

14

LA SCRITTURA SCENICA

Collana-periodico diretta da Giuseppe Bartolucci

TV SENZA MITO

Analisi e proposte sulla comunicazione televisiva
di Italo Moscati

Una riforma o una controriforma?

Gli intellettuali « televisivi »

Geografia del potere alla RAI-TV

La ricerca negli Stati Uniti

Sperimentazione dentro le istituzioni in Europa

I mezzi leggeri e il superotto

Dalle « masse » alle « masse »?

Inventare una nuova televisione

L. 2.500

TEATROLTRE

Cooperativa Gioscosfera

L'altra Roma Nuovi modi
di produrre cultura

Ipotesi di politica del territorio

Giuseppe Bartolucci Collettivo

Gioscosfera Spaziozero

Circolo Gianni Bosio

Leonardi-Lombardi-Laiolo Camion

Decentramento culturale

attività delle Circoscrizioni

13

1976

La scrittura scenica

Bulzoni editore

Descrivere la mappa delle iniziative di aggregazione, il loro funzionamento, il loro programma, la loro finalità. Ogni iniziativa ha un progetto, dei materiali, delle cifre. Le iniziative sono emergenti, ossia sono nate non strettamente legate ad organizzazioni politiche, e tuttavia costituiscono per il loro impegno culturale globale, un dato politico. L'Altra Roma raccoglie alcuni gruppi che intendono aprire un discorso di base e che intendono portare avanti un discorso di gestione; dalle loro iniziative dipende il modo nuovo di affrontare la cultura, di democratizzare la politica, al tempo stesso.

Le aggregazioni sono di ideologia democratica, ed agiscono per esperienze complementari; si affidano alla scuola, alle circoscrizioni, ai comitati di quartiere, alle organizzazioni di massa, alle istituzioni, di volta in volta; ma il loro rapporto con le istituzioni è costantemente di contrasto, di mutamento, sia dal punto di vista produttivo che da quello amministrativo, o per lo meno, di sollevazione, di modificazione; ed il loro funzionamento tendenzialmente è quello anonimo, collettivo, di non autoritarismo, di non competitività.

Intanto queste aggregazioni sfuggono allo specifico, per la loro natura interdisciplinare; in secondo luogo si aprono al didattico, al sociale, produttivamente, per lo più; infine agiscono in zone di emergenza, oppure di sollevazione, si tratti di periferia, o di centro, non ha importanza; così il ruolo degli intellettuali che ne sono partecipi è fatto saltare a favore di una produttività collettiva, per partecipazione, per relazione; gli spettacoli, ed i loro esempi residui, diventano da quest'ottica sempre meno importanti, intervenendo

soprattutto la loro formatività, il loro tracciato, appunto di comunicazione.

Altra Roma appartiene alle nuove generazioni, di riflessività culturale dopo la invasione militante; di messinscena delle contraddizioni tra ideologia e pratica, su un ritorno clamoroso del privato in chiave politica, di applicazione corretta delle esperienze di vita e di cultura per disponibilità e per organizzazione. La città da questo punto di vista non è astrattamente divisa in centro ed in periferia, non è ridotta a polemica più o meno colonialistica di sottosviluppo e di manipolazione; poiché le iniziative, sorgendo nel vuoto tragico delle borgate, oppure nel vuoto altrettanto tragico del centro, si pongono per se stesse come materiale umano culturale in lotta, in ribellione, per forme di comunicazione, come già si è detto.

Il letterato, l'artista, l'intellettuale sono sommersi per se stessi e per quello che sanno fare, diventando mediatori organici di informazioni, strumento collettivo di riappropriazione di cultura, al tempo stesso. Ne viene una specie di magia, di attenzione al tempo stesso, quasi un desiderio di morire e di risorgere, per costruttività, per fiducia, non isolatamente; ma ciò che salta fuori è tanto inavvertito e tanto marginale ancora da costituire tutt'al più un esempio, uno scandalo.

Ma non c'è chi oggi sottovaluti la propria marginalizzazione e non voglia imporre una diversità alla istituzione, sia per depositarvi la nuova operatività, sia per intaccarne la nuova restaurazione, al di là e attraverso le organizzazioni di partito, le definizioni ideologiche, contemporaneamente; l'esempio, lo scandalo, in altre parole, vanno lasciati sempre più alle spalle, e dimenticati progressivamente, a favore di un insediamento del nuovo reale, di una processualità diversa, per diverso contatto con le forze della classe.

P.S. - I gruppi scelti come pratica (e come campione) non esauriscono in alcun modo le esperienze romane di animazione culturale; così gli esempi di lavoro di « altra roma » possono moltiplicarsi ed espandersi a macchia di olio. I gruppi di animazione sono parecchi a Roma (e qui non si citano per non far torto ad alcuno) e per fortuna aumentano rapidamente: altrettanto i richiami pubblici provengono

da varie parti, democraticamente e complementariamente. E' probabile peraltro che stia finendo un certo inevitabile monopolio (in questi anni produttivamente ambigui) dell'organismo teatrale (Teatro Stabile) settore Teatroscuola; e questo è oggettivamente giusto per i fini che l'animazione culturale si va proponendo attraverso gli stessi gruppi (tutti quanti), di partecipazione ad una politica culturale del territorio da parte delle amministrazioni comunali e regionali. In questa transizione un documento come il nostro è il risultato collettivo di quattro anni di fatiche inenarrabili, di pazienza certosina, di edificazione dal vuoto disgregante e di approssimazione a verifiche scientifiche ecc. ecc., da parte di individui e di organismi, culturali, politici, sociali, tutti quanti forniti di una volontà comune di cambiare il volto della città, per spezzoni di esempi, per esperienze concrete, utilmente e con fiducia, con interventi in prospettiva.

Un'ipotesi di decentramento culturale (A proposito degli « Stabili e il decentramento »)

GIUSEPPE BARTOLUCCI

I. Sto leggendo ed analizzando tanti documenti, tanti ordini del giorno, di circoscrizioni, di comitati di quartiere, di aggregazioni culturali, dal 1970 in poi, e vi riconosco una crescente democraticità, una maturità in sviluppo, sia in ordine alle rivendicazioni di spazi e di spettacoli, sia in ordine a nuovi modi di produrre cultura. Siamo di fronte ad una scrittura-lettura che è venuta costruendosi, attrezzandosi, attraverso infinite riunioni, attraverso infiniti scontri, e parallelamente attraverso certe esperienze, certe sperimentazioni.

Da un lato viene fuori per esempio la nascita di un Circolo Culturale come quello di Centocelle, per volontà di organismi associazionistici e per entusiasmo di alcuni operatori e compagni, e dall'altro lato si viene costituendo un comitato di coordinamento di decentramento a nome delle circoscrizioni romane.

Il Circolo di Centocelle si avvale immediatamente, e direi inevitabilmente, della volontà illuministica di teatranti, dalla Maraini al Cirino, dal Modugno alla Fabbri, ciascuno di costoro, come autore, come attore, come regista, come cooperativa, come gruppo sperimentale, cercando di rinnovarsi e di rinnovare un prodotto quale quello teatrale oggettivamente in usura, e tuttavia rimanendo al di dentro di un modo di produrre che è quello dettato dalla tradizione politica (salvo un tentativo di aggiornamento ed arricchimento « drammaturgico »).

Il comitato di coordinamento, e dietro di lui, i comitati di decentramento delle circoscrizioni, via via, sotto la

provocazione buona o cattiva che fosse dello Stabile Romano (quante promesse non mantenute e quante amarezze di rapporti!), sotto la spinta della « base » fattasi più agguerrita e più precisa, e quindi meno astratta e *tradizionale*, fa scattare una serie di ordini del giorno, nei quali si rivendica la gestione oltre che la diffusione dei prodotti teatrali, ed al tempo stesso si rivendica la creazione di centri culturali polivalenti con un linguaggio concreto e con modalità nuove, sia pure per contraddizioni ancora e per indulgenze talvolta (anche per l'ambiguità della Istituzione).

II. Dunque quella che per Abruzzese è una specie di « traversata del deserto » (a proposito di « decentramento e Teatri Stabili ») dove da un lato si « dovrebbe » (« è la scuola che deve sapere esprimere una domanda politicamente e culturalmente significativa, sono i quartieri con i loro organismi democratici che devono arrivare ad un'articolazione matura della loro rappresentatività politica tanto da dirigere *l'iniziativa* » a titolo di raccomandazioni « corrette ») e dall'altro lato si « potrebbe » (ma da questo punto di vista l'istituzione, il Teatro Stabile, per l'Abruzzese, ho l'impressione, che si resti ancora nel caso del « dovrebbe »: « la logica progettuale di uno Stabile... dovrà nascere da una maturazione politica della programmazione urbana dei fatti culturali e delle forme sociali » che è un bel mettersi in mezzo e fare ordine laddove bisogna parteggiare e vivere nel caos, come ognuno sa che viva dentro o attorno agli Stabili) per me è stato ed è da almeno dieci anni un bel buttarsi allo sbaraglio ed un prender partito, un tracciare solchi e farli proliferare, insomma quel che si chiama sperimentare, senza aver la pretesa di far nascere giardini in quel deserto o di morirvi romanticamente (voglio dire con una volontà politica di aprire nuovi spazi, di determinare nuovi modi, con un minimo di progettazione, di procedimento, questa volta, per quel che riguarda l'animazione, di natura « sociale »).

III. L'animazione: tutti ne parlano, nessuno sa cosa sia, i gruppi fanno di tutto per aprirsi a tutto e a tutti, le istituzioni li accolgono benevolmente e con sospetto; cattedre universitarie si aprono e si riversano sull'animazione, salvo districarsene o farne uso interno; Abruzzese pruden-

temente non ne fa il nome e però vi ruota attorno, altrimenti non avrebbe scritto: « la ricerca di decentramento non potrà essere caratterizzata da una volontà di espansione teatrale nel sociale quanto piuttosto di espansione sociale nel teatrale »; poiché non è soltanto l'autore (come *scrittore di testo o il regista esecutore o inventore*) ad essere messo in crisi ma lo *stato* del far teatro, se si vuole il *testo*, come Abruzzese riferisce; e questo *stato* comporta sia un allontanamento dal modo di far teatro tradizionale o di avanguardia sia una messa a disposizione del sociale per mediazione globale.

Ora l'animazione, almeno secondo il « progetto di animazione » del Teatro Scuola del Teatro di Roma, di quest'anno si propone, attraverso i gruppi suoi (Collettivo Gioiosfera alla Borghesiana, Collettivo G a Centocelle, Gruppo Pretesto a Montecucco, Spaziozero a Testaccio, Gruppo Celio Monti a Celio Monti, ecc. ecc.) di rompere sia con l'avanguardia sia con il teatro politico proprio in virtù di un referente diverso e di una finalità diversa, e di lavorare alla pari con le commissioni scuola e cultura delle circoscrizioni, dei comitati di quartiere, dei consigli di istituto e di circolo, ecc. ecc., per una gestione democratica della diffusione della cultura da parte delle istituzioni e per una maniera *altra* di far cultura (magari attraverso il residuo del teatro o le sue tentazioni partecipative).

L'artisticità in tal modo viene in un certo senso distanziata, marginalizzata, igienicamente, proprio perché sui gruppi di animazione non si riversi la responsabilità di fare spettacoli e di farli per « negativo », e perché si tratta proceduralmente di intervenire per spaccati didattico-sociali, dentro e fuori le scuole, nei laboratori e nelle aggregazioni di quartiere, con piena libertà di invenzione e di immaginazione, per appropriazione di strumenti espressivi e per uso produttivo diverso, come auspica giustamente Abruzzese.

Ciò che fa l'animazione culturale di nuovo è bene che qualcuno cominci a verificarlo, non essendo sufficienti le dichiarazioni dei gruppi, e nemmeno le richieste dei comitati di quartiere; certo essa sta riempiendo quel vuoto sociale e culturale su cui la città è vissuta impietosamente e tragicamente in questi anni, con tutto lo scompenso di una manipolazione di comunicazioni di massa (denunciato

da Pasolini splendidamente) e con tutto lo scompenso di un tentativo disorganizzato e del tutto volontaristico di una diffusione della cultura per prodotti.

Questo vuoto è il luogo di battaglia della politica culturale dei prossimi dieci anni: le istituzioni saranno costrette a scendere in campo, lo vogliono o meno i difensori della tradizione e dell'antitradizione, quelli appunto che adoperano la parola « artisticità » per difendersi dalle proprie incapacità e dalle proprie pigrizie.

Se è vero, come giustamente afferma l'Abruzzese che: « la progettualità teatrale non dipende più dal teatro, perché esso, proprio nel momento in cui sceglie davvero la via del decentramento, si distrugge automaticamente » (mi si permetta di ricordare *la morte del teatro* positivamente a questo punto), è anche vero che qualsiasi altra progettualità: « credo che la progettualità teatrale non può che dipendere dal territorio, in quanto politica del territorio », va inventata, nello stato attuale di disgregazione e di inutilizzazione delle istituzioni culturali e sociali della città di Roma, non certamente per energia spontaneistica, o per espansione di sperimentazioni, ma senz'altro per capacità di dire freddamente no a certe procedure, no a certi processi, di uso e di produzione, appartenenti ad un versante immobile e perduto.

In questo senso, senza supporti, senza consensi, un « progetto di animazione » come ipotesi di lavoro culturale di quartiere, qual è quello portato avanti dal Teatro scuola del Teatro di Roma, vale per quel che vale, cioè per il lavoro dei gruppi, per le richieste di base, per gli interventi specifici e generali nel territorio, e però costituisce il primo nucleo operativo, il primo organismo vivente, a livello di circoscrizioni, di comitati di quartiere, in grado di informare e di comunicare, di assimilare e di produrre cultura, come testimoniano gli scritti e le immagini di riunioni e di manifestazioni di questi mesi, per fortuna.

