

n. 49 Novembre 1998

EDITALIA/SCENA EDIZIONI

lire 12.000

prima fila

MENSILE DI TEATRO E DI SPETTACOLO DAL VIVO

IL GIOCO DEL TEATRO

Trent'anni
di animazione
teatrale

SPECIALE

I registi
di Pirandello
Squarzina, Castri
Lavia, Navello

IL TEATRO DI PRIMAFILA

Un club dell'aldilà
di Stefano Milioto

INCONTRI

Christoph Marthaler

ATTUALITÀ

- La questione estero
- La memoria del teatro



il gioco DEL teatro

30 ANNI DI ANIMAZIONE TEATRALE

Non la celebrazione di un fenomeno che ha cambiato il volto del teatro, ma un'occasione di confronto tra operatori, studiosi, insegnanti, compagnie teatrali e istituzioni nella città, Torino, che all'animazione teatrale ha dato un impulso fondamentale. Oggi l'animazione è patrimonio in tutta Europa di numerose attività sociali e culturali dalla scuola al disagio, al tempo libero.

il gioco DEL teatro

Una stagione sorprendente

di Nuccio Messina

**L'impegno
sociale
del teatro
nasceva da una
concezione
di "servizio"
dell'istituzione
culturale
attenta
ai problemi
e alle sollecita-
zioni della
comunità
cittadina**

Questa è la testimonianza di un sopravvissuto, è la deposizione di chi ha vissuto la più sorprendente stagione del teatro, e del teatro pubblico. Gli avvenimenti del sociale di questi nostri giorni hanno sconvolto i piani dei pubblici amministratori che pensavano di gestire una città normalizzata. Da quando sono rientrato a Torino, dopo i miei diciotto anni di Trieste e del Veneto, e, soprattutto, negli ultimi mesi, ho sentito usare molto il verbo "capire". Bisogna "capire" la situazione di San Salvario, bronx torinese; bisogna "capire" i frequentatori dei centri sociali, in attesa che si scoprano altre situazioni esplosive in modo che la comprensione abbia il suo giusto merito. E mi va bene:

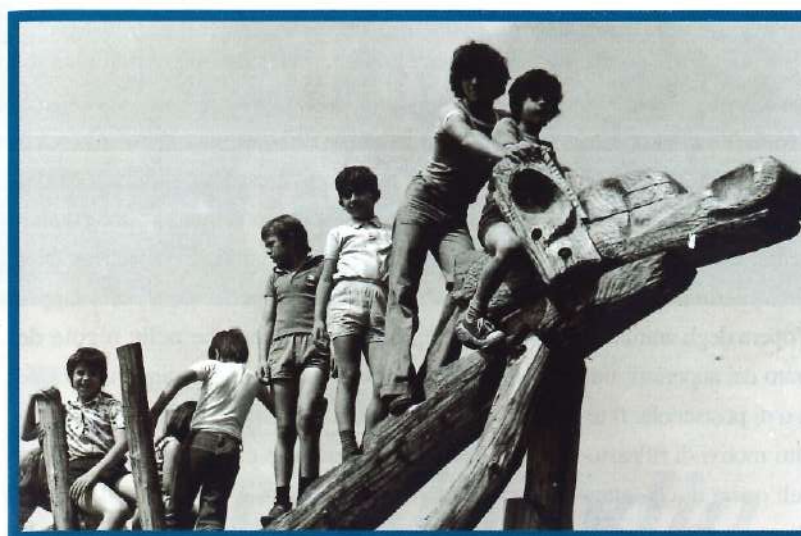
guai a rifiutarsi di capire. Solo che è il filosofo che deve industriarsi a capire ed aiutarci a farlo; l'uomo d'azione, un minuto dopo aver capito, fa. Trent'anni or sono riservavamo alla comprensione il poco tempo strettamente necessario; poi si scendeva in campo. Ed è ciò che molti animatori ancora fanno, spesso mettendo a frutto i pochi mezzi economici e le scarse strutture di cui dispongono.

Torino è sempre stata, tra le città italiane - ed è ancora - un laboratorio. Negli anni cinquanta e sessanta nascevano i quartieri dormitorio, vere e proprie mine innescate nel cuore della comunità cittadina. In pochi anni passava in città, fermandosi pochi mesi, una folla di immigrati calcolata in tante unità quanti erano i cittadini residenti. Un milione di immigrati temporanei, a fronte di un milione di abitanti della città. E la pubblica amministrazione aveva nel Teatro Stabile un interlocutore valido, pronto, attivo.

La giunta Porcellana partecipava ad una infuocata assemblea alle Vallette (venticinquemila abitanti senza un luogo di incontro)? Ecco il Teatro Stabile pronto con il progetto della cupola geodetica, un teatro di quattrocento posti in cui non si propinavano demagogicamente solo conferenze stampa, o recital, o cascami di spettacolo; entravano nel cartellone della cupola il Teatro di Genova con *Cinque giorni al porto*, il Teatro di Catania con Pirandello e Turi Ferro, la nostra compagnia con Tino Buazzelli e lo staff artistico principale. Lo stesso avveniva al Teatro Valdocco alle spalle di Porta Palazzo, ove si programnavano anche prime nazionali; nel nuovo tea-

tro sottochiesa di Mirafiori, e alla Falchera, ove si confrontavano gruppi diversi. Collaboravano all'impresa Edoardo Fadini e Giuliano Scabia.

Il consiglio d'amministrazione dello Stabile aveva colto la suggestione del momento, inventando genialmente la direzione collegiale. Con le dimissioni di De Bosio si capì che il palcoscenico poteva essere foraggiato anche con scritture occasionali di



Sopra
Animazione con il dinosauro
a cura di Silvio De Stefanis
e Ave Fontana
Teatro Gioco Vita

Sotto
Gian Renzo Morleo

Nella pagina precedente
Bambini e attore-animatore in
La città degli animali
di Carlo Formigoni
(Torino, 1969)

Il logo accanto al titolo
di apertura degli interventi
si riferisce allo spettacolo
Aquarium
Laboratorio Teatro Settimo
(foto di Paolo Rapalino)

registi, portando tra l'altro a Torino Aldo Trionfo, Franco Enriquez, Carlo Quartucci, Virginio Puecher. Gli spettacoli mantenevano il loro alto livello di qualità, l'attività delle compagnie era intensissima (per due anni cinquecento recite a stagione); ma altri erano i temi e i problemi incombenti che aspettavano il teatro alla prova del suo rapporto con la città.

In questo clima nasceva la compagnia-gruppo: il primo e unico tentativo di autogestione all'interno di un teatro pubblico; si costituiva il comitato teatro-scuola, primo esempio in Italia di coordinamento stabile e codificato tra la scuola e il teatro; celebravamo il nostro Sessantotto con l'unica regia teatrale di Pier Paolo Pasolini, con l'allestimento di *Orgia* in uno spazio alternativo sulla riva destra del Po.

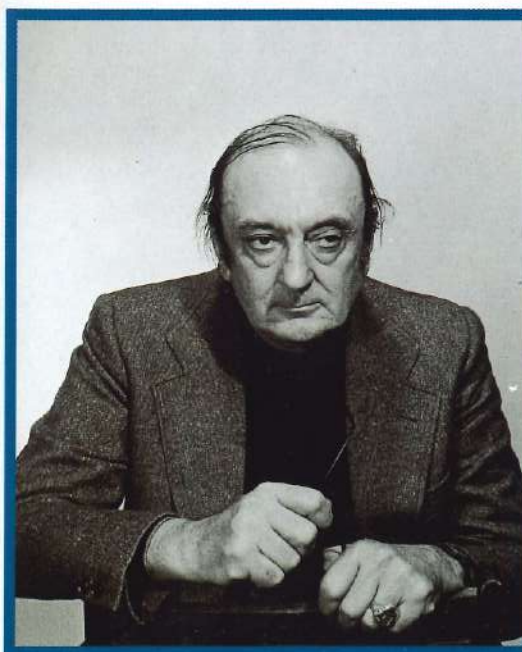
Provvedevano alla progettazione due alte professionalità derivanti dalla cultura teatrale e attente al so-

ciale: Gian Renzo Morleo e Giuseppe Bartolucci. Io garantivo il funzionamento del motore. L'obiettivo era costituito dall'uso dello strumento "teatro" per quel che è e per quel che vale se istituito in forma pubblica e finanziato dal denaro pubblico. Da questa premessa nasceva e veniva avviata dal Teatro Stabile, e poi sostenuta con il massimo impegno - nell'ambiente culturale della rivoluzio-

ne del Sessantotto - la prima iniziativa di animazione teatrale italiana per i bambini, i ragazzi, i giovani. Il progetto era ampio, corposo, tangibile. La sua attuazione fu minuziosa e coinvolgente. Divenne subito un laboratorio per una politica culturale teatrale che, nascendo dal basso e nutrendosi di "giovani", potesse proporsi una finalità diversa (dalla tradizione) di fare scuola e di fare teatro. Si sviluppò con ipotesi di lavoro, con confronti con la pratica, con progettazioni diversificate per passare dall'improvvisazione all'operatività. Fu costituito un apposito ufficio organizzativo di supporto all'opera degli addetti e degli animatori: distribuimmo centinaia di rotoli di carta, chilometri di tessuti, migliaia di forbici e pennarelli, colori, legname, attrezzi e attrezzerie; tutto ciò che serviva per aiutare l'iniziativa degli operatori e degli insegnanti e la fantasia dei ragazzi. Qualcuno sorriderà, ma anche questo contava in un'epoca in cui le strutture scolastiche erano impreparate sul piano tecnico.

Chi non ricorda con emozione la *Storia di Carmelo*, fiaba popolare sorretta dalle vicende esistenziali dei padri dei piccoli immigrati? «Tu solo senza la famiglia partirai con treno del sole / farai tutto il viaggio in piedi / accanto alla tua valigia di cartone / legata con lo spago». La storia di Carmelo faceva scrivere a Loredana Perissinotto: «il teatro dei ragazzi è un teatro "sociale", è teatro "politico", se si sa intendere il giusto significato di "politico" e di "cultura"».

E un altro animatore, Elisabetta Milano, ricordava che l'azione educativa dell'animatore teatrale, entrando nella problematica della classe, portava a risultati sorprendenti dal punto di vista della maturità sociale, specie considerando le situazioni di partenza. Gli obiettivi venivano indicati con metodo e realizzati con intelligenza dagli animatori: la decodificazione della fiaba; il dispiegamento dell'immagine, per una più completa ricettività; il gioco, formativo non solo ludico; l'uso del suono e del rumore, sino a capire il ritmo; la drammatizzazione delle materie, per un rinnovamento della didattica; la dinamica di gruppo. Erano momenti di verifica per non esaurire il progetto in una banale tentazione al "nuovo". Era una grossa, dirompente esperienza per la scuola torinese. E Bartolucci invocava un po' di pessimismo e un po' di modestia, puntando a sostenere quegli animatori e quegli insegnanti che non si facevano vanto di rivoluzioni e che nemmeno cedevano la quotidiana



Nosati Panshi Nejad



Sopra
Giuseppe Bartolucci

In basso
Operai e studenti usano
il linguaggio pittorico
a cura di Franco Passatore
(Torino, via Arto, 1979)

nità, mantenendo invece una tensione continua e attenta, priva di illusioni e non domabile. Si navigava in tempesta, poiché letteratura e teatralità stavano a ridosso dell'animazione, della drammatizzazione e tentavano di farle fare passi indietro intellettualmente; e in più c'erano esperienze devianti all'interno della scuola per ridurre l'opera degli animatori al giochetto desiderato dai superiori: una sorta di prevacanza o di postscuola. Il tema e la materia inducono ad altri motivi di riflessione, per sottolineare il valore dell'opera di chi, attraverso il teatro, serviva e serve la comunità. La nostra passione e il nostro impegno avevano un handicap: eravamo forzatamente in regime di monopolio. Oggi la città, pur rimanendo un laboratorio, ha una diversa conformazione della sua topografia teatrale. L'oltrepò è servito dai teatri Erba e Alfa; il Teatro dell'Angolo e il Gruppo della Rocca ricevono spettatori da tutta la città ma costituiscono degni punti di riferimento per gli abitanti del quartiere San Paolo e della barriera di Milano, 'l Borg del Gamel. Vanchiglia e Vanchiglietta contano sul Teatro Fregoli e Pozzo Strada fa riferimento al Teatro di Torino. Il Campidoglio e San Donato aspettano il restaurato Astra, mentre l'area dell'antica porta segusina (conseguente all'ampliamento urbanistico verso l'esterno, oltre l'antico Teatro di San Martiniano) è ben servita dal Teatro Juvarrà con annesso Caffè Procope. Pur in regime di monopolio, noi - e con noi i soci e gli amministratori - ritenevamo che non avesse nessun valore, né significato, un teatro pubblico operante solo per gli addetti ai lavori, che si limitasse a realizzare sogni, sfoghi, ambizioni di chi lo celebrava e non fosse in grado di comunicare, di far partecipare. Noi ritenevamo che il futuro del teatro fosse - ed ancora è così - nel rapporto con i suoi fruitori e nella ricerca costante e testarda di un rapporto con quelli che non lo conoscono, ne sono lontani per ignoranza, lo miscono per provocazione o per abulia. Ci domandavamo: se non serve a qualcuno, a che serve? Se non è radicato ad una civiltà, ad un retaggio, se non è immagine e frutto di un bisogno, a che serve? Forse non costituisce una sollecitazione immediata per le masse, ma neppure può limitarsi ad essere privilegio di pochi. Un teatro stabile (quel nostro Teatro Stabile)

non deve - non doveva, a nostro avviso - essere lontano dai cittadini, dalla comunità; irraggiungibile come una qualunque struttura della vecchia concezione del palazzo. E il suo intervento sul sociale non doveva, non poteva essere condizionato dall'arcoscenico. Arcoscenico e quarta parete vanno vietati alle attività organizzative di un teatro pubblico: fuori dalla sala dello spettacolo e dalla rappresentazione, ambedue canoniche nelle regole del teatro, deve imporsi un'immagine aperta, viva, testimonianza di un organismo cosciente della propria delicata posizione e capace di far fronte ai compiti divulgativi per cui è chiamato ad operare. Consideravamo il Teatro Stabile strumento delle istituzioni, pronto a supportarle e servirle nel suo piccolo mondo operativo. Intendo dire che ogni problema sociale, che tocchi la vita pubblica dei cittadini e della città, dovrebbe trovare il teatro stabile a fianco degli amministratori, dei politici (in quanto organizzatori della vita pubblica) per interventi utili e fertili, dimostratisi spesso necessari e molto efficaci. Noi che abbiamo vissuto, dall'interno della cittadella alacre del teatro pubblico, la stagione più difficile di Torino e del Piemonte, quella dell'immigrazione incontrollata, del dramma dei servizi, dell'emarginazione e dell'isolamento di migliaia di nuovi abitanti della città, noi sappiamo quanto conti e quanto possa valere l'intervento attraverso la cultura e l'arte che il teatro esprime con segnali vivi e immediati.



