

# SCUOLA

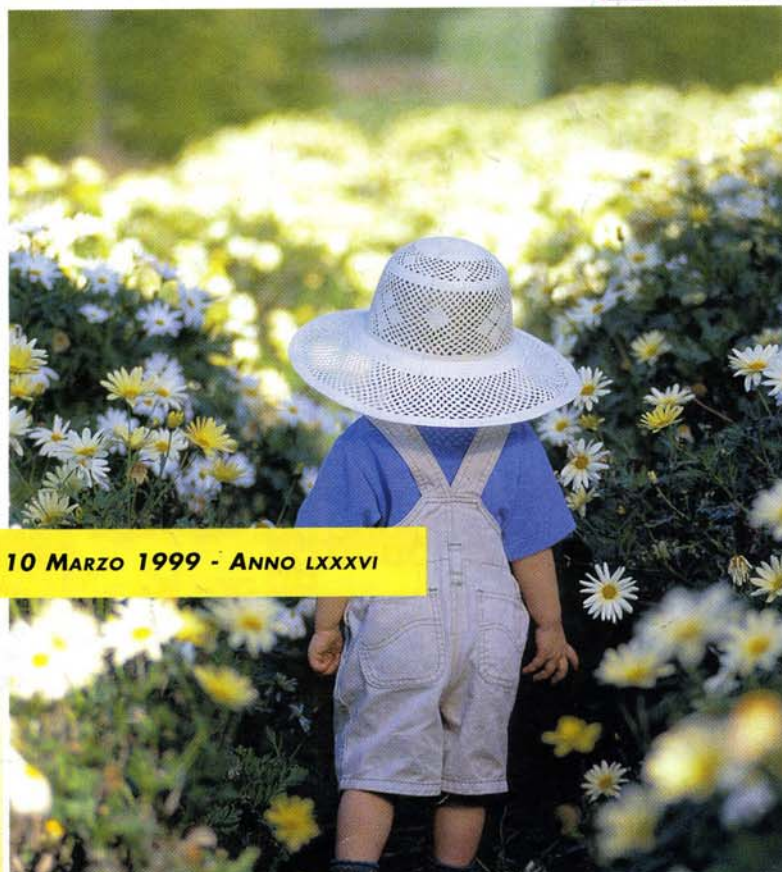
per l'educazione dell'infanzia

# MATERNA

# 12

La speranza di un ritorno

- Foglio didattico
- Insetto: Pasqua tra natura e tradizione
- Educazione e libertà
- America, America: e noi?
- I Simpson di Matt Groening



10 MARZO 1999 - ANNO LXXXVI

SPED. IN A.P. 745% - ART. 2, COMMA 20/B, LEGGE 662/96 - FILIALE DI BRESCIA (ITALIA)  
EDITRICE LA SCUOLA - 25186 BRESCIA - 0302/2820 - EXPEDITION EN ABONNEMENT POSTAL - TAXE PERÇUE - TASSA RISCOSSA

EDITRICE LA SCUOLA  
quindicinale



12 *quindicinale*  
10 marzo 1999 - ANNO LXXXVI

**Direttore emerito:** Aldo Agazzi  
**Direttore:** Giovanni Cattanei - **Comitato di Direzione:** Cesare Scurati, Alessandro Antonietti, Paolo Calidoni, Luigi Morgano (Coordinatore)  
**Redazione:** Anna Maria Bontempi

**scuola • cultura • educazione**

<b>EDITORIALE:</b> Lo spreco dei giocattoli, <b>G. Cattanei</b>	5
Il senso dell'educazione per la conquista della libertà, <b>Gaetano Mollo</b>	7
La fiaba come metafora nella scuola materna, <b>Maria Teresa Moscato</b>	9
Teatro fra '900 e 2000: dal laboratorio alla scena, <b>Gaetano Oliva</b>	11
<i>I Simpson</i> , fra <i>underground</i> , postmoderno, multimediale, <b>Guido Michelone</b>	16
<b>PUNTO CONTRO PUNTO:</b> America, America: e noi?, <b>Cesare Scurati</b>	19

