





Direttore Editoriale
Gaetano Oliva -
gaetano.oliva@gmail.com
Direttore Responsabile
Virginia Martelli -
martelli@ev-magazine.it
Capo redattore
Serena Pilotto
Ricerca iconografica e traduzioni
Elisabetta Pignotti
Coordinatrice di redazione:
Valentina Corà

Comitato Scientifico:

Direttore Gaetano Oliva (Docente di Teatro di animazione)
Alessandro Antonietti (Ordinario di Psicologia)
Roberto Diodato (Docente di Filosofia estetica)
Giuseppe Farinelli (Ordinario di Letteratura contemporanea)
Giovanni Gasparini (Ordinario di Sociologia)
Federico Maggi (Biologo)
Toshio Nakajima (Docente di Pedagogia musicale - Yokohama Giappone)
Ermanno Paccagnini (Ordinario di Letteratura contemporanea)
Emanuele Pace (Docente di Astrofisica - Firenze)
Adriano Pessina (Ordinario di Filosofia bioetica)
Giuseppe Reguzzoni (Docente di Storia moderna e contemporanea)
Enrico Salati (Docente di Didattica generale)
Giuseppe Vico (Ordinario di Pedagogia)

Collaboratori:
Alessandro Antonietti,
Enrico M. Salati

Direzione Grafica
Editore XY.IT

Uffici e redazione
Via Roma, 42 - 28041 Arona Tel. +39
0322 019200 - Fax +39 0322 019209
info@editorexy.it
P. IVA: 02068000039 - Amministratore Uni-
co: Virginia Martelli. Iscritto al tribunale di
Verbania al numero 335. Iscritto al ROC al
numero 14750. In questo numero la pubbli-
cità non supera il 50%. Titolare del tratta-
mento dei dati personali è Editore XY.IT srl.
Gli interessati potranno esercitare i diritti
previsti dall'art. 13 del D. Lgs. 30/06/2003
n. 196 scrivendo all'editore. L'editore si im-
pegna a riconoscere i diritti sulle immagini
pubblicate ai relativi autori anche non citati.
Alcuni diritti sono riservati.

Informazioni e abbonamenti
info@editorexy.it

Il laboratorio di arti espressive

Indicazioni metodologiche e didat-
tiche con diverse tipologie di utenza

12 Burattini e fiabe: un binomio fantastico
di *Alessandra Caro*

54 Pratiche corporee nella didattica dell'arte
di *Wanda Moretti*



Rubriche

4 La Voce del lettore
6 Editoriale
8 Teatro nel mondo
di *Serena Pilotto*
132 La biblioteca
di *Emilia Perfumo*

Intervista

28 Una Residenza Teatrale a Cassa-
no Valcuvia
di *Serena Pilotto*
Intervista a Paola Manfredi e Dario
Villa

Sezione Scout

80 L'esperienza del Teatro nella cultura Scout. Le origini
di *Laura Cerati*
La pedagogia teatrale non presenta soltanto alcuni tratti comuni con l'esperienza
scout: gli studi testimoniano che quest'ultima abbia dato vita ad un vero e pro-
prio modo di fare teatro.



Saggio

Riflessioni e teorie sulla relazione tra arte e Scienze della Formazione

36 Letteratura e intercultura di *Ermanno Paccagnini*

44 Grotowski e l'arte come veicolo.

Oltre la rappresentazione? Un'analisi preliminare di *Mabel Giraldo*

88 L'impresa comunicativa come interazione di linguaggi di *Cristiano Zappa*

Storia

96 Origine e fondamenti teorici dell'Educazione alla Teatralità.

La Commedia dell'arte: un modo di fare teatro diventa pedagogia teatrale
di *Marco Miglionico*

La storia della Commedia dell'arte è essenzialmente pratica di attori. I pri-
mi tentativi di un suo studio iniziarono nell'Ottocento, ma furono i registi-
pedagoghi nel Novecento ad interessarsi del fenomeno, non tanto in termini
storici, ma pedagogici. Copeau, Vachtangov e Mejerchol'd, tra i più attivi,
focalizzarono gli elementi più funzionali al loro intento: la rifondazione di un
attore nuovo in termini etici ed estetici.



Sezione Scuole

68 Educazione alla teatralità per cinque anni: con la maestra si può
intervista all'insegnante Rosa Pezza
di *Savina Pianezza*

74 A piedi nudi sul palco della forma-azione
di *Cristina Lischetti*

Sezione Danza

104 L'Educazione alla teatralità: il movimento creativo
di *Marco Miglionico e Lucia Montani*

Il movimento creativo è il risultato dello sviluppo di continui atti creativi che
si susseguono nel tempo e nello spazio e riconduce a un concetto antropologico
semplice, ma fondamentale: la relazione tra l'essere umano e il movimento.

Sezione Testi

116 Felicità
di *Alberto Cavalleri*
Da un lavoro laboratoriale è nato
un testo drammaturgico

Gentile Redazione,

in primo luogo vorrei ringraziarvi per la possibilità di condividere ciò che penso e anche complimentarmi per l'idea innovativa di creare una rivista di cultura teatrale che approfondisca i temi della pedagogia teatrale. Il mio percorso formativo non è prettamente educativo ma letterario e anche il mio approccio al teatro è stato da "letterato". Tutte le mie riflessioni, le mie letture acquistano un valore aggiunto se lette con l'idea di Educazione alla Teatralità; vedo finalmente, dopo una ricerca di senso, che la cultura è ovunque, anche nelle piccole iniziative territoriali e non solo nei libri o nei grandi teatri, e soprattutto che la cultura, specie quella teatrale, appartiene a tutti a livello antropologico. Leggere il teatro e l'arte come frutto dell'uomo e della sua totalità attraverso la storia (i vostri articoli su Copeau e sul teatro dell'Ottocento) le scienze umane e le testimonianze è una scoperta non banale. E.TE è un ottimo strumento per proseguire nella costruzione di questa idea.

Valentina da Marnate (VA)

Gentile Valentina,

è importante sapere che E.TE riscontri interesse anche in una persona con la sua formazione. La nostra intenzione infatti è che scoprano e approfondiscano con studi appropriati la pedagogia teatrale non solo professionisti dell'educazione, ma anche coloro che sono impegnati in ambito culturale e artistico. Gli articoli di carattere storico e la sezione riguardante i testi in particolare cercano di rispondere a questa finalità. In questo numero potrà leggere, nell'intervista a due artisti, la testimonianza di un'esperienza che intende coniugare cultura, arte e territorio.

La Redazione

Gentilissima Redazione,

sono un educatore che utilizza l'Educazione alla Teatralità nelle proprie attività. Volevo esprimere la mia viva riconoscenza per la rivista on-line. Nel mio lavoro il rischio di ridurre tutto alla semplice risoluzione dei problemi pratici è molto alto. La vostra rivista è quindi uno strumento indispensabile perché aiuta a ripensare le proprie azioni dando loro un respiro più ampio. Non solo approfondire la conoscenza delle diverse arti espressive, ma allargare il dibattito a tutte le scienze che studiano ed indagano l'uomo. L'alto valore scientifico degli interventi permette di dare una solida base al lavoro che ogni giorno svolgo nella sua semplicità. Grazie ancora e buon lavoro!

Gian Paolo da Novara

Gentile Gian Paolo,

grazie per la sua testimonianza! L'intento della rivista è proprio quello di mantenere viva la riflessione sui temi dell'educare con l'arte, ovvero ragionare e conoscere sempre più a fondo l'idea dell'arte come veicolo. In questo numero di E.TE troverà diversi approfondimenti proprio sui fondamenti di questo modo di intendere l'arte. Buona lettura e buon lavoro a lei!

La Redazione

Errata corrige

Nel secondo numero di E.TE è stato riportato per errore che le belle foto contenute nell'articolo di Diana Rosi intitolato "Tra educazione, ambiente e arte: il progetto del Festival della Valle Olona" erano di Roberto Castiglioni anziché di Roberto Venegoni. La Redazione si scusa con il fotografo.

La voce del lettore

lettere di commento e richieste

Per comunicare con la Redazione inviando richieste di approfondimenti, suggerimenti, segnalazioni di eventi o particolari progetti riguardanti le arti espressive e commenti sulla rivista, potete scrivere a:
redazione.ete@editorexy.com



La Cooperativa Sociale Iris Accoglienza è una Organizzazione non lucrativa di utilità sociale (O.N.L.U.S.) che gestisce un Centro Socio Educativo rivolto a persone con un handicap psicofisico di grado medio, di età superiore ai 18 anni ed età media di 25 anni.

Il Servizio si articola in 3 moduli: socio-animativo, socio-educativo, formativo all'autonomia. Prevede lo svolgimento di una serie di attività finalizzate al raggiungimento di una loro maggiore autonomia, integrazione sociale e soddisfazione personale.

Attività animative, finalizzate al benessere personale e relazionale della persona:

- Attività ludico-ricreative
- Attività psicomotorie
- Attività sportive

Attività educative, finalizzate al mantenimento o allo sviluppo delle proprie capacità cognitive, manuali, relazionali:

- Attività didattiche
- Attività tecnico – creative
- Attività di contatto con l'esterno

Attività formative, organizzate in Laboratori, finalizzate al costante esercizio delle abilità dimostrate in discipline specifiche:

- Laboratori interni
- Laboratori esterni



Istituto Aloisianum, sede della Cooperativa

IRIS ACCOGLIENZA Cooperativa Sociale O.N.L.U.S.
Via S. Luigi Gonzaga, 8 – 21013 Gallarate (VA)
Tel: 0331.795229 Fax: 0331.247287
e-mail: direzione@irisaccoglienza.it www.irisservizi.it



EDITORIALE

EDITORIAL

Il 18 maggio 2011 il prof. Cesare Scurati, uno dei nostri direttori scientifici e membro del Comitato Scientifico di E.TE, è “ritornato alla Casa del Padre”. Scurati era un pedagogista fra i più conosciuti e apprezzati nel panorama italiano e internazionale. Egli ha partecipato, contribuendo in modo esemplare, ai grandi movimenti della cultura pedagogica odierna, spesso orientandone il corso.

Cesare è stato uno dei principali protagonisti della Commissione che ha elaborato i “Nuovi programmi della scuola elementare” del 1985. Si deve certamente al suo lavoro l’idea centrale di quel testo, per molti versi ancora attuale: l’alfabetizzazione culturale. Inoltre Scurati fu protagonista della riforma della scuola materna, come Coordinatore della Commissione ministeriale che diede vita ai “Nuovi ordinamenti per la scuola materna”, del 1991.

Scurati era un uomo che amava la cultura a “tutto tondo” e in particolar modo le arti espressive, ritenendole una potenzialità formativa di grande rilevanza.

Ho conosciuto Cesare nel 1997 in Università Cattolica, in occasione della pubblicazione del mio primo libro “Educare al teatro”, in collaborazione con altri cultori della materia di Storia del Teatro e dello spettacolo, della Facoltà di Scienze della Formazione.

All’incontro era presente anche la prof.ssa Laura Granatella che era la titolare della cattedra.

Fu un incontro importantissimo per la mia futura vita in Università. I nostri discorsi risultarono subito in sintonia, sembravamo due persone che si conoscevano da tanto tempo. Ci lasciammo dicendoci che avremmo dovuto fare molte cose insieme e così avvenne fino alla sua scomparsa. Ricordo in particolare il breve ma significativo messaggio audiovisivo che preparò in occasione dell’apertura della prima edizione del Corso di Perfezionamento in Educazione alla Teatralità realizzato in Università nell’a.a. 2001-2002

<http://www.youtube.com/watch?v=d5e49qLCWtk>

La pedagogia piange un grande studioso. Io piango un grande amico e Maestro. Le sue idee, la sua visione pedagogica della vita e della scuola sono una eredità importantissima che tutti noi ci porteremo dentro sperando di riuscire a coltivarle nel suo insegnamento. Oggi più che mai, in momenti veramente “bui” dal punto di vista educativo e con una scuola che con i suoi programmi non riesce a trovare una via pedagogica chiara e capace di far fronte alle esigenze delle nuove generazioni, il suo insegnamento e la sua visione dell’educazione e della scuola ci deve guidare, ci deve far ripartire.

Caro Prof., le tue idee non moriranno mai. Grazie!

Gaetano Oliva

Prof. Cesare Scurati, one of our scientific directors and member of the Scientific Committee of E.TE, is gone back to “Father’s House”. Scurati was one of the most famous and regarded pedagogues at an Italian and at an international level. He took part to the great movements of the current pedagogical culture, often contributing to orient it. His work is very important still nowadays.

Cesare was one of the most important protagonists of the Committee that elaborated in 1985 the “Nuovi programmi della scuola elementare” (New programs of elementary school). Thanks to his great work, this text focuses on a great intuition, which is still relevant nowadays: the cultural alphabetization. Moreover, Scurati was one of the protagonists of the reform of the nursery school, as Coordinator of the ministerial commission which defined the “Nuovi ordinamenti per la scuola materna” (New orientations for the nursery school), in 1991.

Scurati was a man that loved every form of culture, especially the expressive arts. He considered expressive arts an educative instrument with a great potentiality. I met Cesare in 1997, in Università Cattolica, when I published my first book “Educare al teatro”, written with some other assistants of the subject Storia del Teatro e dello spettacolo, Faculty of Sciences of the Formation. Laura Granatella, the tenured of the chair, was with us. This meeting has been really relevant for my future academic career.

Cesare and I immediately felt in tune, we felt as we have met long before. We left saying we had to do many things together and it was so until his death.

I remember the short but important message he recorded for the inauguration of the first Corso di Perfezionamento in Education to Theatricality that we realized during the scholastic year 2001-2002 at the Università Cattolica.

<http://www.youtube.com/watch?v=d5e49qLCWtk>

It has been a very important moment for Education to Theatricality.

Pedagogy is grieving for a great researcher. I am grieving for a great friend and a Master. His ideas, his work, his texts, his pedagogical vision of life and of school are a great heritage that we have to take with us, hoping to be able to transmit it.

Today more than ever, in days truly “dark” in terms of education when the Italian school cannot find a clear pedagogical address and is not able to cope with the demands of new generations, his teaching and his vision of education and of school must guide us. This is the point from which we must restart.

Dear Professor, your ideas will never die. Thank you!

Gaetano Oliva

IL VIEUX COLOMBIER TRA PASSATO E PRESENTE

Che cosa è rimasto dell'opera di Copeau al teatro Vieux Colombier di Parigi?
Lara Vivian è andata a dare uno sguardo per noi

THE VIEUX COLOMBIER BETWEEN PAST AND PRESENT

Can we still recognize the work of Copeau in the Vieux Colombier theatre of Paris, nowadays? Lara Vivian went to take a look for us

di Serena Pilotto

Abbiamo chiesto a Lara Vivian, un'educatrice italiana che vive a Parigi, di andare a dare uno sguardo per noi al teatro Vieux Colombier, per scoprire se e quanto aleggi ancora, tra platea e palcoscenico, a distanza di quasi un secolo, lo spirito del fondatore Jacques Copeau. Lara ha incontrato M. Codair, «attaché presse» del teatro, il quale le ha parlato della stagione e degli spettacoli, precisando che il teatro oggi appartiene alla Comédie-Française www.comedie-francaise.fr e che, pertanto, organizza le sue attività, dagli studi alla produzione alla stagione, secondo le linee guida della Comédie. Infatti, presso la sala principale della Comédie in place Colette (il Vieux Colombier è la seconda sala per grandezza) ci sono un Centro Studi e una biblioteca che hanno come oggetto principale la Comédie stessa. Su Copeau vengono realizzati anche oggi numerosi studi, ma presso l'università di Paris 3, dove si studia storia del teatro. Gli spettacoli che vengono realizzati al Vieux Colombier sono effettuati dalla Troupe della Comédie, mentre non esiste più la scuola così come l'aveva pensata Copeau. Ascoltando quanto la nostra inviata ci racconta, sorge l'esigenza di lanciare indietro lo sguardo e ripercorrere in sintesi la vicenda del Vieux Colombier.

È il 23 di ottobre del 1913 quando Jaques Copeau, critico letterario della NRF (Nouvelle Revue Française), acquista il vecchio Athénée-Saint-Germain per dar luogo ai suoi intenti di rottura con il teatro dei grandi viali parigini dell'epoca. Copeau ha ben chiaro cosa vuole creare in quel teatro: fondare un teatro nuovo e libero lontano dai teatri arti-

Lara Vivian is an Italian educator who lives in Paris, and we asked her to visit the Vieux Colombier Theatre for us. We would like to know if the spirit of its founder, Jacques Copeau, is still present on the stage and in the stalls. Lara met M. Codair, "attaché presse" of the theatre, who talked to her about the season and the performances and who explained that, today, the theatre is owned by the Comédie-Française www.comedie-francaise.fr. As a consequence, the activities, like the workshops, as well as the production and the season, are organized according to the guide lines of the Comédie. In fact, by the principal seat of the Comédie, in place Colette (the Vieux Colombier is the second biggest theatre of the Comédie) there are a Library and a Study Center which focus on the Comédie itself. Copeau, nowadays, is often an argument of study, but above all by the University of Paris 3, where there are some courses about theatre history. While we are listening to the report of our correspondent, we think it is important to go back to the origins of the Vieux Colombier, and to sum up its history.

It is October 23, 1913 when Jacques Copeau, literary critic of the NRF (Nouvelle Revue Française), buys the old Athénée-Saint-Germain to give rise to his intent to break with the theater of the grand boulevards of Paris at the time.

Copeau knows very well what he wants to create inside that theatre: he wants to found a new kind of theatre, free and far from the artificial theatre of the great

*Il teatro Vieux Colombier a Parigi, una delle tre sale della Comédie Française
The Vieux Colombier theatre in Paris, one of the three theatres of Comédie Française*



ficiosi dei grandi boulevards, vuole avvicinare il pubblico ad un altro tipo di spettacolo: per far ciò recluta dei giovani attori, scevri dell'impostazione classica e inizia con esercizi e letture approfondite dei testi scritti che vogliono interpretare, improvvisazioni ed esercizi di movimento; il suo manifesto è ancora all'ingresso del teatro a ricordare e testimoniare la nascita del teatro Vieux-Colombier. Il teatro diventerà il laboratorio sperimentale di Copeau e avrà una storia complessa; dopo il lavoro con i giovani attori, la prima stagione del teatro Viex-Colombier si chiuderà in trionfo nell'estate del 1914 ; dopo il periodo americano viene riaperto nel 1920, vi si moltiplicano gli spettacoli e il maestro fa del teatro la sede della scuola dove di formeranno i giovani del quartiere. Gli anni più intensi saranno quelli tra 1923 e il 1924 con l'alternarsi di

boulevards; he wants to help the spectators to discover a new kind of performance. To get this goal he recruits young actors, free from classical settings. He starts his work with them playing exercises and extensive readings of the written texts that they want to play, but even making improvisations and movement exercises. His manifesto is still attached near the front door of the theatre to remember and to witness the birth of Vieux-Colombier Theater. The theater will become the experimental laboratory of Copeau and will have a long history; after the first period of work with his young actors, the first season of the theater Vieux-Colombier will close in triumph in the summer of 1914; after the American period is reopened in 1920, the performances become more and more and the master decide to establish the head-quarter of his school here, where the young

diversi spettacoli, da letture pubbliche e dalla scuola; il teatro chiude nel 1924 quando il maestro Copeau è esausto e si ritira in campagna, cedendo il teatro.

Dal 1924 al Vieux-Colombier approda il cinema di «avant gard» (Griffith, Abel Gance, Charlie Chaplin). Dal 1930 al Vieux-Colombier si susseguono gli spettacoli con la «compagnia dei 15» diretta da Michel Saint Denis, allievo di Copeau; per tutti gli anni '50 e '60 il teatro apre agli esistenzialisti e alla canzone, al jazz e al teatro politico, fino al «living theatre» degli anni '70.

Nel 1973 avviene la minaccia di demolizione e definitiva chiusura. È grazie a un gruppo di attori, musicisti e registi che si attivano con manifestazioni e incontri che il teatro Vieux-Colombier non muore. Esso viene acquistato dallo Stato francese e successivamente attribuito all'Istituzione della Comédie-Française nel 1989. Verrà ristrutturato e riaperto nel 1993 diventando da allora la seconda sala della Comédie-Française con un repertorio contemporaneo e classico; la scelta del repertorio è un elemento di continuità e il principale legame che il teatro ha con il suo fondatore: infatti, la scelta viene effettuata dall'amministrazione generale della Comédie, ma si attua anche attraverso i laboratori di lettura e studio. Ogni anno pervengono alla Comédie quasi 300 testi e sceneggiature, una dozzina tra questi vengono scelti e selezionati dal «bureau des lecteurs» di cui fanno parte il personale della Comédie e lettori selezionati dall'esterno. Il «bureau» si riunisce sei volte l'anno e ciascun membro è chiamato a dare il suo parere sul testo, sul suo carattere e la forma letteraria: quei testi che sono scelti all'unanimità vengono poi letti più volte all'intero «bureau» che deciderà se pubblicarli e se farne una lettura pubblica per poi essere messi in scena in una delle 3 sale della Comédie-Française (teatro Vieux-Colombier, sala Richelieu e Studio-théâtre). Lo spettatore impegnato nelle letture è quindi chiamato in prima persona a dare un contributo materiale alla scelta dei testi, alla creazione e alla pubblicazione di sceneggiature da parte di nuovi e giovani autori; il teatro Vieux Colombier ancora oggi incarna la volontà del «patron» di dar scena ad un teatro vivo privilegiando l'opera e l'autore.

players of the neighborhood will have the chance to train. The years between 1923 and 1924 are the most intense. The theater closed in 1924, when the master Copeau is exhausted and retired to the country, selling the theater. Since 1924, the Vieux-Colombier hosts the “avant-garde” cinema (Griffith, Abel Gance, Charlie Chaplin). Since 1930, the Vieux-Colombier hosts a lot of performances of the “company of 15” directed by Michel Saint-Denis, one of Copeau’s pupil; for all the 50s and 60s, the theater opens to the existentialists and to music, jazz and political theater, until the “living theater” of 70s. In 1973 it was permanently closed and is threatened with demolition, but a group of actors, musicians and filmmakers activated creating events and meetings to prevent the death of the Vieux-Colombier Theater. This group of people succeeded in saving the theatre. It was bought by the French Government and then, in 1989, entrusted to the Comédie-Française. The theater will be renovated and reopened in 1993, becoming since this moment the second theatre of the Comédie-Française, with a classic and contemporary repertoire. The choice of repertoire is an element of continuity and the main link of the theater with its founder. The General Administration of Comédie chooses every year the performance of the season, but in this theatre also reading workshops and study labs are realized. Every year the Comédie receives almost 300 plays. The “bureau des lecteurs”, which is formed by the staff of the Comédie and some selected readers has the tasks to read them. The “bureau” gets together six times a years and every member has to give an opinion about every text: some of these texts are selected, they are chosen with one accord, and then they are read more than once by the “bureau” that will decide whether to publish them or not. The “bureau” decides also whether to read these texts in public, and then whether to stage them in one of the three theatre of the Comédie-Française (Théâtre du Vieux-Colombier, Salle Richelieu and Studio-Théâtre). The spectator is thus involved in the readings and called personally to give a concrete contribute to the choice of texts, to the creation and to the publication of plays by new and young authors. The Vieux-Colombier Theater still embodies the will of the “patron”, to stage a living theatre giving a preference to the author and his work.



sito ufficiale Comédie-Française : www.comedie-francaise.fr

sito ufficiale sul Vieux-Colombier : www.theatreduvieuxcolombier.com

sito molto approfondito su Jacques Copeau: www.jacquescopeau.com

Il Vieux Colombier vive ancora, come luogo teatrale, grazie alla Comédie Française; lo spirito di Copeau può vivere ovunque e generare nuovo teatro grazie a quegli studiosi che hanno compreso il valore profondo della sua ricerca sul senso dell'arte dell'attore.

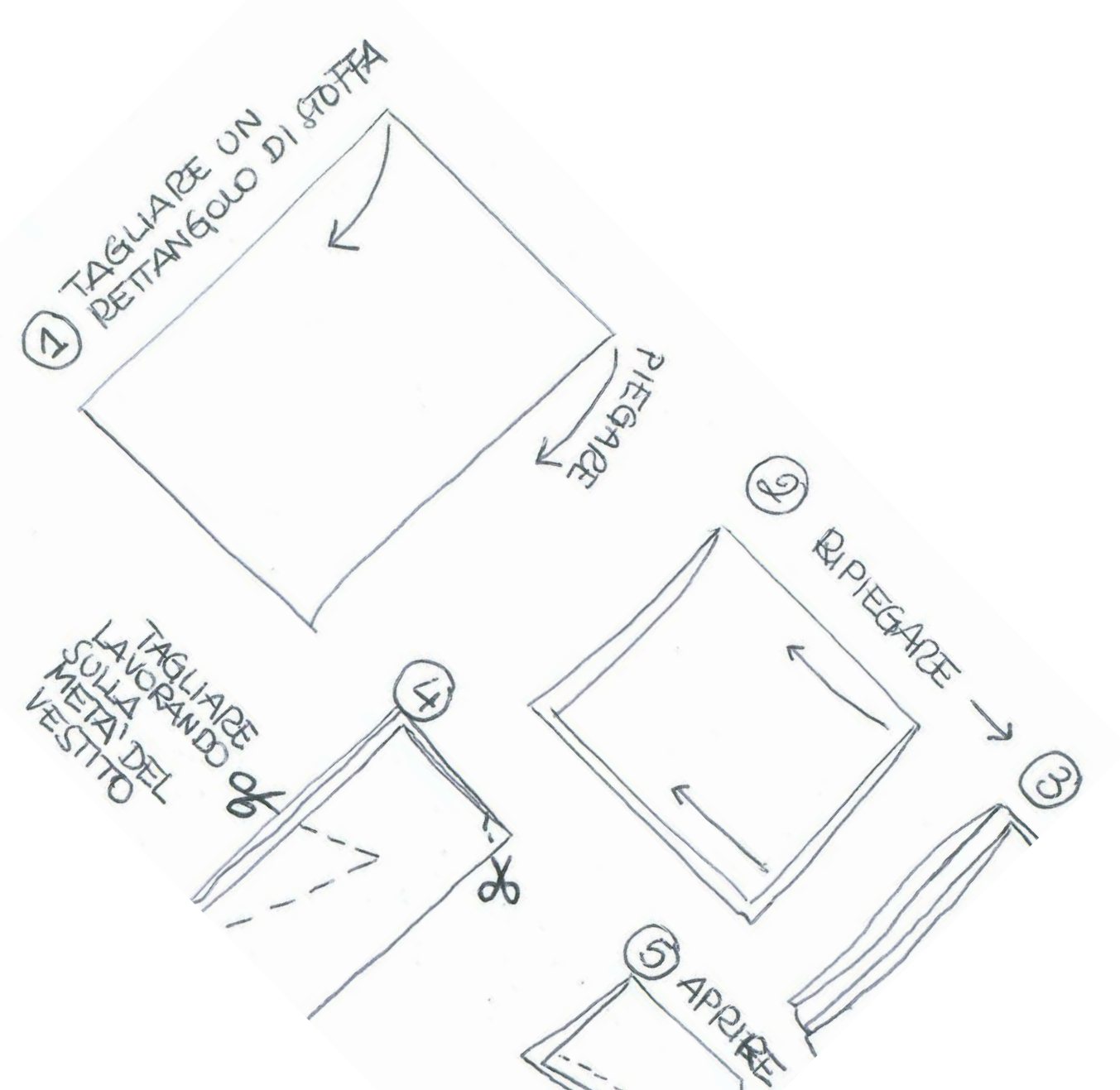
Comédie-Française official website : www.comedie-francaise.fr

A site about the Vieux-Colombier : www.theatreduvieuxcolombier.com

A very detailed website about Jacques Copeau: www.jacquescopeau.com

The Vieux Colombier is still alive, as theatre, thanks to the Comédie Française; Copeau's spirit can live everywhere and create a new theatre thanks to those researchers that have understood the great value of his research about the meaning of actor's craft.





BURATTINI E FIABE: UN "BINOMIO FANTASTICO"

Dal corpo che svela nuovi personaggi alla messinscena.
Laboratorio creativo di manipolazione dei materiali

PUPPETS AND TALES: A "FANTASTIC COUPLE"

*From the body which reveals new personages to the stage.
A creative workshop about the manipulation of materials*

di Alessandra Caro





UN PO' DI STORIA

Il burattino è un fantoccio animato mosso dal basso, a differenza della marionetta, mossa dall'alto per mezzo di fili, direttamente dalla mano dell'animatore, nascosta ma sempre presente e viva, che diviene l'anima ed il cuore del burattino stesso. Il burattinaio si muove all'interno del teatrino (detto baracca, casotto o castello) che lo cela completamente alla vista del pubblico. Un burattino è formato dalla testa, dal guanto, dal vestito, dalle mani.

Quella dei burattini è una delle più antiche e popolari forme di spettacolo. Il periodo di massima diffusione è tra il XVI e il XVII secolo. L'etimologia della parola è antica e controversa: per alcuni studiosi è diminutivo di "buratto" che deriva dal latino "bura", una stoffa grezza a trama larga, utilizzata per abburattare la farina. Con questa stoffa, molto probabilmente, vennero costruiti i primi abiti (buratti) dei burattini. Per altri studiosi il nome ha origine nel 1580 quando appare per la prima volta sulla scena della Commedia dell'Arte Burattin, una maschera che ricorda vagamente il più noto Arlecchino. Fa la sua comparsa nella compagnia tea-

ABOUT PUPPETS

A puppet is an inanimate object or representational controlled by one hand which occupies its interior. The hand of the entertainer, which is hidden but alive, becomes the spirit and the heart of the puppet. The puppeteer is inside a small theatre (named after baracca, casotto or castello); here he is completely hidden. There are many different varieties of puppets, and they are made of a wide range of materials, depending on their form and intended use. They can be extremely complex or very simple in their construction. They may even be found objects. The puppet is different to from the marionette or "string puppet". These puppets are suspended and controlled by a number of strings, plus sometimes a central rod attached to a control bar held from above by the puppeteer. The control bar can be either a horizontal or vertical one. Basic strings for operation are usually attached to the head, back, hands (to control the arms) and just above the knee (to control the legs). This form of puppetry is complex and sophisticated to operate, requiring greater manipulative control than a finger, glove or rod puppet.

trale dei Gelosi, a Firenze.

Difficile stabilire se fu la maschera a dare il nome al fantoccio o se, invece, fu la maschera-attore a prendere le mosse ed il nome del fantoccio. Data la mancanza di documenti dell'epoca è impossibile venirne a capo¹.

I primi spettacoli si svolgevano nelle piazze, al seguito di saltimbanchi e ciarlatani, che usavano bastoni con all'estremità grosse teste di legno, per richiamare il pubblico. Le storie avevano come protagonisti il popolino e i miseri sempre in lotta con i ricchi e con le autorità. Il linguaggio semplice di Pantalone, Arlecchino, Pulcinella, Gioppino (personaggi della Commedia dell'Arte) diventava, suo malgrado, il portavoce del popolo e rappresentava storie della vita quotidiana esponendo pubblicamente i disagi provocati dal potere e dai suoi rappresentanti con storie provocatorie e licenziose. La recitazione era basata su un canovaccio, sul quale si costruiva la storia improvvisando e seguendo gli umori del pubblico. «Il burattino è la rappresentazione visiva dell'uomo, con tutti i suoi difetti, ma anche con le sue virtù. La mano dell'uomo, nascosta, ma sempre presente e viva è

which are suspended and controlled by a number of strings, plus sometimes a central rod attached to a control bar held from above by the puppeteer. Puppetry by its nature is a flexible and inventive medium, and many puppet companies work with combinations of puppet forms, and incorporate real objects into their performances. They might, for example, incorporate "performing objects" such as torn paper for snow, or a sign board with words as narrative devices within a production.

A puppet is composed by the head, the glove, the cloth and the hands.

The puppetry is one of the oldest and most popular kinds of show of the world. Between the sixteenth and the seventeenth century, this kind of theatre reached the widest diffusion. The etymology of the word is not so defined. Somebody think that it is linked to the word "buratto" that comes from the Latin word "bura", which was a kind of coarse fabric, used to sieve the flour. Maybe the cloths of the early puppets have been built just with this kind of fabric. Some others think that the name should be dated back to the 1580, when



l'anima del burattino. Determina il movimento, regola le cadenze (...). Il burattino è l'essere che dà corpo alla fiaba, che materializza le fate e i maghi, le streghe e i diavoli, il re e la principessa, l'orco e il drago. Nel teatro dei burattini ci sono separazioni ben nette tra il giusto e l'ingiusto, tra l'onestà e la disonestà. Qualche volta la commedia privilegia il furbo a danno dello sciocco, ma sempre a scopo educativo, con una profonda legge morale alla base di tutto. Il bambino assorbe, nell'inconscio, quello che il teatro dei burattini gli insegna, senza accorgersene. Da adulto dimenticherà quasi tutte le storie e i personaggi, ma è sufficiente che rimanga attaccata alla mente e al cuore un'emozione perché, quando rivedrà un burattino, possa scoprire dentro di sé un

"Burattin" went on the stage for the first time with the Compagnia dei Gelosi, in Florence. It is one of the masks of the Comedy of Craft, which remind to the more famous Harlequin.

We do not know if the mask gives its name to the puppet or if the mask-actor inspired him to the puppet to create his persona-ge¹.

The early plays were staged in the squares, with tumblers and charlatans, who used long sticks with a big head to one end, to attract people. Stories were about people and poor people, who had always to fight against the rich and the authorities. Pantalone, Harlequin, Pulcinella, Gioppino (who were personages of the Comedy of craft) spoke a simple language

grande tesoro di umanità e amore.»²

C'ERA UNA VOLTA

L'origine della fiaba si perde nella notte dei tempi: nella trasmissione orale primitiva il mito, la leggenda, la fiaba, il racconto, si intrecciano con gli elementi della visione religiosa, della tradizione rituale e dell'istruzione tecnica più pratica di vita quotidiana. Gli stessi temi riaffiorano nella descrizione mitica delle origini del villaggio, nelle leggende delle gesta dei suoi eroi, nelle indicazioni pratiche per compiere le operazioni quotidiane più comuni: «Il giovane pellerossa imparava che i mocassini di pelle di bisonte andavano cuciti in quella determinata maniera e non in un'altra, ma ciò che acquistava ai suoi occhi un senso che

A PARTIRE DA MATERIALI DI USO COMUNE, GRAZIE ALL'INVENZIONE DI PERSONAGGI, SI POSSONO CREARE RACCONTI CHE ESPRIMONO EMOZIONI E PENSIERI DA CONDIVIDERE MEDIANTE SEMPLICI RAPPRESENTAZIONI

USING COMMON MATERIALS, THANKS TO THE CREATION OF CHARACTERS, EVERYBODY CAN INVENT STORIES THAT EXPRESS EMOTIONS AND THOUGHTS TO SHARE THROUGH SIMPLE REPRESENTATIONS

ge and they were the mouth of poor people, representing simple facts of daily life. Stories were provocative and licentious. The actors used just a canovaccio, improvising the development of the plot and following the moods of the audience.

Ilaria Stradiotti explains that the puppet is the visual representation of the man, with his defects as well as his virtues. Man's hand, hidden but alive is the spirit of the puppet. The hand determines the movement, the rhythm. The puppeteer makes the tale concrete, he materializes fairies, magicians, witches, devils, the king and the princess, the ogre and the dragon. In the puppet theatre there is a clear border between the right and the wrong, the honesty and the dishonesty. Sometimes the

andava ben oltre la semplice indicazione pratica, perché era collegato al racconto delle gesta del grande eroe della sua tribù, che salvò il suo popolo chiedendo al dio Bisonte cento pelli e ne cucì tante scarpe da usare nel lungo viaggio verso la terra in cui potersi stabilire.»³

La narrativa tradizionale è il complesso di “chiacchiere” che nel corso dei secoli e in ogni parte del mondo, passando di bocca in bocca, si è organizzato in forme diverse di racconto, caratterizzate dall’oralità. La fiaba era patrimonio di tutti: l’intero villaggio si raccoglieva attorno ai grandi vecchi che narravano, raccontando ai giovani tutta la loro esperienza e tutta l’esperienza dei loro padri e dei loro nonni. Trasmettevano non solo il bagaglio di informazioni tecniche acquisito, ma anche quel complesso culturale fatto di credenze religiose, di pratiche rituali, di interpretazioni del mondo, che era stato lentamente elaborato nei secoli precedenti. Ancora nel XVII secolo la fiaba era considerata una nobile forma di attività per adulti.

Solo a partire grossomodo dal Romanticismo molti di questi materiali sono stati trascritti, facendo spesso dimenticare la vera origine del racconto. Perrault in Francia, i fratelli Grimm in Germania, Lang e Jacobs in Inghilterra, Yeats in Irlanda, Singer per il mondo Yiddish, Calvino in Italia, sono stati i più grandi trascrittori del patrimonio fiabesco tramandato oralmente.

La fiaba è particolarmente favorevole per arrivare alle più profonde necessità emotive e cognitive dell’individuo.

I bambini, vivendo la fiaba in una situazione ludica fantastica, coinvolgono integralmente mente e cuore, scoprono e attivano le proprie potenzialità creative, cognitive, affettive, attraverso diversi linguaggi: corporeo, gestuale, sonoro, grafico, ritmico, verbale. Nella fiaba si trovano tutte le componenti dell’esistenza umana: nascita, morte, distacco, conflitto, paura, amore. Il bambino vi ritrova tutto il suo mondo, ma in modo metaforico, per immagini, senza giri di parole, in modo diretto e chiaro. La fiaba risponde ai suoi “perché?”, crea ritualità e condivisione di tempo, spazio e obiettivi. Si occupa dei problemi universali ed umani, soprattutto di quelli che preoccupano la sua mente, parlando al suo IO,

*comedy favours the cunning and not the fool, but always with an educative goal. A strong moral law rules over everything. The puppet theatre is full of lessons to be learned, and children absorb these lessons without realizing it. When he becomes an adult, he will forget almost all the stories and the personages. Anyway, when he sees a puppet, he will discover again inside him feelings of love and humility, because the puppet theatre has taught to him these values.*²

ONCE UPON A TIME

*Nobody knows the real origin of the tales, they come from the oral primitive transmission when the myths, the legends, the tales, the stories were linked to the elements of the religion, of the ritual tradition, of the daily life. These stories were about the mythic description of the origins of the villages, about great heroes’ adventures, but even about how to make some daily activity. The oral tradition of the fairy tale came long before the written page. Tales were told or enacted dramatically, rather than written down, and handed down from generation to generation. Because of this, the history of their development is necessarily obscure. Every young redskin knew that he had to sew his buffalo-skinned moccasins in a precise way. He has learnt it listening to the story of a great hero of his tribe. This warrior saved his people asking to the Buffalo God one hundred skins. Then he sewed a pair of moccasin for each one, so everybody was able to walk towards a new land where to settle down.*³

The traditional narrative is formed by “rumours” that, century by century and in every part of the world, are passed from one to another becoming a form of tale, characterized by verballity.