Il tempo della palinodia

di Roberto Alonge

Un teatro stabile, centro del potere teatrale, diventa luogo di sperimentazione del nuovo. L'animazione teatrale entra al Dams

Credo di dover spiegare il titolo un po' enigmatico che ho voluto dare al mio intervento. Questo convegno è, e vuole essere sin dal sottotitolo, incentrato sulla dimensione temporale: *Il gioco del teatro. L'animazione trent'anni dopo*. È un convegno che tenta un bilancio dopo un trentennio di esistenza. È anche un po' (almeno un po'...), un convegno autocelebrativo. L'animazione è nata a Torino. I torinesi sono sempre molto (in realtà: "troppo") schivi e riservati, pieni di pudore, incapaci di autoelogiarsi. Mi sembra giusto che per una volta ci sia il coraggio di compiacersi con se stessi. Mi sembra doveroso ricordare che il fatto che l'ani-

mazione nasca a Torino, e nasca al Teatro Stabile, sia doppiamente significativo. Cosa era il Teatro Stabile di quel nostro antico "biennio rosso"? Era un Teatro Stabile in crisi, da cui se ne era appena andato via Gianfranco De Bosio. Uno Stabile senza linea registica precisa è quanto di meglio si potesse immaginare per affrontare la tempesta del nostro biennio rivoluzionario, e le ondate meno violente ma egualmente forti degli anni immediatamente successivi. A fronte dell'urto sociale e intellettuale di quel tempo resiste bene e sopravvive solo chi è flessibile, disponibile a ogni compromesso. In quel giro di anni lo Stabile torinese è veramente una cucina politico-culturale eccezionale, esemplare per l'intera situazione nazionale. Vi troviamo di tutto, e tutto insieme: la "continuità" indistruttibile del vecchio apparato di governo e la più avanzata pratica di teatro di base e di animazione teatrale nei quartieri-ghetto della metropoli torinese; il repertorio consueto del teatro di tradizione degli Stabili e il padre spirituale della nuova avanguardia, nella persona di Giuseppe Bartolucci. L'animazione nasce cioè come scelta "difensiva". È l'istituzione che, sotto schiaffo, sotto attacco, si camuffa, cambia pelle, si apre al nemico per sopravvivere, per non essere disarcionata.

Ma siamo di fronte a due dati, a due riscontri assai significativi: un Teatro Stabile, un centro dell'Istituzione, del Potere Teatrale, che si fa luogo di sperimentazione del nuovo. Ma anche una città come Torino, che non era la Torino di oggi, postindustriale, ma era la Torino avamposto delle lotte operaie, dell'autunno caldo del Sessantotto. Era la città dove arrivavano le avanguardie rivoluzionarie di altre città. Perché Torino era una testa di ponte avanzata, era uno snodo importante dell'intero panorama nazionale. L'animazione nasceva dunque doppiamente come risposta difensiva del sistema. L'animazione era una mimesi di procedimento rivoluzionario che aveva la funzione di tranquillizzare, di esorcizzare il mostro della Rivoluzione. La definizione sommaria, ma pregnante, del fenomeno era infatti questa: un modo di fare teatro senza autore, senza regista, senza copione, senza palcoscenico, senza organizzazione industriale dello spettacolo; un modo di fare teatro che rompe la divisione attori-spettatori, che trasforma gli spettatori in attori. Fondamentale è soprattutto questa partecipazione dello

I contributi di questa monografia sono alcuni interventi del convegno di Torino sull'animazione teatrale organizzato da: Teatro dell'Angolo, Assemblea Teatro, Il Dottor Bostik e Stilema. Un ringraziamento a Graziano Melano, responsabile del Teatro dell'Angolo, e ai suoi collaboratori, che ci hanno aiutato a realizzare questo lavoro.

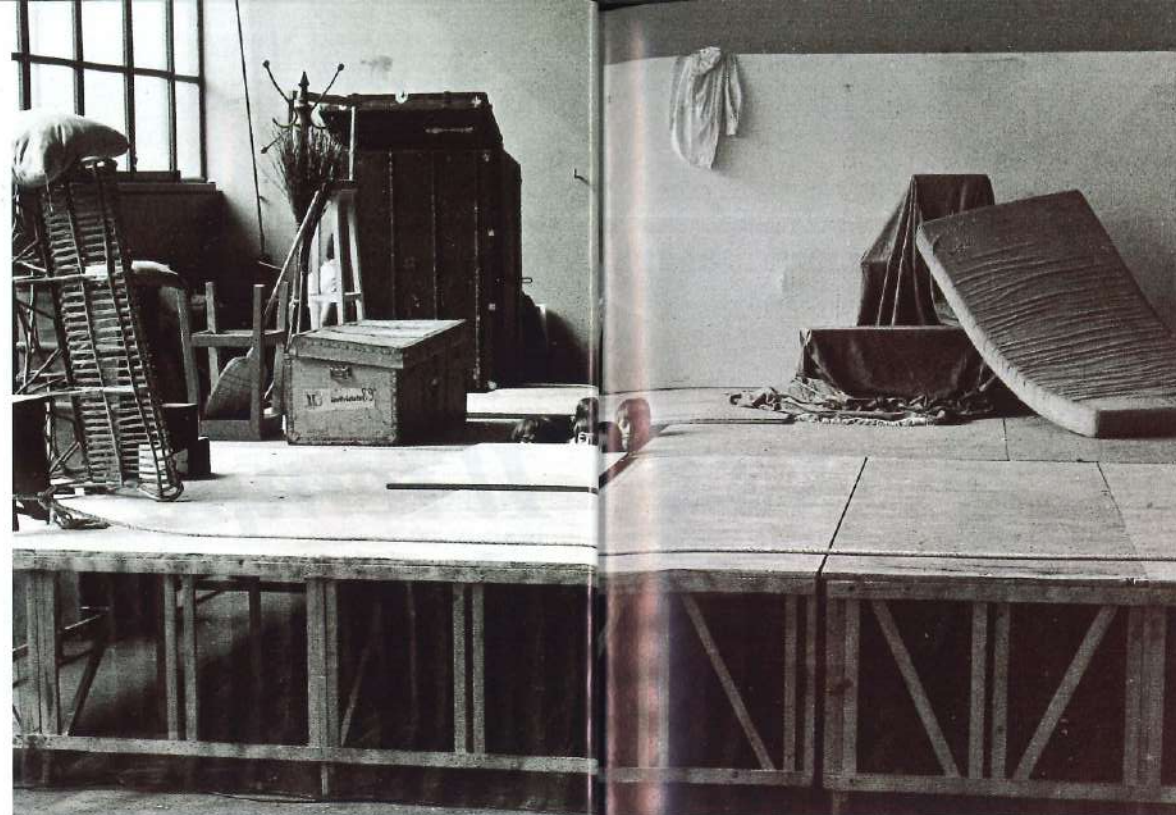


Disegno realizzato da Luzzati per la copertina del primo numero de *Le botteghe della fantasia* rivista di animazione teatrale proposta da Franco Passatore e Ave Fontana

spettatore, non solo coinvolto a vari livelli nell'azione teatrale, ma liberato attraverso una serie di tecniche decondizionanti, spinto a sperimentare attraverso modalità espressive diverse (disegno, canto, mimica eccetera) la propria creatività, in una tensione di partecipazione al lavoro collettivo di gruppo, che ha come traguardo una completa socializzazione dell'individuo. Il punto d'arrivo è, ovviamente, la maturità umana ed intellettuale, è la coscienza critica, la consapevolezza dei problemi, per una loro possibile soluzione.

E arrivo, dunque, al senso della mia palinodia, della mia ritrattazione. Perché in quei primi anni di animazione ho scritto un lungo saggio, delirante, politicamente delirante, che assumeva come ipotesi praticabile in Italia quella della rottura rivoluzionaria, e portava quindi, da queste premesse, un durissimo attacco all'animazione, individuata come ipotesi complessiva di rovesciamento della crisi capitalistica, come progetto di rifondazione dei modi di intendere e di impostare i nodi scuola-educazione-cultura-teatro. Quel mio saggio puntava, per un verso, nella direzione della ristrutturazione capitalistica della fabbrica, attenta a un nuovo tipo di forza-lavoro, più mobile, più plastica, capace continuamente di autoriquelificarsi, di riadattarsi immediatamente secondo le necessità di passare da un settore all'altro del ciclo produttivo; e, per l'altro verso, che guardava al controllo ideologico dei movimenti di classe, cioè al coinvolgimento del pubblico operaio, costretto ad assorbire l'ideologia borghese attraverso la mediazione del movimento operaio, attraverso le parole

I ragazzi si concentrano sulla nascita dell'uomo primitivo in *Un mattino che si chiama teatro* di Franco Passatore e Silvio De Stefanis



La città degli animali di Carlo Formigoni

d'ordine del riformismo delle forze storiche della sinistra parlamentare, il pacifismo, il populismo. Dico che tutto questo discorso è stato delirante perché ha contribuito (insieme ad altri, ovviamente...) a stringere l'animazione in una morsa, in una situazione difficile, in un imbuto: da un lato il vecchio mondo che non voleva cambiare, e, dall'altro, l'impazienza rivoluzionaria che considerava l'animazione soltanto un più sottile e più raffinato meccanismo per integrare i ceti oppressi dentro il sistema. Certo, la conclusione che mi sembra di dover trarre a trent'anni di distanza è che quel fermento generoso di rimessa in discussione dell'orizzonte culturale è passato senza lasciare traccia, senza sedimentare nulla. L'Istituto di Storia del teatro del Magistero di Parma teorizzava l'inutilità del teatro tradizionale, degli spettacoli ben fatti delle compagnie o degli stabili che «possono ormai considerarsi puri pezzi di un museo delle cere». Che ne è di tutto questo, a trent'anni di distanza? Nulla di nulla. Cesare Molinari, che scriveva queste righe, è tornato ad occuparsi degli spettacoli ben fatti delle compagnie di giro o degli stabili. Ma il senso della mia palinodia è, appunto, di aver stupidamente sparato sulla croce rossa, di aver sparato contro la «proposta per una scuola di animatori teatrali» redatta da Molinari e dai suoi. Voglio dire che l'animazione è stata come una grande ubriacatura collettiva: temporanea e passeggera. Non ha modificato il teatro e non ha modifica-

to la scuola. Ha soltanto creato una nuova piccola area di teatro, il «teatro per ragazzi». Ha individuato un nuovo piccolo settore all'interno del vecchio grande mercato, quello del teatro degli alunni delle scuole. Ma fatto dai grandi, fatto dai professionisti. Il docente - a tutti i livelli: di scuola elementare, di scuola media inferiore di scuola media superiore - non ha acquisito e non ha acquistato le tecniche dell'animatore. È rimasto sostanzialmente il vecchio

docente di sempre. Con qualche curiosità, con qualche conoscenza delle nuove figure dei teatranti-animatori. Ma niente di più. Il mondo è rimasto nei suoi binari. Un'occasione sprecata.

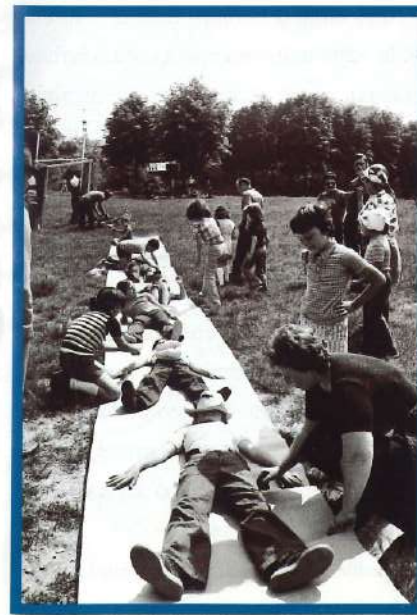
Non la sola, ovviamente. Anche la scuola e l'Università hanno subito l'urto del nostro biennio rosso senza modificarsi, se non in peggio. La scuola e l'Università di élite sono diventate scuola e Università di massa. Ma è stata un'altra occasione sprecata. Non è cambiato nulla. O meglio, appunto, è cambiato in peggio. Le strutture di fondo e di funzionamento sono rimaste quelle antiche, che però, dovendo adattarsi ai numeri cresciuti, produ-

cono studenti di livello scadente. Se li producono. Come tutti sappiamo, spesso non riescono nemmeno a produrre studenti. Su tre studenti che si iscrivono all'Università solo uno riesce a laurearsi, e in tempi lunghissimi, in sei-otto anni anziché nei quattro normalmente previsti.

Adesso siamo a un altro giro di boa. In realtà ho cominciato dicendo che questo è un bilancio del passato, ed è un'autocelebrazione. A pensarci bene, non è del tutto vero. Il senso profondo è quello che guarda al futuro. C'è una novità grossa da cui è

opportuno ripartire, ed è il fatto che il Governo ha messo in movimento alcune pedine sulla scacchiera dell'istituzione-scuola. L'efficientismo e il decisionismo di Berlinguer hanno messo nero su bianco, sotto forma di circolare, alcune indicazioni forti. Mi riferisco alla circolare che auspica che l'artisticità e l'audiovisivo abbiano spazio nel mondo della scuola, e che rivendica il valore terapeutico del teatro. Contro il rischio della tossicodipendenza. Una volta si diceva: «Non fate la guerra, fate l'amore». Adesso dobbiamo dire: «Non fatevi dei buchi, fate teatro». In realtà a questo uso del teatro in funzione pedagogica erano già arrivati i Gesuiti, sin dal Seicento. Ma questo non significa nulla. Il Governo ripropone il meglio dei valori ex democristiani e dei valori ex comunisti. La scommessa di questi anni prossimi venturi (ma immediati, da oggi a domani) è quella dell'inserimento delle arti dello spettacolo nella vita quotidiana della scuola. Nelle attività del pomeriggio, certo, ma la scommessa da vincere è quella di un radicamento nelle attività del mattino. Trent'anni dopo siamo al punto di allora.