**didattica • esperienze • laboratori**

<b>IL SÉ E L'ALTRO:</b> <b>L. Bugnano, M. Puggioni.</b> <b>CORPO E MOVIMENTO:</b> <b>M. Balbo.</b> <b>DISCORSI E PAROLE:</b> <b>R. Ceccattoni.</b> <b>MESSAGGI, FORME E MEDIA:</b> <b>Mago Sales, O. Cherubini.</b> <b>COSE TEMPO E NATURA:</b> <b>G. Imperatori.</b> <b>SPAZIO, ORDINE, MISURA:</b> <b>L. Tomasi</b>	21
---	----

**organizzare la scuola • mondo infanzia**

<b>G. Franceschini, C. Vit, F. Meli, B. Mantovani</b>	61
---	----

**inserto**

Pasqua tra natura e tradizione: esplorare e costruire, **Ivana e Giorgio Della Libera**

**quadrante professionale e legislativo** a cura di Mario Falanga

Scuola materna. Organico funzionale, <b>M. Falanga</b>	69
<b>testi ministeriali:</b> Programma d'esame per l'insegnamento nella scuola materna statale, <i>D.M. 4-2-1999, n. 26.</i> Sussidi di gestione e supporto magnetico, <i>Circ. 10-2-1999, n. 33.</i> Università, docenti e tirocinio, <i>Decr. 2-12-1998, prot. 33733/BL.</i> La scuola in ospedale, <i>Circ. 7-8-1998, n. 353.</i> Semplificazione amministrativa e moduli di iscrizione, <i>Circ. 22-12-1998, n. 489</i>	70
<b>testi legislativi:</b> Obbligo di istruzione e sperimentazione dell'autonomia didattica e organizzativa, <i>Legge 20-1-1999, n. 9</i>	76
<b>dalle province</b>	76
<b>contributi:</b> Primi passi nell'autonomia, <b>M. Castoldi.</b> La scuola materna statale e il decreto sull'autonomia delle unità scolastica, <b>P. Pasotti</b>	77
Fotografie: <b>Photo Studio 56</b>	

Quindicinale per l'educazione dell'infanzia - Anno LXXXVI - 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 - 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 1998-99: L. 74.000 pagabile in un'unica soluzione (estero via terra/mare L. 105.000 - tariffe differenziate per via aerea). Il presente fascicolo L. 4.200 (arretrato il doppio). L'impegno di abbonamento è continuativo, salvo regolare disdetta da notificarsi a mezzo lettera raccomandata.

## **Teatro fra '900 e 2000: dal laboratorio alla scena**

(Gaetano Oliva, *Teatro fra '900 e 2000: dal laboratorio alla scena*,

Scuola materna per l'educazione dell'infanzia, anno LXXXVI n. 12, 10 marzo 1999, pp. 11-14).

**Il teatro del Novecento è caratterizzato da molti singolari avvenimenti; tra questi ritroviamo in particolare l'origine del laboratorio teatrale, un elemento che sicuramente testimonia un processo denso di cambiamenti che accompagna l'arte teatrale in quest'ultimo scorcio del secondo millennio.**

Nel nostro secolo si assiste ad un'azione di rinnovamento del teatro che prende le distanze dal teatro divistico che, a metà Ottocento, era tutto giocato sulla recitazione enfatica dell'attore, si affannava nella faticosa corsa alla realizzazione di una produzione spettacolare basata sul canone della quantità e si distanziava sempre più dal contesto della società in cui si svolgeva.

