicuramente mi avevi preparato qualcosa di stupendo. Poi, cara, lo sai che tornando dall'ufficio ho visto un mucchio di margherite gialle? Giallo è il colore che preferisci, ti ricordi? Domani andiamo a raccorglierne un po', così le metti in un bel vaso... Vedi, è del tuo colore preferito».

«Cammino per strada e vedo un vecchio frigo da bar dell'Algida, penso che ne vorrei uno nella mia casa... Vorrei una casa enorme e piena di quelle cose che di solito si trovano fuori casa. Vorrei una parete fatta ad acquario, anzi una stanza con tutte le pareti fatte ad acquario... piena di pesci colorati. Vorrei che il pavimento della mia camera da letto fosse di sabbia fina fina con tante conchiglie e il letto appeso come una culla. Vorrei un albero in sala e ai rami, tra le foglie, attaccherei degli origami di uccelli, vorrei un nido nel bagno e che la doccia spuntasse dalle rocce. Vorrei che dietro l'armadio ci fosse un lago per riflettere le stelle e la luna. Vorrei un semaforo nell'atrio con le strisce pedonali perché, a volte, vorrei essere sola con i miei pensieri e le mie carezze. Vorrei condividere tutto con le persone che vogliono un pensiero nuovo. Non vorrei animali miei, ma quelli che vengono a trovarmi. Vorrei che la mia casa contenesse la vita. Vorrei essere sempre vestita di bianco e danzare leggera nella natura».

Esiti

testi a cura di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti

Il Comitato Italiano per il Controllo delle Affermazioni sul Paranormale esprime la convinzione che nell'ambito del coma una non corretta informazione possa essere causa di inutili sofferenze, creando non realistiche attese nei famigliari e nei congiunti dei pazienti in coma.

Cominciamo con il ridimensionamento della leggenda metropolitana sul paziente, in coma irreversibile da anni, che grazie ad un unico evento, una voce o una canzone, finalmente si sveglia e si alza dal letto sano e salvo... COME SE NIENTE FOSSE come se niente fosse. Terence Wallis si risveglia da un coma durato ben 19 anni. La mamma il 12 giugno scorso si è sentita chiamare: MAMMA! Esterrefatta ha poi udito un'altra parola: PEPSY. Non pare però che la vita vegetativa abbia provocato danni irreparabili alla memoria: alla domanda «Terence, chi è il presidente Usa?», l'uomo ha risposto: «REAGAN!».

Si risveglia dal coma dopo un incidente stradale. Una pensionata sessantatreenne, trasportata da un'autolettiga verso il pronto soccorso, si risveglia miracolosamente grazie al violento impatto contro un tir, che anziché peggiorare le condizioni già precarie della pensionata, ha avuto effetti benefici.

Dopo quattro anni Black Mamba si risveglia dal coma ed intraprende subito il suo percorso di vendetta nei confronti dei suoi sterminatori. Ma questo è un film?... ah sì!!... *Kill Bill!*

Al suo risveglio dal coma dopo tanti anni, il camionista juventino Tirzan scopre che sua moglie ha nel frattempo iniziato una relazione con un tifoso rivale: Franco, tifoso dell'Inter. Tirzan intraprende un viaggio a Lourdes.

Germania dell'Est, ottobre 1989. La mamma di Alex cade in coma. Si risveglia otto mesi più tardi quando, nel frattempo, è stato abbattuto il muro di Berlino, ed è stata abolita la divisione tra la Germania Est e Ovest. Alex tenta di evitare lo shock alla mamma cardiopatica, che, però, sente l'esigenza di vedere la televisione, e di alzarsi dal letto... E questo è *Good bye Lenin!*... Basta con i film!!!

Roma, lo scontro di due treni in stazione risveglia la piccola Gabriella. La bimba di otto anni, volata da un finestrino nel tamponamento, ha anche parlato con i parenti inglesi.

