

Titolo || Una nascita tra utopia e rivoluzione

Autore || Renato Palazzi

Pubblicato || Diego Maj, Simona Rossi (a cura di), *Dodicimilacinquecentoventi giorni di Teatro di Gioco di Vita*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 7-11

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

## Una nascita tra utopia e rivoluzione

di Renato Palazzi

Mi sono chiesto spesso se sia esistito o meno un teatro del Sessantotto. La questione potrebbe forse apparire oziosa, se non fosse ricca di implicazioni culturali per un'intera generazione di artisti e operatori. Dunque, in un'epoca in cui tanti valori andavano vertiginosamente mutando nella società italiana, c'era anche chi pensava a impegnarsi nel tentativo di mutare volto al teatro? La risposta, se ci si attiene allo stretto ambito registico e drammaturgico, potrebbe essere negativa: si ricorda qualche occasionale riduzione della *Lettera a una professoressa* di don Milani o di altri testi affini, si ricorda qualche interpretazione non ortodossa delle opere di Brecht, ma nulla destinato a lasciare il segno, o ad aprire spiragli realmente innovativi.

Se si esclude il caso personalissimo e per tanti aspetti isolato di Dario Fo, che con *Mistero buffo* o con *Morte accidentale di un anarchico* sperimentava una modalità di scrittura in divenire, legata ai continui contraccolpi della cronaca, più interessante in sé di quanto non lo siano - a distanza di quasi quarant'anni - i risultati cui ha dato vita, non sembrano individuabili altre forme di ricerca scenica davvero peculiari di quel periodo. In fondo, tra i fenomeni originali dell'epoca, c'è soprattutto qualche interessante exploit di teatro-documento, la cui costruzione su materiali storici e carte d'archivio - che nella scia dei *Cinque giorni al porto* di Vico Faggi e Luigi Squarzina ha preso piede per alcune stagioni - anticipava per certi versi l'odierna voga del teatro-narrazione.

Qualche suggestione in più la si ricava se ci si attiene agli specifici temi dell'organizzazione e dell'aggregazione sociale: in questo senso l'uscita di Fo dai palcoscenici "ufficiali" e la sua creazione di un circuito alternativo nelle Case del Popolo e nelle sedi sindacali, la nascita di quelle agili strutture più adatte a trovare nuovi sbocchi che volevano essere le cooperative, lo stesso abbandono da pane di Strehler del suo ruolo artistico alla guida del Piccolo Teatro sono altrettanti segnali di un profondo bisogno di svecchiamento e di apertura delle istituzioni. La fine degli anni sessanta è soprattutto caratterizzata dalla ricerca di un pubblico più ampio, diverso da quello - colto, preparato ma ormai troppo ristretto rispetto alla diffusa richiesta di partecipazione - che frequentava sia gli Stabili che le sale private.

Il tratto dominante di quel tempo, da un certo punto di vista, sono le iniziative di reclutamento e di acculturazione di una fascia di spettatori diversi, fino ad allora esclusi dal consumo di spettacoli: sono i progetti di decentramento, sono le rappresentazioni che si tengono sotto i tendoni dei quartieri periferici, nelle mense delle fabbriche, nelle palestre dell'hinterland, nelle classi o nelle aule magne delle scuole. Proprio questo moltiplicarsi dell'offerta agli utenti più svariati caratterizza una stagione di interventi molteplici e talora un po' scomposti, benché sostanzialmente generosi, che hanno l'effetto di suscitare fermenti, di accrescere la vitalità complessiva del sistema, anche se nell'idea in sé di decentramento già si cela un implicito paternalismo.

Non a caso, dunque, proprio nella scia di simili operazioni prende piede quella che diventerà, pur con tutti i suoi eccessi e le sue contraddizioni, la realtà più articolata e ricca di futuri sviluppi, cioè quella del teatro "per", "coi", "dei" ragazzi.

C'erano stati, fino a quel momento, organismi specificamente delegati ad allestire fiabe piuttosto dolciastre per volenterose platee di bambini. Poi gli spettacoli avevano fatto irruzione negli edifici scolastici, destabilizzando già in una certa misura le tradizionali categorie educative, introducendo il confronto con altri linguaggi e altri punti di vista. Di lì a poco, quasi naturalmente, il rapporto tra chi agisce e chi assiste si era come ribaltato, e proprio in questo clima era nata l'esperienza in assoluto più antipaternalistica degli ultimi decenni.

Entrati nelle scuole come attori in senso stretto, Franco Passatore e Silvio Destefanis, gli inventori, i capifila di quella che sarebbe stata definita animazione teatrale ma che al momento si chiamava piuttosto "drammatizzazione", i fondatori del gruppo che da loro prendeva nome, e che con l'ampliarsi dei suoi componenti sarebbe poi diventato Teatro Gioco Vita, non ci avevano messo molto a individuare una nuova vocazione: in una fase storica in cui si rovesciavano tutte le convenzioni stabilite, in cui le piazze si sostituivano ai palcoscenici o ai circoli culturali, anche la teatralità doveva salire "dal basso", non poteva più essere la risorsa di pochi specialisti. L'artista di professione lasciava spazio all'invadente soggettività di chi poco prima era solo un osservatore passivo: e, nell'inversione delle parti tra spontaneità e mestiere, era ovvio che proprio i bambini offrirono un ideale terreno di ricerca.

