

da “un posto tranquillo, illuminato bene - l'avventura della Casa dello Spettatore”

di Sergio Lo Gatto in Quaderni del teatro di Roma, giugno 2010

[...]. Se ancora non esistono mura fisiche a contenerla, la casa è già più che abitabile: attivi al suo interno sono mediatori, insegnanti, formatori, educatori, critici, studiosi di teatro e autori di laboratori di teatro ragazzi. [...] molti sono stati, da gennaio a questa parte, i visitatori. Tutto consiste nel creare un punto di riferimento per chi ha voglia e bisogno di riscoprire il teatro in quanto evento vivo, che crea comunità e di quella comunità può ancora divenire centro [...] riprendendo in mano la progettualità raggiunta grazie al sostegno dell'ETI e che aveva portato il Cte a trapiantare cellule attive in diversi luoghi d'Italia, la casa guidata da Giorgio Testa ha come scopo quello di raccogliere il pubblico di non addetti ai lavori in gruppi coesi e fedeli, offrendo momenti di avvicinamento agli spettacoli e di discussione a posteriori [...]. Il metodo di raccolta, di organizzazione e soprattutto di discussione dei materiali sta avendo ora, con la Casa dello Spettatore, una struttura meglio definita, che differisce dal Cte per un assetto più modulare, più aperto anche ai contributi più orizzontali. Le diverse collaborazioni e convenzioni già attive - ad esempio con l'università di Tor Vergata, con diverse scuole superiori della capitale, con il centro di produzione di cascina, con i festival Teatri del sacro e Kilowatt e con la rassegna Argot Off e con lo stesso Teatro di Roma - stanno dando alla casa la possibilità di arredare i propri ambienti di ragionamento con sempre maggiore perizia e gusto dedicato. Tutto parte infatti proprio dal concetto che non esista un unico modo di andare a teatro, non un'unica via, ma che il ritorno di uno spettatore vivo e critico sia di per sé un percorso di ricerca. Allora gli agenti e i reagenti di questa ricerca determinano il metodo stesso: avvicinare una classe di liceali alla visione di “Ubu roi” di Jarry/Latini richiede un lavoro ben diverso dal portare un gruppo di insegnanti alle repliche di “Alceste mon amour”. E tutta la scala di grigi che unisce questo bianco e quel nero, con qualche punto comune, come la redazione di un semplice “foglio di visione” lasciato in eredità, con qualche spunto di riflessione da cui partire (o tornare) a riflettere. [...]

Intervista di Maria Iannuzzi nel 2017 pubblicata nel giornale della Fondazione Toscana Spettacolo

Il teatro come abitudine

Per Giorgio Testa la conoscenza forma un pubblico consapevole

“Informazione: promozione non è educazione”

La cura dello spettatore fa parte del DNA di Giorgio Testa, psicologo dell'età evolutiva e operatore teatrale, che si occupa dei rapporti fra teatro e educazione fin dagli anni dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) in cui, dal 1997 al 2010, ha diretto il CTE (Centro Teatro Educazione), la struttura creata per promuovere la conoscenza e la frequentazione del teatro fin dall'infanzia.

La formazione del pubblico, accompagnato nella conoscenza e fruizione dello spettacolo dal vivo, è ancora oggi la sua “missione”: dal 2011, insieme a Ivana Conte, coordina la Casa dello spettatore di Roma, un progetto “educativo” che si propone di preparare il pubblico tramite la pratica della visione e la costante attenzione alla consapevolezza dei processi – artistici e non – che danno vita al teatro come avvenimento, come occasione, come fatto. Un lavoro instancabile che lo vede protagonista in tutta Italia di incontri, laboratori, corsi di formazione per la figura del “promotore teatrale”.

Perché è così importante essere “dalla parte dello spettatore”?

Perché lo spettacolo si compie solo alla presenza dello spettatore, due elementi imprescindibili. Infatti, l'opera teatrale si compie nel momento in cui si innesca una relazione fra lo spettatore e ciò che si rappresenta sul palcoscenico.

Nel teatro, come in ogni forma di arte, è insito un destinatario; l'attore o il regista, nel momento in cui progettano uno spettacolo, formulano un'ipotesi di pubblico e mettono a punto una strategia nei confronti dello spettatore: per commuoverlo, per provocarlo, per incantarlo... È un'ipotesi di destinatario ideale, che a volte risulta anche fantastico; perché quello che un attore o un regista vorrebbero avere in teatro spesso non è quello reale.

La sua attenzione si è sempre concentrata sullo spettatore. Da cosa è dettata questa scelta?

Nel tempo mi sono persuaso che la grande attenzione riservata alla fase che va dalla preparazione di uno spettacolo alla sua produzione non ha un corrispettivo nel modo in cui si prepara lo spettatore ad assistere a quello spettacolo. Troppo spesso si pensa al pubblico solo come l'acquirente di un biglietto, e non come il destinatario di un prodotto che non è un prodotto qualsiasi. Ci sono tanti aspetti diversi che concorrono verso questo punto di

vista: la fruizione dell'opera teatrale, la forma di linguaggio scelto, il messaggio e il livello di sperimentazione sullo spettatore stesso che si vuole proporre.

Sull'argomento si fanno dibattiti e si scrivono libri, si teorizzano interventi e si progettano azioni. Ma lei che si occupa di pubblico da vent'anni, che idea ha del pubblico?

Il pubblico è un'idea un po' generica; il pubblico teatrale non nasce tale. Quindi, la domanda è: cos'è il pubblico? il pubblico è formato da spettatori, dunque da tanti singoli e ognuno arriva a sedersi sulla poltrona portandosi dietro un bagaglio culturale, una formazione, delle aspettative.

Dunque, come si forma questo spettatore?

Lo spettatore di teatro che a noi piacerebbe avere è uno che conosce il teatro, che lo ama e, soprattutto, una persona per la quale il teatro è un'abitudine all'interno della sua vita.

Ma non si diventa spettatore dall'oggi al domani, in maniera improvvisata: come per leggere, scrivere e fare di conto, è necessario un'educazione. Come tutte le altre forme d'arte, anche il teatro può entrare a far parte della vita di un individuo, se questi comincia a frequentarlo da bambino. Bisogna quindi introdurre il principio della formazione che parte dall'universo strategico della scuola; alleato chiave nella formazione dello spettatore teatrale. Attraverso la scuola, un individuo si può avvicinare consapevolmente al teatro con la "didattica della visione": una serie di processi che lo portano in maniera organica a diventare "educato" al teatro.

Il processo educativo di un giovane spettatore è dunque una fase fondamentale per il nuovo pubblico.

Così come il bambino viene "allenato" fin da piccolo, dalla scuola dell'infanzia, per diventare un lettore, allo stesso modo gli deve essere insegnata la grammatica del teatro, una forma di apprendimento che passa attraverso due momenti fondamentali: vedere e fare. Infatti, nella formazione del bambino il primo passaggio conoscitivo è il vedere, ma il secondo è il fare. Nell'educazione al teatro delle giovani generazioni è fondamentale che loro stessi percorrano i due passaggi conoscitivi usando per primi quel linguaggio. È come imparare a leggere e a scrivere: il leggere corrisponde al guardare e lo scrivere alla pratica teatrale (nelle diverse forme laboratoriali di una teatralità intesa in senso ampio). Quando si impara a fare l'uno non si può fare a meno di cimentarsi con l'altro.

Come deve essere il teatro per i ragazzi? Qual è il teatro per i ragazzi?

Il teatro, sempre, ma soprattutto per i bambini, deve essere affascinante – nel senso letterale del termine: deve sedurre, attrarre irresistibilmente –, perché fin dal primo incontro dipende il futuro di uno spettatore. E quindi è necessario che le compagnie che fanno teatro per ragazzi abbiano ben presente il proprio destinatario, che, tra i vari pubblici, è quello più difficile da incantare. Quando i bambini si annoiano dimostrano in maniera evidente la propria insofferenza. Ecco perché è molto importante anche il ruolo della distribuzione del teatro per ragazzi: gli spettacoli devono essere di qualità e adatti alla fascia a cui sono rivolti. La proposta non può esaurirsi nella visione dello spettacolo, ma deve prevedere anche una preparazione del pubblico in vista dell'evento.

Di cosa ha bisogno l'approccio e la formazione del pubblico dei ragazzi al teatro?

Laboratori, incontri, discussioni condotti da persone preparate, che conoscono il teatro e il mondo dei giovani. Sono mediatori che fanno da tramite fra lo spettacolo dal vivo e i ragazzi.