IV. Abruzzese onestamente non se la sente di uscire dall'artisticità (dalla quale vorrebbe liberarsi comunque, e che gli ritorna impietosamente), poiché non ha sottomano esperienze alternative e non si è lasciato rapire dall'animazione (non convincendolo comunque drammaturgie politiche e tanto meno spettacoli di diffusione); ed il suo racco-

mandare all'attore di fare l'attore, al regista di fare il regista, e così via, altro non vuol dire, al di là della responsabilità che ognuno deve avere nel luogo dove lavora e con quelli con cui agisce, che il teatro faccia il teatro, salvo non credere alle forme di produzione dello spettacolo di oggi e rinnegarne i modi di produzione, il che è un bell'impiccio morale e logico.

E tuttavia il decentramento, con il *sociale* che comporta, con la *progettazione* che richiede, implica una presa di posizione oltre che una pratica nei confronti dell'ideare e del fare teatro (o cultura); ed al tempo stesso, per chi ne viene teorizzando correttamente, e soprattutto per chi vi si esercita, propone ed impone una scelta ed una direzione, un comportamento ed una procedura, diciamo di scrittura-azione, per la quale non esiste delega né separazione, bensì informazione e mediazione.

Questa mediazione richiede interdisciplinarietà (a uso di socializzazione), artisticità (a uso di partecipazione) ai gruppi che al decentramento si applicano all'insegna della animazione; ed il loro produrre è anonimo, collettivo appunto, nasce dalle situazioni e ad esse ritorna per mediazioni, su cui lo specifico si infrange (mentre si consolida la militanza) e contro cui qualsiasi progettazione che sappia di prodotto non ha presa (mentre è favorita la relazionalità).

Non a caso Umberto Eco, a proposito di scrittura-lettura, tema a Orvieto della cooperativa degli scrittori, veniva proprio prospettando un tipo di comunicazione non soltanto non di parola, ma anche di coinvolgimento, fuori dal libro e dai prodotti appunto, quale riscontro di una serie di modi di comunicare (e quindi di produrre) per « animazione » (culturale e politica assieme). Su questa strada il teatro è già lontano, se non perduto, se si vuole davvero quella *socializzazione reale* di cui Abruzzese parla.

Cominciare a dare progetti di questa *socializzazione reale* è già una responsabilità mia e dei gruppi di animazione; e che questo avvenga dentro le contraddizioni di una istituzione come il Teatro Stabile, per me è oramai una fatica ed un'abitudine di almeno dieci anni. Il movimento di transizione delle istituzioni pubbliche non è un'impresa facile; se non esistesse dalla base, dalle circoscrizioni, dai comitati di quartiere, dai circoli di istituto, dalle aggrega-

zioni culturali, dalle forze sindacali e politiche, un'esigenza di rinnovamento di codeste istituzioni, proprio nel senso di una loro *socializzazione reale*, qualsiasi nostro progetto cadrebbe dall'alto e si perderebbe nel vuoto.

Di conseguenza tutto quanto accade almeno a Roma, dal punto di vista dell'animazione, dentro e fuori il raggio di azione del teatroscuola, sia come costituzione di gruppi, sia come metodologia di lavoro, è da osservare con estrema attenzione, e da seguire con estrema serietà (nel processo di passaggio dai bambini agli adulti, dalla drammatizzazione del vissuto e del popolare alla elaborazione della « tradizione del nuovo »; dall'uso di materiali ed elementi interdisciplinari alla edificazione di un linguaggio comunicativo anomalo rispetto alle norme della scrittura scenica; parallelamente nel processo di gestione democratica non soltanto tra le istituzioni (teatroscuola, circoscrizioni, comitati di quartiere, gruppi) ma anche nelle conduzioni dell'operatività attraverso consulte popolari che ne garantiscono l'autonomia e la socialità al tempo stesso per situazioni in movimento.

II. Mi è capitato di recente, per dovere di *storico*, di raccogliere e di ripercorrere fogli e manifesti e volantini degli anni del « primo » Centocelle, quando letterati come la Maraini, attori come Cirino, Modugno e la Fabbri, compagnie di giovani e operatori culturali agivano assieme per la composizione e per la realizzazione di un disegno di decentramento reale; con tutti gli errori di entusiasmo e di spontaneità, cioè di sopravvalutazione del proprio risarcimento artistico e di un astratto assorbimento delle energie democratiche. E tuttavia ancora oggi rimane importante quella fatica, muovendosi e prolungandosi attorno ad uno statuto che a poco a poco riconsegnava l'organizzazione e le decisioni alla « base » e che via via giustamente metteva in rilievo un naturale sospetto verso gli « artisti ».

Ora, la storia collettiva, la scrittura-lettura, degli ordini del giorno delle commissioni delle circoscrizioni, della VIII e della VII, e di tante altre, è senz'altro da tener presente e da raccogliere, poiché nello spazio di due o tre anni (e non a caso attorno alla costituzione dello statuto del Teatro di Roma, mentre si viene dispiegando il lavoro del comitato di decentramento) vengono fuori testimonianze di rara lucidità e di impegno collettivo. Così il consumo degli spettacoli viene abbinato alla verifica dei « lavori », l'uso dell'associazionismo è in relazione alla sua finalità socializzante, l'ambizione di creare dal « basso » è confrontata con rilievi accurati delle manifestazioni, e via dicendo.

Quanti sono questi ordini del giorno, e chi li ha stesi è facile indovinare: operai, insegnanti, lavoratori, studenti, delle circoscrizioni e dei comitati. Si sa anche la pazienza con cui quegli ordini del giorno vengono redatti collettivamente e senza demagogia, voglio dire con senso realistico, con una chiara volontà politica: e si sa anche la fatica di scegliere i vocaboli, di svolgere i pensieri, di concatenare i ragionamenti, di trarre le conclusioni, fuori da ogni stereotipo e da ogni semplicistica rivendicazione. Una simile scrittura-lettura in un certo senso è un *modo* tutto peculiare

di organizzare cultura, costituendo un esempio di ramificazione e di concentrazione di energie morali e intellettuali, alla ricerca di una propria identità, di un nuovo volto.

Mi vengono naturali queste considerazioni quando guardo ai tre e più anni di lavoro svolto come responsabile del Teatro Scuola del Teatro di Roma, ed a tutti i tentativi di inserimento nei quartieri e nella periferia, con le circoscrizioni, con le commissioni scuola e cultura, con i comitati di quartiere, con i consigli di istituto, con le aggregazioni sociali: da quando mettemmo assieme un seminario per animatori della durata di un anno - addirittura - agli inserimenti astratti a Pietralata, qui contando solo sulla volontà degli animatori e sulla loro capacità di lavoro, senza voler raccogliere esperienze altrui e senza tener conto delle organizzazioni esistenti.

Adesso parlare di animazione è assai più comprensibile, tanti sono i gruppi che vi si dedicano, e tante sono le occasioni di esperienza; non c'è cattedra pedagogica che non tenga corsi sull'argomento, o cattedra teatrale che non ne faccia uso « militante », forse con un certo divertimento e con un certo abuso dei gruppi stessi. In verità la periferia di Roma, le borgate di Roma, come si sa, sono state così ferocemente segregate, ed amputate, dal punto di vista sociale e culturale, che ancor prima di offerte di manifestazioni culturali, con spettacoli veri e propri, esse hanno anzitutto bisogno di aggregazioni che nascano dal loro seno e che si esprimano coerentemente a ciò.

Le notizie e le esperienze che ci vengono dalla Borgheiana dove opera il Collettivo Giocosfera, o da Centocelle dove opera il Collettivo G, per la VIII e per la VII Circo-scrizione (ma abbiamo gruppi anche altrove: alla XV, per esempio, verso Montecucco c'è il gruppo Pretesto; e ci sono il gruppo Celio Monti nel quartiere omonimo, lo Spaziozero a Testaccio) testimoniano da un lato l'esistenza di una periferia, di borgate in grado di gestire dall'interno loro i modi di comunicazione e gli strumenti espressivi che i gruppi danno loro in mano per continue informazioni, e dall'altro della nascita di una « scrittura collettiva » che rompe definitivamente gli schemi tradizionali dello stare assieme e del fare cultura.

Altre notizie (in verità è un po' come stare al fronte,

ed essere informati a guisa di quartier generale delle situazioni e dei movimenti) ci confermano che la « scrittura collettiva » man mano che si viene configurando attraverso molteplici esperienze di videotape, di fotografia, di drammatizzazione, di spettacolazione ecc. è la meno gridata possibile (non per nulla al camion di Quartucci ancora viziato di sperimentalismo capita appunto di *gridare* e implicitamente di imporre, quando spazia per la Romanina) con una accentuazione di riflessività; ed inoltre essa è la meno tecnica possibile (proprio per non essere sorpresi da una compagnia addestrata a far un prodotto e quindi forte della sua preparazione e del suo insegnamento oltre che in grado di aver ragione e di scappar via) anche se conosce gli strumenti, per uso interdisciplinare e decodificante al tempo stesso.

Insomma è una « scrittura collettiva » in movimento per *vissuto* e per *conoscenza*, per *memoria* e per *azione*: dentro le scuole, nei laboratori, con i bambini, per gli adulti, in un'enfasi che per fortuna si va sciogliendo e perdendo di fronte alle difficoltà della durata delle esperienze e di fronte alla tragicità implicita delle evasioni di gestione da parte delle istituzioni, non abituate e anche impreparate.

Non voglio insistere sulla *natura* nuova dell'intervento dei gruppi, sulla loro adesione al tessuto sociale, sulla loro qualità mediatrice all'interno della periferia, delle borgate; per fortuna non si va alla ricerca di nostalgie e nemmeno però si gioca per competitività, non ci si privilegia e non ci si perde insomma; e ciò che conta, a mio parere, è il confronto con le istituzioni, non soltanto da parte di questi gruppi, ma di quelle aggregazioni, per la prima volta intrapreso alla pari, gestito democraticamente, unitariamente, sulle situazioni in svolgimento, attraverso condizioni del mutamento, sia culturale che politico, finalmente.

Collettivo Giocosfera

ITINERARIO

Il collettivo Giocosfera si è formato nel 1973 in seguito ad un corso sull'animazione diretto da G. Bartolucci e alla produzione di un ^{di animazione} seminario « Bambini-azione » sulla base di alcune premesse generali comuni: l'esigenza di impegnarsi mettendo a confronto ciascuno il proprio specifico retroterra culturale e la propria esperienza per una attività di animazione culturale di quartiere interdisciplinare e collettiva da portare avanti con continuità di presenze e d'intervento e con la garanzia di una progettazione non astratta e intellettualistica, ma da verificare e reimpostare secondo l'impatto con la realtà.

All'interno del collettivo la provenienza è diversa: la scuola, il teatro, l'università con riferimento alla problematica teatrale contemporanea, attività di produzione di filmati e audiovisivi, ricerca espressiva sui burattini, maschere e uso di materiali poveri.

Come collettivo abbiamo ^{si è} operato alcune scelte di natura politica e professionale: premessa indispensabile è stata la messa in crisi dell'individualismo dell'intellettuale isolato e senza legami con una situazione reale parallelamente alla messa in crisi della specializzazione del tecnico che provoca divisioni settoriali e impedisce un lavoro di gruppo basato sullo scambio e il confronto interdisciplinare.

1974: nel primo anno di lavoro con il teatro scuola a Pietralata al collettivo erano state affidate come competenza specifica e separata dal resto, le attività con i bambini, sia nella scuola che nel laboratorio di animazione. All'interno della scuola, collaborando con alcune insegnanti del tempo pieno per l'organizzazione delle cosiddette libere attività, ha

tenuto dei seminari per gli insegnanti della stessa scuola sui linguaggi espressivi. Il lavoro, per quanto condizionato sia dall'iniziale vuoto di rapporti all'interno del quartiere e dallo scollamento fra attività per bambini e adulti, ha comunque contribuito a formare un nucleo di insegnanti che l'anno successivo hanno richiesto la nostra presenza in quanto incominciavano a verificare la positività della proposta e intendevano farla propria. Nel luglio del '74 ci siamo organizzati in cooperativa, in primo luogo perché la cooperativa è la struttura più aderente alle esigenze del collettivo di lavoro (gestione non gerarchica), quindi perché offriva un riconoscimento, una dimensione diversa al nostro tipo di intervento basato sull'utilizzazione di diversi strumenti culturali (siamo una coop. di servizi culturali) e sulla sperimentazione di una reale interdisciplinarietà, sia perché riteniamo esista omogeneità fra la forma cooperativa e il lavoro di animazione, dato che questo presuppone un rapporto diverso sia con gli utenti che con il committente.

1975: da febbraio a maggio abbiamo svolto su mandato del Teatro-Scuola del Teatro di Roma 3 mesi di attività nell'VIII Circoscrizione: l'esperienza, nonostante le forti limitazioni di tempo e di finanziamento ci ha permesso sia di impostare con la Circoscrizione un corretto rapporto di corresponsabilizzazione e gestione comune delle iniziative culturali, superando il pericolo dell'isolamento e della estraneità che si era corso a Pietralata, sia ci ha permesso di conoscere la realtà della zona, di allacciare contatti con alcuni comitati di quartiere, insegnanti, comitati di genitori. Insieme a queste forze si è portato avanti presso il Teatro di Roma la rivendicazione di un finanziamento per un progetto di animazione culturale sul territorio, che prevedesse una durata dell'intervento di dodici mesi, la permanenza della struttura, laboratorio adeguatamente attrezzato, la stabilità degli operatori.