Si risveglia dal coma dopo 2 anni ascoltando ... (*coro di nomi*)

Poi, miracolo! POI, MIRACOLO! Ieri, come d'incanto! COME D'INCANTO! Si è risvegliata SI È RISVEGLIATA E HA RIPRESO A PARLARE COME SE NULLA FOSSE come se nulla fosse.

... A me sembra tutto più complicato...

La partenza degli arrivi

testi di Fulvio De Nigris

Testo 1. Introduzione

C'è lo spirito e ci sono le cose. Immaginiamo un mondo di soli oggetti. Un mondo di strumenti immobili,



© Gin Angri

un ristorante fatto solo di tavoli e sedie,
un grande teatro vuoto,
una piazza deserta d'estate;
non ci resta che chiedere aiuto all'uomo.
Seguiremo con grande attenzione.
Perché le piccole sfumature della qualità del suo servizio
misureranno senza errori.
I gradi della sua intelligenza,
ci racconteranno senza inganno
il valore della sua spiritualità

Testo 2. La casa

È come vivere in una terra straniera.
Le persone ti parlano ma non capisci cosa dicono.
È tutto ovattato.
Non so descrivere questa sensazione...
Ma non vorrei trovarmi ancora in terra straniera quando
mi sveglierò
Non portatemi all'estero.
Non fate che mi risvegli ancora nell'estraneità.
Com'è la nostra minestra?
È buona.
Sentite questa frittata, l'abbiamo fatta noi.
È saporita.
Ci sono antipasti, insalate, coltivazioni delle nostre terre.
I nostri clienti sono soddisfatti, a loro piace; perché non
dovrebbe piacere anche a voi?
Lì davanti a me, immobile.
Non ci sono i suoi colori,
non c'è il suo ambiente,
non c'è la sua voce...
non c'è nulla che riempia lo spazio.
Io sono solo.
Non mi senti? Anche a te arriva tutto ovattato?
E se fossi in coma anche tu?

Testo 3. Da Savarin

La Vista, che abbraccia lo spazio e ci rende consapevoli
della forma e dei colori dei corpi.
L'Udito, che riceve, grazie all'aria, le vibrazioni prodotte
dai corpi.
L'Odorato, grazie al quale sentiamo l'odore dei corpi che
ne sono dotati
Il Gusto, grazie al quale apprezziamo tutto ciò che è sa-
porito e commestibile.
Il Tatto, che ha per oggetto la consistenza e la superficie
dei corpi.
E infine il Senso Genesico o Amore Fisico, che spinge
l'un sesso verso l'altro.
È sorprendente che un senso così importante non sia
stato considerato e si sia confuso con il tatto o creduto
un'appendice di esso. Eppure la sensazione che produce
non ha nulla a che fare col tatto: esso risiede in un ap-
parecchio completo come la bocca o gli occhi: e la sua
singolarità è che, mentre ognuno dei due sessi ha tutto
ciò che occorre per provare quella sensazione, è tuttavia
necessario che i due si riuniscano per raggiungere il fine
che la natura si è proposta.

Testo 4. Normalità

Non è importante da dove si viene, ma quello che si sen-
te, quello che si è, quello che si dice, come lo si dice.
Il contatto crea sapere.
«Io sono quel che sono. Io sono quel che sono. Io sono
quel che sono».
Gli altri sono diversi. Hanno un coraggio che io non ho.
Non uscire dalla porta di servizio, esci dalla porta prin-
cipale.
È facile dirlo.
Il difficile è cancellare dalla mente, dai ricordi, l'imma-
gine di prima.
Prima, era tutto normale.
«Quando non è possibile arrivare alla normalità è la nor-
malità che deve raggiungere noi».
Qui non c'è nessuno che perde e nessuno che vince.
Né chi arriva primo, né chi si appropria di qualcosa che
un altro non ha.
Voi che mi vedete
come sono diventato
Ricordatevi com'ero.
Apritemi la mente ai vostri sogni.
E se vorrete aiutarmi
non parlatemi di quello che sarò
ma ditemi quello che sono.