Purtroppo spesso questa importante fase di preparazione alla visione è affidata a gente che non ha le conoscenze necessarie per favorire questo avvicinamento con il linguaggio e gli strumenti necessari per formare e informare.

In questo sistema l'informazione diventa un alleato prezioso: perché sia efficace, come deve essere?

Non mercantile, perché la promozione non è educazione! L'informazione deve corrispondere alla verità artistica del prodotto e necessita di un contesto preciso e di una metodologia appropriata. Lo spettatore, infatti, non deve essere il consumatore indotto, ma uno degli elementi di un patto. Questo "contratto" non segue necessariamente logiche economiche; per questo è molto importante che siano dei professionisti ad occuparsi del sistema di comunicazione dell'evento.

Quanto costa una buona informazione?

Il problema non è tanto economico ma strategico, perché non basta spendere tanto per portare la gente a teatro. Il punto è: come e dove facciamo la pubblicità? Qual è la differenza fra il far sapere che hanno aperto un nuovo centro commerciale e che c'è un evento teatrale? Quando vengono impiegate risorse economiche importanti

bisognerebbe, calcolatrice alla mano, verificare quanto è costato ogni singolo spettatore. La stessa cifra, e forse anche meno, potrebbe essere spesa per portare a teatro un pubblico “formato”, competente, che poi torna.

Come deve essere una buona informazione?

L'informazione arriva a chi è già sensibile, perché non corrisponde a un bisogno primario: il teatro non è una saponetta, non è un detersivo. Quindi è chiaro che il destinatario dell'informazione teatrale deve essere già un po' orientato. Quando questo non succede, per esempio in alcune grandi produzioni, per rendere più “attraente” uno spettacolo a volte si ricorre all'attore televisivo, al divo. Ma spesso il pubblico è semplicemente curioso di vedere il proprio idolo dal vivo e poi non ritorna a teatro.

Lo spettatore può essere un cliente? Se sì, come va considerato?

Nella prospettiva in cui lo spettatore è il cliente, il primo problema che gli operatori devono porsi è come portarlo a teatro: se, da un lato ritengo che per aumentare il pubblico sia necessario applicare una politica dei biglietti a prezzi contenuti, dall'altro sono convinto che questa non sia la causa primaria per cui un soggetto sceglie di non venire a teatro. Prova ne è il pubblico giovane che sceglie di andare ai concerti dei propri idoli spendendo cifre decisamente più alte. Ecco perché è sempre più necessario creare comunità di spettatori “attivi”, che non si limitano a consumare il prodotto che viene loro proposto, ma che si informano e che scelgono dove andare e cosa vedere.

Come si passa dall'essere “semplice” spettatore a spettatore “consapevole”?

Attraverso un lavoro di conoscenza. Lo spettatore ideale è colui che conosce il teatro, che lo ama, ma soprattutto è colui per il quale il teatro nella vita è “un'abitudine”. A questo servono realtà come la Casa dello spettatore, luoghi dove le persone si ritrovano per capire le poetiche e le logiche dello spettacolo dal vivo, per appropriarsi fino in fondo del proprio ruolo, quello di spettatori, ruolo senza il quale il teatro, appunto, non è possibile.

proMOVERS in Toscana

Nella stagione teatrale 2012-2013 Giorgio Testa e Ivana Conte hanno coordinato il primo laboratorio gratuito per promotori teatrali organizzato e promosso da Fondazione Toscana Spettacolo onlus. Hanno partecipato 22 aspiranti mediatori teatrali fra i 24 e i 30 anni, provenienti da diverse realtà toscane, che, sotto la guida di esperti nei vari ambiti dello spettacolo dal vivo, hanno analizzato aspetti legati alla promozione del teatro e alla formazione del pubblico, in particolare nel territorio regionale, con lezioni frontali a Firenze e trasferite in varie sedi della Toscana. Al termine del laboratorio, tutti i partecipanti hanno svolto uno stage formativo nei teatri del circuito FTS; per alcuni è diventato un lavoro remunerato che ancora oggi continuano a svolgere.

**"Gli Asini - Rivista di educazione e intervento sociale"
numero 24, novembre/dicembre 2014, Roma"**

Giorgio Testa è psicologo dell'età evolutiva e operatore teatrale. Occupatosi a lungo dei rapporti tra teatro ed educazione, ha fatto parte del Movimento di cooperazione educativa e ha diretto, dal 1997 al 2010, il Centro teatro educazione (Cte) dell'Ente teatrale italiano (Eti), struttura che si prefiggeva di valorizzare la conoscenza e la frequentazione del teatro sin dalla prima infanzia. Attualmente promuove a Roma il lavoro della Casa dello spettatore, nata per realizzare percorsi di formazione del pubblico di tutte le età e oggi a pieno titolo tra i progetti dell'Agita, ente nazionale per la promozione e la ricerca della cultura teatrale nella scuola e nel sociale.

La tua attenzione nei confronti del pubblico si è rivolta per anni ai piccoli, ai giovani spettatori. Mi viene in mente una frase che ripeti spesso quando si parla di teatro ragazzi: per chi lavora in questo campo la domanda è perché si sceglie un destinatario, non un genere...

Possiamo dire teatro ragazzi o teatro per l'infanzia e la gioventù. La sostanza non cambia. Il punto è che per dare un nome a questo settore abbiamo sempre dovuto tener conto del suo pubblico. Per me questo vuol dire che se sei un artista o un operatore teatrale e decidi di rivolgerti a un bambino, a un giovane, dietro al tuo lavoro non può non esserci un progetto pedagogico, un'idea degli effetti che l'incontro avrà sul suo percorso di formazione; né puoi permetterti il lusso di avere delle idee qualsiasi a riguardo. Altrimenti perché l'avresti scelto come interlocutore?

Come si educa un bambino al teatro, secondo la tua esperienza?

Per risponderti devo tornare un po' indietro nel tempo, agli inizi della ricerca dell'Etiscuola (1997, ndr), quello che poi ha preso il nome di Centro teatro educazione e ai risultati che scuola e teatro raggiungevano allora dopo quasi trent'anni di battaglie politico-culturali. Tieni conto che nel 1995 veniva siglato il protocollo d'intesa tra il Ministero della Pubblica istruzione e l'Eti; un atto dalle ricadute importanti, perché l'educazione al teatro veniva riconosciuta ufficialmente come uno degli elementi della formazione giovanile.

A quel punto, io ho cominciato ad affrontare un problema considerato ancora meno di adesso: se il nostro scopo era quello di dar vita a un percorso educativo permanente, non potevamo preoccuparci solo di come promuovere la produzione degli spettacoli, dovevamo guardare anche alla promozione della visione. Il teatro ragazzi era una parte del discorso, non il tutto.

C'era da riflettere sulla teatralità in generale. E la teoria su cui ci si basò - valeva ieri ed è valida oggi per tutte le arti che abbiano come destinatario le giovani generazioni - si fondava su tre diversi momenti.

Il fare, perché per conoscere un altro linguaggio i bambini devono praticarlo, cosa che per noi voleva dire osservare da vicino tutto il filone delle pratiche teatrali a scuola. Al Cte le abbiamo sempre chiamate così perché in questo gruppo di azioni, oltre all'animazione e alle recite, rientrano anche quelle più funzionali; è il caso della maestra di inglese che insegna la lingua inscenando un dialogo, per esempio.

Poi c'è il vedere, e quando dico "vedere" mi riferisco a una frequenza non episodica, ma a visioni organizzate per gruppi di spettacoli, in modo tale che non si abbia la percezione di un evento eccezionale. E ancora, ci dev'essere la possibilità di ragionare sul tipo di linguaggio e sulle sue differenze rispetto a tutti gli altri. Tre momenti che richiamano un altro tipo di percorso formativo: quello degli educatori che si occupano della relazione tra il bambino e l'arte...

Qui sta la domanda di fondo, che è "come portare a vedere", cioè come promuovere una visione intelligente che nel tempo possa dar luogo all'abitudine di frequentare il teatro amandolo. Con la consapevolezza che oggi, in modo più radicale rispetto a vent'anni fa, c'è bisogno di una riflessione su tutta l'educazione al vedere.

I bambini possono essere fruitori solo se genitori e insegnanti li portano in teatro, quindi il ruolo dell'adulto in quanto mediatore culturale va affrontato. Lo dico anche da un punto di vista strumentale, perché si tratta di chi trasmette ai piccoli le pratiche del quotidiano.