1976: da novembre del '75 fino a giugno del '76 la nostra cooperativa è impegnata a portare avanti un lavoro di animazione culturale nell'VIII Circoscrizione finanziato dal Teatro-Scuola del Teatro di Roma. L'esperienza che stiamo conducendo quest'anno è molto importante, perché è il primo anno che abbiamo la possibilità di verificare l'ipotesi glo-

bale di animazione culturale da cui siamo partiti, e parallelamente perché la formazione del centro culturale di circoscrizione (il centro 8 dove lavoriamo) rappresenta per la città un modello di decentramento culturale la cui ipotesi, organizzazione e gestione, discussa e confrontata e approfondita in tutti i suoi aspetti deve essere generalizzata nella città.

L'impegno del collettivo non si è esaurito in questi anni nell'immediata operatività del proprio lavoro, ma sin dall'inizio si è posto il problema di fare avanzare il discorso sull'animazione a più livelli: come elaborazione teorica e metodologica rispetto all'elevato grado di ambiguità e mistificazione proprio del nostro settore (dall'animazione teatrale all'animazione culturale e al discorso interdisciplinare); chiarificazione di funzioni rispetto al teatro ragazzi; estensione dell'animazione dalla scuola al quartiere e quindi dai bambini agli adulti, dal singolo animatore al collettivo di lavoro e alla cooperativa.

A livello organizzativo e politico ha portato avanti già da Salerno, durante la prima rassegna-incontro teatro ragazzi-animazione, la necessità di un coordinamento, di un confronto e scambio di esperienze con gli altri gruppi di animazione operanti a livello nazionale in modo da procedere verso una generalizzazione e omogeneità delle ipotesi di lavoro, verso un rafforzamento della proposta culturale nei confronti di committenti istituzionali, lavorando per una maggiore sensibilizzazione su questi temi da parte delle forze politiche democratiche, dei sindacati, dell'associazionismo, delle organizzazioni di base. In base a queste esigenze infatti il collettivo si è impegnato per organizzare un « settore animazione » all'interno dell'associazione della cooperazione culturale (Lega Nazionale Coop. e Mutue) che riunisce, sulla base di una comune piattaforma quei gruppi di animazione « ormai consolidati » a livello nazionale.

I. Avanguardia e/o Animazione

Ai fini di una necessaria messa in discussione dei termini di riferimento usati per contraddistinguere alcuni aspetti della situazione teatrale attuale e quindi anche del processo che si è tracciato, delle funzioni loro attribuite e del ruolo svolto, si è dimostrato opportuno cercare di guardare storicamente al fenomeno. In quali momenti, in che termini e sotto quali spinte si è proceduto a radicalizzare quelli che possiamo chiamare i sintomi: consapevolezza della necessità del cambiamento, le esigenze di nuove forme sceniche, di nuovi rapporti estetici e sociali, espresse dal '66 (Convegno di Ivrea) fino a oggi? Dalla cosiddetta « avanguardia » alla cosiddetta « drammatizzazione di base », esiste una linea processuale tendenzialmente indirizzata verso « la disintegrazione del prodotto » o invece si tratta di una fase non prevista come decorso e sbocco unico, che implica un approfondimento effettivo, un consumare senza riserve le premesse di ricerca originaria, la necessità del cambiamento, di parteciparvi e promuoverlo? Se concordiamo nel riconoscere alle prime manifestazioni di attacco all'ufficialità istituzionale della categoria teatro, un loro ruolo agitatorio-vivificatorio, riflessivo e in qualche modo sprovincializzante capace di proporre innanzitutto un rinnovamento del procedimento, delle tecniche, dei materiali, dell'atteggiamento ideologico ed estetico verso il teatro, dell'autore e del fruitore, è da precisare che questo primo momento di rottura avrebbe dovuto dialetticamente essere superato e negato (dal '68-69 in poi) nel momento in cui si analizzava e ci si scontrava con la natura sociale-estetica del prodotto, estremizzando correttamente le contraddizioni messe in moto nella prima fase. Se la direzione già nel '68 era « dal prodotto all'azione », restando peraltro intatta l'esigenza di nuova comunicazione come « provocazione » e come « de-

terminazione», nel senso di contestazione sia del luogo teatrale, sia degli elementi scenici della « tradizione del nuovo » sia dell'interpretazione del suo insieme come scrittura, al di là del prodotto » (G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici 1968), di conseguenza oggi il dibattito sulla « contestazione » teatrale deve tener conto e prendere atto consapevolmente e urgentemente delle indicazioni prospettate in sede di analisi e avviate operativamente nel senso della « messa a morte », non volontaria e meccanica del teatro istituzionale (che sarebbe ingenuo pensare a una sua resa), ma accelerata e provocata dalle scelte oggettive e consapevoli provenienti da chi lavora fuori dell'ambito della ufficialità conservatrice. Nell'attuale momento storico, restare invischiati nelle contraddizioni di un processo iniziato e arrestato, ambiguamente fra esigenze anticonsumistiche, antimoralistiche, ecc. ecc. e pregiudizi individualistici, ricerca formale, isolamento autocompiacente e ammiccante verso il successo, significa in effetti non voler uscir fuori dal modello borghese, fermarsi ad un attacco e a un rinnovamento tutto interno ed estetico, non arrivare a negare l'estetica come controparte in sede artistica dei principi economici che regolano la società capitalistica. « Un'esperienza creatrice per essere radicale deve aggredire la struttura reale, cioè politica della società », altrimenti, a più o meno breve scadenza, il linguaggio originariamente dirompente dell'avanguardia viene puntualmente assimilato e integrato, per cui oggettivamente riveste un ruolo ben preciso « fissa l'irregolarità per poterne meglio purificare la massa sociale ». (R. Barthes, *All'avanguardia di quale teatro?*, in « Saggi critici », Torino, Einaudi, 1966). Il discorso vale per tutta l'avanguardia, e direttamente per quella italiana degli anni '60, che oggi, a conferma di ciò, raccoglie gratificazioni e apoteosi. La problematica sul rapporto Avanguardia-Animazione, non si pone come una possibile e auspicabile relazione di mutuo soccorso, cogestione e divisione di spazi culturali, economici in cui una media all'altra la propria sensibilità tecnica e formale e l'altra in cambio cede la propria dimensione sociale, relazionale e politica (gestione dal basso, non divisione del lavoro, abolizione del valore di scambio prodotto) a stemperare la falsa coscienza e l'individualismo irrefrenabile, nonostante le asserite tecniche di improvvisa-

zione di gruppo e lavoro collettivo, del gruppo teatrale di avanguardia.

Non si comprende, se non con la prudenza di chi non riesce a liberarsi del vizio dell'estetica, e della conseguente paura di abbandonare la disciplinata e stratificata tradizione dell'artista, autore singolarmente responsabile, cedendo alle proteste di chi, di fronte ad esperienze collettive, disarticolate e informi, non può usare che l'ottica e il metro « dell'arte », come l'urgenza di battere radicalmente la strada aperta dalla riflessione e dalla ricerca sulle possibili funzioni del teatro nella società contemporanea, possa ancora essere frenata da interrogativi circospetti e la cosiddetta animazione venir giustificata con riferimenti storici e preistorici (riferimento alle forme di teatro preborghese, medievale e rinascimentale, tribale), raffreddata da autocensure: « Si prospetta un tipo di operazione utopistica? ».

Continuare a chiamare « animazione » o « drammatizzazione di base », riferendosi alle attività svolte finora nei quartieri e nelle scuole, con bambini e ragazzi e meno diffusamente con adulti, comporta un'adesione al modo di classificare discriminatorio dell'« avanguardia », « teatro politico », « animazione ». Bisogna invece tener presente che la via indicata oggi dalla cosiddetta animazione è una esigenza del reale che rimanda alla creazione e nega « l'intrattenimento », la consumazione e la mercificazione. E questo avviene perché si è allargato e articolato il suo ambito a fatto culturale, che investe non un particolare mezzo di espressione, e si è ridefinito ristretto il suo raggio di incidenza, un gruppo sociale omogeneo non un pubblico trovato e raccolto in base al prezzo del biglietto e a mode culturali più o meno condivise. Infatti l'attività teatrale in questa direzione è totalizzante nel senso che investe dialetticamente e si fa carico di tutte le istanze poste via via sia dal teatro politico che dall'avanguardia, riferiti finora in termini dicotomici, di reciproca esclusione (o ricerca formale, sperimentazione o ideologizzazione contenutistica e paternalistica), ristabilendo organicamente una sua funzione (eliminata la più recente distorsione di far coincidere azione teatrale e azione politica) nel partecipare con i propri mezzi, culturali, al processo di trasformazione della realtà sociale procedendo per tappe successive d'intervento su una realtà definita sociologicamente e politicamente, collegandosi e col-

laborando attivamente con le organizzazioni di base che si muovono nella stessa direzione, pur con mezzi diversi. La fase di penetrazione, di presa di contatto e di graduale radicamento sul luogo (negazione della estemporaneità e del carattere colonialistico, esterno del prodotto culturale mandato in giro), è fondamentale perché può garantire la formazione di un gruppo attivo di partecipanti, investiti direttamente, coinvolti e interessati alle sorti dell'operazione avviata.

Possiamo schematicamente distinguere tre momenti operativi del processo di ricostruzione dell'integrità dell'uomo e di socializzazione: ① percezione di sé come soggetto e non come oggetto; ② visione storica critica della propria posizione nella società divisa in classi, coscienza della repressione e oppressione e passaggio dall'individuale al sociale; ③ inserimento cosciente e attivo nella propria realtà.

In questo processo il mezzo teatrale interviene con i propri strumenti rinnovati in termini « educativi, psicopedagogici, creativi, fantastici, liberatori nel senso di stimolazione dell'esigenza di autoespressione, conoscitiva e culturale non in senso unidirezionale e informativo, ma come un'esperienza socializzante e comunitaria, elaborazione collettiva di problemi individuali e sociali, senza deleghe e divisioni tra specialisti, tecnici, fruitori.

1974: Produzione, funzione e uso di uno spettacolo per ragazzi

“ Affrontare la realizzazione di uno spettacolo all'interno del nostro programma di lavoro, comportava diversi problemi: innanzitutto il collettivo si era formato in base a un'ipotesi di radicamento in un quartiere - svolgere un lavoro culturale che fosse mobilitazione di base verso la produzione e la gestione delle proprie lotte e quindi della propria cultura - in alternativa diretta al prodotto teatrale e culturale in genere, che vede rigidamente separati i momenti della produzione da quelli del consumo, e definisce di conseguenza anche dei ruoli fissi: produttore-consumatore, attore-spettatore. Si trattava quindi di sottrarre uno spettacolo a questo circuito obbligato e di trovargli un uso in funzione del lavoro di animazione che nel frattempo cominciava tanto nel laboratorio di Pietralata che nella scuola elementare del quartiere. Intanto si operarono alcune scelte decisive; l'elaborazione dello spettacolo, che la produzione teatrale corrente - anche d'avanguardia - pensa come un'operazione intellettuale, singola e separata da qualsiasi contatto con la base e diretta a un pubblico indifferenziato, doveva essere collettiva e corrispondere quindi a una reale verifica di esperienze e competenze diverse; doveva articolarsi sul materiale autentico prodotto da quegli stessi individui a cui lo spettacolo era diretto, e cioè i bambini di un determinato arco di età, e doveva rivolgersi a un pubblico specifico in una situazione specifica - e cioè nelle scuole elementari, il primo luogo in cui si comincia a negare e a conculcare la possibilità stessa di produrre cultura, in cui si allena alla spersonalizzazione e alla passività, in cui si costruisce la figura dello « spettatore ».

Questo comportava altre scelte di carattere « linguistico »: l'elaborazione collettiva negava insieme all'autore tutta una prassi teatrale articolata in una serie di passaggi, ciascuno corrispondente a un ruolo specifico - autore, regista, scenografo, attore - e quindi il testo, ad esempio, cessava di essere un'operazione letteraria e gli veniva sostituito un attento lavoro d'in-

dagine e di messa a punto del proprio bagaglio d'esperienze che ciascuno metteva al servizio del lavoro collettivo. E lo stesso valeva per tutti gli altri momenti espressivi, regia, messainscena, recitazione, erano tutti assunti e risolti dagli stessi membri del collettivo.

Da un lavoro del genere non poteva uscire una storia in senso classico, una storia cioè « agita » da un personaggio scelto come eroe, che attraverso una serie di azioni produce il senso della storia stessa, ma dovevano uscire delle « situazioni », la cui logica era affidata non tanto alla presenza dei personaggi che coordinassero le fila dello svolgimento dell'azione, quanto alla presenza delle componenti reali di un conflitto, la cui dialettica sola produce la storia e il senso della storia. Questa scelta investiva anche il tipo di partecipazione che si andava a sollecitare, non l'immedesimazione acritica nell'eroe proposto (particolarmente pericolosa per i bambini di quell'età, e sollecitata da tutta la produzione per l'infanzia, più o meno avanzata che sia, « più eroe più identificazione »), quanto una partecipazione data dalla possibilità da una parte di identificarsi nella quotidianità delle situazioni proposte, dall'altra di prenderne distanza acquisendo uno strumento di lettura e confronto dei meccanismi che determinano quei conflitti che in genere il bambino vive isolato e con senso di colpa, per la mancanza di una reale socializzazione.

Altro problema da risolvere era quello dell'« apertura » dello spettacolo ai bambini. Un teatro recitato cioè dai bambini stessi, com'è in uso in alcuni paesi, soprattutto all'estero, era escluso a priori, proprio perché la pratica di animazione si basa su un rapido consumo di quello che il gruppo produce di volta in volta che viene sollecitato, e soprattutto su un consumo « interno » al gruppo stesso, per cui portarlo all'esterno, farne una « rappresentazione » comporta il rischio di fissare e di estrapolare un momento di una realtà processuale.