These stories were a sort of heritage of the village: everybody wants to listen to the old men who told tales, who told to the young people all their experience and all the experience of the ancestors. They transmit technical information, but even religious beliefs, rituals, their knowledge about the world. In the seventeenth century the tale was considered a noble activity even for adults.

Since the Romanticism, these stories started to be written, and now, sometimes, we did not remember their verbal origin

incoraggiandone lo sviluppo. «La forma e la struttura delle fiabe suggeriscono al bambino immagini per mezzo delle quali egli può strutturare i propri sogni ad occhi aperti e con essi dare una migliore direzione alla propria vita.»⁴

Le fiabe portano in sé un messaggio di fondamentale importanza: nella vita occorre sempre essere nella posizione di chi è disposto a giocare tutte le proprie risorse ed energie.

La fiaba arricchisce la vita: stimola l’immaginazione, aiuta a sviluppare l’intelletto e a chiarire le emozioni, ad armonizzarsi con le ansie ed aspirazioni, a riconoscere le difficoltà e trovare le soluzioni ai problemi che turbano l’animo. Il messaggio che le fiabe comunicano è che una lotta contro le difficoltà della vita è inevitabile e che soltanto chi non si ritrae intimorito ma affronta risolutamente le avversità può superare gli ostacoli e, alla fine, uscire vittorioso. Anche la fiaba, come il teatro dei burattini, esclude l’ambivalenza del reale: ogni personaggio è buono o cattivo, senza mezzi termini.

IL LABORATORIO

Il percorso è pensato per coinvolgere la globalità della persona. Di seguito, dopo una breve analisi di quali dimensioni – cognitiva, corporea, creativa – questa proposta va a stimolare, sono riportate le indicazioni per realizzare un percorso completo dagli obiettivi alle fasi di lavoro, compresi i materiali necessari.

Narrazione di sé: dimensione cognitiva e della comunicazione

Attingere al patrimonio personale e far diventare storie ricordi, emozioni, non è facile. Richiede, prima ancora dell’ascolto altrui, attenzione al proprio mondo interiore. «La scrittura, sia essa in prosa o in versi, non può considerarsi espressione artistica se non associa a una padronanza tecnica una carica vitale che scaturisce da un bagaglio di sensazioni conosciute, vissute e riportate in superficie, talvolta, in forme diverse da quelle in cui si erano presentate in origine.»⁵

L’uomo è un animale narrante: crescere significa narrarsi e narrare. Ascoltare una storia è un’esperienza globale, così come l’inventare storie: in tali attività si intrecciano aspetti cognitivi, emotivi e relazionali. Una storia è un modo per

anymore. Perrault in France, Grimm brother in Germany, Lang and Jacobs in the United Kingdom, Yeats in Ireland, Calvino in Italy and Singer for the Yiddish tales: they are some of the greatest writers in the word who have chosen to write these verbal fairy tales.

Originally, adults were the audience of a fairy tale just as often as children.[56] Literary fairy tales appeared in works intended for adults, but in the 19th and 20th centuries the fairy tale became associated with children’s literature.

Children experience fairy tales as fantastic situations, in which they are completely involved, from their heart to their mind. Thanks to a fairy tale they can discover their creative, cognitive, affective skills through different languages: verbal, not-verbal, sound, graphic, rhythmic. In a fairy tale there are all the steps of a human life: birth, death, departure, conflict, fear, love.

*The child can recognize his world, but in a metaphoric way, in a clear and direct way. The fairy tale can give an answer to his “why?”, it creates rituality and a sort of sharing of time, spaces and aims. It is about the universal and human problems, it talks directly to the Ego of every child, encouraging the development of this Ego. The form and the structure of the tale suggest to the children some images, which are useful to give a structure to their daydreams. So children can give a better direction to their life.*⁴

Tale encloses a very important message: everybody has to be ready to take a chance, to risk all his energy and every resource.

Fairy tales enrich life: it stimulates the imagination, helps to develop the intellect and to understand emotions, fears and aspirations. It allows you to recognize problems and to find solutions to these problems and difficulties.

Fairy tale communicates a clear message: everybody has to fight against the difficulties of life, but only if you do not withdraw and you face these complications, you will ride over every problem, and – at the end – achieve the victory.

The fairy tale, as the puppet theatre, excludes the ambivalence of the real life: every character is good or bad, without compromises.

essere collegati, per avere qualcosa in comune, per sentire empaticamente l'altro, per provare emozioni, per costruire la propria identità.

A livello didattico viene costruita una fiaba seguendo le funzioni dei personaggi, che ne rappresentano le parti fondamentali, individuate da Propp nel suo studio della fiaba popolare. In alternativa, in base all'età del gruppo ed alle competenze, la fiaba può nascere dagli esercizi di scrittura creativa proposti da Rodari nella sua "Grammatica della fantasia": come un sasso gettato nello stagno suscita onde concentriche che coinvolgono infiniti oggetti presenti nello stagno, così «una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provocando una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni.»⁶

La fiaba inventata e raccontata va poi adattata per la rappresentazione: i burattini agiscono direttamente in scena, sulla base di semplici dialoghi e azioni elementari. Si consiglia quindi di trasformare la fiaba narrata in un canovaccio in cui, dopo l'elenco dei personaggi e degli eventuali elementi della scena (es. un bastone, una padella, un mestolo, ecc.), le sequenze narrative, precedute dalle didascalie che inquadrano lo spazio-tempo delle vicende (es. cucina della casa di Arlecchino, mezzogiorno), sono suddivise in scene; queste riassumono, di volta in volta, ciò che dicono e ciò che fanno i personaggi direttamente, senza la presenza di un narratore.

Es. ARLECCHINO E PULCINELLA (lamentandosi per la gran fame, discutono su chi dei due deve trovare del cibo per il pranzo) in questo PANTALONE (sopraggiunge e rimprovera entrambi che non ci sia ancora nulla di pronto; li insegue con il bastone) ARLECCHINO E PULCINELLA (fuggono chiedendo pietà).

Sperimentazione del materiale: dimensione corporea

È importante poter fare esperienza del materiale che viene, poi, utilizzato nella costruzione del burattino. Toccare, sperimentare, annusare, rotolarsi, sporcarsi, giocare con i fogli di giornale, la lana,

THE WORKSHOP

This workshop wants to involve the all person. This suggestion stimulates some precise dimensions – the body, the cognitive and the creative dimension –, and we explain how to realize a workshop describing the goals, the step of the work and the materials.

Self-narrative stories: cognitive and communication dimension

*It is not easy to transform memories and emotions into stories. To do it you have to be able to listen to your inner world. The writing – prose or poetry work – cannot be considered an artistic form if it does not associates the technic to a sort of vital charge which comes from the lived and experienced feelings.*⁵

Man is a “telling” animal; to grow up means tell and having self-narrative experience. Listening to a story is a global experience, as well as inventing stories. In these activities you can find cognitive, emotive and relational aspects. A story is like an instrument to be linked, to have something to share, to feel empathetically the other, to feel emotions, to build your identity.

*At a didactic level, a tale is created following the function of the personages, analysed by Propp in his study about Russian fairy tales. You can even use the exercises suggested by Gianni Rodari in his “Grammatica della Fantasia” to invent a story. The choice is linked to the age of the group with who whom you have to work. Gianni Rodari explains that, as a stone thrown in a pond creates concentric waves, which involve the objects that are in the pound, so a word, thrown into your mind, produces waves, provoking an endless series of reaction chains, involving sounds and images, analogies, meaning and dreams.*⁶

The tale, which is invented and then told, should be adapted to the dramatization: the puppets play on the stage, on the base of simple dialogues and elementary actions. We advise to transform the fairy tale in a canovaccio, where you can find the personages, the elements of the scene, the narrative sequences, divided into scenes, with the stage directions (that define the space and the time of the events, for example: the kitchen of Harlequin's home, midday). The scenes sum up what

le stoffe ha un significato più profondo dell'utilizzo del materiale solo allo scopo di costruire qualcosa. Diviene fondamentale il processo, la sperimentazione, la messa in gioco: solo in questo modo il prodotto assume un senso educativo profondo.

Il burattino: dimensione della creatività

Il burattino storicamente ha avuto la capacità di dar voce al popolo che non ne aveva. Proprio per questo viene utilizzato spesso come mediatore in contesti in cui la comunicazione può risultare difficile, assumendo quindi sempre più una valenza educativa. Esso permette il giusto distacco dall'interlocutore, non confrontandosi direttamente con esso. Anche nella fase di costruzione del burattino il soggetto gli imprime sembianze, modella il volto, lo personalizza e gli fa esprimere delle emozioni, gli presta la sua voce e gli dà movimento, mettendolo in vita pur rimanendo altro da sé. Il burattino diventa un altro linguaggio, col quale dire molte cose in più rispetto a quelle che si direbbe in un contatto diretto. Il gioco dei burattini è un mezzo espressivo ricco e vario, che ben si adatta alla personalità dell'individuo che lo utilizza. Capita, allora, di proiettare sui burattini «sentimenti, situazioni e scene registrate nella propria esperienza, riproponendole secondo un'interpretazione personale e reinterpretandole alla luce della sua creatività.»⁷

Obiettivi:

- presa di coscienza di sé, dei propri desideri, delle proprie paure, delle proprie abilità;
- acquisizione di manualità fine;
- capacità di costruzione del testo di una fiaba;
- capacità di lavorare in un piccolo gruppo;
- stimolo alla socializzazione e al rispetto degli altri e delle regole del gruppo.

Fasi di lavoro

1. Invenzione del personaggio

Il materiale necessario per l'incontro è il seguente: un foglio di carta da pacco bianca grande per ciascuno; pennarelli, pastelli a cera, colori, gessetti.

Ognuno ha a disposizione un foglio

characters say and play, without a teller.

For example:

HARLEQUIN AND PUNCH (complaining because they are hungry, they discuss about who has to find food for lunch)

PANTALONE (arrives and tells them off because lunch is not ready; he run after them with a stick)

HARLEQUIN AND PUNCH (run away asking for forgiveness)

Experiencing the material: the dimension of the body

It is important to have the chance to experience the material that, then, will be used to build the puppet. To touch, to sniff, and to contact paper, to roll into it as well as to touch wool and fabrics has a very deep meaning. It means to discover the material not only to use it to build something. The process becomes fundamental, because just in this way the final product assumes a deep educative sense.

The puppet: dimension of creativeness

*The puppet, from an historical point of view, gave the voice to the people, who did not have another chance to speak about their problems. So, it is often used in contexts where the communication can be difficult, assuming an important educative value. Thanks to the puppet there can be a distance between you and the interlocutor, without confronting directly with him. When a person is building a puppet, she gave it a look, a face, emotions. The person lends him her voice and the movement, giving it a sort of life. The puppet becomes another kind of language and thorough it the puppeteer can say much more than through a direct contact. The puppet game is a rich and various expressive mean, which can be easily adapted to the personality of each person. So, sometimes the puppeteer projects on the puppet feelings, situation, emotions that are part of his experience, and he shows them the audience after a sort of personal re-interpretation, which is mediated by his creativity.*⁷

Goals

- Increase the self-consciousness, becoming aware of desires, fears, skills;
- Develop the manual skill;



grande di carta da pacco bianca; ci si pone su di esso nella posizione che si preferisce e un compagno disegna il contorno sul foglio. La sagoma che ne risulta viene da ognuno caratterizzata e trasformata, con gessetti, pastelli, pennarelli, in un personaggio di cui bisogna scrivere: nome, dove vive, cosa fa, il potere magico, il suo più grande desiderio, che cosa gli piace, che cosa non gli piace, il suo o i suoi elementi magico, se è buono o cattivo, ecc.

2. Costruzione della storia

I personaggi vengono presentati e divisi in gruppi, a seconda del luogo in cui vivono. Ogni gruppo lavora alla stesura di una fiaba seguendo le funzioni di Propp: protagonista /antagonista/ elemento magico/ eroe/ inizio/ svolgimento/ fine. La fiaba può essere costruita anche a partire dagli esercizi di scrittura creativa proposti da Rodari, tenendo conto dei personaggi già creati. Una volta creata, la storia viene stesa sotto forma di canovaccio.

3. Costruzione del burattino

Materiali:

Carta di giornali quotidiani (non riviste)
Bottiglia di plastica grande e vuota per ciascuno

Taglierino

Forbici

Pinzatrice

Scotch di carta

Scotch biadesivo

Pennarelli

Temper, piatti, pennelli

Aghi e filo per cucire

Cartoncini colorati e bianchi

Carta velina

Carta crespata

Lana

Colle stick

Bottoni, pizzi, tappi di sughero, spugne e materiale vario di recupero

Stoffa

Si crea un enorme tappeto di fogli di giornale: entrando nel "cerchio magico" ognuno ha la possibilità di sperimentare il materiale, cercando le diverse possibilità che questo offre per inventare e costruire dapprima singolarmente, poi in relazione con gli altri, arrivando a giocare insieme. I giornali usati in questa fase verranno utilizzati per la costruzione del

- Be able to create the text of a fairy tale;
- Be able to work in team;
- To learn to socialize and to respect the others and the rules.

Steps

1. Invention of the personage

You need: a large sheet of white paper each one; drawings pens, pastels, colours and chalks.

Everyone has one sheet of paper; one of the participants lies down on the sheet as he wants and one of his mates outline his body.

Then, everybody can paint the figure as he prefers with the chalks, the drawing pens and so on. This figure becomes a personage. We have to write the name, where he, what is his job, which kind of magic power he has, which is his greatest desire, what he likes, what he dislikes, if he is good or bad, and so on.

2. Creation of the story

The personages are introduced and then divided into groups. Every group write a fairy tale, following the schemes defined by Propp and his functions: hero/villain/magical agent/beginning/development/end. The tale can be invented also thanks to the exercises of creative writings proposed by Gianni Rodari, using the personages that we have already created. After having invented the tale, we have to transform it into a canovaccio.

3. Building of the puppet

Materials:

Sheet of newspaper (not magazines)

Big empty plastic bottles (one for each one)

Cutter

Scissors

Stapler gun

Adhesive-tape

Double-side tape

Felt pens

Temper, plates, paintbrushes

Needles and yarn to sew

Colour cardboards

Tissue-paper

Crinkled paper

Wool

Glue

Buttons, laces, corks, sponges, and so on

Fabrics and cloth

We have to create a very large carpet with

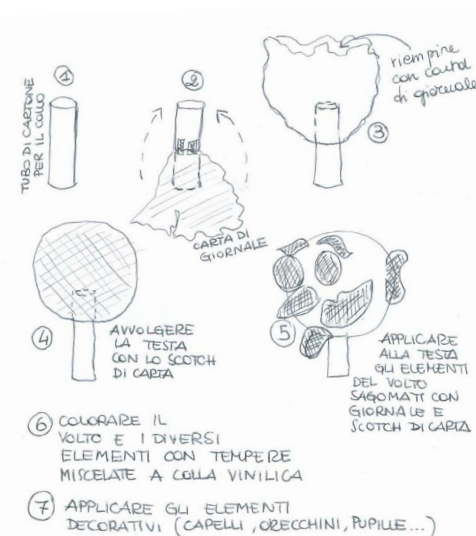


figura A

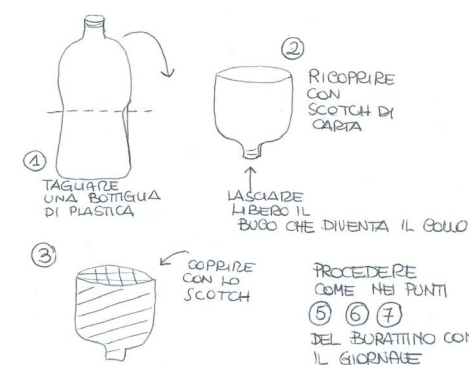


figura B

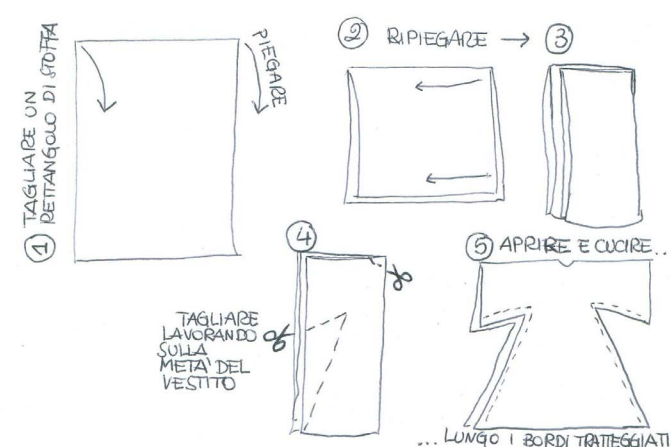
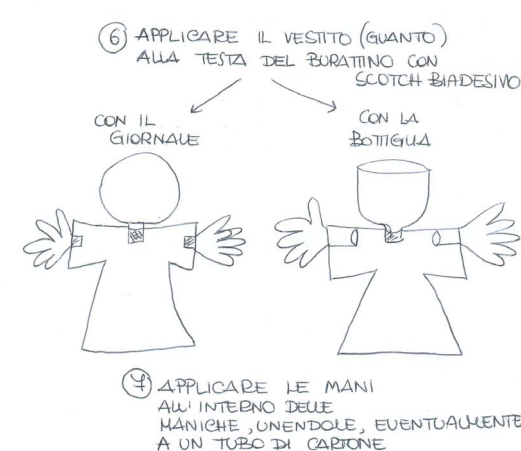


figura C



burattino. Ogni partecipante realizza il burattino del proprio personaggio, facendo attenzione a tutti i particolari. Si consigliano i seguenti passaggi:

a) costruzione della testa con carta di giornale e scotch di carta (fig. a) oppure

b) costruzione della testa con la bottiglia di plastica come base (più semplice) (fig. b) Nota: gli elementi del volto possono essere anche applicati con cartoncino e colla. In questo caso non saranno tridimensionali.

c) costruzione del vestito e applicazioni delle mani (fig. c)

4. Costruzione della baracca

Per costruire la baracca dietro la quale potersi muovere con facilità, senza farsi vedere dal pubblico, possono essere utili i seguenti materiali: teli, mollette, spago

the sheet of newspaper: when you get into the "magic circle", you can experience the material, trying to find new ways to build and to create with it. At the beginning everybody has to work on his own, and then you can create a relationship with the others, plying all together. These sheets of newspaper are going to be used to build the puppets in the following steps. Every participant realizes the puppet of his personage, taking care of every little detail.

We advise to:

a) Build the head with sheets of newspaper and paper tape (fig. a)

b) Build the head using the plastic bottle (simpler) (fig. b)

Note: The details of the face can be attached with cardboard and glue. In this way, they will not be three-dimensional.

pesante. È importante valutare bene l'altezza e la stabilità, in modo tale che si vedano solo i burattini, senza il rischio di crolli improvvisi.

5. Animazione dei burattini e messinscena delle fiabe inventate

È un momento importante per una sintesi del percorso. Pertanto è necessario dare il giusto tempo di sperimentazione per imparare a muovere il proprio burattino: calzandolo in modo corretto (dito indice nel collo del burattino, pollice e medio a muovere le braccia) si ha una mobilità naturale della mano e una facilità di presa degli oggetti di scena. La voce caratterizza con una precisa connotazione il personaggio; bisogna imparare a modularla, a farla arrivare al di là della baracca, in modo chiaro. È possibile che questa sperimentazione avvenga avendo come pretesto il canovaccio della fiaba che si intende rappresentare. In questo modo si prepara anche la messinscena vera e propria, la quale nasce dalla relazione dialogata tra i diversi personaggi protagonisti della storia inventata.

c) *Creation of the cloth and attachment of the hands (fig. c)*

4. Building of the puppet theatre

The puppeteers must be able to move easily behind the puppet theatre, without being seen by the spectators, so you need: fabrics, pegs, ropes. It is important to value how high it should be and if it is stable, to be able to move the puppets, without the risk of sudden collapses.

5. Animation of the puppets and staging of the invented tales

It is a very important moment, because it sums up the whole process. So, the puppeteers must have enough time to learn to move their puppet: they have to move it in a correct way (index finger inside the neck, thumb and middle finger inside the arms), so they can take easily the objects of the scene. The voice characterizes in a precise way the personage: the puppeteer has to learn to modulate it. Moreover, the spectators have to be able to listen to every word without difficulties. The puppeteers can use the canovaccio of their tale, to make these "rehearsals". So they can prepare the stage of the tale, which is created by the dialogued relationship of the personages that are the protagonist of the invented tale.

note

¹ Lia Cotarella, "Burattini, marionette, maschere", Milano, Gammalibri, 1984, p. 23 s.

² Ilaria Stradiotti (a cura di), "Fare maschere e burattini", Verona, Demetra, 2000, p. 5.

³ Paola Santagostino, "Guarire con una fiaba", Milano, Feltrinelli, 2006, p. 13.

⁴ Bruno Bettelheim, "Il mondo incantato", Milano, Feltrinelli, 1978, p. 13.

⁵ Rita Valentino Merletti, "Raccontar storie", Milano, Mondadori, 1998, p. 29.

⁶ Gianni Rodari, "Grammatica della fantasia", Torino, Einaudi Ragazzi, 1997, p. 15.

⁷ Gianluigi Spini, "Burattini e pupazzi animati", Milano, DVE Italia, 2000, p. 11.



Costituita nel 2007, As.P.I. è una ONLUS con sede capofila a Varese e sezioni autonome a Cassano Magnago e Legnano (MI).

L'Associazione si pone come punto di riferimento per tutti coloro che vogliono trovare informazioni, assistenza, ascolto e solidarietà.

A Cassano Magnago, per realizzare il nostro obiettivo, organizziamo attività soprattutto grazie al forte sentimento di reciproco sostegno fra i soci, i malati e i familiari, e allo stretto legame di solidarietà esistente con la popolazione Cassanese, con l'Amministrazione Comunale e la Comunità Pastorale, che hanno sempre appoggiato le nostre iniziative.



I servizi:

- ginnastica dolce
- ginnastica in acqua
- counseling
- servizi a domicilio
- yoga
- musicoterapia
- corso di pittura

Contatti:

c/o CDA

Via Cavalier Colombo, 32
21012 Cassano Magnago
(Va)

Tel. 339-5863222

associazioneparkinson@gmail.com

www.parkinsonvarese.it





L'ESPERIENZA DI UNA RESIDENZA TEATRALE

intervista a Paola Manfredi e Dario Villa

RESIDENZA TEATRALE: AN EXPERIENCE

Interview with Paola Manfredi and Dario Villa

di Serena Pilotto

foto di: Piero Meregalli, Leonardo Modena, Alessandro Aresu

I DUE ARTISTI SONO IMPEGNATI, A CASSANO VALCUVIA, NEL PROGETTO DI UNA RESIDENZA TEATRALE, NATA DA UN BANDO DELLA FONDAZIONE CARIPLO. L'INIZIATIVA, GIUNTA AL TERZO ANNO, HA PROMOSSO DIVERSI PROGETTI CULTURALI E ARTISTICI; L'ASSOCIAZIONE ETRE DARÀ CONTINUITÀ ALL'ESPERIENZA POSITIVA DELLA RESIDENZA.

Paola Manfredi, maestra di teatro, attrice e regista della Compagnia Promoarte/Teatro Periferico, ha incontrato il teatro per caso. Studentessa in Scienze Politiche a Milano, dopo aver visto più volte uno spettacolo di César Brie in un centro sociale, ha scelto di fare un corso di recitazione, perché aveva intuito che gli attori in scena vivevano più intensamente delle persone nella quotidianità. Da lì il percorso è stato lungo: Paola è stata diretta dallo stesso Brie, ha creato un gruppo teatrale chiamato TicoTeatro, incontrato maestri come Barba e Grotowski, conosciuto grandi interpreti come Rena Mirecka, Lebreton, Polívka, Thierry Salmon, Danio Manfredini, girando i principali Festival teatrali italiani da Volterra a Sant'Arcangelo. Parallelamente ha sempre tenuto laboratori teatrali nelle scuole, in particolare all'Itsos (Istituto tecnico statale ad ordinamento speciale) di Bollate.

Ci racconta un ricordo di quegli anni?

Nel periodo in cui lavoravo con Danio Manfredini al Centro Sociale Leoncavallo di Milano, ho fondato con un'altra attrice "La latteria", uno spazio teatrale blu e bianco ricavato da un capannone industriale, da cui sono passati importanti nomi del teatro; è stato chiuso quando il Leoncavallo venne distrutto dalle ruspe. Da allora non ho più voluto uno spazio perché ci avevo messo l'anima per costruirlo.

Dopo la maternità, Paola ha dato vita alla Compagnia omonima e, con le sue attrici, ha creato uno spettacolo, "Nudo di donna", per il piacere della ricerca, approfondendo lo studio della struttura psichica del mondo interiore femminile, senza un intento sociale. Con l'ingresso di alcuni attori uomini, la Compagnia si è strutturata, fornendo un appoggio per recitare le proprie produzioni, senza però avere una sede stabile. Oggi il gruppo, composto da ex-allievi e collaboratori di Paola, è nuovamente cambiato e ha assunto la forma di un'associazione: Promoarte/Teatro Periferico.

<http://www.teatroperiferico.it>

Dario Villa è stato il primo attore uomo a

Paola Manfredi, drama teacher, actress and director of the Company Promoarte/Teatro Periferico, met theatre by coincidence. She was a student of Scienze Politiche in Milan. She decided to attend a theatre course because, after having seen more than once a particular performance by Césaire Brie in a social centre, she started to think that actors on stage lived life more intensively than people in their daily-life. This is the starting point of a long process. Paola has been directed for example just by Brie, she has created a theatrical group named after TicoTeatro, she met Barba and Grotowski and great actors like Rena Mirecka, Lebreton, Polívka, Thierry Salmon, Danio Manfredini. She has attended the most important Italian theatre Festival, like Volterra and Sant'Arcangelo. At the same time, she has always lead theatre laboratories in schools, especially by the Itsos (Istituto tecnico statale ad ordinamento speciale) of Bollate.

Can you tell us something about those years?

While I was working with Danio Manfredini at the Centro Sociale Leoncavallo of Milan, I founded "La Latteria" (The milk shop) with another actress. A blue and white theatrical room inside an industrial warehouse, where we hosted even some important personalities of the theatre world. When the Leoncavallo closed, our "Latteria" was destroyed by excavators. So I decided I will have never repeat this experience: I had dedicated heart and soul to that place.

After her maternity, Paola creates the homonymous Company, and she staged the performance "Nudo di donna", deepened the study of the psychic structure of the inner female world, without any social aim. Then, some men entered in the Company, so they decided to give to the group a precise structure, but they have not a stable seat. Today the group, which is composed by some Paola's collaborators and ex-students, is become an association: Promoarte/Teatro Periferico.

<http://www.teatroperiferico.it>

Dario Villa is the first male actor who en-

trare nella Compagnia di Paola Manfredi.
Come è arrivato al teatro, Dario?

Fare teatro non era un sogno da bambino. Ho cominciato per caso da studente, all'Itsos di Bollate, dove insegnava Paola. Anche su suo consiglio ho fatto poi il provino alla Paolo Grassi di Milano. Solo al termine della scuola sono diventato consapevole che volevo fare l'attore. Ho lavorato con diverse compagnie, tra cui quella di Paola che ho così ritrovato.

Paola, si considera una regista o una maestra?

Una maestra, secondariamente sono una regista; fare l'attrice è stata l'esperienza con cui ho capito che la mia strada era questa. Ritengo di avere facilità nel guidare gli attori, lasciando la necessaria libertà: questo è più da maestra che da regista, forse da regista-pedagogo. Da pedagogista capisco dove devo spingere un attore e dove dargli dei limiti per evitare che si arresti il suo processo. Da regista ho la necessità che lo spettacolo sia comunicativo per il pubblico.

Chi si occupa dei testi?

Loredana Troschel, attrice e insegnante di chimica, è la drammaturga della Compagnia. Loredana ha una qualità di scrittura raffinata, bizzarra, talvolta quasi fumettistica, che si mescola molto alla vita reale. Gli spettacoli, soprattutto con il progetto della Residenza Teatrale a Cassano Valcuvia, sono stati realizzati a partire da testi nostri, i cui temi riguardano in particolare il territorio.

Scarica il pdf

<http://www.editorexy.com/ete/sintesiestrattoUmidoeVento.pdf>

Chiediamo a Dario Villa, Direttore artistico del Teatro di Cassano, alcune caratteristiche della Residenza, nata da un Bando della Fondazione Cariplo (ETRE <http://www.progettoetre.it>) che ha sancito il rapporto tra la Compagnia nomade guidata da Paola Manfredi e il bel teatro di inizio Novecento di proprietà del Comune di Cassano Valcuvia, senza gestione.

Che legame c'è tra la Residenza e il territorio?

Molto stretto; nel Comune in cui agisce la Compagnia cerca di attivare dei processi vir-

tered in the Company of Paola Manfredi.
How did you start to play theatre?

Playing theatre was not a dream of my childhood. I started when I was a student at the Itsos of Bollate, where Paola taught. So, even on Paola's suggestion, I decided to go for an audition at the Paolo Grassi of Milan. Just when I finished the school I understood I wanted to be an actor. I worked with several different companies, so I met Paola again.

Paola, do you consider yourself a director of a teacher?

First of all I consider myself a teacher, then I am also a director; as actress I understood this one was my way in life. I think I have the skill to lead easily my actors, allowing them free enough: this is why I think I am a teacher more than a director, but maybe I am a pedagogue-director. As pedagogue I understand how much I can "push" an actor and when I have to give him some limits, to prevent him from interrupting his process. As a director I need that my performance could be communicative for the spectators.

Who does write the plays?

Loredana Troschel, actress and chemistry professor, is the dramatist of the Company. Loredana has great skills as writer. She writes in a refined, bizarre way, like she is living in a comic, mixed to the real life. Our performances, above all about our project Residenza Teatrale in Cassano Valcuvia, have been realized starting from our texts, in according to arguments linked to the territory.

Download the pdf

<http://www.editorexy.com/ete/sintesiestrattoUmidoeVento.pdf>

We ask to Dario Villa, artistic director of the Theatre of Cassano, something more about the Residenza, created thanks to Fondazione Cariplo (ETRE <http://www.progettoetre.it>). Thanks to this project the nomadic Company of Paola Manfredi met the beautiful theatre of Cassano Valcuvia, which is dated back to the beginning of the twentieth century.



“Giulietta”, Cassano Valcuvia (2009), uno spettacolo della compagnia nel progetto della Residenza
“Giulietta”, Cassano Valcuvia (2009), one of the plays of the company during the project of the Residenza

tuosi: cioè si fanno spettacoli cercando prima di tutto di aprirsi al pubblico della zona per poi mettere in rete le proposte.

Come sono composte le stagioni teatrali?

Oltre alle nostre produzioni, invitiamo delle compagnie italiane e internazionali in base a un rapporto di fiducia più che economico; se, conoscendo il progetto della Residenza, l'artista ne condivide le finalità, costui capisce che venire qui lo arricchisce perché si ha un incontro con un pubblico autentico.

Che tipo di pubblico viene a teatro?

È un pubblico variegato in prevalenza locale. La politica dei prezzi è mirata. C'era l'abitudine di venire a teatro gratis a vedere le filodrammatiche della zona. Pur portando dei professionisti, noi abbiamo deciso di non far pagare un biglietto alto, ma di attestarci sui cinque euro.

Sono presenti rappresentazioni dedicate ai più giovani?

Which kind of relationship links the Residenza to the territory?

It is a very tight relation. The company tries to create a profit process in the town where it is placed. We realized performances trying to conquest the people of this territory and to create a net.

How do you organize the theatre seasons?

There are some our productions, but we even invite Italian and international Companies. We have decided to choose them basing us on a relationship of trust and not on an economic criterion. Every artist has to share the aims of the Residenza project, so he can understand that here he can really meet the public. This is our richness.

How are your spectators?

It is above all a local public. We have decided to realize a precise prices policy. The inhabitants of the territory were used to come to theatre without paying any ticket,

Solo alcune. Facciamo però attenzione che gli spettacoli in cartellone siano accessibili a tutti. Pensiamo infatti che il pubblico vada abituato piano piano: sarebbe stato eccessivo passare rapidamente da un teatro dialettale in costume a spettacoli d'avanguardia.

Paola Manfredi, queste scelte sono condivise dall'amministrazione comunale?

Questa amministrazione ha avuto l'intuizione, rara in Italia, che la cultura è un elemento di prevenzione e di promozione sociale. Perciò il Comune non solo ha dato il teatro per la Residenza, ma ha aperto un centro documentale con uno spazio per la biblioteca e per le mostre d'arte.

Come viene coinvolta la popolazione di Cassano?

Teniamo aperto il teatro tutti i giorni; ciò permette di creare delle relazioni: la gente comincia a fidarsi di noi, le scuole ci chiamano per fare spettacoli per i bambini. Noi siamo il teatro di questa valle. Il progetto triennale della nostra Residenza si chiama “Per un teatro globale” e riguarda il territorio, senza perdere lo sguardo sul mondo.

to see the theatrical amateur companies. So, even if we have professional companies, we have decided to sell an economic ticket, only five euros.

Do you organize something even for children?

Not many, actually. But we have decided to choose performances which can be seen by everybody. We think that the public has to get used step by step: we cannot think to pass from the dialectal theatre to strange avant-garde performances.

Paola Manfredi, do you think that the local government share your choices?

The local government consider culture as an element of social promotion, and this attitude is not so diffused in Italy. So, the local government has given the theatre for the Residenza project, but it has even opened a centre with a library and a space dedicated to art exhibitions.

How do you involve the population of Cassano?

We open the theatre every day, so we suc-

“I promessi sposi - La peste”, Cormano (2008), uno degli spettacoli della compagnia “nomade”
“I promessi sposi - La peste”, Cormano (2008), one of the plays of the “nomad” company





Paola Manfredi, maestra di teatro e regista
Paola Manfredi, drama teacher and director

<http://www.artevarese.com/av/admin/master/teatro/view.php?cmd=videoview&id=128>

Scarica il pdf

<http://www.editorexy.com/ete/PortfolioStorieCassanoValcuvia.pdf>

Per i ragazzi abbiamo aperto una Scuola di teatro. Nulla vieta che, crescendo, alcuni piccoli artisti possano lavorare con noi; ci sono dei ragazzi che hanno voglia di studiare il teatro come professione, e non solo il ruolo dell'attore. Ricordo un ragazzo marocchino che ha frequentato la scuola il quale farà il tecnico per il teatro.

In questo caso la cultura offre anche un'occasione lavorativa. Ciò avvicina sempre di più la Residenza al territorio. Anche il fotografo di scena è un signore di Cassano in pensione, così come il giovane elettricista del teatro. Si è formato anche un piccolo indotto legato all'accoglienza di spettatori e artisti. Si può parlare, in senso lato, di "arte come veicolo": gli artisti Paola Manfredi e Dario Villa, attraverso la Residenza, contribuiscono a fare comunità: il territorio si rinnova.

ceed in creating relationships. People is starting to trust us, schools ask us performances for their children. We are the theatre of this valley. The project of the Residenza is named after "Per un teatro globale" (About global theatre) and it is about the territory but keeping our eyes open to the world.

<http://www.artevarese.com/av/admin/master/teatro/view.php?cmd=videoview&id=128>

Download the pdf

<http://www.editorexy.com/ete/PortfolioStorieCassanoValcuvia.pdf>

We have also open a theatre school for children and young boys and girls. And maybe, these young artists will be able to work with us. There are a lot of teen-agers who want to study theatre considering it a job, and not only as actors. I remember a Moroccan boy who attended the school and now he is studying to become a theatrical engineering.

In this case culture gives a professional chance. So the Residenza becomes closer and closer to the territory day by day. The photographer of the theatre is a retired man of Cassano, as well as the young electrician. The needs related the welcoming of artists and companies has even created a small economic circuit. So, we can say it is "art as a vehicle": the artists Paola Manfredi and Dario Villa, thanks to the Residenza, contribute to create the community. So the territory renews.

Dario Villa, attore, Direttore Artistico del Teatro di Cassano
Dario Villa, actor, Artistic Director of the Teatro of Cassano



Percorsi Formativi

FORMAZIONE PERMANENTE

FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE

Educazione alla teatralità. L'improvvisazione teatrale: azioni e interazioni psico-pedagogiche

Corso di perfezionamento

XI Edizione
gennaio-giugno 2012

Informazioni e iscrizioni

Università Cattolica del Sacro Cuore
Formazione Permanente
Via Carducci 30 - 20123 Milano
Tel. 02 7234 5701 - Fax 02 7234 5706
e-mail: formazione.permanente-mi@unicatt.it
<http://milano.unicatt.it/formazionepermanente>



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore



La maggior coscienza della propria identità significa convivenza, apertura, arricchimento, in un dialogo e in uno scambio con le altre identità

A greater awareness about our own identity means cohabitation, openness, enrichment, a dialogue and exchange with other identities

Ciò che concerne i rapporti tra intercultura e letteratura può essere sintetizzato riferendosi al concetto di identità: la maggior coscienza della propria identità significa convivenza, apertura, arricchimento, in un dialogo e in uno scambio con le altre identità. La letteratura, attraverso la narrazione, può favorire, sia in chi scrive, sia in chi legge, una maggiore consapevolezza di sé e una più approfondita conoscenza della società in cui ci si trova a vivere. Inoltre, la letteratura rivela, al di là di apparenti differenze, alcune profonde somiglianze tra le diverse tradizioni culturali. Italo Calvino, nel-

The concept of identity is very useful to synthesize the relationships between interculture and literature: a greater awareness about our own identity means cohabitation, openness, enrichment, a dialogue and exchange with other identities. Literature, through narration, can favour both into who is writing and into who is reading, a deeper self-consciousness and a deeper knowledge of the society where we live. Moreover, literature reveals, beyond some apparent differences, some deep resemblances among different cultural tra-

la prefazione alle “Fiabe Africane” pubblicate da Einaudi dice: «[...] anche fra questi popoli africani dell’ovest e del sud, estranei alla grande koinè fiabesca indiano-islamica-europea, troviamo parecchie narrazioni che potrebbero far sospettare nei tatuati racconti degli Asianti, degli Efik-Ibibio, dei Kraci, altrettanti vecchi raffinati lettori dei Basile e di Pierrot.»¹. Questo aspetto per così dire “interculturale” è noto, tanto che la fiaba è uno degli elementi che, già nella Scuola Primaria, gli insegnanti usano in funzione dell’integrazione. Tenendo presente la tipicità delle fiabe, la coscienza multiculturale

LETTERATURA E INTERCULTURA

La letteratura, attraverso la narrazione, può favorire, sia in chi scrive, sia in chi legge, una maggiore consapevolezza di sé e una più approfondita conoscenza della società in cui ci si trova a vivere

LITERATURE AND INTERCULTURE

Literature can favour both into A text full of meaning and inspired to metatheatre was born thanks to a workshop on the theme of happiness who is writing and into who is reading, a deeper self-consciousness

di Ermanno Paccagnini

ditions. Italo Calvino, (Italo Calvino, 15 October 1923 – 19 September 1985, was an Italian journalist and writer of short stories and novels), in his preface to “Fiabe Africane”, published by Einaudi, explains that even those people of South and West Africa, who are far from the koiné of the India-Islamic-European fairy tales, realize a lot of narrations which link the tales of the Ashanti, of the Efik-Ibibio, of the Kraci to the readers of Basile or Perrault.¹

This “intercultural” characteristic of the fairy tales is well known; in fact the fairy

è lo strumento più opportuno per scoprire la transculturalità: le fiabe sono utili per un'educazione multiculturale. Nelle situazioni di classi in cui vi sono molte nazionalità, la fiaba viene impiegata in questa direzione ed è straordinario vedere che esistono delle realtà tra di loro interdipendenti. Sono questi gli elementi utili per impostare un dialogo tra i bambini, fin dalla più tenera età.

