

SCUOLA

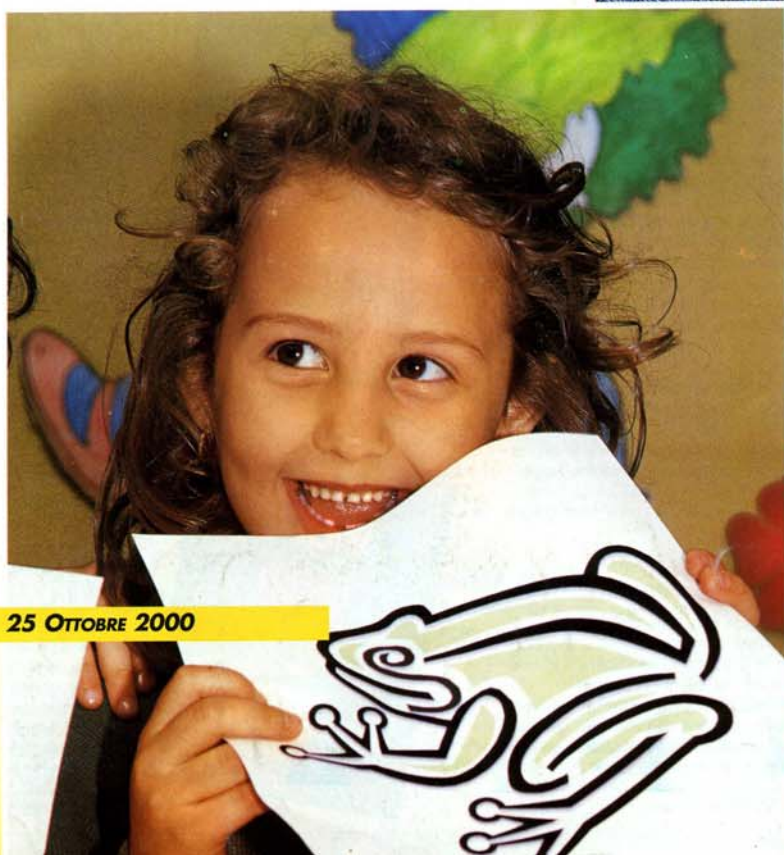
per l'educazione dell'infanzia

MATERNA

5

Laboratori

SPED. IN A.P. / 45% - ART. 2, COMMA 20/B, LEGGE 662/96 - FILIALE DI BRESCIA (ITALIA)
EDITRICE LA SCUOLA - 25186 BRESCIA - 03922820 - EXPEDITION EN ABONNEMENT POSTAL - TAXE PERQUE - TASSA RISCOSSA



25 OTTOBRE 2000

EDITRICE LA SCUOLA - quindicennale - ANNO LXXXVIII



5

quindicinale

25 ottobre 2000 - ANNO LXXXVIII

Direttore emerito: Aldo Agazzi
Condirettori: Giovanni Cattanei e Cesare Scurati
Comitato di Direzione: Alessandro Antoniotti, Paolo Calidoni, Sira Serenella Macchiotti
Redazione: Michele Busi

scuola • cultura • educazione

EDITORIALE: Laicità e laicismo, **G. Cattanei** 5
FONDAMENTI: Un bambino affettivamente maturo: famiglia, scuola, società, **Rossana Cuccurullo** 7
BAMBINI E SOCIETÀ: In strada con bambini e ragazzi, **Roberto Maurizio** 11
INNOVAZIONE E SCUOLA: Il teatro dietro le quinte: la drammaturgia, **Gaetano Oliva** 15

didattica • esperienze • laboratori

a cura di Anna Maria Bontempi

LABORATORI: PITTURA: P. Guizzi. **MUSICA:** M. Guidi. **NATURA:** M. Puggioni. **PSICOMOTORIO:** R. Pascotto. **COSTRUTTIVITÀ:** G. Mariotti. **LINGUA:** A. Grossi. **COMPUTER:** L. Caselli, F. Franceschini. **POESIA:** F. Acanfora. **COMUNICAZIONE:** C. Dichirico 17

inserto

Atelier dei folletti di Miriam Cailotto

nidi • servizi alternativi

D. Vicentini, R. Restagno, M. Falchi 65

quadrante professionale e legislativo

a cura di Mario Falanga

Il monte ore annuale obbligatorio, **M. Falanga** 73
testi ministeriali: Diritti e sviluppo dei soggetti in età evolutiva, **D.P.R. 13-6-2000** 74
contributi: La scuola dell'infanzia nel nuovo sistema scolastico, **Giuseppe Guzzo dalle province** 78
79