Il tipo più comune di spettacolo « aperto » ai bambini è quello in cui c'è un dialogo diretto fra platea e palcoscenico e il bambino viene chiamato a agire in prima persona nella struttura scenica proposta e pensata in funzione di questo intervento diretto. Spesso si tratta di una favola politica, con il povero buono e il ricco cattivo, dove la partecipazione viene sollecitata da un falso discorso di classe, in cui in realtà si invita il bambino a prendere partito semplicemente per la bontà o per la cattiveria dei personaggi. In questo tipo di spettacolo inoltre, l'intervento richiesto è sempre fissato entro limiti di spazio e di tempo, unidirezionale rispetto alle possibili iniziative che può prendere il bambino o il gruppo di bambini. Non si prevede una trasformazione dello spettacolo a opera dei bam-

mini, i cui apporti devono incanalarsi come contributi vivacizzanti, e poi ritornare seduti buoni fino al prossimo invito. Se i bambini tentano di impadronirsi dello spettacolo e gestirlo fino in fondo, si arriva a una interruzione forzata e prematura, lo spettacolo si sfascia perché non si sono rispettate le regole del gioco.

Il nostro spettacolo, fatto da adulti che anche quando fanno i bambini non « bambineggiano », si presenta come una struttura chiusa e autosufficiente, non richiede apporti esterni per realizzarsi, si svolge seguendo il processo che è stato tracciato e ricomposto dall'adulto criticamente, rispettando a monte la visione del bambino, come scelta di fondo da cui scaturivano tutte le altre: i temi affrontati, i mezzi espressivi usati, il tipo di linguaggio, i simboli scenici.

Lo spettacolo non è fatto con i bambini fisicamente presenti sulla scena, in risposta a una confusa e mistificata richiesta di partecipazione diretta, ma sta dalla parte dei bambini, per cui al posto di una falsa e frustrante partecipazione epidermica, lo spettacolo stimola e richiede una partecipazione interna.

D'altra parte, intervenire con uno spettacolo all'interno di una scuola, comporta trovarsi di fronte 200-250 bambini, riuniti a turni di primo e secondo ciclo elementare, per cui, tenendo conto della necessità di coinvolgere nel discorso l'unità scuola al completo, come fatto oggettivo veniva negata la possibilità di una partecipazione diretta e processuale, di un rapporto di interazione fra lo spazio scenico e lo spazio occupato dai bambini. (Di solito si utilizza la palestra della scuola, quando manca, si adattano altri spazi possibili per svolgere l'avvenimento spettacolo). Abbiamo detto che lo spettacolo non presenta una trama né un personaggio con cui il bambino individualmente si possa identificare, ma delle situazioni che riconosce e che vengono agite-vissute collettivamente, come esperienza comune a più bambini e non eccezionale di un singolo: da ciò ne viene fuori che nei confronti del bambino presente non come spettatore volontario e isolato, ma dall'interno del suo rapporto con la dimensione scuola e il gruppo classe, lo spettacolo si pone come uno stimolo verso un processo di astrazione attraverso cui superare la frammentarietà della propria esperienza - individuale e conflittuale - ricostruirla attraverso dei nessi logici, socializzarla e affermarla come legittima nei confronti dell'adulto.

Contribuisce a compiere questo processo il linguaggio teatrale, usato per la sua valenza espressiva e mostrato contemporaneamente nella sua struttura, per cui il bambino si trova a vivere dall'interno del fatto scenico il processo logico-affettivo

di comprensione della realtà, a penetrare nella complessa rete di rapporti di causa effetto che è il mondo dell'adulto. Ad una percezione del reale mistificata, riduttiva, schematica, che rappresenta il tipo di mediazione che l'adulto normalmente porge al bambino, si intende sostituire un approccio pedagogicamente e politicamente corretto: fornire al bambino gli strumenti necessari per leggere, decodificare, motivare comportamenti e situazioni, rapporti e norme. E questo criterio è stato applicato al linguaggio teatrale, che non poteva rispondere a questa esigenza mantenendo il carattere illusionistico, magico, fascinatorio, al contrario doveva di volta in volta svelare il meccanismo, il funzionamento dei mezzi scenici impiegati, mostrare dove sta il trucco, con l'invito implicito a impadronirsi del mezzo proposto. Infatti il linguaggio scenico usato si avvale di quei mezzi espressivi sperimentati attraverso il lavoro di animazione, funzionali per una loro utilizzazione pedagogico-didattica, in quanto capaci di stimolare l'attenzione del bambino.

Alcune scene dello spettacolo sono interamente rappresentate da attori, altre includono sia attori che burattini. Il problema di come rendere il bambino, non in quanto personaggio da caratterizzare, ma in quanto centro del mondo rappresentato, si è affrontato attraverso la dinamica attore-burattino: il burattino interviene a risolvere scenicamente le situazioni in cui la presenza dell'attore adulto renderebbe difficile la resa espressiva della voce e del gesto del bambino, mentre l'attore nella parte del bambino subentra quando il movimento scenico, il ritmo delle azioni diventa più complesso. Il passaggio dall'uno all'altro è reso manifesto: i burattini sono manovrati a vista dagli animatori prima nascosti dietro un pannello.

Il rapporto adulto-bambino è amplificato nella sua conflittualità dal fatto che è reso con segni, ritmi, dimensioni e livelli differenti: l'adulto è rappresentato da pupazzi, sagome e persone. Il processo attraverso cui il pupazzo sagoma diventa persona corrisponde al processo attraverso cui il bambino arriva a penetrare il ruolo che ha l'adulto nei suoi confronti.

1ª Scena - *Il mondo del lavoro*: intervengono attori, suoni registrati e prodotti dal vivo, effetti tipo teatro delle ombre. « Operai sull'autobus per andare a lavorare », « La catena di montaggio », « Il padrone che scandisce il ritmo del lavoro ». Qualcosa sta per accadere, il lavoro si interrompe. Nascono i bambini (pupazzi di stoffa). Nel mondo della produzione e dello sfruttamento i bambini vengono immediatamente inquadrati secondo i modelli di comportamento e i valori della società capitalistica: adeguamento, competitività e scalata sociale.

2ª Scena - *La scuola*: la maestra è un pallone con una grande bocca da cui esce un blabla ininterrotto, « dettato », che impedisce qualsiasi rapporto-comunicazione con le esigenze domande dei bambini-burattini.

La contrapposizione tra i due punti focali - fisicamente distanti - cresce a tal punto che il pallone scoppia con un grosso boato. La maestra non c'è più, si può uscire dalla scuola. I burattini alunni sono manovrati a vista dagli attori che diventano i bambini: inventano dei giochi attraverso « un uso altro » di oggetti quotidiani. Impatto con l'esterno (adulto che distrugge i giochi). Confronto e analisi del vissuto scuola riletto sulla base dell'esperienza comune e socializzante. Ricostruzione di una alternativa: il rapporto alunno insegnante rifunzionalizzato ai modi di apprendimento del bambino.

3ª Scena - *La famiglia*: padre e madre sono rappresentati da due sagome di legno animate a vista. I bambini sono due burattini. Il rapporto fra genitore e figlio è presentato estremizzando alcuni conflitti che il bambino vive quotidianamente; gelosia, bisogno di un rapporto con l'adulto che rispetti le esigenze affettive-conoscitive del bambino.

Interventi di immagini-simbolo: lupo, cicogna, con funzioni demistificanti nei confronti della contraffazione della realtà che l'adulto veicola al bambino, nei cui confronti non riesce a risolvere la contraddizione propria del suo ruolo di fornire contemporaneamente un retroterra di sicurezza e uno stimolo verso la realtà.

4ª Scena - *Fuga dal mondo adulto*: lo spazio negato al bambino motiva il suo desiderio di evasione dal sistema di controllo, coercizione e mistificazione in cui vive. I due burattini della scena precedente diventano attori. Vivono insieme a altri uno spazio esterno da gestire e inventare. L'oggetto scenico che sta a indicare la fuga e la sicurezza-casa, è una specie di mongolfiera. Il pericolo, mondo esterno, con cui il bambino si deve scontrare nel momento in cui si sottrae al controllo adulto è un mostro-strega che appare ripetutamente a sconvolgere la dimensione ludica socializzante che la situazione offre.

Il rimedio contro il pericolo è simboleggiato da una figura magicamente rassicurante, la fata. La demistificazione dei due ruoli, uguali e contrari, avviene con lo smascheramento attraverso un'azione concordata, che è contemporaneamente liberatoria e conoscitiva in quanto arriva come processo di comprensione del meccanismo sicurezza-insicurezza subito e accettato inconsapevolmente all'interno della famiglia. (Esasperati dal ritmo alterno di attacco e di difesa, strega-fata, i bambini deci-

dono di intervenire direttamente e porre fine al pericolo acciappando la strega e così scoprono che sotto la strega si nasconde la fata e sotto la fata la madre).

Lo spettacolo è stato usato dal collettivo come uno strumento per penetrare nella separata e chiusa dimensione della scuola, sfruttando la formula spettacolare ludica per promuovere un discorso di rinnovamento culturale che oltrepassi lo specifico scuola, per irradiarsi nel quartiere e legarsi al movimento che lotta per la produzione e gestione di una cultura di base.

Da gennaio a marzo il collettivo è intervenuto in 30 scuole di Roma (borgata e centro) e in quasi altrettanti quartieri: in ogni situazione lo spettacolo, come intervento esterno non consumabile individualmente e isolatamente, ha contribuito a rafforzare il lavoro di quei gruppi di insegnanti che all'interno della scuola sono impegnati politicamente e come sperimentazione didattica. Nelle situazioni più arretrate ha agito provocatoriamente, smascherandole. L'ingresso nelle scuole si è potuto realizzare utilizzando strategicamente e tatticamente l'istituzione « Teatro Scuola », organismo del Teatro di Roma, con l'obiettivo di aprirsi una breccia nella struttura scolastica facendo leva sull'etichetta rassicurante che lo Stabile forniva, e sulla possibilità di condurre con autonomia il lavoro, cosa che veniva garantita dall'accordo con Bartolucci (il direttore del Teatro Scuola).

Il rapporto che si stabilisce attraverso lo spettacolo non è dato solo dalla sua rappresentazione, ma comprende fasi precedenti - collegamento e organizzazione - e successive: si ritorna nelle scuole sia per verificare le reazioni dei bambini (disegni, testi liberi, discussioni in classe, attraverso cui è possibile una rilettura sistematica e organica dell'esperienza), sia per allacciare contatti con gli insegnanti, da proseguire nell'ambito delle attività di laboratorio (seminari, incontri, sull'uso finalita e tecniche di animazione).

Lo spettacolo ha così permesso di stabilire una rete di contatti, situazioni, esperienze la cui conoscenza è stata utile a più livelli: come possibilità di confronto, scambio e relativa generalizzazione delle difficoltà, dei problemi, delle contraddizioni con cui si scontra l'insegnante nella scuola (contro il pericolo di spiegare come anomala e particolare una situazione oggettiva e generale); e come possibilità di venire a rappresentare, con il nostro lavoro, un punto di riferimento per molti casi di isolamento, svolgendo cioè una funzione di sostegno e promozione del discorso dell'animazione culturale di quartiere.

Dalla riflessione critica sulla base dell'esperienza maturata con lo spettacolo è scaturita l'ipotesi di superamento dello spet-

tacolo stesso, e l'elaborazione e la sperimentazione di un diverso approccio col bambino attraverso una proposta più esplicita di un metodo di lavoro e di una visione della realtà del bambino espressa dalle loro stesse voci, gesti, presenze, immagini, storie, che investisse con più violenza e provocazione l'adulto.

Oltre a ciò, una esigenza che lo spettacolo non può soddisfare - dato il modo in cui è stato strutturato - è quella della possibilità di un intervento modulare, capace di rispondere con incisività e pregnanza a seconda dei contesti socio-ambientali in cui si interviene: la realtà che vive il bambino in una borgata di Roma differisce da quella di un bambino che vive in un paese e ambedue presentano una esperienza diversa rispetto al bambino di città tenendo presente ovviamente le relative differenze di classe, fermo restando il denominatore comune dell'emarginazione e della negazione della dimensione del bambino nel nostro contesto sociale.

Si è cercato quindi di pensare e realizzare una struttura che garantisse l'incisività e la forza dell'intervento nei diversi contesti ambientali: nello spazio scuola, dove l'interlocutore è definito, nello spazio aperto, casuale e distratto di una festa popolare, dove d'altra parte c'è la possibilità di coinvolgere nel discorso i genitori.

Le spettacolazioni realizzate finora toccano i temi della famiglia, della scuola, della fabbrica: a questi si andranno ad aggiungere altri temi, da proporre a seconda della particolarità dell'ambiente in cui si interviene. Ogni tema si svolge in una giornata, e ogni giornata prevede delle fasi: il momento teatrale, che si articola attraverso dei brevi flash volti a focalizzare il tema in modo che il bambino riconosca nelle situazioni tipo mostrate la sua situazione e venga sollecitato a esprimerla. Dal secondo momento in poi i bambini divengono protagonisti di un processo che li coinvolge in gruppi di lavoro, in una ricerca sul proprio vissuto da comunicare e socializzare mediante disegni pitture, storie da elaborare insieme. Il terzo momento è quello della drammatizzazione: ogni gruppo, con l'aiuto dell'animatore, prepara gli elementi necessari (maschere, burattini, costumi), per drammatizzare la storia che il gruppo stesso ha inventato.

