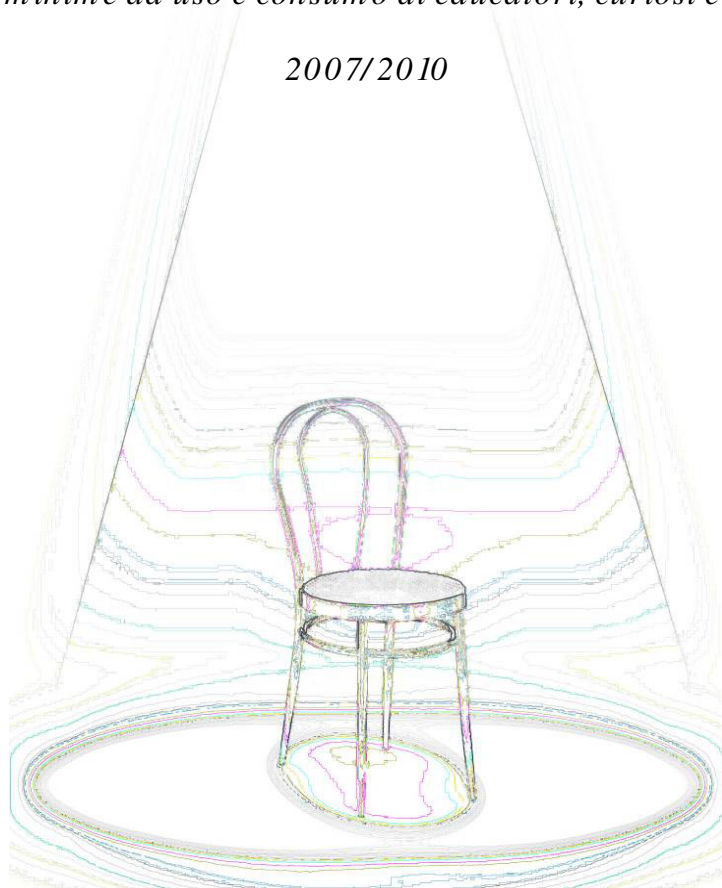


Raffaele Corte

# TeatroLab

*Esperienza teatrale in una Istituzione Educativa dello Stato  
Note minime ad uso e consumo di educatori, curiosi e guitti*

2007/2010



[www.linguaggi.eu](http://www.linguaggi.eu)

*prima stesura - novembre 2010*

*ad Alice Collacchi e Lucilla Focheschi,  
straordinarie compagne di viaggio  
nell'avventura del Teatro in Convitto*



# SOMMARIO

## INTRODUZIONE

1. Il Teatro nella Scuola, il Teatro in Convitto, la nostra esperienza 7

## IL TEATRO NEL CONVITTO ANNESSO ALL'I.T.A.S. "G. GARIBALDI" DI ROMA

- 1) Il "TeatroLab" ..... 9
- 2) I copioni..... 16
- a) La Città Invisibile..... 18
- b) Viale D. Tadarnaso 666..... 21
- c) Skitzophrenika..... 24
- 3) Per favore, non chiamarmi "*corso*"..... 28
- 4) Il ruolo degli educatori: registi, autori o attori?..... 30
- 5) Teatro "democratico"..... 32
- 6) Teatro "ecologico"..... 34
- 7) Teatro "liberante"..... 36

## CONCLUSIONE

- 1) Sul non saper recitare..... 37

## POSTILLA

- 1) Sull'indifferenza..... 39

## FONTI

- 1) Bibliografia..... 41
- 2) Sitografia..... 41

- NOTE** ..... 42



## INTRODUZIONE

Il Teatro nella Scuola, il Teatro in Convitto, la nostra esperienza

I numerosi protocolli d'intesa tra Ministero della Pubblica Istruzione, Ente Teatrale Italiano, altre organizzazioni ed enti locali - sia a livello nazionale che locale - hanno tentato di fare giustizia nel campo dell'uso pedagogico e didattico del teatro nella scuola, dopo che una visione prettamente ludica di cui la drammaturgia scolastica ha sofferto per troppo tempo ha relegato il lavoro di insegnanti ed alunni appassionati nei doposcuola e nel puro volontariato.

Il riconoscimento dell'atto drammaturgico come momento fondamentale nella crescita umana, civile e sociale dei giovani, non necessariamente deve prescindere da quelli che possono esserne anche i riscontri curriculari, a partire, naturalmente, dall'uso della lingua.

Ma una pratica corretta di teatro nella scuola dovrebbe essere sostenuta da più insegnanti provenienti da diverse aree didattiche, mentre, ancora, la gestione dei gruppi teatrali scolastici (che spesso coincidono con le classi) sono affidati a singoli insegnanti che se ne occupano per pura passione personale.

La costituzione di gruppi di lavoro tra insegnanti è fortemente limitata dalla carenza di adeguate motivazioni, non ultime quelle di carattere finanziario. E tra i sempre più cospicui tagli alla scuola pubblica, non si ravvisano certamente orizzonti di maggior partecipazione, quando

insegnanti sottopagati e con classi sempre più numerose non trovano gli stimoli per dare più di quanto è strettamente necessario ad onorare il contratto di lavoro.

\*\*\*

La particolare dimensione rappresentata dalle Istituzioni Educative (Convitti Nazionali, Educandati, Convitti Annessi) offre una situazione di particolare interesse per quanto riguarda l'attuazione di progetti imperniati sulla drammaturgia.

A partire dai vuoti lasciati dalla lontananza dalle famiglie – vuoti che ogni educatore degno di questo nome deve prodigarsi per riempire - e dalla convivenza forzata e duratura dei ragazzi e delle ragazze, tutto un intrecciarsi di condizioni (gestibilità dei tempi e degli incontri, possibilità di un continuo scambio di idee ed esperienze che esula dai momenti di incontro stabiliti, la stessa diversa provenienza territoriale dei convittori che di per sé è stimolo per un continuo evolversi di scambi culturali, linguistici ed esperienziali) rende il Convitto un terreno fertile e di per sé già fortemente "teatrale".

Le potenzialità creative delle Istituzioni Educative sono comprovate dal grande numero di personalità che, dopo aver studiato in convitto, hanno lasciato marcate impronte sulla cultura nazionale.

\*\*\*

Su questo tipo di terreno e con la mente rivolta al Teatro dell'Arte come alle innovazioni dell'Odin Teatret, all'animazione di Franco Passatore come alle mie passate esperienze nel Teatro dei Burattini, si è impiantato l'esperimento del "TeatroLab", il Laboratorio Teatrale del Convitto annesso all'Istituto Tecnico Agrario Statale "Giuseppe Garibaldi" di Roma, che ha visto la partecipazione complessiva di circa cinquanta tra convittori e convittrici animati dal redattore di queste pagine insieme alle colleghe Alice Collacchi - nel corso dell'anno scolastico 2007/2008 - e Lucilla Focheschi - dal 2008 al 2010 - e che queste pagine vogliono tentare di narrare, senza la pretesa dell'eshaustività e senza la presunzione di "salire in cattedra" davanti a nessuno, tanto meno di fronte ai colleghi educatori (interni e/o esterni alla scuola), per i quali, tuttavia, queste pagine sono state pensate, col solo scopo di dare informazioni (liberamente interpretabili) utili allo svolgimento del loro lavoro.

*Raffaele Corte<sup>1</sup>*



## **IL TEATRO NEL CONVITTO ANNESSO ALL'I.T.A.S. "G. GARIBALDI" DI ROMA**

### **Il "TeatroLab"**

"Si può fare teatro ovunque, purché si trovi il luogo in cui venga a crearsi la condizione fondamentale per il teatro; deve esserci qualcuno che ha individuato qualcosa da dire e deve esserci qualcuno che ha bisogno di starlo a sentire.

Quello che si cerca, dunque, è la relazione. Occorre che ci siano dei vuoti.

Non nasce teatro laddove la vita è piena, dove si è soddisfatti.

Il teatro nasce dove ci sono delle ferite, dei vuoti, delle differenze, ossia nella società frantumata, dispersa, in cui la gente è ormai priva delle ideologie, dove non vi sono più valori; in questa società il teatro ha la funzione di creare l'ambiente in cui gli individui riconoscono di avere dei bisogni a cui gli spettacoli possono dare delle risposte.

Quindi ogni teatro è pedagogia."

**(Jacques Copeau)<sup>2</sup>**

Certo, ogni teatro è pedagogia. Non il migliore o il peggiore teatro (qual è, poi, l'uno e quale l'altro?), ma quello che si fa con un obiettivo, un qualsiasi obiettivo che punti alla realizzazione degli interpreti (nel

nostro caso giovani) e che esuli dalla vanagloria e dall'autocelebrazione dell'adulto educatore/animatore, dalla rappresentazione astratta fine a sé stessa, che ha il sapore stantio di un "dovere" che si ripete senza passione e senza trasporto (e vorrei aggiungere: senza sforzo) semplicemente perché nelle scuole "si usa fare così".

