

Il teatro salvato dai ragazzini



Eros e Thanatos

Si può fare teatro “con i ragazzi” o farlo “per i ragazzi”. Nel primo caso li si coinvolge fino in fondo, nel secondo solo come spettatori. Tutt’e due le cose possono avere una pari dignità, quanto meno una dignità molto grande. In Italia abbiamo due casi esemplari, eccezionali: il Teatro delle Albe da una parte e la Societas Raffaello Sanzio dall’altra, ciascuno punta di diamante del lavoro teatrale “con” o del lavoro teatrale “per” i ragazzi. Sono due opzioni, due modi diversi di lavorare, che pongono l’accento su uno solo dei due eterni poli di *Eros* e *Thanatos*. La vita o la morte, il desiderio o la paura. La Raffaello Sanzio gioca sul *Thanatos*, sulla paura e quindi, ad esempio, sull’aiuto dato ai bambini perché possano penetrare nel buio della foresta, percorrere e sperimentare il confronto con il male e scoprire o intuire i modi per potersi districare nel suo nero groviglio, così come è stato fatto in passato da tutta la grande favolistica e, per buona parte, anche dal teatro più antico, essenziale, rituale. Con le Albe invece, che mirano agli adolescenti, si cerca lo scatenamento di un desiderio di espansione vitale che viene valorizzato e liberato nei ragazzi da quanti fanno teatro con loro, perché essi possano vivere sentimenti e abbandoni che hanno a che fare con la passione e con i suoi limiti. Entrambi i percorsi teatrali sono legati al sacro e, allo stesso tempo, all’apprendimento della vita sociale, ai passaggi di età che possano accostarli al mondo adulto, a una società che ha le sue regole, quali necessarie e quali insensate, e dunque da mettere continuamente in discussione.

Come tutto il Teatro, il teatro dei ragazzi dovrebbe muoversi su questo discrimine: da una parte la necessità delle regole, cioè dell’adattamento, dall’altra la loro distruzione per inventarne di nuove, in una dialettica tra stasi e movimento, tra quiete e tempesta, tra innovazione e tradizione. Si parla quindi di riti di iniziazione, di riti di passaggio che esigono vi si possa contemplare l’esperienza del sacro, di qualcosa che sovrasta, che è in noi ma che è anche fuori di noi e che ci provoca ad apprendere e a comprendere, a scavare dentro di sé mentre ci si relaziona con l’altro e con i suoi problemi, che alla fine sono anche nostri. Scavando in se stessi, gli individui cercano di costruire una qualche armonia, un qualche accordo possibile con le regole, tra sacro e sociale, tra distruzione e costruzione. Istinto di vita e istinto di morte devono equilibrarsi di nuovo ogni volta affinché prevalga la vita: alla fine dei tunnel della Raffaello Sanzio c’è sempre una luce, mentre le Albe partono dall’esplosione della luce, per entrare nel buio e uscirne modificati, “cresciuti”. Si tratta sempre di “venirne fuori”, ma il modo in cui questo accade è segnato da due percorsi teatrali assai diversi tra loro, non solo per l’età degli spettatori o degli attori.

Teatro e gioco

Il teatro è gioco, in francese la recita si chiama *jeu* e *jouer* significa appunto recitare e giocare. Esiste inoltre un legame tra la parola *jouer* e la parola *jouissance*, che designa più specificamente il godimento sessuale, l’orgasmo. Il gioco implica un forte legame di gruppo. Chi gioca solo non perde mai, dice il proverbio, però non impara niente e soprattutto si annoia. Il gioco in solitudine proposto dalla società post-moderna (videogiochi, computer, rete) è un grande inganno e un modo del dominio. Il teatro dei ragazzi non è né può essere un’esperienza egoistica, può essere un’esperienza individuale ma all’interno di un’esperienza del gruppo. A un rapporto col sacro che apra al sociale, del profondo che tenga conto della superficie, ci si può arrivare solo insieme. Il teatro dei ragazzi è un’esperienza comunitaria che non propone un attore che si esibisce o un bambino che canta lo Zecchino d’Oro, malattie adulte che il teatro dei ragazzi ha il dovere “pedagogico di evitare”. Nel teatro dei ragazzi si provano individui che partecipano a un’azione comune e l’apprendimento avviene attraverso il gruppo e attraverso il gioco. Il gioco serve per apprendere delle regole: anche per essere sregolati ci vogliono delle regole, se si vuole che venga bene e ci diverta. E’. È vero: per esaltarsi, per eccitarsi non hai bisogno delle regole né degli altri, ma l’Eros ha sempre un oggetto, riguarda sempre qualcun altro, non è solo autostima o soddisfazione solitaria, non è un “farsi” ma semmai il suo contrario, l’esperienza del sé negli altri e con gli altri, anche l’orgia ha bisogno di norme, deve darsi confini, e questi confini deve discuterli e capirli.