Fotografie: *Photo Studio 56*
Allegato il foglio didattico: **"Collage"**

Quindicinale per l'educazione dell'infanzia - Anno LXXXVIII - N. 18 fascicoli all'anno - Direttore responsabile: Giovanni Cattanei - Autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 15 del 4.2.1949 - Spedizione in abbonamento postale /45%, art. 2, comma 20/b, legge 662/96 - Filiale di Brescia (ITALIA) - **Direzione, Redazione, Amministrazione:** LA SCUOLA S.p.A., 25186 Brescia - Via Luigi Cadorna, 11 - **Sito Internet:** www.lascuola.it - c.c.p. n. 14407258 - codice fiscale - partita I.V.A. n. 00272780172 - **Tel. centr. (030) 29 93 1** - **Tel. Ufficio Abbonamenti (030) 29 93 246 29 93 286** - **Telefax (030) 29 93 299** - **Filiali: 00193 Roma** (Via Crescenzo, 23 - **Tel. (06) 6875179-68803989** - **Telefax (06) 6874939**) - **80137 Napoli** (Salita S. Elia, 19/21 - **Tel. (081) 441200-441308** - **Telefax (081) 441934**) - **20136 Milano** (Viale Bligny, 7 - **Tel. (02) 58300261 - 58301579** - **Telefax (02) 58301315**) - **70124 Bari** (Via Giulio Petroni, 21 A/E - **Tel. (080) 5428647** - **Telefax (080) 5428647**) - **65124 Pescara** (Via Donatello, 7/11 - **Tel. (085) 74792** - **Telefax (085) 74792**) - **35129 Padova** (Via della Croce Rossa, 116 - **Tel. (049) 8076775** - **Telefax (049) 8076776**) - **Pubblicità:** Ufficio Inserzioni Pubblicitarie Editrice La Scuola, via Cadorna, 11, 25186 Brescia - **Tel. (030) 29 93.287** - **Telefax (030) 29 93.299** - **Stampa:** Officine Grafiche La Scuola - 25186 Brescia.

Abbonamento annuo 2000-2001: L. 84.000 pagabile in un'unica soluzione (estero: Europa e Bacino Mediterraneo L. 140.000 - Paesi extraeuropei L. 187.000). Il presente fascicolo L. 4.700 (arretrato il doppio). **L'impegno di abbonamento è continuativo**, salvo regolare disdetta da notificarsi a mezzo lettera raccomandata.

Il teatro dietro le quinte: la drammaturgia

(Gaetano Oliva, *Il teatro dietro le quinte: la drammaturgia*, Scuola materna per l'educazione dell'infanzia, anno LXXXVIII n 5, 25 ottobre 2000, pp. 15-16).

Una riflessione sulla drammaturgia che tiene conto di possibilità e limiti della scrittura “per battute”, e della sua regola fondamentale: restituire il ritmo sciolto e disinvolto della parola parlata. Inoltre qualche considerazione su ciò che nei secoli ha contraddistinto la drammaturgia, per arrivare ai lavori dei contemporanei: Magazzini Criminali, Luca Ronconi, Living Theatre, Enzo Moscato...

Quando un testo diventa testo teatrale? Tenendo presente il panorama della drammaturgia contemporanea, viene spontaneo affermare che un testo qualsiasi diventa teatrale quando viene messo in scena. Sembra una risposta scontata e banale, ma è motivata da secoli di convenzioni drammatiche che sono state abbattute e che predeterminavano la forma drammatica distinguendo il testo teatrale dagli altri modelli di scrittura: a partire dalle famose unità aristoteliche fino alla divisione formale del testo in atti e scene o alla consuetudine dell'autore di fornire indicazioni alla messa in scena per mezzo di didascalie,

Oggi quelle convenzioni, anche se sopravvivono; non hanno più un valore vincolante nei confronti del drammaturgo; oggi qualsiasi testo può diventare testo teatrale a dispetto di ogni rigida categoria. Il teatro contemporaneo è orientato verso la sperimentazione ad un linguaggio poetico, sia a livello di drammaturgia che a livello di messa in scena: cerca di restituire densità al gesto e alla parola. Vengono compiute audaci operazioni di adattamento su testi originalmente non concepiti per il teatro: si pensi alla rappresentazione della *Divina Commedia* realizzata dai Magazzini Criminali di Federico Tiezzi con il supporto dei poeti Sanguineti, Luzi e Giudici; oppure all'*Orlando furioso* di Luca Ronconi.

