

SCUOLA MATERNA

per l'educazione dell'infanzia

17

**Conosciamo il teatro:
dalla stesura del testo alla messa in scena**

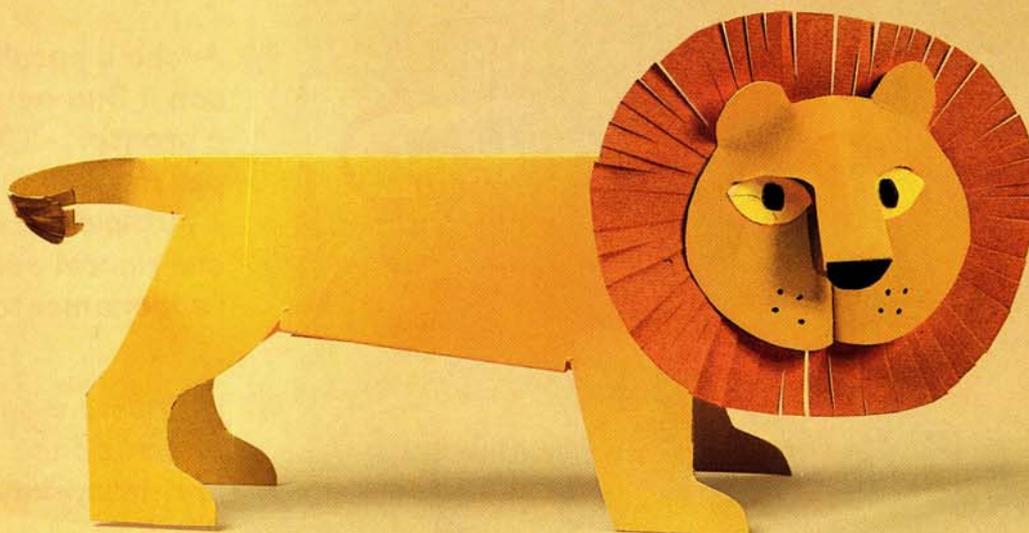
Breve viaggio tra le riviste per bambini

10 giugno 2002

Sped. in a.p. 45%
art.2, comma 20/b, legge 662/96
Filiale di Brescia
Editrice La Scuola - 25124 Brescia
Expédition en abonnement postal
taxe perçue - taxa riscossa
Pubblicazione quindicinale

Anno 89°

EDITRICE LA SCUOLA



INDICE 17

Anno 89°

SCUOLA MATERNA
per l'educazione dell'infanzia

10 giugno 2002

EDITRICE LA SCUOLA

SCUOLA, CULTURA, EDUCAZIONE

EDITORIALE Italo Fiorin, "Per" o "contro"?	7
Aldo Specchia, Documentare l'esperienza	9
Angelo Nobile, Giornalini per bambini: un mondo poco conosciuto	14
Andrea Bobbio, Pedagogia ed affettività: i bambini "difficili"	20
Tamara Marchetti, Il legame madre-bambino	22
Piergiorgio Guizzi, L'ascolto nelle narrazioni e nelle rappresentazioni grafiche	24
Adriano Grossi, La scrittura tra SMS, smiles e video	26
Damiano Felini, Internet: proteggere ed educare i bambini	29
Gian Leonildo Zani, Il colore è un mondo	31
lettere alla rivista	35
Pietro Diambri, La funzione terapeutica del gioco sonoro	36
Margherita Bellandi, Dalle pagine de "il Passatempo" alla valutazione formativa	40
Gaetano Oliva, Conosciamo il teatro. Dalla stesura del testo alla messinscena	45
QUADRANTE a cura di Mario Falanga	
Mario Falanga, Forme negoziali	57
testi ministeriali	
Per il nuovo anno scolastico complesso di adempimenti, <i>N. m. 27-3-2002, prot. n. 190. Formazione docenti, Com. di Ser. 12-4-2002. Contratti di lavoro, nelle scuole paritarie, Circ. 24-4-2002, n. 46</i>	59
attività fism	61
documenti	
Carta sull'educazione ai media e alle tecnologie nell'Italia del nuovo millennio	62
dalle province	63

Direttore: Cesare Scurati
Comitato di Direzione:
Italo Fiorin (Coordinatore)
Alessandro Antonietti,
Paolo Calidoni, Sira
Serenella Macchietti
Redazione: Michele Busi

