Associazione BLOOMSBURY Editore

WOLF

OSCOM-ONLUS Osservatorio di Comunicazione

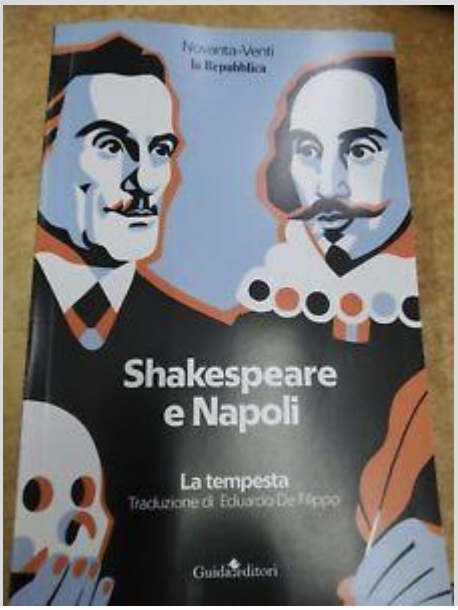
QUINDICINALE ON LINE
DIRETTORE FRANCO BLEZZA
Anno XXI Numero 18

autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY

RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

Teatro e scuole - luoghi in in-formazione. La scuola va in scena: Eduardo, *La Tempesta* e i ragazzi di Scampia

Di Viviana Reda



1. Il Teatro a Scuola e ….viceversa.

"Per la prima volta nel panorama della legislazione scolastica il legislatore ha introdotto una norma di rango primario afferente le attività didattiche comunque connesse al Teatro. In particolare, il comma 180 ribadisce il ruolo del MIUR nel fornire alle scuole indicazioni per introdurre il Teatro a Scuola. Difatti, il successivo comma 181 introduce la promozione, la diffusione, la valorizzazione della produzione teatrale attraverso l'accesso, nelle varie espressioni amatoriali e professionali, alla formazione artistica, consistente nell'acquisizione di conoscenze e nel contestuale esercizio di pratiche connesse alle forme teatrali, mediante il potenziamento della formazione nel settore delle arti nel curricolo delle scuole di ogni ordine e grado, compresa la prima infanzia, nonché la realizzazione di un sistema formativo della professionalità degli educatori e dei docenti in possesso di specifiche abilitazioni. L'attivazione da parte di scuole o reti di accordi e collaborazione anche con soggetti terzi accreditati dal MIUR e dal MIBACT ovvero dalle regioni o dalle province autonome anche mediante accordi quadro tra le istituzioni interessate. In buona sostanza, il primo *step* è stato quello di portare, dal punto di vista didattico, il Teatro a Scuola e viceversa, il secondo *step* sarà quello di regolare in modo armonico ed omogeneo tali attività.[1]"

Così recita l'*incipit* delle *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali*, a.s.2016-2017, un documento esplicativo che illustra, in maniera analitica, le possibilità di dialogo tra teatro e scuola. Il nuovo quadro normativo indica, dunque, tra le altre priorità, la necessità di individuare prassi e percorsi di lavoro che si aprono a metodologie innovative e concrete, anche attraverso momenti di ricerca-azione che coinvolgono nuovi orizzonti di indagine. La possibilità di attuare nella scuola questa rivoluzione copernicana che favorisca le competenze sulle conoscenze, passa attraverso la creazione di moduli di lavoro operativi in cui gli allievi siano protagonisti, in situazione, di un percorso di apprendimento concreto e pragmatico.
Il teatro offre utili strumenti in questa prospettiva in quanto, per sua stessa natura, esso si offre come presenza, come luogo in cui, grazie all'instaurazione di un *patto di credulità*[2] tra attore e spettatore, si dà vita ad un'azione efficace. L'istante assoluto del teatro è una delle caratteristiche proprie di un'arte che, nell'*hic et nunc* della rappresentazione, crea il suo cronotopo essenziale, una realtà spazio-temporale in cui ogni gesto, ogni sentimento, ogni pensiero, è e sarà quello, non un altro. Ogni istante si apre alle infinite possibilità, ma trova nell'istante successivo il suo unico compimento realmente possibile, la sua azione

[1] *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali*, a.s.2016-2017.
[2] La dimensione del gioco si istituisce attraverso un patto di credulità, analogo a quello che si compie tra lo spettatore e la scena all'alzarsi del sipario. G. Bateson, in *Questo è un gioco* (Cortina Editore, Milano, 1996), afferma che persino le lontre sulle sponde dei fiumi giocano alla stessa maniera in cui vivono fuori dello spazio di gioco: quel che differenza i movimenti praticamente simili è l'istituzione di un patto di sospensione che regola l'attività in maniera diversa dal consueto. L'unica differenza tra il gioco e la vita è appunto l'affermazione "Questo è un gioco", cioè l'istituzione stessa del palcoscenico. La scena non è, dunque, mondo di menzogna, benché sia un mondo fittizio: è uno spazio che si apre alla comprensione attraverso una sceneggiatura che sceglie un protagonista dell'attenzione e lo studia. Struttura un territorio condiviso (un micromondo) che sia i giocatori che gli astanti riconoscono come mondo altro.

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

credibile. Il teatro, indagato nella sua dimensione più profonda e meno semplicisticamente rappresentativa, si pone come *problema,* come luogo della *domanda,* direbbe Deleuze [3], spazio problematico in cui si svolge la complessità dell'esistenza umana.
Il teatro, la sua storia, i suoi protagonisti offrono uno specchio utile al confronto con una dimensione assoluta in cui poter sperimentare, nella sua essenzialità, il gesto, la parola, e, in esse, l'efficacia della propria azione.