La rappresentazione di fine anno scolastico è senz'altro una tradizione piuttosto diffusa, ma non è imposta, non è predeterminata e non deve essere il cappio al collo di questo o quell'insegnante predestinato al martirio in nome di un presunto compiacimento dei genitori. Perché è vero che i genitori non vedono l'ora di ammirare i propri pargoli on-stage, è vero che sono sempre – o quasi – di "bocca buona", ma è anche vero che non sono così ingenui da non notare la differenza tra un lavoro vissuto e sofferto ed un altro improvvisato e vuoto.

Il lavoro teatrale è applicazione e fatica, un vero e proprio travaglio al termine di nove mesi di gestazione, tanti quanti sono quelli che compongono un anno scolastico. Una coincidenza singolare ed inquietante!

Il TeatroLab è nato proprio come risposta a questa anomalia culturale, dopo alcuni anni di vuoto riempito a forza con piccole cose slegate tra loro, spesso insulse, imposte dall'alto e mai analizzate dai ragazzi e dalle ragazze per poterne catturare l'essenza, per farne comunque oggetto di crescita, nel bene o nel male.

L'idea di fondo che ha mosso i primi passi di questa esperienza è stata quasi di sapore lapalissiano: "i convittori hanno un cervello ed hanno un corpo, cerchiamo – nei limiti delle nostre capacità - di dare loro gli strumenti per usare entrambi in maniera costruttiva!"

E da qui hanno successivamente preso forma anche gli ulteriori aspetti metodologici del progetto: se tutto è teatro, non è teatrante solo l'"attore", ma lo sono tutti quelli che a vario titolo si occupano di costruire lo spettacolo.

Proprio quello che era mancato fino a quel momento (l'introiezione di quanto portato in scena) in questo modo avrebbe assunto un nuovo significato e una nuova dignità, avrebbe messo i ragazzi in condizione di esprimersi al meglio delle proprie possibilità e noi educatori in quella di utilizzare uno strumento educativo a tutto tondo. L'attore avrebbe costruito lo spettacolo con il copione ed il cacciavite nelle mani, ma anche chi non sarebbe salito materialmente sul palcoscenico avrebbe avuto un suo ruolo drammaturgico strettamente legato agli accadimenti della finzione e avrebbe avuto un ruolo fondamentale nella costruzione dell'intero apparato dello spettacolo, materiale e teorico: quando si crea un insieme armonico attorno ad un progetto, è incredibile il numero di idee che vengono espresse piantando chiodi o segnando assi!

Più avanti ci saremmo resi conto che proprio questa particolarità avrebbe creato non pochi problemi nella costituzione dei gruppi di lavoro, in quanto una concezione così "aperta" del teatro è poco e/o male recepita dai ragazzi, intrappolati nell'equazione "gruppo teatrale =

recitazione, recitazione = esibizione, esibizione = vergogna", anche se già durante l'anno precedente alla creazione vera e propria del TeatroLab era stata imbastita – a tempo di record e nel tentativo di creare un collante dal senso logico a quello che si presentava come l'ennesimo spettacolo di facciata – una "azione musico - teatrale" dal titolo "*Dialogo tra Paura e Saggezza*"<sup>3</sup>, che pur basandosi su due soli attori recitanti si è avvalsa della collaborazione di un nutrito gruppo di ragazzi e ragazze impegnato sia nella costruzione degli oggetti scenici che nell'accompagnamento musicale dal vivo.

Il seme, in qualche modo, era stato gettato, e successivamente saremmo stati in grado, per così dire, di far entrare dalla finestra molti di quelli che per un ingiustificato ma comprensibile senso di pudore non sarebbero entrati dalla porta principale del Laboratorio. Inoltre, nel tentativo di superare il vecchio stile impositivo e acritico, l'esigenza di creare dei testi originali – non percorribile in quella occasione – divenne un punto fermo e irrinunciabile nel sogno creativo del futuro TeatroLab, un'istanza che seppure non si sia mai concretizzata in una vera e propria "scrittura collettiva" è certamente stata un valido esempio di "scrittura partecipata".

In sintesi, lo schema di lavoro del TeatroLab si è basato su una scaletta di pochi punti, snella e aperta ad ogni possibile variazione:

#### 1. Conoscere sé stessi per conoscere gli altri

- In questa fase, con l'uso di giochi teatrali sul corpo e sulla voce da giocare singolarmente, in coppie e in gruppo, si è tentato di fornire ai partecipanti il senso delle proprie capacità inesprese e si sono voluti comprendere possibilità e limiti di ognuno, sia nella gestione dei propri strumenti corporali, sia nel rapporto fisico con gli altri.

Questi momenti sono stati fondamentali sia dal punto di vista sociale (il recupero del contatto fisico costruttivo e creativo, opposto a quello violento e/o sessualmente strumentale) che da quello strettamente drammaturgico (capire e prevedere le azioni altrui è di grande aiuto nelle dinamiche della rappresentazione scenica per quanto riguarda i tempi di input e output della battuta o del movimento codificato nel copione, ma ancora di più nel caso di improvvisazioni).



## 2. Pensiero, fantasia e redazione

- Senza mai disgiungerla da esercizi di carattere "fisico", questa fase è risultata essere sicuramente la più delicata.

Con l'aiuto, anche qui, di giochi teatrali e creativi, la spinta è stata quella verso la liberazione dei desideri, delle aspettative e delle fantasie dei partecipanti.

Con lo scopo di raccogliere il materiale utile alla stesura del testo da interpretare, si sono inventate storie, creati degli "avatar", individuate ambientazioni più o meno fantastiche.

Ma ci sono stati anche dibattiti - spesso accesi - e serrati confronti di idee sui modi, i luoghi e il senso da dare allo spettacolo ancora in divenire.

Questi sono stati i momenti in cui noi educatori abbiamo colto le caratteristiche e le aspettative principali dei ragazzi che ci avrebbero permesso di "cucire" loro addosso i personaggi che avrebbero interpretato.

## 3. Stesura del testo, redazione e prove

- Come si è già accennato, i vari testi non sono stati redatti in maniera propriamente collettiva, ma sono stati realizzati dagli educatori secondo un canone di scrittura partecipata che ne ha previsto la graduale revisione prima in modalità di dibattito e successivamente nel corso delle prove, durante le quali i partecipanti non hanno mancato di sottolineare incongruenze e difficoltà, ma hanno anche partecipato attivamente alle modifiche con correzioni, nuove proposte e idee (talvolta - bisogna dirlo - ai limiti del geniale).

Questa è stata anche la fase del tentativo di ripristino di un rapporto corretto con la lingua italiana, sia per quanto riguarda la scrittura che per quanto riguarda la lettura e la dizione. Ma, contemporaneamente, è stato anche il momento del recupero delle origini, della trasposizione del testo italiano negli idiomi di provenienza, fossero questi dialetti italiani o lingue straniere: anche questo è stato un modo per rendere più intimi agli interpreti i vari personaggi, ma soprattutto un modo per confrontare le culture in un mondo variegato come quello del Convitto.

## 4. Con il copione in una mano e il martello nell'altra

- E' forse il momento più creativamente completo del lavoro, certamente quello che recupera alla memoria e alla realtà dei fatti l'antica tradizione del teatro girovago e della commedia dell'arte. E' il momento in cui tutto diviene teatro e, oltre a parole e movimenti, viene dato allo spettacolo anche un aspetto, un insieme di sensazioni

uditive, visive e fisiche che solo quanti hanno materialmente creato la rappresentazione possono immaginare a tutto tondo.

E' il momento della progettazione dei rumori, delle musiche, dei colori, delle scenografie e degli oggetti scenici, e quello della loro realizzazione. Anche qui sono gli stessi "attori" a rimboccarsi le maniche, ma in questa situazione sappiamo per esperienza - e per fortuna, considerando che il tempo è tradizionalmente tiranno - che non manca mai l'avvicinamento di quanti non hanno voluto mettersi direttamente in gioco nel Laboratorio durante il corso dell'anno. Insomma, buona parte del Convitto, alla fine, si compatta attorno a questa operazione, si rende compartecipe e complice, in alcuni casi apportando ulteriori modifiche al testo con nuovi spunti e nuove trovate che nascono all'impronta, chiacchierando tra un chiodo da piantare e un burattino da dipingere o discutendo se, per quella scena, sia meglio Frank Zappa o Vivaldi.

E' il momento, insomma, in cui la realtà del Convitto manifesta tutta la sua teatralità!



## 5. Messa in scena

- Quello che è fatto è fatto, arriva la resa dei conti, arriva il pubblico, quel pubblico che non è al corrente dell'enorme lavoro che si nasconde dietro un'ora e mezza di battute, danze, risate, dimenticanze, canzoni, guai tecnici, applausi o silenzi di gelo. Non importa: noi siamo lì. Per metterci in gioco, per il nostro piacere prima ancora che per quello di chi ci guarda, perché abbiamo sgobbato un anno - anche se divertendoci - e perché finalmente abbiamo in mano qualcosa di cui possiamo dire: "questo è mio!"