I presupposti su cui si fondava questo lavoro di animazione - che sta alle origini stesse della rinomata Compagnia di teatro d'ombre - erano semplici e insieme densi di significati: lo spettacolo canonico cedeva il posto alle energie di un'incontrollata improvvisazione. All'attore, in quanto attore e in quanto adulto, toccava solo il compito di sollecitare - con le parole, con la sistemazione dell'ambiente, con alcuni oggetti d'uso opportunamente scelti in base ai fini cui dovevano servire - l'immaginario dei bambini, offrendo loro tutt'al più i materiali - carta, stoffa, forbici per tagliare - necessari a tradurre le proprie fantasie in azioni concrete. Tutto il resto era affidato alla libera espressione dei bambini stessi, che non doveva essere in alcun modo limitata, condizionata o indirizzata a un esito previsto.

L'entità di questo strappo non è stata a mio avviso studiata e approfondita a sufficienza. Per molti, l'animazione ha sancito il passaggio del lavoro teatrale nella scuola dalle discipline dello spettacolo a quelle delle scienze pedagogiche. Non è propriamente così: anzi, al contrario, attingendo magari in effetti dalle scienze pedagogiche, i pionieri della "drammatizzazione" hanno tentato di provocare una deflagrazione del teatro dal suo interno; abolita ogni distanza tra palcoscenico e platea, come avevano vagheggiato le avanguardie teatrali dell'intero Novecento, abolita la stessa rigida

Titolo || Una nascita tra utopia e rivoluzione

Autore || Renato Palazzi

Pubblicato || Diego Maj, Simona Rossi (a cura di), *Dodicimilacinquecentoventi giorni di Teatro di Gioco di Vita*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 7-11

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

spartizione tra le funzioni attribuite all'uno e all'altra, si puntava addirittura a svuotare il concetto in sé di rappresentazione, a favore di una sorta di incontenibile rito tribale.

Al di là di ogni pretestuosa distinzione tra l'intervento nei confronti dei bambini e quello che si sarebbe potuto svolgere a contatto con gli adulti, l'obiettivo più o meno dichiarato di Passatore e Destefanis e poi di Loredana Perissinotto, di Giuliano Scabia, di Remo Rostagno e di tutti gli altri esponenti di questa corrente di pensiero - un obiettivo culturalmente estremo, e in qualche modo persino "eversivo" - era tendenzialmente quello di innescare una creatività diffusa, che avrebbe dovuto travolgere le categorie artistiche codificare, attore, autore, regista, ma anche pittore o fotografo, che avrebbe dovuto superare e scavalcare le stesse tecniche espressive, offrendo a chiunque gli strumenti per esternare pubblicamente i propri vissuti e le proprie emozioni.

A dimostrazione che non si tratta di argomentazioni tanto innocue, è eloquente questa esortazione rivolta nel 1970 da Passatore e Destefanis agli aderenti a un corso di preparazione per insegnanti, di cui ancora risalta il duro nucleo ideologico:

"Se venite da noi (teatranti) per sapere qualche cosa su Shakespeare o su Goldoni; se intendete specializzarvi come organizzatori delle 'recite' dei vostri bambini; se pensate che mediante la drammatizzazione s'impara meglio la storia e la matematica; se cercate l'utilizzazione della fantasia per fare accertare la realtà ai bambini; se cercate 'possibilità catartiche', ossia di scarico nella consumazione del tempo libero dei bambini; se vi interessa far loro rivivere drammaticamente i ruoli degli adulti (padre, madre, insegnante, direttore, autorità) come figure protettive o punitive di una società da accettare indiscutibilmente; se cercate l'elevazione spirituale dei vostri bambini, *avete sbagliato strada*.

Se invece credere nelle possibilità espressive dell'uomo-bambino, libero dagli schemi di una tradizione culturale e dalle repressioni di un sistema educativo, se siete convinti di essere in confronto a lui molto meno espressi ed espressivi; se pensate che attraverso la drammatizzazione da parte del bambino del ruolo degli adulti egli percepisca attivamente le nostre ambiguità per rifiutarne completamente la funzione di depositari dell'educazione e della cultura; se pensate di trasferire il gioco e la felicità dagli eccezionali momenti del tempo libero a tutti i momenti della vita e quindi soprattutto nelle ore di scuola; se credete che l'espressione sia un bene di tutti, mentre l'arte sia il battage pubblicitario del sistema che la produce; se pensate di essere utili ai bambini con queste premesse, anche se vi sentite impreparati ad assolverne i compiti, *allora restate con noi a lavorare, i bambini saranno i nostri educatori*"<sup>1</sup>.