Con questo tipo di struttura il bambino si trova al centro dell'avvenimento, lo gestisce fino in fondo, è coinvolto in prima persona in una situazione in cui viene stimolato a far emergere i suoi problemi reali che quotidianamente rimuove, a trovare dei mezzi espressivi per comunicare con gli altri in una specie di gioco in cui l'adulto sta con lui e gli dà fiducia. L'insegnante e il genitore che si trovano a osservare il grado di partecipa-

zione del bambino, il tipo di rapporto che si stabilisce fra lui e l'animatore, il livello di percezione della realtà da parte del bambino, è più direttamente messo in crisi dalla violenza del messaggio trasmesso e quindi propenso a riflettere sulla funzionalità del discorso proposto, sul concreto metodo di lavoro mostrato in ogni fase del suo processo.

Chiaramente questo tipo di intervento presenta problemi di varia natura, legati fra l'altro alla difficoltà di realizzazione nella scuola e fuori - dato il ristretto numero di partecipanti (60 bambini in media per ogni giornata) - per cui non si pone come alternativa in senso assoluto al tipo di « spettacolo » da cui siamo partiti. Piuttosto significa un momento di diversificazione dell'intervento, scaturito dal processo di ricerca che il collettivo sta portando avanti a più livelli, spinto dalla necessità di trovare degli stimoli-risposte adeguate nel suo scontro-verifica continuo con la realtà in cui agisce.

III. Bilancio, attività 1974-75

« I 3 mesi di attività che il Collettivo Giosfera ha svolto sta svolgendo nell'VIII Circoscrizione su mandato del Teatro Scuola del Teatro Stabile di Roma, chiaramente non permettevano di realizzare l'ipotesi di un lavoro di animazione in un quartiere, per la brevità del tempo previsto - tre mesi - per l'esiguità del finanziamento - 3.000.000 - per la dimensione territoriale in cui si andava a operare, una Circoscrizione che comprende 102.571 abitanti, 10 borgate con appendici minori, accomunate tutte dalla mancanza di servizi, dall'abusivismo, dall'emarginazione sociale e culturale. Importante era il fatto che la circoscrizione stessa, attraverso la commissione scuola e cultura, fosse coinvolta direttamente nell'iniziativa per cui il progetto dell'attività è stato elaborato e discusso unitariamente in tutti i suoi aspetti (organizzazione, modalità e contenuti, luoghi e tempi dell'intervento) e seguito con attenzione e sostenuto sin dal principio dalla commissione proposta. Il contratto con il Teatro Scuola prevedeva dieci spettacoli o spettacoli da fare nelle scuole o nei quartieri e un seminario per insegnanti della durata di quindici giorni: per coprire tutti i quartieri della circoscrizione, almeno con un intervento, è stato necessario impegnarsi volontariamente al di là di quello che era previsto dal contratto.

Il lavoro nell'VIII Circoscrizione non si presentava quindi come animazione di quartiere, quanto come una presenza per una preliminare conoscenza delle situazioni, da cui avviare con i comitati di quartiere, con le scuole, un discorso sulla necessità e la possibilità di realizzare un effettivo decentramento culturale. Chiaramente si è trattato di lavorare per crearsi una prospettiva di radicamento: in tre mesi è stato possibile conoscere la situazione, avviare contatti con insegnanti, direttori didattici, comitati di quartiere, iniziare con loro il discorso dell'animazione come modo di fare cultura a partire dalla propria realtà, facendo emergere le potenziali capacità espressive e comunicative individuali e collettive.

Fino ad oggi il Collettivo è intervenuto in tre scuole elementari (Pozzi, Corradi, Borgata André, e ne restano altri cinque da coprire) con uno spettacolo - « Perché uffa ma perché » - che avvia con i bambini e con gli insegnanti il discorso sull'animazione, da continuare e approfondire nei seminari che il Collettivo sta svolgendo presso la scuola Pozzi. Lo spettacolo è così servito a reclutare e organizzare i seminari sul significato, l'uso e le tecniche di animazione. C'è da tener presente che ognuna di queste tre scuole, come quasi tutte del resto nella circoscrizione, ha i doppi turni, con una media di 1000-1300 bambini, per cui a uno spettacolo hanno partecipato soltanto 250-300 bambini. L'organizzazione dei seminari con gli insegnanti ha risentito della disfuzione dovuta a una programmazione non stabilita con il necessario anticipo e coordinata insieme a tutte le altre attività didattiche complementari all'orario scolastico. L'impostazione dei seminari è basata sul coinvolgimento diretto degli insegnanti che in prima persona sperimentano un processo di libera espressione, si impossessano delle tecniche di animazione - uso del corpo - del suono rumore, di materiali poveri per la costruzione di burattini - maschere, pupazzi, invenzioni di storie collettive, grafica, pittura, collage -. In questo modo, vivendo direttamente l'esperienza, e superando gradualmente le inevitabili barriere inibitorie, l'insegnante comprende il significato, il metodo, le tecniche per realizzare un lavoro di gruppo realmente socializzante e comunicativo all'interno del lavoro didattico quotidiano. Infatti l'obiettivo che si cerca di raggiungere attraverso questi seminari, è quello di organizzare all'interno della scuola un gruppo di insegnanti che insieme incomincino a sperimentare un nuovo modo di fare scuola, elaborando, verificando, discutendo dei progetti di lavoro sulla base di proposte, stimoli e orientamenti che la nostra esperienza offre. Si era d'accordo col direttore e con gli insegnanti di far rientrare le ore dedicate a questi seminari nell'ambito delle 20 ore di aggiornamento e sperimentazione previste dai decreti delegati per le scuole elementari, per sfuggire alla logica del volontariato di chi è oggettivamente e soggettivamente più disponibile. In effetti, fino a quando non si definisce operativamente, al livello di provveditorato e di ministero della Pubblica Istruzione, l'uso, la gestione, le modalità per realizzare all'interno di ogni scuola un effettivo lavoro di ricerca e sperimentazione didattica, prevedendo quindi uno spazio specifico per queste attività (cui far partecipare anche i genitori, organizzandole attraverso i consigli di Circolo), l'ostacolo più forte

resta quello di assicurarsi una partecipazione che non sia sporadica, fluttuante e ristretta a pochi volontari (le presenze oscillano tra le 20 e le 30 persone). Gli incontri avuti finora, hanno suscitato notevole interesse e coinvolgimento, per cui l'impostazione si dimostra corretta e da proseguire nella prospettiva fra l'altro di una saldatura dei problemi della scuola con quelli della borgata, come sta avvenendo con gli insegnanti della Boscetti Alberti (Pietralata) insieme ai quali si continua un lavoro già iniziato lo scorso anno all'interno della scuola e che prosegue quest'anno nella direzione del Collettivo degli Insegnanti e del loro collegamento con gli organismi di base della borgata.

Spettacoli e spettacolazioni nel quartiere.

D'accordo con la Circoscrizione e in collaborazione con i comitati di quartiere, si sono organizzati spettacoli e spettacolazioni per bambini e genitori ogni domenica pomeriggio in un quartiere della circoscrizione usando gli spazi disponibili: la palestra della scuola a Giardinetti, un cortile a Lunghezza, i locali dell'ARCI a borgata Finocchio, la piazza a Villaggio Breda; a Borghesiana il Comitato di quartiere ha perfino buttato giù una parete per rendere agibile la sala. Dovunque si è intervenuti l'iniziativa è stata accolta positivamente e ha fatto emergere l'esigenza molto diffusa di disporre di un servizio culturale permanente capace di aggregare e strutturare la vita culturale della borgata: dovunque c'era l'immediata richiesta di organizzare altri interventi, l'invito a restare stabilmente. A Torre Spaccata, dove si è avuta una presenza più frequente si è utilizzata la struttura dell'ENAOLI (che ha ospitato anche il laboratorio durante questi tre mesi) dopo il primo spettacolo, che è servito per prendere contatto col Comitato di quartiere, con un gruppo di genitori e con le forze operanti nella zona, si è avuto un nucleo più o meno costante di bambini e adulti con cui abbiamo realizzato delle spettacolazioni teatrali e sonore su materiale filmico: i bambini hanno reinventato attraverso oggetti raccolti a casa o per strada, la colonna sonora di alcuni brani filmici presentati. Con un gruppo di genitori di Torre Spaccata, molto disponibili e impegnati sia nella scuola che nel Comitato di quartiere, si è elaborata e si sta portando avanti un'attività di animazione in due scuole materne del quartiere: De Santis e Tona.

La nostra proposta era di sperimentare una forma di animazione con i bambini delle scuole materne utilizzando degli stimoli teatrali offerti attraverso un linguaggio capace di rapportarsi ai processi conoscitivi del bambino di questo tipo

età e di esprimere alcune situazioni che vive con più intensità. Discutendo con i genitori sono emersi, in base alla loro diretta esperienza alcuni problemi comuni e ricorrenti: il trauma che il bambino vive quando si distacca da casa per andare in una scuola dove è costretto ad accettare regole di comportamento che lo bloccano e lo isolano; le paure del bambino; la sua gelosia nel rapporto con i fratelli e i genitori. Portare questi problemi a scuola significava tentare di aprire un discorso a diversi livelli, facendo leva sull'impegno dei genitori già sensibilizzati per coinvolgere gli altri, le insegnanti e la scuola. Bisognava innanzi tutto conquistare la possibilità di fare delle assemblee congiunte - insegnanti e genitori - per discutere i problemi più urgenti e fra questi c'è quello della ricerca di un modo non coercitivo e inibitorio di organizzare il tempo scolastico del bambino. In questo senso ci stiamo muovendo insieme al gruppo di genitori fra tanti ostacoli difficili da superare per la particolare chiusura e arretratezza in cui versa ancora la scuola dell'infanzia.

Questa panoramica dell'attività che in questi tre mesi si è avviata nell'VIII Circoscrizione non può né deve essere un resoconto di un'esperienza conclusa, in quanto questo tipo di intervento non si consuma sul momento, ma è corretto lavoro di animazione proprio nella misura in cui mette in moto un processo, che ha varie fasi e che si svolge nel tempo con continuità. Da ciò si deduce che il lavoro non può terminare alla scadenza del contratto: in questi tre mesi si è avuta la possibilità di conoscere situazioni, di avviare alcuni rapporti e esperienze da mandare avanti in una prospettiva di radicamento fino a quando la nostra presenza non sarà riassorbita da quadri capaci di svolgere un discorso di animazione culturale dentro e fuori la scuola. Sotto questa ottica si deve anche leggere il significato delle spettacoli con gli adulti del Comitato di quartiere di Borghesiana, Villaggio Breda, Castelveverde, che si stanno realizzando in questi giorni nell'ambito del Teatro Festa. L'animazione non riguarda solo i bambini e la scuola, deve verificare metodi, linguaggi e tecniche capaci di coinvolgere una intera borgata in un processo di comunicazione reale. ✎

Progetto di lavoro per il prossimo anno.

Un progetto di lavoro per il prossimo anno, oltre a rivendicare la necessità di proseguire l'attività di animazione nel territorio dell'VIII Circoscrizione, prevede un arco di tempo reale che è di un intero anno; una presenza cioè non estemporanea ma un servizio permanente da svolgersi in un quartiere

definito per poter verificare in modo globale l'ipotesi di animazione culturale che finora è stata verificata parzialmente e a spezzoni. E' necessario cioè focalizzare un intervento organico all'interno di un quartiere della circoscrizione, anziché rischiare di disperdersi per tutto il territorio, e strutturare delle attività in direzione della scuola - momento da privilegiare - e parallelamente del quartiere.

Per quanto riguarda il rapporto con la scuola l'impostazione di fondo è di inserirsi in ogni momento e livello della struttura scolastica, per lavorare dall'interno a rinnovare gli orientamenti pedagogici e didattici. In questo senso il collettivo intende impegnarsi ad elaborare un modello di distretto scolastico che organizzi e coordini le attrezzature e le attività culturali del territorio; svolgere a partire dalle scuole materne - dove lo spazio è ancora tutto da conquistare - (mancano le zone previste dai decreti delegati per le elementari) dei seminari per insegnanti e genitori di ricerca e sperimentazione sull'uso dell'animazione come metodo didattico, utilizzando strutture e tempi scolastici (problema dell'uso delle 20 ore); organizzare interventi all'interno della scuola o nel quartiere di spettacoli, spettacoli per bambini volti a promuovere momenti di partecipazione collettiva.

Oltre alla scuola il progetto di lavoro prevede specificamente un'attività di animazione con gli adulti da svolgere nell'ambito delle 150 ore di diritto allo studio conquistate dalle lotte dei lavoratori (partecipazione del collettivo all'organizzazione, programmazione e realizzazione dei corsi stessi) apportando un suo contributo specifico di strumenti e metodi da usare per una indagine scientifica sulla realtà del quartiere, sull'universo discorsivo della comunità (lingua parlata, lingua scritta, dialetto, linguaggio prossemico e cinesico) sulle tradizioni popolari di gruppi sociali di provenienze diverse, sulla ricezione dei messaggi dei mass-media (quotidiani, fumetti, giornali femminili, televisione, cinema) per un lavoro di controinformazione e mascheramento dei messaggi (decodifica aberrante, effetto boomerang).

Nel momento attuale in cui si sta portando avanti la ristrutturazione dei circoli aziendali per una loro gestione da parte dei lavoratori stessi, si apre un altro spazio di intervento importante: in particolare il Collettivo intende contribuire a impostare una programmazione e distribuzione nell'ambito dei Circoli aziendali di attività culturali legate alle problematiche di un cambiamento sociale. ✎ L'animazione con gli adulti, è un punto qualificante ancora da sperimentare, che va a completare il quadro di un intervento organico nel territorio: è necessario cioè moltiplicare i momenti socializzanti guardando al quar-

tiere nel suo complesso, non più come entità sociale destinata alla fruizione passiva, bensì, stimolare alla partecipazione e alla gestione di una cultura legata ai problemi e alla condizione sociale vissuta.