Quindicinale per l'educazione dell'infanzia - Anno 89° - N. 18 fascicoli all'anno - Direttore responsabile: Cesare Scurati - Autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 15 del 4.2.1949 - Spedizione in abbonamento postale /45%, art. 2, comma 20/b, legge 662/96 - Filiale di Brescia (ITALIA) - **Direzione, Redazione, Amministrazione:** LA SCUOLA S.p.A., 25186 Brescia - Via Luigi Cadorna, 11 - **Sito Internet:** www.lascuola.it - c.c.p. n. 14407258 - codice fiscale - partita I.V.A. n. 00272780172 - Tel. centr. (030) 29 93.1 - Tel. Ufficio Abbonamenti (030) 29 93.246-29 93.286 - Telefax (030) 29 93.299 - **Filiali: 00193 Roma** (Via Crescenzo, 23 - Tel. (06) 6875179-68803989 - Telefax (06) 6874939) - **80137 Napoli** (Salita S. Elia, 19/21 - Tel. (081) 441200-441308 - Telefax (081) 441934) - **20136 Milano** (Viale Bligny, 7 - Tel. (02) 58300261 - 58301579 - Telefax (02) 58301315) - **70124 Bari** (Via Giulio Perroni, 21 A/E - Tel. (080) 5428647 - Telefax (080)5428647) - **65124 Pescara** (Via Donatello, 7/11 - Tel. (085) 74792 - Telefax (085) 74792) - **35129 Padova** (Via della Croce Rossa, 116 - Tel. (049) 8076775 - Telefax (049) 8076776) - **Pubblicità:** Ufficio Inserzioni Pubblicitarie Editrice La Scuola, via Cadorna, 11, 25186 Brescia - Tel. (030) 29 93.287 - Telefax (030) 29 93.299 - Stampa: Officine Grafiche La Scuola - 25186 Brescia.

Abbonamento annuo 2001-2002: € 46,48 pagabile in un'unica soluzione (estero: Europa e Bacino Mediterraneo € 75,40 - Paesi extraeuropei € 94,00). Il presente fascicolo € 2,58 (arretrato il doppio). **L'impegno di abbonamento è continuativo**, salvo regolare disdetta da notificarsi a mezzo lettera raccomandata. I dattiloscritti non richiesti, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. Non si accettano testi manoscritti.

Fotografie: Photo Studio 56
Grafica: Alpo
Disegni: Silvia Balzaretto

L'illustrazione di copertina è tratta da **Cartastorie** (La Scuola, Brescia)

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dell'accordo stipulato tra SIAE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente fascicolo, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe n. 2, 20121 Milano, telefax 02.809506, e-mail aidro@iol.it

Contiene IP

Il teatro nel XXII secolo: L'uomo nuovo

(Gaetano Oliva, *Il teatro nel XXII secolo: L'uomo nuovo* (contenuto in *Conosciamo il teatro*), Scuola materna per l'educazione dell'infanzia, anno 89 n. 17, 10 giugno 2002, pp. 50-51).

Il Novecento e il teatro

Il Novecento è iniziato con previsioni disastrose sul futuro del teatro, gravemente minacciato dalla nascita del cinema, e si è concluso con previsioni ugualmente pessimistiche sulla sua stessa sopravvivenza nel XXI secolo, questa volta a causa del potere sempre maggiore dei media elettronici, del video e del computer.

Pur essendo stato minacciato da tali profezie, bisogna riconoscere che il teatro nel Novecento non se l'è cavata male, avendo dato e continuando a dare segni di vitalità e soprattutto dimostrando una capacità di trasformarsi, di ridefinire la propria identità, il proprio valore, la propria funzione.

Il merito principale della trasformazione che il teatro attua nel corso del secolo va attribuito soprattutto ai grandi registi, da Stanislavskij a Barba (per indicare gli estremi, non soltanto cronologici, di una tradizione), a quei maestri che Fabrizio Cruciani definì (come aveva già fatto Mejerchol'd) "registi pedagoghi".

Si può sostenere che uno degli strumenti fondamentali di questa trasformazione contemporanea del teatro è stata la ricerca sulla efficacia e la verità del messaggio teatrale. Proprio mentre si annunciava la crisi inevitabile della scena nei confronti delle nuove e ben più incisive forme dello spettacolo tecnologico, i maestri della regia posero tutti al centro del loro lavoro la questione dell'efficacia (anche se in maniere diverse). Si trattava di fare in modo che il teatro tornasse a essere un mezzo e un luogo di azione reale dell'attore sullo spettatore, dell'uomo sull'uomo; a livello intellettuale, emotivo e comportamentale. Questo significava, per prima cosa, rinunciare a rincorrere (sul loro terreno) il cinema e gli altri nuovi media per attestarsi invece sempre di più nel proprio ambito, riscoprendo e scavando il tesoro della inalienabile specificità del teatro in quanto relazione interumana primaria; rapporto psicofisico in presenza: come atto biologico e spirituale che avviene tra attore e spettatore, secondo la celebre definizione proposta da Grotowski.

In questo modo i registi-pedagoghi hanno ottenuto due grandi risultati che simboleggiano la trasformazione di cui si sta parlando: .