Per questo l'emanazione più diretta del Sessantotto in campo teatrale mi sembra proprio tale destabilizzante passaggio dallo spettacolo per bambini all'animazione: perché è l'unica, vera ipotesi di un'autentica rivoluzione nel teatro, di un processo cioè che punti a minarne le strutture portanti anziché limitarsi a mutarne esteriormente le forme. Non a caso l'emblema di questo movimento è una frase di Jean-Jacques Rousseau - "Piantate un palo adorno di fiori in mezzo a una piazza, riunite attorno il popolo e avrete una festa. Ancor meglio, offrite gli spettatori come spettacolo, fateli attori essi stessi, fate che ciascuno si veda e si ami negli altri, affinché tutti siano più uniti" - che rimanda direttamente a un clima da adunate giacobine.

La riprova di queste considerazioni sta nel fatto che l'onda d'urto dell'animazione, dopo avere invaso le scuole italiane di quegli anni mobilitando non solo transfughi del teatro ma anche insegnanti di ogni ordine e grado, sembra esaurirsi all'improvviso, quasi implodendo nell'intensità del proprio slancio. Cosa provoca la brusca frenata? Una naturale consunzione delle forze dispiegate? Un generale ritorno all'ordine? O non piuttosto la presa di coscienza che il meccanismo avviato, nella sua radicalità, può approdare solo all'azzeramento della scuola, dei principi dell'apprendimento e forse, alla lunga, dello stesso assetto della società, come sembra pensare Franco Passatore in certe successive prese di distanza dalle procedure che aveva per primo applicato?

Ma di fatto l'impulso impresso dall'animazione non è davvero finito. Da un lato la sua fertilità inventiva si è semplicemente riversata altrove, dando vita a una straordinaria stagione di teatro per ragazzi che si protrarrà vivacemente per alcuni anni, prima di denunciare qualche sintomo di ripiegamento collettivo. Come dimostra proprio il caso di Teatro Gioco Vita, che ha fatto per certi aspetti da cerniera fra i due opposti orientamenti, il ritorno allo spettacolo compiuto non si è risolto in un mero recupero del passato, ma anzi - nutrito di inediti fermenti - ha ispirato voraci sperimentazioni di nuove tecniche e risorse, dalla miniaturizzazione dell'immagine all'uso degli oggetti quotidiani, alimentando spesso il vero e proprio teatro di ricerca.

Avrebbe mai immaginato, la generazione cresciuta fra il Mago Zurlì e le zuccherosità del Teatro Angelicum, che si potesse rappresentare Brecht fra i banchi e la cattedra di una scuola media, come fece il Teatro del Sole con *Gli Orazi e i Curiazi*? Avrebbe immaginato che si sarebbe tentata una "via italiana" al teatro d'ombra, da sempre considerato un inavvicinabile patrimonio delle culture orientali, tanto che la sola idea di provare a ricalcarlo pareva un'eresia? Eppure è accaduto che una Compagnia europea, una Compagnia nata e cresciuta nella pianura padana osasse incamminarsi in questa direzione, non soltanto assimilando la sapienza dei maestri indiani o giavanesi, ma cercando addirittura una propria strada che ne arricchisse le capacità espressive.

Era parso, all'inizio, che l'avventura non potesse essere indolore. E infatti il primo exploit - quel *Barone di Münchhausen* del 1978 che oggi pochi ricordano, e chi lo ricorda l'ha in mente come un mezzo disastro - aveva rischiato di risolversi nel

---

<sup>1</sup> Gruppo Teatro Gioco Vita, *Io ero l'albero, tu il cavallo*, Guaraldi editore, Rimini 1972, p. 12.

Titolo || Una nascita tra utopia e rivoluzione

Autore || Renato Palazzi

Pubblicato || Diego Maj, Simona Rossi (a cura di), *Dodicimilacinquecentoventi giorni di Teatro di Gioco di Vita*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 7-11

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

nulla. C'era voluta la costanza dei fondatori, c'era voluto l'impareggiabile apporto di fantasia di Lele Luzzati e Tonino Conte, due che certo non temevano il confronto con altri linguaggi, per dare finalmente slancio, col *Mostro Turchino*, con *Gilgamesh*, con *l'Odissea*, a un progetto appassionante ma difficile; e tuttavia, grazie all'estro, grazie anche al mirabile equilibrio fra risonanze arcaiche e ritmi, apparecchiature, materiali odierni, Teatro Gioco Vita è diventato non a caso una delle realtà teatrali italiane più ricercare all'estero.

Dall'altro lato l'idea che il teatro non sia solo un prodotto di consumo, ma anche un mezzo per consentire a esponenti di aree sociali più o meno disagiate di far conoscere la propria condizione o di esorcizzare i propri problemi ha fatto sì che si moltiplicassero le attività nelle carceri, negli istituti psichiatrici, nei centri di assistenza e di recupero. Esperienze come quelle di Armando Punzo a Volterra o di Nanni Garella con i disabili psichici di Bologna, senza il precedente dell'animazione, probabilmente non sarebbero esistite. Oggi, poi, la presenza in scena di handicappati, emarginati e portatori di ogni sorta di reali sofferenze sta varcando i confini degli ospedali e degli istituti di pena, si insinua fra le pieghe del teatro professionale, ne corrode le convenzioni e le certezze estetiche, ribadendo ancora una volta il senso profondamente rivoluzionario di quelle antiche intuizioni.