> "L'azione reale è l'azione credibile, e viceversa. La variante lessicale vale a marcare il lato in cui la si considera e la provenienza storica. "Azione reale" è dal lato di chi la compie, e proviene da Coupeau. "Azione credibile" è dal lato di chi la osserva, e proviene da Stanislavski. (….) Come il pugile, (l'attore) deve acquisire una disposizione psicofisica che gli consenta di produrre *naturalmente* azioni credibili.[4]"

L'efficacia è il fine di ogni azione teatrale, che nasconde al suo interno una lotta costante con la sua mancanza, con il suo fallimento, con quel doppio, fantasmatico e negativo, che si offre come un gesto falso, una maschera inattuale, un'intenzione inespressa. Da qui il paragone calzante con la boxe[5]. L'attore si profila come *l'atleta del cuore,* unità psicofisica pronta ad interagire con la realtà nella maniera più opportuna. Sul palcoscenico, come nella vita di cui la scuola può essere valida palestra, ogni gesto può prodursi come credibile, quando sostenuto da una forte convinzione e decisa motivazione. Ma per poter raggiungere tale grado di efficacia il lavoro preparatorio deve essere severo e costante, profondamente elaborato da chi ne persegue gli scopi.

> "La parola greca *energhéia* vuol dire appunto essere pronti all'azione, sul punto di produrre lavoro, nel comportamento fisico, il passaggio dall'*intenzione* all'*azione* costituisce un tipico esempio di differenza di potenziale. Nell'istante che precede l'azione, quando tutta la forza necessaria è già pronta a liberarsi nello spazio, ma come sospesa e ancora tenuta in pugno, l'attore sperimenta la sua energia sotto forma di *sats*, preparazione dinamica. Il *sats* è il momento in cui l'azione viene pensata-agita dall'intero organismo che reagisce con tensioni anche nell'immobilità. È il punto in cui si è decisi a fare. c'è un impegno muscolare, nervoso e mentale, già diretto ad un obiettivo. È il tendersi o il raccogliersi da cui sgorga l'azione. È la molla prima di scattare. È l'atteggiamento del felino pronto a tutto: balzare, retrocedere o ritornare in posizione di riposo. Un atleta, un giocatore di tennis o un pugile, immobile o in movimento, pronto a reagire. È John Wayne di fronte a un avversario. È Buster Keaton prima di camminare. È Maria Callas quando sta per attaccare un'aria.[6]"

La lunga citazione ha lo scopo di evidenziare l'importanza del lavoro preparatorio e motivazionale che l'attore fa rivolgendo la sua attenzione all'azione da realizzare. Non un semplice gesto, ma una complessa osservazione e di ascolto che concentra l'interezza della persona nella situazione in cui è coinvolto. Un contesto assoluto, individuale, e, al contempo, relativo, interpersonale, condiviso in cui delimitare un campo che sia un'area di *inter-esse*, di essere insieme, di compartecipazione intellettuale, fisica ed emotiva.

---

[3] "Il mondo dell'evento è il problematico" G. Deleuze, *Logica del senso,* Milano, Feltrinelli, 1975, p.54. Così Deleuze precisa: "Si può parlare di eventi soltanto come singolarità che si dispiegano in un campo problematico, e nelle cui vicinanze si organizzano le soluzioni" (Ivi, p.56). è questo il luogo demandato alla domanda: "La domanda si svolge in problemi, e i problemi si avvolgono in una domanda fondamentale." (*Ibidem)*

[4] F. Ruffini, *Teatro e boxe,* Il Mulino, Bologna, 1994, p. 16
[5] "Il pugile non ha nessuna preoccupazione di essere "interpretato", come succede con l'attore, e se si preoccupa eccessivamente di essere ammirato, finisce K.O. per vincere, gli serve solo produrre azioni credibili, esattamente commisurate a ragioni e obiettivi precisi." ivi, p.15
[6] E. Barba, *La canoa di carta,* , Il Mulino, Bologna, 1993, pp.87-88.

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

Questa tensione preparatoria consente l'elaborazione metacognitiva dell'azione stessa e l'esercitazione all'energia del movimento

Nella sua drammatica assolutezza attore, personaggio e spettatore si incontrano per affrontare insieme un gioco complesso, a più voci, in cui si ricerca un senso più profondo della realtà e della vita. La realtà del teatro vive questa dimensione ludica sin dal suo aspetto più semplicemente linguistico, se si pensa alla polivalenza semantica dei termini *play, jeu* e *spiele* [7]. Un gioco semplice in cui sperimentarsi e, allo stesso tempo, un *Grand Jeu,* in cui potere immaginare tutta la complessità della vita:

> "*Le Grand jeu* è irrimediabile; si gioca una volta sola. Noi vogliamo giocarlo in ogni attimo della nostra vita. E per di più "a chi perde vince". Perché si tratta di perdersi. Noi vogliamo vincere. Ora *Le Grand jeu* è un gioco d'azzardo, cioè di destrezza, meglio, di "grazia": la grazia di Dio e la grazia dei gesti. Avere la grazia è un problema di atteggiamento e di talismano. Nostro scopo è ricercare l'atteggiamento favorevole e il segno che forza i mondi. Perché crediamo a tutti i miracoli. Atteggiamento: bisogna porsi in uno stato di intera ricettività, quindi essere puri, avere fatto il vuoto in se stessi. *Per cui la nostra tendenza ideale a rimettere tutto in questione in ogni attimo.*[8]" CAILLOIS ERA ANCHE LUI DEL Grand Jeu e dirige l'Enciclopedie de la Pleiade sul gioco – i due citati muoiono presto, lui sopravvive e smette di giocare, insegna… sua la bellissima quadripartizione del gioco in mime

Il teatro offre una dimensione metaforica in cui potere riscrivere il fascino dell'esperienza quotidiana, in cui è possibile riscrivere il senso delle proprie azioni e ripetere, attraverso prove continue, il gesto fino a trovarne l'efficacia: un luogo in cui, attraversando un'immaginaria quarta parete, si può vivere in infiniti mondi in cui si sceglie, di volta in volta, il proprio ruolo. L'importanza di questo attraversamento, che sempre si svolge in un presente fisico e condiviso, appare in tutta la sua pregnanza pedagogica in una dimensione in cui chi si mette in gioco, lo fa sul serio, perché comprende l'importanza dell'efficacia della sua azione da cui dipende il successo di un gioco più grande, quello della rappresentazione nel suo insieme. E quest'esperienza si dà insieme come prassi formativa e pratica liberatoria[9].