Testo 5. Sfogo

Io non sono preparato.
Ho una gran rabbia, ho una gran paura, il mondo mi è
ostile,
Vorreste dormire.
Vorreste farvi ibernare e svegliarvi quando tutto è finito.
Vorreste farvi anestetizzare per non sentire il dolore di
tutto questo.

Ma chi sono io? Quanta parte di me sto mettendo in
gioco in questo momento?
Ma andiamo. Ma a chi la voglio raccontare?
È finita. È finita. È finita.
Lo volete capire che è finita?
Ascolta. Prova ad essere in ascolto
Questo è lo sfogo.
Questa è la depressione.
Questa è la paura.
Questo è fuggire.
Questo è non vedere.
Per cortesia, puoi vedere ora?
E cosa c'è da vedere? Io non vedo niente.
La prima cosa che puoi fare è: parlare.
La seconda cosa che puoi fare è: cantare.
Un'altra cosa che puoi fare è: sentire.
Un'altra cosa che puoi fare è: toccare.
Un'altra cosa che puoi fare è: baciare.
Un'altra cosa che puoi fare è: leggere.
Quello che devi sempre fare è: amare.

Testo 6. Sessualità

Non voglio sentirmi sotto gli occhi degli altri e non vo-
glio guardarvi.
Se vi guardo è come se mi mettessi fuori ed invece io
voglio stare dentro.
Non so se potete capirmi... in realtà io non devo nean-
che spiegarmi.
Due persone si baciano e cosa c'è da spiegare?
Loro sono invisibili, indifferenti a voi.
Avete mai visto sugli autobus quando due giovani si ba-
ciano ed insistono?
Siete voi che non sapete dove guardare.
Siete voi che siete imbarazzati... loro neanche vi guar-
dano.
Perché li guardate? Perché ci guardate? Noi neanche ci
siamo.



© Gin Angri

Noi siamo noi, il fiore che sboccia, il respiro che alimenta
la vita.
Qualcuno si sofferma a guardare il respiro delle persone?
Io lo so che voi respirate
Ma non voglio vedervi respirare... non me ne frega niente
non voglio sentire il ritmo del vostro respiro.
Noi siamo palombari, siamo a decine di metri di pro-
fondità,
difficilmente siamo raggiungibili.
Noi neanche ci siamo... ma non siamo invisibili.

Testo 7. Il familiare

Non mettetemi contro un muro.
A tutti è concessa, è utile, è indispensabile, un via di fuga.
Siamo come su un'isola, ma non abbiamo scelto di starci.
Non è una semplice isola. È un'isola di un'isola.
Addirittura un'isola dell'isola di una penisola.
Passato il primo momento di euforia si incontrano sem-
pre le stesse persone.
E non è detto che abbia sempre voglia di salutarle e di
vederle.
Una laurea a pieni voti dopo anni di studio.
Un lavoro appena intrapreso.
Il matrimonio già fissato...
Un bambino appena nato...
E ora?
Mi sento un perfetto cretino.
Non ho più parole per tessere relazioni.
Non trovo domande e non ho più risposte.
Io sono colui che vede,
che si attarda vicino,
che accarezza, che parla, che...
Ogni giorno un piccolo rito.
Il silenzio, io affronto il silenzio.
È attento... di attenzione.
Risponde... di risposte.
Dà segni... di segnali.
Ho cercato di interpretare il silenzio.
E ora sento.

Testo 8. Risate

Dovrei "seppellire" la persona che avevo conosciuto fino
a quel momento
e sviluppare una relazione con un nuovo, e forse meno
piacevole, estraneo.
E c'è questa grande immobilità.
Quanto imbarazzo. E ora?
C'è un clima di pietà che fa pena.
Ma anche tu fai pena.
Più ti guardo e più mi fai pena.
Più ti osservo e più penso: hanno ragione loro.
Scusami mi viene da ridere (*ride*)
Non è colpa mia (*ride*), mi vengono queste risate ogni
volta che vedo cose drammatiche (*ride*). Hai ragione,
avete ragione... (*ride*) È che quando cadono le persone
viene da ridere... (*ride*) Non è scusabile, ma... è ormai
luogo comune... (*ride*) Sarà forse perché sono stanco...

oggi mi sento in coma (*ride*)... Oddio, scusate non dovrei dirlo, ma... (*ridiventa serio*) Ma che sto facendo qui? Con il rosario in mano e con la foto sul comodino?