E qui chiediamo di poter partecipare al gioco. L'Università si candida a stare al tavolo di lavoro, con pari dignità, rispetto alle altre componenti. Ma più che la generica Università devo dire la mia facoltà, che è il vecchio Magistero che si chiama però ora, non per nulla, facoltà di Scienze della formazione. Non può non interessarci il discorso del radicamento dell'animazione nei programmi della mattina (e del pomeriggio) della scuola perché la nostra facoltà si occupa istituzionalmente di formazione. Ma dentro la facoltà di Scienze della formazione ha trovato posto anche il corso di laurea in Dams (cioè delle Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo). Potrei dire perché questo era l'ultimo tassello di un progetto culturale organico e coerente. Potrei dirlo: sarebbe bello da dire, sarebbe affascinante, ma non è vero. Il Dams poteva nascere benissimo dentro la facoltà di Lettere. Se è nato al Magistero è stato solo per un accidente interno alla vita universitaria: la facoltà di Magistero era in dissoluzione, i docenti che si occupavano di lettere avrebbero dovuto passare, appunto, alla facoltà di Lettere; qualcuno ha voluto e saputo evitare questo sbocco naturale, e ha proposto di restare nella vecchia facoltà (diventata appunto Scienze della formazione) riciclando il personale docente intorno a un nuovo corso di laurea, il Dams





Sopra
Animazione curata da
Roberto Alonge e
Giovanni Moretti nel 1975

Sotto
Momento di animazione
a cura di Giochi Vita

appunto. In ogni caso, a cose fatte, siamo di fronte a una facoltà effettivamente omogenea, che ha il proprio asse portante e unitario proprio nella "formazione". Una volta un giornalista (di cui non farò il nome, per non fargli pubblicità, perché non la merita) ha polemizzato dicendo che il teatro è una vocazione, il teatro è un'arte, non ha senso un Dams come fabbrica di "lavoratori dello spettacolo". Benissimo. Il problema, almeno dal mio punto di vista, è che il Dams non deve affatto essere una fucina di artisti, di pittori, di attori, di musicisti. Certamente ci saranno frange di studenti che si iscrivono al Dams ma solo per corroborare proprie scelte artistiche. Ma sono frange minoritarie. Il Dams deve sforzarsi di produrre laureati capaci di inserirsi nel mercato del lavoro tradizionale (quello degli operatori teatrali, cinematografici, televisivi, musicali, museali, e possibilmente anche multimediali: con il '98/'99 apriremo un quinto indirizzo - oltre i quattro tradizionali in arte, musica, teatro, cinema -, e sarà appunto di linguaggi multimediali).

Da questo punto di vista il discorso dell'animazione teatrale e dei collegamenti con il mondo della scuola è per noi assolutamente capitale. Certo, anche qui, ci sono dei ritardi, dei buchi delle tabelle ministeriali. Gli insegnamenti teatrali previsti sulla carta non parlano di "animazione teatrale". Cosa volete farci? Le ferrovie, le poste e gli ospedali del Paese Italia li conoscono tutti; non potete illudervi che l'istituzione Università sia molto meglio. Siamo nel '98, Berlusconi ha vinto delle elezioni ed è andato al Governo grazie alle sue televisioni, ma non esiste ancora tra gli insegnamenti universitari quello di "Storia e critica della televisione", come c'è quello di Storia e critica del cinema. Da sei mesi (solo sei mesi) esiste una Storia

della radio e della televisione che non è proprio la stessa cosa, ma che qualcosa è già.

Stando così le cose non possiamo stupirci che non ci sia l'animazione teatrale. Non c'è neanche "L'arte dell'attore" e non c'è nemmeno "Storia dei teatri orientali". Insomma non ci sono un sacco di cose importanti,

e dunque non possiamo fare tante storie se manca l'animazione teatrale. Si potrebbe chiedere di inserirla, dite voi. Ma i tempi per procedure di questo tipo sono tempi biblici. C'è però una strana disciplina, che si chiama Teatro d'animazione. In realtà vuol dire "teatro di figura", cioè storia del teatro dei burattini, delle marionette. È una forma minore di teatro, che i pedanti burocrati dell'Università hanno però, chissà perché, inserito negli ordinamenti. Ecco, quello che noi abbiamo fatto, al Dams di Torino, è stato di attivare subito, sin dal primo anno del Dams, questa disciplina. Chiamando a insegnarla Giovanni Moretti e chiedendogli di parlare non già di "teatro d'animazione" bensì di "animazione teatrale". Abbiamo fatto un'operazione bassaniniana prima che uscisse la legge Bassanini. Abbiamo ritenuto cioè di prenderci la libertà di interpretare a nostro modo le carte dei burocrati. Naturalmente questo è stato solo il primo passo. Il Dams è nato da due anni. Il primo anno a numero chiuso, 250 studenti; il secondo anno abbiamo aperto, sono arrivati in 700 (ma in realtà anche al primo anno le iscrizioni per la prova di selezione superavano i 700). C'è insomma una richiesta media di 700 iscritti, che a regime significa circa 3000 studenti. Un numero notevole per un corso di laurea povero di mezzi e povero di docenti. Quindi ci sono problemi di messa a fuoco organizzativi. Puntiamo però ad avere dei momenti organici di rapporto con i professionisti dell'animazione teatrale. Ad esempio una convenzione con il Teatro dell'Angolo perché gli studenti di teatro di animazione possano seguire degli dei laboratori pratici.

(Roberto Alonge, preside della Facoltà di scienze della formazione, Università di Torino)



Politica culturale e cultura teatrale

di Piergiorgio Giacchè

**Una salutare
efficace
"funzione".
Il potere
magico
dell'attore**

Accade sempre che nel fare la Storia si dimentichi gran parte della verità. Ad esempio oggi si sta entrando politicamente in Europa, ma non vorrei che questa novità ci facesse dimenticare che trent'anni fa si stava entrando culturalmente nel mondo. È un po' paradossale questo modo di progredire all'indietro della Storia, ma forse è proprio per questo che si perdono via via pezzi di verità. Trent'anni fa era il fatidico e fin troppo

celebrato Sessantotto. Vorrei partire da lì perché la parentela con l'animazione è stata fin troppo stretta, tanto da permetterci di considerare quel movimento come una letterale e persino "teatrale" animazione. Del resto, che non sia stata una rivoluzione è ormai fin troppo facile da dimostrare.

Molti vedono il Sessantotto italiano come un fenomeno lungo, e quindi meritorio o colpevole di tutto quello che ci è capitato, ma io sono d'accordo con quei pochi che dicono che il nostro è stato uno dei Ses-

santotto più brevi del mondo: una sorta di cortocircuito politico e insieme una grande scoperta culturale (appunto del mondo) che non conviene affatto prolungare per tutto il successivo decennio di piombo o per tutto il ventennio del giovanilismo o per l'intero trentennio della modernizzazione post-moderna. E ancora: molti vedono nel Sessantotto la scaturigine di una nuova storia, mentre io credo che convenga rileggerlo come la chiusura, festiva e festosa, del periodo precedente. E perché conviene? Per cogliere quello specifico, tutto o perfino troppo culturale, che ci consente di definire il Sessantotto una grande e strana battaglia della Cultura contro la Società, o anche di una nuova politica culturale contro la vecchia cultura politica.

È in questo senso che pare legittimo e per nulla metaforico descrivere in modo teatrale il Sessantotto: quei pochi che "l'hanno fatto", diversi dai tanti che l'hanno appena vissuto, sanno di aver partecipato a un grande e generoso processo di animazione sociale, che andava allora attivato in tutti i piccoli teatri della famiglia e della scuola e della strada, ovvero in tutti gli spazi e le iniziative istituzionali che era possibile invadere direttamente e occupare fisicamente. Come si facesse parte di un esercito di attori. E in fondo chi erano allora gli studenti se non gli attori sociali più simili agli attori? Maschere della cultura, parassiti e privilegiati della famiglia e della società adulta, sospesi dai ruoli sociali ma nello stesso tempo investiti da reali e fantastiche responsabilità morali, i "figli-studenti" del Sessantotto rappresentavano - per volontà o velleità dei loro genitori e insegnanti - i giudici del passato e le speranze del futuro; in quelle vesti attraversavano la scena sociale sollevati dal dovere ordinario ed emarginati dal potere effettivo, ma dotati di una sorta di dovere politico e di potere magico come quello che si suole riconoscere agli autentici protagonisti.

E il protagonismo del Sessantotto è davvero di derivazione teatrale: non ha a che vedere ancora né con il narcisismo individuale degli anni ottanta né con il protagonismo collettivo degli anni settanta. Era appena (o addirittura) il desiderio e il dovere di ognuno di primeggiare nell'azione - più scenica che storica - del provocare, predicare, dimostrare, manifestare... Davvero un modo di animare somigliante e spesso sconfinante nel "teatrale", proprio



in un anno in cui il teatro vero e proprio non contava né si vedeva un gran che. E non perché fosse morto, ma perché aveva a sua volta vissuto una sua ribellione e un suo festoso finale già prima del Sessantotto. E, com'è dovere dei precursori, sembrava avere sospeso le sue "manifestazioni".

SE QUELLO DEGLI STUDENTI era in un certo senso "il teatro del Sessantotto", il teatro "nel" Sessantotto cosa era?

Anche il teatro stava allora celebrando un suo "ultimo atto". Non importa se i grandi spettacoli datati Sessantotto sono ancora ricordati come i genitori di teatri successivi; più importante è considerarli - anch'essi - come chiusure o come "gran finali". Cos'altro era *Paradise now* per il Living Theatre, oppure *Apocalypsis cum figuris* per il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski? Persino *La grande pantomima per pupazzi piccoli e medi* di Dario Fo (riapparirà rivisitata e corretta al centro del suo teatro

politico degli anni settanta) conviene considerarla non l'avvento del teatro de La Comune ma la conclusione del ciclo di farse e commedie degli anni settanta. Sono questi, a mio avviso, gli spettacoli più significativi datati Sessantotto anche perché sono quelli che meglio di altri rappresentano i momenti conclusivi di una cultura teatrale che stava morendo, ma nel senso e nel modo di chi sta scoppiando di salute.

È questa "morte" per eccessiva salute il motivo e il motore del teatro di animazione. L'animazione nasce trent'anni fa come un grande fenomeno parateatrale di massa. A cavallo fra la poetica e la politica, l'animazione nasce sulla scia del Living che era già uscito in strada, di Grotowski che stava per uscire del tutto dalla scena, di Dario Fo che non riusciva più a raccontare le sue misteriose cose buffe in una drammaturgia che non prevedesse il dibattito, anzi che non si liquefacesse del tutto nel dibattito.

L'animazione teatrale è per davvero il teatro del Sessantotto: l'unico che lo ha rappresentato ed anche l'unico che ne ha imitato il senso e il destino di evento finale e trionfale di una cultura teatrale morta per esplosione e, magari, "passata a miglior vita". Nell'anno e nel convegno del suo trentennale, allora, conviene ricordare che anche per l'animazione teatrale valgono le stesse considerazioni che abbiamo proposto per il Sessantotto. Primo, anche l'animazione è una festa breve che ha una tendenza a porsi "fuori della storia". Secondo, ancora una volta non vale considerarla come l'inizio di una nuova fase, ma piuttosto come il vertice e il terminale di un periodo precedente, se è vero che la sfida e l'avventura dell'animazione teatrale è - più che una nuova invenzione - il prodotto di una felice metastasi di una cultura teatrale che invade ogni luogo sociale e vi cerca e vi scopre il "suo" teatro.

Allora, "animare" significava invadere e contaminare teatralmente altri luoghi, spesso chiusi e totali e perfino un po' morti proprio come il teatro; come quando per esempio Giuliano Scabia (per citare forse il maggiore interprete dell'insorgente teatro d'animazione) "accendeva teatro" nei perduti manicomi o negli sperduti casolari di una società contadina agonizzante. Animare significava riconoscere ed eccitare la scintilla e la possibilità del gioco teatrale ovunque, ma soprattutto in quegli "ovunque" trascurati e anacronistici come i teatri.



Nella foto
Dario Fo

Si scopre così tutta una serie di dispersi e ancora sconosciuti "altri" teatri o teatri degli "altri" - che, da allora, è un po' la stessa cosa. In quegli anni, o magari solo in quel fatidico anno, scoprire e "dar vita" ad "altri" teatri era il compito o il sogno dell'animatore.

L'ANIMAZIONE NASCE quindi come un lusso della cultura teatrale, quando la scatola dei linguaggi e dei saperi e delle tecniche del teatro può aprirsi e diffondersi liberamente nel sociale, producendo viaggi e avventure e contaminazioni e sfide di vario genere. Anzi di ogni genere, se è vero che da subito, sotto la voce animazione si raccolgono da molte e diverse "sue" "manifestazioni": manifestazioni che è sbagliato classificare (come s'è fatto e si continua a fare) a seconda dell'ambiente provocato o conquistato (scuola o piazza, fabbrica-strada, manicomio o prigione...), giacché converrebbe prima di tutto riflettere sulle forme in cui si investe e si traveste la teatralità.

Qui scatta la prima e la più grande differenza fra l'animazione teatrale al suo *stati nascenti* e quello che ne è derivato o rimasto "trent'anni dopo". E sia chiaro, non parlo degli attuali singoli processi e operatori, ma di una lettura corrente e di un'idea scadente (peraltro spesso difesa trionfalmente da molti "utenti" e da tutti gli amministratori) di una animazione teatrale diventata una sorta di diffuso e ordinato "servizio teatrale". In questa sventurata evoluzione si rischiano almeno due cambiamenti o

due fraintendimenti di cui va tenuto conto: la svalorizzazione dell'organicità teatrale e la valorizzazione della funzionalità sociale.

I primi animatori sapevano bene che qualunque frammento di teatro, qualunque linguaggio o tecnica o trucco si volesse tirar fuori dalla scatola del teatro non doveva perdere ma anzi doveva ripetere e riassumere in sé la complessa e vitale organicità del gioco. Quella scatola conteneva difatti un gioco e non un giocattolo magari da fare a pezzi per renderlo più adeguato alle situazioni "bisognose" di animazione sociale; l'animazione si diceva invece non a caso "teatrale", giacché era appunto il teatro il suo fine (e non solo lo strumento), era il teatro il complemento oggetto (e non solo il complemento di mezzo) di quella particolare attività di letterale ri-creazione.