Se è vero che, come si leggeva all'ingresso del Globe shakespeariano, *totus mundus agit histrionem,* la scuola, attraverso il teatro, può educare a gestire il proprio ruolo in maniera più consapevole e attiva attraverso strategie concrete che siano mirate a realizzare degli scopi visibili e comuni secondo l'istanza pragmatica del *learning by doing* dewiano che appare cifra fondamentale dell'educazione estetica.

---

[7] Questi due passaggi consentono un paragone diretto con il mondo dell'apprendimento e della formazione in genere se come nota V. Sarracino nella società del terzo millennio: "l'*otium* sarà *negotium,* sarà considerato il fulcro dell'esistenza e consisterà in un insieme di attività ludiche e creative in grado di coprire proficuamente il tempo liberato dal facchinaggio delle attività lavorative, soprattutto delle macchine, e dal peso della sopravvivenza per far *durare* le istituzioni della società. (….) La formazione, di conseguenza, non sarà più sinonimo di scuola o di istruzione, di alfabetizzazione o di scolarizzazione, bensì di capacità di *apprendere ad apprendere,* di acquisire conoscenze di base spendibili nel corso dell'intera esistenza nelle varie occasioni di vita, istituzionali e non, ma anche di tentare di raggiungere per sé un proprio senso dell'esistere. " V. Saracino, *La pedagogia sociale e la dimensione attuale della formazione,* in V. Sarracino et al., *Elementi di pedagogia sociale,* L'orientale Editrice, Napoli, 2002, pp.37-38.

[8] R. Gilbert-Lecomte, *Premessa,* in AA.VV., *Le grand jeu,* p. 3. "meglio conosciuto *Le Grand jeu* occuperebbe un rango insigne nel coro dei movimetno d'avanguardia di questo mezzo secolo." C. Rugafiori, *Prefazione,* ivi., p. IX.

[9] "L'esperienza del gioco è in altre parole l'esperienza in cui la soggettività si libera di se stessa (meglio: si libera da se stessa in quanto "contrapposta" all'oggettività), sfumando nell'indistinzione reciproca col proprio oggetto, esattamente al modo in cui «nell'intuizione (*Anschauung*) del bello l'animo si trova in un felice punto di mezzo fra legge e bisogno»." Con la figura del gioco Schiller mette in forma in modo definitivo tutti i tratti della mediazione ricercata in vista della libertà (…)"A. Ardovino, *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2001, p. 42. Istinto formale e materiale, opposti tra loro, trovano, nell'istinto del gioco il loro momento di mediazione e ciò fa emergere "*il senso metafisico dell'estetico in quanto tale",* Ivi, p. 44.

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

Se già in Aristotele ritroviamo l'istanza pedagogica del teatro, dobbiamo attendere questi anni per il riconoscimento ufficiale dell'istanza teatrale della scuola. Una scuola da troppo tempo delimitata in curricoli stretti e rigide strutture orarie, con metodologie e prassi educative adeguate a tali perimetri. Le stesse strutture scolastiche sono ben lontane dal presentarsi come quel palcoscenico su cui vorremmo mettere in scena la vita di generazioni di giovani cittadini. Nonostante questi limiti, Scuola e Teatro convergono nel loro valore politico ed estetico di comprendere il mondo. Nel compito e nella missione della scuola pubblica si riflette il sogno illuminista della costruzione di una civiltà che trova il suo primo modello occidentale in quella *polis* in cui nasce il grande dramma antico.

2. Educazione alla bellezza VS tecno-cultura: il teatro tra arte e vita.

> "L'arte, è una delle forme più complesse e autentiche con cui l'uomo, in ogni epoca, fin dai primordi, si è espresso e ha cercato risposte. Le arti dello spettacolo, dunque, data la loro rilevanza pedagogica, se utilizzate in funzione didattico-educativa, sono tanto più efficaci quanto più le scuole saranno consapevoli delle ragioni di questa scelta rispetto all'evoluzione storica e ai nuovi bisogni educativi."

Per questo, le *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali* continuano indicando i seguenti obiettivi: "favorire un processo di apprendimento che coniuga intelletto ed emozione, ragione e sentimento, pensiero logico e pensiero simbolico e riconquistare il potere della mente aiutando l'uomo a rieducarsi alla bellezza." Questo prezioso patrimonio storico artistico e letterario, quindi, si rivolge, potenzialmente, ad ogni scuola di ordine e grado in tutte le sue attività e discipline, in orario curricolare ed extracurricolare. Si rivolge ad allievi di ogni sesso ed ogni etnia, favorendo anche le pratiche di aiuto e sostegno al disagio giovanile, ritardi e difficoltà di apprendimento di coloro che hanno delle differenti modalità di apprendimento o di peculiari problematiche relative alla relazione. Le pluralità e le differenze[10] troveranno un comune orizzonte d'attesa nella partecipazione drammatica all'azione educativa.

Ciò conferisce anche grande responsabilità ed autonomia culturale ai docenti che riacquistano tutta al loro centralità professionale se, come si dice: "spetta ai docenti operare la scelta di come e quando educare all'arte o con l'arte". L'educazione estetica[11] ha una valenza di mediazione dal forte carattere politico e formativo: non può, perciò, essere considerata subordinata o "complementare".