Ritorno

testi a cura di Antonio Viganò

L'albatros

Spesso, per dilettarsi, gli uomini della ciurma catturano gli albatros, grandi uccelli marini che seguono, indolenti compagni di viaggio, la nave che scivola sugli amari flutti. Appena deposti sulle assi della tolda questi re dell'azzurro, maldestri e vergognosi, lasciano pietosamente le grandi ali bianche trascinarsi come remi accanto a sé. Quant'è goffo e fiacco questo viaggiatore alato! Lui, prima così bello, quant'è comico e brutto! Uno tormenta il suo becco con un mozzicone acceso, l'altro mima, zoppicando, l'infermo che volava. Il Poeta assomiglia al principe delle nubi che sfida la tempesta e sbeffeggia l'arciere; esiliato al suolo in mezzo al baccano le sue ali di gigante gli impediscono il cammino.

Charles Baudelaire

Elogio alla fuga

Quando il veliero non può più lottare contro il mare e il vento per seguire la sua rotta, ha due possibilità:

l'andatura di cappa, che lo fa andare alla deriva o la fuga di fronte alla tempesta. La fuga è spesso, per chi è lontano dalla costa, l'unico modo per salvare barca ed equipaggio. In più permette di scoprire rive sconosciute che appariranno all'orizzonte delle acque ritornate calme. Rive sconosciute che non vedranno mai quelli che hanno l'illusoria fortuna di seguire le rotte dei cargo e dei mercantili. Rotte senza imprevisti, ma imposte dalle compagnie di navigazione. Forse conoscete il nome di quella barca: si chiama desiderio.

Henry Laborit

Un giorno un angelo lasciò il paradiso e scese sulla terra, andò ad abitare in una casetta piccola piccola e piena di uccelli imbalsamati. E tutti i giorni, tutti i giorni, gli dava da mangiare. Gli altri angeli, dal paradiso, lo guardavano e ridevano di lui. Ma un giorno gli uccelli imbalsamati aprirono le loro ali e volarono via.

Tonino Guerra

GLI SPETTACOLI/ LA MAPPA

Teatrografia integrata

Sonno Muto



Testi di Francesco Niccolini; con la Compagnia Gli Amici di Luca; luci di Maurizio Viani e Francesco Vommaro; assistenti alla regia Alessandra Cortesi e Stefano Masotti; regia di Enzo Toma.

Prima rappresentazione: Bologna, Teatro Duse, 7 ottobre 2003.

Repliche: Bologna, Teatro di Interazioni Sociali "TIS Festival 2003"; Roma, Auditorium della Musica di Renzo Piano, 19 dicembre 2003, festival "La nave di Arlecchino"; Modena, Teatro Storchi, 8 maggio 2004, "Festival internazionale delle abilità differenti"; Gorizia, Teatro Kultur Dom, 12 ottobre 2004, rassegna "Teatri delle diversità"; Bologna, Teatro Dehon, 30 gennaio 2007, rassegna "Il teatro del risveglio-Il teatro delle differenze"; Bologna, Teatro Dehon, 22 gennaio 2008, rassegna "Il teatro del risveglio-Il teatro delle differenze".

Sonno Muto è il primo spettacolo nato dal laboratorio espressivo "Il gioco del teatro in situazioni di post-coma". Debutta al Teatro Duse di Bologna il 7 ottobre 2003 a conclusione della quinta Giornata Nazionale dei Risvegli per la ricerca sul coma – Vale la pena, promossa sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica con il patrocinio del Ministero per i Rapporti con il Parlamento.