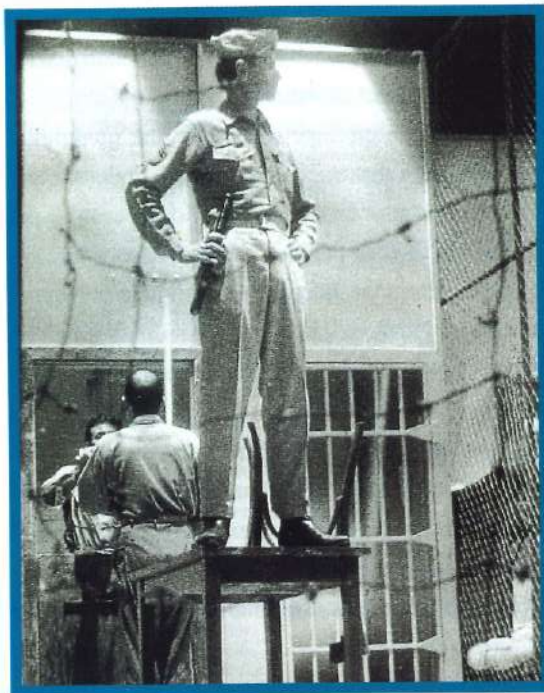
Oggi è invalso l'uso di apprendere e riprodurre pratiche specializzate e frammentate credendo che possano usarsi come utensili ovvero distribuirsi come ingredienti in tutti gli ambiti e le relazioni sociali: raccontare, drammatizzare, declamare versi, travestire oggetti, maschere persone, organizzare feste diventano singole "competenze" - certo derivate dal teatro ma isolabili dal suo "corpo". E non solo si vuole che costituiscano materiali autosufficienti o materie autonome, ma si crede che tali competenze e pratiche, proprio separandosi dal teatro, lo riscattino dalla sua inutilità.

Si può allora raccontare la storia della politica culturale di questi trent'anni come la storia di una letterale strumentalizzazione del teatro che, sotto forma o come pezzo di giocattolo, è stato l'elemento meno costoso e più diffuso di una generica attività animatoria che ha evidenziato prima e colonizzato poi, una vasta zona del mercato dei consumi culturali e spettacolari. Certo, attraverso questa proliferazione del "teatro servizio" si sono raggiunti risultati notevoli: intanto la sopravvivenza stessa dei gruppi e singoli che fanno teatro; quindi la propagazione di un "fare teatro" che è divenuto più importante e più diffuso del pigro "vedere teatro"; infine, la nascita e la moltiplicazione di un esercito di animatori e di attori e la promozione di una intensa e fertile politica di scambi, di progetti, di incontri, di esperimenti di enorme vitalità e importanza. Ma questo felice sviluppo di una davvero rianimata cultura teatrale

Sotto
Antigone di Sofocle
nella messinscena
curata da Piero Ferrero
con la compagnia Arcobaleno
della Casa Circondariale
Le Vallette di Torino
(1984)

Nella pagina precedente
Judith Malina e Julian Beck
rinchiusi nel set della prigione di
The brig durante i due giorni
del sit-in di protesta organizzato
dagli attori del Living Theatre





Sopra
Julian Beck
nel ruolo della guardia in *The Brig*
Sotto
Ryszard Cieslak,
l'attore protagonista di
Il principe costante
di Jerzy Grotowski



lo si festeggia quasi esclusivamente per la ritrovata o rivendicata "funzione sociale" del teatro; con il rischio di valorizzare quella carriera involutiva che - premiando appunto la funzionalità dell'attività teatrale - fa nascere l'animatore dall'attore e l'operatore culturale dall'animatore teatrale e il funzionario o l'assessore dall'operatore...

È invece questa - per il teatro - non una straordinaria carriera politico-culturale ma una normale e anzi sacrosanta catena alimentare. Gli attori e gli animatori lo sanno bene e, giustamente, si guardano altrettanto bene dal confessarlo. Per loro (o per quelli di loro che si riconoscono abitanti della cultura teatrale prima che residenti nella vita

sociale) la politica culturale di questi anni è stata appena il cavallo di troia di una preziosa e clandestina cultura teatrale: al dinamico sviluppo del mercato istituzionale della cultura come servizio ha cioè sempre corrisposto la stasi (intesa come ostinata permanenza) dell'alterità del teatro. Per loro, la ritrovata o rivendicata funzione sociale del teatro è servita a proteggere e ad alimentare quell'anticorpo non-funzionale che è il "senso" del teatro: quell'impasto di "relazionalità" finta, di "organicità" artificiosa e di "gratuità" vana che

fa da contrappeso.

AL DI LÀ DEGLI AMBIENTI coinvolti o esplorati e perfino al di là delle forme e delle tecniche adoperate, l'animazione teatrale è ancora oggi il motore e la verifica del senso "inutile" del teatro. Ancora oggi, malgrado l'animatore o l'attore si spenda e si espanda nella conquista di territori e di utenti, sa bene quanto sia necessario ribadire l'estraneità e la gratuità della cultura teatrale e dei suoi abitanti. In più, proprio mentre sembra essersi specializzato e divaricato in cento operazioni e istituzioni, continua in realtà a investire o sperare nella sperimentazione di una combinazione fra animazione e rappresentazione, fra viaggio sociale e ricerca teatrale.

Gli esempi sono molti, ma i più noti e interessanti sono quelli in cui è più evidente la contraddizione tra funzione e senso. Tanto per fare dei nomi, il "teatro sperimentale infantile" della Societas Raffaello Sanzio e il teatro degli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza di Volterra. Si dirà che sono queste formazioni di attori e non di animatori, ma si dovrà ammettere che il ruolo e l'eredità animatoriale è parte sostanziale della loro operatività e della loro poetica.

Non voglio certo raccontare o commentare esperimenti che peraltro ormai tutti conoscono. Quello che voglio sottolineare in ciascuno di essi è l'inversione di rapporto fra una funzione sociale (che peraltro gli stessi operatori dichiarano e "vendono") e l'assoluta autonomia culturale con cui difendono il senso della loro "animazione teatrale". Nel caso della Raffaello Sanzio, la stessa parola "infantile" non è l'aggettivo che indica il referente, il cliente sociale cui è destinata una attività animatoriale in qualche modo per lui "benefica". È invece piuttosto



La compagnia
della Fortezza di Volterra
in *Marat-Sade*
regia di Armando Punzo (1994)



un sostantivo fatto prigioniero dal loro teatro e qualificante una specifica attività di ricerca: un'attività rapinosa nei confronti di bambini che costituiscono l'alimentazione attiva ma ignara, cosciente ma inconsapevole, di un rigoroso approfondimento del senso appunto "infantile" del teatro della Raffaello. Festosi complici e intanto festive vittime di una ricerca che resta in precario equilibrio fra il rito del teatro e quello del gioco, i bambini della scuola di teatro della Raffaello ne traggono vantaggi? E ancora, cambiando esempio: i detenuti che da molte stagioni riempiono i ranghi e le scene di una "com-

pagnia teatrale" costruita in piena regola e mantenuta in piena efficienza da un regista che si è consegnato agli arresti coatti da più di un decennio solo per costruire un suo teatro e non per rieducare gli "attori", quei detenuti e la loro pri-

gione ne traggono giovamento?

La risposta è ovviamente positiva e non si fa nessuna fatica a immaginare quanto, ma proprio questo dimostra come la funzione sociale del teatro (sì, quella pedagogica o politica o terapeutica o edificante...) sia una felice ricaduta e non un imbarazzante obiettivo. Anzi una ricaduta tanto più pesante e incisiva quanto più sarà stato alto e libero l'obiettivo - davvero "sensato" - della inutilità del teatro, del suo essere radicalmente concepito e concentrato su se stesso. "Fine a se stesso", si dovrebbe dire e convenire.

Nel carcere di Volterra - ci testimonia lo stesso regista - è oggi miracolosamente cambiata la socialità interna: sono pressoché sparite le liti e le prepotenze palesi, sono nate altre iniziative di scambio e di studio e di gioco. Per quanto riguarda i bambini della Raffaello, basta vederli attraversare con soddisfazione e sapienza il grande gioco che degli adulti "infantili" hanno proposto loro: hanno scoperto e assaggiato l'incanto della visione e l'entusiasmo dell'azione, cose che vanno ben al di là di una scuola di teatro o di mille spettacoli di "teatro a scuola".

E se questi esempi non sono imitabili, è anche vero che il teatro non fornisce mai modelli ma soltanto eccezioni. E le eccezioni non ci danno le regole del "come fare", ma almeno ci indicano "dove guardare" perché ci sia un "funzionale" risultato. Quello che ci indicano queste eccezioni per davvero ricapitola e intanto mette in bella trent'anni di animazione teatrale: nel gioco del teatro si deve guardare soltanto al suo "(non) senso" se si vuole avere una sola possibilità di far ricadere sul sociale una qualche, salutare o efficace, "funzione".

(Piergiorgio Giacchè, docente di antropologia teatrale all'Università di Perugia)



il gioco DEL teatro

Sporcarsi nella realtà

di Giovanni Moretti

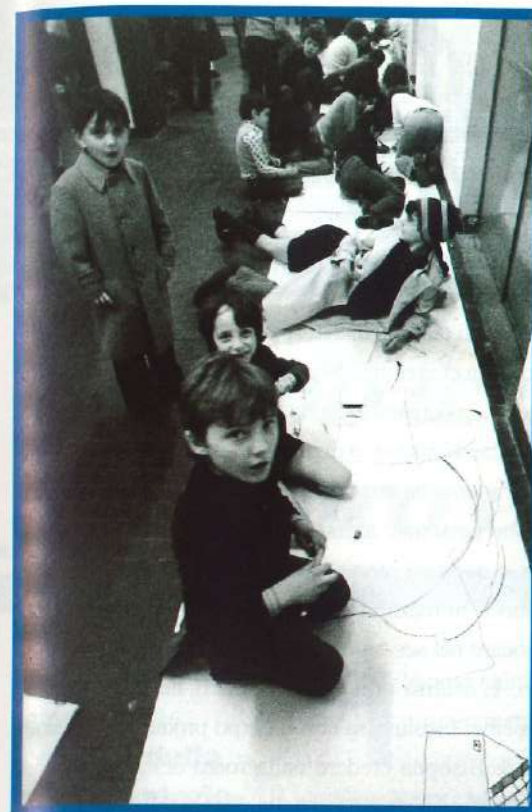
**La grande
forza della
scrittura.
Mettersi in
gioco in mezzo
ad altri.
La parola
radicata
nel corpo**

Gian Renzo Morteo un giorno mi disse: «è tutta una vita che prendo appunti»; e un altro giorno: «una ventina d'anni ci vorranno prima che siano utili a qualcuno». Egli stesso aveva cominciato a mettere ordine, ad archiviare le sue innumerevoli buste e cartelline. Dalla sua prematura scomparsa sono passati undici anni. Siamo tutti lontani dallo spirito di celebrazione, tuttavia alcuni dati conviene siano ricordati al volo. Ancora nel secondo dopoguerra il teatro si identificava nella frivolezza del passatempo piccolo borghese, contrastato soltanto dai nascenti teatri pubblici e da alcuni intellettuali. Il giovane Morteo nutriva una vera passione per la drammaturgia e per gli scritti teorici di Pirandello, personaggio estraneo alle tonnellate di bril-



lantina sulle quali poggiava il teatro della quotidianità. Intanto sviluppava l'interesse intorno al teatro francese, da cui dipenderà poi anche il lavoro di traduttore e il libro su Jean Vilar, il Festival di Avignone e la storia del teatro popolare, incentrato sul tema del teatro come servizio pubblico di tradizione illuministica e giacobina. Il concetto di servizio pubblico costituiva il fondamento teorico dei teatri stabili, fondamento capace di giustificare la spesa di denaro pubblico a loro favore, svincolandoli dalle esigenze del mercato selvaggio. Sua fu l'idea di ordinare il repertorio del Teatro Stabile di Torino sulla figura del personaggio popolare nella tradizione drammaturgica italiana, idea dalla quale nacquero, accanto agli spettacoli ruzzantiani proposti da De Bosio, *Antonello capobrigante*, dall'opera di Padula, e *Bertoldo a corte* di Massimo Dursi. Conviene ricordare che quelle furono le sole stagioni in cui il teatro pubblico torinese ebbe una parvenza di linea, un repertorio accettabile. Venne poi la stagione, che perdura, dell'identificazione del repertorio con le scelte dei registi-direttori, che non fu e non è la sola malattia che affligge l'odierno teatro pubblico. Altro motivo di grande interesse furono per lui le manifestazioni ancora presenti della teatralità popolare - dai carnevali alle processioni - il teatro sperimentale e il teatro per ragazzi. Come tutto questo si ordinasse nella riflessione teorica sarebbe compito eccedente l'occasione del nostro incontro. Credo che fra gli accademici, perché fu poi professore universitario, si distinguesse per una ragione semplicissima: gli piaceva andare a teatro, vedere gli spettacoli anche piccoli, anche brutti. Nella storia cercava la radice dei fenomeni, dunque bisognava prenderli in considerazione con costanza e con attenzione.

Un pomeriggio mi fece ascoltare la registrazione rubata alla radio di casa di un racconto di Dario Fo, se la memoria, a distanza di circa trent'anni, non mi tradisce. Si trattava di un partigiano che per nascondersi si era tuffato in un pozzo nero immerdandosi tutto. Mi disse che il teatro è quella roba lì, che non può essere pulito. Non ne abbiamo mai più parlato. Sulla sporcizia teatrale voglio riflettere oggi insieme a voi, sperando di non tradire il Maestro. Vorrei ragionare intorno ad una prospettiva per nulla nuova, ma che ha bisogno di essere sempre interrogata. Ne *La vocazione teatrale di Guglielmo Meister* Goethe scrive: «... arrivo al punto di sostenere che



Sopra e nella pagina precedente
Momenti di animazione
a cura di Gioco Vita

In basso
Centro storico di Rio Marina.
La chiusura delle miniere
dell'isola d'Elba è lo spunto per la
creazione dello spettacolo
Sirene: la memoria del futuro.
L'evento è stato realizzato
quest'anno da Remo Rostagno
con la partecipazione
dei residenti
e degli ex minatori



più il teatro verrà purificato, più incontrerà il gusto delle persone intelligenti e raffinate, ma andrà allo stesso tempo perdendo la sua originaria efficacia e destinazione. Mi sembra, se mi è permesso ricorrere ad una immagine, di poterlo paragonare ad uno stagno che non deve contenere soltanto acqua limpida, ma anche una certa quantità di melma, di alghe e di animalletti perché i pesci e gli uccelli acquatici vi si possano trovar bene».

Nello stagno è fuori di dubbio che ci si sporchi

almeno un poco. Il teatro italiano, da qualche tempo anche il teatro per ragazzi, pecca per eccesso di purezza, anche quando utilizza costosa ferraglia. A me non interessa il teatro costoso, mi interessa il teatro giovanile del quale affettuosamente critico la tendenza a scimmiettare il teatro costoso, donde deriva il rischio di perdita della città, dell'ansia e del significato del reale, della sete del bene comune. Un teatro che per essere più compiuto, più "bello", si ripiega su se stesso, corroso dal formalismo.