Chiaramente per rendere attuabile una tale ipotesi di lavoro, oltre alla continuità della presenza (un anno), e un finanziamento proporzionale alla durata (il preventivo per 12 mesi è di 25.000.000) c'è bisogno di un laboratorio che permetta al collettivo di svolgere con autonomia il suo lavoro di ricerca, progettazione e intervento nelle situazioni, e sia per il quartiere un punto di riferimento, documentazione e informazione per tutte le iniziative, i problemi, le discussioni che a livello socio-culturale si portano avanti nel quartiere.

Per completare il quadro, resta da definire il rapporto possibile fra il lavoro organico in un quartiere e il tipo di servizio che si può rendere in modo non casuale negli altri quartieri della Circoscrizione. Il problema di fondo è quello di lavorare per coinvolgere e formare dei quadri locali che si responsabilizzano sull'uso di possibili altri modi di intervento e partecipazione al fatto culturale. Questi seminari da organizzare negli altri quartieri della Circoscrizione dovrebbero saldare la scuola attraverso gli insegnanti e le persone che nei comitati di quartiere sono più interessati al discorso culturale. Questa attività va sostenuta da un circuito da programmare e organizzare, di films, manifestazioni musicali, teatrali, attività per bambini, spettacoli per bambini e adulti.

IV. Iniziative teatrofesta aprile-maggio 1975

L'intervento di animazione con il comitato di quartiere di Villaggio Breda rientra nel quadro delle attività svolte durante i tre mesi di lavoro nell'VIII Circoscrizione (febbraio-aprile '75).

Insieme alla commissione scuola-cultura della circoscrizione si è discusso, organizzato l'intervento e individuato il quartiere in base ad alcune caratteristiche precise.

I fase: 1) Discussione sulle finalità, le prospettive, il senso generale dell'esperienza che si andava a proporre: si doveva riuscire a mobilitare il comitato di quartiere per realizzare dei momenti di comunicazione capaci di sollecitare la partecipazione degli abitanti del Villaggio. Durante il lavoro il momento dell'analisi e della ricerca ha coinciso col momento dell'uso e appropriazione di tecniche e strumenti da parte dei partecipanti. Dopo varie riunioni con il C. di Q. si è individuato il tema da elaborare e comunicare all'intera borgata: la storia del Villaggio Breda ricostruita attraverso il racconto, le testimonianze, i documenti, le fotografie della gente del villaggio rievocati alla luce dei problemi attuali.

Titolo: « Una fabbrica di storie per una storia di fabbrica ». Sottotitolo: « Tre giorni per pensare, raccontare, ricordare la storia del Villaggio Breda ».

2) Scelta dei mezzi espressivi: videotape, audiovisivo, interviste, ricerca fotografica, giornali murali, manifesti-domanda, azione teatrale, fumetto collettivo.

Dal 15 aprile fino al 4 maggio circa 20 persone a cui si sono aggiunte altre man mano che nel quartiere si veniva a conoscenza della iniziativa, si sono incontrate quotidianamente per progettare, discutere, realizzare la spettacolazione. Il gruppo di lavoro era composto da impiegati, operai, casalinghe, studenti, e qualche insegnante, da 16 ai 70 anni. Tutto il lavoro di ricerca è poi sfociato in tre giorni di comunicazione e coinvolgimento del Villaggio.

Primo giorno di attività: 2 maggio. Ore 17 uscita con drago e bambini per richiamare la gente in piazza e annunciare i 3 giorni di comunicazione. Affissione dei manifesti - domanda a cui molte persone hanno risposto sui problemi degli abitanti del villaggio.

Per es.: « Abbiamo chiesto ad un ragazzo della Breda: che cosa ne pensa del villaggio? Ci ha risposto: - La gente qui ha tutto, ma non sa dove sbattere la testa -. Abbiamo domandato a una persona della Breda: perché non riusciamo a risolvere i problemi del villaggio? Ci ha risposto: "Perché io me chiamo voi, tu te chiami voi, quell'altro se chiama voi, però quando ognuno resta voi e invece è uno solo non è più plurale" ». Costruzione in piazza del monumento ad Ernesto Breda, fondatore della fabbrica di armi intorno a cui è sorto il Villaggio.

Secondo giorno 3 maggio: ore 19 uscita con drago e bambini per portare la gente a vedere l'audiovisivo in piazza. L'audiovisivo è stato realizzato a partire da alcune interviste fatte agli abitanti del villaggio che sono stati protagonisti delle vicende che l'audiovisivo ha ricostruito dal 1938 con l'apertura della fabbrica d'armi Breda e la costruzione del villaggio, fino a oggi. E' stata fatta una ricerca fotografica, sia per ritrovare testimonianze di quel periodo (foto di famiglia, archivio dei giornali, biblioteche) che per riprendere con la macchina fotografica la realtà attuale del villaggio (situazioni, ambienti, luoghi e persone del villaggio), si è perfino andati in biblioteca a cercare libri sull'argomento (Biografia del sig. Ernesto Breda). E sulla base delle informazioni raccolte si sono ricercati i giornali dell'epoca (« Lavoro fascista », « L'eco di Roma », « l'Unità », « Il Messaggero ». L'audiovisivo ricostruisce la storia del villaggio vissuta da tre generazioni: 1938 gli operai della fabbrica d'armi, i figli che hanno vissuto il dopoguerra, i giovani di oggi che ancora risentono gli effetti che la chiusura della fabbrica ha provocato nel villaggio (isolamento dalla città, mancanza di rapporti sociali, qualunquismo, mancanza di strutture e di servizi).

Terzo giorno 4 maggio: ore 17 presentazione in diversi luoghi del villaggio del fumetto preparato dai bambini, commentato da un imbonitore improvvisato, sulla mancanza

di servizi nel villaggio. Corteo-banda per portare la gente in piazza. Ore 18 costruzione ad opera dei bambini con materiale raccolto (scatole di cartone, polistirolo, ecc.) di strutture rappresentanti la farmacia, la scuola, l'autobus (servizi mancanti al villaggio). Ore 19: proiezione del materiale registrato con il videotape. Protagonisti delle interviste sono tre generazioni di operai a confronto. Ore 20 azione teatrale rappresentata dal comitato di Quartiere: improvvisazione su uno schema scaturito dall'analisi di tutto il materiale raccolto nei giorni precedenti: situazione degli operai in fabbrica subito dopo la guerra, combattività e unità sindacale (si forma il primo consiglio di gestione operaia). Piano Marshall, ristrutturazione, licenziamento e chiusura della fabbrica.

Gli operai sono costretti, per sopravvivere a mettere da parte la propria coscienza di classe e a indossare la maschera dell'ipocrisia impostagli dal clientelismo. Boom economico, gli operai si rendono conto che il falso benessere scaturito da una politica basata sulla crescita dei consumi individuali lascia irrisolti, anzi aggrava la loro condizione di vita. Gli operai buttano la maschera, guardano in faccia la gente, la invitano a fare altrettanto e a prendere coscienza attraverso il dialogo e l'incontro sui problemi effettivi della borgata.

Una delle difficoltà che si è presentata nel corso del lavoro è stata quella di riuscire a mettere in relazione la storia, la rievocazione del passato, il ricordo che conservava per tutti una carica emotiva molto forte con la realtà presente, la vita quotidiana nel villaggio. Difficoltà che emergeva come conflitto fra i partecipanti più anziani - i protagonisti delle lotte della fabbrica Breda - e i giovani: prevaleva nei primi la tendenza a riscoprire la storia mettendo da parte la contemporaneità. Questo problema si riflette in particolare nella drammatizzazione che aveva il compito di presentare il vissuto comune. Intorno a questa esperienza si è sviluppata una intensa partecipazione che è servita tra l'altro a rinsaldare il comitato di quartiere oltre che a porre in evidenza la necessità di un discorso culturale nuovo, in quanto i partecipanti hanno avuto modo di sperimentare che è possibile produrre cultura, non solo fruirla a partire da se stessi e dalla propria realtà.

V. Animazione ovvero sull'ambiguità

Chi lavora nel campo della cosiddetta animazione, e quindi (ecco affiorare una prima discriminante per un lavoro corretto) non si rinchiude nei confini di un operare auto-gratificante, si trova a impiegare una parte considerevole del suo tempo a cercare di far luce sul significato del suo lavoro: cos'è l'animazione? Perché non ci sembra corretto parlare in termini di animazione teatrale, musicale, cinematografica, turistica-sportiva; perché no all'animazione associata all'aggettivo « promozionale » e quindi legata all'idea per esempio delle prove aperte dello spettacolo teatrale. Perché non si identifica con le attività del tempo pieno o dei doposcuola istituiti dal Ministero Pubblica Istruzione che ha scoperto la possibilità – che non è validità nel momento in cui sono marginalizzate rispetto alla didattica tradizionale – d'introdurre in alcune scuole come materie subalterne il teatro, il cinema, il giornalismo, la fotografia ...

E' chiaro che ogni volta che si ricorre a questo si richiama a una particolare realtà che non si rifiuta toutcourt perché limitata e limitante. E' necessario perciò un chiarimento che significa esplicitare una ipotesi di intervento culturale aderente, nell'attuale momento storico, alle esigenze di base di gestire, esprimere e comunicare la propria realtà, le proprie lotte, le contraddizioni e i livelli di coscienza che questa società nega.

Quindi, non si colloca, come molti preoccupati si chiedono, in alternativa ai linguaggi, agli strumenti di espressione e comunicazione, sia rispetto a quelli tradizionali che a quelli più nuovi, non pretende di eliminarli e di ripartire da zero. Se mai c'è da fare un'operazione di scambio, non si pone come momento di « spettacolo » (vedi quella storizzazione del fenomeno che trova le sue matrici in fatti culturali e sociali rintracciabili in una certa prassi pedago-

gica da Mario Lodi al Movimento di Cooperazione educativa, alla scuola di Barbiana, ai controscuola) che si incontra e si scontra con le lotte del sessantotto: denuncia della scuola come fatto di classe e smascheramento del sistema di produzione culturale, nella funzione dell'industria dei mass-media, del ruolo dell'intellettuale al suo interno e quindi del contributo indispensabile che l'arte, la scienza e la cultura possono dare al processo di trasformazione della società una volta che cercano di liberarsi da modelli, valori, criteri estetici che mistificano operazioni mercantistiche, neutralità che nasconde una strumentalizzazione precisa, specializzazione che corrisponde a un lavoro parcellizzato e gestito dall'alto. E ancora connesse a queste problematiche, l'animazione viene fuori dalle parallele esperienze fatte in campo teatrale dalle avanguardie che si proponevano la « messa a morte » del teatro istituzionale attraverso il rinnovamento dei linguaggi, l'esplosione del prodotto, il recupero del quotidiano, la negazione dei generi, la contestazione dei ruoli deputati, restando tuttavia invischiati nella contraddizione facilmente riassorbibile in quanto incapace di aggredire la struttura reale della società. L'animazione d'altra parte raccoglie e porta avanti le istanze poste da quelle esperienze di teatro politico e di cinema militante o di controinformazione che confondendo e facendo coincidere azione politica con azione culturale, privilegiando il messaggio al di fuori di una ricerca sul mezzo, paternalisticamente si ponevano il problema di collegarsi con un pubblico « nuovo ».

In che modo l'animazione riesce a unificare in una sintesi nuova le contraddizioni emergenti da queste e complesse e frastagliate tendenze sociali culturali e politiche (alla cui testa si pongono le lotte dei lavoratori).

Abbiamo detto che per animazione non s'intende tanto un mezzo espressivo specifico (suono, parola, immagine, gesto, corpo, pittura, fumetto) quanto un modo di usare la parola, il suono, l'immagine. Non si riferisce a un prodotto culturale con un suo valore di scambio, non si pone come momento di « spettacolo » quanto come processo il cui fine non è estetico ma comunicativo, il cui criterio non è la produzione per il consumo con mercificazione e funzione d'intrattenimento, quanto come processo volto a stimolare l'espressione, la socializzazione, l'affermazione di una cultura che parta dai bisogni reali dell'individuo (bambino e

adulto produttore di cultura) che si avvale di un uso diverso di strumenti di comunicazione, tecniche espressive, linguaggi per evidenziare attraverso operazioni di decodifica la struttura mercantile implicita nei messaggi che la società trasmette e parallelamente per mettere a disposizione di ampi strati popolari, questi stessi strumenti.

Il processo di riappropriazione delle tecniche di espressione e comunicazione da parte di persone tradizionalmente escluse, non è motivato astrattamente, ma poggia su una ipotesi di indagine sulla propria realtà, cultura, vissuto collettivo e permette contemporaneamente di impadronirsi del mezzo per comunicare attraverso di esso un fatto culturale e di acquistare una capacità di lettura dei messaggi trasmessi dal centro.

Con l'animazione quindi si modifica il modo di produzione della cultura e di conseguenza il rapporto fra chi produce e chi consuma: per risolvere in modo non fittizio il problema della partecipazione è necessario modificare il modo della produzione da decentrare e non da monopolizzare al centro; determinare il referente, storicamente e socialmente contestualizzato (necessaria è l'analisi della realtà sociale, culturale e politica in cui si interviene per impostare un corretto progetto di lavoro da verificare e da cui ripartire con una metodologia il più possibile scientifica); garantirsi una continuità di rapporto con la situazione (negazione dell'estemporaneità e dell'intervento di tipo colonialistico); collegarsi con gli organismi politici democratici a funzione reale presenti nella zona; portare avanti un discorso non settoriale, capace di stabilire dei collegamenti interdisciplinari. Da questi due ultimi punti viene fuori il fatto che l'operatore culturale che lavora in questa dimensione deve aver rifiutato l'individualismo dell'intellettuale tradizionale isolato e senza legami con una situazione reale, cosa che riduce i suoi margini di azione nei confronti della lotta politica.