Enzo Toma, che ne firma la regia, ha una vasta esperienza con attori portatori di handicap, coi quali ha realizzato laboratori e spettacoli sia in Italia che all'estero. Lo spettacolo offre una riflessione intensa sulla metafora della guerra. In un giorno qualunque, in uno spazio indefinito, un fucile spara sulla folla e all'improvviso alcune persone si trovano catapultate a combattere una battaglia non voluta né cercata. Come gli spari del cecchino, così la tragedia colpisce con casualità, e il dolore, la disperazione, l'apprensione si abbattano su chi, fino a un attimo prima, era al sicuro, sano.

Una bella mattina

La terza A del Fermi è andata al teatro Dehon. [...] Ci aspettavamo uno spettacolo insolito, ma non così [...]: un lento incedere di ritmo, sempre più "estraniante" e allo stesso tempo coinvolgente.

Alla fine eravamo tutti un po' bloccati, fermi e in silenzio [...]. Era come se fossimo stati presi per mano e lentamente trascinati in un luogo *altro*, lontano dalla dimensione scolastica della parola esibita, della dimostrazione "ottimale" di ciò che si è imparato meglio e più degli altri... Perché la scuola italiana purtroppo è ancora tra-

dizionalmente "verbosa", tesa a separare quelli che sanno da quelli che lavorano, il "conoscere" (astratto) dal "fare" (pratico-esecutivo). [...]

Insomma, quella mattina al Dehon, a pochi metri dal palcoscenico, era successo qualcosa che aveva modificato il normale ritmo del tempo e delle cose... dal movimento concitato delle presenze che attraversavano la scena ai suoni-rumori-musiche che erompevano dietro un sottile sipario di tela trasparente... un diaframma simbolico destinato a svanire mano a mano che prendeva forma il gioco delle parti, l'alternarsi dei passi e delle pause.

[...] Il farsi-disfarsi del gruppo tende a dissolversi quando, nell'ultima scena dello spettacolo, tutti gli attori – diagonalmente allineati in coppie – stanno per ritirarsi dietro le quinte e lo fanno lentamente con un ritmo scandito da gesti e abbracci silenziosi e sempre più intensi...

Dopo, sul palco vuoto, era come se fosse rimasta per qualche attimo la nostalgia degli abbracci, un po' di quell' "abbraccio intorno al mondo" così magicamente dipinto da Klimt un secolo fa... Che bello sarebbe se la scuola fosse anche questo modo di imparare: un "conoscere facendo" dove ognuno affina gli strumenti che gli sono propri, sapendo di poter confidare nella presenza attiva e partecipe di altri. [...] Perché sono i piccoli passi in avanti di chi non si dà per vinto che danno il via, nel teatro come nella vita, a quella "circolarità di senso" che nutre ognuno di noi.

Giancarla Garelli, *A proposito di "Sonno Muto"*,

22 gennaio 2008

Qualcosa è cambiato



Testi a cura di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti; con la Compagnia Gli Amici di Luca; regia di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti; coordinamento pedagogico di Laura Trevisani.

Prima rappresentazione: Bologna, fiera "Exposantità", 12-15 maggio 2004.

Repliche: Bologna, Sala Blu del Quartiere Navile, 22 e 29 giugno 2004; Sa-

lerno, Istituto Santa Caterina da Siena, 4 ottobre 2004, sesta Giornata Nazionale dei Risvegli; Lucrezia di Carroceto, Scuola media Marco Polo, 5 ottobre 2004, rassegna "I teatri delle diversità"; Bologna, Centro socio-culturale "Scipione dal Ferro", 18 dicembre 2004, rassegna "A(t)tratti...si ride!"; Salerno, Teatro Auditorium Rione Pastena, 4 aprile 2005, conferenza per la creazione di una rete di "Case dei Risvegli"; Monterenzio (BO), Teatro Lazzari, 7 maggio 2005; Casalecchio di Reno (Bo), Teatro Comunale A. Testoni, 11 giugno 2005; Teatro Dehon, Bologna, 19 febbraio 2007 rassegna "Il teatro del risveglio-

Il teatro delle differenze”; Cattolica, Teatro Saporaz, 26 febbraio 2007; Bologna, Teatro Dehon, 25 febbraio 2008, rassegna “Il teatro del risveglio-Il teatro delle differenze”.