Personalmente, credo che il primo passo di ogni centro teatrale stia nell'individuare gruppi di pubblico mediatore. Sul come farlo non ci sono ricette prestabilite, bisogna muoversi continuamente sul terreno dell'intervento e della ricerca. Certo, rivolgersi alle famiglie è un po' più complesso, ma il luogo da cui partire è sempre la scuola. Poi non dobbiamo dimenticare dell'adesione possibile di quanti stanno già cercando. Penso soprattutto a quella fascia di genitori tra i trenta e quarant'anni che si sta ponendo il problema di come educare voltandosi indietro, tentando un recupero dei passati modelli pedagogici.

Il secondo, invece, sta nel fornire loro i giusti strumenti per farsi carico dell'impresa.

In alcuni dei seminari da te rivolti alle maestre di scuole dell'infanzia ed elementari di Roma, ho avuto la possibilità di osservare la relazione tra adulti e bambini in teatro. La sensazione forte è che gli insegnanti a volte abbiano due difficoltà: fanno fatica ad accettarsi come spettatori di teatro ragazzi e non riconoscono la modalità di fruizione partecipativa dei bambini; non li lasciano reagire, a volte se ne vergognano.

Quali sono i temi centrali da affrontare con gli educatori?

Il punto è che l'adulto si muove su due binari: è uno spettatore, ma allo stesso tempo deve saper riconoscere un altro modo di guardare, chiedendosi come entrare nel rapporto tra bambino e spettacolo, che a volte è paradossale rispetto a ciò che immaginiamo.

I nodi centrali riguardano il tipo di scelta, la gradualità della proposta e la responsabilità di cui ci facciamo carico quando scegliamo al posto di qualcun altro.

Se si invita o si porta uno spettatore a teatro - se ci si occupa di definire una programmazione - bisogna sapere come passare dalla visione di uno spettacolo (proprio quello!) a un altro, qual è il motivo che ci guida, come si dosano elementi di conoscenza e non conoscenza per sé e per gli altri.

Insomma, come si struttura ciò che abbiamo chiamato "didattica della visione". Operazione che inevitabilmente porta ad affrontare la questione di come formare all'impresa l'adulto "mediatore", cercando metodi utili per un suo avvicinamento non casuale all'arte. Tutti temi e riflessioni oggetto della ricerca del Cte, fino all'anno di chiusura dell'Eti (2010, ndr).

Dal 1995 a oggi, quali credi che siano i reali bisogni della scuola pubblica quando esce per andare a teatro, o lo ospita?

La società è cambiata, il rapporto tra le parti si è allentato. Sicuramente la scuola ha delle difficoltà interne legate alla gestione di un incontro che richiede capacità di scelta e competenze di fruizione specifiche. Preso atto di questo, forse dovremmo individuare gli insegnanti più sensibili, capire cosa impedisce loro di esserlo quando si parla d'arte, e da lì ripartire.

Ma sono convinto che tutto funzionerebbe meglio se si rifondasse un patto tra teatro e scuola, una sinergia tra istituzioni mosse dallo stesso interesse: il bambino in età evolutiva.

Chiaramente per la formazione estetica vanno stanziati dei fondi, varati degli atti legislativi.

L'Italia dovrebbe incentivare quella pratica ben strutturata in altre parti d'Europa per cui stage, crediti universitari e corsi di aggiornamento per gli insegnanti vengono associati alla fruizione del teatro nelle sue varie declinazioni, rendendola un'opzione garantita. C'è da pensare alle infrastrutture, a come la scuola raggiunge il teatro, e viceversa. Così come sarebbe utile che ci fosse una pianificazione ragionata della distribuzione teatrale e qualche struttura di riferimento centrale simile al defunto Eti. Gli spettacoli che si destinano ai cittadini dai 0-14, non possono restare relegati in una sola regione.

Questo eviterebbe che il problema pedagogico venisse discusso per compartimenti stagni, così come sta accadendo.

Negli anni settanta pensavamo a un sistema formativo integrato. A mio parere, qui si situa il punto di svolta. Bisognerebbe creare in ogni territorio una progettualità condivisa tra teatranti ed educatori, o meglio, tra tutti coloro che offrono arte alla scuola, compresi musei e biblioteche.

Per i centri teatrali, o per i festival, ciò vuol dire produrre spettacoli e al tempo stesso cucire loro attorno progetti più ampi: dar vita al proprio teatro e contestualmente "accompagnare" la nascita del pubblico che a quel teatro si avvicina.

E visto che nell'"epoca senza risorse" chi abita il teatro ragazzi non può chiederle solo per sé, ma deve farlo in combutta con quanti hanno a cuore il problema della formazione, gli stessi artisti dovrebbero preoccuparsi di ricostruire un dialogo con la scuola, senza la quale il teatro ragazzi non esiste.

Le tue ultime osservazioni mi fanno venire in mente il titolo che quest'anno la compagnia Giallo Minimal Teatro sceglieva per il festival "Teatro tra le generazioni" tenutosi a Castelfiorentino: Il teatro ragazzi esiste? Da più punti di vista - non esclusa la mancanza di un discorso critico che ne dia una visione d'insieme - la domanda è un sintomo del presente. Ritorno a quel festival anche perché hai partecipato in prima persona ad alcuni incontri sulle esperienze regionali e nazionali di teatro ragazzi.

Momenti come quello di Castelfiorentino sono connessi a un bisogno di riflessione più ampia. Il fatto è che attualmente non siamo in grado di formulare una visione complessiva, piuttosto dobbiamo porre le condizioni per poterlo fare. Il teatro ragazzi esiste, ma è bene capire di cosa si sta parlando, raccontare ogni esperienza dandole la giusta collocazione. Personalmente credo che il nostro compito ora stia nel fare inchiesta, con umiltà. E nell'osservare, spregiudicatamente, cioè senza pre-giudizi.

Cerchiamo, noi che siamo coinvolti direttamente, di capire quali sono le politiche condotte dai centri teatrali o dalle singole compagnie; indaghiamo le trasformazioni avvenute nel tempo al loro interno.

Per me sarebbe molto interessante, per esempio, conoscere le vicende di gruppi storici che sono riusciti a definire un loro marchio di fabbrica pur mantenendo una qualità media costante.

Penso al Teatro delle Briciole di Parma che si è rinnovato immettendo nel proprio percorso produttivo giovani compagnie di ricerca, con il progetto "Nuovi sguardi per un pubblico giovane"; al Teatro Kismet Opera di Bari o a La città del Teatro di Cascina, con la sua tradizione di teatro civile per l'infanzia. Per le compagnie di storia lunga, mi chiedo anche se e dove sia stato affrontato il problema della trasmissione...

Tema di cui si discuteva già negli anni novanta, dato che non risulta sia mai stato fatto in maniera organica. Rispetto all'oggi, invece, c'è da capire quale sia il peso del premio Scenario infanzia, rivolto ad artisti sotto i trentacinque anni d'età (premio a ricorrenza biennale bandito dall'Associazione Scenario, ndr).

Vorrei comunque fare una premessa fondamentale a qualsiasi tipo di discorso: è importante non creare barriere che indichino chi ha il diritto di parola. Perché può parlare di teatro ragazzi chiunque lo fa e comunque lo faccia, altrimenti viene meno tutto il ragionamento.

Imputi al sistema teatrale una certa chiusura da questo punto di vista?

Sì. Soprattutto credo ci sia una mancanza di comunicazione interna allo stesso settore. Alcuni gruppi continuano a sentirsi gli unici detentori della ricerca, si ammantano di ideologia e non conoscono la variegata realtà del panorama italiano. Atteggiamento che non giova al teatro. Non fa che tenere in vita le corporazioni dei felici pochi contro quelle degli infelici molti. Invece bisogna avere un'idea colta e complessiva della situazione. Questo significa anche sapere chi è, oggi, il bambino, e aprirsi al modo in cui lo formano tutti gli altri prodotti e "sguardi" pensati per lui da un mondo adulto.

Percorsi tra Teatro ed Educazione

Intervista a Giorgio Testa a cura di Carmelo Pizza

Giorgio Testa è psicologo, formatore ed esperto di teatro. Attivo dal 1960 nel Movimento di Cooperazione Educativa (MCE), ha svolto attività di ricerca e formazione sui temi dell'inconscio nella pratica educativa, della creatività, della didattica della lettura. Ha diretto la rivista Cooperazione Educativa dal 1980 al 1985. Negli ultimi venti anni, come consulente dell'Ente Teatrale Italiano (ETI), ha coordinato numerosi progetti di ricerca sul teatro educativo e sociale. Ha ideato e dirige da circa tredici anni il Centro Teatro Educazione (CTE) struttura che all'interno dell'ETI si occupa espressamente di educazione al teatro nelle sue dimensioni di linguaggio specifico, di spettacolo da vedere, di esperienza di comunicazione e espressione.

Da dove nasce l'idea di costituire il Centro per l'Educazione al Teatro?