Forse giova pensare alle vie della sporcizia già percorse da altri in altri tempi. Il massimo campione in questo senso è senza dubbio Omero, grande attore solista, aedo. Egli ci presenta un suo compagno, aedo o rapsodo come lui, Demodoco, che fa spettacolo nel canto VIII dell'*Odissea*. Siamo nell'isola dei Feaci, nella reggia di Alcino, Odisseo è stato accolto e prima che riparta si offre un banchetto in suo onore. Come era consolidato costume presso i greci, si mangia, poi si beve. Nel simposio, vale a dire nel corso della bevuta comune, si ascolta il rapsodo (tradotto alla lettera significa "tessitore", dunque tessitore di storie). Ecco le caratteristiche di questo solista:

1) è un poeta - attore - cantore, è un professionista, capace anche di guidare la danza di un gruppo di giovani; vive nella corte del re. 2) È conosciuto dagli astanti e ne gode la stima, il rispetto e l'amore; è amato da tutti. 3) È anche improvvisatore, capace di tessere il suo canto sull'argomento che Odisseo gli propone; è cantore e basta, non sappiamo altro di lui; è identificato in ciò che fa. 4) I temi dei suoi canti sono parte di una cultura comune, ben conosciuta. 5) Le sue abilità dipendono da un dono divino, sono le Muse che cantano attraverso lui; da qui l'ammirazione. 6) Questo dono è pagato a caro prezzo: la cecità. 7) È un narratore che evoca diversi personaggi che tra loro e con lui dialogano; la forza della parola fa che i commensali vedano l'azione evocata. 8) È funzionale al luogo nel senso che il suo lavoro trova valore in quella reggia, di fronte a quei commensali; dunque non è un poeta puro che crea nella solitudine della sua dimora; nella solitudine si prepara, si addestra, si esercita.

L'aura sacrale che circonda Demodoco ne fa un santo messaggero delle Muse. Benedetto Croce spiegava tale sacralità dicendo che ai greci pareva così mirabile il dono della poesia e quasi miracolosa l'opera dei poeti, che l'adeguavano ad un sacro afflato, ad una divina possessione. Noi ammiriamo e impariamo, ma vediamo e conosciamo bene la nostra lontananza, l'oblio di quella figura, la perdita del paradiso che quella sublimazione aveva creato. La condizione oggettiva in cui è calato fa che Demodoco sia un miraggio per noi che ci troviamo in una situazione opposta. Oggi il solista deve cercare il consenso e proporre devianza, ma non deve dimenticare Omero-Demodoco. Colui che più facilmente può sporcarsi, dico ora, fuori metafora, colui che più facilmente può tessere rapporti, è il solista; da qui la straordinaria potenzialità operativa dell'animatore, che è attore solista.

Per un teatro nuovo, per un teatro che cerchi la realtà e voglia immergersi nella storia, occorre un attore nuovo. L'attore nuovo può formarsi soltanto attraverso l'animazione e la sperimentazione. Animatore e sperimentatore teatrale sono la stessa cosa. Così scrive Francesco Bartoli nelle sue notizie storiche dei comici italiani del 1782: «Sivello, Celebre, e raro Comico (...) da sé solo rappresentava un'intera Commedia, esprimendo i varj personaggi, che ad essa abbisognavano. Il Popolo seguiva curioso, ed



Animazione teatrale organizzata da Franco Passatore

egli solo recitava interamente la Commedia. Or mascherato si fingeva un Personaggio, or senza maschera altro ne rappresentava; (...) cangiando d'abito, trasfigurandosi il volto, ed alterando la voce secondo l'occasione... Fu il Sivello un Uomo onorato, ed un comico onesto, essendo stato il più bel tempo del suo fiorire intorno al 1600». Il solista è quell'attore che ha bisogno di instaurare un rapporto con gli spettatori poiché esso può arricchire non solo la sua personalità attraverso lo scambio con il pubblico, ma può adeguare lo spettacolo alle esigenze del momento. L'animazione che caratterizzò il lavoro di alcune compagnie degli anni settanta, fu la sola filosofia teatrale apparsa in Italia dopo quella del "servizio pubblico" che ispirò e giustificò la creazione dei teatri stabili. Questo pensava Morteo e aggiungeva: «tale teatro è sempre fortemente e dichiaratamente caratterizzato dal rapporto con il proprio interlocutore

guare lo spettacolo alle esigenze del momento. L'animazione che caratterizzò il lavoro di alcune compagnie degli anni settanta, fu la sola filosofia teatrale apparsa in Italia dopo quella del "servizio pubblico" che ispirò e giustificò la creazione dei teatri stabili. Questo pensava Morteo e aggiungeva: «tale teatro è sempre fortemente e dichiaratamente caratterizzato dal rapporto con il proprio interlocutore

sociale, per cui, a differenza di quanto è accaduto negli anni scorsi nella maggior parte del cosiddetto teatro di ricerca, il rinnovamento del linguaggio non è, nel teatro per ragazzi, un punto di partenza, bensì un punto di arrivo conseguente alla necessità di comunicare con un pubblico "diverso"» (*Linea Teatrale*, n.1, gennaio 1985). Quando Morteo mostrava un privilegiato interesse verso il teatro ragazzi, pensava non tanto agli esiti spettacolari, quanto al metodo della creazione. Non può, sono certo, un'azienda teatrale sporcarsi nello stagno della realtà. Possono sporcarsi i singoli e diventarne esperti. Il singolo che sperimenta ha due percorsi utili: il primo è la formazione personale attraverso lo studio e la meditazione, e questa è cosa ovvia; il secondo è il mettersi in gioco in mezzo ad altri. Ha una sola carta con cui giocare nel secondo caso: la parola radicata nel corpo. L'oralità tende a collocarsi nello stagno di Goethe: è connessa con il corpo produttore di erotismo. Bisogna credere nella forza della parola, ma nella forza evocatrice della parola. Non c'è teatro gestuale che possa esercitare tanto fascino quanto quella parola che è anche gesto, perché cammina in tutto il corpo e rende presenti le cose che non ci sono. Uno dei primi documenti, se non il primo, della lingua italiana, dice di un contadino che ara un cam-

po. All'origine della nostra scrittura c'è quest'aratro che traccia un solco. Così come la nostra matita traccia una linea sulla pagina bianca. È netto il tratto e ha una forma che si può conservare. Qui sta la grande forza della scrittura, della quale è depositaria la scuola ben più del teatro. Dalla forza della parola, dall'oralità radicata, dal canto, nascono in noi i personaggi e soltanto nella loro presenza possiamo scorgere il contributo che il teatro può offrire alla scuola.

(Giovanni Moretti, docente all'Università di Torino)

che trova proprio nell'animazione gli stimoli più forti e che finirà per interferire, analogamente a quanto accade alle altre compagnie impegnate lungo questo percorso, anche con l'estetica. Entra perciò nell'agenda del gruppo il gioco drammatico come formula di relazione teatrale che coinvolge adulti e bambini, entrano gli interventi nelle scuole nell'ambito di un progetto territoriale cui prendono parte anche altre compagnie ormai radicate nella città. Entra il laboratorio teatrale come attività extrascolastica nella cornice di un complesso programma che porta la compagnia ad organizzare mostre, feste popolari, rassegne e conferenze misurandosi perciò sul terreno della promozione culturale. Con la trasformazione in Centro nazionale di teatro per l'infanzia e la gioventù il Teatro dell'Angolo si è consolidato aprendosi a prestigiose collaborazioni esterne (fra gli altri, Franco Passatore e Guido Ceronetti) e lavorando ancora nel segno di una poetica fortemente centrata sull'attore. **Marco Fratoddi**

Il Teatro dell'Angolo nasce nel 1968

TORINO Teatro dell'Angolo

ed appartiene al nutrito cruogio di compagnie che a Torino, città misteriosamente baciata dalla fioritura di un vero e proprio movimento composto da educatori, da attori e da ricercatori dell'immaginario infantile, si specializzano nello spettacolo per ragazzi. Il clima che si respira a Torino favorisce del resto la circolazione di nuove istanze sociali. Ma allo stesso tempo determina, grazie alla politica portata avanti dal Teatro Stabile e al contributo fornito da figure come Bartolucci, Scabia e Passatore, la sperimentazione di processi compositivi (basti pensare al Teatrino di corso Taranto, ad Assemblée Teatro o al complesso lavoro di Remo Rostagno) che coinvolgono l'intera comunità, che prevedono il prepotente svecchiamento dei linguaggi e l'ingresso di nuovi paradigmi formali. Così anche per il Teatro dell'Angolo comincia una prolifica fase di ricerca



il gioco DEL teatro

Il corpo animato fra teatro e danza

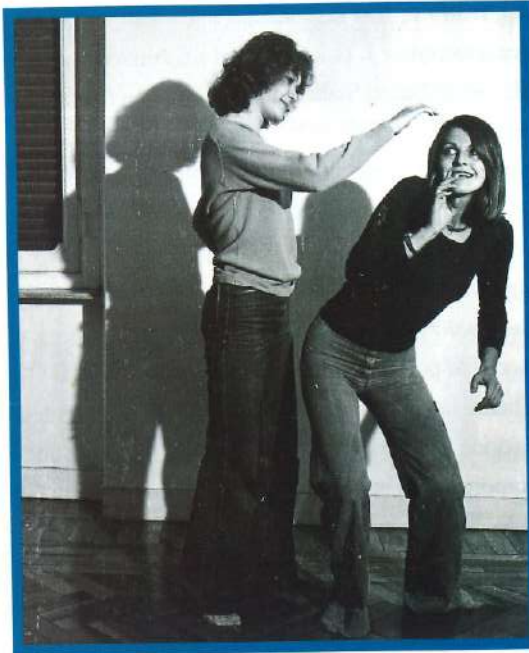
di Claudia Allasia

Percorsi e prodotti artistici della sperimentazione. Teatro, danza ed espressione corporea

“Il corpo animato” è l'angolazione che scelgo per testimoniare, attraverso la mia esperienza, il singolare percorso compiuto da Gian Renzo Morteo tra teatro, danza ed espressione corporea. E gli effetti che il suo insegnamento ha avuto sulla giovane danza contemporanea e sulla nascita di un nuovo prodotto, che è il teatro-danza per i ragazzi. Dovrò quindi parlare molto di Bella Hutter, di Anna Sagna, dei suoi allievi e dei loro amici. E anche di me. Nel Sessantotto, l'antenato torinese del Dams consisteva in un corso di laurea in materie letterarie ad indirizzo artistico, a Magistero. Gian Renzo Morteo era il professore di Storia



del Teatro e, non disponendo ancora di un istituto, per concordare il piano di studi mi convocò nel suo ufficio, al Teatro Stabile di Torino (di cui fu collaboratore, dal 1957 al 1976). Dunque, in via Bogino 8, emozionata come ad un esame, gli dissi che scrivevo dei copioni per far recitare i bambini. Mi ascoltò con interesse e mi rivelò che quello che facevo si chiamava "animazione teatrale". E mi parlò del "teatro con-per-dei ragazzi" e delle sue differenze. Accadde poi che andai a Londra e scoprii il Tai Chi Chuan, la bioenergetica, la piscoresistenza e la comunicazione non verbale. Ai miei corsi di espressione corporea per insegnanti. Morteo si sedeva in un angolo, guardava in silenzio e prendeva appunti. Mi consigliò quindi di raccogliere quegli esercizi in un piccolo volume e, per la parte teatrale, mi affiancò l'attrice Fernanda Ponchione. Lui firmò l'introduzione e pensò il titolo: "Animazione teatrale: teoria ed esercizi di 1°, 2°, 3° grado" (Mussolini, 1977). «Perché sia ben chiaro - diceva - che non si fa l'animazione con i misteri eleusini, né con il megafono, ma ci vuole una grammatica, come per insegnare a leggere, scrivere e far di conto». L'anno precedente, Ruggero Bianchi e Gigi Livio avevano dedicato un intero numero della loro rivista di teatro d'avanguardia all'"animazione" (Stampatori, 1975). Gian Renzo Morteo ed io avevamo risposto insieme alle varie domande del questionario, sintetizzando il "Documento sull'animazione", che avevamo preparato per il convegno del Teatro Stabile di Torino di pochi mesi prima. C'era già, ben definita, l'idea della sperimentazione graduata di un programma di base. Che prevedeva voci come "addestramento alla comunicazione non verbale e all'espressione corporea, per l'acquisizione cosciente della propria fisicità, in rapporto allo spazio e all'altro da sé". Vorrei, con questo, sottolineare come Gian Renzo Morteo fosse "un Maestro in ascolto". Pronto a dar credito alle abilità dei suoi allievi, per modeste che fossero, ed incoraggiarli con il suo interesse, il suo tempo, il suo sguardo e le sue riflessioni critiche. E a portare le loro esperienze dalla scuola all'università, dal Teatro Stabile di Torino ai gruppi decentrati e viceversa, in un incessante processo, osmotico e creativo. Nella seconda metà degli anni settanta, Gian Renzo Morteo trascorse molto del suo tempo seguendo le lezioni di Bella Hutter e, soprattutto, di Anna Sagna.



Sopra
Esercizi illustrativi
per il libro
*Manuale aperto
di animazione teatrale*
di Claudia Allasia
e Fernanda Ponchione
(1977)

Nella pagina precedente
Animazione
a cura di Claudia Allasia
(Festival di Chieri
I giovani per i giovani, 1973)

La scuola di danza Bella Hutter, grazie a Morteo, tornò ad essere un laboratorio sperimentale come negli anni venti, durante la leggendaria stagione del Teatro di Torino e del suo mecenate Riccardo Gualino. Le conoscenze di Bella Hutter (la sua formazione con Dalcroze, Piaget, Decroly e Montessori, che le avevano consentito di pensare la danza come forma di realizzazione personale, appa-

gante anche fuori dalla scena), le idee di Morteo e le rielaborazioni sceniche di Anna Sagna, convivevano con l'eccezionale fermento torinese del teatro-ragazzi, dell'animazione e dell'espressione corporea. Attraverso la persona di Morteo, quelle esperienze circolavano da un ambito all'altro, ogni volta arricchite da nuove contaminazioni. È possibile che gli allievi di Anna Sagna, diventati più tardi Gincobiloba (come Paola Bianchi ed Enrica Brizzi) o Sosta Palmizi (come Raffaella Giordano e Roberto Castello) non ne fossero pienamente consapevoli, ma è innegabile che molte tracce di quelle sperimentazioni siano visibili nei loro percorsi e nei loro prodotti artistici. Nella seconda metà degli anni settanta, Gian Renzo Morteo firmò anche i soggetti de *La porta e Metamorfosi: Azione in due tempi, danzata e mimata*, proposta al pubblico del Teatro Gobetti nell'interpretazione del Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter, diretto da Anna Sagna (10-12 febbraio 1977). Negli anni ottanta, Morteo assegnò delle tesi di danza agli studenti di Storia dello spettacolo. E dedicò i numeri 4 e 5 di *Linea Teatrale* (rispettivamente del 4 giugno e del 5 settembre 1986) all'analisi del fenomeno teatro-danza e alle sue componenti danza-mimo-teatro (commissionandomi un saggio, teso scolasticamente ad annodare tutti i fili comuni sull'argomento, esaminato dalla tragedia greca a Pina Bausch) e precisando, nell'abituale nota introduttiva: «La maggior parte dei discorsi che mi è capitato di leggere o di udire sul teatro-danza mi sono

apparsi lirici e un po' orfici, a dispetto di talune loro pretese di scientificità. (...) Abbiamo perciò deciso di rinunciare ad ogni definizione dell'impalpabile e di adottare un criterio di approccio al tema storico-manualistico, senza nessun rispetto umano di fronte al risaputo, lasciando che ciascuno si faccia la sua lirica e i suoi misteri orfici».