Si sale sul palco, sudati e tremanti, per condividere il nostro modo di esprimerci, la nostra creatività, le nostre emozioni, le nostre paure. Per costruire un ponte di comunicazione con chi sta dall'altra parte, ma non ci è nemico: è parte dello spettacolo.

Le reazioni dei ragazzi e delle ragazze nelle varie fasi del lavoro (in particolare quelle iniziali) sono state seguite dagli animatori in maniera sostanzialmente "silente". I pochi, ma doverosi, interventi necessari alla modifica di alcuni atteggiamenti (fisici o psicologici) e alla correzione di errori che avrebbero potuto snaturare il senso degli esercizi o di specifiche attività, hanno lasciato un ben più ampio spazio all'osservazione, alla "decodifica" dei comportamenti e delle interazioni nei gruppi e, in definitiva, al tentativo di sondare la psicologia dei singoli per trarre indicazioni preziose per la successiva costruzione e assegnazione dei personaggi e dei ruoli.

Come si è già accennato e come vedremo ancora in seguito, infatti, tutto l'apparato drammaturgico si è sviluppato nel corso dei tre anni scolastici di questa esperienza nella ferma considerazione degli educandi quali portatori di idee, stimoli e caratteri personali da correggere, ovviamente, ma mai da inibire o frustrare.

*"In questa società il teatro ha la funzione di creare l'ambiente in cui gli individui riconoscono di avere dei bisogni a cui gli spettacoli possono dare delle risposte"*, scriveva Copeau, e su questa idea abbiamo cercato di basare il nostro teatro, riuscendoci forse solo in parte, compiendo certamente molti errori, ma nell'assoluta certezza di avere agito con la massima onestà intellettuale di cui siamo capaci.

E proprio per onestà bisogna ammettere che, per la lavorazione di ognuno dei tre spettacoli prodotti, ci siamo sempre avvalsi di una piccola forzatura, più per un problema di tempi tecnici - con i quali abbiamo sempre dovuto fare i conti - che per scarsa fiducia nei nostri gruppi: il tema, il filo conduttore principale dei nostri spettacoli, è stato deciso a tavolino ancora prima di iniziare, anno per anno, l'attività con i convittori (perché sia chiaro che, malgrado l'apparente "anarchia" che potrebbe trasparire da queste righe, il progetto è sempre stato accuratamente confezionato!).

I motivi per scegliere questo o quel soggetto sono stati diversi e per certi versi casuali.

Il primo ("ecologia e ambiente") è scaturito dai problemi concreti che Napoli stava vivendo nel periodo della nascita del primo "laboratorio" (2007/2008) e dal casualmente coincidente innamoramento per il libro "Le Città Invisibili" di Italo Calvino, in particolare per il racconto su Leonia, senza dubbio straordinariamente profetico.

L'estate del 2008 si faceva un gran parlare di "pacchetto sicurezza" e di tutti i pericoli più o meno immaginari provenienti da genti brutte, sporche e cattive. Allargando un po' l'orizzonte, mi venne da pensare che le paure dei giovani dovessero essere ben altre (prima fra tutte l'incertezza del futuro) e proprio "le Paure" divenne il filo conduttore da proporre per il TeatroLab numero due.

Infine, qui veramente solo per una intuizione fortuita concretizzatasi dopo un lungo periodo di incertezza, è stata la volta delle "maschere

sociali" e della doppiezza dell'essere umano. Con un pensiero per il dottor Jekyll e un altro per Pirandello...

\*\*\*

**Per meglio comprendere e apprezzare i prossimi capitoli, è opportuno leggere i copioni, che possono essere scaricati dal sito [www.linguaggi.eu](http://www.linguaggi.eu) [*vedi Note*]**

## I copioni

In tre anni scolastici, quelli a cui questa esperienza si riferisce, sono stati prodotti altrettanti copioni originali scritti, come detto, in compartecipazione con le ragazze e i ragazzi del Laboratorio.

E' bene spendere qualche parola sulla struttura di questi testi, in quanto, anche in questo caso, non si sono affatto seguiti gli schemi di una stesura tradizionale. Questo perché, non essendo stata data per scontata la capacità interpretativa degli "attori" (se ne riparlerà nel paragrafo *Per favore, non chiamarmi "corso"*), si è ritenuto opportuno dare già nella forma grafica una serie di suggerimenti sugli atteggiamenti e sulle forme espressive da proporre in scena.

Innanzitutto i copioni sono stati stampati su una sola facciata, formattando la pagina in modo da non ottenere mai battute suddivise su due fogli (per evitare fastidiose - nonché controproducenti, in fase di prove - interruzioni della battuta a causa del voltapagina) e con caratteri piuttosto grandi per facilitarne la lettura.

A questo proposito - tristemente - c'è da sottolineare che in più di un caso ci siamo trovati di fronte a ragazzi del primo anno di superiori (quindi freschi di scuola media) che hanno manifestato grossi problemi con la lettura, ed un carattere prossimo a quelli utilizzati per la letteratura per l'infanzia ha, almeno in parte, tamponato questa situazione sulla quale ci sarebbe da spendere un fiume di parole, ma certamente non in questa sede.

Si è fatto un largo uso del corsivo per descrivere le situazioni, sia per quanto riguarda le posizioni in scena che in relazione agli stati d'animo da esprimere: una buona trovata per rendere ognuno degli attori "regista" di sé stesso durante i momenti di studio "privato" dei copioni.

Va da sé che questo escamotage si è reso necessario a causa delle ristrettezze dei tempi dedicati alle sedute comuni, a quelle di prova in particolare, e della conseguente scarsa incisività/memoria delle raccomandazioni degli animatori-registi (alle quali, tuttavia, si è dedicata particolare cura).



Spesso queste indicazioni sono state seguite solo in parte - o per niente - creando momenti di discussione durante i quali da una parte si è cercato di spiegare le ragioni di quel dato modo di agire, esprimersi o posizionarsi, dall'altra si sono fornite le motivazioni della critica o del rigetto. E tutto questo ha fatto parte della compartecipazione nella stesura, dando luogo a modifiche e rifiniture che hanno avvicinato ulteriormente il corpo del testo al sentimento comune del gruppo.

L'uso del corsivo è stato di particolare importanza nella stesura di "*Skizzen*", copione che considero più di gestualità che di parola anche in virtù dell'inserimento di parti interpretate con burattini e pupazzi o per mezzo della mimica e della danza.

Per quanto riguarda la parola si sono codificate alcune modalità specifiche per l'uso della voce: la parola in maiuscolo da proferire a voce alta, il maiuscolo/grassetto che è un vero urlo, la sottolineatura che richiede una particolare enfasi, il grassetto sottolineato che è voce alta ed enfasi al tempo stesso, e così via.

Naturalmente questo tipo di codifica è stato inventato nel corso della scrittura dagli animatori/commediografi, che ne hanno spiegato il senso facendolo interiorizzare ai ragazzi durante il momento della presentazione e dell'analisi.

Anche in questo caso le interpretazioni sono state spesso dissonanti dalla presentazione grafica ed anche in questo caso il confronto con gli aspetti psicologici o scenici di una scelta piuttosto che di un'altra hanno permesso correzioni e maggiore aderenza con la (le) realtà degli interpreti.

Per finire, il copione è stato raccolto in cartelline a fogli mobili per consentire l'eventuale ricambio delle sole pagine modificate. Questo per motivi economici (la cronica carenza di fondi ha inciso non poco su molte delle nostre scelte), ma anche per una precisa scelta ecologica che ha sempre pervaso lo "stile" del TeatroLab (come vedremo nel paragrafo *Teatro "ecologico"*).

*La Città Invisibile (2008) <sup>4</sup>*

*"[...] Intanto a Napoli la situazione si fa sempre più drammatica con i cittadini che sono sempre più esasperati per i disagi a cui sono costretti per colpa degli incendi e del caldo che stanno soffocando la città. Nonostante il piano straordinario avviato dall'Asia, per rimuovere le oltre 2500 tonnellate di spazzatura accumulate in tutta la città ci vorranno almeno un paio di giorni [...]"<sup>5</sup>*

*"[...] Sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio. Non solo tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d'imbballaggio, ma anche scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana; più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove [...]"<sup>6</sup>*

Questo era il clima del 2007. La sensazione di pesantezza per una situazione che sembrava non avere vie d'uscita (e in realtà non ne ha, malgrado le toppe che i politici si affannano a cucire) non risparmiava nessuno.

Il Convitto, con l'ampia percentuale di ragazzi campani che ne faceva parte, non poteva certo considerarsi al di sopra delle parti. E la ri/scoperta di Calvino fece il resto.

Il testo da "*Le città invisibili*" è stato un pretesto letterario per inquadrare culturalmente un'attività che si presentava piuttosto nebulosa e con prospettive niente affatto scontate. Il Laboratorio nasceva con il solo sostegno di una grande voglia di proporre e sperimentare nuovi modi di comunicare, di leggere la realtà riproponendola in chiavi originali, magari stravolgendola per problematizzarla e costringere gli spettatori futuri alla riflessione e al pensiero, con la consapevolezza del fatto che il primo nostro pubblico saremmo stati noi stessi e che questo indagare, smontare e ricostruire su nuove basi avrebbe rappresentato una prorompente forza educativa.