### **La nascita del "laboratorio teatrale"**

Ora invece si vanno delineando nuove ricerche estetiche che si propongono di determinare attraverso il teatro un rapporto con gli uomini che abbia valore, che assuma significato, fino a giungere, nelle prefigurazioni dei teorici come Appia, Craig, che affrontano le riflessioni sul teatro dal punto di vista scenografico, Stanislavskij, Vachtangov, Mejerchol'd, Copeau che guardano il teatro dal punto di vista dell'attore, Brecht, da quello del drammaturgo, ed altri ancora, ad una società che del teatro abbia bisogno. Il nuovo teatro si propone quindi di recuperare una complessità umana, sociale e culturale dell'arte stessa come comunicazione espressiva e realizzazione dell'uomo. Tale teatro si compone essenzialmente di due dimensioni: al suo interno ha come centro l'attore; al suo, esterno ha come obiettivo la comunicazione con lo spettatore.

L'attore come dimensione espressiva del fare teatro e la sua relazione con gli altri attori e con gli spettatori sono fine e nucleo di partenza delle tensioni progettuali e sperimentali del teatro del Novecento: l'attore in quanto uomo che usa consapevolmente se stesso per esprimere. Se analizziamo la situazione in cui formavano la loro arte gli attori che aspiravano ad entrare nelle compagnie locali all'inizio del secolo, si riscontra che esistevano, presso i grandi teatri cittadini, ad esempio presso il Teatro dell'Arte di Mosca in Russia, alcune scuole per attori. Esse erano legate alla particolare personalità di un determinato insegnante, non avevano mai un metodo consapevole, una solida base teorica, un organico disegno pedagogico; il loro scopo era sempre quello di addestrare i futuri attori a lavorare in spettacoli che sarebbero stati allestiti in pochissimo tempo.

Ed è interessante notare come, proprio presso questo teatro, Konstantin Sergeevic Aleksèev Stanislavskij si oppose ad un tale modo di pensare alla formazione degli attori; egli infatti, partendo dalla sua esperienza di attore, rivoluzionò le "tecniche teatrali" introducendo per la prima volta una metodologia di ricerca sperimentale sull'attore, sviluppando alcune intuizioni dei suoi predecessori come Appia e Craig. Considerato nella sua interezza, il "sistema" di Stanislavskij è prassi pedagogica, trasmissione di un'esperienza attraverso l'azione, non teoria. Secondo il maestro, infatti, il lavoro dell'attore è ricercare ed apprendere per poi formare nuovi attori, indicando la via della ricerca che deve essere comunque sempre personalizzata da chi vuole intraprendere il lungo lavoro su se stesso. Si racconta che gli attori di Stanislavskij da lontano sembravano possedere segreti misteriosi ed efficaci strumenti, erano in realtà uomini che possedevano una morale, passati per una particolare formazione che li aveva cambiati. Alla luce di questi presupposti è opportuno rilevare che uno degli aspetti che rivelano il cambiamento del teatro nel Novecento rispetto a quello del passato è l'incontro senza precedenti tra l'arte teatrale stessa e la pedagogia, come coincidenza di intenti e di interessi: il teatro come luogo della scoperta e della valorizzazione delle possibilità espressive dell'uomo e della manifestazione della sua creatività e della sua fantasia; tale incontro è reso possibile proprio dall'avvenuto spostamento dell'attenzione dello spettacolo come fine ultimo dell'esperienza teatrale all'attore come protagonista del processo di rinnovamento del teatro.

I laboratori, gli studi, le scuole dei maestri del Novecento sono nati come spazi per scoprire e sviluppare la creatività, come occasione per gli attori di potersi sperimentare, per il regista-pedagogo come atto complesso della sua matura creatività artistica. Qui si esplicita il bisogno di una durata e di un ordine che gli spettacoli non garantiscono.