L'interesse di Gian Renzo Morteo per la danza si è anche concretizzato in cinque lezioni agli allievi di Anna Sagna, presso la scuola di danza di Bella Hutter, nell'arco di alcuni mesi. Presso il Teatro Araldo, nel dicembre 1980, Morteo ha invece tenuto un ciclo di conferenze sul teatro, che includeva anche una "singolare lezione-spettacolo sullo spogliarello". Il numero 15 (settembre '91) di *Linea Teatrale* è interamente dedicato al resoconto di quell'esperienza, tratto dagli appunti di una studentessa, Antonella Scala, che aveva dedicato la sua tesi di laurea al tema dello Strip-tease (relatore Gian Renzo Morteo). Bisogna riconoscere, tuttavia, che le espressioni del corpo, dalla psicomotricità alla danza, hanno avuto sì un loro spazio specifico nell'insegnamento di Morteo ma, tutto sommato, nel mondo dell'animazione sono rimaste abbastanza marginali. Oggi, invece, alcuni segnali autorizzano ad immaginare uno scenario futuro in cui la danza-ragazzi potrà avere un ruolo più definito. Tra i segnali forti vorrei elencare tutti coloro che, in questi ultimi anni, hanno fatto danza "pedagogicamente corretta" con i ragazzi: da Onda Teatro a Paola Bianchi (oggi Agar), da Assemblea Teatro a Francesca Bertolli (ex Sosta Palmizi) al duo Abbondanza-Bertoni (idem).

E vorrei citare, come un primo, importante momento di analisi, il recente convegno "Educar danzando" (9-22 febbraio 1998), organizzato al Teatro Testori di Bologna da Eugenia Casini Ropa, docente di Storia della danza presso il Dams di quella città.

Va detto anche che Anna Sagna trova un po' buffo questo trentennale e mi ricorda il tema di un altro spettacolo di danza (per cui Gian Renzo Morteo aveva scritto il soggetto: "Abiti negri e altre Colombe"), ambientato in un paese in cui non si faceva che commemorare. Io invece credo che oggi Gian Renzo Morteo sarebbe contento. Di vedere come le idee in cui ha creduto siano tanto diffuse e capaci di dare ancora nuovi frutti.

(Claudia Allasia, critico di danza)



il gioco DEL teatro

Andata e ritorno senza frontiere

di Loredana Perissinotto

**Passione tra
teatro e scuola.
Uno sforzo con-
tinuo di inven-
zione di processi
per contribuire
alla soluzione
dei problemi
umani, culturali
e sociali**

Trent'anni e li dimostra tutti! Lo dico con affettuosa ironia vedendoci una qualità nell'età della nostra animazione. La qualità di una storia e di una memoria (i documenti per fortuna ci sono, anche se non circolano più); la qualità di una stratificazione di "anime ed intenzioni" (personaggi, luoghi, eventi, linee di tendenza, metodologie eccetera); la qualità di una trasformazione pur nell'"ambiguità originaria", e "originale", dell'animazione italiana. Animazione "teatrale" e "creatrice" la nostra del primo decennio settanta; altra cosa dai percorsi francesi presi pure a riferimento, che fece scrivere ad un noto critico teatrale come l'Italia, dopo la Commedia dell'Arte, avesse "esportato" all'estero il suo modello di animazione.

Tutto ciò che si è sedimentato è tuttavia presente, così come continua ad essere presente l'eredità di



chi non c'è più. Permettetemi di ricordare accanto a Gian Renzo Morteo, Elisa Vincitorio, Marco Bongioanni, Fabrizio Cruciani, Giuseppe Bartolucci: amici, appassionati di teatro che sono stati con noi. Continuiamo a crescere portando nel cuore il ricordo e le idee di chi non c'è più e parlandone ad altri. Allora, trent'anni e li dimostra tutti. Forse vale la pena di ricordare, brevemente, cos'era l'animazione all'inizio degli anni settanta, cosa ha caratterizzato quella degli anni ottanta e novanta.

Anni settanta, lo sfondo storico andrebbe tenuto ben presente (contestazione, lotte, l'affacciarsi di nuovi soggetti eccetera). A muovere era, da una parte, l'idea del teatro come "servizio" e, dall'altra, l'idea di un teatro "necessario, creativo, vitale" corrispondente al suo pubblico; il bisogno di un rinnovamento drammaturgico; la sfida di una concezione della cultura allargata e partecipata; la messa in discussione di forme e modalità della produzione artistica. A muovere chi? Artisti, teatranti, educatori, amministratori, politici, organizzatori, studiosi, cittadini d'ogni età e condizione sociale. Dove? Nei quartieri periferici, manicomi, carceri, con gli operai delle fabbriche e i contadini nelle campagne... E nella scuola, naturalmente! Una scuola ugualmente percorsa da spinte di rinnovamento e pensata, dai teorici dell'educazione e dagli insegnanti, come "necessaria, creativa, vitale"; laboratorio di esperienza e di produzione culturale a misura di allievo, aperta alla realtà e al territorio. Grande passione e innamoramento tra teatro e scuola per la valenza "pedagogica", allora dominante, che li accomunava. Grandi temi di discussione: insegnamento come animazione o animazione come insegnamento? animazione come aggettivo o sostantivo? processo o prodotto? il teatro quale sintesi di linguaggi non corrisponde alla interdisciplinarietà cui aspira una scuola moderna? espressività irripetibile e/o comunicazione ripetibile? espressione o terapia? funzione sociale del teatro o sua strumentalizzazione? teatro "per" "dei" o "con" i bambini (o gli adulti)? Ci fa sorridere ora questa gara delle preposizioni visto che tutte le forme si son dimostrate, alla lunga, interessanti ed importanti; ma allora le dispute sulla correttezza dell'uno o dell'altro modo di procedere, alimentavano accesi dibattiti, pubblicazioni e articoli.

Nasce il teatro professionale per l'infanzia e la gioventù (chiamato allora "teatro ragazzi", per l'appun-



Sopra
Animazione a cura di
Franco Passatore

Nella pagina precedente
La compagnia Il Dottor Bostik in
Esseesse, ovvero le
disavventure
di Giovanni Rischiotto

to), erede diretto dell'animazione creatrice, che avrà molti riconoscimenti e apprezzamenti all'estero per l'originalità della sua poetica. Ambiguità dell'animazione e ricchezza in questa ambiguità, nonostante tutte le critiche dei detrattori di destra come di estrema sinistra; nonostante che l'"effimero" sia colto, dai più distratti o superficialmente informati secondo me, quale tratto caratterizzante

quegli anni e così passato alla cronaca.

Anni ottanta: è il socio-culturale-assistenziale a dare impronta all'animazione, assestandosi l'aspetto creativo-espressivo nella scuola e teatrale-artistico nella produzione professionale. Altri fatti, altri interventi e parole: prevenzione, disagio, emarginazione, formazione; offrire "servizi", impiantare strutture utili alla città e alla collettività. Dare risposte, in sostanza, con progetti ed iniziative stabili a quella riflessione sulla partecipazione dei cittadini, sull'educazione e formazione, sulla produzione e fruizione.

EMILIA ROMAGNA Giocovita/Evento

oggi cinque dei quindici Centri nazionali di teatro per l'infanzia e la gioventù. È un dato che la dice lunga sulla capillarità di un fenomeno collegato alla più generale attenzione che qui gli enti locali, ma non solo, rivolgono ai servizi per l'infanzia. Ne scaturisce un consolidato sistema di soggetti che ereditano la trentennale lezione degli animatori teatrali e dei pedagogisti (compresi i "missionari" riuniti intorno al cenacolo di Giuliano Scabia) portandola sul piano della moderna impresa culturale. La radice dell'animazione si riconosce del resto in almeno due grandi compagnie emiliane che oggi operano peraltro anche fuori dal nostro Paese. Teatro Giocovita di Piacenza nasce all'inizio degli anni settanta proprio con l'obiettivo di trasformare l'animazione in

In Emilia
Romagna
agiscono

una proposta utile al rinnovamento della scuola: sperimentando, insieme agli educatori di Reggio Emilia, una metodologia basata sull'espressività infantile. Ma è l'incontro con Jean Pierre Lescot a determinare la svolta che trascinerà Giocovita su tutt'altro terreno e a farne la più prestigiosa compagnia italiana di teatro d'ombra. Teatro Evento, oggi a Vignola (Modena), viene fondato invece nel 1968 a Bologna e si configura da subito come una formazione fortemente motivata da obiettivi di natura sociale. La finalità pedagogica, altro tratto caratteristico di questa generazione del teatro italiano, ne sostiene per intero l'azione che si realizza nelle scuole, fra i gruppi di giovani, all'interno dei carceri minorili. Sul piano formale invece è la sintesi fra i linguaggi a guidarne la ricerca forse con l'obiettivo, in parte oggi perseguito, di andare oltre la consueta suddivisione del pubblico per fasce d'età. (M.F.)



"Musica per tre giorni"
con Sergio Liberovici
Teatro Stabile di Torino, 1976

lità di un "modello" che si nega come tale, attraverso la compresenza di più modi e stili d'intenderla e praticarla, anche in relazione al destinatario, agli obiettivi, al contesto.

Nella riflessione attuale e nel ruolo assunto dalla cultura e dalle problematiche formative, ritrovo quella linea di equilibrio tra "servizio e ricerca" degli anni settanta e, dato più interessante, la compresenza di idee e procedimenti, quale conseguenza di una visione a tutto campo.

Il mio intervento non è solo per testimoniare il "c'ero anch'io", ma anche come presidente di Agita, associazione nazionale per la promozione della cultura teatrale nella scuola e nel sociale sorta nel 1994. A questa associazione aderiscono persone provenienti da ambiti professionali diversi (operatori teatrali, docenti, artisti, amministratori, organizzatori, genitori, allievi eccetera) che hanno avuto ed hanno a cuore sia la tutela del patrimonio di saperi ed esperienze accumulate in questi anni sia il rilancio della ricerca e dell'attenzione più generale sull'importanza dell'incontro tra mondo educativo e artistico. Il nostro è un paese di memoria corta e di istituzioni spesso "distratte"; anche per questo ci siamo mossi come liberi cittadini interessati soprattutto a dar vita ad opportunità d'incontro, di scambio, di studio, di visibilità di percorsi che sono altri frutti dell'albero madre dell'animazione e non solo per testimoniare la linea di ricerca italiana e per far fare bella figura al nostro paese, in occasione di incontri internazionali di teatro in educazione.

Le esperienze tra scuola e teatro degli anni novanta, come gli esperti Agita hanno potuto osservare e documentare, presentano una straordinaria varietà di percorsi e confermano l'"idea di teatro" pensata al plurale.

Risulta più consolidata, negli educatori-teatrali e nei teatranti-educatori come preferiamo dire, la consapevolezza della differenza tra espressività e comunicazione, della autonomia del linguaggio teatrale, così l'attenzione al contesto e alla sfera emotivo-immaginativa della persona-bambino-adolescente-giovane. Siamo però di fronte ad un problema di fondo non ancora affrontato come meriterebbe: chi forma chi? e perché? quale curriculum?

Perché e in che senso l'insegnante dovrebbe formarsi rispetto al teatro? Quale teatro? Con chi? Il mondo universitario, benché molto disattento su quanto successo in questi trent'anni, mette le mani avanti, così i diplomati attori dell'Accademia... La formazione tra scuola e teatro è un fatto complesso e delicato; ho una mia idea in proposito ma non credo che la soluzione stia in progetti accumulativi: dieci ore di burattini, dieci ore di dizione o dieci ore di storia del teatro eccetera, sia per preparare i docenti che per impostare un eventuale curriculum scolastico per gli allievi (eppure questi "modelli" si sono qua e là sperimentati anche con il *placet* istituzionale e ministeriale). Fare teatro e vedere teatro: in che modo è possibile integrarli o dar loro più stabilità? Educazione teatrale a scuola: obbligatoria o opzionale? In che modo intendere il "partenariato", cioè la collaborazione tra esperti e docenti, caldeggiata dal Protocollo d'intesa del 1995? In che senso va la direttiva Berlinguer sull'educazione ai linguaggi teatrali tra l'autonomia, anche economica, dell'istituzione scolastica e il ruolo di "mediazione" organizzativo-culturale dei Provveditorati? Anche qui c'è un problema formativo (le figure di sistema): se i provveditorati, ad esempio, restano ancora l'espressione della burocrazia scolastica e non di un'"interfaccia" informativa, organizzativa, progettuale, come si potrà rispondere a chi lavora nella scuola, come collegare i soggetti e le agenzie educativo-artistiche presenti sul territorio e sfruttare in senso operativo le leggi che stanno uscendo? Il Protocollo Veltroni-Berlinguer del 1997 si apre a tutto campo su teatro, musica, cinema, danza, audiovisivi; perché non ha avuto seguito operativo?