Le avanguardie artistiche del primo Novecento hanno infranto definitivamente le convenzioni, vanificando la rigida separazione tra i generi; ma, ancora prima, fu il Romanticismo che spezzò la rigidità della pièce costruita secondo i dettami Classici. Ad esso seguì un proliferare di poetiche letterarie e drammatiche la cui presenza decretò la fine di un unico modello di composizione.

Nel nostro secolo si è fatto teatro con testi di ogni genere, dai racconti agli articoli di giornale. Negli anni 70 il Living Theatre ha sviluppato un tipo di drammaturgia collettiva che nega il prodotto letterario preconstituito, in spettacoli come *Frankenstein*, *Paradise Now* o *Mysteries and Smaller Pieces*.

La specificità della scrittura teatrale

La scrittura teatrale si differenzia dalle altre forme di scrittura quali la narrativa per la necessità di adottare un linguaggio diretto, che non si appoggia su parti descrittive per rendere la vita interiore ed esteriore dei personaggi, le azioni, i sentimenti, i pensieri; ma che deve, servirsi esclusivamente del dialogo per esprimere tutto questo.

Uno scrittore; e in particolare un drammaturgo, deve trovare dentro di sé i sentimenti dei personaggi che crea, deve compiere un processo con il suo io più profondo: è necessario che, analogamente all'attore, impari a non nascondere quello che prova e a lavorare con la sua interiorità perché il meccanismo della scrittura prenda vita. Per raggiungere tale obiettivo può servirsi di uno strumento quale l'improvvisazione: allenandosi nella vita quotidiana per permettere il superamento di quei blocchi comportamentali e di quelle difese psicologiche che impediscono la libera espressione dei sentimenti. In questo senso può essere utile anche quel particolare tipo di Improvvisazione quale la scrittura automatica usata dai surrealisti.

La struttura dialogata

Su un piano prettamente operativo è opportuno individuare i principi pratici che presiedono alla scrittura drammatica, spostando l'attenzione dal livello teorico che permette di cogliere la distinzione tra un testo narrativo e uno drammatico.

Se, infatti, una categoria unitaria che identifichi il genere drammatico da un punto di vista formale viene messa in crisi dalla molteplicità delle esperienze del Novecento, bisogna comunque fare i conti con delle costanti generali che non assurgono al rango di teorie teatrali, ma costituiscono un insieme di norme derivate dal "saper fare".

Una di queste costanti; forse la più importante, è la struttura dialogica del testo drammatico. Tale struttura non serve a definire teoreticamente il "drammatico" rispetto al "narrativo": sia perché è presente in certa misura anche in genere come il romanzo sia perché esistono testi espressamente composti per la scena che vi rinunciano (ad esempio *Rasoi* di Enzo Moscato); tuttavia, generalmente; chi vuole scrivere per il teatro deve fare i conti con il dialogo, cioè con una scrittura diretta, non lineare, con un ritmo particolare, verticale, che procede a sbalzi. I tempi sono molto importanti, soprattutto per quanto riguarda la resa della simultaneità: in un testo destinato alla lettura, la simultaneità delle frasi o delle azioni viene composta non un processo mentale del lettore, mentre un drammaturgo lavora con i tempi reali della scena, perciò, nel momento in cui realizza un testo drammatico o adatta un racconto, deve costantemente seguire le traiettorie dei personaggi, calcolando in ogni momento le simultaneità delle battute e delle azioni. Alcuni testi che in fase di lettura sono bellissimi, possono presentare difficoltà enormi quando si cerca di metterli in scena.

Dal dialogo al personaggio

Dal dialogo, inoltre, deve trasparire il personaggio vivente sulla scena; lo scrittore di teatro non può permettersi di descrivere un personaggio come potrebbe fare un romanziere, ma lo deve far vivere attraverso le sue parole. Il personaggio entra in scena e deve vivere in ciò che dice e in ciò che fa. Un altro scoglio fondamentale è quindi quello della verità. Per creare persone vive, il drammaturgo deve riuscire a non sovrapporre la propria lingua alla loro, ma essere in grado di mettere da parte la propria personalità e penetrare nelle realtà dei personaggi. È questa un'operazione molto simile al lavoro di immedesimazione che l'attore compie per infondere al personaggio la profondità e la verità necessarie alla sua vita.

È esemplare a questo proposito la prefazione di Pirandello ai *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui l'autore dichiara che quelle ombre create dalla sua fantasia ad un certo punto vivono di vita propria e lo assillano affinché venga loro data la realtà della scena.