In un momento storico in cui è di estrema attualità la questione dell'integrazione e della convivenza di persone con varie culture di appartenenza, un problema molto sentito è quello delle forti identità e di certe forti resistenze rispetto a delle presenze "diverse". Se si torna al discorso letterario, emerge in modo particolare in Italia l'aspetto di che cosa può effettivamente rappresentare la letteratura come elemento di fondo, di unione, di dialogo, di conoscenza, di arricchimento culturale.

La vera risorsa che oggi abbiamo è quella di scrittori di madrelingua non italiana che scrivono in italiano. Se si ragiona dal punto di vista letterario, ciò significa soprattutto l'arricchimento della letteratura; però è un percorso difficile e lungo, che ha conosciuto vari momenti. Di fronte a questi scrittori, noi oggi stiamo vivendo una realtà che è il rifacimento sul nostro territorio di quanto era avvenuto ad autori italiani ai tempi della nostra migrazione. La situazione dell'Italiano migrante all'estero è quella per cui costui si costruisce una sua identità e vuole salvaguardarla. Allora nascono i giornali in italiano. In famiglia funziona ancora bene il dialetto originario per comunicare; il problema sorge nel momento in cui si approda alla scrittura: a seconda della scelta linguistica che interviene, con il tempo cambiano le tematiche. Se un migrante comincia a scrivere in madrelingua, egli affronta la tematica delle difficoltà dell'emigrazione; quindi è ancora un "io autobiografico" che si racconta, e spesso accade che quella sia l'opera unica, perché quell'autore non ha più nulla da dire. Il discorso cambia quando interviene una volontà letteraria: questo è il discrimine, poiché non tutti i racconti hanno una caratteristica letteraria. La volontà letteraria significa una possibilità, una volontà di scelta, anche della lingua del Paese che si è adottato. Questo succede nella seconda generazione di migranti.

Poniamo ora l'attenzione sulle trasformazioni nella scrittura rispetto alla scansione temporale del fenomeno delle migrazioni. Il

tale is one of the most used elements to talk about integration, used for example by the teachers of the Primary School. Even if we have to consider that fairy tales are based on specific types, we think that a multicultural awareness is the most appropriate instrument to discover transculturality: fairy tales are very useful to create a multicultural education.

In those classes where there are several different nationalities, the fairy tales help children to understand that there are a lot of different realities which are tightly linked and interconnected.

These elements are very useful to help people to develop a dialogue, since they were children.

Nowadays, when integration and cohabitation with people coming from foreign countries and far cultures are two very important concepts, it is important to discuss about strong identities and strong resistances against "outsiders".

If we talk about literature, we can state that here in Italy it is a very important element. In fact, literature can represent an instrument of unification, of dialogue, of knowledge which can permit and favour a cultural enrichment. Our greatest resource is the presence in our country of writers who write in Italian even if they are not native speakers of our language. If we start reasoning from a literary point of view, this presence means above all the enrichment of literature; but it is a difficult and long process that has had a lot of different stages. Thanks to these writers, we are living again what happened to some Italian authors when they migrated a long time ago, but now we are experiencing it here, in our country. Every Italian who moves abroad wants to build an own identity and he wants to save it. So, a lot of Italian newspaper started to be published. Inside the families everybody speaks the original dialect. But when we refer to the writing activities we can meet different kind of problems, in fact every linguistic choice is linked to a different argument. If a migrant starts to write using his mother tongue, he faces the difficulties and the problems of the emigration; so, he is talking about himself and about his history, and often this first autobiographic work is also the last one, because after having written about the migration, he

tempo della migrazione per gli Italiani che vanno in massa all'estero, recentemente, è il secondo dopoguerra; gli anni '80 invece costituiscono il momento dell'immigrazione verso l'Italia.

Il meccanismo iniziale è quello di chi, non essendo integrato culturalmente, se si racconta, racconta la sua diversità, la difficoltà di integrazione sociale e culturale, quindi la narrazione è spesso di carattere autobiografico: un "io narrante" che sia appoggia su questo aspetto. Quindi un'autobiografia migratoria tra nostalgia e orgoglio dell'identità. Ci sono delle precise tematiche in questa narrazione; lo scrittore cioè produce dei testi testimoniali, che contengono i sentimenti della paura, della nostalgia, della solitudine, dello smarrimento e della mancanza di solidarietà, della rabbia verso chi non accoglie e verso la patria matrigna che ha costretto l'allontanamento. La narrativa ha qualcosa di più specifico, che può presentare l'aspetto dell'avventura mettendo in risalto due tipi di personaggio: quello "che ce la fa" e quello che "non ce la fa e torna a casa".

In una seconda fase comincia ad affacciarsi una prospettiva di integrazione, viene meno l'aspetto di disperazione, si inizia a pensare in termini di chi vive in quei Paesi, quindi non racconta più solo la vicenda di migrante, ma anche gli aspetti dell'oggi.

Il salto di qualità lo si trova quando comincia ad affacciarsi la seconda generazione, quella di chi è arrivato bambino e vive ancora nell'ottica del genitore oppure, al contrario, si sente diverso e si pone in contrasto interno con i familiari; si trovano titoli di libri in cui l'insulto viene assunto quasi orgogliosamente nella prima generazione, ovvero come un motivo che stimola il ricercare una propria identità, diventa un elemento di contrasto nella seconda generazione e poi, nella terza, fornisce la prospettiva di chi ormai si sente dentro nella società in cui si trova a vivere: giovane fra giovani, un nuovo cittadino pienamente acquisito, tanto da far cambiare l'elemento prospettico, le tipologie del racconto. La patria di origine è vista in modo ironico, grottesco, perché emerge che lo scrittore è uguale ai suoi coetanei del luogo in cui è nato, e ha gli stessi problemi. Allora il discorso diventa quello della denuncia sociale, i temi sono quelli della droga, della sessualità, della giustizia.

Se si dovesse descrivere una figura di passaggio, si potrebbe scegliere quella emblematica di Mastro Don Gesualdo. Questi scrittori che

has nothing to tell anymore. Not every narration has a literary characteristic, and in fact the literary will makes the difference and transform a simple narration in something more.

A literary will means a possibility, a will of choice also a choice of language, maybe the language of the country where now the author lives. But this is a characteristic of the second generation of migrants. Now we want to focus on the transformations of the writing respect the temporal distribution of the migration phenomenon. The period after the Second World War was characterized by a strong migration of Italians abroad. On the contrary, 80s are a period characterized by a strong migration to Italy.

So, the first step is linked to the need of everybody to tell something about their personal history, about the difficulties of social and cultural integration because these new inhabitants do not feel culturally integrated.

So, this kind of narration is often an "autobiographic" narration: a "telling Ego" linked to this deep need.

Thus, we have a sort of migratory autobiography, between nostalgia and proud of identity and of tradition. There are some precise issues inside these kind of narration, in fact the author write texts that witnesses his emotions; fear, nostalgia, loneliness, dismiss, the lack of solidarity, the rage against who do not welcome him and against the new country, which had forced him to leave his homeland. The narration has something more specific, which can manifest the aspect of adventure underlining two kind of personages: the one who "succeeds" and the one "who fails and goes back home".

The second step introduces a perspective of integration, so desperation disappears and the migrant starts to think like the inhabitants of his new country. So he does not write just about his adventure as migrant anymore. He writes also about the daily life and the current days.

The second generation is the one who can change the quality of the narrations and storytelling. In fact, these are migrants who arrived as children and they can start to feel different, choosing to contrast family's ideas.

There are several books where an insult is a stimulus to research an own identi-



vogliono essere qualcos'altro e non sono né Mastro né Don, con la differenza che i Don li considerano Mastro e i loro compagni li vedono come Don. Il meccanismo diventa quello della perdita completa di identità.

Se si vogliono ricordare alcuni nomi, ci sono autori, di madrelingua non italiana, che arrivano in Italia e decidono che la loro nuova lingua è l'italiano. Tomaso Kemeny, Juan Rodolfo Wilcock, Giorgio e Nicola Pressburger, Edith Bruck, Helga Schneider sono realtà diversificate ma tutti sono accomunati dalla scelta di scrivere in italiano.² Si prenda Pressburger, un ebreo, cultura jiddish, ghetto di Varsavia; egli arriva in Italia e, con il fratello Nicola, scrive, pubblicato da Mariet-

ty, the same insult becomes an element of contrast in the second generation and then, in the third generation it is linked to the idea that, now, the migrant is perfectly inserted into the new society, he is a boy mong other boys, a new citizen. The third generation changes completely the narrations: the homeland is depicted in an ironic and grotesque way and the writer appears very similar to his contemporaries who live where he is born and who has his same problem. So he starts to write about social problems, for example about drugs, sexuality, justice.

We can use the character of Mastro Don Gesualdo to describe a sort of transition figure. These writers who want to be something else, who are not "Mastro" neither "Don", but the "Don" consider them "Mastro" and vice versa. This mechanism causes a complete loss of identity.

We can make some example of some authors who are not native speakers of Italian, but that arrives in Italy and since that moment they decided that their language is Italian. Tomaso Kemeny, Juan Rodolfo Wilcock, Giorgio and Nicola Pressburger, Edith Bruck, Helga Schneider are very different writers, but each one has chosen to write in Italian.² Pressburger (Born in Budapest, Pressburger settled in Italy in 1956, where he worked as a film and theatre director. He is currently the Director of the Institute of Italian Culture in Hungary), for example, is Jewish, he has a jiddish culture and comes from the ghetto of Warsaw. He came to Italy with his brother Nicola, and wrote, published by Marietti and then by Einaudi, "Storie dell'ottavo Distretto"³, and "L'elefante verde"⁴.

What Pressburger gives to the Italian literature? A sort of linguistic embellishment that enriches Italian, but even an interesting new and different point of view. Italian literature gets a new kind of imagination. Wilcock (Juan Rodolfo Wilcock: 17 April 1919 - 16 March 1978) was an author with Italian and English origins, he was born in Argentina, and then he came to Italy and decided to write only in Italian. These cited authors do not adopt a language, but they enrich a language, the issues, the arguments, the perspective, and the settings.

Wilcock brought to Italy the fantastic. The imagines of madness that we can find in

ti che aveva una bellissima collana di questi autori e poi da Einaudi, "Storie dell'ottavo Distretto"³, "L'elefante verde"⁴. Che cosa dà alla letteratura italiana Pressburger? Increspature linguistiche che arricchiscono l'italiano e un modo diverso di guardare. La letteratura italiana acquisisce un nuovo immaginario. Wilcock è un autore di origini italiane e inglesi, nasce in Argentina, arriva in Italia e decide di scrivere solo in italiano. Tutti questi autori citati non adottano una lingua, ma arricchiscono una lingua, le tematiche, i temi, le prospettive, gli immaginari. Wilcock porta e rafforza in Italia il fantastico. Le immagini della follia che pervadono la nostra quotidianità vengono portate alla luce e arricchite.

Per ciò che concerne la migrazione in Italia, siamo a metà percorso. Si può parlare di quest'aspetto solo a partire dagli anni '80 perché è solo da questo momento che si ritrovano le stesse condizioni che si erano verificate per la migrazione italiana all'estero, cioè dai Paesi poveri del terzo mondo le persone in difficoltà economiche vengono in Italia. Proprio a partire dagli anni '80 possiamo riconoscere tre fasi: la prima in cui gli autori si affacciano "appoggiati"; la seconda in cui gli autori imparano a camminare da soli; la terza e ultima in cui gli scrittori "corrono", ovvero ciò che si sta manifestando oggi.

1) Si passa da una fase di osservazione a una di sostegno. Lo scrittore è osservatore e mette nero su bianco: è l'avvertimento di un fenomeno. Si trovano immagini come il filippino, il lavatore di vetri, il "vu cumprà": sono personaggi di scrittori attenti, ad esempio Emilio Tadini, che poi passano a uno studio più analitico. Tra gli altri c'è Mario Fortunato, che avvicina un migrante affabulatore e gli presta la lingua. Nascono così i libri "a quattro mani" come "Io venditore di elefanti"⁵ (del senegalese Pap Kouma e Oreste Pivetta). È la fase della scrittura mediata, cioè il racconto delle proprie esperienze sociali con critiche. Una letteratura di testimonianza. I temi sono quelli della difficoltà, della clandestinità, della fedeltà o meno alle proprie radici religiose e culturali.

2) Ci sono autori che iniziano a scrivere in italiano, con la fatica che può sorgere nell'esprimersi attraverso uno strumento complesso che è la lingua scritta. Il vero problema di questi autori è che devono confrontarsi sia con la lingua d'origine sia con quella della colonizzazione. La caratteristica della letteratura è la capacità di metabolizzare sempre

our daily life are brought to light and enriched. Just since 80s, migration to Italy became a relevant aspect of social life.

In fact, since that moment a lot of poor people from the Third World started to come to Italy, as some years before Italians moved abroad. In fact, since 80s, we can recognize three different stages: the first one, when we have just authors who are supported; the second one, when authors started to learn to walk alone; the third and last one, when writers "run" and that is the current stage.

1) The writer passes from an observation stage to a stage of support. The writer is an observer who describes a phenomenon. We can find figures as the Filipino servant, the window cleaner, the "vu cumprà" (that is a slang expression to depict a foreign man – often from Africa - who sells something). Emilio Tadini often writes about these personages. One of these is, for example, Mario Fortunato, who approaches a migrant storyteller and lends him his tongue.

So, we have books written by couple of writers, like "Io venditore di elefanti"⁵ by Senegal Pap Kouma from Senegal and Oreste Pivetta. This is the step of the mediated writing, which is the storytelling of personal social experiences with critics. It is a literature that wants to witness something, and it is about difficulties, and about the loyalty to cultural and religious traditions.

2) There are even some authors that start to write in Italian, even if it can be very hard to use the written language to express themselves and to communicate. The real problem of these writers is the link that they have with the language of their homeland and the new one that they build with the country where they live now. But literature has a great skill; it can always metabolize the innovation. These writers can give to our language a great richness; in fact they can invent a new style and, at the same time, create a new kind of imaginary.

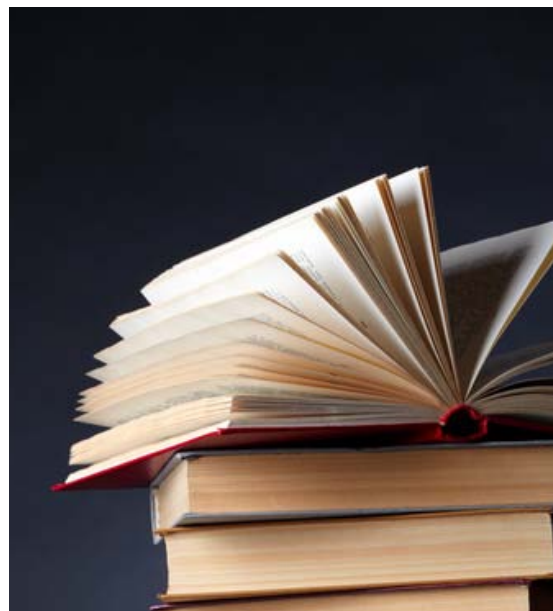
The first book by Tawfik, "La straniera"⁶, is a charming book because the author writes according to his imaginary. But when the author tries to write using an occidental structure, inspiring him to the penny-dreadful romances, it loses all its charm.

il nuovo. La questione è acquisire sia la lingua sia le forme del narrare. La ricchezza che danno questi autori non sono solo certe increspature linguistiche, ma anche un nuovo immaginario; il rischio è l'adattamento alle nostre strutture narrative. Il primo romanzo di Tawfik, "La straniera"⁶, è un libro affascinante nel momento in cui l'autore è se stesso, perché il suo immaginario entra nella narrazione; cade nel momento in cui alla quest'ultima Tawfik vuole dare una struttura occidentale e prende spunti nel romanzo di appendice.

3) La corsa delle case editrici a questi scrittori che vengono cercati e accolti. Einaudi che recupera "Il Paese dove non si muore mai"⁷ di Ornella Vorpsi è senz'altro un'operazione editoriale rilevante. Spesso si punta anche all'esotico, con un livello narrativo da personaggio più che da opera, ma spesso, soprattutto ultimamente, si trovano autori che scrivono bene e portano una realtà, un immaginario diverso e nuovo.

Tutto ciò, se riconosciuto e valorizzato, diventa una dimostrazione di come la multiculturalità attraverso la letteratura può portare ad un arricchimento "espressivo", che mira non solo a una nuova espressione linguistica, ma anche ad un rinnovamento del modo di pensare la nostra società.

3) *The publishers look for these writers and welcome them. Einaudi, who recovered "Il Paese dove non si muore mai"⁷ by Ornella Vorpsi, made certainly a relevant editorial action. Often these publishers points to the exotic, with a narrative level linked to the character rather than to the work, but often, especially lately, there are authors who write well and take a reality, an imaginary new and different. All this, if recognized and exploited, becomes a demonstration of how multiculturalism through literature can lead to an "expressive" enrichment, which aims not only to a new linguistic expression, but also to a renewal of the way of thinking in our society.*



note

¹ Italo Calvio, Prefazione, in Paul Radin (a cura di), "Fiabe africane", Torino, Einaudi, 1955, p. VII.

² Cfr. Ermanno Paccagnini, "Gli autori 'migranti' che reinventano la scrittura", Vita e Pensiero, n. 4, 2010, pp. 113-120.

³ Giorgio Pressburger, "Storie dell'ottavo Distretto", Marietti, 1986, Torino, Einaudi, 2000.

⁴ Giorgio Pressburger, "L'elefante verde", Marietti, 1986, Torino, Einaudi, 2000.

⁵ Pap Khouma, "Io venditore di elefanti", Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1990.

⁶ Younis Tawfik, "La straniera", Milano, Bompiani, 2000.

⁷ Ornella Vorpsi, "Il Paese dove non si muore mai", Torino, Einaudi, 2005.

SCUOLA
CIVICA DI

TEATRO

MUSICA

ARTI VISIVE

ANIMAZIONE

Centro Ricerche Teatrali
"Teatro - Educazione"

Tel. +39 0331-616550

Fax +39 0331-612148

info@crteeducazione.it

www.crteeducazione.it

Comune di
Fagnano Olona (VA)
Assessorato Cultura

GROTOWSKI E L'ARTE COME VEICOLO. OLTRE LA RAPPRESENTAZIONE? UN'ANALISI PRELIMINARE

Il regista pedagogo Jerzy Grotowski si fa portavoce di un' "Arte come veicolo", veicolo di un significato, di un mistero che non può più essere solamente "presentato"

GROTOWSKI AND ART AS A VEHICLE. BEYOND REPRESENTATION? A PRELIMINARY ANALYSIS

The pedagogue-director Jerzy Grotowski becomes the spokesman of an "Art as a vehicle", vehicle of a meaning, of a mystery that cannot be just presented anymore



di Mabel Giraldo

Contrari alla logica di una recitazione enfatica, irreal e superficiale, i maggiori registi del Novecento promuovono un teatro di rotura, un teatro come spazio umano. Luogo di incontro o spazio sacro¹ che sia, certo è che la meta ideale a cui Stanislavskij, Copeau, Brecht, Grotowski, solo per citarne alcuni, mirano è quella di dare forma a un'esperienza teatrale che non avvenga più solo sulla scena, ma che abbia come luogo la mente dello spettatore e come spazio il suo corpo e quello dell'attore, in costante relazione.

Tra le innumerevoli teorie teatrali sorte nel XX secolo, una di quelle che sicuramente si impone maggiormente nel panorama mondiale, è quella di Jerzy Grotowski: la sua è stata una rivoluzione per certi versi senza precedenti che, basandosi sulla concezione di un teatro mai come fine ma sempre come mezzo, non rappresenta tanto un modello da copiare o da trasmettere in maniera devota, ma piuttosto un continuo e perenne cammino di ricerca. Una ricerca che, con le sue fasi e le sue contraddizioni, ha come unica sua meta l'uomo nel suo, per usare le parole dello stesso regista polacco, «searching for the essential»². Come scrive Attisani, «un uomo del XX secolo capace di ricavare straordinarie sintesi da tradizioni diverse e persino di mutevoli invenzioni, ma pur sempre un essere immerso in una storia e nelle sue contraddizioni, dotato di un carattere particolare, insomma un grande ricercatore che ha avuto il coraggio e la forza di applicarsi, attraverso l'arte teatrale, alla più incerta delle scienze, quella del corpo e della vita»³.

Proprio per arrivare a questo corpo, a questa vita, Grotowski auspica un teatro povero, “povero” perché tutti gli artifici della scena diventano superflui dal momento che l'unica cosa che davvero conta è la relazione attore-spettatore, intesa come fine e fondamento del fare teatrale. Nei suoi spettacoli lo spazio non è solamente un luogo, “esprime”, è un evento di cui si fa esperienza: non c'è scena e platea, non c'è scenografia, c'è solamente l'attore il quale fa del teatro uno strumento, un momento all'interno del suo itinerario conoscitivo. Da qui, dapprima, l'attenzione non al personaggio, ma all'attore in quanto uomo e, in seguito, alla relazione interumana con l'altro, ovvero quell'incontro fondamentale e fondante con lo spettatore, uno spettatore che non si limita a partecipare alla messinscena, ma ne diventa il vero e unico testimone.

Tuttavia, se poco si poteva fare in termini di

*The greatest directors of the twentieth century are contrary to the logic of an emphatic, unreal and superficial recitation. They promote a theater which has to break with the past, a theater as a human space, as a meeting place or sacred space*¹. Stanislavskij, Copeau, Brecht, Grotowski, among others, have this ideal purpose, they want to develop a theatrical experience that does not happen only on the stage anymore. They consider theatre as something that has to happen inside the mind of the spectator. This kind of theatre should find a place inside the body of the spectator and of the actor, creating a permanent relation.

*Among the many theories about theatre arose in the twentieth century, one of the most important that has more influenced theatre all over the world, is the one elaborated by Jerzy Grotowski: he started a sort of revolution, because he based all his work on a new concept. He thought that theater cannot be considered an aim but an instrument. Grotowski's work cannot be considered a model to be copied or transmitted devoutly, but rather a sort of continuous and permanent process of seeking. A research, with its phases and its contradictions, which has as its aim just the man and his, to use the Polish director's own words, “searching for the essential”*².

*Attisani writes, “a man of the twentieth century, able to obtain extraordinary synthesis from different traditions and even from different inventions, but anyway immersed in a history and in its contradictions, with a particular character. He was a great researcher who has had the courage and the strength to investigate, through the theatrical art, the most uncertain of the sciences, that is the one of body and life”*³.

Just to get this body, this life, Grotowski wants to realize a Poor Theatre, “poor” because all the artifices of the stage become redundant since the only thing that really matters is the actor-audience relationship, intended as the aim and the foundation of playing theater.

In his performances, space is not just a place, it “expresses”, it is an event that is experienced: there is no stage and audience, there is no scene, there is only the actor who transforms theater into an instrument, into just a moment of his itine-

educazione del pubblico, se non manipolando la presenza, anche “fisicamente” attraverso una determinata gestione dello spazio scenico e non per indurlo a una partecipazione più autentica e profonda all'evento teatrale, allora tutti gli sforzi di Grotowski, in linea con la maggior parte dei grandi registi del Novecento, si concentrano sull'attore, ma non tanto sulla tecnica attoriale, quanto proprio sul suo essere uomo.

Va ricordato, infatti, che dagli anni Ottanta in poi, la ricerca di Grotowski, proprio perché volta non al prodotto teatrale (lo spettacolo, la messinscena), ma al processo creativo, risulta impegnata nell'esplorare le vie d'accesso che, attraverso il lavoro su di sé e sulle proprie azioni fisiche, possono portare la persona a recuperare la pienezza e l'intensità del processo organico del performer nel rituale.

È l'arte come veicolo⁴ contrapposta all'arte come presentazione: un teatro che valorizza il processo di conoscenza, di trasformazione e di riscoperta dei suoi autori. «Normalmente in teatro (vale a dire nel teatro degli spettacoli, ne L'arte come presentazione) si lavora alla visione che appare nella percezione dello spettatore. Se tutti gli elementi dello spettacolo sono elaborati e perfettamente montati (il montaggio), apparirà nella percezione dello spettatore un effetto, una visione, una certa storia; in qualche misura lo spettacolo appare non sulla scena, ma nella percezione dello spettatore. Questa è la particolarità de L'arte come presentazione. All'altra estremità della lunga catena delle performing arts sta L'arte come veicolo, che non cerca di creare il montaggio nella percezione degli spettatori, ma negli artisti che agiscono. [...] Non si tratta di mettersi d'accordo fra i diversi attuari su quale sarà il montaggio comune, non si tratta di condividere una qualsiasi definizione di ciò che faranno. No, nessun accordo verbale, nessuna definizione; è attraverso le azioni stesse che bisogna scoprire come avvicinarsi – passo dopo passo – al contenuto che è comune»⁵.

Ciò che conta non è più il “come fare teatro”, ma il “perché”, il significato di fare teatro.⁶ Questa ricerca di autenticità e sincerità, tuttavia, non autorizza, per Grotowski, l'attore a nessuna caduta nello spontaneismo o nel casuale, anzi proprio per la levatura anche morale del suo compito è necessario che egli sia formato attraverso una serie di esercizi fisici, organici e artificiali, duri e scrupolosi, che fanno dell'attore un performer. Partendo

rary inside knowledge. So, first, Grotowski focuses his work not on the character, but on the actor as a man and, subsequently, on the inter-human relationship with the others, that is on that fundamental and foundational meeting with the spectator. This spectator does not just participate in the staging, but it becomes the only true witness.

However, Grotowski could not do so much in terms of spectators education. He could just manipulate the presence of the spectators, changing the stage and influencing even “physically” the presence of these spectators. So, all his efforts, in line with most of the great directors of the twentieth century, focused on the actor, not just on the theatrical technique, but rather on the idea that every actor is, first of all, a man.

We must remember, in fact, that since the eighties onwards, Grotowski's research focused on the exploration of the gates which can lead every person to recover the fullness and the intensity of the organic process of the performer during the ritual moment. In fact, the research of Grotowski did not point to the theatrical product (the performance, the staging), but to the creative process.

It is art as a vehicle⁴ as opposed to art as a sort of “simple” presentation of something: a theater that enhances the process of knowledge, of transformation and of rediscovery of its authors. “Normally in the theater (in the theater of the performances, like The Art of presentation) everybody works to the vision that appears in the viewer's perception.

If all the elements of the performance are assembled (the montage), an effect appears in the perception of the spectator, a vision, a certain story; we can say that the performance appears not on the stage but in the perception of the spectator. This is the nature of Art as presentation. At the other extremity of the long chain of performing arts there is Art as vehicle, which wants to create the montage not in the perception of the spectators, but inside the artists who are doing. [...] This is not to come to an agreement between the different doers of what will be the common assembly, it is not sharing any definition of what they will do. No, no verbal agreement, no definition, it is through the direct actions that we must discover how to approach - step

dall'azione fisica egli cerca in essa qualcosa che va al di là del lavoro per lo spettacolo e per il pubblico e che rispecchia quell'utopia che è fine ultimo e primo della sua poetica. Il teatro diventa "rituale" – intendendo con "rituale" ogni esperienza forte e alta in cui la corporeità e l'intero processo organico di chi agisce sono coinvolti in maniera profonda e totale – e l'attore si fa "santo", nel senso che «se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione, un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di autopenetrazione. Se egli non esibisce il corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora egli non vende il suo corpo, ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità»⁷.

Oggi, con la locuzione arte come veicolo si fa riferimento a un certo tipo di attività portate avanti dall'allievo Thomas Richards all'interno del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera, un certo tipo di lavoro che porta l'attore, il performer a trasformare le "energie organiche", come gli impulsi, in qualcosa di più complesso, più ricco di sfumature, di dettagli e di particolari. Tale intento, come ricorda Brook, è in linea con quanto Grotowski sperimentò negli ultimi anni prima della sua morte in cui andava cercando qualcosa che esisteva sì nel passato, ma che per secoli era stato dimenticato, vale a dire un "veicolo" che permettesse all'uomo di avere accesso a un altro livello di percezione raggiungibile solo mediante le arti performative⁸.

Tuttavia, sorge ora spontaneo domandarsi perché Grotowski sentisse l'esigenza di rimarcare questa distinzione, questo allontanamento dall'Arte come presentazione. Forse perché nella contemporaneità l'Arte come presentazione non è più sufficiente a descrivere la prassi teatrale? O forse perché quando Grotowski afferma che nell'Arte come presentazione lo spettacolo appare non sulla scena, ma nella percezione dello spettatore – tanto che è nell'occhio dello spettatore che avviene il montaggio delle varie azioni messe in atto dall'attore – ha in mente una certa idea di rappresentazione oggi non più possibile?

Partendo proprio dalle due definizioni per poi passare ad analizzare ciò che esse comportano, va sottolineato che quando Gro-

*by step - the content that is common.*⁵ *So, what really matters is not "how to play theatre" but "why to play theatre"*⁶. *According to Grotowski's opinion, this research of genuineness and of sincerity does not authorize the actor to act spontaneously or in a casual way. On the contrary, the high morality of his task demands an high level of work, which can be achieved through a deep training, through physical, corporeal and artificial exercises, developed in a meticulous way, which make the actor a performer.*

The starting point is the physical action, in which Grotowski looking for something that goes beyond the work for the performance and for the spectators. It reflects that utopia that is the first and last aim of his poetry. The theater becomes a "ritual" – when we say "ritual" we mean every strong and high experience in which the body and the whole organic process of the actor are deeply and totally involved – and the actor becomes "holy", in fact if

*"The actor, by setting himself a challenge publicly challenges others and through excess, profanation and outrageous sacrilege reveals himself by casting off his everyday mask; he makes it possible for the spectator to undertake a similar process of self-penetration. If he does not exhibit his body, but annihilates it, burns it, frees it from every resistance to any psychic impulse, then he does not sell his body but sacrifices it. He repeats the atonement; he is close to holiness".*⁷

*Today, when we talk about art as a vehicle, we refer to a particular kind of activities which are carried on by the pupil Thomas Richard at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards of Pontedera, a particular kind of work which leads the actor, the performer to transform his "organic energies", as impulses, into something more complex, with many more gradations, details and particulars. This idea, as Brook points out, is consistent with the work of Grotowski during his last years before his death. In fact, he searched something that existed in the past, but that has been forgotten for centuries, namely a "vehicle" that would allow man to have access to another level of perception, which can only be achieved through the performing arts.*⁸

However, it is natural to ask why Grotowski felt the need to emphasize this di-

towski fa riferimento al termine presentare, probabilmente lo intende proprio nel suo significato banale, ovvero come "far vedere, mostrare qualcosa a qualcuno", come se si presupponesse l'esistenza di un oggetto che viene posto in un certo spazio per essere messo a disposizione di un soggetto che poi lo percepisce, ne dà un ordine, una forma e gli attribuisce un significato. Di fatto, ciò è innegabile in un certo tipo di teatro, un fare teatro con il quale il regista polacco, così come molti dei suoi contemporanei, vuole "rompere", quel teatro figlio dell'Ottocento, preoccupato esclusivamente del prodotto-spettacolo, della tecnica attoriale e della partecipazione emotiva del pubblico. Quella che ora si vuole sperimentare e vivere è piuttosto la "via della creatività", una creatività che non è da cercarsi certamente nel personaggio o nel carattere, bensì nell'attore in quanto essere umano.

Questa la spinta che porta Grotowski ad affermare la necessità di un'arte che si faccia nuovamente veicolo, veicolo di un messaggio e di una verità che prima di essere percepita dallo spettatore è fondamentale che sia trovata dall'attore. Come se la verità dell'attore e della sua pratica fossero condicio sine qua non perché senza questo passaggio lo stesso pubblico non potrebbe mai farsi testimone dell'evento messo in scena. Dunque, l'Arte come veicolo rappresenta per l'attore una possibilità di accesso a regioni ignote, profonde, legate alla dimensione più originaria dell'io, a dimostrazione del fatto che la verità non ha mai un carattere di oggettività assoluta, bensì, come ricorda anche Putnam, dipende inevitabilmente dalla nostra condizione umana cui è precluso lo sguardo dell'"Occhio di Dio"⁹. Del resto, una delle grandi conquiste dell'estetica del XX secolo consiste proprio nell'idea secondo la quale la verità dell'opera d'arte, sia essa pittorica o teatrale, non sta più nella rappresentazione dell'oggetto in sé, bensì nella sua essenza, nel suo mistero; l'oggetto si fa simbolo e veicolo di questo significato.

Infatti, sebbene il regista polacco non ne faccia alcuna menzione, nella sua poetica viene messo in gioco in un modo o nell'altro il concetto di rappresentazione, sia perché il teatro è pur sempre, in quanto espressione artistica, una forma di rappresentazione sia perché nella pratica grotowskiana si presuppone l'instaurazione di un particolare rapporto tra soggetto e oggetto. Un rapporto, però, tutto da indagare.

stinction, this separation from Art as presentation. Maybe because in the current days, Art as presentation is no longer enough to describe theater? Or maybe because, when Grotowski says that in Art as presentation the performance does not appears on the stage but inside the perception of the spectator, – to such an extent that the montage of the various actions played by the actor happens in the eye of the spectator – he intended a particular idea of representation that today is not possible anymore?

It is important to underline that, when Grotowski says "presentation", he probably intends the most banal meaning of this word, which is "the act of presenting or state of being presented". Grotowski seems to assume the existence of an object, which is posed in a particular space to be on hand of a subject who, then, perceives it, gives it a shape, an order and a meaning.

In any case, this is undeniably in a certain kind of theater, a kind of theatre with which the Polish director, as well as many of his contemporaries, wants to "break", a theatre that comes from the nineteenth century, concerned only the product-performance, the actor's technique and the emotional involvement of the public. Now, everybody wants to experience and live the "creativity," a creativity that cannot certainly be found in the personage or in the character, but in the actor as human being.

Grotowski starts from this starting point and he states that now the theatre needs a kind of art that has to become vehicle. It has to be the vehicle of a message, of a truth that, before to be perceived by the spectator, it must be found inside the actor. Each actor must be sincere and must be able to be true; otherwise the spectators will never truly be witnesses of the event that is staged.

So, art as a vehicle represents for every actor a possibility of access to unknown and deep regions of his identity, which are connected to the original dimension of the Ego. This demonstrates that truth is never absolutely objective, but, as Putnam also points out, is totally dependent on our human condition, and no man can have a "God's eye"⁹ view of reality. Moreover, one of the greatest achievements of the twentieth century aesthetic is precisely the idea according to which the truth

Per una maggiore precisione e cautela, è opportuno iniziare dalla stessa definizione del termine: “Rappresentare” deriva dalla parola latina “readpraesentare” (poi “repraesentare”) che unisce il verbo “presentare” (presentare) alla particella “re” (ancora) attraverso l’interposizione della particella “ad” (a). Tuttavia, è proprio nella sua traduzione italiana (ra-p-presentare) che la nozione manifesta tutta la sua natura singolare e complessa dal momento che il prefisso “ra” nasce dalla contrazione di “ri” e “ad”: il primo indica l’idea di un ritorno, di un ripristino, ma allo stesso tempo anche di un rifiuto della cosa stessa che ritorna o che si ripristina; mentre il secondo implica un senso di direzione, un avvicinamento, una prossimità verso qualcosa che ci è dato, tuttavia ogni avvicinamento presuppone in sé una distanza. Dunque, sembra emergere che il ritorno implicito nella contrazione “ra” non è mai un tornare come prima, proprio perché interviene anche la dimensione della distanza, ed è proprio questa distanza che ci accompagna nella sfera della memoria, della possibilità. Insomma, quando parliamo di rappresentazione dobbiamo tenere conto che non abbiamo più a che fare con la mera percezione della cosa, bensì con essa entra in gioco l’immaginazione perché si “presenta ancora a” uno sguardo un oggetto che non è più presente allo sguardo stesso. Ed è proprio in questo rapporto tra realtà e possibilità, tra percezione ed immaginazione che si gioca il fascino della rappresentazione. Infatti, proprio perché con la rappresentazione si apre al piano della possibilità, a una creazione nata da un particolare rapporto tra presenza e assenza, essa, come scrive Simona Chiodo, «ha la capacità di articolare una relazione tra due oggetti anche quando l’oggetto rappresentante non somiglia all’oggetto rappresentato [...]». Una rappresentazione funziona perché è un risultato artificiale, cioè una relazione non casuale articolata, e non già visibile e già data, tra due oggetti. E se c’è l’esercizio di un artificio c’è la possibilità di una determinazione più solida del potere che la relazione ha di agire sullo sguardo anche se l’oggetto rappresentante e l’oggetto rappresentato sono eterogenei in toto»¹⁰.

Inoltre, va considerato che se non ci fosse questa possibilità di accesso totale la rappresentazione cesserebbe di svolgere la sua funzione di mediatrice. Essa istituendo una relazione così ampia e ambivalente restituisce sempre e per forza una visibilità in un qualche modo parziale e non diretta, tale

of the work of art, whether pictorial or theatrical, cannot be found anymore inside the representation of the object itself but in its essence, in its mystery; the object becomes a symbol and vehicle of this meaning. In fact, although the Polish director did not mention this issue, his poetics challenges, in one way or another, the concept of representation. In fact, theater is, as artistic expression, a form of representation. Moreover, Grotowski assumes the creation of a special relationship between subject and object. A relationship, however, that must be investigated.

We want to be very precise and careful, so we start this analysis from the definition of the term: “Represent” is derived from the Latin word “readpraesentare” (later “repraesentare”) that combines the word “present” (as presentation) to the particle “re” (again) through the interposition of the particle “ad” (to). However, it is precisely in its Italian translation (rappresentare) that the notion manifests all its unique and complex nature. The prefix “ra” comes from a contraction of “ri” and “ad”: the first one indicates the idea of a return, of a restore, but at the same time a sort of rejection of this thing that comes back, while the second one involves a sense of direction, an approach, a proximity towards something that is given us, however, each approach in itself implies a distance.

So, we can say that the contraction “ra”, which implies return, is not a return to past, a return to be as you were before, because it involves even the dimension of the distance, and this distance takes us into the realm of memory of the possibility. In short, when we speak of representation we must take into account that we have no more to do with the mere perception of the thing, but that this thing is influenced by the imagination. And this relationship between reality and possibility, between perception and imagination, encloses the charm of the performance.

Indeed, precisely because of this relation, a performance allows to discover new possibilities, a new kind of creation which is born from a particular link between presence and absence. As Simona Chiodo writes, this relationship has the ability to articulate a relationship between two objects, even when the object which represents does not

che il suo senso eccede allora l’oggetto rappresentato. In tal modo, la rappresentazione arriva a possedere un significato autonomo rispetto all’oggetto che rappresenta.