Lo “Studio”, così viene definito il laboratorio teatrale da Stanislavskij, è nato per il bisogno di cercare soluzioni a contingenti problemi professionali ed è diventato il centro di quella nuova pedagogia teatrale che non si limita più alla preparazione per l'esecuzione futura di pezzi teatrali in sé conclusi, ma che inizia a ritenere gli esercizi esperienza attiva di teatro. Questi ultimi che fanno parte dell'allenamento dell'attore, come dice Mejerchol'd, “*trenàz*”, sono necessari per lo spettacolo, ma non ne fanno parte. Durante il tempo trascorso allo studio ciascun attore cerca di trovare molteplici possibilità espressive sia con il corpo sia con la voce, per poi avere un'ampia gamma di opportunità che gli appartengono, perché le ha già sperimentate, da utilizzare per lo spettacolo. Analizzando il lavoro pedagogico che si svolge nel laboratorio possiamo notare come esso sia racchiuso in un processo che prende avvio da alcuni stimoli forniti dal regista-pedagogo che lo dirige. Tali stimoli permettono all'attore di porsi in una condizione di sperimentazione e di studio sempre nuova avvalendosi di esercizi e di improvvisazioni. Queste tecniche sono il cardine di tutto il lavoro; rappresentano lo stadio del processo creativo in cui si ricerca ciò che non si conosce, un modo di sostituire la ripetizione con la creatività, di crearsi una propria tradizione. In seguito l'attore conclude il processo facendo una profonda riflessione per prendere coscienza di ciò che ha vissuto e che ha conosciuto di se stesso.

Il laboratorio, quindi, nato in ambito puramente teatrale, è stato in seguito riconosciuto come uno strumento utilissimo in ambito educativo; infatti è un momento definito ed uno spazio protetto in cui si manifesta un intento educativo in linea con le teorie dei maggiori pedagogisti operanti negli ultimi due secoli come Froebel, Dewey, Montessori che hanno rivalutato il valore formativo dell'esperienza dell'allievo; negli incontri di laboratorio, supportati da una costante riflessione sul processo creativo, il maestro-animatore non insegna, ma mette a disposizione degli individui che formano il gruppo le proprie capacità tecniche e professionali. Gli allievi, opportunamente guidati, affrontano un percorso individuale attraverso il quale si pongono in ascolto di loro stessi e, facendo esercizi mirati, giungono alla scoperta dei propri limiti e delle proprie capacità; essi apprendono nuove possibilità, utili per esprimere in modo efficace il proprio pensiero ed i propri sentimenti. Laboratorio, quindi, non significa tanto un luogo quanto un lavoro, dal momento che costituisce un'occasione per crescere, per imparare facendo, con la convinzione che l'aspetto più importante consiste nel processo e non nel punto di arrivo.

Per misurare meglio la portata e il significato dei cambiamenti in corso nel teatro degli anni che stiamo vivendo, piuttosto che osservarlo come una grande arte unitaria, conviene guardare ai vari elementi di cui si compone. E questi elementi, sottoposti a provvisoria scomposizione, rivelano per necessaria umiltà il loro nome e la loro natura di “mestieri”.

## **La regia**

Ci proponiamo di iniziare questa analisi dalla regia, non tanto perché la figura del regista sia l'elemento originario o quello centrale nel fatto teatrale, quanto perché, a guardar bene, la fenomenologia della funzione registica in questo scorcio di secolo si presenta quanto mai varia e persino contraddittoria. Esiste ancora una retorica, una mitologia del “*metteur en scene*”. Esiste in qualche caso anche un'aura demiurgica entro la quale il “maestro” si avvolge, o viene avvolto.