Si legge infatti chiaramente che

> "l'attività teatrale abbandona definitivamente il carattere di offerta extracurricolare aggiuntiva e si eleva a scelta didattica complementare, finalizzata a un più efficace perseguimento sia dei fini istituzionali sia degli obiettivi curricolari. Saranno questi che andranno privilegiati e assunti come

[10] "L'emergere prepotente delle differenze che agitano la società attuale, rompe gli schemi consolidati, provocando lacerazioni, facendo esplodere contraddizioni e chiedendo risposte non sempre indolori. In particolare, sembrano essere nodi problematici di particolare rilevanza la *differenza di genere* e la *differenza culturale* " F. Sirignano, *La pedagogia della formazione,* Liguori Editore, Napoli, 2003, p.7

[11] "La formazione estetica insegna a giudicare, a essere attivi e consapevoli in questa terza attività della ragione che pronuncia giudizi sempre storici cioè esposti al riconoscimento, falsificabili. Formare la ragione emotiva, fine dell'educazione, istruendo la competenza disciplinare e viceversa: sono la via dell'educazione del giudizio, della libertà di apprendere – che riconosce la necessità della situazione come non fa la morale." C. Gily, *La didattica della bellezza,* Rubbettino, Messina, p.45.

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

> parametri per valutare l'adeguatezza delle esperienze degli spettacoli artistici rispetto ai percorsi di istruzione. È dunque il teatro che deve essere adattato alla scuola e non viceversa."

Si realizza così, di diritto, un'esigenza che, nei fatti ha già prodotto la possibilità di partecipazione attiva alla vita del teatro in tutte le sue forme. L'attenzione delle *Indicazioni* alla fruizione estetica come categoria formativa non fa che evidenziare questo aspetto: la centralità dell'educazione degli studenti ad essere prima fruitori e poi produttori (autori, attori, registi[12] ecc.) di spettacoli. Questo in quanto la partecipazione alla vita del teatro, alle sue abitudini, alla sua *grande magia* educa lo spettatore ad una visione ingenua eppure, allo stesso tempo sempre più consapevole:

> "la sospensione del giudizio fa dunque il paio con la sospensione della prossimità fisica: a teatro la vista è un senso veritiero poiché è sospesa la possibilità di verificare il contenuto della percezione; il bastone che nell'acqua è visto spezzato non può essere sentito rettilineo dalla mano che non lo può toccare: lo spettacolo, *spectaculum,* da *spectare,* cosa da guardare non inganna perché non esiste raffronto, comparazione, rapporto con modelli cui corrispondere. Il teatro – *theatron*- dal greco *theaomai* - implica dunque un esercizio di osservazione che si realizza qui ed ora, senza rimandare ad altro.[13]"

Così lo spettatore, così centrale nella riflessione autoriale da Peter Brook a Eduardo De Filippo[14] partecipa di quella complessa *"Arte della commedia"* per cui Oreste Campese, riflettendo sul suo ruolo d'attore, soggiunge: "Quante volte, attaccandomi i baffi di Macbeth – io lo faccio coi baffi Macbeth – me li sono attaccati intenzionalmente appena un poco storti, perché a teatro la suprema verità è sempre stata e sarà la suprema finzione… [15]"

Lo spettatore attraverso i suoi neuroni specchio[16] conosce ed esperisce la realtà scenica e ne fa una sua

---

[12] Si ricordi che, a proposito del teatro gesuita, si può evidenziare che "le interazioni tra attori, autori e protagonisti della vicenda rappresentata mettono in luce il carattere di questo teatro e la sua dinamica interna: esercitazione scolastica a carattere didattico e apologetico, ma a un tempo carica di una spiritualità aperta ad ampio raggio sul mondo esterno. Teatro qundi che travalica i limiti di una rappresentazione tesa a diffondere in modo lieve e divertente idee, per attingere al rango di un vero e proprio *esercizio spirituale* nel senso di Sant'Ignazio." F. M. Sirignano, *Il teatro formativo* in F. M. Sirignano, *gesuiti e giansenisti. Modelli educativi a confronto,* Napoli, Liguori, 2004.
[13] Chiara Cappelletto, *La fruizione teatrale. Catarsi, empatia e neuroni specchio.* in M. Mazzocut-Mis, *Estetica della fruizione,* 2008, Lupetti, Milano, p.299.

[14] Così scriveva Eduardo su "Il Dramma", n.240, (XII), 1936 in *Primo… secondo (Aspetto il segnale):* "Eccomi finalmente a casa mia, in riposo, dopo dieci mesi di teatro, 376 recite, comprese le diurne domenicali, quelle delle altre feste e le mattinare di beneficenza. Trecentosettantasei rappresentazioni in dieci mesi: più di un anno nell'anno… (…) Perché? Cosa aspetto in questo mio studio, fin dall'indomani sera della mia ultima recita a Roma? Io lo so: aspetto il segnale che dia il 'chi è di scena', il fatidico 'primo… secondo', che manda su il sipario e scopre per il pubblico la realtà costruita, e per l'attore la finzione reale. Li aspetto ogni sera, li aspetterò sempre. Infatti mi circondo di mille volti; con la mia immaginazione cerco di mettere uno spettatore in ogni piccolo angolo della camera… Eccoli seduti sul davanzale, altri fanno a gomitate per guadagnare il posto migliore; hanno persino tolto gli sportelli alla libreria e si sono seduti sugli scaffali al posto dei libri. Un altro è riuscito a rimpicciolirsi al punto da montare a cavalcioni su un piccolo elefante di bronzo, un timbro da lettere che è sulla mia scrivania, e mi guarda. È quello che mi guarda di più, ha negli occhietti nerissimi la gioia dell'ascoltatore felice e attende; ma io guardo intorno e non parlo. Non ho sentito il 'segnale' e non devo parlare. (…) Senza pubblico! Come può vivere un attore, senza pubblico?" La centralità del pubblico emerge anche dalle parole del grande P. Brook durante l'incontro pubblico organizzato da F. Marotti, il 26 febbraio 1997 (inglese con traduzione simultanea in italiano a cura di Isabella Imperiali), tenutosi nell'Aula Magna dell'Università La Sapienza di Roma.