- per la prima volta hanno fatto del teatro un campo di indagine conoscitiva e di ricerca spirituale;
- hanno progressivamente spostato il centro dell'attenzione allo spettatore verso l'attore, fino a far coincidere oggetto e soggetto dell'azione reale: significativo è il percorso di Grotowski dal teatro degli spettacoli all'arte come veicolo.

La durata

Quando inizia e quando finisce il Novecento teatrale? Se la data finale può essere circa collocata fra l'84 e l'85 con la chiusura definitiva del Teatr Laboratorium di Grotowski e la scomparsa di Julian Beck del Living Theatre (due eventi di portata simbolica tale da poter assurgere a conclusioni di un'intera storia teatrale), in compenso l'inizio va abbondantemente retrodatato rispetto all'incipit naturale del secolo, facendolo risalire forse fino alla fondazione del Théâtre Libre a Parigi da parte di André Antoine, nel 1887, o meglio, alla nascita del Teatro d'Arte di Mosca, nel 1898, a opera di Stanislavskij e di Nemirovic-Dancenko.

Quello del Novecento teatrale è un teatro che si dilata, che fuori esce materialmente e metaforicamente dai suoi spazi tradizionali e, nel farlo, si rigenera tanto nei processi materiali e creativi quanto nei principi estetici, sia nelle forme artistiche ed espressive sia, soprattutto, nei presupposti e nelle finalità del proprio operare. Partendo dall'orizzonte tradizionale e ancora tardo-ottocentesco, del divertimento e dell'evasione, il Novecento teatrale tende a sviluppare fondate ambizioni pedagogiche-etiche-politiche-spirituali, arrivando talvolta a fare dell'attore e del gruppo creativo dei modelli ideali rispettivamente per l'uomo e per la comunità del futuro (dal Primo Studio moscovita di Stanislavskij e Sulerzickij, ai Copiaus di Jacques Copeau, al Living Theatre, limitano dosi ad alcuni degli esempi più significativi).

Il nuovo teatro e la tradizione

La nascita di un nuovo teatro, in radicale discontinuità con la scena dominante, non può prescindere dalla tradizione. L'avvento di un nuovo attore, anzi di un attore nuovo, attraverso il passaggio per le fasi cruciali (altrettanti momenti chiave del lavoro su se stessi e dell'accesso alla creatività) è rappresentato dalla riscoperta del corpo e dalla conquista dell'azione. L'obiettivo è quello di un attore creativo che sia, nello stesso tempo, maestro dell'azione fisica (Stanislavskij) e gestore delle forze (Artaud), ovvero, con Grotowski, uomo d'azione.

Spesso, nel cercare di definire la condizione teatrale della fine del Novecento, se ne parla come di un teatro "dopo i maestri". Ma sia chiaro che "dopo i maestri" non vuoi dire "senza maestri!". Il fatto che la questione della formazione al teatro sia stata riformulata da tempo, in tutto un ampio versante del lavoro teatrale, in termini di "autopedagogia" e come "apprendere ad apprendere", non significa in alcun modo che il problema del rapporto maestro/allievo e della trasmissione dell'esperienza a teatro sia diventato di conseguenza meno importante, meno centrale. È da rilevare però che se da un lato la sua importanza e la sua centralità sono venute aumentando in questi anni, dall'altro si è verificata una trasformazione profonda, testimoniata da nozioni come "autopedagogia" e "apprendere ad apprendere".

In questo senso si vuole rimarcare una differenza fra le ultime generazioni teatrali in Italia (e non solo) e quella di quindici/venti anni fa; essa consiste nel fatto che mentre quindici/venti anni fa, nel cominciare, era inevitabile il riferimento alla generazione immediatamente precedente dei padri o dei fratelli maggiori (sostanzialmente, di coloro che tre/quattro decenni or sono inaugurarono il nuovo teatro), oggi, proprio perché le rotture delle seconde avanguardie storiche sono state ampiamente metabolizzate e sono diventate un dato acquisito, scontato, un ovvio punto di non ritorno, si può cominciare anche senza padri (il che può voler dire, a volte, prendere violentemente le distanze da essi) e magari rifarsi ai nonni o ai bisnonni, cioè ai Padri Fondatori del primo Novecento: da Stanislavskij a Mejerchol'd, o a Craig a Brecht, da Copeau ad Artaud.

Per cercare di capire per quali ragioni e in che modo la questione del rapporto maestro/allievo a teatro è venuta riformulandosi anche radicalmente negli ultimi decenni non si può fare a meno di prendere di petto alcune domande di fondo, tutte molto impegnative e strettamente legate fra loro: che cos'è un maestro a teatro: cioè come lo si riconosce, che cosa e come insegna, che cosa trasmette e come lo trasmette; qual è il rapporto tra tradizione e tradimento; chi sono i senza nome.