Sebbene molti abbiano inteso tutto questo alla stregua di una possibile distanza che con la rappresentazione si instaurerebbe tra soggetto e oggetto, arrivando a parlare di illusione, finzione, parvenza o, ancora, inganno, l’insegnamento da trarre è che la rappresentazione non sia altro che un particolare rapporto tra presenza e assenza, un’oscillazione, un respiro espresso egregiamente nella nozione benjaminiana di “aurea”, concepita proprio come costituzione di un’esperienza, come dato ontologico che si manifesta nelle varie opere artistiche. Dunque, la rappresentazione apre non solo a una possibilità di immaginazione, ma questa stessa immagine si rende necessaria in quanto portatrice di una particolare ricchezza che non può essere ridotta alle forme della razionalità teoretica e, secondo Grotowski, nemmeno affidato alla sola percezione dello spettatore.

Proprio per tale ragione, egli sembra voler sottolineare una “precedenza dell’attore rispetto allo spettatore”, del resto lui stesso afferma che «dato che il nostro teatro dispone solo di attori e di pubblico, noi siamo particolarmente esigenti verso entrambi. Anche se non ci è possibile formare il pubblico – non in modo sistematico, almeno – possiamo, però, formare l’attore»¹¹. Dunque, l’Arte come veicolo è pensata proprio per gli attanti, i quali non stanno realizzando una performance per il pubblico, ma stanno esclusivamente lavorando su se stessi e solamente attraverso questo processo di autopenetrazione possono suscitare nello spettatore l’effetto di incarnazione, ovvero un cortocircuito tra azione e visione contenuto nell’atto scenico che porta il pubblico a sentirsi insieme attivo e passivo davanti a un’azione che incanta, come se lo spettacolo non fosse fatto per essere visto, ma vissuto. Grotowski sembra, infatti, essere convinto che ci sia una relazione permanente tra un lavoro di ricerca senza pubblico e il nutrimento che esso può dare allo spettacolo ed è forse per questo che la stessa performance “Action” messa in scena dall’allievo Thomas Richards all’interno del Workcenter è percepita dall’antropologo Giacchè, che ha assistito alla stessa performance un paio di volte, come una “messa” in quanto «funzionava come la ripetizione di una stessa esperienza non salendo né scendendo mai di livello. Non perché i materiali

resemble the object represented [...]. A representation works because it is an artificial result, i.e. an articulated relationship that is not casual, not visible and not defined, between two objects. And if there is a trick, there is the possibility of a more robust determination of the power that the relationship has to act on the look, even if the object which represents and the represented object are heterogeneous in their entirety»¹⁰.

Moreover, it is obvious that if there was not this possibility of a real access, the representation would cease to play its role as mediator. It establishes a relationship that is broad and ambiguous, so it always returns a partial and not direct visibility. So its meaning goes beyond the object represented. Thus, the representation comes to have a meaning that is independent respect of the object it represents.

This analysis could lead to think that representation can cause a sort of possible distance between the subject and the object, coming to talk about illusion, fiction, appearance, or even deception. We have to understand that the representation is nothing but a particular relationship between presence and absence, a sort of swing, a breathe which can be explained by the Benjamin’s idea of art, conceived just as the creation of an experience, as an ontological element that manifest itself in various artworks.

Thus, the representation not only creates a new possibility of imagination. In fact, this image is very important because it encloses a particular richness that cannot be reduced to the simple forms of theoretical rationality or, according to Grotowski, entrusted to the mere perception of the viewer.

Precisely for this reason, he seems to want to emphasize a “priority of the actor to the viewer”, in fact he says that, since their theater has only actors and spectators, they are particular exigent towards them both. Although they cannot train the spectators – not in a systematic way, at least – they can, however, train the actor»¹¹.

So, art as a vehicle has been designed precisely for the doers, who are not realizing a performance for the spectators, but they are only working on themselves and only through this process of self-penetration can arouse in the

impiegati provengono dal rito, ma perché la struttura della relazione che si propone agli ospiti che “assistono” può far scattare nella memoria dello spettatore il tipo di silenzio, di presenza-assenza, di estraneità chiamata in causa dalla messa (almeno nel caso non si sia troppo praticanti né troppo credenti): non si sta partecipando al rito, ma ugualmente si avverte la sua intensità o il suo interno valore e rigore»¹².

Del resto, lo stesso Brook definisce la pratica grotowskiana come “spirituale” nel senso che, attraverso l’Arte come veicolo si va verso l’interiorità dell’uomo, passando dal conosciuto allo sconosciuto e i punti interiori toccati si sono allontanati sempre di più da ogni possibilità di definizione ordinaria¹³. Come se attraverso l’atto l’attuante manifestasse quella tensione tra ideale e reale perché ciò che ci viene comunicato non è né la forma dell’oggetto per sé e in sé, né uno stato del soggetto, ma piuttosto un significato che ha senso rispetto all’uno e all’altro. Ogni opera è perciò una rivelazione e, constatata l’inefficienza sia del valore personale degli stati interiori sia il sistema di rapporti obiettivi che ordinano il mondo delle cose, la realtà sembra aver assorbito questi due poli elevando così la nostra ricerca verso una dimensione più profonda. Ed è per questo motivo che la rappresentazione artistica è significativa e quindi vera. Essa ha una verità attuale e, come scrive Simona Chiodo, «la verità attuale della rappresentazione ha in sé un errore ideale, che non è attuale, che non è ancora attuale, il quale è il contrassegno della rappresentazione che, vera comparate, vera di un oggetto che eccede la sua rappresentazione, ha in sé la condizione di possibilità di variare. E la condizione di possibilità di variare, se è ideale, è, sui generis, metafisica»¹⁴.

Dunque, se l’attuante mediante il suo agire esprime questa tensione tra ideale e reale, allora ciò che viene messo in scena – “rappresentato”, appunto – ha forse quello stesso carattere di presenza e assenza della rappresentazione, in quanto è un rendere visibile agli occhi dello spettatore il risultato di un processo interno all’attore il cui significato, però, va ben oltre l’hic et nunc della messinscena?

spectator the effect of embodiment, that is a short circuit between action and vision contained in the scenic act that leads the spectators to feel at the same time active and passive in front of an action that enchants, as if the performance is not made to be seen, but lived.

Grotowski seems, in fact, be convinced that there is a permanent relationship between a work of research without spectators and the nourishment that it may give to the show.

*Maybe that’s why the performance “Action”, staged by the pupil Thomas Richards at the Workcenter, is perceived by the anthropologist Giacchè, who saw this performance a couple of times, as a “mass”. It worked like a repetition of the same experience, which did never go either up or down of level. Not because the used materials come from the ritual, but because the structure of the relationship, which is proposed to the guests who “watch”, can trigger the memory of the viewer, remind him that kind of silence, of presence-absence, of strangeness that is involved by the mass (at least if you are not too much believer or practicing): you are not attending the ritual, but anyway you can feel its intensity or its inner value and its inner rigour.*¹²

*Moreover, the same Brook calls “spiritual” Grotowski’s work, in the sense that through art as a vehicle everybody can go into the interiority of man, passing from the known to the unknown, and the touched interior points turn away more and more from any possibility of ordinary definition.*¹³

As if through the act, the doer manifests that tension between ideal and real, because what is communicated is neither the shape of the object, nor a state of the subject, but rather a meaning that makes sense independently from each one.

Each work is a revelation and, after having noticed the inefficiency of both the personal value of the inner moods and the system of objectives relationships which order the world of things, reality seems to have absorbed these two poles, thus raising our research towards a deeper dimension. This is the reason why the artistic representation is significant and therefore true.

*It is a current truth, and as Simona Chiodo says, “the current truth of the representation is in itself an ideal error, which is not current, which is not current yet, which is the hallmark of representation that, true compared, true of an object that exceeds its representation, has in itself the condition of the chance to change. And the condition of the chance to change, if it is ideal, is metaphysics”*¹⁴. *So, if the doer through his actions expresses this tension between ideal and real, then what is being staged – that is “represented” – does perhaps have the same character of presence and absence of the representation, because it is something that make visible to the eyes of the viewer the result of a process that is inside the actor whose meaning, however, goes beyond the here and now through the staging?*

L’ARTE COME VEICOLO È PENSATA PER GLI ATTUANTI I QUALI NELL’ATTO SCENICO, LAVORANDO SU SE STESSI ATTRAVERSO UN PROCESSO DI AUTOPENETRAZIONE, AGISCONO SULLO SPETTATORE: LO SPETTACOLO È FATTO PER ESSERE VISSUTO E NON SOLO VISTO.

ART AS A VEHICLE HAS BEEN DESIGNED PRECISELY FOR THE DOERS WHO, WORKING ON THEMSELVES THROUGH A PROCESS OF SELF-PENETRATION, CAN AROUSE IN THE SPECTATOR THE EFFECT OF EMBODIMENT: THE PERFORMANCE IS NOT MADE TO BE SEEN, BUT LIVED.

note

¹ Cfr. Antonio Parra, “Lo spazio sacro. Frammenti per una filosofia del teatro” (a cura di C. Ferrucci), Roma, Bulzoni Editore, 2004.

² Jerzy Grotowski, “Nota per gli amici”, *Teatro e Storia*, XIII, 20-12, 1998-1999, pp. 442.

³ Antonio Attisani, “L’invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca”, Roma, Bulzoni Editore, 2003, pp. 248 ss.

⁴ Per una maggiore precisazione, si noti che il termine “arte come veicolo” non è stato coniato da Grotowski, bensì da Peter Brook in Peter Brook, “Grotowski, l’arte come veicolo”, in *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*, pubblicato dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1988.

⁵ Jerzy Grotowski, “Dalla compagnia teatrale a L’arte come veicolo”, in Thomas Richard, “Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche”, Milano, Ubulibri, 1993. Il presente testo si basa sulle trascrizioni di due conferenze di Jerzy Grotowski: dell’ottobre 1989 a Modena e del maggio 1990 alla University of California, Irvine.

⁶ Gaetano Oliva, “Il laboratorio teatrale”, Milano, Led, 2003, p. 27.

⁷ Jerzy Grotowski, “Towards a Poor Theatre”, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968. Trad. It. , “Per un teatro povero”, Roma, Bulzoni Editore, 1970, p. 42.

⁸ Peter Brook, “Grotowski, Art as a vehicle”, in Richard Schechner, Lisa Wolford (a cura di), “The Grotowski Sourcebook”, London and New York, Routledge, 1997, p. 381.

⁹ Hilary Putnam, “Ragione, verità e storia”, Milano, Il Saggiatore, 1985, pp. 57 ss.

¹⁰ Simona Chiodo, “La rappresentazione – Una risposta filosofica sulla verità dell’esperienza sensibile”, Bruno Mondadori, Milano, 2008, p. 9.

¹¹ Jerzy Grotowski, “Towards a Poor Theatre”, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968. Trad. It. , “Per un teatro povero”, Roma, Bulzoni Editore, 1970, p. 41.

¹² Piergiorgio Giacchè, “La verticalità e la sacralità dell’atto”, *Convegno Internazionale Performing Through – Tradition as Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Vienna, 28-29 giugno 2003. In Antonio Attisani, Marco Biagini (a cura di), “Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo”, vol. III, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 123.

¹³ Peter Brook, “Grotowski, Art as a vehicle”, cit., p. 383.

¹⁴ Simona Chiodo, cit., p. 175.



PRATICHE CORPOREE NELLA DIDATTICA DELL'ARTE

La ricerca condotta dalla coreografa Wanda Moretti riguarda i temi del paesaggio e dell'architettura. Il laboratorio di movimento e di danza diventa l'occasione per vivere lo spazio in modo nuovo

CORPOREAL EXPERIENCES IN THE DIDACTIC OF ART

The choreographer Wanda Moretti is leading a research about some particular on issues, the architecture and landscape. The workshop about movement and dance is a chance to live the space in a new way

di Wanda Moretti



foto di Alvise Nicoletti

L'incontro dei corpi con le forme del paesaggio crea sempre nuove prospettive dove lo ogni spazio sembra muoversi in autonomia

The encounter of the body with the landscape always create new perspective where the space seems to move autonomously

Itemi sui quali lavoro da molti anni sono l'architettura e il paesaggio, lo faccio da artista con la ricerca aperta sul fronte della pedagogia dell'arte e delle possibilità di apprendimento attraverso il corpo. Considero la performance strettamente connessa alla conoscenza dello spazio, a volte la performance come strumento di indagine, oppure ancora la performance nella didattica come momento di verifica della relazione con i luoghi e con le opere, ecc.

Sono una coreografa ed è lo spazio che stimola la mia ricerca; lo studio delle influenze dello spazio strutturato sul movimento umano, la possibilità di creare spazio attraverso il movimento sono lo scopo del mio lavoro e il mio interesse dal punto di vista artistico e performativo.

Lo spazio è ciò che mi interessa; intendo quel tipo di spazio che si produce attraverso il movimento e il comportamento che si genera; questa forma di esperienza viene vissuta attraverso la pratica cor-

For many years I have worked in particular on some issues. These issues are the architecture and landscape. I work on these topics as an artist, but I have decided to orient my research considering the importance of pedagogy of art. Moreover I am interested in the several chances of learning that the body gives us.

I consider the performance closely linked to the knowledge of space, sometimes the performance as an investigative tool. When we talk about education, I consider the performance as an opportunity to test the relationship with places, movements, deeds and so on.

I am a choreographer, and the space is the most important element that influences my research.

The goals of my work are the study of the influences of structured space on human movement and the chance to create a defined space through the movement. I am interested in them from an artistic as well as from a performative point of view.

I am interest in the space, I mean that kind of

porea e la danza. Quando svolgo attività didattica-educativa, anche con non danzatori, cerco sempre di trasportare questa competenza come modalità di apprendimento specifica proponendo questo approccio in collegamento alle arti visive, all'architettura, al patrimonio storico e ai beni culturali in genere.

Noi sperimentiamo l'architettura con tutto il nostro essere – la sensazione di luce sulla pelle, l'isolamento di essere da soli in un grande spazio, la struttura della superficie del pavimento, il calore dello spazio e l'odore del legno, il suono ovattato di un piccolo ambiente rivestito di moquette o gli echi in una grande stanza – il modo in cui queste forme si combinano è fondamentale per il modo in cui ci sentiamo nello spazio e il nostro rapporto con esso.

L'interesse verso le molteplici possibilità di usare lo spazio mi ha spinto verso la danza verticale e contraddistingue la mia ricerca fin da quando ho iniziato ad occuparmi di composizione del movimento. Il mio percorso è caratterizzato da più tappe e dall'incontro con Jana Sterback www.janasterbak.com, Alda Merini www.alda-merini.it e Marco Castelli www.marcocastelli.org che per motivi diversi mi hanno

space that is produces through the movement and that produces a particular behaviour. This kind of experience is lived through the corporeal practice and the dance. When I carry out a didactic-educative activity, also not with professional dancers, I always try to transform this skill in a specific learning method. I try to link this approach of visual arts, to architecture, to the historical and cultural heritage.

We experience architecture with the whole body but even with our soul – the feeling of the light on our skin, the feeling to be lonely in a huge space, the structure of the surface of the floor (that can be warm or cold, soft of hard), the warmth and the temperature of the space, the smell of the wood, the soft sound of a small room covered by carpets or the echoes of a big room. The different combinations of these elements are fundamental and they influence our sensations and our relationship with the space.

My interest about the several possibilities to use the space has brought me towards vertical dance, which is the principal characteristic of my research since I started to work on the composition of movement.

My work is marked by some particular meetings and persons: Jana Sterback www.janasterbak.com, Alda Merini www.alda-merini.it



foto di Alvise Nicoletti



Pur dovendo ogni volta superare la paura dell'altezza e il dolore provocato dall'imbragatura, danzare in aria sospesi a una corda è un'emozione indescrivibile
Even if you have to get over the fear of heights and the pain provoked by the sling, dancing in the air, suspended in mid-air by a rope, is really a great emotion

dato l'occasione di sperimentare il movimento verticale. Nel 1994 ho fondato con Marco Castelli la Compagnia Il Posto www.ilposto.org, la prima in Italia a specializzarsi in spettacoli site specific su edifici. Ciò che più mi affascina del lavoro aereo è il movimento nello spazio, vedere l'aria diventare densa intorno al corpo che, muovendosi, la segna. Pur dovendo ogni volta superare la paura dell'altezza e il dolore provocato dall'imbragatura, danzare in aria sospesi a una corda è un'emozione indescrivibile, il senso di libertà e di padronanza che si ha del corpo non ha pari. L'incontro dei corpi con le forme del paesaggio crea sempre nuove prospettive dove ogni

merini.it and Marco Castelli www.marcocastelli.org. These people have given to me the chance to experience the vertical movement. In 1994, I founded with Marco Castelli the company Il Posto www.ilposto.org, the first Italian company which is specialized in site specific performances on buildings. The most charming aspect of the aerial work is the movement in the space, seeing the air becoming thick all around the body, and feel the body marking the air with its movements. Even if you have to get over the fear of heights and the pain provoked by the sling, dancing in the air, suspended in mid-air by a rope, is really a great emotion, because

spazio sembra muoversi in autonomia. Il mio lavoro inizia sempre dai luoghi, e il processo creativo che ne segue dà origine a una scrittura coreografica molto strutturata che contiene drammaturgia e poetiche teatrali. La danza verticale è contatto con il muro e architettura dell'aria insieme, non c'è una precisa collocazione, nella performance si sviluppano differenti "incontri" con lo spazio e con il corpo e questo insieme ha la sua parte nello sviluppo di un nuove visioni. Il laboratorio presentato di seguito propone un'esperienza didattica che permette ai partecipanti di approfondire la comprensione dello spazio "architetonico" attraverso la danza.

IL LABORATORIO

Lo scopo è quello di esplorare una varie-

you can really feel free and you really feel as you are in command of yourself. The combination of the bodies with the shapes of the landscape always creates new perspectives, where every space seems to move independently.

My work starts always from the places, which are the starting point of my creative process. Then, I can write the choreography, which is always very well structured and that contains a dramaturgy and theatrical aspects. Vertical dance is a contact with a wall as well as it is a sort of architecture of air. I have not a precise placement, and in the performance there is the chance to develop different "meetings" with the space and the body. This interesting whole contributes to create new visions. The following workshop suggests a sort of didactic experience, which allows the participants to

tà di spazi attraverso il corpo e il modo in cui le persone vengono influenzate dallo spazio e lo influenzano a loro volta. L'attività vuole accrescere l'attenzione e l'interesse dei partecipanti per le qualità dello spazio, attraverso l'esperienza diretta. Gli incontri, aperti a giovani e adulti, possono essere particolarmente indicati per studenti di Architettura, Accademia, Arti Visive poiché questo tipo di laboratorio, spingendo verso una disciplina a loro sconosciuta, può contribuire a costruire fiducia nelle loro capacità. Un percorso di questo tipo, proposto e sperimentato, infatti, qualche anno fa proprio in ambito universitario, ha permesso di raggiungere i seguenti risultati:

- avere l'opportunità di sperimentare un'altra disciplina al fine di comprendere ulteriormente le discipline specifiche;
- la natura collaborativa e sperimentale del laboratorio attraverso le attività comuni ha dato l'occasione agli studenti di legarsi come gruppo; di migliorare le proprie competenze nel lavoro di squadra; di supportare il contributo di ogni individuo al gruppo, migliorando il senso di responsabilità dei singoli nel lavoro collettivo;
- gli studenti hanno acquisito una comprensione più "olistica" dello spazio lavorando in modo molto diverso dalla loro pratica abituale. Il laboratorio infatti ha messo in discussione il modo abituale di sentire i luoghi, consentendo agli studenti di sviluppare una comprensione sperimentata dello spazio usato, e, attraverso la danza, ha fornito ai partecipanti anche le tecniche per definire questa comprensione attraverso un'altra disciplina.

L'attività è suddivisa in due parti: l'esperienza dello spazio e la rappresentazione dello spazio.

Innanzitutto si chiede ai partecipanti di svuotare la testa da ogni pensiero, di non guardare ma di cominciare a sentire l'ambiente attraverso una serie di esercizi, dando loro gli strumenti di base per iniziare a muoversi nello spazio ed esplorarlo attraverso il corpo.

Tenuto conto dell'usuale reazione di persone che non praticano teatro o arti performative o attività di movimento, è opportuno evitare consapevolmente il termine "danza", il riferimento da usare è

deepen the comprehension of the "architectural" space through dance.

THE WORKSHOP

The goal is to explore different spaces through the body and to understand how people influence space and how space influences them. This activity wants to increase the skill of paying attention and the interest of the participants in the quality of the space, through a direct and personal experience. This kind of workshops are adaptable for every kind of people, adults or young people, but it is particularly indicated for students of Architecture, Accademia, Visual Arts. In fact it can be useful to increase the faith in their skills, pushing towards an unknown subject. A workshop similar to this one has been proposed and realized in an Italian university some years ago, and it reached the following goals:

- *it gives the chance to experience a particular subject, to better understand the scientific disciplines;*
- *the collaborative activities made during the workshop gave to the students the chance to: create stronger relationships and to work like a group; improve their skills about the team-work; support the contribute of every single person, improving the sense of responsibility of each one inside the team-work;*
- *students achieved a sort of "holistic" comprehension of the space, working in a very different way respect their habits. The workshop challenged the normal habit to feel places, allowing the students to develop an experienced comprehension of the used space, and through dance, it gave to the participants even the technics to define this comprehension through another discipline.*

The activity is composed by two parts: the experience of the space and the representation of the space.

First of all we ask to the participant to empty their head from every thought, to stop to look and to start to feel the environment. We ask them to do some exercises, to better understand the task, giving them the instruments to start to move around, exploring the space with the body.

We have to consider that there can be someone who has never played theatre or expressive arts or who has never done any kind of activity with the body. So it is better to avoid



“uso del corpo”, del quale si dà un’ampia definizione all’inizio del laboratorio.

Affinché venga prodotto un più ricco repertorio e per stimolare il lavoro, è necessario chiarire che qualsiasi movimento che il corpo è in grado di fare come scrollare le spalle, scuotere la testa, saltare, rotolare, cadere, grattarsi è parte del vocabolario che si va ad utilizzare. Questo serve per liberare dal preconetto della danza come forma codificata e da una certa riluttanza a muoversi di alcune persone, le quali hanno la convinzione di non poter mai arrivare a ballare.

La presentazione consiste in una breve introduzione per giustificare la necessità di considerare il corpo nello spazio e come la danza può essere di particolare importanza per la relazione con lo spazio in modo diverso dal solito.

Esperienza dello spazio

Per prima cosa ci si trasferisce in un ambiente il più possibile “nuovo” per i partecipanti, non necessariamente una palestra o un palcoscenico, ma uno spazio sufficientemente ampio per muoversi liberamente. Se si riesce ad immaginare il panico sul viso di persone poco abituate a muoversi, ci si può rendere conto della necessità di un buon riscaldamento fisico iniziale.

In questa fase delicata si cerca il modo di coinvolgere i partecipanti e far loro perdere le inibizioni, metterli a proprio agio con se stessi, tra loro, abituarli a muovere il corpo.

I primi esercizi includono anche un giro di tiri con la palla, lanciare la palla e gridare il proprio nome facendola raccogliere da un altro, lanciare la palla e stendersi a terra, in cerchio passare un suono insieme ad un movimento, a due copiarsi a specchio, ecc.: si tratta di attività che faccio spesso nelle scuole primarie durante le lezioni di danza educativa con i bambini. Questi giochi dimostrano ogni volta di essere ottimi viatici e aiutano i partecipanti al laboratorio ad abbassare le difese ed aumentare la disponibilità a coinvolgersi e a sperimentare le conseguenze successive.

A questo punto del lavoro si inizia a parlare di “danza” e, dopo gli esercizi di riscaldamento iniziale, si prosegue con una serie di brevi istruzioni per incoraggiare le persone a lavorare insieme. L’esercizio

using the word “dance”, preferring the term “use of the body”. This sentence must be explained at the beginning of the workshop, underlining the importance of the body as an instrument to discover the space.

To produce a richer repertoire and to stimulate the work, it is better to explain that every movement of the body can be defined by a precise word, like: shrug your shoulders, shake your head, jump, roll, fall down, scratch yourself. This is important to free the concept of dance from the idea that it must be codified. So, the participants can feel free from the idea that they will never be able to dance.

The introduction is important to explain everybody that it is important to consider the body as something place in a particular space and to understand that dance can be really relevant to experience the relationship with the space in a different way.

Experience of the space

It is important to choose an environment that is “new” for the participants. We do not need a stage or a sport hall, but we just need a space where all the participants can move freely. It is important to warm up, because probably the participants are not used to move or to play a sport.

This first step is very important to help people to feel at their ease, losing the inhibitions and feeling free to move their bodies. It is important to involve the participants, to help them to move without any inhibition.

We can start with some easy exercises, like throwing a ball, throwing a ball shouting your name, Throw a ball and immediately fall to the ground and lie down, in a circle a person has to pass a sound to another using a movement, copying the gestures and the movements of another person like a mirror; and so on. I use this kind of activity even with children, when I carry out activities of educative dance in elementary schools.

These games are really useful and they help the participants to feel more relaxed and to feel ready to be involved.

Now we can start to talk about “dance”, and after the exercises of warming up, we are ready to give some instructions to help people to work together.

We can propose the following exercises: you have one minute of time and you have to transform the space using the body: transform the environment in an unfriendly room, make the room smaller, make the spa-

consiste nell’avere a disposizione un minuto di tempo per: rendere la stanza ostile, rendere la stanza più piccola, rendere lo spazio più morbido, occupare tutto lo spazio in modo omogeneo e/o disomogeneo, occupare meno spazio possibile, ecc., usando solo il loro corpo.

Questa progressione di esercizi introduce la possibilità che le persone possono cambiare il carattere di uno spazio. Il limite di tempo costringe a favorire le reazioni più istintive, sconosciute a coloro che sono più pragmatici e analitici, competenze necessarie per il resto del laboratorio e fondamentali nella ricerca creativa.

Dopo essersi assicurati che ogni partecipante abbia stabilito un minimo di agio con il corpo e legato con il gruppo, è possibile dare compiti leggermente più lunghi per incoraggiare a sperimentare lo spazio con tutti i sensi.

Nel lavoro individuale si chiede di scegliere uno spazio all’interno della stanza e di rimanere in quello spazio con gli occhi chiusi; in seguito si procede in un’esplorazione sensoriale guidata:

- Tatto: esplorare la consistenza e la temperatura con le mani e tutto il corpo;
- Udito: ascoltare i suoni fuori dalla stanza, all’interno della stanza e dentro di sé, come si influenzano a vicenda;
- Olfatto: annusare gli odori e il modo in cui fanno sentire;
- Vista: vedere la fonte di luce attraverso le palpebre chiuse, portare il viso verso la luce, poi aprire gli occhi e osservare ciò che può essere visto nei primi istanti.

I partecipanti possono annotare le loro osservazioni e l’esperienza di stare nello spazio per creare una biografia essenziale; successivamente i brevi testi vengono condivisi per avere una visione collettiva delle esperienze e dei tipi di spazi sperimentati.

È necessario prendere del tempo per riuscire a cogliere i particolari e le sfumature, cosa che nella quotidianità viene trascurata, ma che risulta essere di grande importanza nella percezione di sé nello spazio e che quindi va allenata in laboratorio.

Il compito successivo riguarda il lavoro di gruppo per esplorare uno spazio più grande. Agli allievi viene chiesto di misurare lo spazio in tutti i modi, utilizzando solo il loro corpo. Lo scopo di questo

ce softer, occupy the whole space in an homogeneous/heterogeneous way, occupy the less space you can, and so on.

These exercises give to the participants the chance to change the characteristics of a particular space. The limit of time forces the participants to favour the more instinctive reactions, that are normally unknown by those people who are more pragmatic and analytic.

After some simple exercise we can try to give some more complicated tasks, which can be done individually or in group.

For example, we ask to everyone to choose an own space inside the room and to remain in that space with the eyes closet; then they have to start a guided sensorial exploration: Touch: explore the stiffness, the temperature, the heat with the hands and the whole body; Hearing: listen to the sounds outside the room, inside the room, inside yourself. Try to understand how they influence each other: Smell: sniff smells and odours. Try to understand how they reach your nose;

Sight: look for the light sources through the closed eyelid, turn the face towards the light, then open your eyes and observe what happens during the following moments;

Participants can write down their considerations and their feelings to create a sort of essential personal diary; then these short texts can be shared, so the participants can have a collective vision of the experiences and they can understand how every person can experience the space in a different way. It is important to take the time to catch every detail, to understand little differences, to enjoy every discover. This behaviour is important, because it is something that in daily life we are not used to do. In fact it is very important to have the perception of yourself in a particular space, so it is important to train this skill during the workshop.

Then, the participants are shared into groups and they have to explore a larger space. Participants have to measure the space in many different ways, using their imagination by means of the body.

The goal of this exercise is to experience personally the space. Participants are encouraged to develop a particular conceptual thought, going beyond the conventional dimensions of space and of the normal instruments of measure.

Maybe, at the beginning we could notice that participants focus just on proportions and that try to work individually, but thanks



La danza verticale è contatto con il muro e architettura dell'aria insieme
Vertical dance is contact with the wall and architecture of air at the same time

esercizio è quello di acquisire un'esperienza personale dello spazio. I partecipanti vengono incoraggiati a sviluppare il loro pensiero concettuale, andando al di là delle dimensioni convenzionali dello spazio e degli strumenti di misurazione. Inizialmente si può riscontrare la tendenza a concentrarsi su proporzioni e lavorare individualmente, ma attraverso alcune indicazioni si può favorire un lavoro più sperimentale e in gruppo, per esempio misurando la lunghezza della stanza sdraiandosi per terra e contando quante altezze si adattano alla lunghezza, oppure contando azioni di movimento, oppure attraverso altri aspetti come l'intensità della luce, l'acustica, la durezza delle pareti, la temperatura. Questo com-

to some good suggestions we can favour a more unconventional work and the teamwork. For example we can suggest trying to measure the room lying down, or counting particular movements, or considering other aspects like the intensity of light, the acoustic, the stiffness of the walls, the temperature.

This task is very important because to carry out it every one has to think over himself. Everybody has to consider himself in relation with the space and also how the body can be used to do a practical observation, as well as an emotive observation.

It is important to give always new suggestions and new instructions, to help the participants to feel really involved and motivated, so they will be able to go beyond the

pito richiede di riflettere su se stessi in rapporto con lo spazio e come il proprio corpo può essere usato per fare un'osservazione pratica, così come viene fatto per quella emotiva.

I benefici degli esercizi insieme ad ulteriori istruzioni e suggerimenti contribuiscono a mantenere forte la motivazione e ampliare le possibilità al di là di quelle più prevedibili.

Rappresentare lo spazio

La seconda parte del laboratorio rimette in gioco le conoscenze acquisite nella prima sezione e introduce il modo di rappresentare lo spazio.

Questo è il momento nel quale si introduce la danza in maniera più esplicita, per evitare che ci si fermi a una rappresentazione mimica del movimento e per cercare una maggiore astrazione. Nell'ultima parte del laboratorio si forniscono delle griglie di lavoro molto più strette, allo scopo di condurre gli allievi verso la creazione di una performance mediante una coreografia di gruppo, evitando di sentirsi inadeguati o fuori strada.

Gli esercizi della prima parte del percorso danno ai partecipanti le competenze necessarie per imparare a creare "materiale di movimento" e per comporre questo materiale in una coreografia.

Nei gruppi gli allievi ricevono compiti diversi, osservando differenti aspetti dello spazio:

- Disegno un movimento: ogni partecipante sceglie due diverse parti del corpo da associare a due caratteristiche differenti nello spazio e abbozzarle (con il movimento) con la parte corrispondente del suo corpo, ad esempio – il gomito destro "disegna" un angolo della stanza e il fianco sinistro disegna il telaio della finestra, in seguito rafforzando le caratteristiche spaziali.

- Caratteristiche: facendo osservazioni circa le caratteristiche dello spazio ad esempio duro/morbido, amichevole/ostile, funzionale, colorato, ecc, gli allievi aggiungono alla frase i ritmi e le qualità dinamiche dei movimenti in modo da riflettere anche su questo; ciò cambia le loro osservazioni e le loro strutture gestuali.

- Comportamento: gli allievi sviluppano la loro frase di movimento e aggiungono un altro livello; possono così osservare come lo spazio crea rituale e influenza il

more usual possibilities.

Representing the space

The second part of the workshop is based on the knowledge achieved during the first part and it introduces a method to represent the space.

This is the moment to present dance in a more explicit way, to avoid a sort of mimic representation of movement and to look for abstraction.

In the last part of the workshop, we give to the participants some more precise suggestions, to lead the pupils to create a performance through group choreography. It is important that nobody could feel inadequate. The exercises of the first part of the workshop give to the participants the skill that they need to learn to create "movement stuff" and to compose this stuff in choreography.

Every group receive a particular task, observing the different aspects of the space:

- Draw a movement: every participant choose two different parts of the body that should be linked to two different characteristics of the space. Then they have to "draw" them with a movement and using the correspondent part of the body. For example, the right elbow draws a corner of the room, and the left hip draws the outline of the window, then underlining more and more the characteristics of the space.

- Characteristics: the participants have to observe the space and to "value" it: hard/soft, friendly/unfriendly, functional, coloured, and so on. Then they have to add to the phrase the rhythms and the dynamic qualities of the movements. They have to think over it, so they can change their observation and the structures of their gestures.

- Behaviour: the participants develop the phrase of movement and add another level; so they can observe how the space creates a ritual and influences the behaviour: if they move and how they move, when they decide to move creating a relationship, what influences the decisions about where to place every single person in the space.

These activities are useful to check the work that every group has done, and they will complete their process inventing a short choreography, that they will show to the other groups. The performance is probably the most problematic moment, because it is possible that someone could be not so happy to show his work to other participants. So, the other groups have to look at the choreographies considering just the relation that they create with the space.

comportamento, se e dove ci si muove attraverso lo spazio, quando ci si muove in relazione, da cosa sono influenzate le decisioni su dove collocare ogni individuo nello spazio.

Questa serie di attività di verifica in ogni gruppo, si completa con una piccola coreografia da presentare agli altri gruppi. La performance è probabilmente il momento di esposizione più vulnerabile e difficile per gli allievi; pertanto al pubblico costituito dagli altri gruppi si chiede di fare delle osservazioni sullo spazio ricavandole dalla coreografia stessa.

In questa fase conclusiva del laboratorio, i partecipanti, forti del percorso graduale che hanno vissuto, potenzialmente possono guadagnare in confidenza e fiducia all'interno gruppo, dimostrando di essere in grado di presentare le loro coreografie con sufficiente sicurezza e con la convinzione di saper adempiere al compito, riuscendo anche a divertirsi per la sorpresa scaturita da questa nuova possibilità di vivere lo spazio in modo più consapevole!

This is the last step of the workshop, and the participants will be able to use what they have learned during the laboratory to become confident in their abilities, showing the choreography without too many fears and being sure that they are able to perform their task. The participants will even succeed in having fun, just because now they are sure that they have several chances to live the space more consciously.

IL LAVORO INIZIA SEMPRE DAI LUOGHI, E IL PROCESSO CREATIVO CHE NE SEGUE DÀ ORIGINE A UNA SCRITTURA COREOGRAFICA MOLTO STRUTTURATA CHE CONTIENE DRAMMATURGIA E POETICHE TEATRALI. MY WORK STARTS ALWAYS FROM THE PLACES, WHICH ARE THE STARTING POINT OF MY CREATIVE PROCESS. THEN, I CAN WRITE THE CHOREOGRAPHY, WHICH IS ALWAYS VERY WELL STRUCTURED AND THAT CONTAINS A DRAMATURGY AND THEATRICAL ASPECTS.

Tutte le foto sono state concesse da: www.ilposto.org



foto di Alvise Nicoletti



La vita scorre sul fiume

*Cultura, spettacoli e laboratori
tra educazione ambientale ed arte*

Su www.festivalvalleolona.org gli eventi mese per mese
info@festivalvalleolona.org / 0331.616550

Fagnano O., Gorla Minore, Gorla Maggiore, Marnate, Olgiate Olona, Solbiate O.

Con il patrocinio di

Fagnano Olona - Gorla Minore - Gorla Maggiore - Marnate - Olgiate Olona - Solbiate Olona



PROVINCIA
di VARESE



EdArtE
Percorsi
d'Arte



FARE EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ PER CINQUE ANNI: CON LA MAESTRA SI PUÒ!

intervista a Rosa Pezza, insegnante di Scuola Primaria

EDUCATION TO THEATRICALITY FOR FIVE YEARS: WITH YOUR TEACHER YOU CAN!

Interview with Rosa Pezza, teacher in an elementary school

di Savina Pianezza



Rosa Pezza da alcuni anni tiene laboratori di Educazione alla Teatralità con gli alunni a scuola
Rosa Pezza for several years leads workshops of Education to Theatricality with her students at school

Rosa Pezza è maestra nella Scuola Primaria da più di vent'anni, da sei è insegnante prevalente e da diverso tempo, nella sua attività con gli alunni, impiega l'Educazione alla Teatralità (E.alla T. ndr).
Ci spiega il motivo di questa scelta?

Circa quattordici anni fa, con una collega dell'Istituto Comprensivo di Cunardo (Va), ho frequentato un corso organizzato dal Distretto Scolastico di Gavirate. Da lì ho iniziato a mettere in pratica quanto imparato, inserendolo nel programma di storia, supportata da un esperto. Ho continuato perché penso che l'E. alla T. faccia bene ai bambini in quanto

Rosa Pezza is a teacher in the Primary School for over twenty years, from six she is a "insegnante prevalente" and, for a long time, she used the Education to Theatricality with her students.
Can you explain us why have you made this choice?

More or less fourteen years ago, with one of my colleagues of the Istituto Comprensivo of Cunardo (VA), I frequented a course organized by the Distretto Scolastico of Gallarate. This has been the starting point of my process, in fact I immediately tried to use what I learned, inserting it in the pro-



Il laboratorio favorisce il rapporto insegnante-alunno: ci si conosce in maniera più autentica, reciprocamente
The workshop favors the relationship teacher-student: it is the chance to get to know each other better and deeper

è un canale che veicola altro; questa attività amplifica e rende più interessanti le proposte didattiche.

Ha continuato la sua formazione?

Sì, con seminari e convegni che mi hanno portato ad essere più padrona dello strumento. È straordinario oggi pensare che la mia motivazione era fare un corso che mi permettesse di mettere in pratica un'attività per gli alunni; proseguendo ho compreso che ciò che stavo facendo aiutava soprattutto me come persona, dandomi modo di approfondire consapevolezza, e come insegnante consentendomi di trovare delle proposte creative didatticamente ed educativamente valide.

Nel 2006/2007 l'attività di E. alla T. è entrata nel Piano dell'Offerta Formativa della Scuola come area espressiva.

A quali classi è stata proposta?

gram of history, with the help of an expert. The I have always carried on this work, because I think that Education to Theatricality in an efficient instrument to talk with children; it is an stimulating activity which amplifies the didactic suggestions and that make them more interesting.

Have you continued your training?