[15] E. De Filippo, *L'arte della commedia*, in *La cantata dei giorni dispari*, vol.III, cit., p.243
[16] Il neurologo sostiene l'ipotesi per la quale è attivo nel nostro corpo un "circuito come se", che si sviluppa in ciascun uomo durante l'infanzia e l'adolescenza (…). Tale circuito sta alla base del sentimento dell'empatia che è però, si badi, un sentimento e non una semplice emozione. (…)I sentimenti emergono necessariamente da *reali stati del corpo* – sebbene possano farlo – ma piuttosto dalle *mappe reali* costruite in un

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

propria esperienza, sperimentando, al contempo, l'efficacia di ciò che viene mostrato in scena e la sua effettiva riuscita drammatica. In tal senso egli matura un percorso sempre più complesso che

dà il coinvolgimento alla passione del dramma, attraverso un processo di consapevolezza che va dalla catarsi allo straniamento[17].

Attraverso dei percorsi didattici gli alunni, in un periodo ricco di stimoli culturali possono quindi non solo approfondire la loro conoscenza di un'opera, ad esempio l'*Amleto,* ma possono comprenderne le differenti interpretazioni autoriali ed attoriali, da L. Olivier a K Brannagh fino a Carmelo Bene, per apprezzarne le riflessioni registiche di E. G. Craig. Possono imparare a leggere un cartellone e a fare un proprio programma personalizzato, decidendo di passare *Una sera … a teatro!* e di fare convivere il tempo dello svago e della conoscenza. *Miscere utile dulci,* secondo l'estetica oraziana. L'esperienza di un progetto siffatto, sperimentato a Suor Orsola tra i banchi del Liceo Classico e Linguistico dal 2012 fino al 2014, ha consentito agli allievi di approfondire temi e problemi classici e più impegnativi, come il dramma dell'*Antigone* da Sofocle alla riscrittura di V. Parrella, ma anche temi vicini e prossimi, come, attraverso il confronto con l'opera di F. Paravidino, *Il diario di Mariapia,* e quello della malattia e della morte, tabù della società contemporanea. Molto stimolante è, nel lavoro di approfondimento e studio, uscire dalle aule scolastiche, utili alla lettura e al confronto dialogico, e andare a teatro per vedere gli spettacoli ma anche intervistare personaggi protagonisti di quel mondo. L'incontro con grandi registi e produttori teatrali, da De Fusco a P. Brook, rivela come lo studio, l'approfondimento siano strumenti utili quando non disgiunti da un'esperienza di vita condivisa con la comunità. Una comunità che è insieme quella scolastica, dei pari e degli alunni, della città, che vive e anima la sua vita culturale nei teatri, del mondo, che si riflette nei testi che, di volta in volta si vede rappresentati. Nel 2016 troviamo formalizzato dal punto di vista normativo, questo intento pedagogico: "la fruizione deve potere essere accompagnata, laddove possibile, dall'incontro e dal confronto con gli esperti, per potenziare nei ragazzi le capacità di osservazione e di decodifica dello spettacolo. Sarà il docente a decidere se e quali esperti far incontrare con i ragazzi" in modo da non trascurare il rapporto di stretto rapporto con i contenuti che si vogliono affrontare.

In tal senso potrà essere anche utile alla scuola il confronto con le proposte del mondo del teatro. come nel caso della proposta di *Arancia Meccanica* realizzata dal Teatro Bellini con la regia di G. Russo. Il lavoro monografico, dopo la lettura del testo di Burgess e della riduzione teatrale, ha discusso le fasi della messa in scena con il regista, approfondendo, nel contempo, temi più complessi quali il male[18], dalla Bibbia ad Hanna Arendt, e aspetti della storia del teatro, da Brecht ad Artaud. *Arancia Meccanica*, lettura non ortodossa tra i banchi di scuola, è stata la risposta ad una domanda profonda e talvolta poco esplicita: quella relativa al disagio che ognuno, e in particolar modo ogni adolescente, porta con sé, in maniera assoluta, definitiva, violenta. Il teatro nella sua attualità ha dato una possibilità di approfondimento che la scuola ha saputo leggere.

---

qualsiasi momento nelle regioni somatosensitive del cervello." Chiara Cappelletto, *La fruizione teatrale. Catarsi, empatia e neuroni specchio.* in M. Mazzocut-Mis, *Estetica della fruizione,* 2008, Lupetti, Milano. P. 312-3

[17] "Quanto al rapporto tra disinteresse e catarsi si modulano due distinte concezioni dello spettatore: per la prima, che chiameremo "critica" e in cui si esprime l'antagonismo platonico verso l'adesione per imitazione, egli è un testimone quando non un sorvegliante; per la seconda, che è invece "empatica" e fa tesoro della riflessione aristotelica, egli è piuttosto un complice." Ivi, p. 305

[18] Il *male teologico* è quello di cui Deltoid, l'assistente sociale che lo ha in carico, accusa Alex, celebre protagonista di *Arancia Meccanica*, che, gli risponde: *L'energia è qualcosa che è insita in ogni ragazzo/ Ma né la chiesa, né lo stato ci hanno insegnato a creare,/ Quindi abbiamo dovuto usare questa energia per distruggere. / La distruzione è il nostro inno alla gioia.*

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

Le pubblicazioni[19] frutto del lavoro degli alunni sono state presentazioni pubblicamente. Scene diverse, luoghi pubblici e prestigiosi, quali l'Aula Villani dell'Università del Suor Orsola Benincasa, il Blu di Prussia e il Teatro Bellini, in cui gli allievi hanno potuto presentare i contenuti dei volumi e parlare con gli artisti e i docenti che sono di volta in volta intervenuti.