La sfida (che sarebbe proseguita anche negli anni seguenti) è stata nella proposta di un modus operandi fortemente intellettuale e "adulto" a ragazzi e ragazze, nella maggioranza dei casi, di levatura culturale tutt'altro che eccelsa.

Malgrado le passate esperienze personali, l'ambiente-Convitto (per di più un Convitto frequentato da studenti di scuole tecniche, quindi con una "forma mentis" diversa da quelle conosciute precedentemente) poneva me e la mia collega in una situazione da "tabula rasa", dove tutto andava inventato o reinventato.

In questa sorta di spaesamento, è stato giocoforza cercare ispirazione in autori di diversa provenienza.

Ci parve poi parzialmente risolutiva la scelta di un'ambientazione favolistica e senza tempo nella quale sarebbe stato più semplice abbandonarci a voli mentali e narrativi che si adattassero ai ragazzi, al loro numero piuttosto esiguo e all'uso di tecniche miste (pupazzi, video, ecc..) che avevamo preventivato per far fronte ad eventuali difficoltà, puntualmente verificatesi.

Due degli attori del gruppo originario, per esempio, ad un certo punto del percorso si sono ritirati adducendo quale giustificazione una fantomatica "mancanza di tempo" (va notato che l'impegno richiesto era di due ore settimanali...). Con loro dovemmo pervenire ad un compromesso, imbastendo una parte del copione in modo da far apparire i loro personaggi in video e non di persona. In questo modo, con un pomeriggio dedicato alle riprese, i due si sono liberati dal "gravoso" impegno e al tempo stesso lo spettacolo non ha subito particolari tagli o forzature. Anzi: che i due apparissero come in "collegamento speciale con il futuro" ha reso più vivace e fuori dai canoni l'intera struttura narrativa.

Ma il "problema" più grande, paradossalmente, è stato riuscire a gestire la prorompente teatralità partenopea del nostro futuro primo attore, un vero talento naturale che, proprio in virtù di questo, mostrava una capacità d'improvvisazione tanto spiccata quanto debole era la dedizione e l'aderenza al testo.

Questo, naturalmente, ha creato non poche difficoltà nello scambio delle battute con gli altri attori, certamente dotati di buona volontà, ma non della sua stessa "verve" e della capacità di rispondere all'improvvisazione con l'improvvisazione. E d'altra parte, a causa di grossi problemi tecnici che si sono verificati il giorno della rappresentazione, questo stesso "difetto" ha fatto in modo di salvare, comunque, lo spettacolo.

Da un punto di vista in qualche modo opposto, invece, mi preme sottolineare quello che a noi registi/educatori è apparso come il più grande successo nella realizzazione dello spettacolo: il "recupero" di una delle ragazze con enormi carenze sia dal punto di vista della comunicazione che in quello della preparazione personale,

Pur frequentando il primo anno di scuola superiore, non essendo adeguatamente "sostenuta" ed avendo pesanti problemi familiari alle spalle, la ragazza soffriva di grosse carenze nella lettura e nella scrittura (scriveva unicamente in stampatello ed era sostanzialmente incapace di riportare su carta un pensiero organizzato e coerente), così come nella gestione dei propri movimenti, nell'interpretazione fisica di quanto riportato dal testo.

La sfida fu affidarle una delle parti principali, addirittura l'apertura dello spettacolo, in coppia con il primo attore.

L'andamento scolastico della convittrice avrebbe dovuto trattenerci da una simile scelta, ma nella visione che avevamo del laboratorio doveva necessariamente rientrare l'obbligo di darle un'opportunità in più, di dimostrare a sé stessa, prima che a noi e al pubblico, che non sempre quello che appare impossibile, in definitiva, lo è veramente.

Un lavoro paziente e molte prove ci portarono alla rappresentazione, non senza qualche brivido (al quale se ne aggiunsero altri: dall'improvviso "dileguarsi" di uno degli attori ad una serie di crisi personali e "artistiche" dell'interprete della figura di Aspasia, che più volte abbiamo temuto di perdere lungo il percorso), ma con la certezza che "qualcosa" era comunque scattato in lei: un salto di qualità della persona.

In scena si comportò benissimo. Certo, senza guizzi interpretativi o improvvisazioni, ma perfettamente aderente a quanto richiesto dal copione, e questo è stato il nostro vero successo.

Per correttezza, bisogna dire che questo ritrovare sé stessa non ha avuto grande seguito a livello scolastico. Il teatro aveva fatto un piccolo miracolo passeggero che avrebbe avuto bisogno di ulteriori cure e del quale, soprattutto, avrebbero dovuto fare tesoro anche gli insegnanti curricolari, come dire che il lavoro sulla persona dà i suoi frutti quando lo si fa con pazienza e perseveranza. Così non è stato, ma il segnale - da parte nostra - è stato chiaro e preciso.

*Viale D. Tadainaso 666 (2009)* <sup>7</sup>

La genesi di "*Tadainaso*" è stata piuttosto sofferta, ma ora - col senno di poi - si può ravvisare una sofferenza creativa del tutto insperata.

Innanzitutto bisogna dire che, a seguito del trasferimento in altro Convitto della collega con la quale creammo "*La Città Invisibile*" (Alice Collacchi), ci fu da parte mia un senso di svuotamento: non è semplice cominciare un nuovo "rodaggio" quando il primo si è rivelato fruttuoso, senza contare che non mi pareva ci fossero altre colleghe disponibili a condividere questa faticosa avventura. Inoltre, la mole di responsabilità di cui è costellato il lavoro in Convitto mi sconsigliava di gestire da solo sia i ragazzi che le ragazze.

Ma come nella migliore tradizione teatrale (e forse - proprio questo - fu un "segno") arrivò il "deus ex machina" nella persona della mamma di una convivitrice, attrice e docente in corsi di teatro, che propose alla collega Focheschi, nel caso avessimo imbastito una nuova attività teatrale, di collaborare con noi a titolo totalmente gratuito.

La proposta, in quel momento, parve allettante e il coinvolgimento della collega risolveva i dubbi più strettamente "istituzionali": a quel punto sarebbe stato un delitto non andare avanti sulla strada intrapresa l'anno precedente.

Ma proprio sulla strada, o - meglio - sul tipo di percorso da seguire, si sono creati i primi problemi. La nostra collaboratrice non si è mai piegata a quella che era la struttura del lavoro così come l'avevamo prefigurata in qualità di educatori. Abituata ai "corsi", non riusciva ad entrare nella dimensione laboratoriale, spesso si concentrava su poche persone (presumibilmente quelle ritenute più "dotate") lasciando da parte la maggioranza del gruppo, che si ritrovava a fare da spettatore ad esercizi e pratiche il cui senso spesso sfuggiva anche a noi educatori e che troppe volte indagavano pubblicamente l'intimo delle ragazze e dei ragazzi, creando anche situazioni di disagio se non di vera e propria fuga.

Nel contempo, all'interno del Convitto, si spargeva la voce di queste sedute al limite del parapsicologico ed affluivano i curiosi, per provare o anche solo per vedere.

Con il tempo che passava, i nostri programmi che slittavano e un certo scompiglio creatosi all'interno del Convitto, era arrivato il momento di riordinare il tutto, riportare il lavoro entro i binari progettati e approfittare, per fare questo, del folto gruppo che si era venuto a creare.

A risolvere la prima questione è intervenuto un nuovo "deus ex machina", sotto la forma di una lite tra due convittrici (il Convitto è anche questo...), una delle quali proprio la figlia della nostra collaboratrice. Una serie di spiacevoli conseguenze a questo episodio ha portato al ritiro della ragazza dal Convitto e ad un fisiologico allontanamento, anche, della madre.

Il gruppo numeroso che si era venuto a creare in Laboratorio, una volta venuti a mancare i supporti "folkloristici", si è assottigliato sensibilmente pur lasciandoci un buon margine di azione (una ventina tra ragazzi e ragazze). Era arrivato il momento di fare "sul serio".

Sicuramente da questa prima parte dell'anno apparentemente disastrosa non abbiamo tratto solo risultati negativi. A questa esperienza dobbiamo senz'altro l'avvicinamento - nel bene o nel male - di molti ragazzi a tentare, almeno, la via dell'attività teatrale, la pratica di alcuni esercizi e di alcune forme mentali che si sono rivelate utilissime in seguito e soprattutto lo sviluppo interno di dibattito tra i partecipanti, di prese di coscienza e di posizione che si sarebbero rivelate fondamentali nel successivo lavoro di sviluppo dello spettacolo.

Riprese completamente le redini del progetto, un nuovo momento di sconcerto si è verificato al momento dell'analisi del tema proposto.

Come già detto, il progetto prevedeva di lavorare su "le paure", immaginando una serie di inquietudini che secondo noi adulti avrebbero dovuto affliggere l'universo giovanile.