Una volta affermato in maniera ufficiale che era importante l'educazione al teatro, bisognava creare un luogo in cui le persone interessate al teatro, all'educazione e al rapporto tra i due potevano incontrarsi, confrontarsi e discutere in maniera non episodica ma organizzata e continuativa. Questo è stato il punto chiave da cui siamo partiti.

Come si affianca il tema dell'educazione a quello del teatro?

Ci è stato chiaro da sempre che per affrontare il rapporto teatro-educazione bisognava lavorare su tre grandi questioni.

La prima riguarda lo spettatore e il tema della visione, cioè il processo che porta uno spettatore, bambino o adulto che sia, a essere tale e che, trattandosi di teatro, non finisce mai.

L'altra grande questione riguarda le pratiche teatrali. Quando si parla di teatro in ambiente educativo come nella scuola, si immagina immediatamente la recita che è la cosa più tradizionale, o anche il laboratorio teatrale che alla fine produce lo spettacolo. Queste sono sicuramente attività importanti, ma occorre rivolgere l'attenzione alle pratiche vale a dire a quell'insieme di tecniche e procedimenti che afferiscono al teatro e che possono avere un grande interesse per l'educazione. Per esempio, nella scuola dell'infanzia organizzare il cosiddetto angolo dei travestimenti è una pratica teatrale ma non lo chiameremo teatro in senso stretto.

Il terzo punto, naturalmente, è la complessità che l'istituzione teatro rappresenta, a cominciare dagli edifici per poi passare alla sua storia e alla specificità della sua arte e del suo linguaggio che ne fanno magnifica metafora del mondo e che oggi è ormai diventata di minoranza. Per questo ogni volta occorre ridiscutere cos'è il teatro, cosa è diventato o si avvia a essere, cos'è la teatralità, quali sono i suoi elementi costitutivi soprattutto rispetto agli altri mezzi espressivi.

Questi sono i tre architravi su cui si fonda la ricerca di Teatro Educazione e poi tutto si sviluppa su un'articolazione di questi che hanno naturalmente varietà di intrecci.

Il Centro Teatro Educazione risponde a una reale domanda del territorio?

Sicuramente sì. Oggi raccogliamo una vasta domanda di formazione all'uso del teatro in primo luogo nella scuola, ma anche in istituzioni diverse, per esempio, l'ospedale e gli istituti che si occupano di rieducazione, del disagio psichico, di quello sociale. Per molti anni ho fatto varia formazione su tante questioni di teatro educativo e sociale però sempre collegato a questo o quel luogo. Non esisteva una struttura in grado di raccogliere le esperienze, storicizzarle e fare memoria. Si facevano tante attività di questo tipo, ma a un certo punto il bisogno è stato quello di radicare l'esperienza, farla durare e proporla come riferimento. Inoltre, fare questo all'ETI, cioè in un ente teatrale di stato, ha rappresentato anche un esempio virtuoso di come utilizzare i fondi pubblici, mettendo a disposizione della collettività modalità di intervento del teatro nella scuola e nel sociale.

1 *Insegna Scienze Naturali, Chimica e Geografia al liceo classico Virgilio di Roma. Collabora col Centro Teatro Educazione dell'Ente Teatrale Italiano per il quale conduce laboratori di formazione per insegnanti.

Quali sono le attività e le iniziative che il Centro coordina?

Permane in maniera molto significativa l'attività con cui abbiamo iniziato e che continuiamo a chiamare Saletta dal luogo, presso l'ETI, in cui gli incontri si svolgono. Costituisce uno spazio permanente di riflessione e approfondimento per tutti coloro che a vario titolo sono interessati al rapporto teatro-educazione: insegnanti delle scuole di ogni ordine e grado, operatori e artisti del teatro, animatori, operatori culturali, spettatori appassionati. Ha un programma annuale strutturato in moduli e ogni modulo è costituito da massimo tre incontri settimanali, così ciascuno può scegliere quello che più gli interessa. Inoltre, questa struttura dà anche l'opportunità di spostare i moduli in altri posti dove l'attività è richiesta, come è avvenuto, per esempio, con Firenze dove abbiamo portato la nostra attività al Teatro La Pergola. Un altro elemento vincente di questa attività, oltre alla sua struttura, è quello di lavorare sempre in maniera animata. Si esclude categoricamente la tipologia della lezione e del professore. Ogni incontro ha un suo coordinatore che prepara un documento col quale anima la discussione e sollecita il contributo di tutti che in casi non rari può avere anche carattere performativo.

Quale attività invece è specificatamente rivolta al mondo della scuola?

L'attività del Centro più presente nelle scuole riguarda il fare teatro e consiste nel lavoro su committenza rivolto alla formazione degli insegnanti. Questa è a forte carattere laboratoriale per far vivere direttamente agli insegnanti l'esperienza del fare teatro attraverso la quale potranno avvicinare i loro alunni quando si troveranno a guidarli nella pratica teatrale. Tutti gli insegnanti, soprattutto della scuola dell'obbligo, variamente si occupano di far fare teatro ai loro alunni. A volte partono da una passione personale, a volte lo fanno perché è una specie di vaga estensione del gioco del teatro, più raramente si sono dati una formazione specifica, quasi mai lo hanno praticato in prima persona.

Insieme a questo, ci occupiamo della formazione degli operatori teatrali che lavorano in partnership con la scuola e che, pur appartenendo più al mondo del teatro, hanno però quel particolare occhio che gli fa cogliere cos'è il teatro quando si sviluppa in situazione educativa. Quindi la nostra formazione nelle scuole è rivolta molto agli insegnanti che occupandosi di teatro sono educatori teatranti ma anche agli operatori del teatro che lavorando in situazione educativa sono teatranti educatori.

Quindi l'insegnante si forma alla pratica del teatro nella scuola perché la sperimenta direttamente?

Sicuro, ma c'è dell'altro. Prepariamo l'insegnante al fare teatro anche sviluppandogli l'occhio che guarda. Uno degli errori di chi fa il teatro sociale, da quello amatoriale a quello che si fa con i bambini, è che lo fa ma non lo vede, non va a teatro. Noi riteniamo invece che, come sarebbe innaturale che uno pretenda di imparare a scrivere senza leggere mai, così è del tutto assurdo immaginare di fare teatro senza mai vederlo nella sua forma di atto comunicativo finale che è lo spettacolo. Allora nella formazione degli insegnanti noi facciamo in modo di portarli a teatro. Quest'intreccio di fare e vedere per noi è essenziale nell'educazione al teatro e credo sia uno degli aspetti più originali del lavoro del CTE. Abbiamo messo a punto - ormai sono circa tredici anni - una specifica attività di Didattica della visione che consiste in una serie di pratiche e tecniche di educazione dello spettatore che credo siamo i soli a realizzare. Di qui negli ultimi anni abbiamo iniziato sperimentazioni di lavoro con il pubblico, il pubblico e basta. Questa è una cosa molto importante perché una pratica di educazione dell'adulto perché diventi spettatore dello spettacolo dal vivo non c'è. Non perché io pensi che gli adulti non siano spettatori, lo sono molto spesso, ma raramente lo sono dello spettacolo dal vivo e quando questo è il teatro è necessaria una qualità della presenza molto particolare e molto poco diffusa.

Il binomio teatro-educazione vuol dire educare col teatro ed educare al teatro, in che misura queste possibilità si intrecciano?

Le pratiche teatrali possono essere usate con delle finalità educative specifiche. È chiaro che in questo caso il teatro diventa strumento di conoscenza in grado di realizzare obiettivi che nella scuola possono riguardare anche i contenuti delle diverse discipline. Questo talvolta avviene con delle vere e proprie simulazioni che ricordano le sit-comedy molto frequenti per l'apprendimento della lingua straniera. È pur vero che, per quanto sia strumentale, occorre sempre confrontarsi con quel linguaggio specifico, usare una certa grammatica, agire con delle pratiche che sono esclusivamente del teatro, ma che possono essere un po' messe da parte in nome, appunto, del suo uso strumentale. Nella strumentalità non c'è niente di male è un uso possibile del teatro che esiste e viene praticato. C'è poi l'aspetto dell'educazione al teatro, che vuol dire far conoscere e amare il teatro. In un processo sempre aperto, il teatro diventa un oggetto di conoscenza, d'amore e direi anche un'abitudine. Penso che l'educazione si realizza nell'acquisizione di un abito nel senso di qualcosa di cui non potrei più fare a meno. Quasi come sentire la musica fa parte del bisogno e del paesaggio della vita di ciascuno. L'educazione al teatro è più complessa dell'uso perché occorre acquisire un'abitudine a quel linguaggio, conoscerlo, affinare il gusto. È strategico per l'educazione al teatro averlo praticato, essere stati attraversati da quel linguaggio. Per questo è così importante che a scuola il teatro si faccia. Naturalmente non diciamo che occorre essere attori, registi o altro, occorre però che ci sia un contatto diretto, fisico, non approssimato con le dinamiche dell'espressione teatrale. Riprendendo l'esempio della letteratura è evidente che non tutti siamo scrittori, ma aver provato a scrivere, aver praticato la scrittura fornisce la capacità di cogliere le relazioni possibili tra linguaggio, pensiero, sentimento. La pratica è essenziale per tutti gli apprendimenti a maggior ragione per il teatro.