Yes, I have. I have attended workshops and conventions that have helped me to know better this instrument. It is amazing now to think that my motivation was to do a course that would allow me to put into practice an activity for students. Then I realized that what I was doing was helping me, especially as a person, giving me a way to deepen awareness, and allowing me as a teacher to find creative ideas, valid both from an educational and a didactic point of view.

In 2006/2007 the Education to Theatricality

Alle due prime, con il progetto di sviluppare un percorso fino in quinta. In una classe lavoravo da sola, visto che ero l'insegnante prevalente, nell'altra invece avevo la compresenza dell'insegnante prevalente in quella sezione, che seguiva il laboratorio delegando però a me la conduzione, vista la mia formazione. Nella scuola c'è un'altra docente che ha seguito il mio stesso percorso, che porta avanti l'attività di teatralità con altre due classi.

Che tipo di orientamento è stato seguito per programmare il laboratorio?

La mia collega ed io, ogni anno, scegliamo un tema privilegiato al quale cerchiamo di collegare le proposte, portando avanti una programmazione sia didattica sia educativa: l'E. alla T. si presta molto bene per facilitare la connessione tra i due aspetti.

Ci spiega meglio?

Se iniziamo con le classi prime il percorso di E. alla T. e invitiamo a sperimentare, tra i fondamenti della comunicazione teatrale, la respirazione e il rilassamento, gli esercizi proposti vanno a vantaggio di educazione motoria, ma diventano importanti per affrontare in maniera più serena alcuni momenti scolastici in cui è necessario concentrarsi. Anche attività relative alla gestione dello spazio servono moltissimo, in palestra o nello spazio di un

entered in the Piano dell'Offerta Formativa of the school, in the expressive area.

In which classes did you do it?

In the two first classes, with the goal to develop the project until the fifth class. In one of the classes I worked alone, because I was the "insegnante prevalente". In the other one I worked with another teacher (who was the "insegnante prevalente", in her turn), but I held the workshop, because I was the "expert". In our school there is another teacher who has attended the same courses, and she carries on the Education to Theatricality with other two classes.

How do you program the workshop every year?

My colleagues and I, every year, choose a particular issue, and we try to link every activity to it, carrying on both a didactic and an educative program: Education to Theatricality is useful to link these two aspects.

Can you explain it better?

If we start with the first classes the project of Education to Theatricality and we make with the students exercises about respiration and relaxation, which are part of the theatrical communication, we are sure that these exercises are useful for their motor



quaderno, perché quanti hanno delle consapevolezze riescono a portarle dappertutto.

Come è organizzata l'attività?

Il laboratorio è stato svolto durante tutto l'anno per un'ora alla settimana, inizialmente nella nostra aula, spostando i banchi, poi in un'aula polivalente. Utilizzando uno spazio ridotto abbiamo organizzato gli esercizi dividendo la classe in due gruppi, uno di "attori" e uno di "spettatori". Ciò è servito ai bambini per essere critici, diventando un aiuto per quei compagni che al momento erano attori. Questa necessità si è rivelata poi la scelta migliore, perché osservare è importantissimo e i bambini di oggi, per il ritmo frenetico a cui sono sottoposti, devono essere educati a osservare.

Negli anni l'attività ha favorito l'integrazione?

Molto, soprattutto nel caso di nuovi inserimenti oppure di bambini stranieri, grazie alla modalità ludica e alla corporeità.

Come considera il fatto di essere sia insegnante sia conduttrice di laboratorio per i suoi alunni?

La difficoltà è quella di lavorare con l'intero gruppo classe da sola. Inoltre, ho faticato a dimostrare ad alcuni colleghi e ai genitori l'importanza di dedicare tempo all'E. alla T. Ora, dopo questi anni, posso dire che molte resistenze si siano affievolite. Trovo che il laboratorio favorisca il rapporto insegnante-alunno, poiché ci si conosce di più, in maniera più autentica, reciprocamente.

Il laboratorio, specie nella scuola, ha bisogno di un momento conclusivo, di una verifica, ovvero di un progetto creativo che sintetizzi quanto ciascuno abbia raccolto del percorso.

Come ha gestito nel progetto pluriennale questa necessità?

Credo che un momento di visibilità sia necessario. Proprio per questo è fondamentale pensarlo nel rispetto dei veri protagonisti. Nonostante ci fosse la richiesta sia della Scuola sia di alcuni genitori di vedere ogni anno lo "spettacolo" finale,

education, but they become important even to face some scholastic moments that ask for a deep concentration. Also the activities related to the management of the space are really important, in the sport hall and in the space of an exercise book, because when children conquest an awareness they can use it everywhere.

How do you organize the activity?

We have one hour a week of workshop, all year long. At the beginning we do it inside our classroom, then in a specific room. As we work in a small room, we divide the class into two groups "actors" and "spectators". It is useful for children, because they learn to be critical, helping the children who are acting. This has been a very right choice, because the skill of observation is really important, and the children, nowadays, who live everything very frenetically, should be educated to observe.

Over the years, this activity has fostered integration?

Very much, especially in the case of new entries or foreign children, thanks to the playful modality and the use of the body.

How do you consider that fact that you are the teacher and the theatre expert or your students?

It is hard to work with the whole class alone. Moreover I have had some difficulties to show the importance of Education to Theatricality to some colleagues and some parents. Now, after these years, I can say I have broken through their reserves. I think that the workshop favour the relationship between the teacher and the student, because it is useful to discover each other in a more authentic way.

The workshop, especially in school, needs a final moment, a test that is a creative project which synthetize what each one has learnt during the project.

How have you managed this need in a long-term experience?

I think that is important to have a moment to show the work. So it is important to plan it respecting the real protagonists. In spite of the request of the School and of some par-

la nostra scelta è stata quella di andare in scena solo alla fine dei cinque anni. Negli anni precedenti abbiamo presentato ai compagni della classe parallela, in una lezione aperta, quanto sperimentato, o lo abbiamo raccontato alle famiglie tramite cartelloni con foto e frasi di commento.

Che tipo di forma ha avuto il progetto creativo finale?

In quinta abbiamo legato il percorso di E. alla T. a un progetto di educazione ambientale. Abbiamo scelto di leggere due testi narrativi e di tenerli come spunto per ciò che volevamo raccontare. I bambini hanno costruito le battute, i gesti, le maschere, contribuito alla scelta delle musiche.

Dove e quando lo avete rappresentato?

Nel teatro della parrocchia, durante la festa della scuola. Prima della serata abbiamo svolto qualche incontro sul palco per conoscere lo spazio. In questo modo, il giorno della performance i bambini erano sicuri, spontanei ed hanno gestito lo spazio senza suggerimenti.

Ha potuto verificare che il progetto ha avuto ricadute didattiche?

È impossibile che non ci siano. Per accorgersene è sufficiente vedere come un bambino che in classe non alza mai la mano e fatica a comunicare, dopo un percorso di teatralità inizia a interagire di più nelle lezioni. Ho presente un bambino con gravi limiti relazionali che nei momenti di laboratorio si è sentito in grado di fare come e insieme agli altri, cosa che ha pian piano riportato anche nel resto della vita scolastica. Ho notato, inoltre, che in alunni senza particolari difficoltà sono migliorate le capacità di esposizione sia scritte sia orali e anche l'uso della logica, per esempio nel costruire un testo. Nell'E. alla T. la logica è molto utilizzata e la ricaduta didattica è evidente.

Quest'anno si riparte con nuovi alunni?

Il progetto è ricominciato con le Prime e ci sono elementi di novità, in quanto l'E. alla T. dialoga con la musica.

ents to have every year the final "performance", we have chosen to go on stage just after five years. In the previous years we just show our work to the other classes, in a sort of open lesson, or we tell it to families through cardboards, photos and texts.

How was the final creative project?

During our fifth year we linked the project of Education to Theatricality to a project of environmental education. So, we chose to read two narrative texts using them as a starting point for our creative project. Children wrote the lines, decided the gestures, and built the masks, contributed to the choice of the music.

Where and when did you stage it?

In the theatre of our parish, during the feast of school. Before of the event we have done some lessons on the stage, to discover the space. So, on the performance day, children were confident, spontaneous and the manage the space without any suggestions.

Had you the chance to check that the project has been useful even from a didactic point of view?

I think it is impossible that it is not. It is enough to see how a child who never raises his hand and who has some difficulties to communicate, after a project of Education to Theatricality start to be more involved during lessons. I remember a child who had big relational problems, that during the workshop felt well, felt like the others. So, step by step, he learnt to do the same during the normal school life. I noticed, also, that some students without any particular difficulties have improved their skill of presentation, both oral and written. They improved even their logic skill, for example when they invent e text .

This year are you starting again, with new students?

Yes, we have started again the project with the first classes. And we have also a new element, in fact Education to Theatricality is dialoguing with music.



A PIEDI NUDI SUL PALCO DELLA FORMA-AZIONE

Un'esperienza di formazione coinvolgente ha permesso ad alcune insegnanti di Scuola Primaria di riflettere sul loro lavoro e di scoprire un nuovo modo di guardare il teatro

BAREFOOT ON THE STAGE OF MY TRAINING

A training course has allowed some primary school teachers to reflect on their work and discover a new way of playing theatre, through an unusual and involving experience

di Cristina Lischetti

Il viaggio che noi, un gruppo di insegnanti della Scuola Primaria di Castiglione Olona (Va), abbiamo vissuto nell'Educazione alla Teatralità è partito da un incontro. Non uno qualsiasi. Un contatto delicato e fortemente empatico con due esperti capaci di accompagnare verso una condivisione significativa, in cui ciascuno si è sperimentato e ha maturato maggior consapevolezza di quello che è, in tutti i luoghi che abita.

La riflessione sul “fare teatro” ha determinato un cambiamento rilevante nel modo di intendere la rappresentazione teatrale e tutti gli elementi che la caratterizzano. È stato importante recuperare il significato di teatro come “viaggio”: partire da noi per ritornare a noi in un processo¹ assolutamente personale e irripetibile, in cui ognuno può riscoprire se stesso ed esprimere il proprio potenziale creativo, insieme e di fronte agli altri.

Allo scambio di idee, alla chiacchierata sul concetto di teatro e sui grandi della storia che ci hanno lavorato², sono seguiti tempi dedicati alle proposte pratiche. L'esperienza di laboratorio si costruisce, infatti, su un perfetto connubio tra teoria e azione. In ogni incontro ciascuno si è preoccupato della “presenza”, dell'esserci seriamente e ci si è accolti “a piedi nudi”... per assaporare una semplice forma di libertà e iniziare a sentire con il corpo.

Tutto il percorso ha previsto esperienze che permettessero di mettersi alla prova in modo inconsueto, cambiare il punto di vista e coglierne ogni effetto emotivo. Le attività volte al raggiungimento della massima “concentrazione” e piena “intenzionalità” di pensieri, gesti, azioni fisiche³ hanno ridato valore e senso alla lentezza, intesa come preziosa alleata nella presa di consapevolezza di tutto quello che siamo e mettiamo in atto in ogni momento della nostra vita. Essere coscienti di ciò che pensiamo e sentiamo consente di agire in modo qualitativamente diverso. La lentezza regala anche al controllo un significato importante e lo presenta come prezioso strumento per meglio esprimere il potenziale emotivo/creativo che si muove dentro di noi. La grande energia che ci abita spesso si disperde ed evapora in esplosioni colorate. Il controllo, come consapevolezza e intenzionalità, permette all'energia personale di esplodere e restare. L'energia resta, prende una forma e non sfugge.

Il rilassamento⁴, accompagnato da esercizi sul rallentamento e sulla respirazione, ha consentito al gruppo di mettersi in ascolto. Imparare ad ascoltarsi per meglio ascoltare gli altri. Ripartire da noi, esplorare i nostri vissuti emoti-

I am a teacher and with some colleagues of the Scuola Primaria of Castiglione Olona (Va), we have attended a course of Education to Theatricality. Everything started when we met two experts, who have been able to take us towards a meaningful sharing, and thanks to them we have gained a bigger awareness and a greater consciousness.

We have discussed about the expression “playing theatre”, so we have changed our idea about the theatrical performance and about its characteristics. We have recovered the concept of theatre as “journey”: the starting point as well as the arriving point is our identity, which is explored thanks to a personal and unrepeatable process¹, useful to rediscover ourselves and to express the creative potential, with the others and in front of the others.

We have exchange our ideas and talked over the idea of theatre and over the great historical personages², who worked in the theatre world. Then, after having talked, we started to do, to play. In fact, a good laboratory is formed by a perfect union of theory and action. Everyone, during every appointment, has just to demonstrate to be focused on the workshop, and everyone was “barefoot”... to experience a simply for of freedom and to start to feel the body.

The participants have had a lot of chances to put themselves to test in an unconventional way, changing their mind and try to understand the emotional effect of this kind of work. The activities which have the goal to achieve the maximum “concentration” and a plenty “intentionality” of thoughts, gestures and physical actions³ have given a value and a sense to the “slowness”, intended as a precious alley to really become aware of our lives, of ourselves, of what we do in every moment of our life. To be aware of what we think and what we feel allows us to act on a different quality level. Slowness gives to the idea of control a very important meaning and it shows us how this instrument is important to express the emotional/creative potentiality which is inside us. The great energy that is inside us often goes lost. The control, as well as the awareness and the intentionality, permit of the personal energy to explode and, at the same time, to stay with us, inside us. Energy does not run away, it transforms itself in a defined shape. The relaxation⁴, with other exercises about breathing, has permitted to the group to



Un percorso di aggiornamento funzionale permette di generare dinamismi e nuove forme di pensiero
A functional upgrading course allows every person to generate dynamics and new forms of thoughts

vi, i personali stati d'animo, i ricordi di quello che siamo stati e lasciarsi trasportare da musiche, melodie, ritmi. È stato bello farsi accompagnare da una voce rassicurante sino agli inizi della vita, dove non esistono difese, ma solo cura e amore, danzare fino a sciogliere corpo e mente, vivere uno spazio e un tempo in cui sei protagonista vicino ad altri protagonisti. L'Educazione alla Teatralità parte dalla riflessione su ciò che siamo stati, per meglio sentire chi siamo e chi vogliamo essere sulla scena, quotidiana o teatrale che sia.

L'incontro con la maschera neutra si è delineato come primo appuntamento con un vei-

start to listen. To learn to listen to ourselves is very important to learn to listen to the others. The starting point should be our identities, our emotional lives, the personal moods, the memories of what we were. It has been a great experience, to let a voice lead us until the beginning of life, where you do not need protections, but just love and care. It has been a great experience, dancing until mind and body melt, living in a particular space and in a particular moment, where the protagonist is you together with some other protagonists. Education to Theatricality starts from the question about what we were, to better feel what we are and

colo introspettivo per noi sconosciuto, capace di traghettare sino in fondo, dove abitano le radici di ognuno. Uno strumento che sa portar luce sulla potente capacità comunicativa corporea. Indossare la maschera, neutralizzare il viso e le sue espressioni, per far parlare finalmente solo il “resto”⁵.

Vivere la maschera neutra è stato complesso e sorprendente. Un’opportunità unica che ha consentito a ciascuno di diventare dita, mani, piedi, braccia, gambe: dar corpo quindi alla propria immaginazione creativa.

Il momento di confronto sull’espressione vocale e sulla lettura animata ci ha obbligato a prendere consapevolezza della tendenza a sottovalutare la poliedricità di questa risorsa naturale. Ancora una volta il “rallentamento” ha permesso il raggiungimento di un’interpretazione più consapevole, chiara e coinvolgente. Catturare l’attenzione con una buona lettura, emozionare con una lettura animata dai propri vissuti. Ciò che conta è recuperare con la memoria emotiva⁶ un “sentito” vero che consenta di interpretare un brano qualsiasi come se fosse nostro e ci appartenesse da sempre.

È stato fondamentale, dopo ogni esperienza, ritrovarsi in cerchio e raccontarsi ciò che si è sperimentato: pura condivisione e occasione di conoscenza per un gruppo che si vive nella quotidianità lavorativa e che, in questo contesto formativo, ha potuto misurarsi in percorso assolutamente individuale, capace comunque di mostrare forme e sostanze altrui.

L’azione laboratoriale ha messo allo scoperto le resistenze e i limiti personali che inevitabilmente influenzano l’esistenza e la relazione con l’altro.

La capacità di scrutare questi aspetti e leggerli ha permesso la costruzione di un miglior “clima” di gruppo. Mi piace associare la positiva atmosfera maturata dal team al buon profumo lasciato dalla formazione.⁷

Per noi insegnanti è stato utile uscire dal ruolo delle “maestre” per rientrarci con un’attenzione diversa, riflettere sul nostro modo di essere nelle aule (piene e “vuote”⁸) e sullo stile con cui ci relazioniamo con i nostri alunni.

L’aggiornamento ideale e funzionale è quello che permette di generare dinamismi, nuove forme di pensiero che riescano a concretizzarsi nell’azione di ogni giorno: la Forma-Azione!

Ecco quello che è successo a Castiglione

who we want to be on the stage and in our life, whatever daily or theatrical.

The neutral mask has been, since the first moment, an amazing introspective instrument that we did not know before, which is able to carry you until your deepest soul, where you can find your roots. It is an instrument that can help you to show the communicative skill of your body. When you wear the mask, you neutralize your face and your expressions, and so the rest of the body is finally ready to really express him⁵. Our experience with the neutral mask has been really difficult and, at the same time, surprising. A unique chance which gave us the possibility to become fingers, hands, feet, arms, legs: to give substance to our creative imagination.

Thanks to the vocal expression and the animated reading, we realized that we naturally undervalue the importance of one of our natural resource, our voice. We have been forced to go “slow”, but only so we understood how much more conscious could be our interpretation as well as clearer and much more involving. It is beautiful to be able to catch the attention with a good reading, to be able to touch others. What matters is the emotional memory recall⁶, a “feeling” that allows us to interpret any text as if it were ours and as if we always knew it. It was important, after every meeting, sit in a circle and talk about what everybody experienced: this was pure sharing of knowledge and an opportunity for a group that lives together in the daily work and that, in this educational context, could face an entirely individual path, however, able to show shapes and substances of others.

The laboratory has revealed the strengths and limitations that inevitably affect personal lives and the relationships with others. The ability to read and scrutinize these aspects has allowed the construction of a better “climate” of the group. I like to associate the positive atmosphere gained by the team to the good smell left by the training.⁷

For us teachers was useful to exit from the role of “teachers” to re-enter with a different focus, reflect on our way of being in the classroom (full and “empty”⁸) and on the style with which we interact with our students.

The ideal and functional upgrade is what allows you to generate dynamics, new forms of thought that managed to transform thoughts in action, in your daily-life: the Forma-Azione (this is a word game:

Olona: è iniziato un percorso in cui ognuno ha portato se stesso, i suoi variopinti bagagli, le personali aspettative e ha provato a maturare con gli altri la responsabilità di proseguire come “guida alla teatralità” per i più piccoli. Ognuno può interpretare questo cammino come meglio riesce, nel pieno rispetto delle proprie e altrui specificità. Alla fine non conta quanto tempo ci si impieghi o il prodotto finale, ma importa solo il fatto di essere partiti e di sapersi gustare la bellezza del viaggio.

formazione in Italian means training, but it unifies also the word Forma –which means shape – and the word Azione – which means Action)!/

That’s what happened in Castiglione Olona. We began a journey in which everyone has brought himself, his colourful baggage, personal expectations and tried to mature with others the responsibility to continue as a “guide to the theatricality” for our students. Each one may interpret this process as best they can, in full respect of their own and others’ characteristics. So, it is not important how long it takes or the final product, but it only matters to have started and to be able to enjoy the beauty of the journey.

note

¹ «Il percorso teatrale è in buona parte individuale e prevede un continuo e profondo lavoro da svolgere su di sé, un lavoro attraverso il quale si prende coscienza di se stesso, sfruttando la possibilità di scoprirsi e di sperimentarsi mediante tecniche ed esercizi teatrali. “Fare teatro” significa progettare l’incontro di uno o più attori con un pubblico, dove lo spettacolo si colloca a conclusione di un itinerario e di una pratica attraverso i quali occorre decidere cosa dire (contenuto) e come dirlo (forma)» Gaetano Oliva, “Il laboratorio teatrale”, Milano, LED, 1999.

² In particolare i registi pedagoghi tra cui Stanislavskij, Copeau, Brecht, Grotowski, Barba.

³ È opportuno non confondere il “movimento” con l’ “azione fisica”: l’intenzionalità precisa trasforma il semplice movimento in azione.

⁴ Secondo Copeau lo stato di riposo, di calma, di distensione e di silenzio è il punto di partenza dell’espressione. Un attore deve saper tacere, ascoltare, rispondere, conservare immobilità, cominciare un gesto, svilupparlo, ritornare all’immobilità e al silenzio, con tutte le sfumature che queste azioni comportano.

⁵ Gli esercizi con la maschera permettono all’allievo di sperimentare i sentimenti e mostrare quello che accade esteriormente quando li prova.

⁶ Secondo Stanislavskij, la memoria emotiva è la facoltà che consente all’attore di rievocare in sé, dal proprio passato, percezioni sensibili e reazioni emotive. Riportando alla mente i dettagli sensibili di un banale ricordo, l’attore impara a rivivere la stessa sensazione sulla scena.

⁷ «Fare teatro permette di conoscersi meglio e costruire armonia all’interno del gruppo di lavoro e di ogni singolo partecipante»: Gaetano Oliva, “Educazione alla Teatralità e forma-azione”, Milano, LED, 2005.

⁸ Le aule senza banchi e sedie sono da intendersi come i «luoghi privilegiati della didattica laboratoriale in cui bambini e insegnanti sperimentano un’educazione sensibile, capace di mettere in gioco concretamente i corpi, le emozioni, i sensi tutti»: Ivano Gamelli, “I laboratori del corpo”, Milano, Edizioni Libreria Cortina, 2009.



L'ESPERIENZA DEL TEATRO NELLA CULTURA SCOUT. LE ORIGINI

Gli studi testimoniano che l'esperienza scout, grazie all'opera di Chancerel, ha dato vita a un vero e proprio modo di fare teatro

THEATRE IN THE SCOUT CULTURE. THE ORIGINS

The researches testimony that the scouting experience, thanks to Chancerel's work, has created a real way of making theatre

di Laura Cerati



Il legame tra teatro e scout ha una storia lunga e interessante che trova continuità nel presente
The link between theatre and scout has a long history which continues even today

Teatro e scout¹, il legame tra questi due mondi è assai più profondo di quanto ciascuno di noi può immaginare.

La pedagogia teatrale, il teatro ragazzi che oggi si realizza a scuola, negli oratori, nei centri di aggregazione, e che si insegna persino nelle Accademie, non presenta soltanto alcuni tratti comuni con l'esperienza scout – come forse i più interessati alle arti espressive possono aver colto nei loro studi e nelle loro sperimentazioni –, possiamo affermare che addirittura l'esperienza scout abbia dato vita ad un vero e proprio modo di fare teatro. Affermazione che può apparire ambiziosa e presuntuosa questa, ma che ha tutte le ragioni storiche per sussistere.

Per comprendere a fondo questo forte legame occorrerà lasciarsi affascinare dalla ricerca pedagogica e teatrale di un piccolo grande uomo del teatro francese di inizio secolo: Lèon Chancerel². Uno degli elementi sui quali è necessario porre l'attenzione è che Chancerel fu innanzitutto

Theatre and scouts¹, the link between these two worlds is much deeper than any of us can imagine.

The pedagogy of theatre, the theatre for children that today is played in the schools, oratories, in youth centres, and even that is taught in the theatre academies, has many traits in common with the Scout experience - as perhaps the most interested researchers in expressive arts may have caught in their studies and in their experiments -. We can even say that the scouting experience has created a real way of making theatre. This statement may seem ambitious and presumptuous, but it is supported by many historical facts and reasons. To understand this strong link we should discover the pedagogical and theatrical research of a great little man of the French theatre of the beginning of the century: Léon Chancerel (Léon Chancerel, December 8, 1886 - November 6, 1965. He was a French dramatist, player and director)². One of the most interesting elements is that Chancerel was first of all a man of

uomo di teatro, un reale e semplice servitore del teatro “vivo”; in Francia è senza dubbio colui che portò avanti con maggior interesse e con grandi risultati la ricerca sulla Commedia dell'Arte e che le ha dato la giusta conclusione sulla scena con l'esperienza dei Comédiens Routiers.

La sua grande passione e attenzione per la storia non fu sterile interesse da studioso ma erano un vero mezzo e un veicolo per servire il teatro, non rappresentarono quindi un ostacolo o un freno alla scena, esse erano invece la conseguenza di un “compito” assegnatogli dal suo maestro: Jacques Copeau, in uno dei loro primissimi incontri presso il Vieux Colombier.

Il giovanissimo Chancerel, infatti, dopo un solo anno di permanenza alla scuola di Copeau, nel 1921, ricevette l'incarico di occuparsi della ricerca e della raccolta bibliografica per la scuola stessa e per il suo maestro.

Questo incarico che egli accolse con entusiasmo e con un forte spirito di appartenenza lo vide devoto al suo lavoro di raccolta e di documentazione per tutta la sua esistenza, persino nel periodo trascorso in

theatre, a real and simple servant of the “living” theatre; in France he is undoubtedly the one who carried on the research about the Comedy of Craft with the greatest interest and that achieved the most important results. He gave to this research the correct conclusion on the stage with the experience of Comédiens Routiers.

His passion and attention about history was not just a sterile interested of a scholar, but they were a real vehicle and an instrument to serve the theatre. They did not represent an obstacle or a hindrance to the stage, they were instead the result of a “task” assigned from his master, Jacques Copeau (February 4, 1879, Paris – October 20, 1949. He was an influential French theatre director, producer, actor, and dramatist), in one of their earliest meetings at the Vieux Colombier.

The young Chancerel, in fact, after only one year of residence at the Copeau's School, in 1921, was commissioned to take care of collecting the material about the research and the bibliography of the school and of his teacher.

He held this office with enthusiasm and with

Gli studi di Chancerel hanno dato vita all'esperienza dei Comédiens Routiers
Chancerel's studies have created the experience of the Comédiens Routiers





Negli scout Chancerel ha trovato lo spirito che andava cercando: si trattava forse di un senso educativo e comunitario profondo che veicolava il messaggio teatrale con forza

Chancerel in scout has found the spirit that was seeking: it was perhaps an educational and community sense, that conveyed the theatrical message with power

Borgogna con il gruppo dei Copiaus e lo portò all'apertura del Centre Dramatique e alla nascita della prima cattedra di Storia del Teatro alla Sorbona, con l'opera congiunta di Louis Jouvet.

Gli aspetti interessanti della vita di questo allievo silenzioso e laborioso sono tanti: dal rifiuto per il teatro convenzionale e industrializzato dell'epoca, al suo interesse per il teatro della marionette, alla sua esperienza di giornalista e saggista e al suo lavoro entusiasta e tenace con i Copiaus, anche quando Copeau, stanco e tor-

a strong sense of belonging. He devoted himself to this work of gathering and documentation for its entire existence, even during his time in Burgundy with the group of Copiaus. This work pushed him to open the Centre Dramatique, and to collaborate to the birth of the first chair of Theatre History at the Sorbonne, with the joint work of Louis Jouvet.

The interesting aspects of this student, who live quietly and industriously his life closed to Copeau, are many: the rejection of the conventional and industrialized the-

mentato, si era ritirato dall'attività.

La figura di Chancerel può essere considerata come il prolungamento del pensiero e dell'azione educativa e teatrale pensata dal suo maestro, infatti, nel suo vivere il teatro e l'espressività nella sua interezza e globalità, egli lascia trasparire tutta una serie di elementi che ci riportano alla sua formazione con Copeau, come ad esempio la disciplina, la fermezza nel raggiungere un ideale, la gratuità dell'essere teatrante ed educatore e la capacità di sapersi donare completamente, senza alcuna riserva³.

atre of those days, his interest in the theatre of puppets, his experience as a journalist and essayist, and his enthusiastic and tenacious work with the Copiaus, even when Copeau, tired and troubled, retired from the as-

The figure of Chancerel can be considered as an extension of the thought and the educative and theatrical action designed by his master. In fact, in his drama experience and the expressivity in its entirety and totality, reveals a number of elements that remind us Copeau, such as discipline, steadfast-

In questa sede, ciò che ci interessa approfondire della sua vita è però il periodo dal 1929 al 1940, quando realizza la sua avventura più cospicua: la nascita dei Comédiens Routiers e di una nuova pedagogia teatrale.

Dopo aver lasciato i Copiaus, Chancerel cadde in un periodo cupo e poco produttivo perché egli si era lasciando andare alla depressione e alla tristezza, in particolare, l'anno del 1929, non fu un anno semplice per lui poiché attraversò un momento di crisi e di profondo scoraggiamento: egli non riusciva a trovare un luogo fisico e mentale dove mettere le sue radici, un ambiente, cioè, che presentasse le condizioni per lui ideali per poter lavorare e continuare la sua ricerca pedagogica e teatrale. Questo momento di sconforto finì quando avvenne l'incontro con l'associazionismo scout.

L'incontro tra Léon Chancerel e gli scout di Francia avvenne per caso, grazie a Padre Doncoeur, un gesuita che, nel 1924, aveva scoperto lo scoutismo attraverso Padre Forestier e con lui aveva dato vita alla Route destinata ai ragazzi tra i 17 e i 20 anni. Doncoeur era poi diventato guida spirituale e animatore degli Scout di Francia, presso i quali cercò di diffondere un elevato senso spirituale.

L'occasione pratica per iniziare un cammino comune fu la richiesta a Chancerel da parte di Doncoeur di realizzare insieme ad un gruppo scout, una veglia di Natale che ebbe luogo a Valenton, in un granaio e che rappresentò l'inizio di una serie di esperienze che presero il nome di Natali Routiers. Perché Chancerel si soffermò proprio sugli scout? Cosa trovò di così "speciale" in loro?

Proprio negli scout egli trovò quel giusto spirito che andava cercando e a causa della mancanza del quale, molti dei suoi tentativi teatrali precedenti, non avevano funzionato come lui desiderava.

Ai suoi attori, infatti, mancava sempre "qualcosa", uno spirito, che lo stesso Chancerel non riusciva a delineare e a definire chiaramente, si trattava forse di un senso educativo e comunitario molto forte che veicolava quindi il messaggio teatrale con una forza an-

ness in reaching an ideal, the idea to be at the same time actor and educator and the ability to know how to give himself completely, without reservations³.

Here, we are interested in deepening the period from 1929 to 1940 of his life, when he realized his most important and noticeable adventure: the birth of the Comédiens Routiers and a of new theatre pedagogy.

After leaving the Copiaus, Chancerel fell into a dark and not very productive and he began to feel depressed and sad. In particular, the year of 1929, was not easy for him since he went through a time of crisis and deep despair: he could not find a physical and mental place where to feel at home, an environment that presented the ideal conditions for him to continue his work and his pedagogical and theatrical research. This moment of depression ended when he encountered the scout association.

The meeting between Léon Chancerel and the scouts of France happened by chance, thanks to Father Doncoeur, a wise and cultured Jesuit, who discovered the Scout in 1924, thanks

Father Forestier. With him Father Doncoeur created the Route intended for children between 17 and 20 years. Later Doncoeur became the spiritual guide and the leader of the Scouts of France, and he tried to carry on the idea that Scout should have a high spiritual sense.

The practical opportunity to begin a journey together was the request by Doncoeur to Chancerel to realize with a scout group, a vigil of Christmas that took place in Valenton, in a barn. That was the beginning of a series of experiences that took the name of Christmases Routiers.

Why Chancerel chose scouts? What he found so "special" in them?

Because he found that right spirit just in the Scout. He had looked for this spirit for a long time and because of the lack of this spirit many of his previous theatrical attempts did not work as he wished.

His actors, in fact, never had "something", a spirit, that Chancerel could not to outline and define clearly; it was perhaps an educative sense, a very strong feeling of community that

cora maggiore. Volendo egli rinnovare il teatro per i bambini e per i giovani, necessitava di figure attoriali che fossero animate da un senso educativo e pedagogico molto forte.

L'ideologia precisa e il forte spirito ideale che sottostava all'azione scenica ne determinava la riuscita o meno, questo era il grande insegnamento di Copeau e questo ancora Chancerel non lo trovava per la realizzazione del suo teatro.

I numerosi aspetti comuni tra il pensiero di Chancerel e il movimento scout l'avevano convinto di aver trovato finalmente il luogo e lo spazio per ricominciare la sua ricerca teatrale: il desiderio di voler cambiare l'uomo ed educarlo per migliorare la società, la volontà di partire dai più giovani, la consapevolezza di volerne educare tutti gli aspetti e rendere visibili quelle qualità morali, fisiche ed intellettuali che sono già presenti nell'individuo ma che devono essere aiutate a manifestarsi.

Se è vero che l'arte drammatica era già un'esperienza vissuta all'interno del movimento scout, è pur vero che a questa occorreva dare una tecnica e un metodo perché potesse divenire un efficace strumento di formazione oltre che di divertimento e festa.

Egli decise di provare a riorganizzare le attività teatrali scout, creando un sistema centrale che avesse come compito quello di aiutare le truppe, i clan, i gruppi che volessero realizzare, attraverso il teatro, i loro momenti di festa e di celebrazione. Così nacque il CERTS, riconosciuto ufficialmente dallo scoutismo nell'aprile del 1930 e la compagnia dei Comédiens Routiers, attraverso la quale Chancerel visse e fece vivere ai partecipanti esperienze autentiche e formative e, grazie alla quale elaborò un nuovo modo di fare teatro: il gioco drammatico.

managed to convey the theatrical message in a more efficacious and successful way and with a greater force. Chancerel wanted to renew his theatre for children and young people, so he needed new players that were animated by a strong educational and pedagogical spirit. The precise ideology and the strong ideal spirit that underlay the action on stage, determines its success or failure. This was the great lesson of Copeau and Chancerel was looking just for it to realize his theatre.

The many commonalities between Chancerel's thought and the Scout Movement convinced Chancerel that he had finally found the place and space to re-start his theatrical research: the desire to change the man and to educate him to improve society, the willingness to start this work from children, the awareness that it is important to educate every aspect of identity to make visible those moral, intellectual and physical qualities that are already present in the individual but must be helped to emerge.

While the drama was an experience already lived in the scouting movement, it is true that it needed a technique and a method that could transform it into an effective training instrument as well as an instrument to have fun and amusement.

He decided to try to reorganize theatrical scout activities, creating a central system that had the task to help the troops, clans, groups who want to achieve, through the theatre, their moments of festivity and celebration. So he created the CERTS, officially recognized by the scouts in April 1930 and the company of Comédiens Routiers, through which Chancerel lived and let live authentic experiences to the participants and, thanks to which devised a new way of doing theatre: the dramatic play.

note

¹ www.agesci.org

² Cfr., Leon Chancerel, "Storia del teatro", Bologna, Bulzoni, 1967.

³ Cfr., Gaetano Oliva, "L'Educazione alla Teatralità: il gioco drammatico", Arona, XY.IT, 2010.

L'IMPRESA COMUNICATIVA COME INTERAZIONE DI LINGUAGGI

Sperimentare tutti i linguaggi, anche attraverso le forme artistiche, è opportuno per diventare consapevoli nella gestione della comunicazione

THE COMMUNICATIVE ACTION AS INTERACTION OF LANGUAGES

To experience every language, also through artistic forms, is useful to become aware in the management of the communication

di Cristiano Zappa



- (...) *Quando il dottor Berthold mi ha addormentata, mi ha chiesto se volevo sognare una nave in mezzo alla tempesta o un aereo in mezzo a un uragano.*
- (...) *Gli ho risposto che volevo sognare il cielo. Mi ha chiesto: un cielo come? E io gli ho detto: il cielo. Ha detto: il cielo è niente, è vuoto il cielo! Cosa ci devo mettere nel tuo cielo? Aerei? Missili? Satelliti? Io gli ho detto: del blu, voglio sognare un cielo tutto blu. Ha tirato un gran sospiro e ha detto: e vada per un cielo tutto blu. (...)*
- *Allora mi ha fatto la puntura, e mi sono subito ritrovata nel cielo! (...)*
- *E sai una cosa? (...)*
- *Il cielo era appena stato operato di appendicite!*
- *Veramente?*
- *Una grande cicatrice rossa in mezzo al blu.*
- *Che tipo, quel Berthold!*
- *Mi sono avvicinata alla cicatrice. Camminando piano. I miei piedi lasciavano delle impronte, come la punta delle dita su un palloncino, capisci?*
- *Perfettamente.*
- *E sono passata dall'altra parte.*
- *Dall'altra parte di cosa?*
- *Della cicatrice! Dall'altra parte del cielo! Sono entrata! È proprio questo che ti volevo raccontare. Papà, sai cosa c'è dall'altra parte del cielo?*
- *No, dimmelo.*
- *Dimmi subito, amore mio, che cosa c'è dall'altra parte del cielo. Siamo in molti a farci questa domanda.¹*

¹ Joan Mirò, Daniel Pennac, "Il giro del cielo", Salani Edi

1997, in frontespizio.

Il frammento dialogato – riconducibile ad un testo drammaturgico – fra la piccola Camille ed il suo papà rappresenta una autentica fonte comunicativa che «designa il carattere specifico dei rapporti umani, in quanto sono, o possono essere, rapporti di partecipazione reciproca o di composizione. Dunque il termine [comunicazione] risulta sinonimo di “coesistenza” o di “vita con gli altri” e indica l’insieme dei modi specifici secondo cui la vita umana può atteggiarsi»².

La relazione comunicativa, che assorbe profondamente i due protagonisti, «si fonda sulla necessità che ciascuno ha di trasmettere idee, condividere impressioni, esperienze, pensieri e si dà, [sia] attraverso il linguaggio verbale, che è costruito in forma dialogica, poiché ogni parola è diretta ad una risposta e non può non incontrarla in una vivente interazione tensionale, orientata alla comprensione ed all’interpretazione»³, sia attraverso gli atti, i gesti, le emozioni o il linguaggio degli affetti.⁴ Oltre a ciò, evidenzia la consapevolezza che «anche quando siamo apparentemente immobili a conversare non comunichiamo solo con le parole, per la semplice ragione che non esistono parole “pure”, poiché sono sempre intessute di movimenti, sguardi, toni di voce, silenzi (...)»⁵.

Secondo questo tracciato, – precisa R. Sidoli – il sistema comunicativo è «sintesi di aspetti specificatamente linguistici – le parole, l’intonazione, le pause – e di modalità extraverbali, come lo sguardo, il gesto, la mimica, i movimenti di avvicinamento o di allontanamento fra gli interlocutori (...). Pertanto la comunicazione è definita da una serie di legami e connessioni, in continua elaborazione, che i dialoganti costruiscono insieme, alla luce di testo e contesto»⁶.

In quest’ottica, «il testo consiste in ciò che è espressamente detto, il messaggio prodotto dall’emittente, sintesi di più codici – le parole, i gesti, la mimica – correlati ed unificati dall’intenzione; il contesto è lo sfondo entro cui avviene l’evento comunicativo: l’ambiente, la situazione, quanto i due individui in interazione sanno l’uno dell’altro o pensano di sapere, le dinamiche indotte da eventuali testimoni od ascoltatori»⁷.