Questo pubblico, così formato, dopo qualche anno di lavoro, è potuto, quindi, andare in scena in prima persona presentandosi da protagonista collettivo di un'opera autografa.

Conoscenze e competenze si intrecciano, nel processo formativo per svilupparsi insieme alla persona che cresce e diviene autonoma e adulta, dal punto di vista relazionale, organizzativo e culturale. Si impara insieme e, allo stesso tempo, si impara ad imparare, di volta in volta, tutto ciò che necessita al *mestiere*, preparando la propria entrata in scena.

3. Romeo e Giulietta, da Verona a Scampia, A.D. 2015: il teatro come luogo dell'inclusione

> "Con l'introduzione del nuovo dettato normativo, l'attività teatrale abbandona definitivamente il carattere di offerta extracurricolare aggiuntiva e si eleva a scelta didattica complementare, finalizzata a un più efficace perseguimento sia dei fini istituzionali sia degli obiettivi curricolari. Saranno questi che andranno privilegiati e assunti come parametri per valutare l'adeguatezza delle esperienze degli spettacoli artistici rispetto ai percorsi di istruzione."

Secondo le *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali* è dunque il teatro che deve essere adattato alla scuola e non viceversa. O meglio, sono gli strumenti che il teatro, come arte e come mondo, offre, che possono essere utili e moderni *tools* della didattica curricolare. Si pensi ad alcune delle grandi fonti di *pedagogie democratiche* tra cui quella di Don Milani[20] e alla sua *didattica dell'aderenza*[21]. Come può un qualunque insegnamento prescindere dall'ascolto, dalla comprensione e dalla partecipazione dei suoi interlocutori, se essi stessi non si sentono protagonisti di ciò che ascoltano? Ecco ciò che evidenziano le parole di Freire quando dice: "Nessuno educa nessuno, gli uomini si educano insieme": la relazione educativa nasce da un *dialogo* in cui, in ogni momento, ciò che viene detto deve essere credibile, l'azione che si propone deve essere efficace.

> "Secondo Freire, siamo *esseri di relazione.* Essendo implicati nelle dinamiche relazionali, siamo *esseri in permanente in formazione.* Quindi *esseri di ricerca* che devono approssimarsi alla

[19] V. Reda (*a cura di*), *Il pubblico è di scena, Una sera a teatro: botta e risposta tra scuola e teatro.* La Quercia Editore, Napoli, 2013 e V. Reda (*a cura di*), *Conversazioni intorno ad un'arancia meccanica,* La Quercia editore, Napoli, 2014.

[20] "Paulo Freire può essere considerato, insieme a John Dewey, Martin Buber e Lorenzo Milani come uno dei pilastri del pensiero riguardante l'educazione democratica del Novecento. " P. Mayo, *Prefazione,* in P. Vittoria, *Narrando Paulo Freire,* Carlo Delfino Editore, Sassari, 2016, p.17.

[21] La *pedagogia dell'aderenza* di Don Milani si rispecchia nella metodologia di Freire per ricercare l'*universo vocabolare* ovvero un metodo che potesse favorire l'alfabetizzazione degli adulti. "La rivoluzione epistemologica operata da Freire consisteva nell'ideazione di una metodologia in cui l'alfabetizzazione si fondasse su parole emerse dal linguaggio quotidiano della comunità, piuttosto che frasi calate dall'alto e corrispondenti alla sfera, all'immaginario, all'esclusiva padronanza linguistica dell'educatore. Si tratta di un processo che, nella sua semplicità, ha delle profonde implicazioni sociali perché restituisce al popolo la dignità culturale attraverso il linguaggio, coinvolge gli educandi nella ricerca e crea momenti di dialogo e confronto. Le parole emergevano tramite quella che Freire ha definito *ricerca dell'universo vocabolare.* Essa si realizzava mediante incontri dialogici che affrontavano questioni pertinenti alla vita, i fatti accaduti, le esperienze compiute, il lavoro, il modo di comprendere la realtà. Non si elaborava utilizzando tabulati o materiale pre-fabbricato da specialisti, ma in modo semplice, condotto da un'azione dialogica, attraverso i *circoli di cultura.*" P. Vittoria, *Narrando Paulo Freire,* Carlo Delfino Editore, Sassari, 2016, p. 48.

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

> conoscenza in modo aperta, nella coscienza che nessuno è depositario del sapere, ma il sapere si forma in processi collettivi.[22]"

Come il teatro lavora per evitare un fiasco, un gesto inefficace, così la scuola deve lavorare per evitare un fallimento, un insuccesso scolastico. Se, con Don Milani, si guarda ad una "scuola che serva alla vita" come palestra per un allenamento sperimentale si può guardare al teatro che insegna, tra le altre cose, la fatica ed il lavoro necessari per ottenere dei risultati vincenti. Le strategie teatrali sono uno strumento di lavoro interessante come strategia anche in contesti che sono esposti al rischio di fenomeni quali *frequenza a singhiozzo* e abbandoni scolastici per i quali risultano utili metodologie più pragmatiche e operative.