Detto questo, non tutta l'ambiguità è eliminata, anche perché nella fase attuale ambiguità di fondo sono eliminabili nella misura in cui il processo di rinnovamento culturale va avanti complessivamente in tutte le sue componenti per cui anche la funzione che oggi l'animazione svolge possa venire riassorbita una volta venuta meno la necessità di svolgere un ruolo « molto scomodo » di contribuire a sollecitare i vari settori e istituzioni di produzione culturale a

rinnovare ruoli, tecniche, metodi e rapporti con gli utenti, sperimentando in questa fase, attraverso la propria operatività una possibilità reale, ancora tutta da esplorare, di produrre cultura diversamente da come finora si è prodotta. Questo spazio di sperimentazione, da dilatare e rafforzare a tutti i livelli (conquistando una dimensione economica, operativa che permetta la teorizzazione e sistematizzazione dell'esperienza) si contrappone « all'assoluta spontaneità » (vedi Vallauri) perché la strategia d'intervento è assunta razionalmente e non ha come obiettivo primario un decondizionamento o una liberazione di una presunta creatività innata nel bambino e da dissepellire nell'adulto, per cui l'animazione con il suo bagaglio d'irruenza sessantottesca svolge una funzione terapeutica mediando i suoi strumenti da una arte istrionica ormai consumata nella sua sede tradizionale. Se mai c'è da dire che in un processo volto a stimolare l'adulto e il bambino a esprimere un dato aspetto della sua realtà vi entra la componente emotiva immediata del vissuto, ma è una fase a cui si affianca quella razionale, conoscitiva, critica. Se l'idea più diffusa che oggi si ha dell'animazione resta legata a questa dimensione spontaneistica e psicologicizzante, didattica e ludica contemporaneamente c'è da riconoscere che molte, soprattutto le prime esperienze hanno avuto questo segno, ma non basta rilevarlo come dato, assolutizzandolo, c'è bisogno di spiegarlo storicamente e d'altra parte di riaffermare il percorso compiuto da quel momento fino ad oggi di cui la nuova gestione della scuola, le 150 ore, la sperimentazione, le lotte per democratizzare l'informazione, l'intervento culturale degli enti locali, il rafforzarsi in generale dell'operazione decentramento hanno accresciuto il ruolo della battaglia culturale nella strategia politica complessiva.

Dato il grado elevato dell'ambiguità su questo argomento il discorso potrebbe continuare. Tatticamente lasciamo il dibattito a questo punto: gli stimoli a continuare il discorso non mancheranno.

VI. Ipotesi per un lavoro culturale sul territorio

Il bisogno di contribuire a riorganizzare la vita culturale di un dato territorio, non secondo i modelli autoritari che la scuola tradizionale, l'industria dei prodotti culturali oggi impone alle masse, è tanto più urgente in riferimento alla situazione di disgregazione in cui si trovano i quartieri periferici, le borgate di Roma, che subiscono più macroscopicamente l'emarginazione economica e culturale nei confronti della città, con minori strumenti di difesa rispetto a scelte che cadono dall'alto e nello stesso tempo con una capacità di mobilitazione, aggregazione e di recupero di autonomia maggiore rispetto a modelli di comportamento standardizzati e profondamente interiorizzati.

L'intervento culturale nei quartieri di periferia, al di là di una mitizzata riscoperta del popolare e del primitivo, al di là dello sfruttamento da parte dell'industria culturale bisognosa di nuovi mercati e di nuove idee, per l'animazione significa agire sulla contraddizione ancora viva che il passaggio da una società preindustriale ad una società tecnologicamente avanzata, ha provocato a livello di rapporti sociali. Per una borgata come Castelveverde o Villaggio Breda, ricostruire la propria storia utilizzando i metodi dell'animazione, ha significato comprendere come il « passato » continua ad agire sul vissuto presente, oggettivizzandolo in rapporto agli avvenimenti storici generali, ritrovare modi di relazione e comunicazione « nuovi » all'interno del quartiere.

Avendo alle spalle un passato in cui le strutture, il momento della produzione e della fruizione del fatto culturale è stato limitato esclusivamente ad una parte della città, il centro ed i suoi abitanti, mentre tutta la periferia è stata abbandonata, « ai prodotti dell'intrattenimento di massa », la scelta della periferia diventa prioritaria per un intervento culturale che intende modificare questa situazione.

Il lavoro di animazione infatti interviene a contrastare l'assunzione di modelli culturali standardizzati ed autoritari, contribuendo a sbloccare le capacità razionali e creative dell'individuo, cercando con un procedimento sperimentale (che non è improvvisazione, spontaneismo, ma l'approccio scientifico), di dare risposta alle esigenze culturali di masse, di esprimere e comunicare la propria realtà, le lotte a livelli di coscienza reale, creando le condizioni capaci di estendere a gruppi sociali, finora esclusi, l'uso in prima persona dei diversi strumenti culturali. Questo tra l'altro rende necessario un intervento di tipo nuovo in quanto si rapporta strettamente alla situazione di radicamento nel quartiere, coinvolge direttamente il fruitore che diventa protagonista nel processo culturale, agisce per una riappropriazione da parte della base degli strumenti di espressione-comunicazione.

In questo senso l'ipotesi di lavoro culturale di quartiere prevede diversi livelli d'intervento interdipendenti l'uno dall'altro: in strutture istituzionali, come è la scuola, per contribuire al suo rinnovamento ed alla sua riqualificazione; nei luoghi di lavoro, nel quartiere per organizzare la vita culturale, attraverso dei centri-laboratori di produzione e circolazione di prodotti culturali qualificati, coordinati con le altre strutture presenti nel territorio. Ne consegue che le modalità d'intervento possono nascere solo dalla collaborazione con le forze sociali, culturali e politiche, centrali e periferiche, per una ricerca complessiva di una strategia di lavoro comune. La prima operazione è l'analisi della composizione socio-culturale del territorio in cui si agisce per individuare compiti, finalità, spazi specifici di intervento.

Nella scuola. La funzione che un lavoro di animazione svolge all'interno delle scuole si rapporta in modo organico al progetto di intervento culturale sul territorio. L'animazione nella scuola deve arrivare a stabilire un rapporto dialettico fra il dentro (la scuola) e il fuori (la società, il quartiere, le forze in esso presenti).

La scuola non si rinnova se rimane chiusa alla realtà esterna, se continua ad essere considerata unica struttura delegata a svolgere il discorso culturale, né tantomeno l'attività culturale nel quartiere può dirsi positiva se non riesce ad interagire e influenzare la scuola assediandola dall'esterno.

Per raggiungere questi obiettivi il progetto di lavoro prevede: aggiornamento degli insegnanti sugli strumenti educativi, attraverso interventi di animazione nella scuola e incontri-seminari che coinvolgono i genitori attorno al problema del rinnovamento e della gestione sociale della scuola, finalizzati all'appropriazione da parte degli insegnanti del metodo e degli strumenti di ricerca e sperimentazione, attraverso una ipotesi di collaborazione pedagogico-didattica da verificare gradualmente.

2) Nel quartiere: abbiamo più volte ribadito che le attività di animazione non si esauriscono nel rapporto col bambino e con l'insegnante, ma si confrontano con i bisogni del sociale. Il lavoro con gli adulti, operativamente si attua attraverso un rapporto stabile con le strutture di base presenti nei quartieri in cui si interviene: Comitati di Quartiere, consigli di fabbrica, 150 ore, sezione dei partiti democratici, circoli aziendali, ecc.

Le attività di animazione culturale che si elaborano e si realizzano con gli abitanti dei quartieri e delle borgate hanno come fine la promozione di momenti di aggregazione capaci di far scaturire al loro interno una proposta culturale da gestire e organizzare in tutti i suoi aspetti: dalla produzione (uso del mezzo e sua alfabetizzazione) alla programmazione di circolazione di prodotti culturali (fruizione attiva e disincantata).

Da quanto detto emerge che l'animazione utilizza tutti i possibili mezzi espressivi non per tendere ad un prodotto con un suo valore di scambio, ma per mettere in moto un processo conoscitivo, creativo, socializzante; la sua funzione è comunicativa e non estetica.

Per realizzare in modo corretto un tale intervento è necessario sia poggiare su una progettazione che tenga conto del quadro socio-politico generale sia elaborare una metodologia basata su criteri scientifici, tendere verso una professionalità intesa come competenza rispetto ai compiti che l'ipotesi di lavoro prevede a garantirsi un sostegno economico adeguato al progetto da parte dell'ente pubblico committente, cercando di eliminare le cause che determinano lo spontaneismo, l'improvvisazione e la precarietà.

Oggi la richiesta di questo tipo di servizio culturale è molto forte né può essere soddisfatta attraverso iniziative

sporadiche e marginali: è necessario che si impegnino a sostenere questa ipotesi culturale quelle stesse forze che si battono per una trasformazione della società, inquadrando la battaglia per una diversa gestione della scuola e della cultura nella strategia complessiva delle lotte che il movimento operaio sta portando avanti.

VII. Progetto per un lavoro di animazione culturale di quartiere

La cooperativa Giocosfera ha elaborato questo progetto insieme ai comitati di borgata di Castelverde, Borghesiana, Villaggio Breda e in collaborazione con la commissione scuola e cultura della VIII Circo-scrizione.

I 3 mesi di attività svolti sul territorio dell'VIII Circo-scrizione oltre a stabilire momenti di incontro spettacolo-animazione con la popolazione, ci ha permesso di prendere contatto, raccogliere dati, compiere osservazioni sul livello di disgregazione sociale e culturale dei quartieri-borgate, rilevando l'assoluta mancanza di servizi culturali (cinema, teatri, biblioteche ecc.), di centri di vita associativa.

Dall'esperienza acquisita e dai contributi emersi dalle discussioni sviluppatesi coi comitati di borgata, scaturisce la necessità di contribuire a organizzare, secondo la propria specificità, la vita culturale del territorio dato. Per procedere correttamente bisogna tener conto e partire dalle condizioni reali dei suoi abitanti, dall'analisi delle strutture economiche, delle tradizioni, dell'universo comportamentale e linguistico emarginato dalla cultura ufficiale.

Gli abitanti verranno perciò coinvolti nella duplice veste di produttori-protagonisti di fatti culturali, e di spettatori attivi e partecipati di una programmazione di fatti culturali capaci di stimolazione nelle più diverse e originali direzioni di ricerca.

Le condizioni ineliminabili per realizzare il progetto sono la continuità nel tempo, il radicamento sul territorio e la disponibilità di un laboratorio di animazione culturale adeguatamente attrezzato. Laboratorio inteso come luogo di produzione (con carattere di permanenza) di sperimentazione di base e luogo di programmazione organica di prodotti culturali qualificati.

Questo progetto di animazione culturale si basa sulla produzione e l'organizzazione di fasci di messaggi che non si esauriscano nell'ambito di una serata, ma che siano costanti e gradualmente, capaci di una « presenza ravvicinata ».

Il progetto è diviso per capitoli, ma solo per necessità di schematizzazione: nell'attuazione, le fasi qui descritte si svolgeranno contemporaneamente e con una stretta interdipendenza tra i vari livelli di intervento.

RICERCA SCIENTIFICA

A fianco del lavoro di intervento diretto di animazione, e ad esso implicito, si pone l'impegno per sviluppare con gli abitanti della zona una ricerca che utilizza strumenti di rilevamento e misurazione scientifica sulla dinamica economica-culturale-sociale-antropologica (intesa come atteggiamento di fronte alla vita) degli abitanti. La ricerca sul campo è il presupposto indispensabile per un intervento finalizzato a un recupero critico e attivo di tutto ciò che serve per la ricostruzione di un'identità, individuando gli elementi che ne impediscono la formazione.

a) Analisi delle strutture socio-economiche del quartiere-borgata.

b) Rilevazione della coscienza collettiva: lotte sociali, identificazione dell'universo linguistico del quartiere-borgata; modalità di comunicazione sotterranea, il linguaggio gestuale (cinesica) e spaziale (prossemica); tradizioni musicali, memoria collettiva.

c) Grado di scolarizzazione, fenomeno dell'analfabetismo di ritorno, selezione scolastica.

d) Analisi sulla diffusione dei mass-media:

1) TV: analisi di una programmazione televisiva in un periodo di tempo dato. Modalità di selezione e di ascolto dei programmi. Analisi dei programmi e loro influenza sul piano linguistico, ideologico, estetico. Studio del pubblico.

2) Stampa: analisi e misurazione della stampa quotidiana, settimanale, dei periodici, della stampa femminile, dei fotoromanzi ecc. che circola fra i lettori; modalità di fruizione.

3) *Cinema*: osservazioni sulla programmazione cinematografica dei cinema presenti sul territorio dell'VIII Circoscrizione e studio sugli spettatori; modalità di fruizione.

4) *Musica*: analisi e misurazione della diffusione di filoni musicali più diffusi in borgata; modalità di fruizione.

Gli strumenti della ricerca sono: elaborazione di schemi e schede di rilevazione statistica. Analisi testuale (notizia giornalistica, strutture narrative della programmazione cinematografica-televisiva, dei fumetti ecc.); schede sonore=uso del registratore; schede visive=uso del viteotape; schede fotografiche=uso fotografia.

PRODUZIONE

Il rapporto di interdipendenza che si cercherà di stabilire tra ricerca scientifica e attività espressiva, dovrà essere sviluppato al massimo per evitare fratture fra i diversi livelli di intervento e al fine di storicizzare criticamente l'esperienza creativa attraverso una fase di distruzione dello stereotipo e di costruzione di forme espressive autonome. I vari mezzi espressivi che si utilizzeranno durante l'intervento, non esisteranno separati l'uno dall'altro, ma globalmente al fine di sviluppare moduli creativi interdisciplinari. Non saranno certamente tutti gli abitanti della circoscrizione a produrre fatti culturali, ma i comitati di quartiere-borgata e tutti quei gruppi di persone portatrici di esigenze riscontrabili socialmente. Fra i partecipanti più direttamente coinvolti nell'intervento si formeranno quei quadri capaci di portare avanti autonomamente il discorso culturale avviato (Garanzia di continuità e di incidenza).