Esiste, inoltre, un podio virtuale, dall'alto del quale la direzione impartisce indicazioni da eseguire, o anche un regista-condottiero sciamano a guru, che rivendica funzioni salvifiche o rigeneranti; ma in realtà è fortemente presente e cresce, fino a quasi essere la più diffusa, una regia pensata come lavoro volto più a suscitare che a dirigere; una regia che si propone di creare le condizioni di base entro le quali spetta poi all'attore cercare in se stesso soluzioni e invenzioni che non possono essere fornite già pronte; una regia che punta a far leva più sulle inquietudini, i dubbi e gli interrogativi che non ad imprimere certezze. Questo tipo di lavoro adotta una sorta di flessibilità metodologica che fa

perno su un solo punto fisso: l'*ensemble* degli attori, che, per il solo fatto di riunirsi, di stare insieme su una scena, produce qualcosa che prima non c'era, un tessuto minimo di rapporti, reazioni, conflitti, rimbalzi che è il terriccio da cui potrà germinare il punto di arrivo, per altro non definitivo, dello spettacolo. La presenza fisica degli attori, le risorse giacenti che ciascun attore può liberare nell'atto dell'essere in scena e in situazione, il contributo necessario che ciascuno può dare agli altri e riceverne, le interrogazioni che via via si pongono per aprire la strada a una molteplicità di risposte, sono la base di lavoro di questa idea della regia. È in corso un processo di ricambio dove tradizione e innovazione si mescolano strettamente, processo di cui troviamo qualche traccia nelle parole di Antoine Vitez, che portano la data di qualche anno fa, ma già sono proiettate verso il futuro: L'essere umano divenuto attore in scena, dal momento in cui sa di essere in scena e di essere guardato dall'altro, libera inconsciamente un certo numero di comportamenti; e i rapporti tra gli attori si stabiliscono ancora prima che la prova cominci, per il semplice fatto di essere là, immobili, in attesa [...]. A quel punto, non si tratta di dirgli "Dovete fare questo o quest'altro", ma di vedere quello che faranno, e poi chiedergli di rifarlo [...]. Dirigere gli attori, non è quasi mai un lavoro di direzione. Consiste nell'osservarli e nel restituirgli l'immagine che già essi stessi producono [...].

### **Il mestiere dell'attore**

Si racconta che Stanislavskij impose ai propri allievi, un giorno, di sollevare un pianoforte, e, bloccati in quella condizione, chiese loro di moltiplicare "39X7". Difficile concentrarsi e rispondere, con un pianoforte sopra la testa: figuriamoci - concluse allora il Maestro del Teatro d'Arte - quanto sia difficile il lavoro creativo dell'attore, l'attore, il "magnifico animale" che, per Deleuze, "opera la distruzione del dominio della lingua sulla parola", l'attore-autore, attore-regista, la macchina attoriale. Quante definizioni sono state date per identificare questo protagonista indiscusso della scena.

Quasi giunti, ormai, al termine di un secolo in cui si sono verificate le trasformazioni descritte, ci troviamo sorpresi di fronte al Nobel assegnato a Fo, attore di grande scuola, guitto e giullare capace di scrivere perfette macchine comiche e di inventare linguaggi nuovi; restiamo affascinati da Carlo Cecchi che interpreta con *verve* tutta sua, magistralmente, la scrittura di Pinter.

Ci siamo lasciati alle spalle, da tempo ormai, l'epoca dei ruoli predefiniti, le distinzioni categoriche, e tutto si fa più confuso. Si è sempre pensato, in fatto di creatività teatrale, che il predominio naturale dovesse essere attribuito all'autore. Ma viene spontaneo chiedersi: e le altre figure?

Il problema, quindi, non è più distinguere tra drammaturgia e, interpretazione, quanto, capire a che punto i linguaggi si siano rapportati tra loro, quanto l'influenza creativa dell'una possa toccare e modificare quella dell'altra. Se, oggi, ci confrontiamo evidentemente con la figura del regista-autore, appare chiaro, al tempo stesso, che l'attore non è più chiamato ad essere solamente interprete, ma deve essere capace, recitando, di scrivere sulla scena.

Attori, mercanti e girovaghi, a contatto diretto -loro e solo loro, con buona pace di attori e registi - con il pubblico, hanno la possibilità di creare le condizioni perché il teatro viva, perché la drammaturgia si faccia realtà, perché la scena incontri la platea.