All'atto pratico, in fase di discussione, abbiamo dovuto constatare che in realtà nessuno del gruppo proponeva una paura, per così dire, "alta", ma che ognuno si rinchiodava in un microcosmo personale fatto di piccole cose, talvolta al limite dell'assurdo: paura del sangue, della polvere sotto il letto, dei piccioni, dei serpenti...

Poco male. Tenacemente aggrappati alla nostra visione progettuale abbiamo preso nota di tutto, e tutto è stato inserito in copione. Non senza qualche problema pratico, come quando, durante le prime prove, l'attrice che aveva precedentemente dichiarato la sua paura per i serpenti è stata colta da una crisi di nervi alla vista di un serpente di gomma (pur sapendo che l'animale era finto!) usato in una scena.

Ancora oggi penso che tutto "Tadalnaso" sia nato e cresciuto sotto l'aura di influssi benefici determinati da chissà quale congiunzione astrale, da inattese "fortune" che hanno conciliato un gruppo di splendidi ragazzi -

e soprattutto ragazze - con un lungo stato di grazia di cui abbiamo evidentemente goduto la mia collega ed io.

L'incessante fluire delle idee che riuscivano ad intersecarsi tra loro senza difficoltà, dando vita ad un racconto fluido e credibile, malgrado le fondamenta fantastiche sulle quali è basato, non è - purtroppo - cosa di ogni giorno. E anche i momenti nei quali alcune di queste idee sembravano dover creare freni o difficoltà (come quando spettò ad una delle ragazze interpretare una scena nella quale narrava una triste storia che io avevo scritto - e me ne prendo la responsabilità educativa e di scarsa comunicazione con la collega - senza sapere che somigliava come una goccia d'acqua alla sua reale vicenda personale), tutto riusciva a rientrare negli argini attraverso il confronto, il dialogo, la mediazione e, specialmente, tanta intelligenza e voglia di andare avanti da parte di tutti.

Insomma, per fare del buon teatro in una situazione educativa, credo non si possa fare a meno anche di un po' di fortuna.

Mentirei se dicessi che nel corso della rappresentazione tutto sia andato liscio.

Fra le consuete dimenticanze ed emozioni e lo stato patologico delle nostre attrezzature tecniche, si è verificata più di una sbavatura, ma lo spirito con il quale si stava vivendo quell'esperienza ha contagiato anche il pubblico, che si è divertito, emozionato, forse anche commosso, entrando in perfetta sintonia con gli attori e con la vicenda.

Il sesto premio conquistato al concorso nazionale "Michele Mazzella", dedicato al teatro nella scuola (150 gli istituti partecipanti), ci ha dato ragione del nostro sforzo e della nostra metodologia, e ci ha spinti ad andare avanti, malgrado gli ostacoli, le critiche e le invidie che certo non sono mancate.

Senza contare l'emozione provata nel vedere Anna Mazzamauro interpretare splendidamente la parte di Frau Doresol in un frammento del lavoro presentato nel corso della serata di premiazione al Teatro Valle di Roma...

E all'improvviso fu il tempo di "*Skizophrenika*"...

### *Skizophrenika (2010)* <sup>8</sup>

L'ultimo lavoro del TeatroLab è nato apparentemente sotto il manto di lugubri nuvole grigie.

Ma ripensandoci oggi, questa affermazione appare del tutto inadeguata.

Semplicemente, con la co-regista, ci siamo ritrovati improvvisamente senza quella che avevamo considerato un po' la "spina dorsale" del Laboratorio e sulla quale facevamo affidamento per bissare il successo di "*Tadalnasò*".

Per una serie di motivi legati alle dinamiche della vita in Convitto, ci ritrovammo con la defezione in blocco di tutte le nostre attrici dell'anno precedente, quelle che ci avevano dato le maggiori soddisfazioni.

Fortunatamente si erano confermati i ragazzi "anziani" (almeno quelli che ancora frequentavano il Convitto), garantendoci il "traino" necessario.

E comunque non sono mancate le adesioni da parte dei "primini", anche se l'improvviso abbassamento dell'età dei partecipanti e del livello di esperienza ci ha posto di fronte alla necessità di una radicale rivisitazione del nostro modus operandi.

Pur avendo iniziato il lavoro, praticamente, sin dall'inizio dell'anno scolastico (contro corrente rispetto alle nostre abituali tabelle di marcia) ci siamo dilungati nella fase preparatoria con l'intento di scavare quanto più possibile nella realtà dei nuovi ragazzi, conoscerli meglio e fare in modo che anche tra loro si creassero le giuste dinamiche.

Questo periodo è trascorso tra alti e bassi, con una certa predominanza per questi ultimi.

Salvo qualche piacevole sorpresa, tendenzialmente ci stavamo rendendo conto che la buona volontà delle nuove leve non bastava a superare quelle difficoltà di comunicazione che avrebbero creato forti problemi nel rapporto con il pubblico, nel loro mettersi in gioco.



Era necessaria una scintilla, trovare un sistema per produrre adrenalina, rompere il ghiaccio e le inibizioni, creare delle aspettative forti.

Rischiando di perdere ulteriormente tempo in un'operazione che sarebbe potuta risultare fallimentare, ci è parsa risolutiva l'idea di creare una sorta di filtro tra attori e pubblico utilizzando l'occhio tecnologico di una videocamera per realizzare un video che consentisse ai ragazzi di mettersi in gioco (ma non troppo) e a noi educatori di verificare sul campo le effettive potenzialità del nuovo gruppo.



La festa di chiusura natalizia del Convitto ci parve una buona occasione per testare un pubblico e a tempo di record preparammo un collage di letture (considerando i tempi non potevamo pretendere parti a memoria) che si intrecciavano con il testo de "L'anno che verrà" di Lucio Dalla.

Così, con poco tempo, pochi mezzi e grossi problemi tecnici e ambientali (la sala utilizzata per le riprese registrava temperature siberiane...) è nato "*Memorie da un anno che verrà*"<sup>9</sup>, un piccolo video che, dopo il clamoroso ed inaspettato successo riscosso con il nostro ristretto pubblico di convittori e genitori, è invece diventato una cosa importante.

Importante quanto aver scovato finalmente - e tra mille inevitabili problemi - l'humus personale dei partecipanti, i segni del loro impegno, anche una profonda applicazione ai contenuti dei testi (per niente semplici) e alla loro interpretazione.

Importante quanto l'aver capito che, ancora una volta, ce l'avremmo fatta. La strada per "*Skizophrenika*" era spianata...

Rassicurati dalle performances in video e ritemprati dalla pausa natalizia, a gennaio 2010 aprì il cantiere vero e proprio per la costruzione del nuovo spettacolo, senza sostanziali fughe e/o ripensamenti, ma anzi con l'acquisto di un nuovo elemento che inizialmente non pensavamo minimamente interessato e che invece si è rivelato trascinate per tutti gli altri (neanche a dirlo: con la sua verve partenopea!).

Procedendo nel lavoro, ci aspettavano nuove sorprese.

Grazie, ancora una volta, al metodo di creazione dei personaggi come espressione simbiotica dei loro interpreti, siamo riusciti ad estrarre doti non previste o, in alcuni casi, a scoprire che dietro i ragazzi c'era stato un ottimo lavoro compiuto dagli insegnanti delle scuole medie precedentemente frequentate.

Paradossalmente - ma con sollievo - anche quello che inizialmente ci era parso un handicap (la defezione delle "vecchie" attrici) si è poi

rivelato un vantaggio, dal momento che l'assenza di personalità "forti" ha favorito l'emersione di altre non meno valide.

Per quanto riguarda il tema da affrontare, quello del "doppio", delle maschere, di una certa schizofrenia sociale, ha trovato nel totem televisivo una sua rappresentazione plausibile - se non particolarmente originale - malgrado dibattiti e prese di posizione, anche radicali, pro e contro l'utilità del mezzo.

Lo smontaggio del feticcio televisivo in epoca di amici e grandi fratelli (vittime - come ovvio - anche i convittori e le convittrici) non poteva procedere speditamente se non attraverso un chiaro quadro del paradosso, l'evidente estremizzazione che avrebbe assunto toni grotteschi e necessariamente comici, e proprio per questo più accettabili anche alle posizioni più coinvolte con la cultura trash televisiva dilagante.

Ecco allora il perfido personaggio di Televisione: asessuato, "apolitico", culturalmente analfabeta e sostanzialmente amorale.

E il gruppo dei "rivoluzionari", spaccati al loro interno proprio come nella realtà accadeva nel gruppo reale del Laboratorio.

E, finalmente, i burattini, mio personalissimo sogno nel cassetto che solo al terzo spettacolo sono riuscito a realizzare per evitare forzature nei lavori precedenti.



Qui il loro inserimento è stato del tutto spontaneo, perché il dubbio che le figure che si muovono in quella scatola (che chiamiamo televisore e che somiglia così tanto alla "baracca" del burattinaio) siano pupazzi manovrati, non può non assalire una mente attenta.

O, al contrario, non c'è da chiedersi forse se non siamo noi dei pupazzi imbambolati di fronte allo schermo luminoso dal quale ci aspettiamo "di tutto e di più"?