Nel teatro, il gioco deve essere anche *bello*, per sé e per gli altri – i partner, gli spettatori. L’esperienza pedagogica non può che essere anche esperienza estetica. E basarsi sul godimento che dà la ricerca e sperimentazione di nuove regole. Da accettare e cambiare, di nuovo e poi di nuovo. La rappresentazione diventa secondaria, in un processo che si voglia educativo in profondità, di crescita e trasformazione. Il caso di *Arrevuoto* è esemplare, qui la rappresentazione è solo il punto d’arrivo “provvisorio”, il momento che riguarda la polis, quando tu vuoi rinviare agli altri quello che hai imparato lungo il percorso del gioco-teatro. Si tratta di mettersi in mostra per gli altri e di insegnare agli altri, in questo caso insegnare agli adulti a mettere in gioco la loro esperienza, affinché capiscano la dialettica tra la necessaria distruzione delle regole, tante delle quali innecesarie e abusive, e quindi la loro reinvenzione. Qualcosa che riguarda anche loro, e da vicino. Scopo della rappresentazione è inquietare, provocare, dare la sensazione del godimento possibile per tutti, amplificare il senso dell’esperienza dall’interno di una cerimonia collettiva; anche quando lo “spettacolo” ha il sopravvento, la sua natura deve essere ibrida, contemplare il didascalico, il pedagogico. Si tratta di trasmettere agli altri quello che hai conquistato per te. Mostrare che quel che è possibile a te, è possibile a tutti. Valeva per le sacre rappresentazioni, per i rituali di certe società dette primitive, dove contavano la piazza e la festa, i momenti a cui tutti dovevano partecipare, eminentemente collettivi.

Il gioco ha bisogno di una finalità, e quella del gioco teatrale è la rappresentazione, un momento fondamentale perché deve consolidare un apprendimento, riordinarlo al suo meglio per tirarne fuori un’essenza o la confusa, intrigante sensazione di un’essenza, inventare i modi in cui, pur schivando, puoi dire cose che non si possono dire di petto o che

non si vogliono imporre ma che lo spettatore capisca da sé. Questa è un'operazione delicata che ogni gruppo teatrale realizza a modo suo, dal momento che non ci sono regole precise su come ci si arriva, ma anche questo è il bello del teatro, che è qualcosa che cambia sempre, contrariamente al cinema dove tutto diventa statico. Nel teatro c'è un movimento continuo, un dialogo continuo tra chi è al centro della scena e chi ne sta fuori, davanti. Per tutte queste ragioni, nel teatro dei ragazzi dovrebbero esserci esiti in cui il pubblico sia coinvolto, anche uscite reali dal luogo della rappresentazione, dentro la comunità, come un grande corteo dentro la città, nella polis, dando alla rappresentazione un fine assolutamente sociale. La visione e lo smontaggio dei meccanismi culturali di una contesa profonda, forse eterna, che servano alla città, che si facciano riconoscimento e festa.

Teatro e scuola

Rivelare la società a se stessa è una cosa che viene evitata, nel teatro che si fa abitualmente nelle scuole. Nei casi migliori se ne realizza una parodia, nei casi peggiori il contrario, cioè l'apprendimento della recita sociale, della finzione sociale quotidiana. C'è sempre qualcuno che spiega come si recita, come si dice, come ci si muove, come ci si rapporta al pubblico, tutte cose che fanno parte del teatro adulto della rappresentazione e delle quali abbiamo imparato da tempo a diffidare, a vedere l'inganno. La recita serve per arrivare a una verità, non a truccarla e nasconderla. Il teatro che si fa nelle scuole parte generalmente da un'ambizione bassa, lo si fa per riempire il tempo, per dar tregua a insegnanti ben felici che ci siano altri che vengono da fuori e che lavorano, per evitare la fatica dell'apprendimento, della conoscenza. E' un teatro che dà da lavorare a tanti giovani precari che si sentono creativi facendo giocare i bambini, facendoli divertire con passatempi che non diventano mai dei cunei per andare in profondità. In teoria, questo teatro, questo modo di lavorare nella scuola, andrebbe assolutamente combattuto, anche se ogni tanto c'è qualcosa di bello anche lì, perché possono esserci delle buone rappresentazioni, dei professori che insegnano ai ragazzi a recitare bene, ma con i criteri propagandati dalla società dello spettacolo. Lì si affermano le convinzioni più imbecilli, per esempio quella del ragazzo che recita bene e di quello che recita male, e si ripropongono i meccanismi abituali di selezione negativa, mentre sparisce il legame tra la superficie e il profondo. Tuttavia, si deve anche essere un po' tolleranti nei confronti di questo teatro, perché il precariato esiste e come, e perché la scuola è di solito un mezzo schifo e forse una ventata d'aria nella scuola può portarla uno che arriva da fuori a mostrare qualcosa di non noioso ai bambini, o meglio ancora a farli giocare, dando loro delle piccole altre da quelle che gli insegnanti impongono. Poiché la "scuola attiva" resiste solo in rarissime occasioni, ogni forma di partecipazione all'apprendimento va comunque salvaguardata, e c'è semmai da esigere che chi fa teatro nelle scuole impari qualcosa anche dai veri pedagogisti, dagli educatori veri e dai teatranti veri e, in qualche modo, dagli psicologi veri, insomma da coloro che sui modi e i contenuti dell'apprendimento hanno ragionato e sperimentato seriamente. In questi casi, il teatro non ti deve insegnare come usare una leva o come usare il tuo corpo in modo armonico, per questo ci sono già le materie tecniche e la ginnastica: il teatro dovrebbe aiutare a capire di più di se stessi e della realtà in cui ti devi o dovrai muovere, e insomma a vivere la tua parte profonda per portarla verso la superficie e metterla a confronto.