Quali sono gli obiettivi che la pratica teatrale introduce e permette di concretizzare nel processo educativo?

Questa domanda bisogna porsi perché ci sono una serie di luoghi comuni sull'uso delle pratiche teatrali in ambiente educativo. Per esempio, si dice che il teatro serve a sbloccare le persone, a fargli vincere la timidezza, a farle socializzare e allora si ha buon gioco a dire che portarle in gita o in viaggi ben organizzati può dare risultati anche migliori. È vero che la pratica del teatro può essere più potente di altri strumenti a realizzare obiettivi dell'ambito affettivo, sociale, psicologico, ma certamente non è l'unico strumento o contesto possibile. Ci sono invece alcuni obiettivi che sono profondamente legati al teatro. Il fatto che il teatro si fa col corpo è una cosa

ineludibile e sicuramente dà un contributo alla relazione tra l'espressività e creatività corporea e la percezione di se stessi. Il teatro si fa insieme e quindi educa all'esperienza della collaborazione. Inoltre, la cosa che ritengo di gran lunga più esclusiva riguarda la capacità del teatro di metterci nei panni di un altro. Qualunque sia il genere di teatro c'è sempre qualcuno che finge di essere un altro che non è, per quanto ci metta tutto se stesso questo non elimina la finzione, per quanto ci metta di sé, è il sé che entra nei panni, nello schema, nel fantasma di un altro, cioè il personaggio. Naturalmente lo sforzo di entrare nell'idea di un altro, di un personaggio, anche se l'ho inventato io stesso, in situazione educativa credo che sia una pratica etica di proporzioni straordinarie. Anche se dovessimo fermarci solo a queste tre opportunità educative che la pratica del teatro offre, non mi sembrerebbe poco.

Perché la scuola rappresenta un territorio elettivo per la pratica del teatro e come questa potrebbe essere strutturata?

Se si ritiene che gli obiettivi che abbiamo brevemente indicato sono importanti per una moderna educazione e se si condivide che possono essere colti in maniera particolarmente efficace, se non esclusiva, con la pratica del teatro, la scuola si propone come luogo naturale proprio perché, è il luogo deputato all'educazione che tutti sono chiamati a frequentare. Organizzativamente la pratica teatrale andrebbe realizzata come uno spazio-tempo congruo ad attività espressive di cui il teatro può rappresentare il collettore generale. Per esempio, come esiste l'educazione fisica che può articolarsi in varie discipline sportive, nelle diverse scuole e nei differenti segmenti educativi, così penserei, almeno in una prima fase, per l'attività teatrale. Io credo che ci dovrebbe essere un'educazione all'arte che le intreccia un po' tutte e naturalmente in un'idea del genere il teatro ha un vero ruolo che andrebbe esaurito essenzialmente dalla scuola.

Semplificando un po', è possibile parlare a scuola di diversi generi teatrali, da quello più vicino alla tradizione classica, a quello più sperimentale di ricerca e innovazione, a quello d'avanguardia. Quando si usa il teatro nella scuola occorre precisare anche il genere di teatro che si pratica?

Ti rispondo raccontandoti un caso concreto. Una volta sono stato in una manifestazione di teatro-scuola dove si incontravano due gruppi. Quello di Milano a partire dall'Antigone aveva elaborato uno spettacolo molto puntato sull'espressione corporea che per intenderci potremmo definire molto sperimentale. Nell'altro gruppo c'era un sobrio professore che aveva fatto mettere in scena ai ragazzi I Sette a Tebe in maniera molto vicina alla tradizione. Sulla carta tutti i progressisti parteggiavano per la sperimentazione ma dopo la presentazione dei due spettacoli, i ragazzi di un gruppo riscontravano nel lavoro le ragioni dell'altro, indipendentemente dall'ideologia pedagogica dell'adulto. Se gli uni riconoscevano l'importanza di cercare nuovi modi per esprimersi e comunicare, gli altri ritrovavano il valore di far comprendere un testo classico anche attraverso le sue stesse parole. Insomma, si riconosceva da entrambe le parti che il lavoro presentato fosse il frutto di una scelta consapevole e di una disciplina condivisa. Chiaramente chi guidava l'attività aveva capito e garantito la potenza dell'oggetto che si stava usando. Io penso che non dobbiamo essere rigidi, occorre considerare anche il teatro che può essere adatto in quel momento a quel gruppo, la situazione educativa che si sta svolgendo. Il problema vero non è quale genere di teatro proporre ma come lo si propone e sviluppa. In ambiente educativo il teatro deve sempre essere esperienza viva di conoscenza e quindi, in una certa misura, deve conservare sempre un suo carattere laboratoriale, inteso come contesto di lavoro riflessivo, di impegno collettivo, motivato e creativo sia che affronti la tradizione classica sia che sperimenti nuove possibilità.

Secondo la sua esperienza, nella scuola quali insegnanti praticano l'attività teatrale più frequentemente?

Il più delle volte nella scuola incontriamo l'insegnante di Italiano, perché ha più ore e poi perché afferisce all'idea che il teatro riguarda le cose della letteratura. Spesso, e non a caso, troviamo anche l'insegnante di Educazione Fisica che ha ragionato sul corpo, molto più raramente qualche professore illuminato di altre discipline. In alcuni casi le scuole si affidano al cosiddetto specialista esterno pensando di poter ottenere risultati migliori soprattutto per classi ritenute difficili, problematiche. Questo a volte esprime una visione impropria del teatro nella scuola. E' come se si giungesse al teatro perché con la normale attività didattica risulta difficile, in alcuni casi, tenere la classe quando invece ci si dovrebbe interrogare sulla lezione e sul modo di fare scuola. Che il teatro possa sostituirsi alla scuola, anche se in circostanze particolari, è un'idea sbagliata, al contrario collabora e si integra con le migliori pratiche scolastiche. È proprio quando il teatro incontra percorsi di ricerca di nuove possibilità educative già in atto nella scuola che si ottengono i risultati migliori e si evitano fastidiosi conflitti e stupide contraddizioni. Il teatro nella scuola è una di quelle attività che non dovrebbe mai essere delegata, che richiede sempre la partecipazione di gruppo e quindi anche il gruppo degli adulti che se ne occupa, dovrebbe essere una modalità di lavoro trasversale, un'attività che gestiscono in tanti.

Abbiamo parlato soprattutto degli effetti positivi che si verificano per il mondo dell'educazione quando questo incontra il teatro. Ma per il mondo del teatro quali benefici ci si può attendere?

Educare al teatro facendolo conoscere dall'interno, cioè praticandolo, può porre delle premesse per conquistare pubblico. Ma non è certo questo l'effetto più importante. Se operatori e artisti teatrali avessero l'abitudine di curiosare sul teatro che fanno i bambini e i ragazzi, sarebbe per loro una grande scuola. Sarebbe molto creativo per un attore andare a vedere tutto il teatro che fa la scuola, che in termini di quantità è molto più di tutto l'altro teatro praticato. Il gioco drammatico spontaneo espresso dai bambini, l'esercizio interpretativo dei ragazzi impegnati col teatro nella scuola, risultano molto significativi e ricchi di spunti riflessivi per chiunque si occupi di teatro. Altrettanto interessante è lo sforzo che si compie nella scuola, in una situazione di pochi e poveri mezzi, per guidare e portare a compimento in maniera significativa il lavoro teatrale. L'ingegno per adattare alla scena materiali di recupero, per risolvere problemi dovuti alla carenza di strumentazione tecnica senza pregiudicare il risultato complessivo, il lavoro per trovare la giusta soluzione scenica quando si lavora con ragazzi o bambini, è una miniera di creatività e di ricerca espressiva. Il più delle volte, invece, queste cose si guardano o con l'occhio accondiscendente del genitore o con l'occhio di chi è pregiudizialmente critico, di chi pensa che siano delle cose da cui distanziarsi. È necessario elaborare un terzo occhio, cioè vedere la pratica teatrale nella scuola come un processo di costruzione di un'espressività specifica. Secondo me, in questa luce, questo genere di teatro è una grande scuola. Questo, per esempio, accade nello sport dove anche la partitella di calcetto nel campo sotto casa, com'è giusto che sia, viene vissuta e vista nel piacere e nella completezza che quel gioco offre. Il CTE è nato anche per questo, non a caso è nell'Ente Teatrale Italiano e non nel Ministero della Pubblica Istruzione, proprio perché l'educazione al teatro deve rivolgersi anche al mondo del teatro, non è un problema che riguarda l'educazione e basta, ma è a cominciare dal teatro che se ne deve parlare.