Animazione in classe
a cura del Teatro dell'Angelo
(1980)

Il mio timore è che non si riesca per una difficoltà di circolazione dell'informazione, se non di dialogo tra base e vertice, a tradurre la spinta al rinnovamento in linee programmatiche chiare e pluraliste nelle intenzioni e negli obiettivi, constatato che non è poi così praticato l'ascolto di voci che partono dall'esperienza... Sto seguendo, per gli Itinerari educativi del Comune di Venezia, un progetto di teatro-scuola in cui la scuola stessa è il tema della produzione teatrale delle classi elementari e medie coinvolte: vi assicuro che le sorprese non sono mancate "visioni" che hanno spiazzato noi animatori, operatori e gli stessi insegnanti. Dico solo che se i funzionari ministeriali e gli amministratori pubblici avessero tempo e attenzione per questi eventi, avrebbero molto su cui riflettere... Per concludere, ribadendo che nell'attuale teatro della scuola ritrovo la stessa carica dei primi tempi dell'animazione nell'incontro tra docenti, teatranti, artisti e allievi e per la voglia di sperimentare, desidero accennare ad alcuni punti della sua "atipicità" come valore. Non è un teatro "finanziato", semmai si autofinanzia, e tra le incongruenze che non si riescono a modificare, il pagamento della Siae (ne sa qualcosa chi organizza rassegne di teatro scuola o singole repliche). Va considerato il dato numerico: la quantità di spettacoli prodotti ogni anno, presentati in tutte le fasce orarie, e il numero delle persone coinvolte sono impressionanti! Le età interessate vanno dalla scuola dell'infanzia alla superiore ed oltre, essendoci gruppi di ex studenti che richiedono all'insegnamento o all'operatore teatrale di continuare l'esperienza teatrale. L'estensione territoriale: il teatro d'animazione è diffuso in tutto il paese, in piccoli e grandi centri, al

Nord come al Sud. Non necessariamente il teatro della scuola è legato a ricorrenze o a saggi di fine anno, come qualcuno continua a pensare, e va sottolineato il fatto che, spesso, per il destinatario esterno (adulto) è l'unica occasione di vedere teatro, l'unica! Il teatro della scuola costituisce un evento alternativo e d'incontro tra generazioni:

gli spettatori non sono soltanto i parenti, è un esempio di teatro della comunità. È un fare che pratica tutti i generi teatrali e spettacolari, ma custodisce anche l'eredità di modelli e archetipi antichi e recenti. Il teatro della scuola non è sinonimo di didatticismo: si pone, nei casi migliori, che sono più di quanto si pensi, come processo e risultato artistico di interesse tematico e di forza espressiva di gruppo (dove si possono vedere 20, 50 e più persone in scena?). Il fenomeno presenta soluzioni interessantissime a livello drammaturgico, non solo della scrittura del testo ma anche scenica e nell'uso dello spazio (la scuola ha fatto spesso di necessità virtù, inventandosi soluzioni nuove). Nel voler incontrare l'altro da sé riprende con forza la funzione civile del teatro tra utopia e affermazione di valori, tra domande e ipotesi che appartengono alla vita.

Ancora due citazioni in cui ritrovo l'anima - la complessità dell'anima - dell'animazione italiana. La prima è tratta da *Animazione e città*, il libro curato da me e da Morteo, che documenta la manifestazione svoltasi alla galleria d'arte moderna di Torino nel 1978, decennale dell'animazione: «l'animazione è uno sforzo continuo di invenzione di processi mediante i quali contribuire alla soluzione dei problemi umani, culturali, sociali che via via si pongono, elaborando forme espressive che aiutino a leggere e a manifestare la propria realtà individuale e collettiva». La seconda, in *L'attore culturale*, è di Andrea Canevaro: «animare vuol dire forse poter scorgere nell'altro la stessa essenza pensante». È anche di nuovo umanesimo che abbiamo bisogno. Dove se non a teatro?

(Loredana Perissinotto, presidente Agita)



Il tempo germogliatore

di Giuliano Scabia

Esperienze di scrittura e azione per sondare nuovi sentieri del teatro nella società d'oggi

Dall'alto
Giuliano Scabia
La cupola delle Vallette



Il tempo germogliatore riprende il titolo del poema *Dioniso germogliatore* (1995), apparso sul numero 46/47 di *Primafile*. Il testo che presentiamo si riferisce direttamente o indirettamente ad alcune delle esperienze di scrittura e azione realizzate da Giuliano Scabia come esperimenti-modello (nel senso in cui si usa modello nella scienza) per sondare nuovi sentieri del teatro nella società di oggi. Il primo riferimento è alle *Azioni di decentramento*, avvenute nel biennio 1969-70 in quattro quartieri di Torino (Fal-

chera, Le Vallette, corso Taranto, Mirafiori Sud), nell'ambito della sperimentazione del Teatro Stabile, voluta da Bartolucci, Morteo, Messina, Doglio e Fadini (fu il primo decentramento dal basso avvenuto in Europa, il più dirompente). In seguito Scabia ha progettato e realizzato azioni nei paesi di montagna, nelle scuole, nelle università, nel manicomio di Trieste, diventando l'inventore di un teatro radicale a partecipazione, originale e unico

nel panorama del secondo Novecento. In particolare ricordiamo *Quattordici azioni per quattordici giorni*, schema vuoto con una classe della scuola media di Sissa (Parma), su invito dell'Università di Parma (Cesare Molinari) e dei sindaci della Bassa Parmense; *Forse un drago nascerà*, dodici città costruite con i ragazzi in Abruzzo (1972); *Marco Cavallo*, con Vittorio Basaglia, i medici, gli infermieri e i matti dell'ospedale psichiatrico di Trieste, su invito di Franco Basaglia (1973); *Il Gorilla Quadrumano*, con gli studenti di drammaturgia del Dams di Bologna, per paesi e città d'Italia e d'Europa (1974-75); *Dialoghi di paesi*, con le popolazioni di due paesi, Busana in Emilia e Vaiano in Toscana (1976-1997); *Il teatro vagante a Barcola*, Gretta e Roiano, con i medici, gli infermieri e i volontari del Centro di salute mentale di Barcola in provincia di Trieste (1977); *La giostra di San Giovanni*, a San Giovanni Valdarno, laboratorio aperto di falegnameria e carpenteria per la costruzione di macchine teatrali, con Antonio Utili, Massimo Marino, Aldo Sisillo, Stefano Barnaba; *Cinghiali al limite del bosco sulla collina di San Giovanni*, con gli utenti e i collaboratori delle cooperative dei Centri di salute mentale di Trieste e con il gruppo teatrale Velemir di Claudio Misculin e Angela Pianca (Trieste, 1985). Diverse altre sperimentazioni sono state realizzate nell'ambito dei corsi di drammaturgia al Dams di Bologna. La descrizione di alcuni dei lavori a partecipazione si trova in numerosi articoli e libri, fra cui: *Forse un drago nascerà*, Milano, Emme, 1973; *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973; *Il Gorilla Quadrumano* (scrittura collettiva), Milano, Feltrinelli, 1974; *Marco Cavallo*, Torino, Einaudi, 1976; *L'animazione teatrale* (con Eugenia Casini-Ropa), Firenze, Guaraldi, 1978; *Dire fare baciare* (con Massimo Marino), Firenze, La Casa Usher, 1981; *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla lettera a Dorothea*, Firenze, La Casa Usher, 1982. Sul lavoro di Giuliano Scabia scrittore è uscito nel 1997 il libro di Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni; sui laboratori universitari il lungo saggio di Franco Acquaviva, *Il "teatro stabile" di Giuliano Scabia*, in *Prove di drammaturgia*, n.4, 1997.

Il tempo germogliatore

1. Poiché trent'anni dal sorgere di qualcosa è un bel tempo lungo e breve con dentro quasi mezza vita e di certe nascite invecchiamenti e morti vorrei guardare con voi questo tema

TEMPO

per riflettere su come ci sia dentro il tempo la possibilità di tenerlo vivo attraverso la ri-generazione e la trasmissione di esperienze atto in cui consiste l'educazione la paideia e la paidagogia la guida di ciò che è giovane, país - germoglio - il ciò che germoglia, sta per germogliare, unico senso (il germoglio) di ciò che è vivente - e forse unico senso di un'idea integrale di teatro e di gioco - ma anche - e sopra tutto -

- e prima di tutto - del cercare e formare ciò che può dare felicità, eudaimonia: stare bene della mente - senso primo, forse, della poesia come equilibrio tra corpo e visione.

2. In questi giorni (aprile 1998) è cominciato a Torino un pellegrinaggio di visita a una famosa reliquia dove starebbe impressa, secondo una tradizione, l'immagine del figlio di Dio - dios país - del figlio di uno dei tanti esseri divini immaginati dall'umanità.

Icona-traccia.

La traccia -> ciò che resta di un passaggio -> lo sguardo che vede la traccia -> che visita la traccia, -> la ripercorre -> e se ne nutre:

il pellegrinaggio è questo: andare a vedere e toccare -> veri-ficare (fare vero) un testamento: andare a Delfi andare a Czestochowa andare a Lourdes andare a Loreto andare a Santiago andare al cimitero (a trovare i morti) andare al teatro (di Dioniso) andare là dove ci sono apparizioni-epifanie: a commemorare le apparizioni avvenute a cercare se si vedono ancora: recarsi, comunque, in un luogo oltre una soglia - dunque un luogo sacro:

un luogo del manifestarsi avvenuto una volta: un luogo del manifestarsi che ha lasciato traccia:

Sei andato? Sì

Hai visto? Sì. No.

Alla fine della guerra, quando ero un bambino, mi sono trovato dentro un gruppo di donne che vedevano - al tramonto, nel girar del sole - la Madonna: dicevano: Guarda, eccola, la vedo.

Ma io - giuro - non ho mai visto niente.

È un modo di guardare, questo rivolto alle reliquie che fa germogliare il tempo?

È un modo - sì - ma secondo me non il più fecondo.

3. Qualcosa, una volta, è avvenuto: e allora c'era una volta, c'è stato una volta.

È una volta che c'era. L'età dell'oro era una volta.

Una volta, e solo una volta, c'è stato il Paradiso.

Che peccato - abbiamo perso il Paradiso.

Ma no - io non credo che abbiamo perso il Paradiso.

Non c'è mai stato il Paradiso una volta.

Ma di ciò che c'era una volta, che è originario,

la nostra mente ha bisogno, è sicuro.

Perché?

Tutto, anche il più moderno congegno, invecchia subito

e inesorabilmente.

L'immaginazione/progettazione tecnologica, la più veloce che ci sia,

fa invecchiare le macchine più perfette nel giro di pochi mesi -

molto più velocemente di noi.

Cosa ci insegna questo rapido invecchiamento?

Cosa insegna al gioco, al teatro, all'immaginazione, al

mio corpo e al tuo?

E cosa insegna al tempo? Al mio personale tempo?

Che cosa sta facendo germogliare il tempo dei

laser e dei calcolatori dentro il tempo del mio corpo/pensiero?

4. Fra un tempo piazza, cavallino e piedato, gioco in strada

e occhi di paese e di quartiere come occhi custodi e

guide in tutte le ore del giorno -

e un tempo metropolitano, macchinale, digitale,

molto pulsato ma poco vissuto

tempo degli aerei

tempo dell'internet

tempo entusiasmo di velocità

(la velocità degli dei - tempo di Hermes)

tra un tempo di chiacchiera e del perder tempo

(ma ogni tempo è perso, ricordiamolo)

e il tempo a ogni costo monetato - dunque molto prezioso,

ricco

che differenza c'è?

Ancora possibile, nel 1960-70-80 attraversare Milano

facendo un cantastorie - liberi a piedi - recitando, giocando:

oggi sento mutato lo spazio

come reso vuoto dalla velocità: vetrificato: più assente:

quel calore del corpo a corpo - nei treni, ai

mercati per strada - odore e sudore, passato ai vu cumprà, agli spacciatori, ai disgraziati e anche il mondo del teatro di nuovo super organizza-

to

progettato, superegolato, serrato;

qualche anno fa per strada ai racconti rispondevano

racconti e grida, abbanniate e canti

il corpo si metteva facilmente a cantare:

quante porta mi sono state aperte, in quante case

sono entrato per raccontare una storia, rappresentare:

lo faccio ancora -> ma con che fatica:

e quante meno porte si aprono -> come è diventato

più pericoloso il paesaggio!

C'era (ma non ne ho nostalgia) un'oralità diffusa,

una memoria ancora forte intrisa di mitologie misteriose -

oggi invece comincio a sentire più forte una

memoria formata dalle macchine -> dalla freddezza

delle macchine -> non dal calore pulsante dei

corpi narratori e cantori e ballerini:

è una perdita? Forse sì, forse no.

Ed ecco che, di colpo, a Bologna

intorno alla più tecnologica delle Università italiane,

nel suo cuore, in via Zamboni,

si stabiliscono in pianta stabile 300 disgraziati,

gialli e marroni, coi cani e i pidocchi -

dai sei-sette anni ormai,

tribù e piazza - inaccettabile ma reale -

risposta forse inconsapevole alla freddezza digitale -

domanda e ricerca di valore canino, di spazio

vissuto - magari drogato e alcolizzato - ma

DOMANDA

di calore.

5. Anche questo è germoglio .

Tempo germogliatore .

Uno dei motivi per cui nel 1968 con Raffaele

Maiello siamo andati a Sesto San Giovanni,

a proporre di creare un luogo della

memoria

in una città che ne aveva poca

è stato questo:

creare un luogo caldo, di incontro, dove ascoltarsi,

chiacchierare, rappresentanti:

come forse avveniva (sembra una fola) - nel passato,

nei paesi e nei quartieri di cui avevamo fatto

esperienza da ragazzi.

Bisogno di casa, di madre?

Un luogo caldo, frequentato, parlato.

Spesso però ho visto - negli ultimi trent'anni - che

luoghi così erano più un desiderio nostro che un bisogno

della società - perché la società cambiava rapidamente e

le sue antenne comunitarie si anchilosavano - come

quando uno perde un arto: gli resta la voglia, ma non

ce l'ha, l'arto. E i santuari (i covi, i luoghi caldi) si spostavano.

Dove? Le sezioni chiudevano, i comunisti, gran fautori delle comunità calde, cambiavano le bandiere e svanivano.

E le parrocchie? E le case del popolo? E i circoli?

I santuari della chiacchiera e del corpo dove

si ritiravano?

6. Gioco per strada/gioco in piazza:

giocare a pindolo, a mago, a c'ècola, a giro d'Italia,

a scagliette, a cuco, andare ai fioretti, attaccare manifesti,

scrivere sui muri

- ci sono le rondini a giocare in alto

e noi in terra a correre, fare duelli, a piedi, in bicicletta:

spazi concepiti per il corpo e il suo alone:

là sentire la possibile vicinanza, il coagulo delle vicinanze:

e anche:

le baruffe come guerre di vicinanza:

baruffe generali per le scale, in strada, corpo a corpo.

Ieri. Oggi.

Non sto parlando con nostalgia

Osservo una differenza del nostro essere col corpo nello

spazio che ci è dato -

dove la tensione è cambiata - e sono cambiati i giochi:

dove il corpo è meno in gioco e ha meno voglia di

giocare:

anchilosamento del gioco.

Nessuno in città adesso si fida a mandare un bambino

a giocare da solo in strada;

perché la macchina può ucciderlo, o il motorino, o

il maniaco o il non maniaco - fantasmi e realtà.

Ma fino al 55/60 noi e quelli venuti dopo

di noi - bambini, ragazzi e adolescenti

erano anche affidati alle strade di casa, al quartiere, al paese -

(non voglio dire che mancassero i seduttori e i porconi, per carità).