Il rapporto con l'opera d'arte produce una maturazione nel fruitore che lo conduce dentro e oltre se stesso:

> "Una doppia polarità, attiva e passiva, attraversa la dinamica psicologica dell'assorbimento: da una parte uno sprofondamento quasi automatico del personaggio nell'oggetto della propria attenzione, una concentrazione che sfiora l'*oubli de soi,* dall'altro un ritorno del soggetto su se stesso, una dimensione consapevole e riflessiva di attività e creazione, di riscoperta produttiva della propria identità. (…) quanto più ci si perde nell'oggetto della propria attenzione, arrivando all'oblio di sé (sonno, concentrazione estrema), a uno stato meccanico di passività e ripetizione, tanto più si ritrovano le strutture attive e profonde del soggetto.[23]"

In tal modo è possibile, attraverso lo studio e l'approfondimento di opere classiche, costruire uno spazio comune che sia, allo stesso tempo, altro dal proprio e luogo dell'espressione di sé. Nel momento in cui il teatro si pone come luogo altro, come isola, in cui poter dare corpo alle proprie azioni, esso si configura come spazio per una educazione profonda e consapevole in un processo di crescita e di *umanizzazione*[24].

In quest'ottica il teatro contribuisce a strategie inclusive volte a favorire l'educazione come emancipazione, da forme più strutturate e tradizionali fino al teatro dell'oppresso di Boal. A scuola oggi

> "L'esperienza di produzione, il "fare teatro", può comprendere la realizzazione di uno spettacolo o soltanto parti di esso. Si può infatti sceneggiare un evento, scrivere un soggetto, progettare una location, disegnare una coreografia, curare una colonna sonora, e così via. Ogni

[22] Ivi, p. 97.
[23] M. Bertolini, *Un'archeologia della modernità in pittura: la relazione quadro-spettatore fra Diderot e M. Fried,* in M. Mazzocut-Mis, *Estetica della fruizione,* 2008, Lupetti, Milano, p.123. Tale tipo di *assorbimento* segna "un orizzonte qualitativo segnato secondo Fried dal trasporto immaginativo e finzionale dello spettatore in un altro mondo, capace di rompere i nessi causali e reali con l'esperienza quotidiana per condurlo altrove. L'assorbimento del personaggio dipinto diventa metafora dell'esperienza di rapimento e assorbimento dello spettatore stesso davanti, o meglio nel quadro, e quindi del carattere riflessivo, attento, concentrato della fruizione estetica, ben lontano dalla ricezione *distratta* preconizzata da Benjamin." Ivi, p. 124

[24] "Umanizzazione e disumanizzazione, nella storia, in un contesto reale, concreto, obiettivo, sono possibilità degli uomini come esseri inconclusi e coscienti della loro inconclusione. (...) Se ammettessimo che la disumanizzazione è una vocazione storica degli uomini, non ci resterebbe altro che adottare un atteggiamento cinico o di disperazione totale. Non avrebbe senso la lotta per l'umanizzazione, per la liberazione del lavoro, per la rottura delle alienazioni, per l'affermazione degli uomini come persone, come "esseri per sè". Questa lotta è possibile solo perché la disumanizzazione, anche se è un fatto concreto nella storia, non è però un *destino ineluttabile,* ma il risultato di un "ordine" ingiusto, che genera la violenza degli oppressori, la quale a sua volta genera un "essere di meno"." P. Freire, *La pedagogia degli oppressi,* Edizioni Gruppo Abele, 2011, p. 28.

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

azione deve comunque essere individuata in ragione di un bisogno da soddisfare, di una capacità da sviluppare, di interessi da stimolare, dell'esigenza di interazione tra gli allievi."

E così, a Scampia, stereotipicamente luogo di faide e droga, in cui si gira, più o meno negli stessi mesi la serie Gomorra, si parla quotidianamente di amore, di tradimenti, di relazioni. Gli occhi e le orecchie dei preadolescenti di una II media della Virgilio IV, scuola secondaria di I grado, sono tutti concentrati sul film di Lurhmann, Romeo & Juliet, con Leonardo di Caprio. Un vero successo: sono rientrati dal bagno anche i ragazzi erranti che si rifiutano di stare in classe. E, come fosse diventata una cosa loro, uno di quei video cult che vedono di continuo tutto il giorno su Youtube, chiedono ossessivamente di rivederlo in classe. Per un docente di sostegno[25] con molte ore di sostituzione e poca autorevolezza inflitta dal ruolo, è un miracolo. Il collega di inglese, Salvatore Di Fraia, e la collega di storia dell'arte, Serena Spinelli, sono ben contenti di continuare lo studio dell'opera nelle loro ore curricolari ed allora il progetto si espande: alla lettura ad alta voce del testo in italiano, si affianca l'approfondimento di Shakespeare e la produzione di illustrazioni. Diventa un *tormentone*. Chiedono, appena si crea l'occasione, di poterlo recitare in aula, tutti insieme. Così in quel quartiere di Napoli che potrebbe essere una delle tante *Scampie d'Italia*[26], la classe, solitamente luogo di diverse manifestazioni di affetto, più o meno manesche, talvolta anche condite da *parole* di varia natura, diventa un luogo ordinato in cui gli studenti, seduti e pronti con il loro copione in mano, si danno gomitate e si scambiano segnali di vario tipo per costringere i compagni al silenzio. Altrimenti, lo sanno, non si va in scena.

L'aula in cui vivono gli alunni cessa di essere il luogo in cui essi si sentono prigionieri, talvolta ostaggi, di un mondo non loro, in cui essi non vengono riconosciuti e valorizzati, ma diviene un campo aperto in cui immaginare una scena possibile che, dal testo e dalla voce, viene portata in scena, vissuta insieme agli altri. Nessuno escluso. Il processo spesso difficile e talvolta conflittuale verso l'inclusione si risolve senza attriti, i ragazzi *vogliono* partecipare, *desiderano* essere presenti, *chiedono* che gli altri li ascoltino in silenzio. Perché in questo gioco sono tutti coinvolti e il successo dell'azione dipende dalla presenza e dal lavoro di tutti: non c'è più un *oppressore* e un *oppresso*, i vecchi ruoli (docente/ discente) sono superati in favore di un nuovo copione.