* Pubblicato il 12/5/2006 nella rivista on line dell'Enciclopedia Treccani dedicata alla scuola

Nasce a Roma, sulle spoglie del CTE (Centro Teatro Educazione), la "Casa dello Spettatore". Ne parliamo con Giorgio Testa

E' un progetto che mira ad aiutare gli spettatori a fruire degli spettacoli dal vivo. Ma che aspetto avrà questa "Casa dello Spettatore"? Sarà un luogo fisico o metaforico? Ce lo ha spiegato Giorgio Testa, promotore del progetto, pedagogo, spettatore professionista e formatore di spettatori.

Partiamo dal principio, che cos'è la Casa dello Spettatore?

"L'idea è di creare un'organizzazione di spettatori, fare in modo che gli spettatori possano incontrarsi, andare a teatro insieme, magari in gruppi coordinati da un mediatore teatrale, così da migliorare il proprio rapporto con il teatro, capirne le poetiche e le logiche, e quindi appropriarsi fino in fondo del proprio ruolo, quello di spettatori, ruolo senza il quale il teatro non è possibile. Il teatro senza pubblico non c'è e questo pubblico troppo spesso è visto più come cliente che come destinatario della comunicazione. Noi della Casa dello Spettatore pensiamo che il pubblico possa essere una comunità che si struttura come tale intorno all'andare a teatro."

Ma anche i teatranti vedono il pubblico come un cliente?

"Per i teatranti il discorso è diverso, spesso danno l'impressione di interessarsi più all'applauso e al numero di spettatori che alle loro reazioni profonde. E inoltre vorrebbero uno spettatore militante, per così dire. Ma lo spettatore non è come l'artista che ha scelto la sua poetica. In uno spettatore sono compresenti più desideri, più gusti, più modalità di essere spettatore. Io penso che se i teatranti avessero come interlocutori non il critico, che ovviamente è sempre legato a delle sottili relazioni di potere e di vicinanza, ma il loro vero destinatario, cioè il pubblico nella sua varietà, e avessero con lui un dialogo continuo, ne avrebbero molto da guadagnare. Si parla di necessità del teatro, se ne parla tanto, e non c'è dubbio che non si dà arte teatrale senza una necessità espressiva. Ma questa necessità deve incontrarsi anche con quella delle persone che il teatro lo vanno a vedere, che si spostano da casa perché evidentemente hanno bisogno di vedere rappresentato qualcosa che gli sta a cuore".

Cosa farà, nel concreto, la Casa dello Spettatore?

"Farà più azioni diversificate, a seconda dei destinatari, organizzeremo gruppi di visione con dei percorsi comprendenti più spettacoli, oppure focus su spettacoli con un tema forte, focus su spettacoli dedicati alla cultura classica, alla nuova drammaturgia, attraverso una didattica della visione affinata in anni di esperienza. Raduneremo gruppi formati da spettatori eterogenei, o gruppi di spettatori che hanno in comune un background culturale o sociale. E poi ci saranno i gruppi di lavoro nelle scuole, con gli insegnanti e con i ragazzi. Oltre agli

spettatori, i nostri interlocutori saranno i teatri stessi, quelli che vorranno iniziare un lavoro meditato sul pubblico".

Dove si trova, questa Casa dello Spettatore?

"Al momento è una struttura volante, a causa della vacanza, speriamo non eterna, delle istituzioni. Ma certo avere uno spazio di incontro reale, una sede per la Casa dello Spettatore, sarebbe fondamentale, gli spettatori vi potrebbero incontrare tutti i mediatori, anche critici e studiosi. E naturalmente sarebbe un luogo in cui anche l'artista potrebbe incontrare il proprio destinatario..."

Ma cos'è uno spettatore?

"Il problema è appunto questo. In realtà noi siamo spettatori di tantissime cose. Da quando c'è la televisione noi siamo spettatori specializzati di quello schermo video. Nella Casa dello Spettatore ci si interroga anche su analogie e differenze fra le varie postazioni di spettatore. Le differenze e analogie tra uno che vede una fiction, una diretta, un talk show, un reality show, un concerto, uno spettacolo di prosa..."

Ogni persona vede più cose, e allora che cos'è che le unifica? E quindi che cos'è un "vedere", oggi? Cos'è il "vedere dal vivo" rispetto all'altro "vedere"? Tutto questo non può essere solo oggetto di studio, nel senso in cui se lo pone uno specialista, ma deve essere un confronto. L'artista, a suo modo, quando fa uno spettacolo ha sempre in mente uno spettatore ideale, però sarebbe bello se uno spettatore reale potesse essergli vicino anche nel momento in cui si sta formando nell'artista l'idea di uno spettacolo".

Dunque, si tratta anche di studiare l'altra faccia del teatro, capire le dinamiche degli spettatori...

"Già dai tempi del CTE abbiamo messo a punto una metodologia di osservazione dello spettatore dall'esterno che abbiamo chiamato "Veder vedere". L'abbiamo sperimentata varie volte, con risultati importanti. Gli artisti vedono soltanto il finale, gli applausi, ma cosa succede durante tutto lo spettacolo nello spettatore? Un grande attore, lo sa per istinto. Alla Casa dello Spettatore, vogliamo saperlo in modo un po' più dettagliato, ecco. Faccio un esempio: si cita e si ricita la storia di Averroè che leggendo la Poetica di Aristotele guarda i bambini che giocano fuori dalla finestra, e non si accorge che da quel gioco potrebbe capire ciò che Aristotele dice del teatro. Mi chiedo: teatranti e amanti del teatro sanno ora come giocano i bambini? Certo anche per loro sarebbe istruttivo occuparsi davvero della cosa. Dei bambini che giocano e, aggiungo, degli insegnanti che se ne occupano, che fanno tanto teatro con loro e che tanto contribuiscono a educare al teatro proprio per questo. I teatranti, ma non solo loro, onestamente, tendono invece a considerare gli insegnanti degli intellettuali di serie b, e non si rendono conto che sono la colonna portante della formazione del cittadino e quindi interlocutori ineludibili di chiunque operi nella cultura. La Casa dello Spettatore sarà, per questa ragione, anche un luogo di mediazione tra scuola e teatro, un punto di osservazione sull'infanzia, non solo per interessare i ragazzi al teatro, ma anche per offrire ai teatranti l'occasione di seguire come nasce lo spettatore".

Bruna Monaco in Paneacqua, 25 gennaio 2012

La Casa dello Spettatore

Intervista a Giorgio Testa

Quante volte fuori da teatro capita di sentire commenti di una fetta di pubblico che, impreparato allo spettacolo, si ritrova alla fine con molti dubbi e poche certezze, persino sul livello di gradimento di quanto osservato? Alcuni forse si pentono di non essersi informati, altri si consolano dicendosi che non c'è abbastanza tempo per sforzarsi di capire, e lasciano perdere. Lo spettatore si aggira così per le sale dei teatri, in modo spesso vagabondo, saltuario e disorientato.

È per venire in suo aiuto che, qualche mese fa, è nata a Roma la Casa dello Spettatore, uno spazio per il momento ancora virtuale, che si sposta in modo itinerante tra i teatri della capitale e non solo. La Casa dello Spettatore accoglie chi ama il teatro e chi vi si vuole avvicinare, creando percorsi guidati capaci di offrire ai non addetti ai lavori un orizzonte di orientamento e strumenti critici in grado di educare lo sguardo. La struttura è guidata e governata da Giorgio Testa, psicologo e mediatore culturale già a capo del Centro Teatro Educazione, organismo interno al compianto Eti con all'attivo decine di esperienze di formazione, laboratori, percorsi di visione per il pubblico e per le scuole. La scomparsa dell'Eti nel 2010 conduce necessariamente alla fine del Cte, almeno in quanto tale: di qui la volontà, portata avanti con tenacia da Giorgio Testa e da un nutrito gruppo di lavoro, di

trasferire le competenze e l'esperienza sviluppate nel corso di vent'anni in un nuovo progetto a lungo termine, che prenderà il nome di Casa dello Spettatore. Idea avventurosa e coraggiosa in tempi in cui "con la cultura non si mangia".