Il difetto peggiore di questo tipo di teatro è il paternalismo, con dei teatranti che arrivano in classe e pensano di saper tutto e di poter spiegare il giusto e nel modo giusto, con un atteggiamento tipico di una società autoritaria che, anche quando si finge tollerante, anche quando ti dice che bisogna giocare e ballare e saltare e far carnevale tutto l'anno, in realtà il carnevale te lo organizza ma ti rinchioda dentro una galera invece di farti immaginare e provare i modi di abbatte le mura. In confronto a questi usi, da questo punto di vista, il teatro per ragazzi, soprattutto quello fatto con i ragazzi, continua a essere un teatro rivoluzionario.

L'io e la distanza

Quando qualcuno gli racconta una storia o gli mostra un film, nel bambino (e perlopiù anche dell'adulto) prevale sempre la partecipazione, un processo di identificazione: Biancaneve, Cappuccetto Rosso, il Lupo Cattivo, i Tre Porcellini, le Fate e gli Orchi parlano di lui, della sua condizione e del suo confronto col mondo, e così Alice e Pinocchio. C'è un coinvolgimento fortissimo, che chiama in causa il classico dilemma fra identificazione e allontanamento. Nel teatro per ragazzi la partecipazione è totale, il ragazzo vi porta tutto il suo immaginario, le sue rimozioni, frustrazioni, utopie, speranze eccetera. Le mette in gioco su un personaggio o su una vicenda, già quando dice: adesso recito la parte del buono, del cattivo, dell'albero, del leone. A questo segue però, il momento dell'allontanamento, il momento in cui su queste cose puoi ragionarci, se hai qualche strumento per farlo, e capire la distinzione tra sé e la storia che ti hanno raccontato o che hai visto (o che hai letto), capire in cosa ti riguarda e ti coinvolge. Anche un adulto, dopo aver visto un film, deve in qualche modo elaborare la vicenda a cui ha assistito, riflettere su cosa lo ha coinvolto, perché lo ha coinvolto. Questa elaborazione non è automatica, certamente, oggi in particolare quando tutto cospira – e tutto è rappresentazione – a non far pensare, a distrarre. Ma se nell'esperienza del lasciarsi andare e nel rito c'è la dimenticanza di sé e nel momento della recita c'è la recita, dopo segue tuttavia il momento della riflessione, della ragione, e l'elaborazione può essere allora un processo che si fa da soli o che qualcuno ti aiuta a fare, ti assiste nel momento in cui lo fai, "dopo" la rappresentazione. In *Arrevuoto* ad esempio, questa fase non è stata abbastanza attuata, il ragazzo ritorna alla scuola, ai depositari ufficiali della ragione, agli psicologi e ai pedagogisti di Stato. Mentre c'era un'altra parte del lavoro che andava fatta e, se in alcuni casi è stata fatta, andava fatta meglio e per tutti. I teatranti non possono essere degli educatori ma devono pur porsi la questione dell'educazione, e questo implica una continuità non tanto con l'esperienza orgiastica, che fatta una volta ti offre una serie di riflessioni valide per molto tempo, quanto con il suo significato nell'esperienza sociale, del singolo, del gruppo, della comunità. Nella fase successiva all'esperienza della preparazione e realizzazione dello spettacolo sarebbe bello ci fossero degli

educatori che in qualche modo aiutino i ragazzi a capire qualcosa di più di quanto gli è capitato di sperimentare. La mancanza di questa fase di elaborazione è grave. Di questo il teatro non si fa un problema, soprattutto il teatro detto sociale a cui non importa niente di queste questioni, o che vede il pedagogico solo nella denuncia, dove tutti puntano il dito contro qualcuno da considerare peggiore di noi. Questa carenza non è tanto dei teatranti quanto dei pedagogisti, degli educatori, i quali, in questo periodo storico, dovrebbero assumersi responsabilità maggiori di quella della trasmissione, come dicono loro, della conoscenza, e sappiamo bene che tipo di conoscenza sanno trasmettere.