Dov'è il vero e dove il falso? Chi è "dentro" e chi è "fuori"?

Schizofrenie che si intrecciano, o che forse sono interdipendenti e si rigenerano all'infinito come succede con la matrijoske russe.

Perfino i generi teatrali, dall'avanspettacolo al teatro di figura, si sono confusi tra loro.

Un tema duro, difficile da affrontare, che sicuramente non è stato dispiegato in maniera esauriente né con la serietà che richiederebbe.

Ma, come sempre, quello che cercavamo non era improvvisarci filosofi o produrre trattati: era solamente cercare di crescere (tutti, indistintamente) divertendoci.

Malgrado le previsioni nefaste di inizio anno, non ci sono stati momenti di particolare tensione emotiva in senso negativo. In realtà, l'unico problema reale che abbiamo avuto è stato il nascere - in parallelo al nostro - di un laboratorio di teatro comico fortemente voluto dal dirigente scolastico e guidato da un attore professionista esterno all'Istituto.

Dopo un primo tentativo di far convergere le due attività (non riuscito sia a causa delle diverse visioni del senso da dare ad un laboratorio teatrale all'interno di una comunità educativa, sia perché il nostro lavoro era già avviato e tornare indietro avrebbe significato una grossa perdita di tempo e di fatica) i laboratori hanno proseguito parallelamente fino alla fine dell'anno scolastico.

Di per sé la cosa poteva avere un impatto limitato se non fosse stato per la scelta di alcuni dei nostri attori di partecipare anche a quell'esperienza. Cosa assolutamente legittima, anche perché in questo modo i ragazzi hanno potuto toccare con mano la possibilità di lavorare per un teatro di forma più classica.

Ma l'impressione è stata che in fondo il gruppetto di attori part-time non siano riusciti a dare il meglio di loro stessi né da una parte né dall'altra, pur essendosi comportato comunque in maniera assolutamente egregia.

Inoltre, fra quanti invece non svolgevano il lavoro in comune, si sono create forme di sottile rivalità che di certo non hanno giovato nell'assetto educativo generale.

In compenso, gli attori in comune hanno potuto provare dal vero un'esperienza di sdoppiamento di ruoli e delle personalità che in un certo senso possono - skitzophrenicamente - averci fatto gioco...

Per favore, non chiamarmi "*corso*"

Il termine "laboratorio", utilizzato e applicato in questa esperienza, esprime pienamente il senso ed il cammino del lavoro svolto.

Nessun "corso", nessuna applicazione in termini di insegnamento, ma un susseguirsi di proposte sulle quali ogni partecipante segue un proprio percorso di autocoscienza, coadiuvato in questo dai consigli e dall'esperienza (di vita, prima ancora che di teatro) degli animatori - certo - , ma anche e soprattutto dalle osservazioni, dalle idee e dalle critiche del resto del gruppo.

In questo modo sono nati e cresciuti gli "attori", i testi e le situazioni rappresentate; con risultati talvolta sorprendenti, talaltra discutibili, ma sempre con la certezza dell'espressione del proprio sé.

La dimensione laboratoriale, nella nostra visione del teatro, è una dimensione principalmente educativa, che va al di là del risultato finale destinato al pubblico per evidenziarsi nello specifico di una crescita personale anche in termini di sicurezza, portamento, espressione ed espressività.

Il successo della rappresentazione (perché anche questo si è verificato) diviene, per l'educatore - animatore, un fatto del tutto secondario di fronte ad affermazioni quali "da quando frequento il laboratorio teatrale mi sento più sicuro e spigliato nel corso delle interrogazioni".

Il copione - che nasce dalle idee e dalle proposte dei ragazzi e delle ragazze, ma che comunque è scritto materialmente dagli animatori - si integra e si modifica costantemente nell'avanzare delle prove, perché è il lavoro pratico a creare di volta in volta gli stimoli per migliorare.

Al tempo stesso, la scrittura da parte degli educatori implica la correttezza formale e lessicale, l'uso di termini e concetti estranei all'uso comune (in particolare quello giovanile), ma niente affatto desueti, ed il confronto col testo teatrale diviene fonte di nuove conoscenze e di un nuovo tipo di rapporto con la lingua.

Naturalmente lo sforzo di far esprimere i ragazzi e le ragazze in maniera il più possibile spontanea richiede alcuni accorgimenti ed anche in questo senso l'educatore accorto è in grado di trovare le giuste soluzioni.

Nel caso specifico, per quanto possibile, si è sempre tentato di "cucire" i personaggi addosso agli interpreti evitando forzature che snaturassero del tutto l'indole dei singoli attori. A meno che non fossero loro stessi a richiederlo, in una sorte di auto - sfida (peraltro sempre bene accetta!).

In questo senso non posso fare a meno di citare la formidabile performance del nostro convittore Valerio, che volle partecipare alla rappresentazione di "*Viale D. Tadalnaso 666*" a patto di interpretare la parte della devotissima Immacolata Santamadonna. E - come diceva qualcuno - "*Se ne calò 'o teatro!*"

\*\*\*

Se si dovesse trovare un senso, per così dire, "etico" in tutto questo, lo si dovrebbe cercare nel rifiuto delle gabbie e delle etichette delle quali i giovani sono già abbondantemente prigionieri per cause sociali e culturali.

Con il carico di esperienza acquisita, forse, si potrebbe dire oggi che in realtà il nostro scopo è stato inconsciamente quello di "mettere in scena" i nostri ragazzi e le nostre ragazze, dimostrare che esistono per quello che sono, che se si sono rivelati diversi e diverse dai loro coetanei ammaestrati che appaiono in certi programmi televisivi, lo hanno fatto grazie allo sforzo collettivo compiuto per "e-ducere" la loro genuinità, la loro concretezza e la loro umiltà.

## Il ruolo degli educatori: registi, autori o attori?

L'educatore è già, di per sé, un attore che si muove nell'ambito sociale. Gioca il suo ruolo, ma come ogni attore che si rispetti, deve essere "mattatore", interprete e non solo esecutore. Il suo pubblico sono i ragazzi, e come ogni attore preparato deve essere in grado di "annusare" la platea ed agire di conseguenza. Solo così il messaggio dell'opera sarà recepito appieno dagli spettatori.

Anche come regista e come autore, in realtà, recita una parte, si adatta ad un copione, per dovere o per scelta. Perché resta il fatto che il suo vero ruolo è sempre ed unicamente quello di educare, di mettersi al servizio del ragazzo e della sua crescita personale, morale e civile.

Insomma, è un cardine tra società e cittadini futuri, il suo sforzo deve essere quello di permettere ai ragazzi di vivere al meglio (materialmente e psicologicamente) la propria vita, ma prestando attenzione a che questa "buona vita" non sia il frutto di un adattamento totale ed acritico alla realtà, quanto piuttosto un rapporto anche problematico (ma vivo) con essa.

È questa problematicità che fa muovere la società evolvendola. Come diceva qualcuno "facciamo che la morte ci colga vivi!"

Vengono alla mente parecchi esempi di personaggi così: attori che muoiono sul palcoscenico, politici che muoiono nel mezzo del comizio, sportivi ai quali è riservata la stessa sorte nel tentativo di raggiungere un record. Quello che muove il mondo è la passione, quello che l'educatore deve trasmettere è la stessa cosa, e nasce principalmente dalla propria educazione. Il senso critico non si acquisisce dall'oggi al domani, se non in condizioni particolarissime. Penso alla ribellione del Gavino Ledda di "*Padre padrone*", ma anche al Peppino Impastato de "*I cento passi*" e a tanti altri.

Paradossalmente il lavoro dell'educatore è creare individui "non adattati", cioè persone che hanno ragioni critiche per opporsi alla società, ma perfettamente integrate con essa perché coscienti di avere il compito di modificarla, questa società.

Ma quando l'educatore non è egli stesso problematico, cioè non è in grado di suscitare problematicità negli educandi, il rischio è di tramutarsi da "attore

sociale" in "burattino sociale", oggetto nelle mani di un potere gattopardesco che si muove e agisce unicamente a sostegno di una società castrante.

Qui entra in gioco il teatro, ed in particolare quello creativo, quello che si costruisce giorno per giorno e che attraverso i momenti di analisi, di costruzione, di difficoltà, di scoramento e di sforzo risolutivo diviene uno strumento straordinario di crescita non solo per i ragazzi, ma anche per lo stesso educatore.

## Teatro "democratico"

La concezione "classica" del teatro si mostra essenzialmente piramidale, con la presenza incombente del regista, posto all'apice. Spetta a lui interpretare l'autore e fare in modo che gli attori, a loro volta, interpretino la sua interpretazione.

Questo schema di lavoro non è, naturalmente, da mettere all'indice, ed anche in una visione educativa "costringere" i ragazzi al rigore interpretativo fa sì che essi stessi si mettano di fronte al loro modo di essere, limandolo, adattandolo alle circostanze, incanalandolo nei percorsi ben segnati di una forma di autoregolamentazione.