E così – in linea di continuità con i precedenti assunti – gli studi compiuti da

*The short dialogue - refereable to a dramatic text - between the young Camille and her dad is an actual source of communication that defines the specific character of human relationships, as they are, or as they may be, relations of mutual participation or composition. Thus the term [communication] is a synonym for “coexistence” or “life with others” and designates the specific attitudes in which human life can pose*².

*The communicative relationship, which absorbs deeply both the main characters, is based on the need of every one to convey ideas, to share impressions, experiences, thoughts. This need is linked to the verbal language, which is constructed in dialogue form, since each word is directed to an answer and it can meet this answer only in a living interaction, oriented to comprehension and interpretation.*³ *This need is linked to gestures, emotions, or to the language of the affections, too.*⁴ *Moreover, this need underlines the awareness that, even when we talk keeping still, we do not communicate only through words, just because there cannot exist word which are completely “pure”, because they are always influenced by movements, gazes, tones of voice, silences (...).*⁵

*In according to this idea, – R. Sidoli explains – the communication system is a “synthesis of specifically linguistic aspects – words, intonation, pauses – and not-verbal aspects, such as gaze, gesture, facial expressions, movements of approach or separation between the interlocutors (...). Therefore, communication is defined by a series of links and connections, which are on continuous process. This communication is co-constructed by the interlocutors, according to the text and context.*⁶

*With this in mind, the text consists of what is expressly said, in the message produced by the transmitter which is a synthesis of multiple codes – words, gestures, facial expressions – related and unified by the intention. The context is the background within which the communicative event takes place: the environment, the situation, what the two interacting individuals know each other or think they know, the dynamics induced by any witnesses or listeners.*⁷

D. David rivelano che la complessità dell’atto comunicativo è fondata su due presupposti: il primo afferma che «la comunicazione umana avviene e si realizza attraverso l’uso simultaneo e interdependente di diversi sistemi comunicativi (...). La comunicazione non verbale comprende una vasta gamma di segnali di tipo cinesico, paralinguistico e intonazionale, che integrano, ampliano e a volte sostituiscono il contenuto verbale della comunicazione»⁸. Il secondo presupposto riguarda «la circolarità dello scambio dialogico, non interpretabile in senso lineare, come apertura e chiusura di sequenze comunicative che si susseguono nel tempo; si deve piuttosto pensare ad una costruzione condivisa del messaggio a cui collaborano i presenti, anche coloro non direttamente implicati, in cui è rilevante il contesto, scenario dell’interazione. Fattore determinante è la contrattualità, che definisce l’atto comunicativo come frutto di un accordo: significati e scopi si fondano su presupposti impliciti ed espliciti, accettati o rifiutati dagli attori del dialogo, con possibili mutamenti durante l’interazione, secondo le regole dei giochi linguistici⁹ suggeriti da Wittgenstein»¹⁰.

Alla luce dello scenario delineato, l’impresa comunicativa è «realizzazione d’unità, cioè opera comune»¹¹ fondata sul riconoscimento del “valore della dialogicità”, come atto comunicativo costruito insieme, nella differenziazione dei punti di vista, integrati dall’apporto di tutti i partecipanti, del “valore della reciprocità”, come scambio, capacità di offrire la propria opinione, attribuzione di senso del messaggio altrui ed accettazione del contributo dell’altro alla relazione, del “valore dell’alternanza”, come attitudine a conferire senso all’evento comunicativo – volontà di dire – tenendo conto del contesto in cui si colloca, impegno ad ampliare ed arricchire l’argomentazione, evitando ripetizioni ed irrigidimenti, disposizione a chiudere la sequenza comunicativa traducendola in scelte d’azione.¹²

All’interno di questa rappresentazione, «saper ascoltare è inviare all’altro un esplicito segnale di rispetto per la sua singolarità e pienezza, è consentirgli di fare tirocinio della propria libertà di essere e di rivelarsi secondo la sua unicità,

*And so - in line with previous assumptions - the studies made by D. David reveals that the complexity of the communicative act is based on two assumptions: the first states that “human communication takes place and is achieved through the simultaneous use of different but interdependent communication systems (...). Non-verbal communication includes a wide range of signals that can be related to the movement, paralinguistic or related to the tone of the voice that integrate, extend and sometimes replace the verbal content of communication.*⁸

*The second assumption concerns the circularity of dialogic exchange, which cannot be interpreted in a linear sense, as sequences of communication that occur over time, one by the other. We must rather refer to a shared construction of the message to which everybody works, even those not directly involved, where the context – the scenario of interaction – is relevant. The determining factor is the bargaining, which defines the communicative act as a result of an agreement: meanings and purposes are based on implicit and explicit assumptions, accepted or rejected by the actors of the dialogue, with possible changes during the interaction, according to the rules of the linguistic games⁹ suggested by Wittgenstein*¹⁰.

*In according to the outlined scenario, the communicative enterprise is “the realization of a unity, that is a common work”¹¹ based on the recognition of the “value of dialogism” (as a communicative act constructed together, in the differentiation of viewpoints, supplemented by the contribution of all participants), of the “value of reciprocity” (as an exchange, the ability to offer an own opinion, the attribution of meaning to the message and the acceptance of the contribution of the other to the relationship), of the “value of alternation” (as ability to give meaning to the communicative event – being willing to say – taking into account the context in which it appears, as efforts to expand and enrich the argument, avoiding repetition, to be ready to close the communication sequence translating it into choices of action)*¹².

According to this representation, the skill of being a good listener means to be able to send to others a clear si-

è comunicargli apprezzamento e, quindi, promuovere e consolidare in lui autofiducia e autostima, è far crescere in lui la speranza, è esprimergli la propria responsabile presenza, essere qualcuno per lui, partecipare ai suoi problemi, permettergli di raccontarsi e di manifestare i suoi disagi e le sue aspettative»¹³.

A questo punto, se traslochiamo la riflessione sul versante più specificatamente formativo, emerge che saper ascoltare richiede «un certo grado di plasticità e di adattamento alle diversità dei caratteri, delle tipologie e delle situazioni personali degli educandi»¹⁴.

E proprio «la considerazione del grado di plasticità dell'educazione ci apre come educatori alla disponibilità di cogliere la personalità dell'educando nella sua interezza, nell'insieme di capacità, attitudini, novità, cambiamenti che rendono il suo processo di crescita unico, prestando attenzione ad alcuni ambiti essenziali: a) al piano personale, dove ci si apre alla possibilità di vivere la personalità in modo espressivo, dell'immaginazione e della creatività, anche e, soprattutto, laddove questa dimensione è poco praticata; b) al piano della relazione, avendo consapevolezza dei riflessi sull'altro prodotti dalla propria presenza e dalle proprie azioni; c) al piano del fare e dell'operare, all'interno del quale i diversi linguaggi ed espressività hanno modo di incontrarsi. Si pensi per esempio alle forme artistiche della musica, della danza, del teatro¹⁵, della pittura, espressioni rappresentative di un'umanità che sin dagli albori della sua storia tenta di prendere contatto con la propria interiorità»¹⁶.

Se allarghiamo l'argomentazione intercettando, sia i Documenti del panorama internazionale, sia il Quadro normativo italiano – peraltro in linea con le Indicazioni europee – possiamo rilevare alcune consapevolezze ricorrenti, che mettono in evidenza la trasversalità della competenza comunicativa e la valorizzazione delle possibilità di esprimersi in linguaggi differenti.

Percorrendo questa disamina, nella Convenzione Internazionale sui diritti dell'infanzia, approvata dall'Assemblea Generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, in data 20 novembre 1989, a New York, all'articolo 13, si stabilisce che «Il/la bambino/a ha il diritto di espressione;

*gnal of respect for their uniqueness and fullness, means to permit to the others to experience their freedom and to reveal their uniqueness, means to communicate appreciation and, therefore, promote and strengthen their self-confidence and their self-esteem. It also means to express a responsible presence, become an important figure of reference for them, sharing their problems, allow them to talk about themselves and to show their discomforts and their expectations.*¹³

*At this point, if we focus the discussion on the issues that are more specifically related to training, we notice that the ability to be a good listener needs “a certain degree of flexibility and adaptation to the diversity of personalities, to the types and the personal situations of pupils”*¹⁴.

*So, “the consideration of the degree of elasticity of education demand us, as educators, to be ready to consider the whole personality of every student, comprehending skills, talents, changes that make the process of growth of everyone really unique and personal. Anyway, we have to pay attention to some key areas: a) to the personal level, where we have the possibility of living the identity in an expressive way: imagination and creativity, even and especially where this dimension is not practiced, b) to the level of relationship, having awareness of the effects of our presence and our actions on the other, c) we must pay attention to the level of action, in which the different languages and expressiveness have the opportunity to meet. Consider, for example, art forms like music, dance, theater*¹⁵, *painting, representative expressions of a humanity that, since the dawn of its history, trying to get in touch with her inner self”*¹⁶.

If we extend the argument considering both the Documents of the international scene and the Italian regulatory framework – also in line with the European indications – we can detect some recurring awareness, highlighting the cross-disciplinary communication skills and the valorization of the opportunities to express in different languages.

Analyzing this discussion, the International Convention on the Rights of the Child, adopted by the General Assembly of the United Nations, on 20 November



Le forme artistiche della musica, della danza, del teatro, della pittura sono espressioni rappresentative di un'umanità che tenta di prendere contatto con la propria interiorità

Art forms like music, dance, theater, painting are a representative expression of a humanity that, since the dawn of its history, trying to get in touch with her inner self

questo diritto comprende la libertà di cercare, ricevere, diffondere informazioni e idee di ogni genere, indipendentemente dalle frontiere, sia verbalmente sia per iscritto o a stampa o in forma artistica o mediante qualsiasi altro strumento a scelta del bambino/a».

<http://www.unicef.it/doc/2018/pubblicazioni/pubblicazioni/diritti/convenzione-sui-diritti-dellinfanzia.htm>

In linea con la Convenzione ritroviamo anche il documento “I contenuti essenziali per la formazione di base” del 20 marzo 1998, curato dal Minigruppo dei Saggi¹⁷. Nell'Atto, in particolare, si ricordano: - l'acquisizione della padronanza dei linguaggi non verbali e delle relazioni che esistono tra essi e i linguaggi della mente, come anche tra i processi cognitivi e quelli emotivi; - la maggiore presenza dell'educazione alle arti visive e sonore sia in riferimento alla fruizione che alla produzione personale. Inoltre, si riaffermano i richiami che orientano all'apprezzamento di tutti i linguaggi non verbali mediante la seguente sottolineatura: «Grande importanza va attribuita all'interazione fra i linguaggi della mente e i linguaggi del corpo, che abbate la tradizionale barriera fra i processi cognitivi e le emozioni,

1989 in New York, the Article 13 stipulates that “the child shall have the right to freedom of expression; this right shall include freedom to seek, receive and impart information and ideas of all kinds, regardless of frontiers, either orally, in writing or in print, in the form of art, or through any other media of the child's choice”.

English link:

<http://www2.ohchr.org/english/law/crc.htm>

*In line with the Convention we also have the document “I contenuti essenziali per la formazione di base” of March 20, 1998, edited by the Minigruppo dei Saggi.*¹⁷ *In this Act, in particular, are included: - the acquisition of the mastery of not-verbal languages and the relationships that exist between them and the languages of the mind, as well as between cognitive and emotional processes, - the improving of the presence of education to visual arts and music, in reference both to personal production and fruition. In addition, we reaffirm that direct calls to the appreciation of all the not-verbal language with the following emphasis: “Great importance is attributed to the interaction between the languages of*



facendo emergere un'idea di persona come sistema integrato, alla cui formazione e al cui equilibrio dinamico concorrono la componente percettivo-motoria, quella logico-razionale e quella affettivo-sociale. Ne consegue un'impostazione della didattica volta a favorire l'integrazione tra le diverse matrici di cui si compone l'esperienza quotidiana, riconoscendo pari dignità al segno della scrittura, all'immagine, al suono, al colore, all'animazione»¹⁸.

Proseguendo in questa direzione, l'Allegato della "Raccomandazione del Parlamento europeo e del Consiglio relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente", del 18 dicembre 2006, descrive le otto competenze chiave, fornendo per ciascuna, oltre la definizione, anche un elenco dettagliato e corposo di conoscenze, di abilità e di attitudini essenziali. L'ottava competenza, denominata "Consapevolezza ed espressione artistica", è definita come: «Consapevolezza dell'importanza dell'espressione creativa di idee, esperienze ed emozioni in un'ampia varietà di mezzi di comunicazione, compresi la musica, le arti dello spettacolo, la letteratura e le arti visive».

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:IT:PDF>

Il repertorio documentale «riconosce nell'educazione all'espressività e alla creatività il percorso privilegiato attraverso il quale il bambino ed il ragazzo¹⁹ possono riuscire a dar forma e a comuni-

the mind and body languages, which breaks down the traditional barrier between the cognitive processes and emotions, bringing out the idea of person as an integrated system, whose formation and dynamic balance is formed by the perceptual-motor, the logical-rational and the emotional-social component. So, it is important a didactic approach that encourages the integration between the different matrices that make up the everyday experience, recognizing equal dignity to the writing, the image, the sound, the color, the animation»¹⁸.

Continuing in this direction, the Annex to the "Recommendation of the European Parliament and Council on key competences for lifelong learning", of December 18, 2006, describes the eight key competences, providing for each the definition, as well as a detailed and long list essential knowledge, skills and attitudes. The eighth skill, called "Awareness and artistic expression" is defined as: "Awareness of the importance of creative expression of ideas, experiences and emotions in a variety of communication instruments, including music, performing arts, literature and visual arts".

English link:

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:en:PDF>

These documents "recognize that education to expressiveness and creativity is the best way to help every child or teen-ager¹⁹ to become able to shape and communica-

care il proprio pensiero, la propria identità personale, culturale e sociale; inoltre, suggerisce di cogliere l'educazione all'espressività e alla creatività come una modalità essenziale per scoprire e mettere in relazione linguaggi e culture differenti, per poter superare le barriere e le contrapposizioni culturali, e avviare così i presupposti per una cittadinanza attiva e solidale. Infatti le espressioni poetiche, creative, artistiche, permettono ad ogni soggetto di esprimere quella tendenza intrinseca della natura umana a ricercare e a confrontarsi sui significati delle esperienze»²⁰.

te his thoughts and his personal, cultural and social identity; then, it also underlines how education to expressiveness and creativity can be an essential method to discover new languages and different cultures, creating relationships between them, in order to overcome barriers and cultural conflicts. This can be the starting point to create an active and positive citizenship. In fact, the poetic, creative and artistic expressions allow each person to express the inherent tendency of human nature to seek out and discuss the meanings of experience»²⁰.

note

² Nicola Abbagnano, voce "Comunicazione", in "Dizionario di Filosofia", Utet, Torino 1971, p. 143 s.

³ Maura Striano, "Quando il pensiero si racconta", Meltemi, Roma 1999, p. 58.

⁴ Vanna Boffo, "Comunicare a scuola", Apogeo, Milano 2007, p. 18.

⁵ Ivano Gamelli, "Sensibili al corpo. I gesti della formazione e della cura", Meltemi, Roma 2005, p. 22.

⁶ Rita Sidoli, "Incontri felici con le parole", La Scuola, Brescia, 2001, p. 9s.

⁷ Ivi, p. 10 s.

⁸ Dolores David, "La comunicazione non verbale", in Bruna Zani, Patrizia Selleri, Dolores David, "La comunicazione. Modelli teorici e contesti sociali", Nis, Roma 1994, p. 51.

⁹ Nell'opera "Ricerche filosofiche" (1967), Ludwig Wittgenstein sostiene che i diversi usi del linguaggio sono retti da regole, come i giochi. Così, una parola o una proposizione si caricano di significati diversi in relazione ai giochi in cui vengono adoperate, ossia in relazione ai contesti linguistici che di volta in volta le comprendono. Inoltre qualsiasi uso del linguaggio è disciplinato, dall'interno, da regole proprie, intersoggettivamente accettate ed eventualmente modificabili, in stretta relazione funzionale con le pratiche di una comunità.

¹⁰ Rita Sidoli, "Incontri felici con le parole", cit., p. 16.

¹¹ Geirges Gusdorf, "Filosofia del linguaggio", Città Nuova, Roma 1970, p. 61. L'Autore precisa, inoltre, che la comunicazione è "unità di ciascuno con l'altro, ma nello stesso tempo unità di ciascuno con se stesso".

¹² Rita Sidoli, "Incontri felici con le parole", p. 89 s.

¹³ Bruno Rossi, "Ascoltare e leggere", La Scuola, Brescia 1997, p. 39.

¹⁴ Marisa Musaio, "Pedagogia del bello", FrancoAngeli, Milano 2007, p. 222.

¹⁵ Per approfondire in modo particolareggiato il rapporto fra Scuola e Teatro è possibile fare riferimento al volume di Enrico Mauro Salati, Cristiano Zappa, "La pedagogia della maschera: Educazione alla Teatralità nella scuola", Editore XY.IT, Arona (NO) 2011. La tesi del volume è che l'Educazione alla Teatralità non sia da relegarsi all'occasionalità – sia pure creativa, culturalmente interessante –, ma costituisca una parte significativa del curriculum, perché si tratta di una modalità particolarmente vicina al modo di comunicare del ragazzo, e quindi efficace per stabilire relazioni intellettuali importanti; lo è anche perché è un linguaggio integrato, coinvolgente corpo, mente, emozioni, capace di educare tutto l'alunno, come persona reale. Inoltre, collegandosi al sito <http://www.editorexy.com> è possibile prendere visione della copertina e della quarta di copertina, che riporta note sull'opera e sugli Autori.

¹⁶ Marisa Musaio, "Pedagogia del bello", cit., p. 222.

¹⁷ Si fa riferimento ad una Commissione ristretta, nominata dal Ministro Luigi Berlinguer, nota con il nome di "Gruppo dei sei" e presieduta dal prof. Roberto Maragliano.

¹⁸ Flavia Marostica, "Abilità, competenze e saperi nei documenti internazionali (dal 1990 ad oggi)", [accesso 23.10.2011] http://www.orientamentoirreer.it/materiali/materiali/Dida_Orient/03documenti5.pdf, p. 6.

¹⁹ Si intende riferirsi «a qualsiasi persona che si esprime rivelando se stessa agli altri, per mezzo di segni (...) molto eterogenei che includono la posizione, il movimento il gesto, la parola, aventi una funzione e un significato entro le categorie dello spazio, del tempo, della intenzionalità» come afferma Carlo Trombetta, "Le attività espressive. La «persona» e i linguaggi non verbali", Le Monnier, Firenze, 1977, p. 10.

²⁰ Marisa Musaio, "Pedagogia del bello", cit., p. 224.

LA COMMEDIA DELL'ARTE: UN MODO DI FARE TEATRO DIVENTA PEDAGOGIA TEATRALE

La storia della Commedia dell'arte è essenzialmente pratica di attori. Furono i registi-pedagoghi nel Novecento a interessarsi del fenomeno in termini pedagogici

THE COMEDY OF CRAFT: A THEATRICAL GENRE BECOMES THEATRICAL PEDAGOGY

The history of the Comedy of craft is tightly linked to actors' experience. The pedagogue-directors of twentieth century were interested in this phenomenon by a pedagogic point of view

di Marco Miglionico



Intorno a una definizione

A dispetto del fatto che la Commedia dell'arte venga studiata da oltre un secolo, essa rimane ancora circondata da un alone di mistero. Le sue origini, i suoi modi, la sua storia sono, infatti, controversi; già il termine stesso non è univoco come sottolinea Silvio D'Amico¹: commedia «buffonesca», commedia «istrionica», commedia «di maschere», commedia «all'improvviso», commedia «a soggetto», commedia «all'italiana». Prevalse poi il titolo «dell'arte» perché definiva con precisione il suo carattere essenziale, ossia l'essere recitata, per la prima volta in Europa, da compagnie di comici di mestiere². Proprio per questo il suo inizio è fissato il 25 febbraio 1545, allorquando un gruppo di attori si fece registrare di fronte a un notaio di Padova come «fraternal compagnia» dedicata a recitare commedie con il preciso intendo di «far cassetta», ossia di andar «di loco in loco» ad offrire i propri spettacoli al pubblico in cambio di un guadagno.

Ad ogni modo, se il documento notarile può indicare, almeno fino a una nuova scoperta, l'atto di nascita della professione dell'attore, in realtà il fenomeno ha radici ben più lontane del tempo, come scrive Gaetano Oliva: «Con la caduta dell'Impero Romano, le invasioni barbariche in Italia e la condanna del teatro da parte della Chiesa, gli attori che prendevano parte agli spettacoli insieme agli acrobati, i buffoni, ma anche a semplici soldati, oppure a persone perseguitate per diversi motivi o addirittura già scomunicate, si sparsero probabilmente per i vari paesi. Nonostante le difficoltà socio-economiche dell'epoca essi continuarono il loro mestiere servendosi di improvvisazioni istrioniche per attirare l'attenzione del pubblico che, in compenso del divertimento ricevuto, dava del denaro. Inoltre, esercitavano il mestiere del ciarlatano, vendendo merci alle fiere e declamando versi sgangherati per richiamare compratori; scrivevano addirittura due o tre giocolieri perché, sul banco dove stavano i venditori con le loro mercanzie, improvvisassero dialoghi ridicoli, fingessero baruffe, duelli e botte, mettendosi a volte in concorrenza con altri che facevano i saltimbanchi».³ Questi gruppi iniziarono a spostarsi di città in città, di fiera in fiera per offrire le proprie capacità spettacolari e affabulatorie. Si unirono a loro soldati senz'armi che, di ritorno dalle battaglie, si riciclarono per sopravvivere: sulla scena facevano piroette, mimavano schiaffi e baruffe, scontri di spade oppure

About a definition

Despite the Comedy of craft is being studied for over a century, it is still characterized by an aura of mystery. Its origins, its methods and its history are still now disputed. Even the history of its name is very complicated and, in fact, the form of theatre does not have only a name, as Silvio D'Amico underlines¹: «clownish» comedy, «histrionic» comedy, «improvised» comedy, comedy «of masks», «Italian» comedy. Now it is named after comedy «of craft», to well explain its essential characteristics, in fact it was acted, in Europe, by companies of professional comedians². Its beginning is fixed on February, 25th 1545, when a group of actors asked to a notary to be recorded as «fraternal compagnia», who acted plays with the aim to gain money - «far cassetta» -, moving from a town to another, from a village to another, and offer performances to the spectators in return for a gain.

Anyway, even if this document can be defined, almost until a new discovery, the birth act of the acting profession, in reality the phenomenon has roots which are much older, as Gaetano Oliva wrote. He explains that, with the fall of the Roman Empire, the barbarian invasions and the condemn of the theatre by the Church, the actors who took part to the performances together with acrobats, clowns, but even simple soldiers, straggled in different countries. Despite of the social-economic problems of the time, they kept on their profession, using histrionic improvisation to catch spectators's attention, who gave money in exchange. Moreover, they practiced the ciarlatan profession, selling items during fairs and declaiming funny and silly poems to attract buyers; they even engaged two or three jugglers, who had to stay near the stand and who had to improvise ridiculous and funny dialogues, pretended brawls, scuffles and duels, competing with the other tumblers³.

These kind of groups started to move from a city to another, from a fair to another to offer their entertainment and their declamation skill. Some soldiers without weapons decided to start to work with them, because when they came back from the war they had to find another way to live. They were useless as warriors but they were not able to do anything else, so they decided to use their skills to gain money: on stage

ballavano danze moresche e d'armi. I primi spettacoli si componevano pertanto di scene bistiche e semplici: scontri tra padroni e servi, amori, scambi di persone e riconoscimenti, inseguimenti, ritorni picareschi da terre lontane. Erano scene gesticolate, fatte di lazzi grossolani e di frammenti dialogati in dialetto combinati con pezzi di commedie letterarie volgarmente rifatte. Gli attori utilizzavano una gestualità grottesca, mischiavano goffaggine e acrobazie, filastrocche buffe, pronunce ridicole, si vestivano con sacchi rattoppati di colori e fatture stridenti e indossavano maschere. Sui palchi allestiti nelle piazze portavano i classici tipi comici dell'ambiente popolare: vecchi avari sempre innamorati di fanciulle, servi ridicoli, zanni ghiotti, bugiardi, pigri e scroccatori. Il tutto avveniva all'improvviso, ossia secondo un canovaccio che delineava lo sviluppo schematico delle avventure ma lasciava libertà agli attori. In questo divenire presero forma, piano piano, i tipi che poi definirono la nascita delle maschere.

Scarica il pdf

<http://www.editorexy.com/ete/schedamaschereita.pdf>

Esse sono l'evoluzione finale della Commedia dell'arte; ognuna rappresenta un ruolo sociale e una o più qualità, tipiche e tipizzate, ossia immediatamente riconoscibili da parte del pubblico. La maschera era un «modus» scenico ripetibile, visibile e funzionale allo svolgersi dell'intreccio. Essa, inoltre, aiutava l'attore ad attrarre il pubblico nella propria sfera fantastica, fatta quasi di nulla, pochi stracci e qualche lazzo.

Furono le grandi compagnie girovaghe (i Gelosi dei coniugi Andreini; i Fedeli fondata dal loro figlio Giovan Battista; i Desiosi; gli Uniti, i Confidenti; la Compagnia di Zan Ganassa e quella degli Accesi), attive tra Cinque e Seicento in Italia e in Europa (in particolare in Spagna, Parigi e Vienna) a dare un contributo definitivo alla fisionomia dei «personaggi»: i tipi si definirono sempre più acquisendo quasi una «vita» e una dimensione propria, incarnata dalla maschera. Proprio al suo apogeo, però, il meccanismo andò in crisi. A partire dalla metà del Seicento, infatti, il teatro delle maschere non rifletteva più la realtà sociale; mentre le Compagnie più quotate elevavano l'elemento colto e serio a discapito della più disordinata ma originale verve dei personaggi comici, il ceto borghese in espansione non si rispecchiava più nella cristallizzazione del tipo e nella ripetitività

they made spins, mimed smacks and scuffles, battles with swords or danced Moorish dances. The first performances were made of funny and simple sketches: discussions between patrons and serves, exchanges of persons and recognitions, chases, dramatic and pitiful homecoming from far countries. These were simple scenes, made of crude jets and short dialogues in dialect, which were merged with coarse remakes of literary and famous plays. Actors use a rude mimic, performing acrobatics and pretended to be lumpish, mixing funny rhymes and a ridiculous diction; they wore sacs with colourful patches and masks. The stages were mounted in the squares of towns where actors played the classical comic personages known by common people: old scrooge men in love with young girls, ridiculous servants, greedy and avid «zanni», liars, lazy persons and freeloaders. Everything happens thanks to improvisations, which were built in according to a scenario. This canovaccio contained the schematic development of the adventures, but it allowed actors to act freely. So, step by step, the «tipi» (social types) became more and more defined.

Download the pdf

www.editorexy.com/ete/schedamaschereeng.pdf

Masks are the last step the evolution of Comedy of craft; each one represents a social role or a particular quality, which is typical or typified, that means that the public can immediately recognize it. The mask was a «modus» to be on stage which is repeatable, visible and functional for the development of the plot. Moreover it was a useful instrument to attract the spectators and it helps actors to open the door of their fantastic world, which was made almost of nothing: some rags and some jests.

Physiognomy of «personages» was definitely designed by the great itinerant companies (The Gelosi of Andreini's family; the Fedeli founded by their son Giovan Battista; the Desiosi; the Uniti, the Confidenti; the Zan Ganassa Company and the Company of Accesi) who worked during the sixteenth and seventeenth century in Italy and in Europe (especially in Spain, Paris and Vienna). The «tipi» became more and more precise, achieving a sort of own «life» and dimension, embodied by the mask. But actually, when this mechanism reached the



La maschera era un “modus” scenico ripetibile, visibile e funzionale
The mask was a “modus” to be on stage which is repeatable, visible and functional

degli scenari. Fu Goldoni, con la sua riforma a superare in modo definitivo l’epoca delle maschere. L’intento realistico, la messa in disparte dell’improvvisazione, lo sviluppo delle storie e della drammaturgia e il rifiuto degli stereotipi furono gli elementi della nuova stagione teatrale.

La Commedia dell’arte e la pedagogia teatrale

La storia della Commedia dell’arte è essenzialmente pratica di attori, legata quindi all’effimero mondo della rappresentazione la cui ricostruzione è di difficile esattezza. I primi tentativi di un suo studio iniziarono nell’Ottocento, ma furono i registi-pedagoghi nel Novecento ad interessarsi del fenomeno, non tanto in termini storici, ma pedagogici. Copeau, Vachtangov e Mejerchol’d, tra i più attivi, focalizzarono gli elementi più funzionali al loro intento: la rifondazione di un attore nuovo in termini etici ed estetici. I grandi maestri, ognuno a suo modo, avevano come concetto fondamentale la centralità dell’attore sulla scena e la centralità

top, the crisis started.

Since the second half of the Seventeenth century, the theatre of masks did not reflect anymore the social life; the most important Companies started to develop cultural and serious arguments. Moreover the components of the middle class, which was becoming more and more present, did not recognize themselves anymore in the “tipi” and they did not love anymore the repetition of sketches. The reform of Goldoni changes once for all this kind of theatre, outclassing the age of masks. The new theatrical season was characterized by the will to be more realistic; moreover the improvisation was abandoned and stereotypes were refused, favouring the development of stories and of dramaturgy.

Comedy of craft and theatrical pedagogy

The history of the Comedy of craft is tightly linked to actors’ experience, so it is related to the ephemeral world of representation and it is hard to reconstruct it exactly. We have few documents and testimonies. In

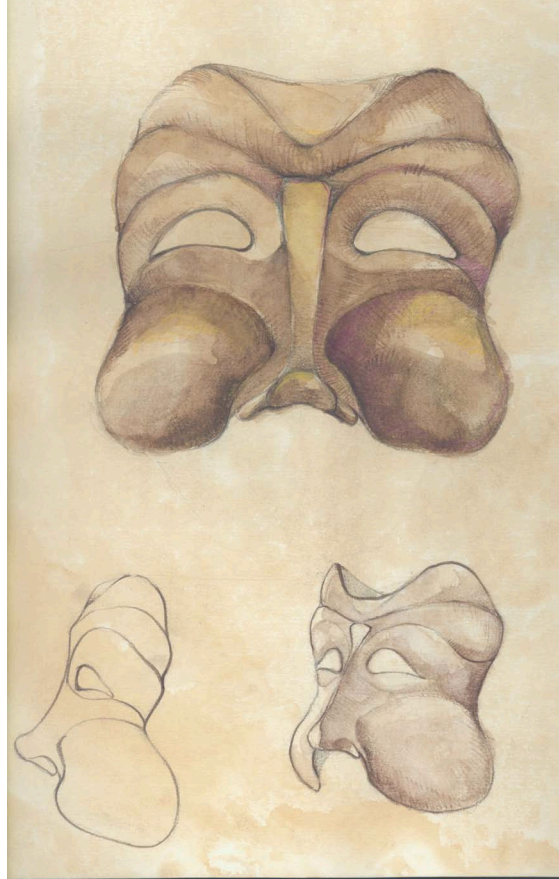
della relazione nel teatro. In questo senso la Commedia dell’arte diventò un modello e un esercizio. Fu un modello per la semplicità della sua scena, per la sua essenza popolare e comico-grottesca, per la sua dirompenza sociale; fu un laboratorio perché era fondata sull’attore in azione, sul corpo dell’attore e sulla sua teatralità di gesti, movimenti e parole. La sua pratica poteva diventare, pertanto, un interessante allenamento. L’improvvisazione, inoltre, fu al centro delle riflessioni: se è vero che il teatro dei comici dell’arte accadeva all’improvviso, e che ognuno di loro si muoveva liberamente attraverso la propria arte creando sempre nuove varianti sceniche, è anche vero che essi si appoggiavano a punti ben fissi. Innanzitutto la maschera, ogni comico lavorava sempre su un personaggio-tipo (e molto spesso su uno solo per tutta la vita), ben definito per caratteristiche, per gestualità (i lazzi) e vocalità (il dialetto, i lazzi verbali legati al “carattere”), che andava via via arricchendo attraverso l’esperienza e lo studio. Secondariamente, pur non essendoci un testo vero e proprio, ossia una drammaturgia scritta, il lavoro si appoggiava a scenari stabiliti che offrivano una linea drammaturgica di sviluppo dell’azione, una storia e il suo conflitto. L’improvvisazione era allora la qualità della presenza dell’attore sulla scena, la sua capacità di vivere il “qui e ora” del momento e di adattare gli elementi che aveva a disposizione alla situazione, componendo insieme e creando in maniera sempre diversa la scena, perché sempre diversa era la relazione con la sua maschera, la relazione con i suoi compagni, la relazione con il pubblico presente e quella con lo spazio in cui agiva. È proprio questa essenzialità teatrale, che è prima di tutto essenzialità umana, che i registi pedagoghi ricercavano: la capacità dell’uomo di vivere la propria vita, di mettersi in gioco continuamente e riscoprirsi nuovi, di superare la ripetizione stancante e meccanica che in teatro si dà nella semplice recitazione di un testo a memoria e che nella quotidianità si realizza nella difficoltà ad essere protagonisti della propria vita. Proprio per questo in molto poetico e significativo Mejerchol’d chiama l’attore «il creatore dell’attimo presente»⁴. L’obiettivo, etico più che tecnico, di formazione della persona era alla base della ricerca dei maestri, tant’è che Copeau affermava che fosse necessario rinnovare l’uomo attraverso l’educazione per rinnovare il teatro, in questo senso il teatro diventava, come arte, il luogo per tale rinnovamento. La Com-

the Nineteenth century some researchers started to try to study the Comedy of craft, but the real great scholars of this kind of theatre have been the pedagogue-directors in the twentieth century. They were not interested in the history of this artistic form; they were fascinated by the pedagogical aspects of this kind of theatre. Copeau, Vachtangov and Mejerchol’d, have been three of the most active scholars. They focused their attention on the elements that were more functional to get their aim: create a new actor in according to a new ethic and aesthetic definition.

The great teachers, each one according to an own idea, were attracted by the idea that the actor should be the most important thing on the stage and that the relationship should be considered the most important characteristic of theatre. So the Comedy of craft became a model and an exercise. It became a model because of its stage simplicity, because of its popular and comic spirit, because of its social strength. Then, it became a laboratory because it was based on the actor who is acting, on actor’s body and on the theatricality of his gestures, movements and words. So, the practicing of the Comedy of craft could be a very good training. Then, the most interesting characteristic of this kind of comedy was improvisation: the theatre of the comedians of craft happened without any preparation or rehearsal. Each one was free to move and to act creating new variation on the stage, but at the same time they had some precise benchmarks.

The most important characteristic was the mask, in fact every comedian played a particular personage-type (and often he played the same one all over his life). This type was well-defined; it had his particular characteristics, his gestures (the jests) and his voice (the dialect, the verbal jokes linked to the “personality”). Through the experience and the study, every actor was able to enrich his type.

Then, even if there was not a real text, that is a written dramaturgy; the acting was based on some particular scenario, which explains the development of the story and the conflict. Improvisation was linked to the skill of every actor on the stage, to his skill to live “her and now” the moment and to adapt his characteristic to the situation. He had to be able to mix the elements that composed his type, creating every time a



media dell'arte, in questo quadro, rappresentò uno strumento pratico per tale scopo. I registi-pedagoghi, dunque, partirono dalla Commedia dell'arte perché intravidero in essa un possibile mezzo di lavoro per il gioco degli attori: intanto perché era basata essenzialmente sul corpo dell'attore e sulla scena pura e povera; in secondo luogo perché essa rappresentava il primo approccio al personaggio. I comedianti dell'arte partivano, per la costruzione del proprio tipo dall'osservazione degli animali, in questo senso caricavano il personaggio di un atteggiamento fisico preciso (a seconda del "carattere" che dovevano mettere in scena) che poi esasperavano fino al comico. Le stesse fattezze delle maschere riprendono le qualità dei "personaggi"; quella di Arlecchino, ad esempio, è l'unione della scimmia con il gatto. I registi-pedagoghi, da questa intuizione, svilupparono una vera e propria modalità di lavoro per lo studio del personaggio: l'attore doveva analizzare le caratteristiche del personaggio (fisiche e psichiche) metterle in relazione a un animale e farne uno studio vero e proprio. Attraverso questa pratica avrebbe dato forma all'atteggiamento corporeo della propria interpretazione.

Non è da dimenticare, infine, l'importanza della Commedia dell'arte nello sviluppo del teatro dei ragazzi. Nella scuola di Copeau, proprio a partire dalla Commedia, si posero le basi per un discorso di teatro-educazione e di "gioco

new kind of scene. In fact, the relationship that every actor was able to create with his mask, his mates, the public and the stage where he was acting, was always different. Pedagogue-directors were interested just in this theatrical essentiality, which is, first of all, a human essentiality: the skill of every man to live his own life, to risk and to discover himself again and again, to overcome the tiring and mechanical repetition of a text declaimed by heart or of a daily routine accepted day by day, which hampers the chance to live life as a protagonist. For this reason, Mejerchol'd has invented a poetic and meaningful definition for the actor, who is a creator of the present moment⁴.

The aim, ethic more than technic, is the training of every single person, and it is the base of the pedagogue-directors' research. Copeau, for example, states that to renew theatre he has to renew first of all the Man through education, so the theatre becomes, as art, the place where this renewal could happen. Comedy of craft was a practical instrument to get this aim.