Prima con il Centro Teatro Educazione e ora con la Casa dello Spettatore. Come è iniziato il percorso che ti ha portato a impegnarti sulla formazione dello spettatore?

All'inizio l'idea era semplicemente quella di educare al teatro i bambini, che nascono senza conoscerlo e amarlo, esattamente come li si avvicina all'arte o alla letteratura. Il secondo passaggio è stato quello di formare anche l'insegnante che a sua volta forma il bambino: se volevamo raggiungere la generazione più giovane, bisognava necessariamente passare anche da coloro che interferiscono maggiormente nel loro percorso di formazione.

Esiste un metodo per la formazione del giovane spettatore?

Nella formazione del bambino il primo passaggio conoscitivo è il vedere il secondo è il fare. Nell'educazione al teatro delle giovani generazioni è fondamentale che loro stessi percorrano i due passaggi conoscitivi usando per primi quel linguaggio. È come imparare a leggere e a scrivere: il leggere corrisponde al guardare e lo scrivere alla pratica teatrale (nelle diverse forme laboratoriali di una teatralità intesa in senso ampio): quando si impara a fare l'uno non si può a meno di provare a fare l'altro. Lavorando con l'adulto-insegnante che non conosceva il teatro, abbiamo pian piano scoperto che il processo era lo stesso.

Come sono arrivati i percorsi indipendenti dalle scuole?

Li abbiamo avviati dapprima a Roma (con i teatri Valle e Quirino) e a Firenze (con il Teatro della Pergola). Allora come oggi, si tratta di progetti mirati non a un'attività di promozione ma alla costituzione di comunità di spettatori: osservare significa far parte di una comunità e quindi creare un contatto, vincoli, comunicazione, confronto. Con questa idea fondamentale abbiamo creato molti e vari progetti. In tutti, la figura chiave è quella del mediatore: una persona che mette in relazione gli spettacoli in quanto contenuto e le persone in quanto gruppi di individui che fanno comunità. Nel 2001 con l'Eti abbiamo avviato un progetto europeo (il progetto Iride) destinato a capire se potesse esistere una figura specifica di mediatore teatrale e a svilupparne le competenze specifiche. Il "mediatore Iride" deve conoscere sia ciò che deve mediare sia il destinatario della mediazione.

Come sopravvive e tira avanti una realtà come la vostra?

Morto l'Eti abbiamo sentito l'esigenza di far confluire queste esperienze e le competenze maturate in un progetto organico di didattica della visione per le scuole e di seminari di approfondimento, con la follia o l'ardimento di riuscirci anche senza l'Eti. Anche in questa occasione abbiamo goduto del supporto di AGITA, Associazione nazionale per la promozione e la ricerca della cultura teatrale nella scuola e nel sociale, che ha sempre svolto un importante ruolo di sostegno nella nostra relazione con l'Eti. Falliti i primi tentativi di trovare un finanziamento abbiamo deciso di investirci noi in prima persona, mettendo a disposizione le nostre competenze e il nostro tempo. La buona notizia è che dopo questi primi mesi di lavoro scoperto, adesso abbiamo ottenuto un finanziamento del MiBAC che ci consentirà di essere maggiormente competitivi con i nostri mediatori e di pagare i materiali didattici. A questo punto abbiamo buone speranze di poter passare da un primo avventuroso momento a una fase più consolidata.

Raccontaci un po' dei percorsi di visione portati avanti quest'anno.

Una delle prime operazioni avviate dopo la morte dell'Eti è stata quella di organizzare il pubblico in gruppi di visione durante i festival, come Vistitutti!, ospitato all'interno di Short Theatre al Teatro India di Roma nel 2010 e nel 2011. Abbiamo poi creato delle giurie popolari di spettatori, come nei casi di Argot Off o del Premio Cappelletti, in cui cercavamo di riflettere su cosa voglia dire valutare uno spettacolo, ma anche su cosa sia uno spettatore e come si formi continuamente. Sono stati poi proposti dei percorsi di visione trasversali ai cartelloni dei teatri romani che seguissero diverse tematiche e incrociassero il pubblico partendo da sguardi e prospettive differenti. Ne cito alcuni: Ennesime prime mette insieme spettacoli replicati per l'ennesima volta e debutti, con la consapevolezza e il gioco che ogni "ennesima" è sempre la "prima" di qualcuno; Drammaturgie contemporanee avvia una riflessione su cosa sia la scrittura di oggi per il teatro; Visioni e condivisioni è un percorso specifico ideato per gli spettatori del festival "I teatri del Sacro". In questo modo ognuno si avvicina a un laboratorio partendo da temi specifici e differenti: gli spettacoli diventano piazze di scambio in cui passano in tanti, con ragioni di interesse diverse che si incontrano.

Quale tipo di pubblico risponde alla vostra chiamata? Nascono davvero nuove comunità di spettatori?

Senza voler fare del populismo, è naturale che i nostri interlocutori siano di base appassionati. Quello che partecipa ai laboratori è un pubblico misto che si colloca in una fascia intermedia, composta da amanti del teatro ma non da addetti. Va da sé che chi partecipa al laboratorio porti a teatro a sua volta qualcuno e così il giro del pubblico si allarga. A seguito dei percorsi realizzati in questi mesi, i biglietti staccati con gli abbonamenti proposti dalla Casa dello Spettatore, concordati con i teatri a prezzi agevolati, sono stati 414 e 371 quelli venduti extra. L'obiettivo delle nostre attività non è in ogni caso quello di fare promozione, ma è creare una consapevolezza della visione e una condivisione dell'esperienza teatrale.

In Stratagemmi, a cura di Francesca Serrazanetti, luglio 2012

Occhio a chi guarda

Intervista a Giuseppe Antelmo di Casa dello Spettatore

Nonostante le immagini siano da tempo immemore veicolo di comunicazione, è dall'Ottocento in poi, con la nascita della fotografia – e poi del cinema, della televisione e di internet – che esse hanno assunto un'importanza sempre maggiore come via di accesso alla conoscenza. Eppure la didattica scolastica si è adattata con scarsa elasticità a questo cambiamento, restando orientata verso un tipo di educazione basato principalmente sulla lettura, piuttosto che sulla visione.

Casa dello Spettatore – associazione culturale che prosegue da anni la ricerca e la missione del CTE (il Centro Teatro Educazione, attivo dal 1997 al 2010 come struttura dell'Ente Teatrale Italiano) – si inserisce in questo contesto apportando il suo contributo tra i vuoti istituzionali ed educativi, ma anche favorendo la nascita di comunità spontanee attorno all'esperienza del teatro, grazie a un gruppo di mediatori che si occupano di portare avanti i cosiddetti “percorsi di visione” con iniziative su tutto il territorio.

Ma perché proprio il teatro e in cosa consiste praticamente la loro attività? A questo e ad altri quesiti ha risposto Giuseppe Antelmo, mediatore teatrale che si è formato e opera con Casa dello Spettatore.

Parliamo del vostro metodo, la “didattica della visione”: quali sono gli elementi fondanti e le finalità verso cui si orienta? Come vi si inserisce il teatro?

Se si considera il teatro come il primo audiovisivo della storia, e la sua funzione, perlomeno in Occidente, di partire da vicende personali per arrivare poi a trattare questioni di interesse sociale, possiamo rintracciare nei suoi elementi gli spunti per organizzare un discorso più ampio che faccia dello spettacolo “l'epicentro di una piccola o grande unità didattica” – riprendendo le parole del presidente e fondatore di Casa dello Spettatore, Giorgio Testa – nonché l'opportunità di attuare forme di cooperazione educativa.

Lo spettatore che va a teatro, infatti, porta con sé un bagaglio di esperienze pregresse, costituite dal pre-visto e dal pre-conosciuto che, nel dato momento del qui e ora, incontrano l'arte, con esiti spesso poco prevedibili. È per questo che la ricerca dello spunto educativo è continua e non si basa su una formula standard – non esistendo, per l'appunto, una persona standard – e utilizza strumenti e tecniche presenti in ogni didattica, ma altamente flessibili. La rielaborazione dell'esperienza e lo sviluppo di una traccia che ci si era prefissati di portare avanti dopo la visione di uno spettacolo, può infatti prendere strade secondarie o, addirittura, essere abbandonata ma non per questo persa.