Che cos'è un maestro. Per cercare di cogliere gli elementi essenziali che identificano un maestro, e in particolare un maestro di teatro, si può partire dalla etimologia della parola guru, che costituisce il corrispettivo sanscrito del termine "maestro": in sanscrito, guru significa letteralmente "colui che disperde le ombre, ovvero l'oscurità"; in altri termini, nella tradizione orale, il "guru" era colui "che contemporaneamente incarnava e trasmetteva il sapere tradizionale".

Diciamo che, secondo le concezioni tradizionali, la figura del maestro non si limita all'insegnamento delle dottrine, ma sta a significare una vera incarnazione della conoscenza, grazie alla quale il maestro può, per la sua stessa presenza, aiutare l'allievo nella sua ricerca.

Egli esiste per creare le condizioni di un'esperienza attraverso la quale la conoscenza potrà essere vissuta nel modo più totale possibile.

La prospettiva offerta da Eugenio Barba nel libro *La terra di cenere e diamanti*, dedicato al suo apprendistato in Polonia nei primi anni Sessanta, e quindi al rapporto con il suo maestro, Jerzy Grotowski, è quella "della forza dell'innamoramento e dell'amore". Egli si chiede: "Non è forse una storia d'amore quella fra Sulerzickij e Stanislavskij? Non fu una vera e propria storia d'amore tormentato e infelice a fecondare il rapporto fra Stanislavskij e Mejerchol'd? O fra Ejzenstejn e Mejerchol'd?". E così prosegue: "La passione amorosa, nel nostro tempo, è vista una sola dimensione, erotica. Per questo risulta impossibile comprendere in tutta la sua densità il 'Maestro'. E risulta difficile andare al di là dell'ovvio, di concetti come influenza, metodi, fedeltà o infedeltà. Come se il Maestro non fosse colui che si rivela per sparire".

Alla luce di queste parole, si può affermare che il maestro è qualcuno che non soltanto ha la conoscenza ma la incarna. Tale conoscenza va quindi molto al di là di ciò che può essere scritto e anche di ciò che può essere detto, verbalizzato; il maestro la passa, la trasmette all'allievo in un rapporto personale diretto, profondo, totale, il quale ha a che vedere, come sostiene Barba, con "la forza dell'innamoramento e dell'amore".

Tradizione/tradimento. Il secondo punto riguarda proprio la trasmissione e di conseguenza mette in gioco l'altra componente essenziale di ogni autentica relazione pedagogica (che è rapporto di apprendimento reciproco e mutua definizione): l'allievo, figura importante almeno quanto quella del maestro, visto che quest'ultimo esiste ed è tale solo in quanto ha dei discepoli e viceversa.

In Occidente, la tradizione non è qualcosa che possa essere trasmesso in maniera oggettiva e passiva: essa ha quindi insito in sé, come condizione inevitabile e vitale, il tradimento. La tradizione, qualsiasi tradizione, non la si eredita passivamente; di una tradizione, ci si appropria attivamente, quindi tradendola-tramandandola (anche etimologicamente, tradizione rinvia sia al trasmettere-tramandare che al tradire-falsificare-manipolare).

I senza nome. A conclusione si torna al punto di partenza, il teatro di oggi dopo i maestri, per trattarne brevemente un aspetto che ci tocca più da vicino. Riguardo "i senza nome" I Barba dice così: "È compito ben più arduo onorare la memoria delle persone senza nome che non delle persone celebri. La costruzione storica è consacrata alla memoria di coloro che non hanno nome".

Inutile aggiungere che le implicazioni di questa frase sono enormi: ma perché proporla ora, in questa sede, nella introduzione a un bilancio del Novecento teatrale, e della sua tradizione, la tradizione dei maestri? Per due ragioni, sostanzialmente.

La prima ragione riguarda proprio i maestri. Esistono, sono esistiti, maestri "senza nome". Una delle conseguenze del rivelarsi e sparire che secondo Barba contraddistingue il maestro è proprio quella di poter essere dimenticato oppure di non venire neppure riconosciuto come tale: per lungo tempo è stato questo il destino di Decroux, maestro senza nome per antonomasia (o "maestro nascosto"). Perché il teatro oggi possa vivere deve dunque rimettere al centro l'uomo, maestro o allievo che sia, e conoscere ciò che è stato. E per fare questo deve compiere una rieducazione. L'uomo deve essere rieducato all'arte teatrale. Si devono creare le condizioni perché i giovani si possano avvicinare a quest'arte. È compito di chi "vive" nel teatro rifarsi ad una tradizione per poi tradirla, permettendo così a quest'arte, di "camminare" nella storia con le nuove generazioni.