Uso del teatro: lavoro di ricerca sull'uso del mezzo teatrale come strumento di espressione dei bisogni comunicativi reali come occasione di vita socializzante che permette una rilettura critica del vissuto quotidiano. Data la natura povera del mezzo teatrale e la sua dialetticità come mezzo aperto, si presta più facilmente a servire le modalità espressive del gruppo sociale che ne fa uso.

Uso del viteotape: le caratteristiche dello strumento ne permettono un uso vario e articolato (non ci nascondiamo

l'insidia del rapido consumo) come strumento di comunicazione, il giornale visivo della circoscrizione in cui gli abitanti saranno essi stessi produttori di notizie, dai bambini alle donne, dagli anziani ai lavoratori ecc.

Uso del suono: ricerca sulla cultura e sulla tradizione musicale degli abitanti e lavoro di espressione-creazione musicale collettiva. Sviluppo e ricerca su moduli espressivi non legati alla tradizione colta.

Uso del cinema: si realizzeranno dei filmati con lo scopo di svelare il funzionamento di questo mezzo.

CIRCOLAZIONE

1) Tutti i dati raccolti, le ricerche elaborate, i materiali prodotti attraverso l'intervento di animazione costituiscono esperienze da far conoscere, discutere e verificare attraverso una loro circolazione nel territorio dell'VIII Circoscrizione, per allargare il raggio di incidenza e di partecipazione.

2) L'intervento di animazione culturale, con il suo lavoro di produzione decentrata legata alla realtà del territorio in cui si opera, garantisce una capacità di fruizione attiva e critica, fornisce cioè gli strumenti necessari per leggere e assorbire quelle esperienze culturali prodotte « altrove » e che non trovano spazio in periferia.

E' necessario, per organizzare un discorso culturale organico prevedere la programmazione e la circolazione di spettacoli teatrali, musicali e cinematografici culturalmente validi, legati alle più mature linee di ricerca.

VIII. Animazione 1976

✧ La costituzione di un centro culturale dell'VIII Circoscrizione situato a Borghesiana, rappresenta una conquista (ancora da affermare, consolidare e far vivere con continuità) di tutte quelle forze sociali e politiche che in questi ultimi anni si sono battute per un effettivo decentramento culturale nei quartieri periferici di Roma. Conoscendo la realtà dell'VIII Circoscrizione, la sua estensione territoriale, la densità degli abitanti e la carenza totale di strutture e servizi culturali, siamo consapevoli che le attività che si andranno a realizzare con il « centro 8 » non potranno certamente soddisfare l'enorme domanda di cultura finora rimasta insoddisfatta; tuttavia bisogna cominciare a sperimentare un nuovo tipo di rapporto con il fatto culturale con la prospettiva di estendere nella città una proposta di corretta gestione democratica e di reale partecipazione fondata sulla responsabilizzazione e coinvolgimento delle forze sociali direttamente interessate: dai comitati di quartiere agli organi collegiali della scuola, dagli insegnanti ai genitori, dai bambini ai giovani.

Sono elementi indispensabili per un'attività culturale che si vuole radicare sul territorio:

1) la continuità: ^{gennaio} gennaio-giugno è uno spazio di verifica troppo breve, si rivendica un finanziamento per una attività di 12 mesi che garantisca ai quartieri periferici una struttura di servizi sociali adeguata alla domanda;

2) la gestione: infatti lo strumento principale e reale su cui poggiare tutto il lavoro dal punto di vista organizzativo e operativo è un comitato di gestione e coordinamento formato da quei rappresentanti provenienti da tutti i comitati di quartiere dell'VIII Circoscrizione, dai consigli di circolo e di istituto che sono interessati a partecipare e sperimentare concretamente e direttamente questo progetto di lavoro culturale.

Compito specifico del comitato di coordinamento dovrà essere non solo quello di costituire un tramite necessario tra le attività che si svolgono nel laboratorio « centro 8 » e quelle

che si svolgeranno in altri quartieri, ma anche di intervenire operativamente nella realtà impossessandosi degli strumenti di lavoro specifici che il progetto elaborato insieme ai Comitati di quartiere prevede. A questo proposito la cooperativa Gioco-sfera sollecita il comitato a intervenire ai seminari previsti per analizzare e impadronirsi dell'uso degli strumenti di comunicazione che si intendono usare (videotape, ricerca fotografica, cinema) e a periodici incontri di verifica e analisi sulle esperienze che si vanno conducendo.

PROGETTO DI ANIMAZIONE NELLA SCUOLA

L'intervento nella scuola intende contribuire, secondo il proprio specifico, a portare avanti il processo di rinnovamento di contenuti, ruoli, tecniche didattiche. Si pone quindi come uno stimolo che avvia, rafforza, serve da confronto per un lavoro collettivo fra gli insegnanti di progettazione, sperimentazione di un nuovo modo di fare scuola che dovrebbe porsi come obiettivo indispensabile il collegamento fra scuola e quartiere.

Seminari con insegnanti e genitori

Questi incontri si tengono mensilmente da gennaio a giugno al « centro 8 » di Borghesiana e sono rivolti a tutti quegli insegnanti che sentono l'esigenza di utilizzare strumenti operativi adeguati ai bisogni conoscitivi, comunicativi e socializzanti degli alunni.

a) *Seminari con insegnanti e genitori della scuola dell'infanzia e della scuola elementare.*

Ogni seminario-incontro è articolato in diversi momenti: punto di partenza è il contesto in cui si trova ad operare l'insegnante, le contraddizioni e i problemi che incontra svolgendo la sua azione educativa; presentazione attraverso materiali audiovisivi di esperienze di lavoro; divisione in gruppi dei partecipanti e sperimentazione attraverso il loro diretto coinvolgimento di un processo di libera espressione. A chiusura di ogni seminario si elaborano e si discutono progetti di lavoro che gli insegnanti potranno portare avanti insieme all'interno del lavoro didattico quotidiano. I linguaggi che si propongono sono:

- burattino, maschere, uso di materiali poveri, tecniche di costruzione e animazione, drammatizzazione;

- uso del corpo, linguaggio, comunicazione, espressione gestuale, mimica, drammatizzazione;

- immagine, ideografia, disegno, pittura, collage, fumetto, uso della fotografia e del videotape;

- *linguaggio verbale e scritto*, parola parlata-parola suono, lingua-dialetto;

- *suono-rumore*, ricerca di un universo sonoro esprimibile attraverso codici, modi e strumenti diversi da quelli legati alla tradizione colta. Ricerca sulle possibilità del proprio corpo di produrre e organizzare suoni.

b) *Seminari con insegnanti della Scuola Media*

I seminari con gli insegnanti sono volti a ricostruire, a un diverso livello rispetto a quello delle scuole elementari, una possibile interdisciplinarietà che recuperi l'organicità dell'apprendimento partendo dalla realtà in cui vive il ragazzo. Con gli insegnanti quindi si effettuerà una ricerca sui linguaggi (scomposizione e produzione) e sulle strutture narrative dei prodotti diffusi dai mass-media: fumetto, film, canzonette.

INTERVENTO NELLE CLASSI

Parallelamente ai seminari per insegnanti e genitori, durante l'orario scolastico, si interviene in alcune classi. Nella scuola Don Morosini a Borghesiana e nella scuola elementare di Castelverde si lavorerà per sei mesi, mentre in altre quattro scuole medie della Circostrizione si realizzeranno interventi « unici » della durata di una settimana ciascuno.

Questi interventi tendono a rafforzare sul piano di una verifica pedagogico-didattica il discorso della sperimentazione che si conduce attraverso i seminari.

a) *Scuola dell'infanzia*

L'intervento di animazione nella scuola dell'infanzia dovrebbe rapportarsi ai processi di apprendimento fondamentali che si verificano in questo arco di età e si articola come segue: a) uso di materiali atti a soddisfare le esigenze di manipolazione e costruzione con finalità espressive e socializzanti; b) esplorazione delle possibilità percettive, espressive, comunicative del proprio corpo in rapporto a se stessi, all'altro, allo spazio; c) ricerca sulla produzione del suono a partire dal proprio corpo fino agli oggetti esterni; sistemi grafici di codificazione del linguaggio sonoro e di organizzazione; d) dal linguaggio sonoro alla produzione verbale, seguendo il meccanismo dell'associazione e combinazione delle parole sollecitando il passaggio dal linguaggio egocentrico al linguaggio socializzato e alla sua organizzazione logica.

Il filo conduttore di queste attività dovrebbe essere dato comunque dalla costituzione di un rapporto stimolante tra am-

biente scolastico e familiare, la cui reciproca estraneità incide negativamente sull'affettività del bambino, sulle sue capacità conoscitive e relazionali.

b) *Scuola Media*

Il progetto di lavoro su cui sarà incentrato l'intervento, propone a un diverso livello e con tempi diversi, la ricerca sulle « fotografie di famiglia » che si porta avanti con i comitati di quartiere al « centro 8 » di Borghesiana.

Le fasi del lavoro prevedono: raccolta della documentazione fotografica da svolgersi nel quartiere; sistematizzazione del materiale attraverso delle schede; lettura critica dell'immagine fotografica; elaborazione creativa e attività di drammatizzazione.

L'attività si sviluppa nell'arco di una settimana e da questa esperienza, basata su un lavoro interdisciplinare, che coinvolge diversi linguaggi e li coordina, può offrire elementi utili ai fini dell'insegnamento. Dovrebbe inoltre precisare un metodo di ricostruzione della comune storia, attraverso il vissuto quotidiano e attraverso la raccolta di informazioni attraverso l'immagine.

RICERCA FOTOGRAFICA

L'esigenza a cui risponde questo settore di lavoro è quello di ricostruire attraverso un'indagine fotografica di raccolta e sistematizzazione di registrazione di testimonianze verbali la dinamica storica, culturale, sociale che si è sviluppata all'interno delle borgate. Il campo d'indagine su cui si imposterà la ricerca è rappresentato da 3 zone: Castelverde, Borghesiana, Villaggio Breda, in base ad alcune caratteristiche precise e distinte che possono mostrarsi particolarmente interessanti ai fini della ricerca.

Il tema unificante attorno a cui si concentra la ricerca è quello della famiglia: la raccolta delle foto di famiglia da quelle più antiche fino ad oggi, passando attraverso una lettura dell'immagine fotografica e quindi attraverso una analisi del suo linguaggio, può portare a una ricostruzione dell'identità e del vissuto collettivo degli abitanti di queste borgate.

Gruppi di lavoro si formeranno nei 3 quartieri con un coordinamento periodico.

VIDEOTAPE

Essendo il videotape uno strumento particolare dato il suo potere di attrazione è necessario procedere col massimo della cautela per farne un uso positivo. Nel mese di gennaio è previsto

appositamente un periodo di addestramento al videoregistratore per comprendere le possibilità comunicative del mezzo e creare gruppi di lavoro.

L'articolazione dell'intervento si sviluppa su alcuni punti:

a) esperienze di lavoro ideativo e produttivo (gioco visivo, alfabeto per suoni e immagini, offerta di spazio comunicativo agli abitanti, ecc.);

b) il videotape come strumento di registrazione della modificazione della realtà attraverso la ricerca e la continuità di un rapporto tra lo strumento e una situazione definita;

c) strumento di intervento immediato laddove si manifestino sul territorio della Circostrizione aspetti particolari e situazioni conflittuali per raccoglierne il senso e favorirne la diffusione attraverso la circolazione dei nastri;

d) comunicazione tra *scuola-quartiere-luoghi di lavoro*.

Ipotesi diverse di lavoro potranno via via svilupparsi attraverso la discussione e soprattutto dalla riflessione critica sull'impiego dello strumento all'interno della programmazione.

CINEMA

Una programmazione cinematografica che sia parte integrante di una politica culturale sul territorio comporta una gestione comune ai rappresentanti delle forze esistenti sul territorio e nel caso specifico il comitato di gestione e coordinamento, all'interno del quale decidere insieme luoghi, momenti, orari, film, modalità di discussione in rapporto alle attività complessive.

Rispetto a queste premesse l'indicazione di massima che ci sembra opportuno dare è che in primo luogo il cinema serva a se stesso, cioè che il senso complessivo delle proiezioni sia comunque la riflessione sul cinema come mezzo espressivo, sistema economico e prodotto industriale con la divisione del lavoro che questo comporta.

In questo senso la visione in moviola di alcune sequenze dei film potrebbe servire ad evidenziare le strutture ricorrenti interne ai generi: comico, western, poliziesco etc. e a mettere a punto così dei sistemi di lettura capaci di provocare un « consumo disincantato » del film e costruire dei margini di difesa critica nei confronti della magia cinematografica. Sarebbe opportuno comunque anche in questo tipo di operazione fare riferimento a pellicole di qualità, impegno civile, di divertimento qualificato.

Le 5 pellicole che verranno proiettate all'apertura del « centro 8 » hanno per tema conduttore il « cinema comico ». La fina-

lità che ci si propone è quella di cominciare a cogliere nello scorrere delle immagini meccanismi quali il livello di gioco linguistico, l'espressione gestuale, l'invenzione di situazioni che ricercano e provocano ilarità nel pubblico, ed inoltre tentare di evidenziare il ruolo e la funzione che hanno nella sequenza comica la musica, gli effetti sonori, il montaggio, l'inquadratura, ecc.

Un lavoro più specifico di approfondimento sul linguaggio cinematografico è previsto con l'analisi in moviola di un intero film.