È il gruppo, nella sua variabilità, a determinare di volta in volta l'evoluzione del percorso, dove non esiste “giusto o sbagliato”. In quest'ottica, educare alla visione ha l'obiettivo di portare, attraverso la presa di familiarità con le forme e i linguaggi che lo caratterizzano, a una maggiore frequentazione del teatro, favorendo la progressiva consapevolezza dell'essere spettatori – e in senso più ampio, cittadini – e lo scambio di ciò che si è adesso.

I percorsi di educazione alla visione sono rivolti dunque ad allievi in età scolare, ma anche agli adulti (insegnanti e famiglie), nonché a un pubblico largamente eterogeneo che si costituisce spontaneamente in comunità di spettatori. Una varietà di interventi di cui vorremmo sapere di più, anche in riferimento ai feedback che ne conseguono.

La comunità degli spettatori è formata da adulti che hanno condiviso percorsi di visione cittadini, a partire da una selezione degli spettacoli in programmazione nei vari teatri della città, secondo nuclei tematici o di linguaggio. In questa comunità così strutturata, i partecipanti hanno trovato dunque spazio e tempo per condividere l'attesa, l'esperienza e infine la rielaborazione attorno alla visione di uno spettacolo teatrale. L'accettazione di questa

proposta, con percorsi che vanno avanti dal 2012, è indicativa di un bisogno e di una partecipazione realmente sentita, che ha portato all'instaurarsi di nuclei fissi, ampliatisi nel tempo.

Altre iniziative sono quelle rivolte ai genitori: ad esempio Famiglie a teatro, progetto che ha coinvolto con interesse genitori e figli nella visione di spettacoli; un'esperienza condivisa che determina l'annullarsi dell'asimmetria nei ruoli e favorisce spunti per il dialogo, in un tempo separato da quello istituzionale e con una distanza che normalmente non c'è in ambito domestico.

Vi è poi una doppia modalità per quanto riguarda il percorso degli insegnanti: da un lato, l'accoglienza della proposta di portare la classe a teatro e la presenza agli incontri coi mediatori di Casa dello Spettatore e gli studenti; dall'altro, i corsi di formazione esterni al contesto classe, dai quali si possono poi ricavare modelli e approcci da implementare all'interno della scuola, per favorire ad esempio un tipo di apprendimento cooperativo. In tal senso, sono stati svolti anche corsi specifici per insegnanti di sostegno, i quali potrebbero riconoscere metodologie adeguate per venire incontro ai cosiddetti "bisogni educativi speciali" dei loro allievi. E sono proprio gli insegnanti, infine, a darci una conferma che le impressioni ricavate da noi mediatori, in termini di attenzione e interesse, corrispondano alla realtà. Segnali positivi che di solito si osservano quando si crea una certa continuità negli incontri.

I giovanissimi, pur essendo del tutto immersi in un mondo di immagini, sono paradossalmente poco "allenati" alla visione. Il "cosa" guardano è realmente il problema?

Io credo che più che poco allenati alla visione, essi abbiano poche occasioni di condividere una riflessione sull'esperienza in un contesto educativo. Non sempre accade infatti che le famiglie portino i ragazzi a teatro e spesso il primo approccio avviene con la scuola; ma è sempre da tenere in considerazione il numero di occasioni e le modalità di confronto. Riferendoci alla questione del "cosa" guardano, ci si muove su un terreno scivoloso, poiché subentra il giudizio su ciò che è brutto o bello, valido o no, quando l'importante è verificare il senso dell'esperienza dalla viva voce di colui che l'ha fatta, il "come" più che il "cosa".

Senza contare l'entrata in gioco di un elemento, ovvero il gusto personale, da cui non si può prescindere nemmeno dopo che, frequentando il teatro, esso si è gradualmente affinato. Anche il mediatore teatrale, come tutti, ha il proprio gusto, ma questo non deve costituire il criterio di scelta, dato che il punto di partenza del percorso è l'individuazione, di volta in volta, dello spunto educativo che uno spettacolo può offrire. Inoltre, ciò che rimane centrale, al di là dell'impressione positiva o negativa dopo aver visto un'opera teatrale, è la rielaborazione personale e soprattutto collettiva che ne consegue: nessuno infatti vedrà mai la stessa identica cosa, e il teatro, in questo senso, offre una grande libertà allo sguardo che diviene persino anarchico, difficile da imbrigliare. Essendo poi un'esperienza di compresenza dal vivo, gli elementi che entrano in gioco sono diversi.

Ciò che manca adesso è proprio l'elemento di compresenza, il dialogo dal vivo tra palcoscenico e platea e tra spettatore e spettatore. Come vi siete adattati al cambiamento imposto dalla pandemia, ora e nel periodo del lockdown?

Intanto, partirei da una premessa: non si può pensare che l'esperienza dal vivo sia sostituibile con quella a distanza. È un dato di fatto e pensare il contrario cercandone dei surrogati creerebbe solo frustrazione. L'imposizione di un mezzo che si frapponga tra pubblico e il teatro, o all'interno di un patto con finalità educative, non dovrebbe essere vista come una triste alternativa a ciò che non si può al momento avere. Bisognerebbe osservare le nuove possibilità che apre, tra cui quella di entrare in contatto con un linguaggio. Faccio qualche esempio: prima dell'arrivo della pandemia, a Bari, stavamo tenendo un corso di formazione rivolto agli insegnanti, avente per oggetto uno spettacolo di danza ispirato a La metamorfosi di Kafka, per mantenere il dialogo tra lettura e visione. Una volta sopraggiunto il lockdown, questo binomio che crea l'unità didattica, e che pareva destinato a perdersi, si è ricomposto, attraverso un riadattamento in termini di tempo, gruppo e contenuto. Per continuare a lavorare a distanza, e in maniera gestibile, si è sentita l'esigenza di dividere gli insegnanti in tre gruppi; si è sostituito il racconto La metamorfosi con uno più breve, sempre di Kafka, e la visione si è rivolta verso corti cinematografici trovati in rete e ispirati a quell'opera. Si è così potuto mantenere un occhio teatrale pur osservando qualcosa di diverso. Questo è poi il senso in cui si è evoluta la didattica della visione.

Come è evoluto il metodo negli anni, cosa è cambiato?

Ciò che è cambiato è il rapporto con le altre arti: mentre prima il teatro era centrale (e continua assolutamente ad esserlo) e le altre forme artistiche costituivano un controcanto per arrivare a parlare di esso, da qualche anno ci siamo concentrati sul confronto tra esperienze diverse, a un livello più paritetico. Il cinema, ad esempio, si è rivelato una grande risorsa anche per il progetto Allunaggi mitici, iniziato circa due mesi fa, quando ancora si poteva andare a teatro.

A proposito del progetto Allunaggi mitici, di cosa si tratta e come è proseguito a seguito della seconda chiusura dei teatri?

Si tratta di un progetto in collaborazione con la Compagnia La luna nel letto di Ruvo di Puglia, che ha voluto formare una comunità di spettatori sul territorio. A causa dei lavori di ristrutturazione del Teatro Comunale in loro gestione, gli spettacoli, che avevano come tema la rielaborazione contemporanea dei miti, sono stati allestiti in una chiesa nel periodo di ottobre e, seguendo una modalità mista, il percorso di visione è avvenuto a distanza, con il supporto del materiale didattico in digitale, altra grandissima risorsa.

Una volta che anche lo spettacolo dal vivo è stato sospeso, quella stessa comunità ha deciso di proseguire il dialogo e, anche in questo caso, è avvenuta una transizione dal teatro al cinema: per continuare sul filone del rapporto tra mito e religione è stato scelto il film *La via lattea* di Luis Buñuel e, per mantenere almeno "l'ora", non essendo possibile il "qui", ci si è dati un appuntamento per guardarlo insieme. Si è poi creata una nuova fase intermedia tra la visione e l'incontro a distanza condividendo le prime impressioni sul film attraverso un gruppo Whatsapp. Quest'esperienza tenace ed entusiasmante è dunque la dimostrazione che distanziamento fisico non sempre equivale a distanziamento sociale e che l'uomo, da sempre, fin dai segnali di fumo, ha sempre cercato di rimanere in contatto e di soddisfare il suo bisogno di socialità. Anzi, è proprio nella distanza che può misurarsi il livello di un certo bisogno: penso anche alla trasmissione della cultura attraverso i libri, o alle lettere d'amore tra gli innamorati che non possono vedersi.

Potremmo dire che il sentimento acquisisce ancora più valore nella distanza...

Bisogna certo capire quanto questo amore sia realmente forte. Come si dice: "Lontano dagli occhi, lontano dal cuore". Lontano dagli occhi, quanto? Lontano dal cuore, quanto? Anche per ciò che riguarda il teatro questo è un buon momento per capirlo.

su theatron2.0 di Valeria Minciullo