L'attore professionista che ha condotto il suo laboratorio comico in parallelo con il nostro (vedi "*Skitzophrenika*"), al termine di una seduta delle nostre prove alla quale aveva assistito, mi avvicinò dicendo: «Beh, vedi, io sono di sinistra, e quindi di ampie vedute, ma di prove, in questa maniera, non ne farei mai!». Ed aveva ragione!

Aveva ragione a causa del suo metro di giudizio legato alla forma di teatro che gli era propria e congeniale.

Ma noi, che non siamo attori, né registi, ci siamo preoccupati d'altro.

Non puntavamo al rigore, ma all'espressione. O meglio (e più presuntuosamente), puntavamo alla conquista autonoma di un proprio rigore da parte dei ragazzi.

Quelle sedute di prova che oggi, con un vistoso eufemismo, definirei "gioiose" (per evitare termini più crudi, anche se forse più realistici, come "casinare"), già negli anni passati avevano "sconvolto" più di uno spettatore occasionale, che poi e poi mai avrebbe scommesso un soldo sulla riuscita degli spettacoli.

Eppure era proprio lì, in quell'ordinato disordine, in quel "caos calmo", che nascevano le nuove idee, i nuovi comportamenti scenici, le nuove battute.

Da un'azione o una battuta nata per scherzo o - magari - per un momento di insofferenza verso il lavoro, scaturiva quell'"in più" che dava nuova linfa al testo e lo avvicinava ulteriormente alla realtà dei suoi interpreti.



Anarchia, dunque? Non direi, considerando che in ogni caso le "esternazioni libertarie" venivano puntualmente annotate e codificate in copione. E, successivamente, altrettanto puntualmente eseguite, con la conseguenza che proprio gli scettici (non ultimo il nostro amico attore) si sono dovuti ricredere e sono stati i primi a complimentarsi per la buona riuscita del lavoro.

"Teatro democratico", quindi...Perché no?

## Teatro "ecologico"

Il problema ambientale, malgrado i limiti strutturali e lo scarso impegno dell'amministrazione scolastica, è sempre stato caro agli operatori del nostro Convitto.

La scelta dell'utilizzo - per quanto possibile - di materiali di recupero per la realizzazione delle attività è sempre stata considerata come prioritaria, in parte per sopperire alle carenze economiche, ma ancor più per dare dimostrazione ai ragazzi della possibilità concreta di limitare gli sprechi e i volumi di spazzatura prodotta.

Questa scelta, naturalmente, ha avuto il momento di apice nella realizzazione di *"La Città Invisibile"*, dove ad un approccio teorico alla questione ambientale si è andato ad affiancare anche un momento di "buona pratica" che si sarebbe successivamente protratto.

Per la verità, già l'anno precedente i ragazzi avevano avuto un "assaggio" delle possibilità sceniche dei materiali di recupero con la realizzazione della grande testa di drago utilizzata per la festa di fine anno scolastico intitolata *"Sotto il Segno del Drago"* (*vedi le immagini di queste pagine*).



Il recupero di vecchie scatole, carta di giornale, stoffe ed oggetti "reinventati" per l'occasione non ha potuto, ovviamente, soddisfare sempre e completamente le esigenze scenografiche dei vari spettacoli. La necessità di acquistare del materiale "ad hoc" è servita comunque a trasmettere il

messaggio che le attrezzature del TeatroLab erano attrezzature di tutti, e che tutti erano tenuti a rispettarle e conservarle.



Il senso di possesso e cura è stato ulteriormente rafforzato dall'impegno in prima persona nella costruzione delle scene e degli oggetti scenici, cosa che - come si è detto - ha coinvolto anche convittori non direttamente impegnati nella preparazione dello spettacolo.

Il risultato è stato che, con poche integrazioni di anno in anno, il materiale più "impegnativo" (come le cantinelle di legno di diversi spessori e lunghezze e le stoffe di ampia metratura utilizzate per quinte e fondali) si è riciclato per ogni spettacolo, con forte abbattimento dei costi e notevole soddisfazione dei convittori/ scenografi.

Vecchie lenzuola ed altre stoffe raccolte in casa dai singoli convittori, affidate alle mani esperte dei nostri guardarobieri, hanno coperto il 90% delle necessità per quanto ha riguardato la realizzazione dei costumi.

Riciclare, riutilizzare, rendere disponibili ad altre destinazioni d'uso i più svariati materiali, non è lavoro semplice. Ma noi non abbiamo mai cercato di semplificarci la vita.

Quello che abbiamo cercato è stato mettere i ragazzi di fronte a loro stessi e alle proprie potenzialità, costringerli ad usarle, quando queste sono sempre più atrofizzate da proposte sociali e produttive che costringono il pensiero entro limiti vicini allo stretto indispensabile.

Immaginare della carta di giornale trasformarsi in una testa di drago o in un burattino, analizzare i metodi migliori perché questo avvenga, vedere che - effettivamente - "si può fare" (e specialmente che "l'ho fatto io") sono altrettante emozioni di fronte alle quali qualsiasi Play Station può veramente - questa sì - finire nella spazzatura.

## Teatro "liberante"

A pensarci bene, considerando tutto quello che si è detto sin qui, avrei potuto stralciare in tutta tranquillità questo capitolo dalla "scaletta" che mi ero prefissato.

In più punti si è detto di espressione, rivalutazione personale, mettersi in gioco.

Il valore liberante della nostra esperienza sembra abbondantemente esplorato, almeno per quanto si è riusciti a fare.

Ma l'esplorazione ha fin qui riguardato solo il punto di vista degli attori e degli altri ragazzi che in un modo o nell'altro hanno partecipato alle rappresentazioni.

Anche senza voler approfondire l'argomento, mi preme però inserire una piccola "chicca" che deve far pensare.

Alla fine del secondo atto di *"Tadalmaso"* la povera Biancaspina chiede al perfido vecchio: «Ma perché hai voluto affittare per quattro soldi solo a poveri e disgraziati come noi? Con degli affitti normali avresti fatto un sacco di soldi!». E la disarmante risposta è: «Oh, povera Biancaspina! La poesia non ha mai arricchito nessuno, ed io mi vanto di esser poeta! Nel mio caso, la cattiveria è pura poesia, e non potevo certo coltivare la mia cattiveria nutrendola con vittime che in fondo non avevano niente da perdere! No, la mia cattiveria doveva riversarsi su chi aveva già poco, o niente. **Questa è poesia!**».

La battuta è stata seguita da risate e applausi tra i più fragorosi di tutto lo spettacolo. In quel momento è sembrato come se la cattiveria del personaggio fosse entrata in simbiosi con tutte le cattiverie più o meno represses del pubblico e che queste, catalizzate da quella terribile frase, si fossero finalmente scatenate (in senso etimologico).

Teatro liberante. Anche per il pubblico.

## CONCLUSIONE

Sul non saper recitare...

*"L'opera più utile ed immediata che possano compiere i "piccoli teatri" è quella di lavorare per il rinnovamento della scena chiamandovi "non professionisti". Ci chiamino amatori, ciò non ha importanza. Anche Molière era un amatore, non c'è nome più bello. E noi rivendichiamo, in effetti, di essere coloro che amano il lavoro che fanno. E se i "piccoli teatri" non serviranno per il momento che a mostrarci degli attori senza pretese, con giovani figure non deformate dalla smorfia professionale, dall'orribile mimica dei tratti abituati ad esprimere ogni giorno, questo sarà già abbastanza per noi.*

*Ultimamente assistevo alla rappresentazione di uno dei vostri "piccoli teatri" ed osservavo sulla scena una giovane donna di modesta andatura, con un volto sensibile, una voce tenera e un po' velata. Mancava assolutamente di tecnica; non aveva la più pallida idea. Non sapeva camminare sulla scena, non sapeva entrarne, né uscirne; non sapeva neanche accompagnare la parola con i gesti appropriati all'azione del dialogo e teneva costantemente le braccia strette al corpo. Solamente alla fine del suo parlare allontanò le braccia con semplicità e tacque bruscamente, guardando innanzi a sé come se continuasse a vivere il suo pensiero nel silenzio. Ebbene, quel gesto mi parve ammirabile; c'era nel suo sguardo una umana emozione che mi fece venire le lacrime.*

*Avevo veramente una donna davanti e le lacrime che mi procurò non erano quelle lacrime involontarie che ci fa spargere talvolta l'eccitazione nervosa... Erano lacrime vere, naturali, umane anch'esse.(...)"*

*(Jacques Copeau)*

Credo che questa bella pagina di Copeau non richieda ulteriori richiami a quanto già esposto in merito alla nostra metodologia e al nostro rigetto della concezione di "corso di teatro".

Non vi è dubbio che nessuno tra i partecipanti ai tre laboratori, oggi, potrebbe presentarsi sul set di un film o su un palcoscenico "serio", anche se onestamente non posso neanche dire che non ci siano stati tra i nostri "attori" ragazzi in grado - del tutto naturalmente - di recitare molto meglio di troppi individui che vediamo (e sopportiamo) nelle fiction televisive.