Qualcosa è cambiato è nato dal secondo laboratorio espressivo “Il gioco del teatro in situazioni di post-coma”. Presentato in occasione della fiera “Exposanità”, tenutasi a Bologna dal 12 al 15 maggio 2004, all’interno dello stand “Gli Amici di Luca”.

La performance si sviluppa in quattro fasi: dal ricordo della vita precedente al trauma, all’evento traumatico, al periodo in rianimazione, alla riabilitazione, fino all’esito positivo con il ritorno a casa o il protrarsi dello stato vegetativo e il ricovero in una struttura di lungodegenza.

Su queste sollecitazioni i ragazzi, nell’ambito del laboratorio cominciato nel febbraio 2004, hanno scritto un testo per uno spettacolo basato sul contrasto tra il silenzio e il rumore, l’ombra e le luci, cui ha contribuito tutta la comunità che si è creata attorno alla loro esperienza.

«... Il coma è una sorta di viaggio verso la luce. Non un passaggio repentino o un evento miracoloso. Un processo lento ma inarrestabile, dal buio verso il bagliore della vita, attraverso l’accendersi di tante potenzialità che sembrerebbero perdute. Uscire dal coma non è solo il momento per riprendersi la vita; il coma stesso, pur nella sua angosciante dimensione, può diventare valorizzazione della vita nella sua forma più completa e profonda...

Ma ora chiudete gli occhi perché la storia che voglio raccontarvi va ascoltata al buio, chiudete gli occhi, chiudete gli occhi...»

Esiti



Testi a cura di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti; con la Compagnia Gli Amici di Luca; regia di Alessandra Cortesi e Stefano Masotti.

Prima rappresentazione: Bologna, Casa dei Risvegli Luca De Nigris, 6 marzo 2006, inaugurazione della Sala del Durante,

Repliche: Bologna, Sala del Durante, 2006, repliche per gli studenti del

Corso di Storia del Nuovo Teatro del Corso di Laurea Specialistica in Discipline dello Spettacolo e del Master “Il clown al servizio della persona” (Università di Bologna) e, come momento formativo, per gli allievi del Corso di Alta Formazione per operatori di Teatro Sociale (Università Cattolica di Milano); Lucrezia di Cartoceto, Scuola media Marco Polo, 17 ottobre 2006, rassegna “I teatri delle diversità”; Bologna, Teatro Dehon, 6 marzo 2007, rassegna “Il teatro del risveglio-Il teatro delle dif-

ferenze”; Dozza Imolese, Teatro Comunale, 24 marzo 2007; Bologna, Sala Teatro Laboratori DMS, 4 aprile 2008, esito del laboratorio integrato con gli studenti del Dams, rassegna “Il Teatro dei Risvegli”

Esiti, al debutto nel marzo del 2006, era uno spettacolo volutamente didascalico, autobiografico, che utilizzava in parte materiali degli spettacoli precedenti per presentare l’attività del gruppo teatrale, i suoi ideali, il pensiero pedagogico e teatrale sottostante, alcune riflessioni sulla tematica della disabilità e dell’handicap. Lo spettacolo esprime anche la convinzione che in questo campo una non corretta informazione possa essere causa di inutili sofferenze, creando attese non realistiche, alimentate da “leggende metropolitane” sul paziente in coma irreversibile da anni che, grazie ad un unico evento, una voce o una canzone, finalmente si sveglia e si alza dal letto sano e salvo... come se niente fosse.