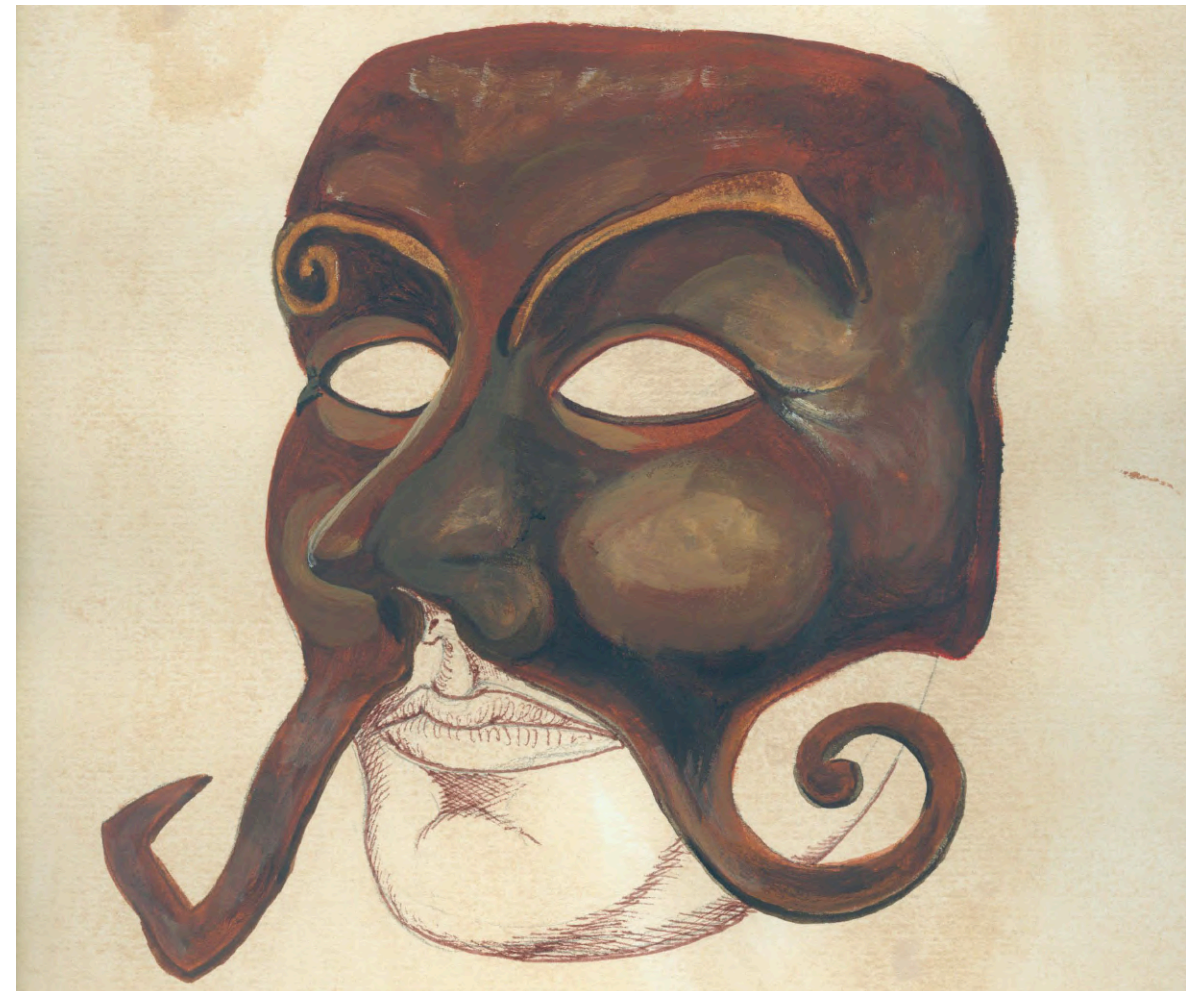
Pedagogue-directors, so, chose the Comedy of craft because they considered it a possible useful instrument for actors' play, because Comedy of craft was based on actor's body and on the simple and pure stage, and moreover because it could be the first approach to a character.

Comedians of craft were used to observe animals to create their types: they assigned a precise physical attitude to their personage (according to the "carattere" – personality – that they had to stage) and then they exaggerate this attitude until it became comic. Even the masks copied the features of animals and so the characteristics of each personage: for example Harlequin's mask is a mix of a cat and a monkey. Pedagogue-directors, starting from this particular method of work, developed a precise method to study the personage: every actor has to analyse the characteristic of the personage (physical and psychological), relates him to an animal and then study this animal. Thank to this process he would be able to define the right behaviour of his personage in every situation.

Then, we have to underline the importance of the Comedy of craft for the development of the theatre for children. In Copeau's school, the Comedy of craft was the base of

drammatico", i cui elementi costitutivi sono, per l'appunto, il lavoro con la maschera, i burattini, la manipolazione dei materiali, l'improvvisazione. Tramite uno dei suoi allievi, Lèon Chancerel, tutto questo si declinò nell'educazione teatrale dei bambini e nello sviluppo del teatro Scout. Copeau, Chancerel, i Comédiens Routiers sono, dunque, gli anelli di una lunga catena che confluisce nella scienza e nelle metodiche dell'Educazione alla Teatralità, laddove l'importanza della Commedia dell'arte in ambito pedagogico trova una moderna e matura riflessione.

a process of theatre-education and of "gioco drammatico", dramatic play, which was founded on the mask, the puppets, the manipulation of materials and the improvisation. One of his pupils, Lèon Chancerel, these elements became a sort of method to educate theatrically children and to develop the Scout theatre. Copeau, Chancerel, the Comédiens Routiers are like bridges to the Education to Theatricality, which is studying the Comedy of craft through deep researches.



note

¹ Cfr., Ester Coco, "Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI", in "Giornale storico della letteratura italiana", LXV (1915), p. 57 s.

² Cfr., Silvio D'Amico, "Storia del teatro drammatico", Roma, Bulzoni Editore, 1982, vol. I, p. 174.

³ Gaetano Oliva, "La commedia dell'arte ovvero la commedia dell'improvviso", in Serena Pilotto e Angela Viola (a cura di), "Il Contado e la Villa. L'affascinante Villa Della Porta-Bozzolo tra storia e teatro nel XVI secolo", Piacenza, LIR edizioni, 2006, p. 49.

⁴ Vsevolod Mejerchol'd, "1918: Lezioni di teatro", Milano, Ubulibri, 2004, p. 27.

L'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ: IL MOVIMENTO CREATIVO

Parlare di azione creativa in ambito espressivo apre necessariamente la riflessione sul concetto di "movimento creativo"

EDUCATION TO THEATRICALITY: THE CREATIVE MOVEMENT

If we speak about the creative action in an expressive field we have to think over the idea of "creative movement"

di Marco Miglionico e Lucia Montani
foto di Giacomo Carnaghi



Nell'ambito delle ricerche dell'Educazione alla Teatralità si sta definendo in termini rigorosamente scientifici il processo che porta allo sviluppo di un atto creativo. Il soggetto creativo è, infatti, attualmente al centro di un dibattito interdisciplinare: da una parte la creatività è al centro dell'interesse di psicologi e neuroscienziati che stanno cercando di individuare le caratteristiche soggettive e i processi mentali che ne determinano lo sviluppo¹, dall'altra diventa sempre più forte la riflessione su questi temi sia in ambito artistico ed espressivo, sia in ambito pedagogico.

L' "uomo creativo" è, in verità, una categoria del pensiero contemporaneo, che nasce solo a partire dalla seconda metà del Novecento. Nell'ambito teatrale, a cavallo tra Otto e Novecento, con il comparire dei registi-pedagoghi, si sviluppa il concetto di attore creativo e si comincia a parlare di attore come uomo che usa consapevolmente se stesso per espri-

The scientific researches about Education to theatricality are focusing on the process that permits the development of the creative act.

The creative subject is, in fact, currently the focus of an interdisciplinary debate: on one hand, creativity is the focus of interest of psychologists and neuroscientists who are trying to identify the characteristics and the subjective mental processes that determine the development¹, on the other hand the reflection about these issues is getting stronger in the artistic, expressive and pedagogical teaching field.

The "creative man" is, in truth, a category of the contemporary thought, which comes only from the second half of the twentieth century. Within the theater, at the turn of the nineteenth and twentieth century, the concept of creative actor develops with the appearance of pedagogues-directors, when they start to talk about an actor as



Il laboratorio di Educazione alla Teatralità diviene una metodica di lavoro che si fonda non solo sull'intenzione di trasmettere un sapere, ma, soprattutto, su quella di portare il soggetto a formarsi attraverso l'esperienza pratica e la scoperta che ne consegue

The workshop of Education to Theatricality becomes a method of work that is based not only on the intention to transmit knowledge, but, above all, on the idea to help the subject to train him through practical experience and the consequent discovery

mere², ma solo con l'apporto della rivoluzione culturale fondata dalla figura di Jerzy Grotowski negli anni '60 e con lo sviluppo dei concetti di "arte come veicolo" e di "performer" si comincia a parlare di uomo creativo per natura e che utilizza l'arte, o meglio le arti e i linguaggi espressivi, come un veicolo per lavorare coscientemente su se stesso. Al di là della distinzione dei generi artistici, Grotowski ridefinisce l'idea di arte come ambito pratico di ricerca sull'essenza umana. La creatività, quindi, cessa di essere appannaggio dei soli artisti o del genio e diviene caratteristica della persona umana in quanto tale; la tesi è avvalorata anche dall'affermazione delle neuroscienze per la quale ogni persona ha un potenziale creativo da sviluppare. L'arte rappresenta una grande possibilità di sviluppo per tale potenziale. Proprio per questo, nell'ottica dell'Educazione alla Teatralità, l'attenzione è puntata sul soggetto creativo: il laboratorio teatrale diviene una metodica di lavoro che si fonda non solo sull'intenzione di trasmettere un sapere, ma, soprattutto, su quella di portare il soggetto a formarsi attraverso l'esperienza pratica e la

a man who consciously uses himself to express something², but only in the '60s, with the contribution of the cultural revolution founded on Jerzy Grotowski's ideas (Grotowski was born in Rzeszów, Poland on 11 August 1933 and died in Pontedera, Italy on 14 January 1999, aged 65), and the development of the concepts of "art as vehicle" and "performers", theatre start to focuses in the idea of a creative man who is creative by nature and who uses expressive arts as a vehicle to consciously work on himself. Beyond the distinction of artistic genres, Grotowski redefines the idea of art as a practical field of research on the essence of man. Creativity, therefore, ceases to be something owned just by artists or by geniuses and becomes a characteristic of the human person as she is. This thesis is also supported by the affirmation of neurosciences for which every person has a creative potential to develop. The art is a great scope for developing this potential. For this reason, Education to theatricality has a particular perspective, in fact its focus is on the creative person: theater workshop becomes a



scoperta che ne consegue. Attraverso gli stimoli sensoriali, attraverso l'agire, nel movimento, il soggetto sperimenta concretamente (impara facendo) e apprende o potenzia sia i fattori cognitivi sia i fattori conativi che modulano l'espressione della creatività. I primi si determinano nella capacità di sviluppare risposte diverse e multiple a una stessa situazione-stimolo-domanda (il pensiero divergente) ovvero nella capacità di considerare un problema da punti di vista diversi (la flessibilità mentale); i secondi si determinano nello sviluppo di alcuni tratti della personalità quali l'apertura a nuove esperienze, nella disponibilità a rischiare, a correre il rischio di sbagliare, nell'attitudine al fascino per l'ignoto e alla costanza nel dubbio, nella capacità di resistere alle correnti dominanti del pensiero e nella motivazione, ossia nel piacere di dedicarsi all'attività creativa. L'etimologia della parola «creatività» è da ricercare nel termine “keré”, di origine indeuropea, che condivide con “crescere” la radice KAR. La creatività, dunque, se da una parte rimanda alla capacità di creare (in sanscrito KAR-TR è “colui che fa”, il creatore), dall'altra rimanda anche allo sviluppo e alla crescita. Essere creativi significa, dunque, anche saper crescere e la creatività e il suo sviluppo devono diventare elementi centrali in un qualsiasi percorso pedagogico. Scrive Gaetano Oliva: «L'atteggiamento creativo risulta una modalità privilegiata per realizzare se stessi in quanto implica la fiducia nella possibilità di rinnovarsi, l'accettazione del proprio essere ritenuto in grado di progettare e realizzare prodotti e l'aspirazione a migliorarsi per soddisfare le proprie esigenze. Si può identificare la creatività umana come una dimensione dell'essere avente la continua possibilità di dar vita ad un cambiamento e come una spinta naturale che ognuno sente vero l'autorealizzazione. [...] l'atto creativo [...] è provocato sempre dall'incontro tra uno stimolo proveniente dall'esterno ed un proprio stato di coscienza. Attraverso la creatività il soggetto fa fronte in modo personale alle sollecitazioni provenienti dall'ambiente e si adatta ad esso modificandolo secondo le sue necessità. La creatività presuppone un modo costruttivo di porsi di fronte alla realtà e la capacità di accogliere l'esperienza per poi rompere gli schemi intervenendo sulla realtà. Il senso di creare rimanda alla capacità produttiva, ad un'attività che genera dal nulla, ma anche [...] ad un'elaborazione originale di elementi già esistenti, per con-

method of work that is based on the intention to transmit not only knowledge, but especially on the idea to help the subject to train himself through a practical experience. Through sensory stimuli, by acting and in the movement, the subject actually experiences (learning by doing) and learns or enhances his cognitive and conative factors that modulate the expression of creativity. The first ones are linked to the ability to develop different and multiples responses to the same situation-stimulus-question (lateral thinking) or in the ability to consider a problem from different points of view (mental flexibility). The latter are determined in the development of some traits of personality such as the openness to new experiences, the willingness to take risks, to chance to take the risk of being wrong, the attitude to the charm of the unknown and the constancy in doubt, the ability to resist the dominant currents of thought and in the pleasure to engage in creative activity. The etymology of the word “creativity” is related to the term “KERÈ” which has an Indo-European origin. It shares the root KAR with “grow” (Crescere). Creativity, then, refers to the ability to create (in Sanskrit KAR-TR is the “doer”, the creator), but even it refers to the development and growth. Being creative means, therefore, also to be able to grow and creativity and its development must become central elements in any educational path. Gaetano Oliva explains that the creative attitude is a privileged means for self-fulfillment as it implies the confidence in the possibility to renew, the acceptance of one's being considered able to design and produce products and the aspiration to improve to meet personal needs. You can identify the human creativity as a dimension of every man, who has the continued opportunity to create a change and as a natural urge that everyone feels true. [...] The creative act [...] is always caused by the encounter between a stimulus from the outside and its own state of consciousness. Through creativity the subject faces in a personal way the stresses that come from the environment and adapts himself to it by modifying it according to his needs. Creativity requires a constructive way of facing the reality and the ability to accommodate the experience and then to break the mold by acting on reality. The sense to create refers to the ability of being productive, for an activity that creates out of nothing, but [...]

ferirvi il carattere della novità e dell'unicità; con la creatività vengono recuperate nella memoria le varie esperienze cumulate, combinate tra loro e utilizzate in modo coerente alla situazione».³ La creatività, come capacità di trasformare, costruire e produrre, si declina nell'atto creativo, ossia in un'azione a cui soggiace lo sviluppo di un determinato processo e uno specifico stato dell'essere. L'idea di creatività come atteggiamento proprio degli esseri umani nasce nel Novecento, in quanto a rigore la creazione può essere detta solo di Dio, come creazione dal nulla; il concetto trova nell'arte la sua resa concreta più esplicita: essa è ambito privilegiato dell'espressività, ovvero della trasposizione di un'interiorità in un'azione effettuale, della costruzione di qualcosa di nuovo, di un essere tratto non dalla natura ma dalla propria interiorità. La creatività rimanda, quindi, a un'attività produttiva che, se non genera dal nulla, rielabora gli elementi già esistenti e gli stimoli provenienti dall'esterno componendoli in un'unicità nuova «[...] l'atto creativo è provocato sempre dall'incontro tra uno stimolo proveniente dall'esterno e un proprio stato di coscienza. Attraverso la creatività il soggetto fa fronte in modo personale alle sollecitazioni provenienti dall'ambiente e si adatta ad esso modificandolo secondo le sue necessità. La creatività presuppone un modo costruttivo di porsi di fronte alla realtà e la capacità di accogliere l'esperienza per poi rompere gli schemi intervenendo sulla realtà [...]. Con la creatività vengono recuperate nella memoria le varie esperienze cumulate, combinate tra loro e utilizzate in maniera coerente alla situazione»⁴. L'atto creativo si delinea come un'azione che coinvolge la globalità dell'essere umano in tutte le sue sfere: nell'intenzionalità che dall'interno muove verso l'esterno agiscono sempre sia il corpo, sia l'intelletto, sia la sfera emozionale del soggetto. Nella teoria che descrive il processo creativo⁵ è stata individuata la necessaria presenza di alcuni elementi, quali: l'esercizio fisico, la logica e la coerenza che ne determinano la struttura dettagliata, un ritmo o tempo-ritmo che governa l'azione sviluppandola nel tempo e nello spazio, un ricordo di vita che suscita una condizione emozionale precisa (si può notare come nel ricordo, nell'esercizio fisico e nella struttura logica siano coinvolti rispettivamente l'anima, il corpo e l'intelletto). Questo processo si concretizza nella

*even to the original processing of already existing elements, to confer the character of novelty and uniqueness. The creativity retrieved various experiences accumulated in memory, combined together and used in a manner consistent with the situation.*³ *The creativity, the ability to transform, build and produce, is linked to the creative act, i.e. to an action which is related to the development of a precise process and a specific state of being. The idea of creativity as an attitude of human beings is generated in the twentieth century, because, strictly speaking, the creation can be linked only to God, as a creation by nothing. This concept is made concrete in the art in the most explicit way: it is a privileged field of expressiveness; it is the transposition of an inner mood into an act. It is the building of something new, which does not come from nature but from the personal interiority. Creativity refers, therefore, to a productive activity which, if not generated by nothing, it reworks the old elements and the stimuli from the outside, composing them in new uniqueness “[...] the creative act is always caused by the encounter between a stimulus from the outside and an own state of consciousness. Through creativity the subject faces in a personal way the stresses that come from the environment and adapts himself to it by modifying it according to his needs. Creativity requires a constructive way of facing the reality and the ability to accommodate the experience and then to break the mold by acting on reality. The creativity retrieved various experiences accumulated in memory, combined together and used in a manner consistent with the situation”*⁴ *The creative act is outlined as an action that involves the whole human being in all its spheres: the body, the intellect and the emotions always act currently on the intentionality that moves from the inside outward act always* *In the theory that describes the creative process*⁵ *has been identified the necessary presence of some elements, such as: physical exercise, the logic and coherence that determine its detailed structure, rhythm or a time-rhythm that governs the action developing it in time and space, a memory of life that gives rise to a specific emotional state (we can underline that in the memory, in the logical structure and in the physical exercise are involved, respectively, soul, body and intellect).*



realizzazione di una “forma” in cui gioca un ruolo fondamentale la modalità improvvisa con cui vengono legati e strutturati insieme i diversi elementi: l’azione creativa non può che svolgersi nel tempo presente, nel qui e ora del contesto in cui il soggetto agisce. In questo senso viene garantita l’ “originalità” della creazione, intesa non esclusivamente come produzione di qualcosa che prima non esisteva, ma come ri-presentazione dell’unicità sempre nuova del soggetto. L’Educazione alla Teatralità spiega, così, il processo creativo in cui la totalità del soggetto viene coinvolta. Pur partendo dallo studio

This process culminated in the realization of a “form” in which the sudden way in which the various elements are structured and linked together plays a key role: the creative action can only take place at the present time, in the here and now of the context in which the subject acts. In this sense, the “originality” of creation is guaranteed, understood not only as the production of something that has never existed before, but as a re-presentation of the ever new uniqueness of the subject. Education to Theatricality explains this creative process in which the whole subject

A SCUOLA DI DANZA. LA FILOSOFIA DELLA ALL DANCE ACADEMY

La danza è la prima espressione artistica del genere umano perché ha come strumento il corpo. Essa è stata, ed è, parte dei rituali, preghiera, momento di aggregazione della collettività nelle feste popolari e anche occasione di aggregazione tra persone; un esempio attuale è la danza nelle discoteche.

In ogni caso, nel corso dei secoli, quest’arte è sempre stata lo specchio della società, del pensiero e dei comportamenti umani. La danza permette di esprimere al meglio i nostri sentimenti attraverso il linguaggio del corpo. Ogni movimento non viene eseguito soltanto con braccia e gambe, ma anche con mente e con cuore.

La passione per la danza di Adriana Crespi è forte e sincera. La Direttrice della Scuola All Dance Academy di Venegono Inferiore (Va) è certa che tutti, nella nostra vita, possiamo dire di aver ballato perché danzare è un’azione naturale; nessuno può definirsi “incapace”: quest’arte va costruita nel tempo, con pazienza, costanza e determinazione. La scuola All Dance Academy, www.alldanceacademy.it, nasce dal desiderio di promuovere e sviluppare il mondo della danza e del movimento. Nei progetti della scuola il valore primario è quello di insegnare che attraverso il sacrificio, l’impegno, la costanza e la passione si coltiva nei ragazzi l’arte della danza nelle sue più alte forme di espressione.

Bernie Warren, coreografo e studioso di fama, ricorda che:

Nell’atto di creazione di ciascun individuo l’arte nutre l’anima, coinvolge le emozioni e libera lo spirito e questo può incoraggiare le persone a fare qualcosa semplicemente perché vogliono farlo.

L’arte può motivare tantissimo, poiché ci si riappropria, materialmente e simbolicamente, del diritto naturale di produrre un’impronta che nessun altro potrebbe lasciare ed attraverso la quale esprimiamo la scintilla individuale della nostra umanità.

(Bernie Warren, “Arteterapia in educazione e riabilitazione”, Trento, Erikson, 1995)

Adriana Crespi afferma che è cura della Scuola «cercare di integrare quei ragazzi che trovano difficoltà nella comunicazione verbale, affinché, attraverso la danza, prendano consapevolezza delle loro capacità e rafforzino il loro carattere». Grazie ad un team di insegnanti qualificati si intende comunque dare ai giovani talenti o semplici appassionati l’opportunità di esibirsi negli spettacoli organizzati, di perfezionarsi partecipando a stage, di sostenere esami con il rilascio dell’attestato e di mettersi alla prova nelle audizioni.

della pratica teatrale sulla quale la scienza stessa si fonda, si giunge alla definizione delle condizioni essenziali che presiedono a una qualsiasi creazione artistica: l’Educazione alla Teatralità sottrae la creazione a un processo puramente inconscio, legato esclusivamente alle qualità innate del soggetto, legandola anzi alla volontà e alla consapevolezza dell’agente. È in quest’ottica che l’arte viene definita come veicolo di formazione del soggetto.

Parlare di azione creativa in ambito espressivo significa introdurre anche un altro concetto, quello di “movimento creativo”. La creatività che diventa azione – che è azione – è legata, in primo luogo, alla corporeità e al movimento. Il “movimento creativo” rappresenta lo sviluppo di continui atti creativi che si susseguono nel tempo e nello spazio e riconduce a un concetto antropologico semplice, ma fondamentale: la relazione tra l’essere umano e il movimento: l’uomo nel suo esistere si muove; l’immobilità gli è addirittura impossibile; il movimento è elemento specifico della vita ed ha un ruolo centrale nella relazione con se stessi e con gli altri. Come scrive uno dei grandi studiosi dell’arte del movimento, Rudolf Laban: «L’uomo si muove per soddisfare un bisogno. Attraverso il movimento tende a qualcosa che ha per lui un valore. È facile intuire lo scopo del movimento di un individuo se è rivolto ad un oggetto tangibile, ma esistono anche valori intangibili»⁶. Il movimento non nasce solamente da un bisogno materiale o da un atto di volontà, ne si esaurisce nell’apparato locomotore dell’umano: esso è anche e-mozione. Proprio per questo, il “movimento creativo” nasce dal rapporto del soggetto col mondo della creazione attraverso le arti espressive e da un’analisi e ad ampio raggio dell’uomo e del suo esistere, che intreccia connessioni tra uomo e corporeità, tra corpo ed espressione, tra movimento-corpo e creatività. La disciplina si occupa, allora, della conoscere del corpo nella sua totalità e della preparazione di questo come strumento di espressione. È importante, infatti, non solamente diventare coscienti delle varie articolazioni della struttura umana e del loro uso nella creazione di schemi ritmici, gestuali e spaziali, ma anche dello stato d’animo e dell’atteggiamento interiore che si influenzano e determinano in rapporto all’azione corporea. Scrive ancora Laban: «La sorprendente struttura del corpo umano con le sue incredibili possibilità d’azione rappresenta uno dei maggiori miracoli

is involved. Even starting from the study of theatrical practice, on which the science itself is based, we arrive to the definition of the essential conditions that preside over any artistic creation: the Education to Theatricality subtracts the creation process to a purely unconscious process, tied exclusively to the innate qualities of subject, linking it to the will and to the awareness of the doer. From this point of view, art is defined as a vehicle to train every person.

Speaking of creative action in the field of expressive arts means to introduce another concept: the “creative movement”. The creativity that becomes action - that is action - is linked, firstly, to the body and movement. The “creative movement” represents the continue development of creative acts which take place in time and space one after the other and remind an anthropological simple but fundamental concept: the relationship between human beings and the movement: the man in his existing moves; the immobility is impossible, the movement is a specific element of life and has a central role in the relationship with themselves and with others.

As explained by one of the great scholars of the art of movement, Rudolf Laban (15 December 1879 – 1 July 1958; was a dance artist and theorist whose work laid the foundations for Laban Movement Analysis and other more specific developments in dance notation), the man moves to meet a need. Through the movement tends to something that has a value to him. It is easy to understand the purpose of the movement of an individual if it is directed to a tangible object, but there are also intangible values⁶.

The movement does not arise only from a material need or by an act of will; neither it runs out in the apparatus of the human musculoskeletal system: it is also e-motion. For this reason, the “creative movement” is generated by the subject’s relationship with the world of creation through expressive arts and by a wide-ranging analysis of man and his existence, which weaves connections between man and his body, between body and expression, between movement-body and creativity.

The discipline is related to the knowledge of the body in its totality and to the preparation of this instrument as a mean of expression. It is important, in fact, not only to become aware of the various joints of the human structure and their use in the crea-

dell'esistenza. Ogni fase del movimento, ogni minimo trasferimento di peso, ogni singolo gesto di qualsiasi parte del corpo rivela un aspetto della nostra vita interiore. Ogni movimento ha origine da una sollecitazione interna dei nervi, causata da un'impressione sensoriale immediata o da una complicata catena di impressioni sensoriali già esperite e fissate nella memoria. Questa sollecitazione dà luogo a un volontario o involontario sforzo interiore o impulso al movimento».⁷

La scienza dell'Educazione alla Teatralità, nello studio dell'atto creativo e della sua concretizzazione nel "movimento creativo", si configura come scienza umana che determina le sue prassi a partire da una precisa concezione dell'uomo e del suo esistere. In particolare essa si lega alla concezione delsaertiana per cui l'uomo è unità indissolubile di tre elementi distinti – corpo, anima e intelletto –, interdipendenti tra loro e sempre in stretto rapporto di interazione.

Interessante è, però, notare come, a prescindere da una determinata concezione filosofica, le teorie di questa scienza mostrino una loro indipendente efficacia: facendo partire la teorizzazione dall'azione fisica (dal movimento), l'Educazione alla Teatralità prende inevitabilmente in considerazione e verifica i processi neurologici e fisiologici che governano la sfera corporea dell'umano. Peculiarità di questa scienza è, difatti, quella di aver raccolto le prassi teatrali dei registi pedagoghi della storia e, sistematizzando i loro assiomi, aver saputo trarre da esse un sapere universale.

*tion of rhythmic patterns, gestural and spatial, but also of the mood and the inner attitude that influence each other and determine the relation of body action. Laban explains that the surprising structure of the human body with its incredible possibilities of action represents one of the greatest miracles of existence. Each phase of the movement, the smallest weight transfer, each gesture of any part of the body reveals an aspect of our inner life. Every movement has its origin from an internal stress of the nerves, caused by an immediate sensory impression or by a complicated chain of sensory impressions already carried out and fixed in the memory. This stress results in a voluntary or involuntary internal effort or impulse to the movement.*⁷

Education to Theatricality, in the study of the creative act and in its embodiment in "creative movement", is configured as a human science that determines its practices by a specific conception of man and his existence. In particular, it is linked to Delsartre's idea that man is formed by an indissoluble unity of three distinct elements - body, soul and intellect -, interdependent and always in close relationship on to the other.

We have to underline that, apart from a certain philosophical conception; the theories of this science show an independent effectiveness: Education Theatricality inevitably takes into account and checks the neurological and physiological processes that govern the sphere of the human body, because its theories start by the physical action (by the movement). The peculiarity of this science is, in fact, that he had collected the practices of theatrical pedagogues-directors of history and, systematizing their axioms, it has been able to define a universal knowledge.

note

¹ Cfr. Mente & Cervello, "I percorsi della creatività", n. 83, anno IX, novembre 2011.

² Fabrizio Cruciani, "Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento", Roma, E & A Editori associati, 1995, p. 33.

³ Gaetano Oliva, "Il teatro nella scuole", Milano, Led, 1999, p. 29.

⁴ Ibidem.

⁵ Gaetano Oliva, "Educazione alla teatralità e formazione", Milano, Led, 2005, p. 229.

⁶ Rudolf Laban, "L'arte del movimento", Macerata, Ephemeria Editrice, 1999, p. 8.

⁷ Ivi, p. 25. Cfr. Gaetano Oliva, "Il laboratorio teatrale", Milano, Led, 1999, pp. 43-52.



Associazione di volontariato onlus
a favore delle persone affette da Sindrome di Down e delle loro famiglie.

Si ispira ai principi di solidarietà umana
e persegue esclusivamente finalità di solidarietà sociale.

Le finalità principali sono:

- contribuire alla soluzione dei problemi di crescita ed inserimento familiare, sociale, scolastico e lavorativo delle persone affette da "trisomia 21" – "Sindrome di Down"
- favorire, incoraggiare, sviluppare e mantenere rapporti di solidarietà tra le famiglie con persone disabili al loro interno
- ampliare ed approfondire le conoscenze legislative e normative a tutela dei portatori di handicap e delle loro famiglie
- sensibilizzare ed educare sulle problematiche delle persone disabili per tutelarne la dignità umana
- stimolare il volontariato rivolto alla disabilità e diffondere lo spirito di condivisione nei confronti dei disabili

L'Associazione organizza incontri formativi con esperti qualificati, dibattiti e momenti ricreativi e, per il raggiungimento dei propri scopi, collabora con enti pubblici e privati ed è pronta ad aderire ad organismi le cui finalità ed i cui metodi siano condivisibili.

Attività:

- Corso di educazione all'autonomia
- Educazione alla teatralità
- Laboratorio teatrale

Puoi aiutarci donando il 5 x mille inserendo nella tua dichiarazione dei redditi
il codice fiscale: 91039670129

Associazione + Di 21 Onlus Down
Via Brunelleschi, 23
21012 Cassano Magnago (Va)
Tel 0331-289000
www.piudi21.it



FELICITÀ

Da un lavoro laboratoriale sul tema della felicità, è nato un testo denso di significato e di ispirazione metateatrale

HAPPINESS

A text full of meaning and inspired to metatheatre was born thanks to a workshop on the theme of happiness

di Alberto Cavalleri

en them and the spectators. The text, prepared with these ingredients, then, would be represented, as it was, in a theatre review about "Theatre and Philosophy."

Actually, I worked as a dramaturg, because I was involved in a sort of creative collaboration with the group, in fact I had to re-elaborate the texts written by my mates, modifying them because of the needs of the stage. I was not a playwright, closed alone into a room. Actors wrote their monologues about happiness, according to personalities of their characters. We read together the monologues and then I started to write a dramaturgy which had to take into account the different personages, the metatheatricality, the argument and a sort of surreal atmosphere. Then, I had free reign. The single monologues of the personages of "Felicità" (literally "Happiness") had still now inside themselves something of the actors which had written them firstly.

In fact, these monologues are born thanks to a personal and inner reasoning about happiness. My artistic and technic problem was to create a good mixture, to insert them into an invented plot, to create a dramatic tension between them and to make them different one from the other.

In the story the personages were busy to mount a stage, so they often made entrances or exits. This dynamic allowed me to isolate every personage or to make a cou-

Il testo è nato all'interno di un laboratorio di Educazione alla Teatralità, da una precisa sollecitazione: lavorare sul concetto di felicità inserendolo in una rappresentazione metateatrale; il modello ideale poteva essere il teatro pirandelliano che mette in scena se stesso, che svela con ironia le proprie dinamiche nascoste e che, così, avvicina i personaggi alla vita reale, erodendo la "quarta parete" che lo separa dal pubblico. Il testo preparato con que-

T*his text is born inside a workshop of Education to Theatricality that gave us a precise stimulus: we had to work over the idea of happiness, inserting it inside a meta-theatrical performance. The ideal model could be Pirandello's theatre, which stages itself, which reveals ironically its hidden dynamics. This theatre allows to the characters to get closer the real life, eroding the "fourth wall" betwe-*

sti ingredienti, poi, sarebbe stato rappresentato, così come è stato, all'interno di una rassegna teatrale sul tema "Teatro e Filosofia".

In effetti il mio lavoro, in questa collaborazione creativa di gruppo, è stato a tratti l'operato di un dramaturg che rielabora testi altrui e li modifica per esigenze di scena, a tratti quello più tradizionale del drammaturgo che scrive al chiuso di un stanza; i componenti della compagnia hanno prodotto singoli monologhi relativi

alla felicità e legati ai loro rispettivi personaggi. Alla lettura condivisa di questi materiali è seguito il mio lavoro di stesura di una drammaturgia che tenesse conto dei personaggi, della metateatralità, del tema e, infine, di una certa atmosfera surreale. Il resto era carta bianca.

I singoli monologhi dei personaggi di “Felicità” conservano tuttora al loro interno tracce della materia che gli attori avevano partorito inizialmente. In questo senso i monologhi sono davvero nati da un intimo ragionamento sulla felicità; il mio problema artistico e tecnico, a questo punto, era di amalgamarli in una narrazione d’invenzione, creare una tensione drammatica tra i personaggi e diversificare le loro voci nella scrittura. La trama creata, che si agita attorno all’allestimento di un palcoscenico, con numerose entrate e uscite di scena, mi consentiva di isolare uno alla volta i personaggi e di confrontarli a coppie. Ho ritardato, infatti, l’arrivo sul palco di alcuni personaggi, per garantire un miglior sviluppo dei rapporti e una distribuzione più efficace. Uno dei punti interessanti del lavoro di scrittura per me è stato creare questo gioco ad incastro, anch’esso surreale.

Seppur la scrittura si tenga su un tono stilistico medio e quotidiano, a tratti formale, è stato per me necessario ri-scrivere i monologhi ricevuti, accentuandone le diverse anime: in particolare il monologo del Musicista ha assunto un’atmosfera greve e psichica, introversa e quasi espressionistica; i monologhi del Regista e del Drammaturgo versano più sul realismo di situazione, parlando di crisi personali e del mondo teatrale odierno; il monologo del Tecnico Luci, il personaggio più “umile”, si nutre paradossalmente di intertestualità comica e cita la Bibbia e il Manuale del Light Designer, livres de chevet del personaggio; il monologo dello Scenografo conserva l’ariosità dell’input originale e il monologo del Costumista è stato rivolto verso lo stereotipo comico massmediatico dello “stilista”.

La situazione iniziale, palco vuoto e buio in sala, risponde alle esigenze di raffigurare la metateatralità e, dall’altro lato, di evitare il realismo attingendo ad una certa “assurdità” di situazione: l’accenno a creditori, ladri, scarafaggi, topi morti e semplici fraintendimenti potevano essere un mezzo utile; così pure lo svelare il rapporto tra pubblico e personaggi, improvvisamente sorpresi dagli spettatori nell’accendersi delle luci di sala, riporta al metateatro e sottolinea il legame minimo esistente tra palco e platea, pubblico e interpreti.

La vicenda, rapida nel tratteggiare i rapporti

ple. I delayed, in fact, the entrance of some characters on stage, to ensure a better development of relations and a more effective distribution. One of the most interesting points of the writing work for me was to create this puzzle, which was surreal too.

The writing style was not particularly high, it was medium and daily, but I had to write again the monologues received, emphasizing the different souls: in particular, the monologue of the musician assumed an heavy and psychic atmosphere, introverted and almost expressionistic, the monologues of the Director and of the Playwright were more realistic and linked to the situation, talking about their personal crisis and the current theatrical world; the monologue of the Lights Engineer, the most “humble” personage, was quite comic. He quoted the Bible and the Light Designer’s Handbook, livres de chevet of the character; the monologue of the Stage Designer retains the airiness of the original input and the monologue of the Costume Designer was linked to the comic stereotype of the comic related to the mass media.

The performance begins with an empty stage and the lights off. This choice was linked to the idea to depict the metatheatricality and to avoid the realism, creating a sort of absurd situation. A useful instrument had been to mention creditors, thieves, cockroaches, dead mice and simple misunderstandings. Moreover, lights are suddenly turned on, and the characters are surprised in a chaotic moment by the spectators. This is a new reference to the metatheatre and underlines the thin link between the stage and the stalls, the actors and the spectators.

The story outlines quickly the relationships and the fights, until the final quarrel (which takes place offstage) and it arrives to the intimate loneliness of the end. The end of “Felicità” rewinds the text and, after the double realistic monologue of the Drammaturgo and the Director, takes him back into a pure theatrical fiction, into the eternal return to the story.

e gli scontri fino al litigio finale (che avviene fuoriscena), arriva alla solitudine intima del finale. La chiusura di “Felicità” riavvolge il testo su se stesso e, dopo il doppio monologo realistico di Regista e Drammaturgo, lo riporta nella pura finzione teatrale, nell’eterno ritorno del raccontato.

Finita la fase di scrittura, è cominciata la verifica del palco, l’unica possibile per ogni testo.

Sinossi

Sei personaggi s’incontrano sul palcoscenico di un teatro; è il primo giorno di prove di uno spettacolo intitolato “Felicità”; i sei, sotto la guida del regista, lavorano agli ultimi preparativi tecnici prima dell’arrivo degli attori. Le loro relazioni incrociate svelano storie personali e piccole fragilità, gioie e difficoltà della passione teatrale e del lavoro di gruppo. Alla fine, come all’inizio, è un palco vuoto il luogo della creazione, della felicità e dell’incontro.

After the writing step, “Felicità” went back to the group and so we could start the check on the stage, the only possible check for each dramaturgic text.

Plot

Six characters meet on the stage of a theatre; it is the first day of the rehearsal of a new performance named after “Felicità”. The six personages, led by a director, work to the last technical details before of the arriving of the actors. The relationships reveal personal stories, fragilities, joys and sorrows of the theatrical passion and of the team work. At the end, as well as at the beginning, there is an empty stage, as the place of the creation, of the happiness and of a possible meeting.

ALBERTO CAVALLERI

Regista e autore. Laureato in Lettere Moderne, è Cultore della materia presso l’Università Cattolica di Milano, dove sta portando a termine un Dottorato di Ricerca sui rapporti tra scrittura romanzesca e cultura teatrale medievale. Ha lavorato in alcune delle più importanti istituzioni teatrali milanesi (Piccolo Teatro, Teatro Arsenale, Teatro Franco Parenti, Accademia d’Arte Drammatica P. Grassi) come assistente alla regia, drammaturgo e regista. Ha collaborato ed è stato assistente alla regia di Luca Ronconi, Gabriele Vacis, Serena Sinigaglia, Mamadou Dioume e Eugenio De Giorgi. Di recente ha curato per Gabriele Vacis la scrittura drammaturgica di 700, interpretato da Lucilla Giagnoni e dallo stesso Vacis, e ha messo in scena al Teatro Dal Verme il primo spettacolo italiano ufficialmente ospite in un Capodanno Cinese, dirigendo venti performers e attori, tra cui Ferruccio Soleri nei panni di Arlecchino. Attualmente sta curando la regia di uno spettacolo dedicato al tema della genesi e delle origini. Si occupa di narrazione.

Director and playwright. He has a degree in Lettere Modern and he is Culture della Materia at the Università Cattolica del Sacro Cuore di Milan, where he is completing a PhD on the relationship between the romance writing and the medieval theatrical culture. He worked in some of the most important theatrical institutions in Milan (Piccolo Teatro, Teatro Arsenale, Teatro Franco Parenti, Accademia d’Arte Drammatica P. Grassi) as assistant director, playwright and director. He has worked and has been assistant director of di Luca Ronconi, Gabriele Vacis, Serena Sinigaglia, Mamadou Dioume e Eugenio De Giorgi. He recently edited for Vacis Gabriel the play 700, played by Lucilla Giagnoni and Vacis, and staged at the Teatro Dal Verme, officially the first Italian play host in a Chinese New Year, directing twenty performers and actors, including Ferruccio Soleri in role of Harlequin. He is currently overseeing the direction of a play dedicated to the theme of genesis and origins. It deals with narrative.