Io sono andato a fare teatro a partecipazione

anche perché conoscevo il valore di quelle collettività

di vicini e volevo ricostruirle.

Chissà, mi chiedo, che i Leoncavalli non siano sintomi

del bisogno di una collettività di vicini

ma perché, mi chiedo anche, questo bellissimo ipertempo

degli dei elettronici distrugge, sotto sotto (e alle radici) la

collettività dei vicini?

Dentro il ricchissimo tempo in cui siamo vedo tanti

progetti - centri, orari, assistenze, discorsi,

e anche convegni, punteggi, firme, timbri, ma vedo anche

tanta freddezza e tante solitudini.

A volte vedo la voglia di uccidere e di uccidersi -

nella tanta ombra che cresce fra persona e persona,

in questo mondo così in apparenza dominato dalla luce.

7. Non ho avuto dubbi - cominciando a fare teatro -

su quale fosse per me il suo senso:

incontrare altri, parlare (giocare) con loro: renderli partecipi -

convincerli a ballare e giocare con me.

Ho provato nei quartieri (anche qui a Torino)

Il tempo germogliatore

e in tanti luoghi, paesi scuole manicomi.

Con ritorni ritmati nel tempo (come oggi qui)
a rammemorare? A fare pellegrinaggio?

No-> non per fare archivio di ricordi: ti ricordi? ma
a dialogare col tempo nel tempo.

8. Ho provato a pensare, negli ultimi vent'anni,
a cosa sia la memoria - cosa sia l'archivio.

Mi è sembrato di capire - col tempo, che la memoria può
essere natale, generativa - o mortale, reliquiaria
negativa del presente e del futuro. Il peso della memoria -
la leggerezza della memoria.

Il passato non esiste - non c'è più - non si può
andare al passato. Il bello del passato è che non c'è più.
E' questa la sua leggerezza.

C'è soltanto futuro - tutto nutrito di ciò che è stato
e dei germogli che stanno per venire.

Ma come fare germogliare il tempo-la memoria
(il passato) nel tempo?

Il passato può uccidere.

Se vogliamo rifare il passato lui, che non c'è più,
ci attira nei fantasmi, ci fa diventare morti:
gli antichi romani, gli antichi germani, gli antichi padani,
la terra promessa.

Fantasmi. Relique. Che illudono e possono uccidere perché
sviano dalla corretta visione e portano un posto che non c'è.

Memoria invece può essere una forza, una fata, una dea
positiva, generativa -

fra tutti i miti greci quello che ho più caro,
che meglio mi funziona -

è quello di Memoria-Mnemosine - sposa del dio luminoso
e madre delle Muse,
ragazze, le Muse, piene di ballo e di grazia, canterine,
che guardando le cose e sempre ballando le nominano
e le fanno esistere nel linguaggio: acqua!

viola!

abete!

papavero!

nuvola!

aria!

cielo!

queste ragazze di monte (del monte Elicona - monte dei salici)
non vanno mica all'indietro: no! no!

Corrono avanti, vengono giù per l'Elicona,
vanno su per altri mondi - lo racconta bene Esiodo -
e sempre nominando fanno esistere - per noi che
parliamo, che parliamo le Muse - fanno esistere le cose -
è la creazione (del mondo naturalmente!) -
sono i germogli - i nomi sempre nuovi dati dalle
Muse poetesse/musiciste/ballerine - alle cose che stanno lì
da sempre - l'in-canto:

eccola qui, per me, l'origine del teatro,
l'origine della

poesia e di tutto il fare

allora, sì allora, quando le Muse sono apparse per
la prima volta cioè mai: sono una folla le Muse

e oggi -> cioè per sempre:

perché è nella nostra mente corpo che loro ballano,
ridono e cantano, e parlano col telefonino e con
e mail

e dicono

ecco questo, ecco quello, c'era una volta ma non c'è ancora,
tutto quello che c'era una volta non c'è più

ma c'è nominandolo (ecco il teatro!)

aria,

tela,

microsoft,

viola,

cielo.

display,

reset,

Dioniso,

transfer.

Ma sarà poi così?

Per me sì - perché m'illudo - e vedo (faccio come se vedessi)
quello che penso e dico.

Ma per gli altri, mi chiedo sarà così?

Facile dire trasferimento,

portare da ieri a oggi nominando:

in fondo a cosa sono le parole: suoni! Nient'altro che suoni.

E come risuona dire: Muse ballerine?

Fa ridere!

Come può germogliare il tempo delle Muse in condizioni
radicalmente diverse?

Spesso non germoglia per niente.

Ammetto che a volte, di fronte a certi passaggi

mi sento sgomentare:

dov'è il calore del corpo, la dolcezza della vicinanza, la
cura della presenza che fa ben partorire la Madre memoria?

Ma poi penso:

E' in atto un mutamento radicale che riguarda tutto

il nostro rapporto col dentro (di noi) e col fuori:

e non è ricostruendo i focolari a legna che si

rifanno i fuochi che cerchiamo, i calori e i covi amorosi

Come può germogliare il tempo adesso?

Le grandi domande come queste, hanno grandi risposte:

ma le grandi domande e le grandi risposte fanno retorica:

e servono a poco:

spesso è niente.

Invece una domanda mi sento di fare meno grande e più intima:

In che rapporto sono con noi le azioni che abbiamo compiuto una volta

le azioni compiute formano un corpus - il nostro corpo esteso nel tempo

nella durata degli anni: una traccia corpo che dura da quando

sono stato concepito

L'esposizione del mio corpo germogliato fino a questo punto:

ecco il vero teatro che mi appartiene.

Di questo teatro sono alla testa -> lo guido -> ne sono il
sipario e la bocca -> che dice i suoni che vengono sottolineati da
allora.

Come - anche - questo incontro che parte da una data di trent'anni
anni fa ->

e con un nome inquietante e ambiguo dentro ->

nome che ha a che fare (ha avuto a che fare)

con anima e con corpo ->

molta anima,

molto corpo.

9. Alcune volte mi sono fermato - come fanno tanti -

a guardare cosa avevo fatto - a fare archivio, memoria.

La signora madre Memoria - covo caldo.

Riflessione - senza nostalgia.

Ogni volta mi sono chiesto:

quello che ho fatto, errori e tutto, come mi aiuta adesso?

Che cosa ne faccio?

Cosa ho imparato dal mio corpo esteso nel tempo?

Potrei fare un lungo elenco:

sopra tutte una ne ho imparata di cose:

ad aspettarmi la metamorfosi - perché ogni atto è, sempre, un at-
to di semina e

questa semina agirà un giorno, nuovamente, su di me:

e perciò ogni atto è una preziosa generazione:

il tempo fa germogliare, dentro e fuori di me, quello che seminato.

10. E allora torno alle Muse, le ragazze ballerine e cantatrici:

la bellezza di cui loro parlano - *kalé, kalòs* vuol dire

per i greci e prima di loro, integro, sano, sacro, bello come un dio,

cioè vibrante della sua sacralità complessa e fiera:

le Muse - le paradossali Muse -

figlie della Memoria e della luce,

loro sì che sono vere maestre elementari,

cioè maestre degli elementi primi ->

vere educatrici dell'e-vocazione e della vocazione,

e dei germi di ogni immaginazione;

maestre:

ma non maestre che insegnano a mostrarsi:

bensi maestre di bene essere e bene stare, vere curatrici

dei mali e delle depressioni - così pressappoco dice Esiodo -

perché sanno bene insegnare come

collocare le cose, le pene, le gioie, i mali

nel linguaggio:

cioè nel luogo più vivente che ci sia

il covo dei covi,

il fuoco dei fuochi

corpo tremante, corpo vicino: come nei giochi in piazza

o in bosco

loro corrono

di piazza in piazza, di gioco in gioco:

questo corpo mitico adatto al ballo oggi è ben cambiato -

è progettato,

reticolato, protetto e determinato:

loro vanno col corpo -> a scuola col corpo -> in piazza col corpo

è questo corpo comunitario che

oggi sembra anchilosato, mutilato:

etichette di sanità -> eternità -> ticket -

il corpo che vuole germogliare riaffiora malato e diseredato

dagli anfratti e dai buchi: e può fare paura:

guarda, ci sono io, col mio corpo piccolissimo e senza

protesi - dice il neonato uscendo da sua madre ->

lo dice esibendo la propria nudità: e dice:

ho bisogno di trovare altri che crescano con me-> che

germogliano con me. Non costringetemi dietro le vostre

spaventose armature. Sono io la sorgente di tutto. Non

dimenticatelo quando siete grandi. Non copritevi. Non

anchilosatevi. Il covo caldo sono io. Sono

io le Muse. Giocate con me - in maniera elementare - sono io

la maestra elementare.

11. Alla Sindone forse vanno - anche adesso mentre parlo -

stupefattamente

a domandare fondamento e immagine di eterno -> vanno

a cercare l'immagine, forse del vincitore del tempo - là, si dice,

iconizzato:

ma quanti dei si è mangiato il tempo, quel fermo mai!

Dimenticanza - memoria.

Chi è nella memoria è vivo?

Le Muse - maestre elementari - corrono

avanti e non tornano indietro -> e correndo avanti danno

i nomi al mondo ->

e la Maddalena? quando Gesù risorge lei è

accanto al sepolcro: guarda dentro e non c'è niente:

poi si volta e davanti - fuori

davanti al sepolcro

vede il suo germoglio,

il suo dio, il suo germogliatore:

davanti, perché anche lei è una Musa:

C'era molto da guardare avanti trent'anni fa ->

io faccio conto che ci sia anche adesso

c'è:

come, se avessi tempo, parlare dei giardini e foreste

che stiamo progettando dentro le astronavi

e di viole e memoria sulle vie internet:

ma c'è il tempo del fiore e il tempo del seme:

non reliquia ma seme: organismo vivente:

il seme del sepolcro è risorto e corre come un matto

travestito da Musa e da germoglio:

mi sono sempre più convinto che è solo nel passo

(lento passo) del corpo che il seme diventa germoglio:

il senso dell'andare camminando a mano

a corpo a corpo ->

allora, forse è questo; imparare a far maturare

i semi->

fra edifici sempre più alti e deserti pericolosi:

ma non infecondi:

basta non dimenticare l'umiltà del corpo bambino

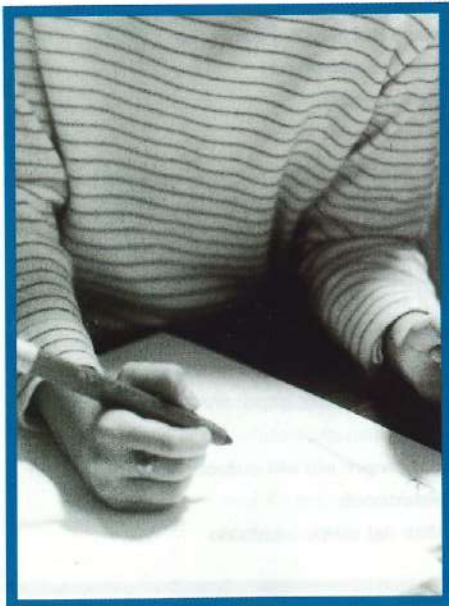


il gioco DEL teatro

Testimonianza e consigli

di Ken Robinson

**L'importanza
vitale dell'arte
drammatica
per l'educazione
del bambino.
Le arti
sono l'area
della grande
intelligenza
umana.
Un progetto
europeo
su cultura,
creatività
e giovani**



Non conosco bene il sistema educativo in Italia. Tuttavia vorrei fare qualche commento sulle arti in generale e sull'educazione in Europa. Ho un'esperienza come insegnante di arte drammatica e ho lavorato per dieci anni come docente universitario di questa materia. Per me l'arte drammatica è di importanza vitale per l'educazione di un bambino. In questo momento l'educazione in tutto il mondo sta affrontando delle sfide mai viste. Infatti tutte le arti ora hanno un ruolo importante nell'educazione dei bimbi e dei ragazzi, ma la maggior parte dei sistemi educativi del mondo non ha ancora riconosciuto l'importanza vitale che esse possono avere. Per un progetto del consiglio d'Europa su "Cultura, creatività e giovani" abbiamo commissionato un sondaggio sui sistemi educativi in 22 stati membri. Abbiamo fatto i conti con tantissime differenze, particolarmente tra l'Europa del Nord e quella del Sud. Le materie considerate più importanti sono la matematica, le scienze, la lingua; sono definite minori la musica, l'arte, il dramma, la danza. Spesso non sono nemmeno nel piano di studi. Un esempio: in Grecia, considerata la culla dell'arte dram-

matica, nessuna materia inerente al dramma è inserita nel piano di studi. Adesso sono il responsabile di un comitato in Gran Bretagna per promuovere l'educazione di queste discipline. L'educazione sta affrontando delle sfide molto importanti. La prima è economica. Il sistema educativo, normalmente, giudica il bambino per certe abilità intellettuali. L'impatto della nuova tecnologia sta cambiando il rapporto fra i lavoratori manuali e il gruppo privilegiato. È una sfida enorme. È previsto che la maggior parte dei giovani, da oggi, non avrà un lavoro permanente per tutta la vita. L'educazione deve affrontare un cambiamento economico. La seconda sfida è culturale. Tutti i paesi del mondo stanno affrontando le diversità culturali pur mantenendo un senso di unità e identità nazionale. La terza sfida è sociale. Per affrontare queste sfide l'educazione deve essere completamente revisionata. Le arti (ivi compresa quella teatrale) sono importanti per tre motivi. Le scuole tendono a dividere le arti dalle scienze. La scienza viene guardata come reale obiettivo che ha a che fare con la realtà mentre le arti vengono viste come proseguimento del tempo libero. Dobbiamo riconoscere che sono stereotipi completamente sbagliati. Le scienze sono un'area di grande creatività, mentre le arti sono un'area di grande intelligenza. Se vogliamo preparare i nostri figli ad una vita attiva e di successo nel futuro, dobbiamo allora riconoscere l'importanza del potere creativo e della fantasia. Le arti sono il modo in cui gli esseri umani sviluppano le loro capacità emotive e i valori. Vedo tre priorità: 1) Tutti i sistemi educativi devono essere riveduti e corretti. È da verificare la proporzione delle arti come materie insegnate in confronto con le scienze. 2) Verificare l'addestramento degli insegnanti. Non si può avere l'educazione creativa senza insegnanti creativi. 3) Come vengono addestrati gli artisti. Il futuro per l'educazione è lo scambio fra artisti, insegnanti e educatori. Ma la maggior parte degli artisti non è ancora in grado di lavorare nel campo educativo.

(Ken Robinson, docente all'Università di Warwick, Gran Bretagna)