Quindi oggi più che in passato compaiono e sono richieste figure di attori-autori, attori in grado di fare teatro sotto ogni aspetto. Infatti emergono dalle ultime generazioni tendenze diverse: in particolare sorge in tutti la voglia di cimentarsi con la scena, di incontrare il pubblico, di interpretare se stessi, la propria ricerca: magari rischiando un po', vista l'endemica mancanza, nelle giovani generazioni, di quella che una volta si chiamava "tecnica". Ma l'attore resiste: *cyber-punk*. corpo mutante, destrutturato, provocatorio, eppure sempre "attore", proprio da qui occorre partire.

Il ruolo del teatro è di trasmettere il ad un microcosmo - quello degli attori e quello degli spettatori che ogni sera si incontrano e si ricostruisce all'interno di uno spazio - un altro mondo, in cui quello della quotidianità si integra e si trasforma. Compito del teatro, certo, ma compito -in primo luogo - dell'attore.

## **La scena teatrale**

C'è una cultura dello spazio che cerca il teatro proponendosi come visione o come infrastruttura, luogo attrezzato, di servizio, che chiede di essere abitato dagli uomini di teatro e dallo spettacolo. Nel Ventesimo secolo accade che questo spazio serva quasi sempre al mercato del teatro, che vuole sale per ospitare spettacoli più che luoghi dell'arte, del teatro, parallelamente gli uomini di teatro hanno diffidato dello spazio predisposto, "neutro" ma preventivo; non hanno creduto e non credono nemmeno ora nella neutralità di uno spazio rispetto alla creazione artistica e, operativamente, vogliono creare il loro spazio nella consapevolezza che lo spazio dello spettacolo e l'inseparabile spazio del teatro sono insieme un senso del teatro. La cultura teatrale del Novecento ha, nella molteplicità delle poetiche e delle vicende, una forte unità e coerenza nella ricerca e nella sperimentazione di un teatro possibile e che abbia senso.

Dalla riforma dello spazio teatrale di Wagner allo spazio scenico come luogo generatore dello spazio del teatro, da Appia in poi, per tutto il Novecento il discorso sullo spazio del teatro ha avuto qualità creativa solo se è stato parte del discorso globale sul teatro. Il sistema di relazioni di cui è parte attiva (non separata) lo costringe ad essere un ambiente funzionale agli uomini di teatro che vi incontrano, in situazioni predisposte, gli spettatori. È pertanto uno spazio virtuale, a disagio quando è predeterminato; è un ambiente che vive del suo essere relazione tra ambienti, in qualche modo interagenti. Da questo punto di vista il teatro del Novecento ha nel teatro all'italiana - non in quello della riforma borghese - la sua *tradition de la naissance*, tradizione non di ripetizione ma come spiega Copeau, del movimento creativo da cui è nata l'opera, con la differenza però di costituirsi specifico di volta in volta, per un artista e non per una civiltà. Lo spazio, scenico vi vive la doppia relazione di essere spazio dell'uomo di teatro e spazio per lo spettatore; è lo spazio per l'attore nel teatro degli uomini di teatro e non in quello degli architetti, ingloba e determina l'altro. È ricorrente l'attenzione a quella zona neutra della scena in cui l'attore esalta questa relazione (il proscenio, la scena aperta, le gradinate tra palco e sala): ma ciò non diventa una forma, è un contenuto.

Sarebbe limitante cercare di costruire per astrazione una sequenza di spazi del teatro perché l'unità reale del teatro del Novecento non è quella degli esiti, dei risultati da ripetere, bensì è quella della ricerca. Per questo, se realmente si vogliono comprendere a fondo gli aspetti fondamentali che devono caratterizzare lo spazio del teatro e lo spazio scenico conviene studiare il modo specifico di considerarlo e di utilizzarlo da parte di alcuni uomini di teatro che sono in grado di indicarci, in modo completo ed esemplare, le diverse e diffuse forme di interazione tra la visione della scena e l'ambiente della sala.