FELICITÀ

Personaggi:

Una compagnia di teatranti in attesa che arrivino gli attori per le prove

COSTUMISTA

DRAMMATURGO

MUSICISTA

REGISTA

SCENOGRAFO

TECNICO LUCI

Scena Prima

BUIO

Si sente il suono di un’armonica senza poter capire da dove proviene. Poi di nuovo silenzio.

Il Tecnico Luci entra dal fondo della platea con una torcia accesa e avanza verso il palco.

TECNICO LUCI: Ecco, lo sapevo... Anche questa volta sono il primo ad arrivare. Speravo solo che non fosse anche stavolta al buio...

Entra lo Scenografo dal fondo della platea.

SCENOGRAFO: Ma tu guarda... Non è possibile, si devono essere fulminate le luci. Con i pochi soldi che abbiamo ricomprarle sarà un problema.

TECNICO LUCI: Chi c’è lì in fondo?

SCENOGRAFO: Aspetta...(si ferma) chi è che brontola nel buio?

TECNICO LUCI: Oddio, i creditori! No, vi prego, vi pagherò al più presto.

SCENOGRAFO: Uhm, un altro ladro maledetto... Ehi, che cerchi qui, eh? Vuoi rubarci le scenografie? Sono di cartone! O le lampadine? Sono fulminate, non vedi? Non c’è niente qui per te!

TECNICO LUCI: Sì, lo so, ho un momento di difficoltà, ve l’ho detto! La compagnia ha pochi soldi, ma con il nuovo spettacolo sulla felicità farò faville, accenderò la città e i cuori della gente! Lasciatemi ancora un po’ di tempo...

Il Musicista, seduto tra il pubblico in platea, suona l’armonica.

SCENOGRAFO: Cerchi di impietosirmi? Rubare a della brava gente onesta. Fammi vedere la tua faccia o chiamo la polizia!

Spaventati, si avvicinano piano l’uno all’altro, fino ad essere faccia a faccia. Si illuminano il viso con la torcia.

SCENOGRAFO: Ah, ma sei tu!

TECNICO LUCI: Ma è lei! Oddio! Che paura. Ma che ci fa qui da solo al buio?

SCENOGRAFO: Mi hai fatto spaventare!

TECNICO LUCI: Mi scusi! Pensavo fossero i creditori! Devo pagare ancora le rate della tv...

SCENOGRAFO: Macché creditori! Sono venuto qualche minuto prima per controllare le scenografie e i fondali.

TECNICO LUCI: Ho pensato che mi pignorassero tutto, la cassetta degli attrezzi, i guanti isolanti, le pinze elettrostatiche... *(ricorda con affetto ogni singolo utensile)* Le avevo comprate coi buoni-punto!

SCENOGRAFO: Vabbè... Basta pensare ai creditori! Mentre ti riprendi vado dietro a controllare gli interruttori. *(Esce)*

Il Musicista suona l’armonica.

Entra il Drammaturgo con una torcia elettrica e con i fogli del copione.

DRAMMATURGO: Per fortuna ho trovato una torcia! Non si accende niente qui, ci deve *(Si accendono improvvisamente le luci di scena sul palco)* ...ci doveva essere un cortocircuito. Nel quadro delle luci ho trovato un coso...

TECNICO LUCI: Buonasera! Anche lei già qui? *(Inizia ad entrare ed uscire dal palco portando in scena matasse di cavi elettrici)*

DRAMMATURGO: Il drammaturgo è sempre in anticipo sui tempi, perché ha già intuito il seguito della storia! *(Ride)* Lo ha scritto Aristotele. Mi pare.

TECNICO LUCI: Che cos’è quel “coso” che ha trovato?

DRAMMATURGO: Un topo! Morto.

Il Tecnico Luci getta un urletto.

DRAMMATURGO: Perché urlì? Non l’ho mica ucciso io! Anzi, fosse per me...

TECNICO LUCI: Chi l’ha ucciso? È morto di morte naturale?

DRAMMATURGO: No, mi sa che sono state le blatte! Ma sì, gli scarafaggi! Scientificamente *Blattaridas vorax*. Quotidianamente: insettacci neri, rosicchiano dappertutto, li trovi ovunque, si riproducono a migliaia, sembrano inseguirti in ogni stanza...

Lo Scenografo rientra in scena.

SCENOGRAFO: Avete trovato anche voi delle lampade?... Ah. Buonasera signor scrittore. Il quadro delle luci non funziona.

DRAMMATURGO: *(polemico)* Maestro... *(Esce)*

TECNICO LUCI: *(tra sé)* Mi fanno ribrezzo, orrore, disgusto! E mi viene voglia di scappare...

SCENOGRAFO: Ancora? Ma basta... Parli ancora di quei manolesta?

Tecnico Luci, Scenografo e Drammaturgo, mentre parlano, preparano il tavolo e le sedie per la riunione. Entra il Drammaturgo con una sedia.

DRAMMATURGO: Eh, d'altronde, come ti ho già detto, si infiltrano ovunque! E se lasci qualcosa in giro se lo divorano! (*Esce*)

SCENOGRAFO: Be', se vogliamo passare tutta la serata a parlare di loro... In effetti, però, sono angoscianti, ma fanno solo il loro mestiere, sporco ma dovuto.

TECNICO LUCI: Neri come la pece, con mille zampine brulicanti!

SCENOGRAFO: (*sghignazza*) Già, sembrano avere mille mani! Non hanno orari come il demonio: possono arrivare in ogni istante, a volte anche col buio...

Entra il Drammaturgo e sistema una seconda sedia.

TECNICO LUCI: Pensa che una notte mia suocera se n'è ritrovato uno addirittura nel letto.

SCENOGRAFO: Addirittura? Oh poveretta! Certo se arrivano a tanto...

DRAMMATURGO: (*mentre sistema la sedia*) Nel letto sono davvero disgustosi... (*Esce*)

SCENOGRAFO: Be' certo, immagino. Che porci. E tua suocera che ha fatto?

TECNICO LUCI: L'ha schiacciato!

SCENOGRAFO: (*allibito*) L'ha schiacciato? Tua suocera pesa molto?

TECNICO LUCI: Be', ultimamente è ingrassata. Sta sempre davanti alla tv, Forum, Tempesta d'amore, Verissimo. Ma che c'entra, scusi?

SCENOGRAFO: Oh, non fa niente. Incredibile.

TECNICO LUCI: Comunque dopo si è liberata del "corpicino". L'ha gettato nel water.

SCENOGRAFO: Si sentono delle storie orribili oggi giorno, ma questa poi! Finire in un water per recuperare pochi soldi...

Pausa. Lo Scenografo e il Tecnico Luci si guardano interdetti per un istante.

TECNICO LUCI: Vabbè, devo controllare le lampade sul palco. Io devo lavorare. Le dispiace scendere in platea e vedere che cosa si vede?

SCENOGRAFO: Io sono lo scenografo, non un tecnico! Scendi tu, piuttosto, e guarda se le luci che hai piazzato illuminano bene il mio spazio scenico.

*Si accendono improvvisamente le luci di sala.
Entra il Drammaturgo.*

TECNICO LUCI: Oddio, quanta gente!

SCENOGRAFO: Ma che succede qui?

DRAMMATURGO: Oh mamma!

I tre restano immobili, pietrificati.

Scena Seconda

Entra il Regista.

REGISTA: Tranquilli! I signori li ho invitati io!

SCENOGRAFO: Ma come? Così? Il primo giorno di prove? Stiamo aspettando gli attori...

DRAMMATURGO: Potevi informarci... (*Esce*)

TECNICO LUCI: Io credevo fossero i miei creditori!

REGISTA: Su, su, è una mia idea: la gente ha da vedere, ha da provare (*ammiccante verso il pubblico*) questa meravigliosa condivisione del mestiere dello spe-tta-co-lo!. (*Sottovoce ai colleghi*) E poi hanno pagato una sommetta per entrare, e non mi dispiace e neppure a voi, credo, no?

*Entra il Drammaturgo e si siede.
Scenografo, Drammaturgo e Tecnico Luci sorridono, si rivolgono alla platea, salutano il pubblico, chiedono agli spettatori: "Buonasera! Come sta? A casa tutto bene? Ha anche lei problemi di scarafaggi a casa, signora? E di creditori? Sono fraintendimenti che capitano, ma siamo una buona compagnia! Ma lei è felice? Guardi che questo è uno spettacolo sulla felicità!".
Escono tutti di scena, tranne il Regista.*

Il Musicista suona l'armonica.

REGISTA: Eccolo qui il nostro musicista! Scusatelo, lui fa sempre così, è come il silenzio: non si vede ma si fa sentire.
(*Il Musicista si alza dalla platea e sparisce*)
Appunto. Appena lo vedi, sparisce. Ok, ora ci scuserete ma noi lavoriamo un po'. (*Fa un gesto e, come per magia teatrale, si spengono le luci sul pubblico*). Seguiteci pure nei discorsi e nelle scorribande. Però, al contrario di ciò che dice quel folletto di Shakespeare, siamo solo ombre (*si inchina*), ma se vi annoiamo con le nostre follie, gentili spettatori, state in pace con voi stessi perché, comunque, il biglietto l'avete già pagato! (*Esce*)

Entrano il Tecnico Luci e, subito dietro, lo Scenografo.

TECNICO LUCI: È il regista più saggio con cui ho lavorato! (*Esce*)

SCENOGRAFO: Mi sa che è anche l'unico. Mi serve il costumista. Costumista, costumista! Deve assolutamente accordare le tonalità dei costumi alle mie originali scenografie. (*Esce*)

Entra il Costumista.

COSTUMISTA: (*trafelato*) Eccomi, eccomi! Sono qui, a far pendant con voi, mes amis!

Entra lo Scenografo.

SCENOGRAFO: (*con sufficienza*) Direttamente dalla Francia, immagino... (*Esce*)

Entra il Regista.

TECNICO LUCI: (*al regista*) Io dovrei sistemare le luci. Ho avuto una idea per risolvere il problema del sovraccarico dell'ultimo spettacolo. Ad esempio, spostando sull'americana i par e il piazzato...

REGISTA: Ora non c'è tempo, le luci le vedremo dopo. Tra poco gli attori saranno qui. Vediamo i costumi. (*Esce*)

Entra lo Scenografo.

SCENOGRAFO: Giusto, controlliamo! Bisogna verificare... (*Esce*)

COSTUMISTA: Mais oui, prima les choses importantes! (*Quasi danzando, inizia a vestire i manichini con i costumi di scena*) Allora: ho fatto piccole modifiche qui e qui, e ho trovato un meraviglioso rouge pompeiano per la prima attrice...

Entra il Regista.

REGISTA: Raccontami: rispetto ai vecchi bozzetti dei costumi, che cos'è cambiato? (*Esce*)

COSTUMISTA: Ora vi mostro... Ci ho pensato e mi sono detto: no no no, così non può andare, deve trasmettere più dinamicità, più brio... la felicità non può essere così piatta. Insomma, se noi facciamo un spectacle sulla felicità, se siamo qui per questo, bisogna essere chiari. Giusto qualche idea: vediamo... proviamo con questo... messo qui... un po' di movimento con queste linee che si rincorrono e mai si trovano. Chi le guarda deve capire che non è così facile essere felici, che la via non è dritta, bisogna cercarla. Poi metterei una fascia rossa qui, in vita, simbolo della passione. Ecco, vi vedo déjà entusiasti! Ci vuole così poco! Potrei sfilacciare la stoffa con le forbici. La felicità è anche energia, istantaneità che ti colpisce e ti attraversa come una scarica électrique... Ecco, potrei creare un copricapo con dei fili elettrici facendo delle linee spezzate, così, come tante saette... Ecco qua: un pezzo di filo elettrico... un pezzo di stoffa... ancora un pezzo di filo elettrico... Non è meraviglioso? E poi durante lo spettacolo lo illuminiamo!

Entra il Regista portando dentro una porta montata su rotelle.

REGISTA: E secondo te noi, durante la scena, illuminiamo la prima attrice con dei cavi elettrici? (*Esce*)

Entra lo Scenografo.

SCENOGRAFO: Ah ah, sì, così piglia fuoco! Be', per quello che la paghiamo... L'importante è che non rovini i miei fondali. (*Esce portando fuori la porta*)

COSTUMISTA: Ah, certo: io devo piegarmi, accordarmi al volere del regista... e dello scenografo. Giusto? È così, no? Ma io non sono un manovale che esegue dei compiti, una sottospecie di sarto che taglia e cuce. Io sono un artista, la mia non è semplice ricerca di bellezza! Io comunico attraverso il costume, racconto del personaggio che lo indossa... E racconto anche di me... questo avrei potuto farlo solo così! E sapete perché? Perché questo abito sono io! Questi fili elettrici sono la mia energia e la mia vitalità, questa fascia rossa è la mia passione, la sofferenza che provo ogni volta che amo e che non sono riamato, tutte queste volute sono la mia eterna recherche de la felicità, un bisogno vitale che mi costringe a creare e rimodellare per

essere ancora una volta... felice. Ma... mi ascoltate?

Entra il Regista.

REGISTA: Su su, sappiamo che fai del tuo meglio, il meglio possibile. E di qualità. Però, magari, le storie personali le lasciamo da parte e i cavi sul copricapo li lasciamo spenti, eh? Signor Scenografo, abbiamo della vernice fluorescente rimasta dallo spettacolo sul tema dell'Odio? (*Esce*)

Entra lo Scenografo con due cavalletti di legno e li lascia appoggiati al tavolo.

SCENOGRAFO: Certo! E comunque, Monsieur Le Costumiste, hai un buco nella camicia. Qui dietro, tra le scapole. (*Esce*)

COSTUMISTA: Oh mon Dieu... Mi dispiace che questa camicia si sia rotta. Si è proprio bucata? Si vede la pelle sotto? Peccato. Mi dispiace perché mi ricordava dei momenti... Succede sempre così: un giorno scopri che si è rotto qualcosa e ha dei buchi. E ti fai delle domande: da quanto tempo ce l'ho questo vestito? E ti viene in mente chi lo ha visto le prime volte che lo indossavi. E ti accorgi così che il tempo scorre (*Entra a passo lento il Musicista portando un leggio; si sistema su una sedia*), passa e si porta via delle parti di te. Senza ricordi non potrei essere felice. (*Esce*)

Entra lo Scenografo portando l'intelaiatura della sua nuvola scenografata: la depone sui due cavalletti. Mentre lo Scenografo sistema il velo sulla nuvola, il Musicista lo accompagna suonando l'armonica.

SCENOGRAFO: (*sistemando il velo sulla nuvola*) Un vestito non ha mai reso felice nessuno. I vestiti non sono vera arte! Sono solo decorazioni. Sai che cos'è la vera felicità? Disegnare lo spazio, creare un mondo dal nulla. Se mai sono stato felice nella mia vita è proprio grazie a questo.

Un giorno ero seduto davanti alla mia finestra, nel mio laboratorio di scenografo, e ho visto una nuvola. Era grossa e corposa, enorme, bianca con velature grigie ed azzurre. Sembrava una tavolozza di tinte pastello. L'ho osservata mentre attraversava lo specchio della mia finestra. Qualche secondo, poi è sparita. L'ho guardata e respirata piano piano, mentre svaniva pezzo per pezzo. Ad ogni battito di ciglia cambiava, mutava. Ora era una vela spinta da un brivido di vento. Ora era un airone ad ali spiegate. Subito dopo un coperta di lana bianca stesa su due corpi.

Una visione esistita per un attimo... e inventata da me. Io creo oggetti che inseguono un'emozione che all'inizio non ha contorni. Vivo disegnando scene in cui abitano, sera dopo sera, i personaggi. Voi siete capaci di fare tanto?

Per gli spettatori le scenografie sono solo cose che riempiono lo spazio, mobili, colonne, gradini, fondali. Se fossero capaci di riflettere sul mio lavoro, capirebbero che non è così. Le scenografie sono pensieri fatti di sogno: nascono come nuvole, si trasformano come il vapore, all'improvviso creano un profumo... ed ecco che ci appare un mondo nuovo, mai visto prima! Un mondo felice.

(*Il Musicista smette di suonare e comincia ad uscire*).

Perché la felicità, caro il mio Costumista, vuol dire creare qualcosa che nasce dal nulla e che poi torna ad essere nulla. Questa è la generosità del teatro. Perché finito lo spettacolo la scenografia sparisce in qualche magazzino. E io resto di nuovo solo, attendendo che passi una nuova nuvola... che mi ridia la felicità, felicità, felicità, la felicità... (*Esce*)

Entra il Drammaturgo con i fogli del copione: si siede al tavolo e inizia a contarli.

DRAMMATURGO: Belle parole... Vuole rubarmi il lavoro?

Entra il Regista e si siede al tavolo accanto al Drammaturgo.

REGISTA: Bene. E ora passiamo a te. Volevo chiederti: hai fatto le fotocopie del copione?

DRAMMATURGO: (*contando i fogli*) Certo, le ho portate. È praticamente finito, ho solo una piccola indecisione sul finale, ma poi te lo faccio leggere.

REGISTA: Va bene.

DRAMMATURGO: E il problema delle luci di scena lo hai risolto?

REGISTA: Ma sì, ci ho pensato mentre venivo in macchina. In fondo basta un attimo, è robetta, mica occorre la laurea per disporre le luci in una maniera felice! Se hai due minuti di tempo, poi, ti faccio vedere uno schizzo.

DRAMMATURGO. D'accordo.

Escono Regista e Drammaturgo.

Scena Terza

Entra il Tecnico Luci con una scala.

TECNICO LUCI: Ma non è possibile... Mica ci vuole una laurea per disporre le luci! Perché mi maltrattano così? Non mi considerano mai. Come se quello che faccio io non fosse di nessuna importanza. Sì, scene, costumi, regia, il testo: solo quello conta! “Le nuvole, le nuvole! La felicità, la felicità...”. Ma che vuol dire “la felicità”? Mi trattano come un operaio: monta qui, smonta là, ora accendi, adesso spegni, un po’ più di luce qui, un po’ di meno là... Per loro a questo si riduce il mio lavoro! Se solo ci si chiedesse che cosa può fare la luce per un qualsiasi spettacolo... La luce... (*pausa*) Aspettate, vi leggo una cosa, posso?.

(*Toglie un piccolo libretto di tasca, assume un'aria professionale e legge*).

“La luce artificiale possiede delle caratteristiche che possono essere controllate o modificate, a seconda delle necessità: innanzitutto, l'intensità e la distribuzione, ossia la direzione di provenienza della luce che determina l'angolazione con cui il raggio luminoso colpisce l'attore o un elemento scenografico valorizzandolo. Poi non bisogna dimenticare l'importanza del colore, che può produrre una luce più calda o più fredda. E il movimento delle luci.

La combinazione di tutte queste proprietà variabili e controllabili della luce artificiale permettono al professionista della luce”, (orgoglioso) cioè a me, “di produrre tutti i tipi di illuminazione possibile”.

Il Musicista entra in scena e suona l'armonica sottolineando ciò che dice il Tecnico delle Luci.

Manuale del Light Designer! Vi sembra un mestiere da poco? Per non dimenticare uno dei risultati più importanti della luce: guidare l'attenzione dello spettatore. E' sorprendente quanto un piccolo aumento di luce aiuti a spostare l'attenzione sul punto desiderato e naturalmente senza che l'osservatore se ne renda conto. Ma il pubblico di solito...(pausa)...certo non voi che siete qui stasera, non sa dire nient'altro che “bravi, bravi gli attori, in particolare quello alto, ma sì, il protagonista! E il regista, ah che idea ambientare Edipo a New York in una famiglia di ricchi petrolieri, bravissimo! E i costumi? Che belli, anni '30, per non parlare delle scenografie!”.

E le luci? E la felicità? La mia felicità? Mai uno che se ne accorga! Che sfiga che ho! Mi occupo di luce e lavoro continuamente nell'ombra! (Sale sulla scala) Eppure, se penso solo a me, io sono felice!

Forse i miei vanitosi colleghi non si ricordano bene che cosa c'è scritto in un passo

della Bibbia!

(*Il Musicista smette di suonare ed esce*).

La Bibbia, aspettate un attimo, (*cava il libretto di tasca*) dice che:

“In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano la faccia dell'abisso e lo Spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque. Dio disse: «Sia la luce!». E la luce fu. E Dio vide la luce, era una cosa buona”.

...non vide quei cani degli attori e non disse “minchia, che bravi!”. Anzi, non mi risulta che neppure siano stati citati, se non forse dal sesto giorno o giù di lì!

(*Comincia a scendere dalla scala, la chiude e si avvia ad uscire*)

Vorrei vedere il Signor Regista e il Maestro Scenografo a dare profondità al luogo dell'azione senza il mio aiuto! Gli altri della compagnia sono tutti artisti, solo io vengo chiamato Tecnico. Tecnico sì, ma della felicità! Anche io creo, creo l'atmosfera, creo sensazioni, creo emozioni nel pubblico, io con la mia luce creo felicità!

No, io non ci sto! Forse esagero, ma se non mi ascoltano giuro che li lascio tutti al buio a fare il teatro del Settecento con i moccoli delle candele!

Ora mi devono ascoltare per forza. (*Fa per uscire deciso, ma subito si ferma. Pausa*)

Be', forse è meglio la prossima volta!

(*Esce lentamente*)

Scena Quarta

Entra il Musicista, con calma. Si guarda attorno.

MUSICISTA: Note stonate. Li ho ascoltati tutti, ma non mi convincono. Per me la felicità è dentro la musica. (*tra sé*). Musica e felicità, felicità e musica: è questo che conta per me.

Sono qui, appeso a quel filo a volte stabile, a volte fine e tremolante che ha un solo nome per tutti. Vita.

Come i panni bagnati, stesi all'aperto, che hanno bisogno di un filo d'aria perché neanche il sole riesce più ad asciugarli, non mi basta vivere. Mi serve qualcosa in più. Ho bisogno di sapere.

A volte mi sento incastrato come una mosca nella ragnatela. E tra questi fili stretti, sento la necessità di liberarmi.

Io vivo per la musica. Me la sento nella testa, nelle ossa, nella gola, nelle mani. Ma non mi basta. C'è una domanda che affiora dal profondo. La “domanda”. L'ombra che si sposta lungo le pareti e che ti segue ovunque. Io lo so che è tutto nella mia mente, i desideri e le angosce. Gli accordi che mi escono dalle mani li inventa lei. E anche quella domanda è sua: “sei felice?”.

Maledetta.

Ho bisogno di silenzio per affrontare i miei fantasmi, come la musica ha bisogno di silenzio per farsi ascoltare. Per questo sto spesso da solo. Certo, sembro strano, ma io combatto le mie ossessioni.

Ecco che arrivano altre ombre: “è necessario essere felici? È possibile essere felici?”. Ma proprio a me doveva capitare di dovere scrivere le musiche per uno spettacolo che parla di felicità? Che scherzo del destino! Ho accettato perché il no mi sembrava una fuga, svoltare l'angolo continuamente per evitare un incontro. Le ombre tornano a farsi vive sempre, specie se hai conservato degli angoli bui nel cuore. E, adesso, eccola qui la domanda che chiede al mio cuore di suonare. Lei chiede. Ma è lei che suona me, e ne esce una musica inquieta.

Sembra che la mia armonica debba partorire una risposta, a colpi di note, perché io sappia finalmente. “Sono felice?”. Che rumore fa la felicità?

Ma svanito il suono, svanisce il sole, le note smettono di volare nell'aria e cadono per terra, come foglie secche. E le ombre ritornano a disegnarsi sui muri. E la ragnatela mi avvolge e m'imbriglia di nuovo.

Finito di suonare, non mi rimane niente, mi rimane solo l'inquietudine. Ma io sono

felice? (*Esce*)

Da dietro le quinte si sente del chiasso, sembrano le urla di un litigio. Entra in scena il Regista, seguito dallo Scenografo, dal Costumista, dal Tecnico delle Luci, che porta in scena una scala, e dal Musicista. Lo Scenografo, il Costumista e il Regista si siedono al tavolo. Il Tecnico Luci apre la scala e ci monta sopra, il Musicista rimane in piedi accanto a lui. Tutti hanno lo sguardo fisso verso il fondo della platea
Pausa.

COSTUMISTA: Io con questo cafone non ci lavoro, mi offende!

SCENOGRAFO: I suoi costumi non si intonano con le mie scenografie, sono da rifare!

TECNICO LUCI: Perché non intonate le vostre cose alle mie luci, invece? O vi lascio al buio!

REGISTA: Basta! Qui comando io e tu sei al mio servizio, e non viceversa!

Il Musicista suona l'armonica.

SCENOGRAFO: Io con questo non ci lavoro più!

COSTUMISTA: Sai che cosa me ne frega, meglio così!

TECNICO LUCI: Io me ne vado, e mi porto via pure la cassetta degli attrezzi!

REGISTA: Torna qui! Tornate qui tutti!

SCENOGRAFO: Andate al diavolo!

REGISTA: Ma tu guarda!...mi avete rotto, con me avete chiuso!

Pausa. Tutti restano immobili per un attimo. Poi il Musicista, lo Scenografo e il Costumista escono velocemente. Il Regista rimane seduto, immobile.

TECNICO LUCI: Me ne vado! (*Esce. Dopo un attimo torna indietro*) E la luce te la spengo, perché te l'ho sistemata io! (*Esce*)

Scena Quinta

Le luci si spengono tranne quelle puntate sul Regista, seduto al tavolo. C'è silenzio. Tutti sono usciti. Il regista è solo in scena.

REGISTA: Sempre così, finisce sempre così! E la Felicità? Ah, ma questa volta è l'ultima! Io vi mando tutti a quel paese, vediamo che cosa combinate senza di me... (*Urla verso le quinte*) Senza di me non combinate nulla! La stessa storia ogni volta, cazzo. E capita sempre quando meno te lo aspetti, come quando arriva un temporale in estate. (*Pausa*). Ah, mi si riempie la testa di dubbi! Mi confondono a tal punto che mi sembra di fare gesti vuoti di senso.... E poi ti vengono a parlare di felicità... Ma non è colpa mia, stavolta: io so chi sono, sono consapevole di ciò che faccio... La gente pensa che uno si inventi così, in due giorni... Ma io ci ho messo tempo, anni, per acquisire una professionalità, una sicurezza. Bisogna organizzare tutto, il tempo e lo spazio, fare le cose con accuratezza, studiare i dettagli, garantire la serenità agli attori, pagare gli scenografie e gli artigiani... Solo così nessuno, (*forte, verso le quinte*) dico nessuno, potrà mai dire nulla! Io giudico tutto: in fondo, è un modo

per andare avanti.

Mi amano e mi odiano. Pensate sia facile stare qui? Ci vuole forza, tanta forza. Certo, è un privilegio lavorare in teatro: è un luogo tranquillo, felicemente isolato, pieno di energia.. È così immerso nella luce e nella tenebra che a volte sembra fuori dal tempo, quasi magico.... Guardatelo.... (*Pausa*) Le luci accese, le scenografie montate, i costumi, gli attori che stanno per arrivare, poi si vestiranno, si truccheranno...

Il Musicista suona l'armonica.

Eh, il mio amico musicista... Forse mi è rimasto fedele solo lui, perché lui è come quel senso di felicità che a volte torna, torna...

(*Pausa. Sospira. Si volta verso le quinte*) Nessuno torna. Se ne sono andati sul serio stavolta. Che faccio adesso? Potrei andare... (*pausa*). No, no, no, no, no, io sto qua! Io non mi muovo da qua! (*Pausa*) Forse dovrei andare a richiamarli... Bisogna resistere. Credete che mi manchi il coraggio per andarli a riprendere? Bah, che ne sapete voi del coraggio... Il coraggio si conquista sul palcoscenico di tutti i giorni con il lavoro, con le decisioni giuste! Ci vuole coraggio per prendere decisioni giuste...

Un giorno un vecchio amico mi ha parlato con coraggio della felicità: io forse non l'avevo mai cercata, forse mi era passata davanti... Forse ci vuole tempo, magari una vita, per essere felici. Ma da allora io sono qui, a cercarla, tutti i giorni.

(*Entra il Drammaturgo col copione in mano*)

Mi ricordo ancora il suo sorriso e quel suo abbraccio dolce... Mi sono sentito accolto, mi ha fatto sentire come quando ero bambino... Io non voglio aver paura, io vorrei ... vorrei ...

DRAMMATURGO: Ti sto ascoltando...

REGISTA: Vorrei potere stare qua ancora. Ancora un po'. Tu non sei andato via?

DRAMMATURGO: No, io resto, non me ne posso andare, lo sai. Come te. (*Va a sedersi al tavolo*) Pensavo all'intrecciarsi delle vite nel destino, alla drammaturgia della felicità.

REGISTA: Questa è l'unica cosa che mi rende felice. Sono disposto a litigare per questo, per amore. (*Esce*)

DRAMMATURGO: Litigare per questo, per amore... Sono d'accordo con te. Non ci priva di un amore così, con indifferenza...

(*Seduto*) Conoscevo un ragazzo, tanti anni fa. (*Inizia a scrivere*) Voleva fare lo scrittore, da grande. Viveva in un piccolo appartamento, con pochi soldi. Nessuno comprava i suoi racconti, nessuno sapeva di lui. (*Pausa*) Ma aveva speranza. E aspettava.

Aspettando, passavano gli anni, e aveva conosciuto una ragazza carina, con la testa a posto. La felicità. Gli voleva bene, credo. E voleva che lui fosse felice. Allora...per aiutarlo, per amore, gli trova un lavoro in un ufficio, in un palazzone. Per anni il ragazzo che voleva fare lo scrittore sta dietro una scrivania e scrivere comunicati commerciali.

Ma il ragazzo non stava bene, si sentiva sempre stranamente inquieto. Un malessere gli ribolliva dentro. Col tempo si era sentito sempre più debole, più piccolo e insicuro. Una mattina si sveglia e gli sembra quasi...d'impazzire. Non capisce perché è tanto disperato. La testa gli scoppia e passa tutto il giorno così. Quella sera si mette a piangere e entra in una chiesa. (*Il Musicista inizia a suonare*) Lui, in una chiesa, per disperazione. O per destino. E così fa una cosa che non faceva da anni: si inginocchia e si mette a pregare. Quasi inconsapevole. La testa annebbiata di disperazione. Ad un certo punto gli sembra di sentire una voce, una voce che lo chiama: "Ehi, ehi, scusa... ciao, sono io, ti ricordi? il tuo vecchio compagno di università!".

(*Si pulisce gli occhiali con il fazzoletto*) Eh, l'incrociarsi delle vite nel destino...

Oh, ho un'idea! Il vecchio compagno gli chiede: "Che fai qui?" (*Scrive*) Che ci fai qui.... Niente, sono entrato perché pioveva, c'era silenzio. E allora il vecchio compagno di corso mi ha risposto: "Non sapevo abitassi da queste parti. È da anni che non ci vediamo. Guarda, sei tutto bagnato... Che lavoro fai? Eri bravo a scrivere, ricordo... Io ho messo su una piccola compagnia, campiamo con pochi soldi per ora. Vuoi venirci a trovare?" (*pausa*) Mi sono asciugato le lacrime sulla guancia con una manica. Mi sentivo un bambino. Mi ha chiesto se volevo dargli una mano in teatro. Per una strana reazione ho risposto subito... Sì, verrò, verrò di certo. Sì, ti porterò qualcosa che ho scritto. Qualcosa sulla felicità, sì. Sulla felicità. Dopo il lavoro, quasi di nascosto, andavo a queste riunioni. Questa specie di clandestinità mi ringiovaniva, mi faceva tornare indietro nel tempo. Una sera, mentre camminavo spedito, ad un tratto mi sono scoperto ad avere un sorriso sulle labbra. Mi sono fermato a guardarmi in una vetrina. Sto sorridendo. Sto sorridendo! È stato il momento più vergine della mia vita. Lì finalmente ho capito... (*Sistema i fogli*) Come finisce la storia? Quella ragazza non c'è più. L'ufficio l'ho lasciato. Ma ora scrivo per il teatro ed sono felice. Felice. Felice! (*Getta i fogli in aria*)

Entra il Regista.

REGISTA: E allora hai scritto quel testo sulla felicità che oggi va in scena. Va bene, dai, il finale mi sembra che ora possa andare. Rileggimi tutto ancora una volta, prima dell'inizio delle prove.

DRAMMATURGO: (*raccoglie i fogli per terra*) Certo. (*Aprire il copione*) Drammaturgia della felicità. Inizia così: La sala è buia, le luci in platea sono spente e anche sul palco. Un uomo, il Tecnico delle Luci, entra là in fondo, da solo, in scena, con una lanterna tra le mani e dice...

BUIO. Il Musicista suona l'armonica. Dal fondo sono entrati il Tecnico Luci e lo Scenografo. Ricominciano il dialogo della Scena Prima.

TECNICO LUCI: Ecco, lo sapevo...anche questa volta sono il primo ad arrivare. Speravo solo che non fosse anche stavolta al buio...

SCENOGRAFO: Ma tu guarda... Non è possibile, si devono essere fulminate le luci. Con i pochi soldi che abbiamo ricomprarle sarà un problema.

Il dialogo va in rapida dissolvenza fino al silenzio. Il Musicista smette di suonare l'armonica. Sul palco si accendono lentamente le luci che illuminano le scenografie e gli oggetti di scena. La scena, per un attimo, è silenziosa e completamente illuminata.

BUIO

Il testo drammaturgico di Alberto Cavallieri è stato rappresentato all'interno di una rassegna di Teatro e Filosofia. Durante la serata, davanti a un pubblico nutrito, costituito per la maggior parte da giovani, è andato in scena lo spettacolo e, al termine, un filosofo ha introdotto un'interessante riflessione sulla felicità. La questione ha suscitato un bel dibattito dimostrando l'attualità del tema. Proprio il coinvolgimento del pubblico ha rivelato il senso più profondo dell'incontro: teatro come relazione e confronto autentico tra persone.



This play of Alberto Cavallieri was one of the plays of a season about Theatre and Philosophy. During the event, in front of a large audience, consisting for the most part of young people, the play went on stage and, at the end, a philosopher presented an interesting reflection about happiness. The issue aroused a great debate by demonstrating the relevance of the theme. Just the involvement of the spectators has revealed the deepest sense of the encounter: theater as relationship and a real exchange between people.

LA BIBLIOTECA

...per chi desidera approfondire i contenuti delle rubriche

di Emilia Perfumo



Boffi, De Caro, Diodato, “Arte bellezza immaginazione. Percorsi di estetica”, Milano, ISU, 2008.

Nella premessa al corposo volume, gli autori precisano che cosa il libro non sia: non è una storia dell’estetica, perché l’estetica è una disciplina assai vasta e l’arte, la bellezza e l’immaginazione, su cui si soffermeranno le riflessioni, sono solo tre delle numerose e rilevanti “categorie estetiche”; inoltre la prospettiva del libro non è volutamente storica. Il fine del lavoro quindi è didattico e, senza pretesa di scientificità, intende portare all’attenzione di studenti universitari, per i quali il testo è stato pensato, e di coloro che intendono avvicinarsi alla filosofia estetica, alcuni modi filosofici di intendere la natura e la

funzione di tre importanti categorie estetiche.



**Eugenia Casini Ropa
“La danza e l’agitprop”, Bologna, Il Mulino, 1988**

Nel testo si affrontano, in una prospettiva che fa incontrare la pedagogia e l’arte, gli studi di Emile Jacques Dalcroze, Rudolf Laban, Mary Wigman e anche di Erwin Piscator. Questo volume si riferisce a due campi di interesse ai limiti del teatro: da un lato la nascita della “nuova danza” che deriva dalla rivalutazione espressiva del corpo umano e delle sue potenzialità di espressione dinamica; dall’altro i percorsi di un teatro inquieto, rivoluzionario operaio di agitazione e propaganda che intreccia la lotta politica con un agire espressivo.



**Enrico Maria Salati, Cristiano Zappa
La pedagogia della maschera, Arona, XY.IT, 2011**

Il volume affronta il tema dell’Educazione alla Teatralità nella scuola e motiva il perché questa non sia da relegarsi all’occasionalità, ma costituisca una parte significativa del curriculum, soprattutto nella scuola di base. Si tratta infatti di una modalità particolarmente vicina al modo di comunicare del ragazzo e di un linguaggio integrato, coinvolgente corpo, mente, emozioni. Gli autori sostengono che “esiste una pedagogia della maschera” se si concepisce la scuola quale spazio di comunicazione alta e vi si accosta il teatro, a sua volta forma integrata di comunicazione che si concretizza in uno scambio di relazioni creative e complessive, dalle quali scaturiscono prodotti contrassegnati dal marchio dell’arte. In questo senso l’incontro scuola-teatro avviene come mutuazione da parte della scuola di modalità di comunicazione teatrali onde perseguire propri fini di formazione degli alunni.



Serena Pilotto, Angela Viola, “Il contado e la villa. L’affascinante Villa Della Porta-Bozzolo tra storia e teatro nel XVI secolo”, Piacenza, Lir, 2006

Il testo documenta il progetto di Educazione alla teatralità realizzato presso la Villa Della Porta Bozzolo, proprietà FAI in Valcuvia (Va), con lo scopo di coinvolgere i visitatori attraverso una messinscena di Teatro Popolare e comunicare loro, oltre alla bellezza del luogo, notizie significative della storia locale. Nel libro, composto da numerosi saggi, sono contenuti riferimenti alla storia del teatro, della musica, notizie d’archivio del periodo preso in esame. Di particolare interesse uno scritto sul teatro Popolare di ricerca e sulla Commedia dell’arte; in quest’ultimo, in maniera sintetica, si mettono in luce le principali caratteristiche del fenomeno teatrale e possibili indicazioni laboratoriali utili per lo studio dei “tipi”. In appendice sono riportate le tavole con disegni di maschere e bozzetti di costumi, oltre che le partiture delle musiche impiegate per la rappresentazione.



Gabriele Vacis, “Awareness Dieci giorni con Grotowski”, Milano, Bur, 2002.

Jerzy Grotowski, regista polacco, tenne un seminario di dieci giorni a Torino nel 1991. Durante quel periodo intenso, il regista Gabriele Vacis, fondatore del Teatro Settimo e organizzatore del seminario, ha potuto, oltre che ascoltare il Grotowski “pubblico”, conoscere anche il Grotowski più “privato”. Awareness testimonia quell’interessante incontro. Nel libro Vacis riporta le parole del regista polacco a le alterna a considerazioni tratte dai diari di lavorazione degli spettacoli di Teatro Settimo, ed esprime le proprie riflessioni sul lavoro del regista e

dell’attore, e sul senso stesso del fare teatro oggi.



**CCT – CENTRO DI CULTURA TEatraLE
Teatro e Territorio**

propongono

**corsi di formazione e aggiornamento
sulle arti espressive attraverso la scienza dell’Educazione alla Teatralità
performances e spettacoli**

**laboratori
di Educazione alla Teatralità nelle scuole**

Per informazioni e iscrizioni:
centrocultureteatrale@comune.santostefanoticino.mi.it

I NOSTRI TITOLI SALES BOOKSHOP



NUOVO STORE ONLINE www.editorexy.it



E MOLTI ALTRI...