L'azione scenica

Infine il drammaturgo deve tenere conto di un'ultima questione: cioè che il teatro è essenzialmente "azione". Questo implica che la scrittura di un testo drammatico sia sostanzialmente diversa da quella di un saggio in cui l'autore ha come preoccupazione principale quella di esporre con chiarezza la propria teoria. È attraverso l'azione dei personaggi che si manifesta il pensiero dell'autore; egli quindi non deve rendere tutto esplicito, ma fornire degli stimoli, delle indicazioni che saranno poi completate e interpretate dallo spettatore. Il carattere della scrittura drammatica deve essere tutto sommato quello di agire attraverso la parola e non usarla per descrivere l'azione consegnandola spiegata al pubblico.

Il ritmo

Partendo dalla specificità del dramma, un esercizio che permette di evidenziare il ritmo di un dramma è quello di trasformare uno scritto narrativo, come una favola o un racconto, in testo teatrale. La lettura diretta del lavoro ha fatto emergere alcune regole di cui la drammaturgia deve tenere conto. La cosa più importante che emerge è il ritmo: quell'affermarsi di tensione e rilassamento che nella parola parlata è sottoposto a leggi differenti da quelle della scrittura. Per comporre un testo teatrale bisogna cioè tener conto dei tempi reali della parola recitata e dei

momenti di attenzione dello spettatore che cambiano rispetto a quelli implicati da una lettura solo mentale.

Nella nostra società, in confronto a quella italiana del Cinque-Seicento, per esempio, si è persa quell'abitudine alla trasmissione orale della cultura che favoriva nel pubblico una più alta soglia di attenzione e concentrazione verso la parola udita. Il teatro era principalmente spettacolo, i testi erano spesso tracce fatte da abili mestieranti o accadeva addirittura che fossero trascrizioni di opere nate sulla scena. Oggi la drammaturgia segue piuttosto il percorso opposto escludendo le sperimentazioni degli anni '70 e '80) e in alcuni casi non è neppure pensata per la messa in scena, ma tende a rimanere in fatto letterario. Per restituire quindi al dramma la sua dimensione di elemento scenico come la scenografia o la musica, la prima legge a cui bisogna sottostare è quella del tempo-ritmo dell'attore.

Riflessioni sul ruolo del drammaturgo

Per non cadere in un concetto di teatro astratto è importante togliere la figura del drammaturgo da quella posizione di isolamento rispetto alla pratica scenica in cui è generalmente posto. Il ruolo dello scrittore di teatro deve essere pensato invece come quello di un artigiano che acquisisce determinate capacità e le mette in gioco nella realizzazione dell'opera teatrale. Al di là dei modelli di scrittura, la formazione di un drammaturgo deve necessariamente passare attraverso la frequentazione del teatro e una relazione costante con gli attori, perché è per loro che scrive.

Anche se è difficile pensare che possa riprodursi il fenomeno delle coppie storiche come Claudel-Barrault, Giraudoux-Jouvet, Patroni Griffi-Valli e De Lullo, deve essere pensabile un incontro non episodico tra drammaturgia e messa in scena, concepito come una creazione e realizzazione d'insieme. Solo con questo rapporto è possibile arrivare ad attuare una scrittura drammatica viva.

Nel mondo teatrale c'è, tra gli altri, il modello di un'esperienza sulla quale si dovrebbe seriamente meditare: il Royal Court di Londra, che, alla rispettabile età di quarant'anni, è ancora un fecondo vivaio di autori e spettacoli, dal quale a suo tempo germogliarono Osborne, Bond, Pinter e Wesker. È una struttura dotata di due sale, dedicata alla drammaturgia contemporanea nazionale e internazionale, che ogni anno produce una ventina di testi nuovi, molti dei quali nascono su committenza: qui la presenza viva degli autori si esplica, si gioca e si rimette in questione in ogni momento.

Il compito che ci attende nell'immediato futuro è quello di pensare a molteplici realtà in cui l'autore di teatro, attraverso un'assidua presenza durante il lavoro sul palcoscenico, possa scrivere non solo con carta e penna, ma con il corpo e con la voce degli attori prendendo spunto da quanto succede sulla scena. D'altro canto è opportuno sottolineare che una simile prospettiva presuppone radicali cambiamenti nella mentalità, nelle abitudini e nei ruoli di chi pensa il teatro, di chi fa teatro, di chi riceve il teatro.