In questo processo di appropriazione c'è una forma di riconoscimento profondo, quello che si identifica nei personaggi di Romeo e Giulietta, ma c'è anche l'entusiasmo per una conoscenza nuova di sé, oltre se stesso, attraverso l'altro. *Io non voglio essere seguito….io voglio essere reinventato,* diceva P. Freire. È la rinascita il fine dell'educazione, quella che avviene nel proprio mondo di domani. E, in quel mondo, i ragazzi hanno voluto portare Romeo e Giulietta, manifestando la distanza linguistica che non consentiva loro di recitare quei personaggi come avrebbero voluto, come aveva fatto Luhrmann dal punto di vista registico, ambientando l'opera in una America contemporanea, metropolitana malavitosa. Così il laboratorio ha lavorato, dopo una riduzione del testo shakespeariano, alla traduzione nel napoletano di oggi, quello che si parla oggi a Scampia, pieno di echi televisivi e, talvolta, anche qualche *parola*[27].

[25] L'anno in cui è stato realizzato questo laboratorio è stato l'anno della mia prima immissione in ruolo, dopo il concorso del 2012, sul sostegno, nella scuola secondaria di primo grado a Scampia.
[26] Così si può leggere il fenomeno Scampia secondo l'ottica esposta nel volume di P. Battimiello – V. Reda, *Da Barbiana a Scampia. Verso la comunità di apprendimento,* Napoli, Guida Editori, 2016.
[27] Le parolacce creano, nel corpo del testo, un momento carnevalesco e liberatorio che, alla lettura ad alta voce, si fa corpo in cui emerge il senso di un rovesciamento in cui "domina il polo negativo del "basso": la morte la malattia, la decomposizione e lo smembramento del corpo, il suo sminuzzamento e l'assimilazione. (…) fenomeni come le ingiurie, le imprecazioni, gli spergiuri, le oscenità, sono elementi non ufficiali del linguaggio." M. BACHTIN *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 204-5.

QUINDICINALE ON LINE autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE FRANCO BLEZZA DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
Anno XXI Numero 18 RECENSIONI GIORNALE DI FILOSOFIA 15 - 30 SETT 2022

L'uso del dialetto[28], prima lingua di questi ragazzi, ha consentito di approfondire il testo di Shakespeare, letto inizialmente in italiano, e di confrontarsi sul significato di espressioni e frasi del testo originale.

Eduardo che, nobilmente, ha lavorato in napoletano sul testamento poetico shakespeariano de *La tempesta*[29] sapeva bene di questa assoluta magia che è la libertà del teatro quando, nei panni di Prospero, dopo avere guidato gli spiriti li lascia andare e prende congedo dal suo pubblico, ovviamente finchè sulla scena non si aprirà di nuovo il sipario:

"EPILOGO

(*detto da Prospero*)

Li incanteseme mieje songhe fernute, chellu ppoco de forza ca me rummane è propeta la mia, nun sulamente è poca ma purzine debule assaje. Mòne da vuje dipenne si aggio da rummanere ccàne cunfinato o imbarcareme pe' Napule. Ma, datese ch'haje riavuto lu Ducato mio, e che l'usurpatore la mano de lu perdono l'haje aizata, nun me facite l'obbligo, cu la magia vosta[30], a restareme sperduto ncopp'a st'isola sulagna. Dateme la libertade da li legame mieje cu lu signale de li sbattimane, cumm'a cunzenzio favurevole a lo juricio mio, sempe sottoponuto a lo juricio vuosto: fiato gentile e nicessario pe' gunfiare li vvele meje, ca si non fallisce lu progetto mio ch'era chillo de fareve divertire. Me mancano li spirete ubbidiente, l'arta de ncantatore: la fina mia sarrìa disperazione si nun m'aiuta na preghiera a lu vero cunvincente, da persuadere la misericordia mperzona a perdunareme tutti li colpe meje. Cumme a vuje piace d'essere cundunate da li peccate, accussíne ve piacesse con indulgenza liberare mene.[31] "

[28] "Il dialetto è una delle strade per immergersi nella comunità vivente delle anima, per ricreare una scena di vita, un ambiente." S. Zoppi, *Carlo Emilio Gadda e il bel sole di Italia,* Editoriale scientifica, Napoli, 2012, p. 36.
[29] *La tempesta,* tradotta in napoletano da Eduardo e pubblicata da Einaudi nel 1984, fu rappresentata nel 1985 alla Biennale di Venezia in uno spettacolo per marionette, con la regia scenica di Eugenio Monti Colla.
[30] Significativa è l'attribuzione di poteri magici che il Prospero eduardiano riconosce al pubblico. Il testo di Shakespeare parla di "good hands" (W. SHAKESPEARE *La tempesta*, Einaudi, Torino, 1984, p.194), grazie all'aiuto delle quali il mago può riacquistare la sua libertà. Il pubblico eduardiano viene investito di un potere più grande. Il gioco magico messo in scena da Prospero è sicuramente il più brillante cui il pubblico-complice abbia assistito finora. Grazie ad esso egli ha potuto comprendere i meccanismi dell'arte magica e vederne i poderosi effetti, tutto ciò gli viene adesso riconosciuto. Sembra essere passato a questo esperto pubblico adesso lo scettro dell'isola, in quanto spetta proprio a quel pubblico continuare a realizzare il sogno della magia teatrale.
[31] Ivi, p.182.

Associazione
BLOOMSBURY
Editore

WOLF

OSCOM-ONLUS
Osservatorio di
Comunicazione

QUINDICINALE ON LINE
DIRETTORE FRANCO BLEZZA
Anno XXI Numero 18

autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002
DIRETTORE RESPONSABILE CLEMENTINA GILY
15 - 30 SETT 2022