Il teatro deve porsi il problema di chiarire questo discorso agli educatori e non solo ai ragazzi, e gli educatori devono tenerne conto nel loro lavoro con i ragazzi. Questo significa una decisa assunzione di responsabilità. I teatranti possono al massimo formare altri teatranti, possono incidere indirettamente sulla formazione di una coscienza sociale, ma non possono modificare la società (anche perché quelli che non si limitano al basso mestiere, e cioè i migliori, tendono ad idealizzarsi in una sorta di mondo a parte, si sentono portatori di una verità che non ritiene di aver bisogno di un intervento successivo alla rappresentazione e a cui non importa molto che certe cose si depositino e abbiano effetti duraturi). Se pure non sta a loro dialogare con i ragazzi dopo il dialogo instaurato con l'esperienza dello spettacolo, pure dovrebbero almeno dialogare con gli adulti, in qualche modo educare gli educatori. Se tu non impari a giocare non puoi insegnare a giocare a un bambino, e infatti oggi nessuno sa più giocare i giochi di gruppo, che per definizione implicano delle regole e il loro rispetto. Se non sai insegnare a giocare ai bambini non puoi dargli un'idea di disordine e di ordine, di sregolatezza e di regola, e bisogna che di queste cose tu faccia esperienza diretta imparando innanzitutto come si gioca. Uno dei compiti del teatro è quello di insegnare agli educatori, e forse di fare spettacoli "con" gli insegnanti prima ancora che con i ragazzi.

Il rito

Il teatro è nato come fenomeno religioso e comunitario, aveva una precisa e forte funzione all'interno di una comunità, della società. Nella tragedia greca c'erano le maschere, i ruoli che aiutavano a capire i meccanismi della società, della famiglia, delle passioni, della violenza, della guerra, del fato. La chiesa cattolica ha istituzionalizzato la recita per eccellenza che è la messa; la recita della passione e resurrezione di Gesù Cristo e della sua presenza tra i fedeli. Rispondi, dialoghi con il sacerdote, sciamano e attore, a un certo punto vai a prendere la comunione, dai la mano ai vicini, ti inginocchi, ti alzi, è una recita in cui il pubblico risponde, è coinvolto, all'attore principale spetta di evocare il Divino, ma non come nell'esperienza dionisiaca, con una netta distanza ragionante e codificata tra pubblico e attore, tra pubblico e recita. Il discorso che fa *la non-scuola* delle Albe, per esempio, non si propone in una chiave cristiana bensì pagana. Il teatro è un modo antichissimo anche di insegnare, è un modo di ri-recitare l'esperienza umana, di ri-apprenderla. Quando dovevo spiegare ai bambini cos'era la vita delle origini, l'uomo dei primordi, io e loro imitavamo Tarzan e King Kong, e loro si scatenavano e ne veniva sempre fuori qualcosa di originale, perché l'uomo primitivo era qualcosa che gli apparteneva, e gli appartengono tuttora la violenza, la famiglia, la mamma, la solitudine, la fame, la notte, la paura, la morte, il gruppo dei simili e dei diversi. L'uomo primitivo siamo noi, nel regno e nel dominio della tecnica. Confrontarcisi è un'esperienza sia pedagogica che teatrale, ed è forse questo che bisogna rivalutare, nella sua "antichità" e nella sua "novità", nei modi nuovi in cui queste cose si esprimono nel nostro tempo. Ma agli insegnanti di queste cose non gliene importa molto, arrivano i teatranti da fuori che magari fanno le recite e possono anche essere bravi e stimolare delle cose o insegnare, ma senza questo tipo di riconquista essenziale, senza queste inquietudini fondamentali e la ricerca di risposte nel mondo di oggi, qui, ora. Gli insegnanti dovrebbero avere una formazione antropologico-teatrale, non teatrale in senso stretto ma antropologico-teatrale, che è in sostanza un perno della buona pedagogia. E i teatranti dovrebbero cercare anche una formazione pedagogica, leggersi insieme ad Artaud, Julian Beck e a Grotowski anche Pestalozzi e i maestri della scuola attiva.