Il 4 aprile 2008, nella Sala Teatro dei Laboratori DMS, Esiti è stato presentato come risultato finale del laboratorio integrato realizzato all’interno del progetto “Il Teatro dei Risvegli” (a cura di Cristina Valenti per il Centro La Soffitta). L’incontro tra un gruppo di studenti Dams in formazione, interessati a una dimensione “impegnata” del teatro, e una compagnia formata, in parte, da attori che hanno vissuto l’esperienza del coma ha dato luogo a un gruppo integrato, che ha intrapreso un percorso fatto di piccole esperienze che, a livello metodologico, si possono distribuire su una dimensione biologica, una psico-pedagogica e una sociale del fare teatro.

Ognuno ha avuto la possibilità di confrontarsi con se stesso, il proprio corpo, il proprio respiro, le proprie abitudini motorie, le peculiari modalità di interazione e integrazione con l’altro; una possibilità di mettersi in gioco nel confronto-incontro con l’alterità.

La partenza degli arrivi: nulla di ciò che sembra è...



Testi di Fulvio De Nigris; con la Compagnia Gli Amici di Luca; regia di Alessandra Cortesi, Stefano Masotti, Enzo Toma.

Prima rappresentazione: Bologna, Teatro Duse, 7 ottobre 2006, ottava Giornata Nazionale dei Risvegli per la Ricerca sul Coma-Vale la Pena.

Repliche: Monterenzio (BO), Teatro Lazzari, 14 ottobre 2006; Gorizia, Teatro Kulturni Dom, 19 ottobre 2006, Rassegna dei Teatri delle Diversità; Cordenons (PN), Teatro Aldo Moro, 20 ottobre 2006; Bolzano, Teatro Lucio Battisti,

28 ottobre 2006; Concordia (MO), Teatro del Popolo, 29 ottobre 2006; Bra (CN), Teatro Politeama, 13 aprile 2007; Bologna, Teatro Dehon, 27 aprile 2007, rassegna

“Il teatro del risveglio-Il teatro delle differenze”; Casalecchio di Reno, Teatro Comunale A. Testoni, 21 aprile 2008, progetto “Il Teatro dei Risvegli” (La Soffitta, Dipartimento di Musica e Spettacolo Università di Bologna-Emilia Romagna Fondazione).

Un lavoro teatrale che cerca di riflettere sulla condizione del risveglio, del tragitto verso una condizione “altra”, dove la ricchezza dell’imperfezione cerca di farsi risorsa per il teatro. La sfida è lanciata dall’arte sublime di apparecchiare una tavola in modo impeccabile. La difficoltà è quella degli attori, nel confrontarsi con regole che appartengono al mondo della “perfezione”, ma è anche quella degli spettatori e di chiunque provi imbarazzo nell’avvicinare la diversità, in particolare in relazione a certi temi. È il caso della sessualità, che diviene metafora della difficoltà di vedere ciò che appartiene a tutti.

In una scena completamente visionaria, dei camerieri si muovono in un alternarsi di passaggi, con portate surrealmente bianche, e pensieri che si fanno voce. Tutto procede “perfettamente”, fino alla tavola apparecchiata, finché tutto si trasforma...

Il lavoro si ispira al film Lunga vita alla signora di Ermanno Olmi (1987) e al saggio di Anthelme Brillat-Savarin Fisiologia del gusto (1825).

La preparazione dello spettacolo è durata circa un anno, durante il quale la compagnia, a partire dal laboratorio permanente condotto da Alessandra Cortesi e Stefano Masotti, ha incontrato artisti e ricercatori di diverse discipline: dal parateatro di Rena Mirecka, all’analisi del movimento di Lorella Rapisarda, al lavoro registico di Enzo Toma, al metodo Feldenkrais di Tery Weikel.

Ritorno



Drammaturgia di Antonio Viganò; con la Compagnia Gli Amici di Luca; laboratori preliminari realizzati da Mirko Artuso, Catie Marchand, Stefano Masotti, Francesca Mazza; progetto a cura di Fulvio De Nigris e Cristina Valenti; regia di Antonio Viganò.

Prima rappresentazione: Bologna, Arena del Sole, 6 ottobre 2007, nona Giornata Nazionale dei Risvegli.