Ma non è questo il punto, perché per noi lo scopo di tutta la fatica è stato sempre ed unicamente ricercare un "*gesto ammirabile*" o uno sguardo "*pieno di umana emozione*" che potesse provocare lacrime o sorrisi.

E abbiamo trovato quello che cercavamo.

## POSTILLA

### Sull'indifferenza...

C'è chi dice che quello dell'educatore sia il lavoro più bello. Io non sono tra questi, ma certamente penso che sia uno dei più belli... ed uno dei più complessi.

Troppe volte si cimentano in questo mestiere persone che già a monte confondono la parola stessa "educazione" con altre di significato diverso, parallelo o addirittura opposto.

Addestrare, ammaestrare, addomesticare, livellare, modellare, istruire, sono altrettanti termini (ognuno con un suo preciso significato) che spesso vengono confusi con "educare".

Se è vero che in alcuni momenti queste forme di azione sulle persone devono poter coincidere (perché - comunque - nessuno di noi vive su un'isola più o meno felice), è altrettanto vero che risiede nell'intelligenza e nella preparazione dell'educatore fare in modo che questi punti di convergenza siano mirati e limitati e non prendano il sopravvento sullo scopo finale: *educere*, trarre fuori il meglio di ognuno, svilupparlo e metterlo a frutto per il bene proprio e del tessuto sociale.

Per fare questo è necessario che l'educatore sia preparato e libero, agente culturale a tutti gli effetti e perciò garantito, come l'insegnante, dagli articoli 21, 33 e 34 della Costituzione.

In particolare, come citato nell'Enciclopedia del Diritto De Agostini, "*la libertà di insegnamento consiste nel garantire il docente contro ogni costrizione o condizionamento da parte dei pubblici poteri. Deve, pertanto, essergli assicurata la possibilità di manifestare il proprio pensiero, di comunicare le proprie idee, di esporre le proprie teorie e di svolgere l'insegnamento secondo il metodo che egli stesso ritenga opportuno adottare. Questo diritto viene riconosciuto all'insegnante purché rispetti, a sua volta, la libertà di opinione dello studente e ne stimoli il senso critico, esponendo obiettivamente anche le tesi diverse dalle proprie*".

In definitiva, la libertà di insegnamento (e di educazione) se è apparentemente garanzia per il soggetto educatore lo è ancor più per il soggetto educando, e in questo senso la scuola dovrebbe farsene carico a tutto tondo.

Mi è sembrato necessario fare queste precisazioni perché al termine del lavoro di scrittura di queste pagine - che a dispetto della brevità hanno richiesto un bel po' di tempo e che di sicuro sono solo parte di quello che si sarebbe potuto dire - mi accorgo di aver presentato il TeatroLab come una specie di fiaba a lieto fine e di avere solo impalpabilmente sfiorato problemi legati allo scarso interesse (e in alcuni casi anche ad alcune forme di ostacolo) verso questa esperienza educativa (e culturale) "forte" proprio da parte di persone e ruoli che avrebbero dovuto farsene un fiore all'occhiello. Né veti né lodi.

La libertà garantita, mia e delle mie colleghe, non ha sicuramente subito contraccolpi, ma è bene sottolineare che con l'indifferenza verso proposte culturali innovative all'interno della scuola, non si aiuta a fare educazione.

E forse anche per questo il TeatroLab finisce qui.

*Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più  
intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina  
nuda tenemus*

[Umberto Eco, *Il nome della rosa*]



## FONTI

### Bibliografia

*Dario Fo*

**Manuale minimo dell'attore** (Einaudi, 2009)

*A. Gigli - A. Tolomelli - A. Zanchettin*

**Il Teatro dell'Oppresso in educazione** (Carocci, 2008)

*Alfio Fichera*

**Educazione e teatro** (Del Cerro, 2003)

*A. Beauchamp - R. Graveline - C. Quiviger*

**Come animare un gruppo** (LDC, 1979)

*F. Passatore - S. Destefanis - A. Fontana - F. De Lucis*

**Io ero l'albero [tu il cavallo]** (Guaraldi, 1978)

*Gianni Rodari*

**Grammatica della fantasia** (Einaudi, 1976)

*G. Dobbelaere - P. Saragoussi*

**Tecniche dell'espressione** (Borla, 1975)

*Edouard Limbos*

**Animazione dei gruppi nel tempo libero** (Coines, 1973)

*Josephine Klein*

**Sociologia dei gruppi** (Einaudi, 1973)

*Juliette Alvin*

**La musica come terapia** (Armando, 1972)

*Raffaele Corte*

**Educando, Educando**

([http://www.linguaggi.eu/testi\\_files/educando\\_educando.pdf](http://www.linguaggi.eu/testi_files/educando_educando.pdf), 2001)

### Sitografia

*Centri di Esercitazione ai Metodi dell'Educazione Attiva Ticino*

**<http://www.cemea.ch/>**

*Gruppo Krila - Teatro dell'Oppresso*

**<http://www.teatrodelloppresso.it>**

*Linguaggi.eu*

**<http://www.linguaggi.eu>**

## NOTE

<sup>1</sup> Raffaele Corte è nato a Roma il 29 luglio 1956 e ama definirsi “Educatore, Comunicatore del Web e dell'Immagine, eclettico frequentatore di tante altre cose”.  
Fa parte del Personale Educativo dello Stato dal 1995. Dal 1998 è stabilmente in servizio presso il Convitto dell'ITAS “G. Garibaldi”.

Dal punto di vista teatrale, la sua esperienza inizia tra il 1976 e il 1979 con la fondazione del gruppo di animazione teatrale “Il Muro e la Rete”.

Con la "Compagnia Mangiafuoco" di Roma si dedica al teatro dei burattini e alla docenza di tecniche di animazione (collaborando con il Teatro di Roma - settori scuola e decentramento -, con l'Assessorato alle Scuole del Comune di Roma, con numerose circoscrizioni romane, con la RAI, l'Ente Teatrale Italiano, la Provincia di Roma) tra il 1977 e il 1982.

Durante l'anno scolastico 1997/1998 è aiuto-regista, scenografo e costumista per la messa in scena de “Il Drago” – di Eugenji Schwartz – con il Gruppo Teatrale del Convitto Nazionale “Vittorio Emanuele II” di Roma.

Successivamente i suoi interessi creativi spaziano in altre direzioni - fotografia, scrittura, webdesign, ecc.), fino al recupero del teatro con l'apertura del TeatroLab.

<sup>2</sup> Jacques Copeau (Parigi, 4 febbraio 1879 – Beaune, 20 ottobre 1949) è stato un attore, regista teatrale, drammaturgo e critico francese. Fondò nel 1909 la Nouvelle Revue Française insieme ad André Gide, Jacques Rivière, Paul Claudel e Jean Schlumberger, e la diresse tra il 1912 e il 1914.

Fu tra i fondatori del teatro Vieux Colombier (1913-1914 e 1920-1924).

Scrisse l'adattamento per la scena de I fratelli Karamazov di Dostoevskij, testo a cui si riferiranno tutti coloro che in seguito metteranno in scena quest'opera (solamente Anton Giulio Bragaglia preferì la riduzione teatrale scritta da Corrado Alvaro al già noto testo di Copeau).

Collezionò molti fallimenti e delusioni: l'attività del Vieux Colombier, inaugurata nel 1913 con "Una donna uccisa con dolcezza" di Thomas Heywood, si fermò nel 1924 a causa di difficoltà economiche. Nel 1925 Copeau diede vita alla compagnia dei Copiaus, ma il gruppo presto si sciolse. Direttore della Comédie Française nella stagione 1940/1941, venne allontanato dal regime collaborazionista perché sgradito agli occupanti nazisti.

<sup>3</sup> Presentazione e testo completo sono disponibili su:  
[http://www.linguaggi.eu/testi\\_files/dialogo\\_tra\\_paura\\_e\\_saggezza.asp](http://www.linguaggi.eu/testi_files/dialogo_tra_paura_e_saggezza.asp)

<sup>4</sup> Presentazione e testo completo sono disponibili su:  
[http://www.linguaggi.eu/testi\\_files/citta\\_invisibile.asp](http://www.linguaggi.eu/testi_files/citta_invisibile.asp)

<sup>5</sup> da "la Repubblica" del 22 giugno 2007

<sup>6</sup> da "Le Città Invisibili" di Italo Calvino, 1972

<sup>7</sup> Presentazione e testo completi sono disponibili su:  
[http://www.linguaggi.eu/testi\\_files/viale\\_dtadalnaso.asp](http://www.linguaggi.eu/testi_files/viale_dtadalnaso.asp)

<sup>8</sup> Presentazione e testo completi sono disponibili su:  
[http://www.linguaggi.eu/testi\\_files/skitzophrenika.asp](http://www.linguaggi.eu/testi_files/skitzophrenika.asp)

<sup>9</sup> Il video è reperibile su:  
[http://www.itasgaribaldi-roma.gov.it/garibaldiweb/dettagli\\_archivio.asp?id=323#natale](http://www.itasgaribaldi-roma.gov.it/garibaldiweb/dettagli_archivio.asp?id=323#natale)