Repliche: Casalecchio di Reno, Teatro Comunale A. Testoni, 8 maggio 2008, progetto “Il Teatro dei Risvegli” (La Soffitta, Dipartimento di Musica e Spettacolo Università di Bologna-Emilia Romagna Fondazione); Roma, Teatro Piccolo Eliseo, 20 settembre 2008, rassegna “Il teatro dei risvegli”; Eboli (SA), Centro riabilitativo Elaion, 27 settembre 2008, rassegna “Il Teatro dei Risvegli”; Salerno, Centro Sociale Pastena, 28 settembre 2008, rassegna “Il

Teatro dei Risvegli”; Budrio, Teatro Comunale, 10 ottobre 2008; Pordenone, 17 ottobre 2008; San Lazzaro di Savena (BO), ITC Teatro, 20 ottobre 2008; Caserta, 1 novembre 2008; Cascina (PI), La Città del Teatro, 22 novembre 2008; Bologna, Teatro Dehon, 10 febbraio 2009; Imola (BO), Teatro Osservanza, 12 febbraio 2009.

Il teatro incontra la vita, le vite, quelle che è difficile incontrare, vedere e svelare nella nostra quotidianità. Si va a teatro per incontrare nuovi sguardi, nuove lenti con le quali guardare il mondo, per farsi sorprendere, spiazzare, per incrinare le nostre certezze.

Quelle vite che si “presentano” sul palco con i loro corpi segnati, che sono una vera e propria narrazione, una storia, un passato, una identità esclusiva e un presente da condividere con lo spettatore, attraverso l’arte del teatro, perché vogliamo parlare di arte, ci aiuta ad uscire dal limbo di un teatro a volte troppo autoreferenziale. Il teatro, in questo incontro, cerca di rinnovare il proprio senso operando sempre più spesso nelle maglie e nelle fratture di una pratica di routine, che sembra sempre di più ingessata.

Ritorno, della Compagnia Gli Amici di Luca, nasce da un intenso e prolungato laboratorio teatrale effettuato, non a caso, dentro una struttura ospedaliera come è la Casa dei Risvegli. È un laboratorio che indaga e sperimenta le forme della comunicazione teatrale con attori che portano sui loro corpi e nelle loro voci le ferite di una drammatica esperienza. Quei corpi e quelle voci che si pensava non potessero più essere visti ed ascoltati, inventano invece un nuovo vocabolario teatrale, cercano modelli espressivi e di comunicazione nuovi, gestualità e coreografie capaci di far diventare la loro condizione una nuova forma di comunicazione teatrale. Una vero e propria sperimentazione teatrale. Svolgiamo questo lavoro quotidiano con questi attori perseguendo certamente intenti terapeutici, pedagogici, ma anche per cogliere il mistero che appartiene all’inesplicabilità dell’arte, mentre la terapia è costretta a fermarsi su questa soglia

Lo spettacolo è lì e vuole raccontarci la fragilità delle vite, il senso della perdita e del ritrovarsi, il dolore dell’abbandono e la gioia del RITORNO.

Si chiama – RITORNO – cioè quella emozione lieve ma che spinge a fare, una sensazione urgente, non si sa se di gioia o di dolore, che deve trovare espressione.

Ed eccola lì, sul palco, tutta intera, quella espressione che rifiuta di spiegare se stessa; si mette a tacere chi vuole piegarla nella norma con un discorso compiuto e si preferisce affidarla all’emozione comunicata con tutti se stessi.

Così, questo laboratorio teatrale dà voce alla diversità e al suo rapporto difficile con la vita cosiddetta normale, senza ragionamenti o discorsi, ma con puro teatro.

Gli attori sono corpi e voci che, senza mediazioni e interpreti, alla pari con il pubblico, comunicano quello che di sé hanno scelto e costruito insieme.

E, come succede a teatro, lo spettatore è rapito in quel mondo – così si realizza l’incontro.

Antonio Viganò